

SRIN

STUDIA ROMANICA

Redigit Tivadar Gorilovics

de DEBRECEN

ANALYSES DE TEXTES

A 2.518.469/1

BIBLIOTHÈQUE DE L'ÉTUDIANT

Debreceni Egyetem
Egyetemi és Nemzeti Könyvtár



0480 3782

A

**Studia Romanica
de Debrecen**
Redigit Tivadar Gorilovics
Bibliothèque de l'Étudiant
II.

ANALYSES DE TEXTES



Debrecen, 2002

Maquette : József Varga
Mise en page : István Csúry

A kötetet a debreceni Irodalomtudományi Doktori Iskola
Francia Irodalmi Programja jelentette meg

A 2.518.469/1

ISBN 963 472 661 X
ISSN 1588 – 8185



© Gorilovics Tivadar

Felelős kiadó: Dr. Bartha Elek
Készült a Debreceni Egyetem Könyvtárának
sokszorosító üzemében 230 példányban
Terjedelme: 10,725 A/5 ív

Voici le deuxième fascicule de notre *Bibliothèque de l'Étudiant*, consacré à des analyses de textes littéraires, destinées à servir soit dans les Travaux dirigés en littérature médiévale ou moderne, soit dans le cadre des études doctorales. Les auteurs sont des doctorants d'hier de l'École doctorale de Debrecen. Eszter PERJÉS a soutenu sa thèse en juin dernier, Katalin VÉGHSEÖ et Sándor KÁLAI sont en train d'y travailler en vue d'une soutenance qui devrait avoir lieu en 2003 ou 2004.

Les trois études réunies ici sont en fait des chapitres de thèse, adaptés aux besoins de la collection. Espérons que leur utilité ne sera pas démentie à l'usage.

Septembre 2002

Tivadar Gorilovics

ESZTER PERJÉS

LYBEAUS DESCONUS —
LA FONCTION DES ADVERSAIRES
DANS UN ROMANCE EN VERS

Dans la littérature médiévale anglaise, le terme *romance* est utilisé pour désigner un récit, le plus souvent en vers, dont les héros sont des chevaliers qui font preuve de leurs qualités en surmontant de nombreux obstacles dans de multiples aventures. Pour le public anglais des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles ce mot impliquait que l'oeuvre était française, d'inspiration française, ou adaptée d'un roman français. La centaine de romances en vers¹ composés en dialectes divers du moyen anglais (*Middle English*) sont donc des traductions ou des adaptations plus ou moins fidèles de romans en vers écrits en ancien français durant la seconde moitié du XII^e et au cours du XIII^e siècles. Les oeuvres anglaises sont nettement ultérieures à

¹ Les spécialistes donnent des chiffres allant de quatre-vingt-quinze à cent-quinze. CALIN, W., *The French Tradition and the Literature of Medieval England*, Toronto - Buffalo - London, University of Toronto Press, 1994, p. 427.

leurs originaux : la plupart ont été rédigées entre 1350-1450, c'est-à-dire deux cents ans après la naissance des romans français, contrairement aux adaptations allemandes des mêmes ouvrages qui sont apparus dès la fin du XII^e siècle².

L'oeuvre qui constitue le sujet de notre étude s'intitule *Lybeaus Desconus*³ et elle fait partie des romances qui montrent des liens de parenté très étroits avec un roman français. Elle a été composée par Thomas Chestre entre 1350 et 1400, pratiquement deux cents ans après la mise en forme du *Bel Inconnu* de Renaud de Beaujeu⁴. Mais l'histoire du chevalier sans nom véritable, qui triomphe de nombreux adversaires, qui subit le baiser d'un dragon avant de libérer une princesse ensorcelée, a inspiré également un auteur allemand et un poète italien. Le *Wigalois*⁵ de *Wirnt von Grafenberg* date des premières années du XIII^e siècle, il est donc quasiment contemporain du *Bel Inconnu* alors que le *Carduino*⁶ d'Antonio Pucci est proche, du point de vue chronologique, du roman anglais puisque écrit à la fin du XIV^e siècle.

² L'Erec et l'Iwein de Hartmann von Aue, qui sont les traductions respectives de l'Erec et Enide et du Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes, datent de 1185 et de 1200. Ulrich von Zatzikhofen s'est inspiré du Chevalier de la Charrette de Chrétien pour écrire son *Lanzelet* en 1194 et le *Perceval* du même auteur français a été librement adapté par Wolfram von Eschenbach entre 1200-1220, pour ne citer que les récits les plus connus. Pour plus d'informations concernant les questions de filiation, cf. STANESCO, M. et ZINK, M., *Histoire européenne du roman médiéval*, Paris, PUF, 1992.

³ MILLS, M., éd., *Lybeaus Desconus*, London, Oxford University Press, 1969.

⁴ WILLIAMS, G.P., éd., *Le Bel Inconnu*, Paris, Champion, 1922.

⁵ KAPTEYN, J.M.N., éd., *Wirnt von Grafenberg: Wigalois*, in *Rheinische Beiträge und Hilfsbücher zur germanischen Philologie und Volkskunde*, 9, Bonn, 1926.

⁶ RAJNA, P., éd., *Carduino in Poemetti Cavalereschi*, Bologna, Bornaguoli, 1873.

Dans ce corpus de quatre oeuvres, qui traitent le même sujet, deux sont particulièrement proches : le roman français et sa version anglaise. Le lecteur va donc trouver dans la présente analyse de nombreuses allusions au *Bel Inconnu* car il serait difficile d'étudier le roman anglais⁷ en faisant abstraction de l'oeuvre qui est de toute évidence sa source et qui se distingue

⁷ Il nous semble opportun de résumer l'histoire de Lybeaus Desconus compte tenu de l'accès restreint au texte dont on dispose.

Un jeune homme (« chylde » v. 31), inconnu à la cour d'Arthur mais dont le lecteur apprend le nom et l'ascendance dès le prologue, arrive à Glastonbury. Il demande son adoubement et le droit d'entreprendre la première aventure qui se présentera : le roi les lui accorde et lui donne le nom de Lybeaus Desconus.

Entrent alors dans la salle Elene, la belle messagère et Teandelayn, le nain. Ils viennent de Synadowne, de la part d'une princesse qui prie Arthur de choisir son meilleur chevalier et de l'envoyer à son secours : deux cruels magiciens, Maboun et Yrayn, l'ont emprisonnée, puis transformée en dragon. Lybeaus se propose et obtient l'accord du roi malgré l'opposition ardente d'Elene.

C'est ainsi que notre héros, la messagère et le nain quittent la cour royale pour chevaucher vers Synadowne. Elene montre le chemin sur lequel Lybeaus se bat contre Wylleam Celebronche, le gardien de la Vale Perylous, puis contre ses trois neveux. Il délivre ensuite une demoiselle (Vyolette) de deux géants, conquiert l'épervier de Gyffroun pour l'envoyer à Arthur, triomphe de Syr Otes de Lyle et de ses hommes, libère la cité de l'Yle d'Or que Mauugys, le géant, assiégeait, mais lui-même devient victime des pouvoirs magiques de la Dame d'Amore. Il passe douze mois avec elle quand Elene lui ouvre les yeux et le fait repartir vers la princesse emprisonnée. Gyfflet, son serviteur à l'Yle d'Or, le suit comme écuyer.

Avant de livrer les derniers combats contre les magiciens, Lybeaus emporte une victoire sur Lambard qui, s'apercevant de ses qualités et de ses origines exceptionnelles, lui révèle son vrai nom (Geynleyn). Le chambellan vaincu accompagne le héros au palais de Synadowne où ce dernier accomplira ses ultimes exploits : il triomphera de Maboun et d'Yrayn, puis subira le baiser terrifiant du dragon. Il délivrera ainsi la princesse ensorcelée, qui souffrait sous une forme monstrueuse, et deviendra le seigneur de quinze châteaux en épousant « cette dame ravissante » (« Þæt lady bryæt », v. 2056).

par sa structure originale et par sa remarquable richesse symbolique.

Le roman du *Bel Inconnu* commence par l'arrivée du héros à la cour d'Arthur, l'enfance de Guinglain étant occultée dans l'histoire. L'oeuvre française est unique de ce point de vue car *Lybeaus Desconus*, tout comme *Wigalois* ou *Carduino*, commence par le récit de la jeunesse du héros⁸. Le lecteur découvre chez la mère de *Lybeaus* un jeune homme ignorant et niais qui ne pose même pas de questions concernant son vrai nom.

« And hym-self was full nys » (v. 22)

(Lui-même était assez niais)

« J not what ys my name :

J am þe more nys » (v. 50-51)

(Je ne sais pas mon nom :

je suis très niais.)⁹

Après avoir quitté sa mère, il arrive à la cour d'Arthur où il recevra une bonne éducation de Gauvain en même temps que le roi lui attribuera le nom de *Lybeaus Desconus* : ainsi deviendra-t-il chevalier¹⁰. Ce choix de commencer le récit par l'enfance du héros et de rapporter les événements qui précèdent le défi de la

⁸ Wirnt von Grafenberg remonte encore plus loin que Thomas Chestre dans l'histoire de la famille puisqu'il raconte la rencontre de Gawein et Flôrie, leur mariage et la naissance de Wigalois.

⁹ La forte ressemblance entre le début de *Lybeaus Desconus* et celui du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes a fait dire à W.H. Schofield que *Lybeaus* n'était autre que *Perceval* sous un autre nom. Cf. « *Studies on Lybeaus Desconus* » in *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature*, Boston, 1895, IV, p. 146.

¹⁰ Dans le roman anglais il n'y a pas de quête d'identité car « *Lybeaus Desconus* » a été compris par le public comme le véritable nom du héros.

messagère témoigne, dès les premiers vers, d'un engouement du narrateur pour l'action que le reste du romance ne fera que confirmer. Les faits d'armes et tous les actes sont au centre de sa préoccupation alors que la psychologie des personnages ou des scènes descriptives sont négligées et très éparses. De plus, incapable de résumer certains événements de moindre importance (ou est-il trop soucieux de précision ?), le narrateur relate méticuleusement tout ce qui arrive à Lybeaus. Son regard ne quitte jamais le héros mais il n'observe que ce qu'il fait. A défaut d'employer l'ellipse ou de raccourcir les épisodes mineurs, il se perd dans les détails du va-et-vient des personnages, ce qui ralentit considérablement le rythme de l'histoire et confère en outre aux aventures du héros une signification particulière. Les épreuves que Lybeaus doit affronter auront davantage une valeur d'exemple en cette fin du XIV^e siècle, marquée par la Guerre de Cent Ans, où le besoin de vaillants guerriers en Angleterre se fait clairement sentir. L'écriture en vers et la pensée hautement symbolique des XII^e et XIII^e siècles ont cédé la place à d'autres formes littéraires¹¹. Par conséquent le romance anglais doit être considéré avant tout comme une oeuvre didactique qui, certes, a gardé quelques réminiscences de la pensée symbolique des siècles précédents mais qui met l'accent sur les exploits guerriers du héros afin de donner un modèle de comportement au public, tout en le divertissant.

Après avoir appris à manier les armes, Lybeaus se propose pour libérer la princesse emprisonnée. Avant son départ en aventure le roi lui offre une armure blanche et un bouclier doré

¹¹ La multiplication des romans en prose au détriment des romans en vers durant le XIII^e siècle illustre bien ce changement de goût et de mode d'expression.

orné d'un griffon¹². La couleur de son armure indique bien qu'il est au début de sa carrière chevaleresque, le blanc étant la couleur du novice avant l'initiation. Le griffon, unique figure sur le bouclier, montre également qu'il ne s'agit pas encore d'un chevalier accompli : Wylleam Celebronche, Gyffroun, Maugys ou Lambard, qui sont des guerriers expérimentés, ont respectivement sur leurs boucliers trois lions (v. 283-285), trois hiboux (v. 856-858), trois idoles (v. 1237-1276) et trois têtes d'ours (v. 1567-1570). Toutefois, le griffon, qui est une créature mythologique composée de deux animaux puissants et qui incarne la force et l'énergie pure dans le sens où le pouvoir terrestre du lion est doublé par la puissance céleste de l'aigle¹³, représente et anticipe la future combativité du héros.

Celui-ci ne tardera pas à faire preuve de vaillance dès sa première aventure. Dans le Vale Perylous, au pied d'un château, il désarçonne facilement son adversaire, Wylleam Celebronche, lui rase la barbe avec son épée et triomphe aisément de lui. Si l'on en croit le chevalier vaincu, Lybeaus n'a plus rien à apprendre au sujet du combat chevaleresque : Wylleam n'a jamais rencontré de chevalier si vaillant¹⁴. Après cette première

¹² « And henge on hym a scheld,
Ryche and ouer-geld,
Wyth a gryffoun of say » (v. 79-81)

¹³ Cf. Dictionnaire des symboles, dir. CHEVALIER, J. et GHEERBRANT, A., Paris, Robert Laffont, 1982, l'article « Griffon ».

¹⁴ « ...Be my lay !
Be-fore þys ylke day
Ne fond Y non so wyæt. » (v. 328-330)

(Ma foi ! / Avant ce jour-ci / Je n'ai pas trouvé [de chevalier] si vaillant !)

« Lybeaus Disconeus he highte :
To fell his fone in fyght
He nys noþinge to leren » (v. 423-425)

(Il s'appelle Lybeaus Disconeus : / Pour abattre ses adversaires / Il n'a rien à apprendre)

victoire, Elene aussi reconnaît immédiatement la bravoure de Lybeaus et lui demande pardon pour ses insultes précédentes.

L'excellence guerrière du héros n'est plus contestée par ses compagnons. Néanmoins, il lui faudra envoyer plusieurs adversaires vaincus à la cour d'Arthur pour démontrer son courage devant tout le monde. C'est ainsi qu'il repart du Vale Perylous pour la cité de Synadowne et se trouve attaqué par les trois neveux de Wylleam. Dans l'esprit strictement linéaire du récit, cet épisode suit immédiatement la défaite de l'oncle, contrairement au *Bel Inconnu* où le héros tue d'abord les deux géants. L'auteur anglais devait trouver plus « logique » cette disposition des aventures : la honte subie par Wylleam doit être vengée par les neveux le plus rapidement possible¹⁵. Lybeaus combat un, puis deux adversaires en même temps. Il parvient à surmonter les difficultés croissantes et triomphe des trois chevaliers : il les envoie chez Arthur comme prisonniers.

Il est intéressant de remarquer que, dans le même épisode du roman français, la messagère empêche, au nom de la loyauté, les adversaires du héros d'attaquer ce dernier à plusieurs, alors que dans le roman anglais Lybeaus propose lui-même d'affronter les trois neveux pour mettre en avant son courage :

« J am redy to ryde
 Aens yow alle y-same ! » (v. 467-468)

(Je suis prêt à vous affronter / Tous en même temps !)

Respecter les règles chevaleresques dans les combats n'a pas d'importance dans le récit anglais. Les adversaires se lancent à peine le défi, ils ne se présentent pas après le duel. Des trois

¹⁵ Soulignons ici le lien de parenté qui attache les trois nouveaux adversaires au chevalier vaincu dans l'aventure précédente et qui peut être une des raisons pour lesquelles ces deux épisodes sont rapprochés.

neveux de Wylleam, par exemple, seul est nommé le frère aîné, le premier à se mesurer au héros¹⁶. Les deux autres sont mentionnés par divers substituts de nom : « þe myddell broþer » (v. 490), « he » (v. 494), « þey » (v. 511), « þese knyætes » (v. 514), « þy brederen twayne » (v. 523)¹⁷. En revanche, les échanges de coups d'épée sont racontés avec beaucoup de détails, ce qui correspond également aux attentes du public passionné par les exploits guerriers.

Ses adversaires blessés et battus ayant pris le chemin de la cour d'Arthur, Lybeaus continue le sien vers Synadowne. Le nain et la messagère le guident et l'accompagnent. Après trois jours de chevauchée, au milieu d'une forêt, loin des endroits habités, ils construisent une cabane avec des branches et des feuilles mortes pour y passer la nuit. Une odeur de viande rôtie et les cris d'une demoiselle les réveillent soudainement. Le nain propose à Lybeaus de s'enfuir mais celui-ci, bien entendu, préfère se précipiter au secours de la personne en danger.

Le héros arrive en libérateur au milieu d'une scène où un horrible géant rouge est en train de rôtir un ours qu'il a embroché pendant qu'un géant noir, non moins effrayant, tente de violer une jeune demoiselle. L'opposition du couple de créatures diaboliques et de Lybeaus comme sauveur est flagrante. Le grand feu, les cris désespérés, l'aspect terrifiant des géants évoquent

¹⁶ Il s'appelle Syr Gower (v. 474).

¹⁷ Les éditeurs d'Ywain and Gawayn font la même observation par rapport à l'adaptation anglaise d'Yvain :

« The English author is also unsympathetic to Chrétien's lively interest in the fine points of chivalric behaviour - an interest which reflects the tastes and preoccupations of the cultivated circle, presided over by Marie de Champagne, for which Chrétien wrote. » FRIEDMAN, A.B. et HARRINGTON, N.T. eds., Ywain and Gawayn, published for the Early English Text Society, n°254, London-New York-Toronto, Oxford University Press, 1964, p. XIX.

l'enfer, de plus ces derniers sont désignés comme « deux diables »¹⁸ par le narrateur. Le héros libérateur, lui, est envoyé par la Vierge Marie et par Dieu et il est aidé par Jésus dans les combats :

« And þankede Heuene Quene
þat swych socour her sente » (v. 605-606)

(Et [Vyolette] remercia la Reine Céleste / De lui avoir
envoyé un tel secours)

« And þonkede God fele syde
þat euer was he made knət » (v. 650-651)

(Et [Vyolette] remercia Dieu maintes fois / Qu'il fût
adoubé chevalier)

« And prayde swete Jhesus
Helpe Lybeaus Deconus
þat he wer naət y-schent » (v. 613-615)

(Et [ils] prièrent Jésus / Qu'il aidât Lybeaus Desconus
/ Que la honte lui fût épargnée)

Ce type de combat qui met en scène le héros, envoyé et protégé par Dieu et Jésus, affrontant des êtres païens et maléfiques réapparaîtra plus loin dans l'histoire, notamment dans l'épisode de l'Yle d'Or. Dans les deux cas Lybeaus est représenté comme le défenseur des faibles, porteur des valeurs

¹⁸ Vyolette, la demoiselle menacée, se plaint ainsi des deux malfaiteurs :

« ... Wellaway !
þat euer J bode þys day
Wyth two fendes to sette ! » (v. 586-588)

(Hélas ! / J'ai vécu jusqu'à ce jour / Quand je me trouve entourée de deux diables !)

chrétiennes face à des ennemis non-humains et exclus par conséquent de la communauté des croyants.

Mais la logique de l'analyse peut être inversée : les ravisseurs de Vyolette ou Maugys, qui assiège l'Yle d'Or, ne sont-ils pas montrés comme géants parce qu'ils sont mécréants ? Leur gigantisme n'est-il pas la manifestation physique de leur état (im)moral ? Si, d'un point de vue symbolique, les deux géants dans la deuxième aventure du *Bel Inconnu* représentent, sous une forme hypertrophiée, les instincts non maîtrisés du héros, dans le roman anglais le géant noir et le géant rouge, tout comme Maugys, symbolisent le paganisme sous sa forme la plus épouvantable et la plus repoussante. C'est le devoir du héros chrétien de triompher de ces représentants du Mal.

On trouve dans bien d'autres romances cette figure du géant païen, ennemi du chevalier chrétien. Dans *Sir Percyuell of Galles* le sultan Gollerotheram assiège le château de Lufamour et son frère-géant s'empare de l'anneau que Percyuell a passé au doigt d'une demoiselle endormie. Le héros délivre la cité encerclée avant de tuer le géant en combat singulier¹⁹. Le conflit du paganisme et de la chrétienté est incarné ici par les frères dont l'un est sultan, l'autre géant, et qui tous deux sont opposés au chevalier pieux, qui d'ailleurs mourra en Terre Sainte comme croisé, après avoir libéré de nombreuses villes de sous la domination des païens²⁰.

¹⁹ *Syr Percyuell of Galles* in FRENCH, W.H. et HALE, C.B., *Middle English Metrical Romances*, New York, Russell & Russell Inc., 1964, vol. 2., pp. 531-603. Pour le combat contre le géant cf. v. 2003-2096.

²⁰ « Sythen he went into þe Holy Londe,
Wanne many cités full stronge,
And there was he slayne, i vndirstonde ;
Thusgatis endis hee. » (v. 2281-2284)

(Il [Percyuell] partit immédiatement en Terre Sainte, / Conquit beaucoup de villes puissantes, / Et il y fut tué, je crois ; / Ce fut sa fin)

Dans *The Turke and Gowin* Gauvain se retrouve face à neuf géants qui constituent l'entourage du « King of Man », roi qui inflige au chevalier deux épreuves : celui-ci doit jouer au tennis contre ses géants avec une balle en cuivre, puis il doit soulever un brasero proportionnel à la taille des créatures démesurées et chargé de bois et de charbon. Le « King of Man » est très en colère contre les chevaliers de la Table Ronde et les ecclésiastiques :

« And I purpofe, in full great ire,
To brenn their clergy in a fire,
& punifh them to my pay » (v. 162-164)²¹

(Et j'envisage, dans ma grande colère, / De brûler leur clergé dans un feu / Et de les punir selon mon plaisir)

Mais grâce au courage de Gauvain et de son compagnon le Turc²², ce sont le « King of Man » et ses géants qui périront dans le feu.

Dans *Lybeaus Desconus* le héros tue le géant noir d'un seul coup d'épée et triomphe du géant rouge dans un combat un peu plus long, avant d'offrir les têtes tranchées de ses adversaires à la demoiselle délivrée. Les trophées ne sont pas gardés par Vyolette mais ils sont envoyés à la cour d'Arthur : ils restent les preuves

²¹ *The Turke and Gowin* in MADDEN, Sir Frederic, ed., *Syr Gawayne : A Collection of Ancient Romance-Poems by Scottish and English Authors, Relating to that Celebrated Knight of the Round Table*, London, Richard and John E. Taylor, 1839, pp. 243-255.

²² Le Turc lui-même est un chevalier ensorcelé que Gauvain délivrera aussi au cours du récit.

tangibles de la prouesse de Lybeaus qui contribuent à rendre célèbre le héros²³ :

« þe two heddes wer y-sent
Artour þ kyng to present
Wyth mochell gle and game ;
þanne ferst yn court aros
Lybeaus Desconus los
And hys gentyl fame » (v. 682-687)

(Les deux têtes furent envoyées / Comme cadeaux au
roi Arthur / Avec une grande joie ; /
Alors, pour la première fois, se répandirent à la cour /
La réputation de Lybeaus Desconus /
Et la renommée de sa bravoure.)

C'est Erl Antore, le père de Vyolette, qui envoie un messager avec le « présent ». C'est également lui qui, pour récompenser l'acte courageux de Lybeaus, offre au héros la main de sa fille et quinze châteaux : exactement ce que le chevalier reçoit à la fin de l'histoire en délivrant la princesse ensorcelée de Synadowne. L'épisode du combat contre les deux géants est, d'une certaine manière, la « miniature » du romance : Vyolette est enlevée par les malfaiteurs (v. 664-671), le héros la libère de ses ravisseurs (v. 592-645), la ramène chez elle où un riche mariage lui est proposé. La princesse anonyme de Synadowne est ravie également par deux chevaliers-magiciens que Lybeaus battra dans des combats éprouvants, éliminant ainsi les agresseurs et rendant possible l'ultime geste de courage : le baiser de la femme-serpent. Le mariage et les quinze châteaux offerts par la

²³ Sur le rôle et la signification des géants dans les romances en moyen anglais cf. LANE, D. F., « An Historical Study of the Giant in the Middle English Metrical Romances », PhD., 1972. DAI :1972/73, XXXIII, 5683A.

demoiselle et acceptés, cette fois-ci, attesteront de la vaillance du héros.

Les schémas narratifs de ces deux épisodes, malgré quelques divergences dans les détails, sont très similaires et forment ce que l'on peut nommer en reprenant la terminologie de V. Propp « une séquence »²⁴. Nos deux séquences, emboîtées l'une dans l'autre, constituent deux histoires à part entière. L'épisode des géants est indépendant au point de pouvoir changer de place avec n'importe quelle autre aventure car l'intrigue du roman est en fait une série de combats interchangeables dont le fil conducteur, le dénominateur commun, est le personnage du héros²⁵.

²⁴ « On peut appeler conte merveilleux du point de vue morphologique tout développement partant d'un méfait (A) ou d'un manque (a), et passant par les fonctions intermédiaires pour aboutir au mariage (W) ou à d'autres fonctions utilisées comme dénouement. [...] Nous appelons ce développement une séquence. Chaque nouveau méfait ou préjudice, chaque nouveau manque, donne lieu à une nouvelle séquence. Un conte peut comprendre plusieurs séquences, et lorsqu'on analyse un texte, il faut d'abord déterminer de combien de séquences il se compose. » PROPP, V., *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970, pp. 112-113.

²⁵ Les aventures du héros se succèdent à un et trois jours d'intervalle. Lybeaus livre son premier combat après avoir quitté la cour d'Arthur et chevauché trois jours. L'épisode des géants et le duel contre Lambard sont également précédés de trois jours de cheminement. Une seule journée s'écoule entre l'aventure du Vale Perylous et la lutte contre les trois neveux, le séjour chez Erl Antore et l'épisode du gerfaut de même qu'entre la victoire sur Lambard et le combat contre les magiciens. Cette alternance d'intervalle de trois jours / un jour / trois jours / un jour n'est modifiée que deux fois dans le récit : avant et après la lutte du héros contre Syr Otes de Lyle et ses hommes. Il n'y a aucun indice de temps précis avant cette rencontre, en revanche, trois vers sont assez explicites pour donner un ordre d'idée sur une plus longue période que Lybeaus a passée à participer aux combats dans des pays lointains :

« Lybeaus rod many a myle
 Among aventurus fyle
 Jn Yrland and yn Wales » (v. 1222-1224)

Lybeaus refuse donc la main de Vyolette, mais il accepte en revanche une riche armure avant de reprendre la route vers Synadowne. L'étape suivante sur son chemin est le château de Kardeuyle où il conquerra un gerfaut. Cet épisode est exceptionnel dans le récit pour deux raisons : d'une part, il s'avérera extrêmement riche en détails descriptifs, d'autre part le héros y apparaîtra dans le rôle de l'agresseur alors qu'il était jusque-là le protecteur des faibles. Dans le roman français, le Bel Inconnu s'engage dans son cinquième combat pour réparer l'injustice commise à l'égard de Margerie et il conquiert l'épervier pour honorer la beauté de la demoiselle. Lybeaus, par contre, entreprend la même aventure uniquement pour le plaisir et pour accroître sa renommée :

« Be God and Seynt Mychell !

Wyth Gyffroun Y schall fyæt

And chalaunge þe jefawucon... » (v. 740-742)

(Au nom de Dieu et de saint Michel !/ Je lutterai contre
Gyffroun / Et je défierai le gerfaut)

Il n'y a donc ni chevalier injustement tué, ni demoiselle affligée en deuil qui doit être vengée. Le héros se lance dans cette aventure parce qu'elle lui semble dangereuse, par conséquent valorisante :

« ..., Hyt owyp a knyæt,

þe beste her abowte :

Ho þat wyll wyth hym fyæt,

(Lybeaus chevaucha bien de milles / Entre des aventures déplaisantes /
En Irlande et au Pays des Galles)

Cet espacement très régulier des aventures et l'emploi répétitif des marqueurs de temps contribuent à souligner la disposition un peu arbitraire et l'aspect quasi-interchangeable des épisodes.

Be hyt be day oper nyæt,
He dop hym lowe lowte.

For loue of hys lemman,
þat ys so fayr a woman,
He hap do crye and grede
Ho þat bryngeþ a fayryr oon,
A jerfaukon, whyt as swan,
He schall haue to mede.
æf sche ys næt so bryæt,
Wyth Gyfroun he mot fyæt
And ye may not spede,
Hys hed schall of be raft
And sette vp-on a sper schaft
To se yn lengþe and brede.

And þat þou mayst se full well :
þer stant yn ech a karnell
An hed oper two vp-ryæt. ” » (v. 719-738)

(Il [le château] est la propriété d'un chevalier, / Qui est le meilleur aux alentours : / Quiconque veut le combattre, / Que ce soit le jour ou la nuit, / Doit s'incliner devant lui.

Par amour pour son amie, / Qui est une très belle dame,
/ Il a crié et proclamé que, / Si quelqu'un lui présente une femme plus belle, / Un gerfaut blanc comme un cygne / Il aura comme récompense. / Si elle n'est pas aussi jolie, / Il devra lutter contre Gyfroun / Et s'il est vaincu, / Sa tête sera coupée / Et fichée sur une lance / Pour être vue de tous les côtés.

Et tu peux le voir très bien : / Dans chaque créneau des
remparts / Il y a une ou deux têtes en haut.)

Grâce aux explications de la messagère, le lecteur apprend que Gyfroun est un excellent chevalier et que son amie est très belle. Lybeaus, donc, au lieu de rétablir la paix comme il l'a fait en sauvant Vyolette des géants, s'interpose dans un couple qui est caractérisé de toute évidence par l'harmonie²⁶ : l'armure de Gyfroun et l'équipement de son cheval sont assortis avec les vêtements portés par son amie :

« He bar þe scheld of goules,
Of syluer þre whyte oules,
Of gold was þe bordure.
Of þe selue colours
And of non oþer flowres
Was lyngell and trappure » (v. 856-861)

(Il portait un bouclier rouge, / [décoré] De trois hiboux
blancs en argent, / Dont la bordure était en or. / Des
mêmes couleurs / Et sans aucune autre décoration /
Etaient le caparaçon du cheval et la sangle.)

« A lady proud yn pryde,
Was clodeþ yn purpel pall. [...]]
Her mantyll was rosyne,
Pelured wyth ermyne,
Well ryche and reall.
A sercle vp-on her molde

²⁶ Dans le *Bel Inconnu*, Giflet est présenté comme un chevalier « Qui molt est orguillous et fiers » (v. 1580) et son amie « Qui avoit non Rose Espanie [...] Molt estoit et laide et frencie » (v. 1724-1727). Il ne s'agit donc pas d'un couple harmonieux comme dans le roman anglais.

Of stones and of golde,
Wyth many amall. » (v. 869-879)

(Une dame somptueusement habillée / de précieux vêtements pourpres./[...] Son manteau était rouge comme la rose, / Bordé d'hermine, / Bien riche et magnifique. / [Elle portait] sur sa tête une couronne / Faite de pierres précieuses et d'or, / Avec beaucoup d'émaux.)

Lybeaus défie Gyfroun en prétendant avoir une amie plus belle que le seigneur et veut apporter le prix de beauté, le gerfaut au roi Arthur. Gyfroun relève le défi : les habitants de la ville seront juges dans le concours de beauté et si son amie est déclarée plus ravissante, Lybeaus devra le combattre pour gagner le faucon.

Le récit du jugement abonde en détails. Le narrateur consacre douze vers à la description de la messagère, quinze vers à celle du cortège mené par Gyfroun et vingt-quatre vers au portrait de son amie. Les deux descriptions des demoiselles ne se suivent pas, elles sont séparées par celle qui présente Gyfroun et ses deux écuyers. Cette scène, bien entendu, s'organise autour des femmes si bien que leur présentation domine l'épisode. En comparant leurs portraits, la différence est d'emblée visible : l'éblouissante beauté de l'amie de Gyfroun demande deux fois plus de vers pour être décrite que l'apparence ordinaire de la messagère. Ce ne sont par ailleurs que les vêtements et la monture de cette dernière qui nous sont dépeints et non le physique proprement dit²⁷. L'amie de Gyfroun, en revanche, est présentée avec minutie :

²⁷ Son portrait au début du récit ne s'étend pas non plus sur son visage, la couleur de ses cheveux ou de sa peau. Sa présentation est plus succincte que celle de Teandelayn. Cf. respectivement v. 109-120 et v. 121-141)

« As þe rose her rode was red ;
þe her schon on hyr heed
As gold wyre schyneþ bryæt.
Ayder browe as selken þrede
Abowte yn lengþe and yn brede ;
Hyr nose was strath and ryæt.
Her eyen gray as glas,
Melk whyt was he[r] face :
So seyde þat her sygh wyth syæt.
Her swere long and small ;
Her beawte telle all
No man wyth mouþe ne myæt. » (v. 880-891)

(Comme une rose était son teint rouge / Ses cheveux
brillaient sur sa tête / Comme brillent des fils d'or. /
Les deux sourcils, comme des fils de soie, / Se
courbaient, larges et longs. / Son nez était droit et bien
fait. / Ses yeux étaient gris comme du verre, / Son
visage était blanc comme du lait : / C'est ce que disent
ceux qui l'ont vue. / Son cou était long et fin, / Toute
sa beauté / ne peut être décrite de personne avec des
mots.)

Quant aux autres dames jouant un rôle plus ou moins
important dans le récit, le narrateur est beaucoup moins généreux
ou précis : la Dame d'Amore est d'une beauté rayonnante²⁸ et la

²⁸ « Lybeaus grauntede yn haste
And loue to her he caste,
For sche was bryæt and schene. » (v. 1411-13)

(Lybeaus était tout de suite d'accord / Et il lui offrit son amour / Car elle
était belle et rayonnante.)

princesse de Synadowne est décrite dans des termes élogieux²⁹, mais aucune des deux n'est individualisée comme l'amie de Gyfroun. Cette dernière est la seule qui soit présentée dans toute sa splendeur et avec de nombreux détails.

Mais d'où vient cet intérêt porté à un personnage féminin secondaire, simple « figurante » d'une aventure qualifiante ? S'agit-il d'une attention particulière du narrateur à l'égard de cette dame ou bien obéit-il à une raison plus pragmatique : il faut rendre nécessaire et inéluctable le duel entre Lybeaus et Gyfroun ? C'est la deuxième hypothèse qui nous paraît plus plausible car l'amie du seigneur doit être bien plus belle que la messagère, sinon Lybeaus emporterait l'oiseau sans combat. De plus, l'amie de Gyfroun n'est pas nommée, elle reste une simple « femme » (« lemman », v. 724 ou « woman », v. 725), tout comme les autres, à l'exception de la Dame d'Amore. Même si c'est elle qui provoque le combat, ce qui lui attribue un rôle certain, elle ne le fait qu'indirectement. Quand le cortège entre en scène, elle est reléguée derrière trois personnages masculins : le seigneur et ses deux écuyers, dont l'un porte trois lances, l'autre le gerfaut blanc³⁰. Ce groupe est fortement dominé non seulement

²⁹ « For a lady of prys,
Wyth rode reed as rose on ryse ... » (v. 1243-44)

(Car une dame excellente, / Avec un teint rouge comme la rose qui s'éclot...)

³⁰ « þat sy þey Gyffroun come ryde
And two squyeres be hys syde, [...]]
Hys squyer gan lede
Be-fore hym vp-on a stede
þre schaftes good and sure ;
þat oþer bar redy boun
þe whyte gerfawcoun
þat leyd was to wajour » (v. 853-867)

(Ils [Lybeaus et ses compagnons] aperçurent Gyfroun chevauchant / Et ses deux écuyers à ses côtés, [...] / Un écuyer tenait / Devant lui, sur

par des valeurs guerrières, mais aussi par le chiffre trois. Les trois hommes, les trois lances, les trois hiboux sur le bouclier de Gyfroun, placés dans le contexte christianisé de l'ouvrage, évoquent l'image de la Trinité, et ce d'autant plus que l'élément féminin, représenté par l'amie du seigneur, reste en retrait, tout comme la Vierge dans la religion chrétienne.

Mais le duel de Lybeaus et Gyfroun met fin à cette domination du chiffre trois, symbole d'un processus dynamique, contraire du quatre, modèle de la totalité³¹. Le héros frappe Gyfroun si fort que celui-ci tombe du cheval, se brise le dos et, étendu sur son bouclier, est transporté au château.

Cet épisode se distingue du reste de l'ouvrage par le grand nombre de détails descriptifs qui rendent possible ici une analyse symbolique et psychanalytique, approche relativement courante dans l'étude des romans écrits aux XII^e et XIII^e siècles, extrêmement riches en éléments merveilleux et en symboles³².

son cheval, / trois bonnes lances ; / L'autre tenait prêt / Le gerfaut
blanc / Qui était déposé comme trophée)

³¹ FRANZ, Marie-Lousie von, *Nombre et temps. Psychologie des profondeurs et physique moderne*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1983, p. 115 et sv.

³² Cf. par exemple GUERREAU, A., « Renaud de Bâgé : Le Bel Inconnu. Structure symbolique et signification sociale », *Romania*, CII, 1982. ; CHANDÈS, G., « Amour, mariage et transgression dans le Bel Inconnu à la lumière de la psychologie analytique », in *Amour, mariage et transgressions au Moyen Age*, Université de Picardie, Actes du colloque des 24, 25, 26 et 27 Mars 1983, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1984. ; WALTER, P., *Le « Bel Inconnu » de Renaut de Beaujeu. Rite, mythe et roman*, Paris, PUF, 1996. ; GYÓRY, J., « Prolégomènes à une imagerie de Chrétien de Troyes », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1967, n°3-4. ; CHANDÈS, G., *Le serpent, la femme et l'épée. Recherches sur l'imagination symbolique d'un romancier médiéval : Chrétien de Troyes.*, Amsterdam, Rodopi, 1986. ; AUBAILLY, J.-C., *La fée et le chevalier. Essai de mythanalyse de quelques lais féeriques des XII^e et XIII^e siècles.* Paris, Honoré Champion, 1986. ; GALLAIS, P., *La*

Grâce à la description minutieuse des participants et des événements, nous pouvons donc examiner cette aventure de Lybeaus à la lumière de la psychologie jungienne et en faire ressortir un sens qui soulignera son lien de parenté avec le roman français.³³

fée à la fontaine et à l'arbre : un archétype du conte merveilleux et du récit courtois, Amsterdam, Rodopi, 1992.

³³ Bien qu'il soit impossible de résumer les concepts jungiens en quelques phrases, nous proposons au lecteur un bref aperçu du processus d'individuation - emprunté à J.-C. Aubailly - pour faciliter la compréhension de l'analyse qui suivra.

« La personnalité consciente est un fragment plus ou moins arbitraire de la psyché collective ; elle est une somme des données psychologiques ressenties en tant que personnelles, ce qui implique un refoulement des teneurs idéo-affectives qui ne cadrent pas avec l'ensemble, une auto-éducation arbitraire et violente qui aboutit à la constitution de la Persona qui est le masque d'un assujettissement général du comportement à la psyché collective et donne néanmoins l'illusion de l'individualité. Or le développement de la personnalité nécessite impérativement une différenciation rigoureuse d'avec la psyché collective [...] et c'est dans la victoire remportée sur cette dernière que réside la vraie valeur, la conquête du talisman inventé par le mythe. C'est le rôle de l'individuation d'y conduire : « l'individuation n'a d'autre but que libérer le Soi d'une part des fausses enveloppes de la Persona, et, d'autre part, de la force suggestive des images inconscientes », autrement dit de faire que se réalise le difficile équilibre qui repose sur une complémentarité assumée du conscient et de l'inconscient, sur la *conjunctio oppositorum*. En effet, « plus on prend conscience de soi-même ... plus s'amincit et disparaît la couche de l'inconscient personnel déposée tel un limon sur l'inconscient collectif ». Pour parvenir à cette libération du Soi, l'individu, au cours de ce lent processus de maturation psychique qu'est l'individuation [...] va découvrir successivement les différentes composantes de sa personnalité sous forme de projections auxquelles le succès de l'entreprise implique qu'il ne s'identifie pas mais plutôt qu'il tente de les intégrer au conscient en distinguant leur contenu de la forme projetée.

[...] Le premier stade du processus d'individuation est généralement celui de la découverte de l'Ombre qui est le côté obscur, non vécu et refoulé du complexe du Moi qui comprend des éléments personnels et des éléments

Du point de vue du sujet donc, c'est-à-dire de celui de Lybeaus, la défaite du seigneur signifie qu'une situation ne peut être considérée comme harmonieuse si l'élément masculin domine outre mesure au détriment de l'aspect féminin. Cet épisode prévient symboliquement le héros qu'il court un danger en affrontant des adversaires les uns après les autres, en consacrant sa vie uniquement aux combats. Rien d'unilatéral ne peut aboutir

collectifs et représente en fait, à ce stade, l'inconscient dans son entier. Il est alors vital de reconnaître et d'admettre l'existence de l'Ombre, de la rendre « consciente » en sachant faire la part des éléments qui la composent, car elle recèle des forces positives vitales qu'il faut intégrer à la vie active. Ainsi on peut atteindre le second stade de l'exploration de l'inconscient qui est celui de la découverte de l'Anima et de l'Animus, personnages symboliques qui surgissent dans le sillage de l'Ombre. L'Anima est cette image collective de la femme qui réside de façon héritée dans l'inconscient de l'homme, à l'aide de laquelle il appréhende l'essence féminine qui est une des composantes de sa personnalité ; elle est aussi l'Eros qui équilibre la prédominance accordée par la conscience masculine au Logos. Parallèlement, l'Animus est une manière de condensation de toutes les expériences accumulées par la lignée ancestrale féminine au contact de l'homme, il est le logos spermaticos, le Verbe fécondant qui équilibre la prédominance accordée par la conscience féminine à l'aspect Eros de la vie. Anima et Animus se situent à la limite supérieure du clair-obscur de l'être. Dans un premier temps ils apparaissent comme des complexes personnifiés, mais une prise de conscience de leurs contenus les font ressentir comme de simples fonctions. Leur intégration ouvre l'individu aux suggestions plus profondes qui viennent de l'inconscient qui est accordé, d'une façon qui dépasse complètement notre compréhension, à notre milieu au-delà du continuum espace-temps, et à toute la nature. Malheureusement beaucoup d'individus ne parviennent pas à ce stade. Pourtant lorsque l'individu est capable de ne plus s'identifier avec son Anima ou son Animus, l'inconscient lui apparaît sous une forme symbolique représentant le Soi, Vieux Sage ou Grande mère qui subsument en eux la totalité unifiée (l'Un primordial car le Soi englobe tous les aspects antérieurs de la psyché en incluant le Moi), source d'équilibre indestructible, de plénitude et de sagesse qui est celle de l'homme éternel qui est en chacun de nous depuis des Origines. » AUBAILLY, C., *La fée et le chevalier. Essai de mythanalyse de quelques lais féériques des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 1986, p. 14-15, note n°3.

à l'harmonie : l'équilibre, par définition, n'existe qu'entre deux entités. Comme il a fait preuve de qualités guerrières exceptionnelles, la construction de sa Persona est terminée. En revanche, il ne devrait pas négliger désormais le problème de l'intégration de son Anima - ce serait le message symbolique de cet épisode qu'il ne saisit pas. Il envoie le gerfaut, le prix de beauté qui revient à Elene, au roi Arthur. Il privilégie donc, une fois de plus, sa Persona au détriment de son Anima. Le faucon, du reste, peut difficilement être considéré comme récompense de la beauté d'une femme alors que dans l'esprit du héros il est destiné dès le départ à Arthur³⁴. Il est un trophée, un simple témoignage d'une nouvelle victoire de Lybeaus, ce qui explique sa place au début de l'épisode sur le poing de l'écuyer, puis à la cour du souverain. Il fait partie intégrante du monde chevaleresque en étant le messenger qui répand la renommée du héros.

Le roi ne tardera pas d'ailleurs à envoyer un signe de reconnaissance à Lybeaus :

« þo Artour herde hyt rede,
 To hys knyȝtes he sede,
 « Lybeaus well werry kan !
 He haþ me sent þe valour
 Of noble dedes four,
 Seþ e he ferst be-gan.
 Now wyll Y sende hym tresour

³⁴ Lybeaus s'engage dans cette aventure avec cet objectif qu'il précise tout de suite devant Gyfroun :

« þer-fore þy gerfawcoun
 To Artour þe kyng wyth kroun
 Bryng Y schall wyth ryȝt.' (v. 793-95)

(C'est pourquoi ton faucon / A Arthur le roi couronné / J'apporterai
 comme il convient)

To spendy wyth honour.
As falleþ for swych a man »

An hundred pound honest
Of floryns wyth þe best
He sente to Cardelof þan. » (v. 979-990)

(Quand Arthur l'entendit dire, / A ses chevaliers il dit :
/ « Lybeaus s'est bien battu !/ Il m'a envoyé les gains /
De quatre nobles actes / Depuis qu'il s'est battu pour
la première fois. / Maintenant je lui enverrai un trésor /
Afin qu'il le dépense honorablement. / Comme il
convient à un homme comme lui. »

Au moins cent livres / Des meilleurs florins / Il envoya
à Cardelof.)

Avec cette fortune, Lybeaus fait la fête dans le château de Gyfroun sans plus penser à la princesse de Synadowne. Cet « oubli » ne surprend personne et le héros ne reprend sa route qu'après quarante jours de festivités, accompagné de la messagère et du nain, après avoir pris congé courtoisement des ducs et des comtes.

Encore à proximité de Kardeuyle, le nain reconnaît le son d'un cor de chasse alors qu'ils passent sur une colline. C'est Syr Otes de Lyle, ancien serviteur de la princesse de Sinedowne, qui a trahi sa maîtresse et qui doit maintenant parcourir les bois. Avant de rencontrer les chasseurs, Lybeaus et ses deux compagnons aperçoivent un magnifique lévrier qu'Elene désirera immédiatement et que le héros ne tardera pas lui offrir :

« þey ne sawe hond neuer so gay :
He was of all colours
þat man may se of flours

Be-twene Mydsomer and May » (v. 1020-1022)

(Ils n'avaient jamais vu de chien si beau : / Il était de toutes les couleurs / Que l'homme peut voir sur les fleurs / Entre la Saint Jean et le mois de mai.)

Poursuivant leur chevauchée ils remarquent une biche pourchassée par deux autres lévriers tout aussi beaux que le premier³⁵, puis Syr Otes de Lyle arrive également et réclame son chien à Lybeaus. Celui-ci, bien entendu, refuse de le lui rendre, par conséquent le chasseur défie le héros qui l'insulte en le traitant de rustre (« cherll », v. 1062). Comme Syr Otes n'est pas armé pour le combat, il doit rentrer dans son château. Pendant ce temps Lybeaus continue son chemin vers Synadowne, mais le narrateur préfère suivre le seigneur offensé : il nous raconte la scène où Syr Otes rassemble ses hommes et leur explique sa mésaventure. Chevaliers et écuyers menés par leur seigneur partent donc à la poursuite de Lybeaus.

Nous voyons ici un nouvel exemple du procédé narratif qui consiste à dramatiser toutes les actions même si elles sont de moindre importance. Le narrateur ne résume pas les événements, il les met en scène. Nous avons vu Vyolette, sauvée par le héros des deux géants, retourner chez son père, Erl Antore, et ce dernier proposer une récompense au sauveur. Le narrateur nous a raconté comment un chevalier nommé Gludas apporta au roi

³⁵ Nous trouvons ici un nouveau témoignage de l'exagération, de l'hyperbole qui caractérisent le récit anglais d'une manière générale : des combats simultanés contre deux ou plusieurs adversaires, une fête de quarante jours, trois magnifiques chiens de chasse. C'est probablement ainsi que l'auteur voulait mettre en valeur tel ou tel aspect de l'histoire : la force physique et les qualités guerrières surhumaines du héros, sa générosité ou encore la richesse de Syr Otes. Ce procédé oppose l'oeuvre au roman français où le merveilleux repose sur l'unique alors qu'ici la multiplication des caractères singuliers banalise finalement l'exceptionnel.

Arthur le faucon gagné en combat par Lybeaus, et il a rapporté les louanges du souverain à l'égard du héros. Dans le présent épisode il nous détaille l'armement des chevaliers au château de Syr Otes et leur départ au combat. Autant d'événements secondaires qui pourraient être résumés mais que le narrateur a choisi de nous raconter en détail.

L'affrontement de Lybeaus et Syr Otes est rapporté également très méticuleusement. Le combat ou, plus précisément, la bataille, commence par une première attaque d'un nombre indéfini de guerriers qui, tous en même temps, tirent avec des arcs et des arbalètes sur le héros solitaire. Après avoir subi des blessures graves, la force du héros redouble : face au seconde groupe d'agresseurs qui se compose de douze chevaliers³⁶, il tue trois adversaires, en fait fuir quatre, de sorte qu'il ne reste à la fin que Syr Otes et ses quatre fils. Dans cette dernière partie du combat acharné « le sang [de Lybeaus] coulait comme l'eau coule de la roche »³⁷. N'en pouvant plus Lybeaus s'évanouit, mais rapidement revient à soi, juste au moment où les adversaires veulent percer sa cote de mailles. Il saisit une hache et coupe la tête à trois chevaux d'un seul coup. Cet exploit effraie tellement Syr Otes qu'il essaie de prendre la fuite mais il ne peut aller bien loin car Lybeaus le rattrape. Il finit par se rendre et se reconnaît prisonnier du roi Arthur tout comme Wylleam Celebronche et ses neveux.

³⁶ Le narrateur insiste sur le nombre et les vêtements de ces adversaires en se référant à un poème qui pouvait être sa source :

« Of sute were all tewlfe,
bat on was þe lord hym-self,
Jn ryme to rede aryæt. » (v. 1141-43)

(Tous les douze étaient [vêtus] de la même livrée / Que le seigneur lui-même, / Dit le poème sans faute.)

³⁷ « As water doþ of clyue,
Of hym ran þe blode » (v. 1163-64)

Ce combat est de loin le plus difficile et le plus spectaculaire depuis le début de l'histoire. Même si nous n'observons pas de gradation régulière dans l'intrigue, on remarque néanmoins une tendance à augmenter le degré de difficulté d'un combat à l'autre. Au Vale Perylous, le héros combat un chevalier. Dans sa deuxième aventure il est confronté aux trois neveux de Wylleam Celebronche, puis il libère Vyolette de deux géants. La conquête du faucon constitue une coupure dans cette progression parce que Lybeaus livre un combat singulier contre un seul chevalier. La lutte contre Syr Otes de Lyle et ses hommes est le point culminant du point de vue du nombre des adversaires affrontés en même temps et elle ne sera jamais dépassée dans l'histoire.

Une particularité doit être notée dans cette aventure concernant précisément les nombres. Syr Otes est entouré de onze chevaliers, ce qui forme un groupe de douze. Ce chiffre désigne à la fois un grand nombre d'adversaires, mais sur le plan symbolique il représente aussi la totalité, l'unité. Il est intéressant de remarquer que les onze compagnons de Syr Otes, selon la coutume de l'époque, portent les vêtements aux couleurs des armes de leur seigneur et, par conséquent, lui ressemblent beaucoup dans leur apparence extérieure³⁸. Leur adversaire pourrait penser que le seigneur « s'était démultiplié » pour être encore plus difficile à vaincre, ou bien le lecteur peut interpréter la démultiplication de la même figure comme le symbole de sa force extraordinaire, de son aspect terrifiant.

Quant au motif de cette aventure, il est identique à celui de Kardeuyle : Lybeaus veut accroître sa renommée par sa victoire. C'est vraisemblablement pour cette raison que le lévrier convoité par la messagère, et qui était à l'origine du combat, est perdu de vue après le triomphe du héros. Il a servi de prétexte pour que Lybeaus puisse s'engager dans une nouvelle aventure mais il n'a

³⁸ Cf. supra, note 36.

plus d'importance dans l'histoire une fois la victoire remportée par le héros³⁹.

Après cette aventure éprouvante, Lybeaus passe quinze jours au château de son adversaire pour guérir de ses blessures. Quand cette période de convalescence est passée, Syr Otes part à la cour d'Arthur où le roi l'invite à prendre place à la Table Ronde. Cette scène est racontée avec beaucoup de minutie tout comme les autres événements secondaires précédents. Lorsque le narrateur reprend l'histoire du héros il résume rapidement quelques aventures en trois vers :

« Lybeaus rod many a myle
Among aventurus fyle
Jn Yrland and yn Wales. » (v. 1222-25)

³⁹ L'acte de Lybeaus d'offrir le magnifique lévrier qui ne lui appartient pas pourrait être considéré comme discourtois si le narrateur ne prenait pas soin de préciser que Syr Otes est un traître :

« þe dwerke seyde, þat drowe,
„For-to telle soþ my tale,
Fele yeres ferly fale,
þat horn well Y þede knowe :
Hym blowyþ Syr Otes de Lyle,
þat seruede my lady som-whyle
Jn her semyly sale.
Whanne he was take wyth gyle,
He flawe for greet peryl
West yn-to Wyrhale.” » (v. 1006-1014)

(Le nain dit aussitôt, « Pour raconter ma véritable histoire, / Il y a de très nombreuses années, / Je connaissais bien [le son de] ce cor : / Syr Otes de Lyle le soufflait, / Qui était au service de ma dame quelque temps / Dans son beau palais. / Quand il fut pris par traîtrise / Il s'enfuit par peur de danger / Vers l'ouest dans le Wyrhale. »)

De cette façon l'appropriation du lévrier est sans gravité, voire justifiée.

(Lybeaus chevaucha bien de milles / Entre des
aventures désagréables / En Irlande et au Pays des
Galles)

La question s'impose : pourquoi ce résumé inattendu alors qu'auparavant le narrateur paraissait, au contraire, intéressé par tous les déplacements de tous les personnages, même secondaires ? Nous voyons ici une nouvelle forme de surenchère : le narrateur fait brièvement allusion à des pays lointains, à des aventures périlleuses et à de longues distances parcourues par le héros. Le paroxysme d'horreur de l'aventure précédente serait difficile à dépasser à l'aide d'hyperboles, le narrateur a donc recours à un autre procédé stylistique qu'il n'a pas encore employé : le sommaire. L'effet est indéniable et semblable à celui de l'exagération car la réputation du héros a encore grandi et le lecteur en est impressionné.

L'aventure suivante, par contre, qui aura lieu à l'Yle d'Or, reprend quelques éléments de la troisième épreuve : l'adversaire de Lybeaus, Maugys, est décrit comme un géant. C'est un agresseur noir, comme l'un des deux géants qui tentaient d'abuser de Vyolette, et il assiège le château de la Dame d'Amore. Le héros arrive en tant que libérateur pour mettre fin à cette situation et il délivre la dame.

La figure de Maugys est néanmoins plus complexe que celle des géants de la troisième aventure. Certes, il est désigné « geaunt » à trois reprises dans l'épisode⁴⁰ et il est comparé à un

⁴⁰ « A geaunt hatte Mauugys » (v. 1246)

(Un géant nommé Maugys)

« And þat fyle geaunt » (v. 1300)

(Et ce géant horrible)

« Aæens þe geaunt so fell » (v. 1404)

(Contre le géant si vil)

sanglier et non à un lion comme les chevaliers dans le récit⁴¹,
mais il est armé comme un guerrier :

« Hys scheld as blakke as pych,
Lyngell, armes, trappur was swych :
pre mammettes þer-ynne wore,
Of gold gayly[c]h y-geld ;
A schafte an honde he held
And oo scheld hym be-fore. (v. 1273-78)

(Son bouclier noir comme un trou, / Les sangles, son
armure, le caparaçon l'étaient aussi : / Il y avait trois
idoles dessus, / En or resplandissant ; / Il tenait une
épée à la main / Et un bouclier devant lui.)

⁴¹ « Mauugeys þey gonne y-se
Vp-on þe bregge of tre,
Bold as wylde bore. (v. 1270-72)

(Maugys les vit passer / Par le pont de bois, / Courageux comme un
sanglier)

Par contre, le même narrateur dit du deuxième neveu de Wylleam
Celebronche :

« þe myddell broþer com ə-erne
Vp-on a stede sterne,
Egre as lyoun : » (v. 490-492)

(Le frère du milieu galopait / Sur un cheval formidable, / Féroce comme
un lion)

Lybaus, dans le combat contre le géant rouge de la troisième aventure

« ... lepte out of þe arsoum
As sperk þoə out of glede
And, egre as a lyoun, » (v. 623-25)

(Sauta de sa selle / Comme une étincelle des braises, / Et, féroce comme
un lion,)

Dans l'avant-dernier épisode Lybeaus et Lambard se donneront des coups
d'épée « d'un coeur féroce tel un lion » : « Wyth fell herte as lyoun. » (v.
1608).

Non seulement sa figure est surdéterminée par la couleur noire mais il est explicitement appelé « diable » :

« ... pou deuell yn blak » (v. 1289)
(...toi, diable en noir)

« What, wendest pou, fendes fere » (v. 1357)
(Que penses-tu, créature diabolique)

L'identification de ce géant-chevalier au diable est soulignée par le fait que Maugys est païen : le narrateur précise qu'il croyait en Termagaunt⁴², un dieu païen, et les idoles sur son équipement témoignent de la même absence de foi chrétienne.

En face de ce représentant du mal, le héros apparaît comme un rédempteur dans son armure blanche⁴³. Son courage secondé par Dieu est opposé à la force sauvage du géant :

« Yf God mr grace sende,
Er þys day come to ende
Wyth fyæt Y schall hym spylle. (v. 1258-60)
(Si Dieu m'envoie sa grâce, / Avant que ce jour se
termine / Je le tuerai en combat.)

L'opposition de la foi chrétienne et du paganisme sous-tend l'épisode. Pendant leur combat acharné Maugys pousse Lybeaus qui tombe dans la rivière. L'eau n'est pas profonde donc il peut en sortir sans difficulté, mais son armure est trempée. Il crie à Maugys :

⁴² « þat leuede yn Termagaunt » (v. 1301)

⁴³ Maugys s'adresse à Lybeaus ainsi :

« Say, þouy felaw yn whyt,
Tell me what art þou ! » (v1280-81)
(Dis, homme en blanc, / Dis-moi qui tu es.)

« ... „Be Seynt Mychell,
Now am Y two so lyæt !
What, wendest þou fendes fere,
Vn-crystenede þat [Y] were
Tyll Y saw þe wyth syæt ?
J schall for þys baptyse
Ryæt well quyte þy seruyse,
þoruþ grace of God almyæt !" » (v. 1355-61)

(Au nom de Saint Michel, / Me voilà deux fois plus
léger ! / Que penses-tu, créature diabolique, / Que je
n'étais pas baptisé / Avant de te rencontrer ?/ Pour ce
baptême, je vais / Tout de suite te dédommager / Par la
grâce de Dieu Tout-puissant !)

Il y a dans cette scène héroï-comique un décalage entre la représentation du héros dans une situation dérisoire et l'évocation du sacrement destiné à laver le péché originel. D'une part, le héros courageux et invincible est ridiculisé quand nous le voyons plonger dans l'eau puis se relever dans son armure mouillée. D'autre part, sa chute est rapprochée de l'immersion dans l'eau bénite et elle est considérée comme un baptême. Le narrateur réussit ici à faire rire son public au détriment de Lybeaus tout en atténuant l'aspect déshonorant de la situation par la mise en valeur du fait que le héros est bel et bien baptisé, il est donc chrétien même s'il est né hors mariage.

Ce n'est par ailleurs pas le seul épisode où le narrateur manifeste son sens de l'humour. Dans sa toute première aventure Lybeaus a « rasé » la barbe de son adversaire avec son épée de sorte que la peau fut à peine épargnée. Plus tard, dans son combat contre Lambard, il frappera son adversaire avec tant de force que ce dernier se balancera dans sa selle comme un enfant

dans son berceau⁴⁴. Ce qui est original toutefois dans ce combat contre Maugys c'est que l'on ridiculise ici le héros lui-même. Cependant le narrateur parvient à tirer profit de l'humiliation du héros pour confirmer son appartenance à la communauté des chrétiens.

Après cet incident, le combat reprend avec beaucoup d'acharnement : Lybeaus perce la cotte de mailles de Maugys, puis lui coupe un bras avant de lui fendre le dos et finalement lui couper la tête. Il triomphe ainsi du géant et libère la Dame d'Amore, mais il ne pourra pas éviter le piège que celle-ci lui tend. Elle réussit à retenir le héros à l'Yle d'Or pendant douze mois car elle

« Kowþe moch of sorcery,
More þen oþer wycches fyfe ; » (1424-25)
(Connaissait bien la sorcellerie, / Mieux que cinq
sorcières ;)

Le héros est donc séduit malgré lui, il est ensorcelé dans le sens propre du terme. S'il a réussi à sortir victorieux de toutes

⁴⁴ « And wyth þe poynt of hys swerd
He schauede Wylleamys berd
And com hy[s] flessch ryæt neyð. » (v. 355-357)

(Et avec la pointe de son épée / Il rasa la barbe de Wylleam / Et presque sa peau avec.)

« Lybeaus hytte Lambard yn þe launcer
Of hys helm so bryæt, [...]]
And Syr Lambard vp-ryæt
Sat and rokkede yn hys sadell
As chyld doþ yn a kradell,
Wyth-oute mannys myæt. » (v. 1616-1623)

(Il frappa Lambard au niveau / De son heaume si habilement, [...] / Et Lambard, tout affaibli, / Assis dans sa selle se balançait / Comme le fait un enfant dans son berceau, / Dépourvu de toute puissance virile.)

ses aventures précédentes, dans lesquelles il était opposé aux guerriers ou bien aux géants, il ne peut résister à la tentation de la Dame d'Amore. Il est vaincu dans ce jeu de séduction, il devient victime d'une dame dont le rôle n'est autre que celui d'un obstacle à surmonter. Dans l'épreuve que représentent ses tentations, le héros doit être capable de se soustraire à son pouvoir magique.

Il nous paraît intéressant de comparer cet épisode à son « original » français car les changements effectués par Thomas Chestre reflètent bien l'esprit différent d'une époque nouvelle.

Dans le roman de Renaud de Beaujeu, le Bel Inconnu libère bien la maîtresse de l'Île d'Or assiégée par un géant mais ce personnage féminin est une fée splendide qui s'appelle la Pucelle aux Blanches Mains. Certes, elle essaie de retenir le héros en lui offrant comme récompense son amour et son royaume, mais l'Inconnu ne succombe pas à la tentation : il s'enfuit de l'Île d'Or pendant la nuit qui suit son combat. Ce n'est qu'après la délivrance de Blonde Esmerée, la princesse transformée en dragon, que Guinglain⁴⁵ se rend compte de l'amour qu'il éprouve pour la fée et décide aussitôt de retourner chez elle, de lui demander pardon pour son comportement indigne d'un chevalier courtois.

En fait, la seconde partie du roman⁴⁶ nous raconte le retour de Guinglain chez la fée, les épreuves que celle-ci inflige au héros, le pardon qui lui est accordé finalement, la séparation des amoureux et le mariage de Guinglain avec Blonde Esmerée. Mais l'histoire n'est pas définitivement close : dans un épilogue, le narrateur envisage de reconduire Guinglain à l'Île d'Or si sa bien aimée accepte de lui faire « un biau sanblant » (v. 6255).

⁴⁵ C'est le vrai nom du héros que la voix de la fée lui révèle après qu'il a subi le baiser du dragon.

⁴⁶ Du vers 3103 au vers 6266.

Il ressort immédiatement de ce court résumé que l'épisode de l'Île d'Or et la figure de la fée sont beaucoup plus complexes chez Renaud de Beaujeu que dans le roman anglais. Ce qui constitue l'élément essentiel du *Bel Inconnu*, l'hésitation du héros entre deux femmes, autrement dit la thématique de l'amour courtois, est entièrement occultée dans l'oeuvre anglaise. La fée, être surnaturel incarnant l'amour, est remplacée dans *Lybeaus Desconus* par une femme mortelle malveillante, une sorcière, qui ne porte l'amour que dans son nom. L'amie du héros français, le personnage principal féminin, est « transfigurée » pour n'être qu'une sorte d'adversaire parmi d'autres dont *Lybeaus* doit triompher.

C'est cet aspect probatoire que nous considérons comme dominant dans ce long séjour de douze mois loin des combats chevaleresques, et le nouvel équipement de *Lybeaus* semble justifier cette interprétation : quand il réussit à s'enfuir (« *outbreke* », v. 1451) de l'Île d'Or, il porte une armure neuve dont le bouclier est orné de trois lions et il est accompagné d'un écuyer. Il se remet en route vers *Synadowne*, comme un chevalier réellement accompli qui a triomphé du pouvoir néfaste d'une séductrice - néfaste car il l'empêchait de poursuivre son chemin de libérateur. Il est digne désormais de s'engager dans son aventure principale.

Néanmoins, pour arriver à l'ultime étape de son cheminement, au château de *Synadowne* où se trouve emprisonnée la princesse ensorcelée, il doit encore affronter un autre adversaire : *Syr Lambard*, le chambellan de *Synadowne*. Ce personnage porte pratiquement le même nom que le sénéchal de *Blonde Esmerée* dans *Le Bel Inconnu*, mais il n'a pas les mêmes fonctions que *Lampars*. Contrairement à son « équivalent » français il ne conseille pas le héros, il n'est donc pas adjuvant. Il est un simple

« informateur »⁴⁷ dont le rôle se résume à décrire les dangers de cette aventure et à faire allusion à l'ascendance exceptionnelle du héros⁴⁸ :

« A thoeth Y haue myn herte wyth-jnne
pat pou art com of Gawenys kynne,
pat ys so stout and gay. » (v. 1645-47)

(J'ai un sentiment dans mon coeur / Que tu es de la
famille de Gaweyn, / Qui est si vaillant et brillant)

Lambard prononce cette phrase après qu'il est vaincu par Lybeaus en combat singulier. C'est une reconnaissance explicite des qualités guerrières du héros qui, une fois de plus, a défendu l'honneur du roi Arthur et qui a augmenté ainsi sa réputation. La victoire est d'autant plus complète que non seulement le héros a évité d'être humilié dans la coutume avilissante du château⁴⁹ mais qu'en outre Lambard est ridiculisé dans le combat⁵⁰.

⁴⁷ Sur le rôle de l'informateur, cf. BREMOND, Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, p. 259-262.

⁴⁸ Cependant, l'évocation des origines de Lybeaus ici n'a pas le même effet « surprise » que les révélations de la voix mystérieuse dans *Le Bel Inconnu*, étant donné que, dans le cas de Lybeaus Desconus, le public et le lecteur savent dès les premiers vers que Lybeaus est le fils de Gauvain et que son véritable nom est Geynleyn :

« Hys name was called Geynleyn,
Be-yete he was of Syr Gaweyn,
Be a forest syde ; » (v. 7-9)

(Il s'appelait Geynleyn, / Il fut conçu par Gaweyn, / A la lisière d'une forêt)

⁴⁹ Nous apprenons tous les détails de cette coutume d'Elene qui essaie de dissuader Lybeaus de s'engager dans cette aventure en lui expliquant ce qui lui arrivera s'il est vaincu :

« Boþe Maydenes and garssoun
Fowyll fen schull on þe þrowe ;

Dans la scène suivante, en revanche, c'est Lybeaus qui fait sourire le lecteur par sa naïveté presque dérisoire. Il se renseigne auprès du chambellan concernant la princesse emprisonnée :

« ... », Sykyrly,
Feyte Y schall for a lady,
Be heste of Kyng Artour ;
But Y not wherfore ne why,
Ne who her doþ swych vylany,
Ne what ys her dolour ;
A mayde þat ys her messengere
And a dwerke me brouet her,
Her to do socour. ” » (v. 1651-59)

(Certainement, / Je lutterai pour cette dame, / Selon
l'ordre du Roi Arthur ; / Mais je ne [sais] ni pour
quelle raison / Ni qui lui a fait une telle honte, / Et
j'ignore son chagrin ; / Une demoiselle qui est sa

And þanne to þy lyues ende,
Jn whett stede þat þow wende,
For coward werst þou knowe ;
And þus may Kyng Artour
Lese hys honour
þoruþ þy dede slowe . » (1499-1506)

(Les demoiselles et les jeunes hommes / Te jetteront des ordures
infectes ; / Et ta vie sera finie, / Où que tu ailles, / Tu seras reconnu
comme lâche ; / Et le roi Arthur pourrait ainsi / Perdre son honneur /
A cause de ton acte ignoble)

Il est intéressant à noter ici que l'existence d'un chevalier est identifiée à sa réputation. Une humiliation peut entraîner sa mort (morale ou même physique), de surcroît le déshonneur du roi Arthur. La répercussion d'une éventuelle défaite honteuse augmente l'enjeu de ce combat et élève ce duel au rang d'une épreuve particulièrement dangereuse, même s'il ne s'agit que d'un combat singulier.

⁵⁰ Cf. supra, note 44.

messagère / Et un nain m'ont emmené ici, / Pour lui
apporter secours.)

Lybeaus est représenté dans ce passage comme un combattant courageux mais peu autonome. Il ne sait pas pourquoi il s'est engagé dans cette aventure, il a suivi aveuglément Elene et Teandelayn. Il ne paraissait guère pressé d'arriver à Synedowne pour libérer la princesse, par contre il semblait très intéressé par les combats qui lui ont permis d'établir et d'accroître sa réputation. De plus, il a passé quarante jours à célébrer sa victoire sur Gyffroun, il a entrepris de nombreuses aventures au Pays des Galles et en Irlande et il est resté douze mois à l'Yle d'Or subjugué par la Dame d'Amore. Aurait-il pris tant de retard si son objectif principal avait été la délivrance de la princesse anonyme ? Probablement non. Les propos de Lybeaus cités plus haut semblent confirmer l'hypothèse selon laquelle le narrateur considère l'aventure principale du héros comme un prétexte pour distraire son public en lui racontant de nombreux combats et épisodes fascinants d'un chevalier téméraire.

D'ailleurs, le héros anglais ne se montrera pas plus impatient de secourir la princesse anonyme en arrivant à Synadowne. Il y est accueilli par Lambard qui lui raconte l'enlèvement et la souffrance de sa maîtresse et l'invite à se reposer. Contrairement au Bel Inconnu qui se précipite dans le palais ensorcelé tout de suite après avoir reçu les conseils de Lampars, Lybeaus ne part au combat que le lendemain matin après avoir passé une nuit chez le chambellan⁵¹, alors que la situation affligeante de la princesse nécessiterait une intervention rapide :

⁵¹ « þo toke þey har reste
Jn lykyng as hem leste
Jn þe castell þat nyȝt. » (v. 1735-37)

(Ainsi se reposaient-ils / Dans la joie comme cela leur convenait / Au
château cette nuit.)

« Ofte we hereþ her crye
 But her to se wyth eye,
 þer-to haue we no myȝte.
 þey doþ her turmentrye
 And all vylanye,
 Be dayes and be nyȝt. (v. 1711-16)

(Nous l'entendons souvent crier au secours / Mais la voir de nos propres yeux / Jusqu'à présent nous n'avons pas pu. / Ils [Maboun et Yrayn] la torturent / Et la traitent d'une manière honteuse, / Jour et nuit.)

En quittant le château de Lambard, Lybeaus est accompagné de son écuyer, Gyfflet, mais c'est la dernière fois que nous entendons parler de celui-ci⁵². Le héros rentre seul dans le palais de Synadowne dont l'intérieur montre des ressemblances intéressantes avec le palais de Blonde Esmerée. Comme dans *Le Bel Inconnu*, le héros rencontre des musiciens dans une grande salle au milieu de laquelle se trouvent une grande table et, dans le roman anglais, un feu ardent. La salle est richement décorée dans les deux cas : le narrateur anglais nous décrit des murs et des piliers en jade et en cristal, des portes en cuivre, les fenêtres

⁵² En réalité l'écuyer ne joue aucun rôle actif dans l'histoire à l'opposé de Robert dans *Le Bel Inconnu*. Celui-ci est un véritable Adjuvant dans le sens gréimassien du terme alors que Gyfflet est à peine présent dans le récit : le narrateur le mentionne trois fois seulement. Il fait son apparition après le départ du héros de l'Yle d'Or (v. 1458), puis il est juste interpellé par Lybeaus en route vers le château de Lambard (« Syr Gyfflette make þe yare », v. 1514). La troisième et dernière fois, sa présence est évoquée aux côtés du héros quand ce dernier part libérer la princesse anonyme :

« But turnede hom agayn,
 Saue Syr Gylet hys swayn
 Wolde wyth hym ryde. » (v. 1746-48)

(Ils retournèrent chez eux, / Excepté Syr Gylet, son serviteur / Qui chevauchait à côté de lui.)

en verre décorées d'images. La salle est entièrement peinte⁵³. Une cierge brille devant chaque ménestrel vêtu d'habits précieux et les musiciens jouent des mélodies très agréables.

Ce décor somptueux et ces ménestrels mystérieux constituent un décor qui se distingue davantage par sa richesse que par son caractère inquiétant. Autant les jongleurs du Bel Inconnu présagent des événements merveilleux et périlleux du fait de leur nombre, de leur place et de leur salutation⁵⁴, autant les musiciens du palais de Synedowne ne sont que décoratifs, dépourvus de toute valeur annonciatrice. Lybeaus ne doit pas les saluer d'une manière précise, ils ne représentent pas de danger. Leur rôle se résume à créer une atmosphère joyeuse dans une salle merveilleusement riche.

La table et le feu au milieu restent également sans fonction particulière. Dans le roman français, le Bel Inconnu, épuisé, retourne à la table aux sept pieds et s'endort dessus après le combat contre les magiciens et le Fier Baiser, mais dans le roman la table est dépourvue d'un semblable rôle. Elle est juste mentionnée quand Lybeaus la voit trembler au moment où les chandelles s'éteignent, et les musiciens s'en vont avant l'apparition de Maboun et Yrayn.

⁵³ « Of jasper and of fyn cristall,
Swych was pylers and wall,
No rychere be ne myȝte.
þe þores wer of bras,
þe wyndowes wer of glas,
Floryssep wyth jmagerye ;
þe halle y-paynted was. » (1792-98)

⁵⁴ Entrant dans le palais de Synadoun, le Bel Inconnu doit répondre grossièrement à la salutation accueillante des mille jongleurs qui jouent de mille instruments différents, chacun assis dans l'embrasure d'une fenêtre avec une chandelle devant lui. Comme Lampars l'a expliqué au héros, leur musique agréable et leur courtoisie sont trompeuses : l'Inconnu doit donc les envoyer au diable quand ils le saluent poliment, sinon il serait perdu.

Un tremblement de terre qui fait claquer portes et fenêtres et la transformation de la salle somptueuse en une pièce vide, obscure et silencieuse annoncent l'arrivée d'adversaires terrifiants. La métamorphose du décor harmonieux présageant l'approche des magiciens maléfiques manque de subtilité dans le récit anglais. Dans *Le Bel Inconnu* Renaud de Beaujeu a su combiner les éléments qui traduisent la richesse et les détails qui, au contraire, témoignent de la destruction de la Gaste Cité. Chez l'auteur français les murs entourant la ville ruinée sont construits en pierres de diverses couleurs et représentent des fleurs et des animaux. Les jongleurs jouant des mélodies envoûtantes pourraient causer la perte du héros. Cette juxtaposition de la beauté et de la dégradation, cette bivalence qui réunit l'émerveillement et la peur sont réduites chez Thomas Chestre à un simple changement de décor : les musiciens se taisent, la salle se met à trembler, les fenêtres tombent et les enchanteurs cruels entrent en scène.

Le comportement des deux héros n'est pas le même non plus avant le combat. Dans le roman français le *Bel Inconnu* attend auprès de la table comme le lui a indiqué Lampars alors que Lybeaus cherche ses adversaires partout :

« Jnner-more he æede
 To wyte wyth egre mode
 Ho scholde wyth hym fyæte.
 He æede yn-to þe corneres
 And lokede on þe pylers
 þat selcouþ wer of syæte. » (v. 1786-91)

(Il entra, / Acharné, pour voir / Qui devrait se battre
 avec lui. / Il entra dans les coins cachés / Et regardait
 les piliers / Qui étaient magnifiques à voir.)

Cette attitude active du héros anglais dans cette situation précise résume parfaitement son comportement en général vis à vis des combats. Il s'engage dans des aventures pour le plaisir de se battre et pour accroître sa réputation. Le Bel Inconnu est plus passif, moins entreprenant, à moins qu'il ne s'agisse de secourir une demoiselle en danger ou venger une mort injuste. Il est plutôt obligé, moralement ou physiquement, de lutter contre ses adversaires. Il attend Mabon et Evrain tandis que Lybeaus part à la recherche des enchanteurs. Ce détail reflète bien la différence de la conception des deux héros, le français subissant les événements et l'anglais les provoquant.

En observant les adversaires de ce combat, ultime dans le récit anglais, le lecteur est intrigué. Maboun et Yrayn, sont-ils des enchanteurs, des chevaliers, ou les deux en même temps ? Syr Lambard semble être catégorique :

« Nay, syr, knyȝt ys he non, [...]
Two clerkes beȝ her fon,
Well fals of flessch and bon,
ȝat haueȝ y-do ȝys dede.
Hyt beȝ men of maystrye,
Clerkes of nygremansye,
Hare artes for-to rede. (v. 1687-95)

(Non, seigneur, ils ne sont nullement des chevaliers [...]/ Ses ennemis [de la princesse] sont des magiciens, / Faussement de chair et d'os, / Qui ont agi ainsi envers elle. / Ce sont des hommes de puissance, / Des magiciens qui font de la magie, / A l'aide de leur science.)

Dans ce passage et dans la strophe suivante le champ lexical de la magie est très fortement représenté. « Clerkes » (v. 1690, 1694), « nygremansye » (v. 1694, 1705), « artes » (v. 1695),

« fayrye » (v. 1706) désignent Maboun et Yrayn, ou leurs activités. Un peu plus loin nous trouvons d'autres substantifs qui rattachent ces deux êtres davantage à la sphère de l'enchantement⁵⁵ qu'à la notion de la chevalerie. Néanmoins, Maboun et Yrayn sont bel et bien des chevaliers armés montés sur des destriers, comme nous l'apprenons de la description du narrateur :

« Come ryde knytes tweye,
Of purpur jnde armure
Was lyngell and trappure,
Wyth gold garlaundys gay. » (v. 1827-30)

([Il vit] venir deux chevaliers / Dans des armures
pourpre et bleue / Les harnais et les caparaçons [étaient
des mêmes couleurs], / Décorés d'or.)

Ils tiennent des boucliers, portent des lances et des épées, ils sont protégés de heaumes et de cotes de mailles⁵⁶. Le narrateur ne les appelle chevaliers qu'une seule fois (v. 1827) mais leurs armes et armures sont celles d'un guerrier. Est-ce un manque de rigueur, un oubli du narrateur de nier la nature chevaleresque de ces personnages dans une strophe et de les présenter comme tels

⁵⁵ « Chauntement » (v. 1901,2026) et « chaunterye » (v. 2058) qui signifient « enchantement » et « charmys » (v. 1901), l'équivalent de « malédiction ».

⁵⁶ « Vp-on har scheldes þey sette
Strokes of þouæty dent ;
Mabounys schaft to-brast » (v. 1850-52)

(Sur leurs boucliers / [ils] Se donnèrent des coups violents ; / L'épée de Maboun se brisa en morceaux)

« Wyth þat come ryde Yrayn
Wyth helm, hauberke and mayle ; » (v. 1862-63)

(Alors s'approcha Yrayn / Avec heaume et cote de mailles)

quelques vers plus loin ? Ou bien s'agit-il d'un phénomène général dans les romances anglais qui consiste à effacer la différenciation nette entre la catégorie des chevaliers et celle des êtres pourvus de pouvoir magique ? Le Chevalier Vert de Sir Gaweyn and the Green Knight, décapité, ne remet-il pas sa tête à sa place ? Syr Gromer somer Joure dans *The Weddyng of S^r Gawen & Dame Ragnell* n'envisage-t-il pas de tuer le Roi Arthur si celui-ci ne peut répondre à sa question énigmatique ? La mère du Chevalier Rouge dans *Sir Perceval of Galles* n'est-elle pas une sorcière qui meurt consumée par le feu ?

Ces exemples montrent clairement qu'appartenir à la chevalerie et posséder un pouvoir magique ne sont pas des notions incompatibles dans la littérature du moyen anglais. De plus, ce pouvoir surnaturel est utilisé la plupart du temps à des fins destructrices ou nuisibles. Les derniers adversaires de Lybeaus sont donc des chevaliers-magiciens qui ont transformé la maîtresse de Synadowne en dragon et la torturaient cruellement. Leur attitude envers le héros est loin d'être courtoise ou loyale : Yrayn empoisonne la lame de son épée avant le combat. Mais malgré cette ruse les deux magiciens sont vaincus par des moyens chevaleresques grâce à la vaillance de Lybeaus.

A la différence du *Bel Inconnu*, le récit anglais ne nous raconte que la carrière guerrière d'un excellent chevalier : la série de victoires emportées sur des adversaires redoutables est couronnée par l'union avantageuse du héros avec une riche princesse. Les huit aventures composant l'histoire mettent en valeur l'intrépidité et la force physique de Lybeaus, sa loyauté envers le roi Arthur et le rôle de ses adversaires consiste à servir de repoussoir en vue d'accentuer les qualités du héros. Plus les chevaliers sont nombreux face à lui (comme nous l'avons vu dans le combat contre les trois neveux de Wylleam Celebronche ou dans la « bataille » contre Syr Otes de Lyle et son cortège) plus le mérite de Lybeaus est grand quand il remporte la victoire

et plus sa réputation se voit confirmée. C'est le cas également quand l'aspect dangereux des adversaires passe par leur caractère surnaturel, comme pour les géants et les chevaliers-magiciens. En triomphant d'adversaires diaboliques et détenteurs de pouvoirs magiques, Lybeaus fait preuve de qualités guerrières extraordinaires dans le sens propre et figuré du terme. Les adversaires innombrables, de même que la méchanceté hyperbolique de Maugys ou de Maboun sont autant de facteurs qui contribuent à élever le héros au rang d'un demi-dieu à travers ses victoires sur ces adversaires surhumains.

Quant à l'interprétation symbolique qui serait si évidente dans l'oeuvre française, le roman anglais s'y prête difficilement car le récit des exploits guerriers est rarement interrompu par les descriptions des personnages ou du décor. Ainsi, pour ne citer qu'un seul exemple, dans le tout dernier épisode du roman, le combat contre les magiciens est rapporté en 149 vers (v. 1819-1968) et l'épreuve du Fier Baiser en 53 vers (v. 1984-2037), y compris la transformation de la princesse ensorcelée. Dans le roman français la même lutte contre Mabon et Evrain est racontée en 144 vers (v. 2926-3070) tandis que le baiser du serpent l'est en 273 vers (v. 3127-3400). Compte tenu de la différence de longueur des deux ouvrages⁵⁷, nous pouvons constater que l'importance du Fier Baiser est considérablement diminuée dans le récit anglais au profit du combat qui le précède alors que l'auteur français met l'accent sur cette partie de l'aventure. Le privilège accordé à l'exploit guerrier chez Thomas Chestre s'inscrit parfaitement dans la logique du roman car réduire la longueur, par conséquent l'importance, attribuée à l'épisode où le héros ne fait que subir l'action⁵⁸ exprime une fois

⁵⁷ Le *Bel Inconnu* compte 6266 vers, *Lybeaus Desconus* 2132.

⁵⁸ C'est le dragon qui embrasse Lybeaus, ce dernier doit passivement endurer le baiser.

de plus la conception héroïque de l'oeuvre selon laquelle Lybeaus se montre actif et entreprenant.

Pour résumer donc le rôle des adversaires dans Lybeaus Desconus, nous constatons que, de façons relativement diverses, ils mettent tous en valeur la vaillance du héros qui pouvait servir ainsi d'exemple de guerrier quasi surhumain à son époque. L'absence de la thématique de l'amour courtois et le fait que le récit soit en grande partie dépouillé de son caractère merveilleux par rapport au roman français témoignent du même phénomène : le public anglais du XIV^e siècle était certainement plus attiré par l'action que par les détails subtils de la fin'amors. Les romances en général se caractérisent donc par un « certain effritement de la courtoisie au profit de l'exaltation de la prouesse chevaleresque »⁵⁹ et dans ces ouvrages « le merveilleux est souvent remplacé par la magie, l'imprévu par le fortuit, l'ordonnement des aventures par la gratuité des rencontres »⁶⁰. Lybeaus Desconus est donc loin d'être une exception : il est parfaitement représentatif des changements qu'a subis un genre littéraire à travers le temps et l'espace.

⁵⁹ STANESCO, M. et ZINK M., Histoire européenne du roman médiéval, Paris, PUF, 1992, p. 72.

⁶⁰ Idem.

« Que tu me plais, ô timbre étrange !
Son double, homme et femme à la fois,
Contralto, bizarre mélange,
Hermaphrodite de la voix ! »
(Théophile Gautier : *Contralto*)

KATALIN VÉGHSEÖ

ZAMBINELLA OU LE SORT D'UN CASTRAT DANS *SARRASINE* DE BALZAC

Zambinella est l'un des personnages les plus étranges de *La Comédie humaine* et, en tant que le seul castrat de cette oeuvre immense, occupe, à la manière de Séraphîta, une place à part parmi les créatures de Balzac. Ce qui distingue en premier lieu les deux personnages, sans compter naturellement la différence essentielle de leur caractère, c'est que le castrat Zambinella est voué à une destinée tragique : l'auteur le condamne à rester dans une sphère au fond étrangère à sa nature, parmi les mortels, alors que Séraphîta finit par accéder à une sphère supérieure – celle des immortels – propre à sa nature angélique.

Zambinella est le protagoniste de *Sarrasine*, nouvelle dont l'intrigue à la fois simple et bizarre peut être résumée en quelques mots : le jeune sculpteur Sarrasine¹, arrivé à Rome pour

¹ À propos des problèmes d'onomastique, voir R. Barthes, *S/Z*, Ed. du Seuil, 1970, pp. 113-114 et Max Andréoli, *Le système balzacien. Essai de*

faire des études dans la capitale des arts, assiste à une représentation d'opéra et sans être au courant du véritable sexe de la chanteuse, tombe amoureux de la prima donna Zambinella qui, en réalité, n'est qu'un castrat déguisé en femme.

Ce récit court, dont les personnages ne réapparaissent plus dans *La Comédie humaine*², s'intègre plutôt – par l'omniprésence de la musique, avec *Gambara* et *Massimilla Doni* – à la série des nouvelles musicales (mieux qu'à celle d'autres nouvelles artistiques comme *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, *Pierre Grassou* et *La Maison du Chat-qui-pelote* où on la classe traditionnellement). *Sarrasine*, en opposition avec les deux autres nouvelles musicales, n'est pas une étude proprement philosophique, mais une étude de moeurs³ qui, comme la plupart des oeuvres balzaciennes, traite à la fois des questions philosophiques et sociales. « *Sarrasine*, on le voit, n'est pas une oeuvre à part, mystérieusement marquée de quelque empreinte ésotérique : c'est une nouvelle qui utilise les moyens littéraires de son temps pour poser les problèmes de son temps ; si elle dépasse le conte fantastique, très ou trop 1830, si elle ne se réduit pas à

description synchronique, Diffusions aux amateurs de livres, Paris, 1984, t. II, pp. 707-708. Rappelons ici seulement la consonance féminine du nom du jeune sculpteur et le fait que le nom du castrat *Zambinella* suggère tout seul l'ambisexualité du personnage.

² Max Andréoli fait remarquer que « la chose est rare sans doute, mais non pas unique, même quand il s'agit du cadre de l'action : les personnages de *la Vendetta*, pas plus que Victor Marchand ou les Leganès de *El Verdugo* ne se revoient avant ni après, sans que cela confère aux deux nouvelles considérées un cachet d'exception » (*Ibid.*, p. 707). Il convient cependant de noter que l'un des personnages de *Sarrasine*, Mme de Rochefide, réapparaît dans *Béatrix* (le titre vient du prénom de Mme de Rochefide). Il est vrai qu'à l'origine ce personnage s'appelait Mme de F., nom qui désignait probablement la comtesse Foedora, l'héroïne de *La Peau de chagrin*. Mais le type est le même : une femme froide, « sans coeur ».

³ La nouvelle fait partie des *Scènes de la vie parisienne*.

l'illustration d'un thème philosophique facile, c'est à cause de sa richesse et de sa complexité, c'est parce qu'elle tient par tous ses fils et par toutes ses lignes à l'immense tapisserie de *la Comédie humaine* » écrit Max Andréoli⁴. Le narrateur de la nouvelle médite « dès le prologue, sur les deux côtés de la médaille humaine, et découvre la mort derrière les apparences de la vie, la vie sous le masque de la mort, la vie et la mort emportées dans une course sans fin où aucun des deux principes ne triomphe de façon définitive, où chacun engendre son antagoniste et n'existe que par lui »⁵. La castration apparaît ici, constate encore Max Andréoli, comme une métaphore exprimant « la rupture de l'esprit et de la matière »⁶. La nouvelle reçoit ainsi une signification plus profonde que l'on ne croit.

Bien que la véritable particularité du récit réside avant tout dans le choix de l'intrigue, le texte examiné de près nous en fournit encore d'autres. Ce qui frappe d'abord, c'est la technique narrative de la nouvelle. L'histoire de l'aventure amoureuse de Sarrasine avec le castrat Zambinella est racontée dans le salon du narrataire, lors d'une soirée intime, par un personnage qui, à l'aide de cette histoire, suscitant la curiosité d'une jolie femme, tente de la séduire⁷.

⁴ *Op. cit.*, p. 717.

⁵ *Ibid.*, p. 709.

⁶ *Ibid.*, p. 706.

⁷ Pierre Citron fait remarquer, dans son introduction à *Sarrasine*, que Balzac a emprunté l'idée de cette nouvelle à Stendhal qui racontait dans un salon des histoires « particulièrement pittoresques » dont l'une (l'histoire d'un « soprano ») ressemblant à celle de Zambinella, a été publiée dans *Rome, Naples et Florence*. Il y ajoute également que Stendhal a fourni pas mal de détails sur Rome et que Balzac pouvait s'inspirer d'autres oeuvres qui avaient comme sujet des castrats : « ces récits se déroulent tous en Italie, ou ont des Italiens pour héros. C'est que l'idée d'ambisexualité s'incarnait alors dans l'image du castrat, et que la notion de castrat appelait celles de chant et d'Italie ». *La Comédie humaine*, éd. de Pierre-Georges Castex, Pléiade, Paris,

Il est à remarquer que le narrateur, avant de commencer à raconter l'histoire de Zambinella, semble être le héros de la nouvelle parlant à la première personne du singulier et narrant sa propre histoire. Mais ce narrateur à la fois extra- et homodiégétique devient, dans le récit central, non seulement intradiégétique, mais aussi hétérodiégétique : il y raconte une histoire d'où il est absent, assumant ainsi deux fonctions parallèles à des niveaux différents. Cette conversion exceptionnelle de l'homodiégétique / extradiégétique à l'hétérodiégétique / intradiégétique est mise en relief par Gérard Genette dans *Figure III* : « le narrateur extradiégétique devient lui-même narrateur intradiégétique lorsqu'il raconte à sa compagne l'histoire de Zambinella. Il nous raconte donc qu'il raconte cette histoire, dont au surplus il n'est pas le héros [...]. La situation de *double narrateur* ne se trouve à ma connaissance que dans *Sarrasine* »⁸.

En ce qui concerne le statut du narrataire, Genette précise que « comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique »⁹, c'est-à-dire « le narrateur extradiégétique [...] ne peut viser qu'un narrataire extradiégétique »¹⁰. Dans le récit initial c'est le lecteur virtuel qui remplit la fonction du narrataire, tandis que dans le récit central il sera remplacé par la marquise de Rochefide qui retiendra l'attention du narrateur jusqu'à la fin de la nouvelle.

Gallimard, 1977, t. VI, p. 1035 et p. 1037. Dans ce qui suit, toutes mes références à *Sarrasine*, entre parenthèses dans le texte, renvoient à cette édition.

⁸ Paris, Seuil, 1972, n. 2, p. 239.

⁹ *Ibid.*, p. 265.

¹⁰ *Ibid.*, p. 266.

On peut observer également que la nouvelle se compose de deux parties égales : le récit cadre et le récit central ayant à peu près le même volume. Dans le récit central le narrateur raconte l'histoire de la jeune et belle Zambinella, nous sommes au XVIII^e siècle, en 1758, à Rome, tandis que le récit cadre date de 1825, donc la narration est à peu près contemporaine de la rédaction de la nouvelle (1830). Pierre Citron souligne la particularité de la technique du récit : « Cette oeuvre offre l'unique exemple, dans *La Comédie humaine*, d'une nouvelle constituée de deux actions séparées par plus de soixante ans ; l'unique exemple aussi d'un récit central et d'un texte-cadre qui aient la même longueur »¹¹.

La nouvelle commence par le « je » du narrateur omniscient, porte-parole de l'auteur¹² : « J'étais plongé dans une de ces rêveries profondes qui saisissent tout le monde, même un homme frivole, au sein des fêtes les plus tumultueuses ». Le « je » de l'incipit souligne l'importance du rôle du narrateur dans le récit et renforce la véracité de l'histoire car il est en même temps un personnage témoin dont on sait, il est vrai, peu de choses (même son nom reste un secret). On ne sait pas non plus d'où viennent ses informations concernant le passé de Zambinella, oncle de Mme de Lanty, et l'origine de la fortune de la famille : « il est étrange et peu conforme aux habitudes de Balzac que le narrateur n'ait aucune explication vraisemblable à donner de sa connaissance d'une histoire mystérieuse qui s'est déroulée dans le secret bien avant sa naissance, et qui n'a pu être révélée par

¹¹ *Op. cit.*, p. 1038.

¹² « Ce personnage ne se confond pas [...] avec le romancier, ou s'il lui ressemble – curieux d'autrui, exercé à deviner les mobiles cachés, sensible à l'aspect inquiétant de la vie – c'est un Balzac mondain, triomphant dans le monde, amoureux passionné et séducteur adroit : un Balzac tel que souvent il se rêva. » Albert Béguin, *Balzac lu et relu*, 1965, p. 239 ; cité par Pierre Brunel, in *Sarrasine. Gambara. Massimilla Doni*, Gallimard, Folio Classique, 1995, note (p. 35/1), p. 287.

aucun de ses protagonistes » écrit Pierre Citron dans son introduction¹³.

Séparé de la foule rassemblée à la soirée de la famille de Lanty, assis dans l'embrasure d'une fenêtre, le narrateur contemple le jardin de l'hôtel où il passe une partie de la soirée : « Les arbres, imparfaitement couverts de neige, se détachaient faiblement du fond grisâtre que formait un ciel nuageux, à peine blanchi par la lune. Vus au sein de cette atmosphère fantastique, ils ressemblaient vaguement à des spectres mal enveloppés de leurs linceuls, image gigantesque de la fameuse *danse des morts*. Puis, en me retournant de l'autre côté, je pouvais admirer la danse des vivants ! un salon splendide, aux parois d'argent et d'or, aux lustres étincelants, brillant de bougies » (1043). On voit que le narrateur est placé en quelque sorte à la frontière de deux mondes : « à ma droite, la sombre et silencieuse image de la mort » (1044), « à ma gauche, les décentes bacchanales de la vie » (*Ibid.*) et que cette position fait de lui une espèce de juge : « Moi, sur la frontière de ces deux tableaux si disparates, [...] je faisais une macédoine morale, moitié plaisante, moitié funèbre. Du pied gauche je marquais la mesure, et je croyais avoir l'autre dans un cercueil » (1044). Cette position d'être à la fois dedans et dehors lui permet également de tourner vers le lecteur. La fonction du narrateur est ici de lui fournir le cadre du récit, la description du milieu, la présentation des personnages et de l'introduire dans une atmosphère particulière dont l'étrangeté sera renforcée par l'apparition d'un vieillard, le futur protagoniste de l'histoire.

Le narrateur introduit son personnage étrange avec des préparatifs presque théâtraux et il prend soin de dire : « c'était un homme » (1047). Il insiste dès le début sur le fait que ce personnage est *un homme*. C'est un vieillard repoussant,

¹³ *Op. cit.*, p. 1039.

comparé à un revenant, qui, attiré par une voix enchanteresse, entre dans le salon en faisant peur aux femmes ; il écoute avec admiration Marianina de Lanty, sa petite-nièce, dont le chant lui évoque le souvenir de ses succès, ceux de la prima donna qu'il était. Il est à noter que par l'apparition de Zambinella dans le salon, c'est la nature hideuse, fantastique, dénaturée en quelque sorte, vue tout à l'heure par le narrateur dans l'embrasure de la fenêtre, qui entre dans le monde réel, donc une comparaison s'établit entre la nature hivernale (image de la mort) et l'état anormal du castrat Zambinella, présenté comme une figure fantomatique.

On voit que le dévoilement de Zambinella, grâce aux petits détails significatifs chers à Balzac, commence déjà au début du récit, dans la description de la nature et va continuer par l'esquisse des deux portraits parallèles : ceux de Marianina et de Filippo. Marianina (femme) et son frère (homme), représentent les deux côtés de Zambinella, de cet être androgyne et, en même temps, ils laissent deviner le véritable sexe de Zambinella. Dans le portrait de Filippo, « frère et double de Marianina »¹⁴, il y a un détail significatif qui trahit le caractère ambisexuel de Zambinella. Le jeune homme est présenté comme une « image vivante de l'Antinoüs » (1046), jeune grec d'une beauté efféminée, favori de l'empereur Hadrien et symbole de la beauté idéale au XIX^e siècle. Mais le narrateur fait allusion également aux « passions mâles » (*Ibid.*) de Filippo, en signalant ainsi qu'il n'est pas destiné, malgré sa beauté merveilleuse, à être homosexuel : « Ses sourcils vigoureux et le feu d'un oeil velouté promettent pour l'avenir des passions mâles, des idées généreuses ! Si Filippo restait, dans tous les coeurs de jeunes filles, comme un type, il demeurerait également dans le souvenir de toutes les mères, comme le meilleur parti de France » (*Ibid.*).

¹⁴ Pierre Citron, *op. cit.*, p. 1041.

Le narrateur souligne que « la beauté, la fortune, l'esprit, les grâces de ces deux enfants venaient uniquement de leur mère » (*Ibid.*)¹⁵, d'une mère qui, en tant que nièce du castrat Zambinella, est non seulement l'héritière de sa fortune immense, mais aussi celle de sa féminité excessive. Selon Roland Barthes, Mme de Lanty et ses deux enfants sont là « pour figurer une sorte d'explosion de la féminité zambinellienne »¹⁶, et il interprète ainsi le rôle qu'ils remplissent dans la présentation du personnage : « si la Zambinella avait eu des enfants [...], ils eussent été ces êtres héréditairement et délicatement féminins que sont Marianina et Filippo : comme s'il y avait dans la Zambinella un rêve de normalité, une essence téléologique dont le castrat eût été déchu, et que cette essence fût la féminité même [...] »¹⁷.

En ce qui concerne Marianina, on pourrait dire qu'elle préfigure Zambinella du récit central non seulement par sa beauté physique, mais aussi par sa voix merveilleuse, par la perfection de son chant qui « faisait pâlir les talents incomplets des Malibran, des Sontag, des Fodor¹⁸ chez lesquelles une qualité dominante a toujours exclu la perfection de l'ensemble, tandis que Marianina savait unir au même degré la pureté du son, la sensibilité, la justesse du mouvement et des intonations, l'âme et la science, la correction et le sentiment. Cette fille était le type de cette poésie secrète, lien commun de tous les arts » (1045). Marianina chante la cavatine de *Tancredi* de Rossini, le fameux *Di tanti palpiti*, qui émerveille le vieillard. Le choix de cet opéra est également significatif car l'intrigue de l'opéra et la voix du chanteur (pour mieux dire celle de la chanteuse) jouent un rôle

¹⁵ « Le comte de Lanty était petit, laid et grêlé ; sombre comme un Espagnol, ennuyeux comme un banquier » (p. 1046).

¹⁶ *S/Z*, Paris, Ed. du Seuil, 1970, p. 45.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Chanteuses très célèbres de l'époque.

primordial dans le dévoilement du castrat Zambinella. Le rôle du chevalier Tancredi est un rôle de travesti¹⁹, chanté par un contralto²⁰. La voix de contralto est la plus grave voix de femme et on sait que la tessiture²¹ du contralto correspond à celle de la haute-contre des voix masculines²², proche de la voix du castrat. La similitude étrange entre ces deux voix, masculine et féminine, réalise ici l'union des deux sexes et donne pour ainsi dire naissance à l'androgynie. L'effet émotif de cet air est également important : le chevalier proscrit chante l'air *Di tanti palpiti* en songeant à la jeune fille bien-aimée qui occupe toutes ses pensées. Zambinella, lui aussi, a certainement du mal à oublier Sarrasine, le souvenir du seul amour pur et désintéressé.

Marianina a hérité donc le talent du chanteur Zambinella qui, devenu vieux, ne peut plus captiver le public. Sa voix est déjà cassée et ressemble « au bruit que fait une pierre en tombant dans un puits » (1051). On voit que Zambinella est condamné même au mutisme, car la sonorité particulière de sa voix (qui caractérise d'ailleurs les castrats) le dévoilerait devant les invités de la famille. Cependant, il pousse involontairement un cri « semblable à celui d'une crécelle »²³ (1053) suivi d'une « petite

¹⁹ Dans cet opéra, il y a un jeu de travestissement : séparé de son amante, obligé même de quitter son pays, Tancredi décide de se venger. Mais pour pouvoir revenir en Italie, il doit se déguiser. Zambinella est également déguisé, il est vrai que, contrairement à Tancredi, il est déguisé en femme.

²⁰ Rossini respecte ainsi les traditions de l'opéra seria car, dans la majeure partie des cas, ces rôles, entre autres celui de Tancredi, ont été chantés par des castrats.

²¹ Echelle des sons.

²² Voix masculine aiguë, plus étendue dans le haut que celle de ténor.

²³ « Crécelle : instrument de bois, qui sert à faire du bruit et dont on se sert les jours de la semaine sainte, durant lesquels les cloches ne sonnent pas ; instrument aussi dont les lépreux se servaient pour avertir de leur approche. » *Sarrasine. Gambara. Massimilla Doni*, Gallimard, Folio Classique, 1995, note (p. 48/3), p. 292. L'instrument indique au niveau

toux d'enfant » (*Ibid.*) ; ce dernier signe sonore permet de deviner son identité : il est châtré, il a gardé sa voix d'enfant. Le narrateur fait également allusion au fait que le vieux Zambinella « entend très difficilement » (1051), il est presque complètement privé de l'usage des cordes vocales tout en souffrant d'une surdité partielle. La communication même lui est problématique : il parle « en grommelant quelques paroles inintelligibles » (1051) que personne n'est capable de comprendre. C'est la raison pour laquelle le rôle de Marianina est tellement mis en relief au début de la nouvelle : la jeune fille, chanteuse de talent exceptionnel, apparaît à la fois comme l'envers du vieux Zambinella et son successeur en assurant ainsi la survivance du castrat (incapable de procréer) et la transmission de son savoir²⁴. Un *Addio, addio !* de la jeune fille incite Zambinella à offrir la plus belle de ses bagues à celle qui lui rappelle la grande époque où il était encore capable d'un tel air de bravoure exécuté cette fois par sa petite nièce (1055).

Il est intéressant de voir que toutes les manifestations de Zambinella pendant la soirée et les petits détails significatifs, que l'on peut découvrir dans son portrait, renvoient au rôle qu'il avait rempli auparavant dans la vie théâtrale et à son état anormal, pour ainsi dire, à sa monstruosité. Lorsque le petit vieillard s'échappe de sa chambre pour écouter le chant de Marianina, « il

symbolique la décrépitude du castrat, incapable de chanter et sa position marginale : il est proscrit de la société, car on le traite comme un lépreux.

²⁴ Pierre Brunel fait remarquer dans sa préface : « musicalement aussi, Zambinella est en 1830 un survivant ». « [...] quand le jeune sculpteur Sarrasine le vit et l'entendit pour la première fois sur la scène du théâtre Argentina de Rome, c'était le plein milieu du XVIII^e siècle, les temps des Jomelli et des Paesiello ». L'air chanté par Marianina date de 1813 et remporte un grand succès à Paris à partir de 1822 jusqu'à l'époque contemporaine de la publication de la nouvelle ; c'est ainsi que la continuité est assumée à la fois au niveau de la « procréation » et à celui de la transmission du savoir (Folio Classiques, p. 10).

semblait être sorti de dessous terre, poussé par quelque mécanisme de théâtre » (1050). L'entrée sur la scène de « cette créature sans nom dans le langage humain »²⁵ (1051), épouvante ceux qui l'entourent, surtout les femmes, et suscite en même temps leur curiosité que le narrateur essaie d'apaiser en prenant la défense du personnage par une explication raisonnable : « Bientôt l'exagération naturelle aux gens de la haute société fit naître et accumuler les idées les plus plaisantes, les expressions les plus bizarres, les contes les plus ridicules sur ce personnage mystérieux. Sans être précisément un vampire, une goule, un homme artificiel, une espèce de Faust ou de Robin des bois, il participait, au dire des gens amis du fantastique, de toutes ces natures antropomorphes. Il se rencontrait çà et là des Allemands qui prenaient pour des réalités ces railleries ingénieuses de la médisance parisienne. L'étranger était simplement un vieillard » (1047). Cependant, cette scène qui, par sa verticalité (le vieillard sorti de dessous terre), nous rappelle une sorte de montée des enfers, donne un aspect diabolique à « ce monsieur vêtu en noir » (1047) qui, selon une femme, répand même une froideur extrême : « Depuis un moment, j'ai froid, dit à sa voisine une dame placée près de la porte. L'inconnu, qui se trouvait près de

²⁵ « Cette définition négative qui renvoie au « quelque chose sans nom » de Bossuet, (une citation favorite de Balzac), entremêle la vie et la mort : de la vie, le personnage n'a que l'apparence, la « forme », qui s'oppose ici à la substance comme le degré subalterne de la création ; scindée entre cette figure d'au-delà et le bonheur éclatant de la vie matérielle dont l'exubérance a pour revers l'inquiétude d'une absence glaciale – sans le vieillard, la richesse, le luxe, la beauté des Lanty disparaîtraient, par le même enchantement qui les amène à l'existence ; mais sans la douceur, le charme de Marianina, le vieillard s'évanouirait dans la nuit comme une ombre. Ce personnage est donc, par son néant même, le génie, l'Esprit de la mystérieuse et rayonnante famille de Lanty, qu'il ravale à l'état d'*illusion* sans cesser pourtant d'être lui-même une apparence fantomatique » (Max Andréoli, *op. cit.*, p. 712).

cette femme, s'en alla. Voilà qui est singulier ! j'ai chaud, dit cette femme après le départ de l'étranger » (*Ibid.*). Un peu plus loin, le narrateur, à propos des apparitions furtives et inattendues dans le salon, compare le vieillard à « ces fées d'autrefois qui descendaient de leurs dragons volants pour venir troubler les solennités auxquelles elles n'avaient pas été conviées » (1048). Cette comparaison renforce l'effet de fantastique et la toute-puissance mystérieuse de Zambinella, personnage à la fois dangereux et très important, car c'est de lui que dépendent « le bonheur, la vie ou la fortune » (*Ibid.*) de toute une famille.

À la fois détesté et cajolé, il vit quasi enfermé et caché du monde, « au fond d'un sanctuaire inconnu » (*Ibid.*). Ses moindres mouvements sont surveillés pour l'empêcher qu'il ne se dévoile et, du même coup, ne dévoile la famille. Le petit vieillard d'ailleurs semble ne rien apercevoir de ce qui se passe autour de lui : « Immobile et sombre, il resta pendant un moment à regarder cette fête, dont le murmure avait peut-être atteint à ses oreilles. Sa préoccupation, presque somnambulique, était si concentrée sur les choses qu'il se trouvait au milieu du monde sans voir le monde » (1050). Zambinella, habitué à être au centre, se comporte comme s'il était au théâtre, tout comme lorsqu'il chantait devant le public. Son habillement, dont la description occupe la majeure partie du portrait physique, porte aussi les marques de l'extravagance de la chanteuse si fêtée sur les planches du théâtre. Il porte un vêtement moitié masculin, moitié féminin dont c'est surtout l'aspect féminin qui est souligné : la richesse de son jabot²⁶ de dentelle d'Angleterre « eût été enviée par une reine » (1051), et « la coquetterie féminine de ce personnage fantasmagorique était assez énergiquement annoncée

²⁶ Au milieu de ce jabot, il y a « un diamant d'une valeur incalculable » (1052) que le narrateur n'apprécie guère car il est suranné et sans goût (*Ibid.*).

par les boucles d'or qui pendaient à ses oreilles, par les anneaux dont les admirables pierreries brillaient à ses doigts ossifiés, et par une chaîne de montre qui scintillait comme les chatons d'une rivière au cou d'une femme » (1052). Un tel habillement rend ridicule Zambinella et excite effectivement le rire étouffé d'une jeune femme qui l'aperçoit pour la première fois au bal de Mme de Lanty (1050). Si Zambinella est ridicule c'est parce qu'il tient à manifester physiquement sa féminité sur un corps d'où elle a déjà disparu. Pourtant, quelques débris de la beauté féminine, notamment la sveltesse de la taille et la délicatesse des membres rappellent sa jeunesse lointaine (1051).

Mais depuis que Zambinella ne chante plus, il a cessé d'être femme, donc dans son cas chant et féminité vont de pair. À part « ce sentiment d'absolu dans la perfection physique, qui étreint Sarrasine quand il se trouve en présence de Zambinella »²⁷, c'est aussi de la voix de la chanteuse que le jeune homme est amoureux. À propos de la musique, Roland Barthes fait remarquer qu' « elle peut déterminer l'orgasme [...] »²⁸. Or, cet effet érotique de la musique est tout à fait évident lors de la première rencontre de Sarrasine avec Zambinella à l'opéra, où le jeune sculpteur éprouve une jouissance toute sensuelle mais qui, au fond, concerne tout son être : « [...] il n'existait pas de distance entre lui et la Zambinella, il la possédait, ses yeux, attachés sur elle, s'emparaient d'elle. Une puissance presque diabolique lui permettait de sentir le vent de cette voix, de respirer la poudre embaumée dont ces cheveux étaient imprégnés, de voir les méplats de ce visage, d'y compter les veines bleues qui nuançaient la peau satinée. Enfin cette voix agile, fraîche et

²⁷ Pierre Citron, « Sarrasine, Louis Lambert et Balzac », *Année balzacienne*, 1968, p. 391

²⁸ *Op. cit.*, p. 116. Voir à ce propos les réflexions fort suggestives de Max Andréoli, *op. cit.*, p. 714.

d'un timbre argenté, souple comme un fil auquel le moindre souffle d'air donne une forme, qu'il roule et déroule, développe et disperse, cette voix attaquait si vivement son âme qu'il laissa plus d'une fois échapper de ces cris involontaires arrachés par les délices convulsives trop rarement données par les passions humaines » (1061).

Le portrait physique du vieux Zambinella, l'un des portraits les plus révélateurs de *La Comédie humaine*, est esquissé avec l'exactitude d'un anatomiste connaissant parfaitement les moindres détails du corps. La taille squelettique du vieil homme, son dos courbé, ses cuisses décharnées laissent deviner qu'il est gravement malade : « Un anatomiste eût reconnu soudain les symptômes d'une affreuse étisie en voyant les petites jambes qui servaient à soutenir ce corps étrange. Vous eussiez dit de deux os mis en croix sur une tombe » (1051). L'apparence physique du castrat offre donc un spectacle d'horreur et la plupart des adjectifs et des comparaisons caractérisant les autres parties de son corps mettent en relief l'âge avancé du personnage et connotent la mort. La présentation de son extérieur hideux commence par la description de la tête : « Ce visage noir était anguleux et creusé dans tous les sens. Le menton était creux ; les tempes étaient creuses ; les yeux étaient perdus en de jaunâtres orbites. Les os maxillaires, rendus saillants par une maigreur indescriptible, dessinaient des cavités au milieu de chaque joue. [...] Puis les années avaient si fortement collé sur les os la peau jaune et fine de ce visage qu'elle y décrivait partout une multitude de rides [...] » (1052). Enfin, pour couronner la peinture de ce « crâne cadavéreux » (*Ibid.*), le portraitiste s'arrête sur les « lèvres bleuâtres » du vieillard où celui-ci conservait « un rire fixe et arrêté, un rire implacable et goguenard, comme celui d'une tête de mort » (*Ibid.*). Souffrant d'une maladie grave, Zambinella a donc un pied dans la tombe, il « sent le cimetière » (1053) et ses moindres mouvements sont

« empreints de cette lourdeur froide, de cette stupide indécision qui caractérisent les gestes d'un paralytique » (1051). Néanmoins, on voit le vieux castrat sortir « furtivement » (1048) de sa chambre où il est tenu presque sous les verrous : grâce à la force régénératrice, vivificatrice de la musique, le vieillard, malgré la haute surveillance de la famille, réussit à s'échapper de sa prison privée.

L'auteur cherche à rendre plus frappante la monstrosité de son personnage par l'emploi de vifs contrastes : Zambinella apparaît à côté de deux jeunes femmes très belles, sa petite nièce et Mme de Rochefide. Selon Max Andréoli une relation s'établit ainsi entre les deux femmes : « toutes deux jeunes et belles, toutes deux unies au vieillard, l'une par la parenté, l'autre par la rencontre, mais qui s'opposent à lui comme la vie à la mort, comme la spontanéité vivante à la mécanique factice »²⁹. La dualité de la vie et de la mort est présente à plusieurs niveaux tout au long de l'histoire. Dès le début les pensées du narrateur méditant « sur ces deux côtés de la médaille humaine » (1050) tournent autour de ce problème. Le castrat, représentant d'une époque révolue, est une sorte de mort vivant, ou plutôt un revenant (1054) qui exhale « l'odeur musquée des vieilles robes que les héritiers d'une duchesse exhument de ses tiroirs pendant un inventaire » (1052). Le choix du verbe « exhumer » renforce l'idée que ce personnage appartient à l'autre monde, et qu'il ne revient au monde des vivants que pour les hanter et terrifier. On le prend pour un spectre (1054), et il apparaît, aux yeux de certains comme l'incarnation même de la mort : « Si je le regarde encore, je croirai que la mort elle-même est venue me chercher. Mais vit-il ? » (1053) demande à juste titre Mme de Rochefide. Comme le dit le narrateur, « cette créature sans nom dans le langage humain, forme sans substance, être sans vie, ou vie sans

²⁹ *Op. cit.*, p. 712.

action » (1051) ne vit pratiquement pas. En effet, Zambinella ne fait que végéter depuis que Sarrasine, au lieu de le tuer, l'a condamné à rester en vie, à mener une existence pitoyable, dépourvue de sens : « [...] en fouillant ton être avec un poignard, y trouverais-je un sentiment à éteindre, une vengeance à satisfaire ? [...] Te laisser la vie, n'est-ce pas te vouer à quelque chose de pire que la mort ? » (1074) dit le jeune peintre avant d'être massacré par les sbires du cardinal Cicognara.

On se rappelle que la jeune et belle Zambinella était le modèle de la statue conçue en une seule nuit et que Sarrasine est mort en croyant qu'il avait ruiné son chef d'oeuvre. Or, ce chef d'oeuvre, seule preuve de la beauté exceptionnelle de Zambinella, aurait pu aussi garder cette beauté idéale pour l'éternité. Au début de la nouvelle, Balzac nous présente le vieux Zambinella comme une créature « silencieuse, immobile autant qu'une statue » (1052) et par cette présentation anticipée il suggère qu'on ne peut pas réaliser la perfection ici-bas : le modèle n'est pas parfait parce qu'il n'est pas immortel. Enfin c'est un « homme en poussière » (1053), la jeune et belle prima donna n'est plus tandis que sa représentation, la statue, faite par un artiste, survit au modèle, ainsi que le tableau montrant Zambinella à l'âge de 20 ans, en Adonis étendu sur une peau de lion, symbolisant la jeunesse et la beauté éternelle. On apprend que le portrait servait plus tard pour l'*Endymion* de Girodet. Ce n'est pas un hasard si Balzac fait référence justement à Adonis et à Endymion, à ces deux figures mythologiques : symboles tous les deux de la beauté éternelle³⁰. La mention de ces deux oeuvres d'art a donc pour fonction de souligner le contraste entre le modèle et sa représentation. Adonis

³⁰ Adonis : jeune chasseur particulièrement beau dont Aphrodite et Perséphone étaient amoureuses, mort très jeune, tué par un sanglier. Endymion : le bel amant de Séléné, qui était l'incarnation divine de la Lune. Pour cet amour interdit, Zeus a châtié Endymion d'un sommeil éternel, il reste donc beau, jeune et immortel.

et Endymion restent jeunes et beaux pour toujours, tandis que Zambinella, victime du cours inexorable du temps, devient vieux et laid... L'idéal est tué par le réel³¹.

À propos des représentations artistiques de Zambinella, Roland Barthes fait une remarque intéressante : « Sarrasine, abusé, sculpte Zambinella en femme. Vien³² transforme cette femme en garçon et retourne ainsi au sexe premier du modèle (un ragazzo napolitain) ; par un dernier renversement, le narrateur arrête arbitrairement la chaîne à la statue et fait de l'original une femme »³³. Le tableau qui représente Adonis, est pour ainsi dire caché dans un boudoir, au fond des appartements de Mme de Lanty. L'attitude de Mme de Rochefide, plongée comme en extase devant la beauté merveilleuse de la toile, frappe au coeur le narrateur, atteint subitement par une jalousie particulière, « la jalousie des gravures, des tableaux, des statues, où les artistes exagèrent la beauté humaine » (1054). Après quelque hésitation – comme pour se venger – il révèle à la jeune femme une partie du secret : le portait a été fait d'après une statue de femme. Mais Mme de Rochefide veut davantage : connaître entièrement le secret, l'identité du modèle. C'est donc la curiosité de la jeune coquette qui permet au narrateur amoureux d'aller chez elle pour raconter l'histoire de Zambinella et de bénéficier d'une de « ces soirées délicieuses à l'âme, un de ces moments qui ne s'oublent jamais, une de ces heures passées dans la paix et le désir, et dont, plus tard, le charme est toujours un sujet de regret » (1056). Mais la révélation d'un secret n'est jamais sans risque : le narrateur en est d'ailleurs parfaitement conscient.

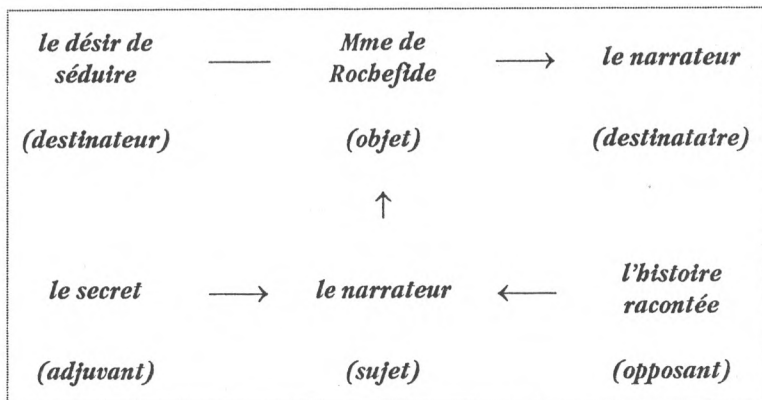
Un modèle actantiel fait ressortir mieux le fait que d'abord c'est le secret qui favorise les efforts du narrateur pour obtenir

³¹ Cf., à ce sujet, Max Andréoli, *op. cit.*, pp. 713-716.

³² Joseph-Marie Vien (1716-1809), peintre français, précurseur de David.

³³ *Op. cit.*, p. 80.

les faveurs de la jeune femme et puis c'est justement à cause de l'histoire racontée (révélation du secret) qu'il tombe en disgrâce auprès d'elle :



Après la mort de Sarrasine, Zambinella reste seul, tout comme le narrateur qui, après avoir raconté leur histoire, est abandonné par Mme de Rochefide « dégoûtée de la vie et des passions pour longtemps » (1075). À propos de *Sarrasine*, Roland Barthes parle de l'*effet castrateur du récit* : selon lui « la castration est arrivée par le porteur du récit »³⁴. Toute narration a donc son danger³⁵, selon Barthes « on ne raconte pas impunément une histoire de castration »³⁶. Le narrateur raconte son histoire,

³⁴ *Ibid.*, p. 216. Il y ajoute également que « touchée par la castration, la jeune femme rompt le pacte conclu avec le narrateur, se retire de l'échange et congédie son partenaire » (*Ibid.*, p. 218).

³⁵ Le narrateur pressent ce danger et hésite à remplir sa fonction (1054). Ce n'est qu'après les sollicitations de son narrataire qu'il s'y décide :

« Mais je n'ose pas commencer. L'aventure a des passages dangereux pour le narrateur. Si je m'enthousiasme, vous me ferez taire.

- Parlez.

- J'obéis » (1057).

³⁶ *Op. cit.*, pp. 218-219.

mais c'est le narrataire qui l'interprète, en tire une conclusion et donne sa réponse, cette fois négative.

On voit que la nouvelle repose sur la dualité de l'idéal et du réel qui touche d'une certaine manière tous les personnages. Sarrasine est la victime (au sens propre et large du terme) d'une tromperie atroce et de ses propres illusions : en ignorant qu'il s'agit d'une hybride qui n'est ni homme ni femme, il croit avoir trouvé à la fois la femme de ses rêves et le modèle idéal pour sculpter son chef-d'oeuvre³⁷. La Zambinella, le « reflet d'un rêve »³⁸, devient l'objet des divagations du jeune sculpteur. Quand il aperçoit la prima donna au théâtre, l'idéal entre dans le réel³⁹, le rêve se matérialise : « Il admirait en ce moment la beauté idéale de laquelle il avait jusqu'alors cherché çà et là les perfections dans la nature, en demandant à un modèle, souvent ignoble, les rondeurs d'une jambe accomplie ; à tel autre, les contours du sein ; à celui-là, ses blanches épaules ; prenant enfin le cou d'une jeune fille, et les mains de cette femme, et les genoux de cet enfant, sans rencontrer jamais sous le ciel froid de Paris les riches et suaves créations de la Grèce antique. La Zambinella lui montrait réunies, bien vivantes et délicates, ces exquis proportions de la nature féminine si ardemment désirées, desquelles un sculpteur est, tout à la fois, le juge le plus sévère et le plus passionné » (1060). Ce qui est particulièrement

³⁷ Aux yeux de Sarrasine, la Zambinella entrée sur la scène apparaît comme un chef-d'oeuvre : « L'artiste ne se lassait pas d'admirer la grâce inimitable avec laquelle les bras étaient attachés au buste, la rondeur prestigieuse du cou, les lignes harmonieusement décrites par les sourcils, par le nez, puis l'ovale parfait du visage, la pureté de ses contours vifs, et l'effet de cils fournis, recourbés qui terminaient de larges et voluptueuses paupières. C'était plus qu'une femme, c'était un chef-d'oeuvre ! » (1061-1062)

³⁸ Max Andréoli, *op. cit.*, p. 713.

³⁹ Comme Max Andréoli le rappelle « avec Zambinella, l'idéal s'incarne dans le réel : mais toujours à l'arrière-plan se profile la menace suspendue comme une épée d'une dissolution fantastique » (p. 713).

significatif dans cette scène, c'est que la découverte de la beauté idéale a pour cadre un théâtre, lieu conventionnel de l'artifice, et en plus un théâtre de Rome, « pays de l'art et de l'artifice »⁴⁰, d'où les chanteuses ont été expulsées et remplacées par des castrats. Donc le théâtre d'Argentina se révèle comme le terrain d'un double artifice, dont la fausseté n'est ignorée par personne, sauf le jeune artiste naïf : « D'où venez-vous ? – lui demande le prince étonné. Est-il jamais monté de femme sur les théâtres à Rome ? Et ne savez-vous pas par quelles créatures les rôles de femme sont remplis dans les Etats du pape ? » (1072).

Comme le suggère Max Andréoli, une sorte de correspondance s'établit entre le début de la nouvelle et le dessin de cette deuxième partie : « on retrouve à un autre niveau, celui de l'art, la dualité de la vie et de la mort que le narrateur plaçait en exergue de son récit. Le récit enchâssé n'est plus alors seulement un procédé littéraire relevant d'une pure science poétique ou de quelque grammaire abstraite : il traduit le changement de perspective, le retour dialectique à un niveau supérieur du même thème enrichi de son premier développement. Le décor du bal correspond très précisément au décor du théâtre, avec tout ce que ces mots, bal, théâtre, suggère d'artifice et de trompe-l'oeil [...] »⁴¹.

Au moment où l'artiste comprend que la Zambinella, – la beauté idéale – n'est qu'une illusion, sa vie perd tout son sens ; le jeune homme meurt « à tout plaisir, à toutes les émotions humaines » (1074). De même, le récit du narrateur fait perdre toutes les illusions à Mme de Rochefide : « Vous m'avez dégoûtée de la vie et des passions pour longtemps. Au monstre près, tous les sentiments humains ne se dénouent-ils pas ainsi, par d'atroces déceptions ? Mères, des enfants nous assassinent

⁴⁰ *Ibid.*, p. 714.

⁴¹ *Ibid.*, p. 713.

ou par leur mauvaises conduites ou par leur froideur. Epouses, nous sommes trahies. Amantes, nous sommes délaissées, abandonnées. L'amitié ! existe-t-elle ? Demain je me ferais dévote si je ne savais pouvoir rester comme un roc inaccessible au milieu des orages de la vie. Si l'avenir du chrétien est encore une illusion, au moins elle ne se détruit qu'après la mort » (1075)⁴².

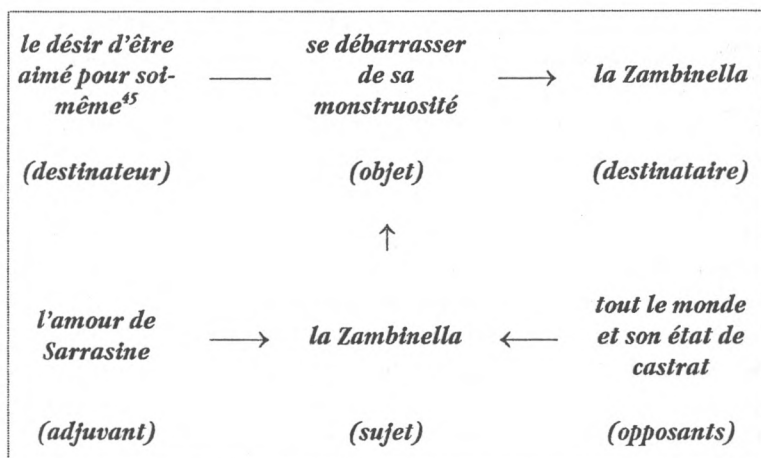
La Zambinella, à son tour, avant d'être dévoilée, fait tout son possible pour sauver Sarrasine de graves déceptions : elle essaie de lui doser l'amère réalité goutte à goutte. Elle avoue même qu'elle n'est pas femme, – il est vrai que sous la forme d'une question hypothétique⁴³ –, mais en vain : elle ne peut rompre le charme, détourner Sarrasine de ses idées fixes. Lorsqu'elle lui fait connaître comment elle imagine l'avenir de leur liaison, elle dit ouvertement ce dont elle a besoin et sa déclaration sert en même temps d'excuse à sa conduite : « J'abhorre les hommes encore plus peut-être que je ne hais les femmes. J'ai besoin de me réfugier dans l'amitié. Le monde est désert pour moi. Je suis une créature maudite, condamnée à comprendre le bonheur, à le sentir, à le désirer, et, comme tant d'autres, forcée à le voir me fuir à toute heure. Souvenez-vous, seigneur, que je ne vous aurai pas trompé. Je vous défends de m'aimer. Je puis être un ami dévoué pour vous, car j'admire votre force et votre caractère. J'ai

⁴² Dans *Béatrix* (1839), Mme de Rochefide s'élève effectivement comme un « roc inaccessible » devant un jeune homme amoureux. Cependant, dans la dernière partie du roman, on la voit cédant aux orages de la vie. Neuf ans après cette scène de vœu, Mme de Rochefide, devenue « femme de trente ans », finit par perdre ses illusions, après avoir désillusionné tout le monde autour d'elle.

⁴³ « – Si je n'étais pas femme ? demanda timidement la Zambinella d'une voix argentine et douce. – La bonne plaisanterie ! s'écria Sarrasine. Crois-tu pouvoir tromper l'oeil d'un artiste ? Une femme seule peut avoir ce bras rond et moelleux, ces contours élégants. Ah ! tu veux des compliments ! Elle sourit tristement, et dit en murmurant : « Fatale beauté ! » (1069-1070)

besoin d'un frère, d'un protecteur. Soyez tout cela pour moi, mais rien de plus » (1069). Il convient de noter qu'après l'emploi de l'adjectif démonstratif au masculin dans l'expression « cet enfant » (1060), le masculin d'un « ami dévoué » est déjà la deuxième allusion au sexe véritable de la chanteuse⁴⁴.

Le modèle actantiel suivant rend peut-être plus clair ce pourquoi l'entreprise de Zambinella, cette créature maudite (se faire connaître et trouver par là son identité) est vouée à l'échec, un échec dont elle est d'ailleurs parfaitement consciente :



Il est à signaler que la Zambinella, quant à son avenir, ne caresse pas du tout de vaines espérances : plus ou moins lucide, elle essaie même d'ouvrir les yeux du jeune artiste : « Le théâtre sur lequel vous m'avez vue, ces applaudissements, cette musique,

⁴⁴ Pierre Citron, dans une note de l'édition de la Pléiade, se réfère ainsi à l'analyse de R. Barthes (*S/Z*, p. 169) : « ce masculin trahit le véritable sexe de Zambinella, sans que le lecteur le perçoive nécessairement, le mot dénonciateur étant « emporté dans la généralité fade de la phrase » » (éd. cit., p. 1552).

⁴⁵ Qu'on l'aime « sans but de passion vulgaire, purement » (1069).

cette gloire, à laquelle on m'a condamnée, voilà ma vie, je n'en ai pas d'autre. Dans quelques heures vous ne me verrez plus des mêmes yeux, la femme que vous aimez sera morte » (1070), dit-elle à Sarrasine en anticipant ainsi sur leur histoire. L'erreur fatale de l'artiste, c'est qu'il ne se contente pas de l'illusion de l'idéal, mais il veut le transplanter dans le réel (1074). Il s'attire les foudres du destin et meurt assassiné par les sbires du cardinal jaloux.

La crise d'identité de la Zambinella n'est pas sans rapport avec un autre aspect important de la nouvelle, notamment avec celui de la question de l'origine. On se rappelle que, dans la scène du bal, l'identification du vieux Zambinella fait problème pour tout le monde. En dehors du narrateur, le seul initié au secret familial⁴⁶, personne ne sait qui est le vieillard, comme on ne sait non plus d'où vient la fortune immense de la famille de Lanty : « Jamais mine plus féconde ne s'était ouverte aux chercheurs de mystères. Personne ne savait de quel pays venait la famille de Lanty, ni de quel commerce, de quelle spoliation, de quelle piraterie ou de quel héritage provenait une fortune estimée à plusieurs millions. Tous les membres de cette famille parlaient l'italien, le français, l'espagnol, l'anglais et l'allemand, avec assez de perfection pour faire supposer qu'ils avaient dû

⁴⁶ Le narrateur appartient à une catégorie particulière, à la « race » des observateurs balzaciens (cf., entre autres, *Facino Cane* ou la préface de la *Peau de chagrin*), capables de deviner un « secret caché ». Il introduit ainsi son personnage : « Les observateurs, ces gens qui tiennent à savoir dans quel magasin vous achetez vos candélabres, ou qui vous demandent le prix du loyer quand votre appartement leur semble beau, avaient remarqué, de loin en loin, au milieu des fêtes, des concerts, des bals, des raouts donnés par la comtesse, l'apparition d'un personnage étrange » (1046-1047). Un peu plus loin il fait cette remarque à propos de sa découverte : « Les observateurs les plus exercés pouvaient alors seuls deviner l'inquiétude des maîtres du logis, qui savaient dissimuler leurs sentiments avec une singulière habileté » (1048).

longtemps séjourner parmi ces différents peuples. Étaient-ce des bohémiens ? étaient-ce des flibustiers ? » (1044-1045). Zambinella est en quelque sorte un déraciné⁴⁷ (ainsi que sa famille) non seulement parce qu'il est un castrat exclu de la société mais aussi, sinon avant tout un artiste qui, au sommet de sa gloire, a parcouru toute l'Europe. Il est de partout et de nulle part...

Une corrélation étroite s'établit donc dès le début, entre l'origine du vieillard et celle de la fortune de la famille. Le lecteur devine très tôt que toute cette richesse suspecte ne peut venir que du vieillard d'origine douteuse. « Je ne serais pas étonné d'apprendre que ces gens-là sont des fripons. Ce vieux, qui se cache et n'apparaît qu'aux équinoxes ou aux solstices, m'a tout l'air d'un assassin... » (1049) dit un des invités du bal, intrigué par le mystère. Mais on est dans le Paris de Balzac, dans la capitale des crimes cachés où vivent et peuvent jouir de considération des gens comme les Taillefer dont l'héritage « prend source dans le sang de l'*Auberge rouge* »⁴⁸. À Paris, « les écus même tachés de sang ou de boue ne trahissent rien et représentent tout. Pourvu que la haute société sache le chiffre de votre fortune, vous êtes classé parmi les sommes qui vous sont égales, et personne ne vous demande à voir vos parchemins, parce que tout le monde sait combien peu ils coûtent. Dans une ville où les problèmes sociaux se résolvent par des équations algébriques, les aventuriers ont en leur faveur d'excellentes

⁴⁷ Il est aussi expatrié, car il a dû quitter l'Italie pour certaines raisons. Les prénoms italiens des enfants, Marianina et Filippo, la passion de Marianina pour l'opéra italien signalent cependant qu'il y a encore quelque lien, même si ce n'est qu'au niveau symbolique, entre la famille et le pays natal du castrat.

⁴⁸ Max Andréoli, *op. cit.*, p. 712. Il s'agit du banquier Taillefer (dont la fille Victorine apparaît dans le *Père Goriot*) qui a commis un meurtre avec préméditation pour s'enrichir.

chances. En supposant que cette famille eût été bohémienne d'origine, elle était si riche, si attrayante, que la haute société pouvait bien lui pardonner ses petits mystères » (1046).

D'un certain point de vue la nouvelle peut être interprétée non seulement comme une simple « à la recherche de l'origine d'une fortune parisienne », mais encore comme un rapport socio-politique très fidèle sur la société contemporaine où l'argent représente la seule valeur, par lequel on peut tout acheter, même le silence⁴⁹. Paris, comme le dit Mme de Rochefide, est « une terre bien hospitalière ; il accueille tout, et les fortunes honteuses, et les fortunes ensanglantées. Le crime et l'infamie y ont droit d'asile, y rencontrent des sympathies ; la vertu seule y est sans autels » (1075-1076).

C'est le narrateur qui finit par dévoiler le mystère : à la fois, l'« affreuse vérité » (1072) sur Zambinella et la source de l'immense fortune des Lanty. Il évoque d'abord un dialogue entre Sarrasine et le prince Chigi qui révèle ainsi au jeune sculpteur l'identité de la Zambinella : « C'est moi, monsieur, qui ai doté Zambinella de sa voix. J'ai tout payé à ce drôle-là, même son maître à chanter. [...] s'il fait fortune, il me la devra tout entière » (1072). Un peu plus loin, le narrateur, pour appuyer la vérité de son récit, fait encore allusion à un *on-dit*, selon lequel la fortune de Zambinella est due « non moins à sa voix qu'à sa beauté » (1073). La fortune – celle des Lanty aussi – vient donc de la prostitution, « du mignon d'un cardinal romain »⁵⁰. La

⁴⁹ « En nul pays peut-être l'axiome de Vespasien [l'argent n'a pas d'odeur] n'est mieux compris » dit le narrateur au début de la nouvelle (1046).

⁵⁰ Pierre Barbéris : « À propos du *S/Z* de Roland Barthes », *AB*, 1971, p. 122. Il établit également une correspondance entre l'argent et la castration : « L'argent veut faire oublier ses origines ; l'argent n'a pas de race ; l'argent n'a pas de père ; d'où le thème de la castration à l'origine d'une fortune » (p.

vérité ainsi révélée reste cependant à la portée de deux personnages seulement : le narrateur et son narrataire. Le secret reste secret. L'argent est capable de tout⁵¹. Il peut dissimuler les crimes du passé comme légitimer une existence en apparence brillante et insoucieuse issue des mêmes crimes. Au niveau de la matière, l'argent perpétue l'illusion écrasée par la déception à la fois artistique et amoureuse de Sarrasine. Il est à remarquer que l'interdépendance balzacienne du milieu et du personnage se réalise ici justement dans le maintien des apparences : « le vieillard, à peine moins inconsistant qu'un rêve, se manifeste comme l'illusion de la famille de Lanty, de même que la famille de Lanty donne corps à l'illusion du vieillard »⁵².

Rappelons que *Sarrasine* n'est pas une étude philosophique comme *La Peau de chagrin*, *Massimilla Doni*, *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, *Gambara*, *La Recherche de l'Absolu*, *L'Auberge rouge* ou *Louis Lambert*. Mais la nouvelle, malgré tout, s'intègre dans la série par le thème de la recherche de l'absolu. Dans *Sarrasine*, comme écrit Max Andréoli, « l'artiste cherche avec passion à rendre réelle l'image de la Beauté dont il porte en lui l'empreinte divine et dont il revêt le monde qui l'entoure. Cette épreuve, poussée à son terme, est mortelle à l'illusion ; elle est peut-être mortelle pour le vrai et pour le monde. Tel pourrait être un des sens d'une nouvelle parmi les plus controversées de Balzac »⁵³. Le jeune sculpteur connaît le même sort que les autres passionnés de *La Comédie humaine* : possédé du désir destructeur de l'absolu, il se consume, tout comme Raphaël de Valentin ou

114). Voir à ce sujet les commentaires de Max Andréoli, *Op. cit.*, pp. 715-716.

⁵¹ Cf. *Gobseck*, comme l'expression de la philosophie de Balzac à ce propos. Rappelons que la rédaction de *Sarrasine* et celle de *Gobseck* datent de la même année : 1830.

⁵² Max Andréoli, *op. cit.*, p. 712.

⁵³ *Ibid.*, pp. 705-706.

Louis Lambert. Pierre Citron fait remarquer à ce propos que « Sarrasine est bien l'unique préfiguration de Louis Lambert ; il est aussi, parmi les « fantômes du miroir », le premier de ceux que Balzac tue pour les abandonner derrière lui et poursuivre sa route »⁵⁴. La Zambinella laissée en vie a un sort beaucoup plus tragique, car elle vit sans la conscience de vivre et dans une époque où officiellement elle n'existe même pas⁵⁵. Sans avoir pu goûter l'amour véritable qui élève l'homme vers la sphère spirituelle, La Zambinella reste prisonnière de la matière, sphère au fond étrangère à sa nature. La nouvelle exprime ainsi une des oppositions fondamentales de la *Comédie humaine*.

⁵⁴ « Sarrasine, Louis Lambert et Balzac », *AB*, 1968, 393.

⁵⁵ Il n'y a plus de castrat en Italie, « on n'y fait plus de ces malheureuses créatures » (1075) dit le narrateur à Mine de Rochefide.

SÁNDOR KÁLAI

PRÊTRES ET MÉDECINS
DANS DEUX ROMANS DE ZOLA
(*UNE PAGE D'AMOUR ET LA JOIE DE VIVRE*)

Introduction

Un des commentateurs de ce vaste ensemble constitué des cycles romanesques de Zola, Pierre Ouvrard appartenant à l'Église catholique, insiste sur « l'opposition-rapprochement entre le médecin et le prêtre, personnages témoins de la société où ils vivent, que leur position et leur savoir rendent plus clairvoyants. »¹ Le prêtre et le médecin, en tant que personnages cybernétiques², sont le support de différentes formes du savoir. Avant de porter notre attention sur les deux romans du cycle des *Rougon-Macquart*, il est utile de

¹ OUVRARD 1986 : 186-187. Pour les références complètes, nous renvoyons à la bibliographie.

² v. HAMON 1975 : 494. La thématique cybernétique qui porte sur la circulation de l'information dans le texte, se constitue à la fois, et à des niveaux de description différents, de lieux, de personnages, d'objets, et de structures textuelles cybernétiques (où l'information illisible sera expliquée).

faire quelques remarques sur les rapports possibles entre le personnage et le savoir.

Depuis la *Poétique* d'Aristote, la notion du personnage apparaît comme un défi à l'interprétation. Philippe Hamon, dans son *Personnel du roman* esquisse les grands paradigmes de la réflexion sur le personnage :

ce concept de personnage définit un champ d'étude complexe, particulièrement surdéterminé, qui est à la fois celui du *figuratif* dans la fiction (en tant que tel, il est le lieu d'un « effet de réel » important), celui d'*anthropomorphisation* du narratif (en tant que tel, il est le lieu d'un « effet moral », d'un « effet de personne », d'un « effet psychologique » également important), et celui d'un *carrefour projectionnel* (projection de l'auteur, projection du lecteur, projection du critique ou de l'interprète qui aiment ou n'aiment pas, qui se « reconnaissent » ou non en tel ou tel personnage).³

La base de ces approches est « une conception culturelle et idéologique particulière, d'inspiration cartésienne, chrétienne, morale, individualiste et idéaliste du *sujet*. »⁴ Par conséquent, le personnage est d'ores et déjà une construction a priori, et peut se détacher du texte concret. Cette conception est maintenue dans le livre de Pierre Ajame et Marion Brucker qui recense *300 héros et personnages du roman français*⁵. Les personnages sont toujours familiers, « ils sont nos voisins de palier, à tout le moins les habitants du même quartier. »⁶ Mais l'aide-mémoire⁷

³ HAMON 1983 : 9.

⁴ *ibid.*, 11.

⁵ AJAME-BRUCKER 1981.

⁶ *ibid.*, 9.

⁷ Il contient des informations portant sur le nom, le prénom, le surnom, la nationalité, l'âge, le domicile, l'aspect physique, l'habillement, la famille, les études, la profession, la fortune, les voyages, la vie sexuelle et sentimentale, les relations, les opinions politiques et religieuses, les qualités et les défauts, les signes particuliers.

à l'aide duquel le personnage est décrit dans ce même ouvrage, relève d'une tout autre conception, celle du personnage conçu cette fois comme figure de rhétorique.

Selon la rhétorique de Fontanier, le portrait est la description physique (prosopographie) et morale (ethopée) des êtres fictifs ou réels. Le réalisme attribue un statut objectif à ces descriptions, et oublie – surtout à cause de la conception transparente de la langue – qu'elles peuvent être considérées comme autant de figures de rhétorique. Philippe Hamon écrit dans son livre sur la description⁸ que celle-ci est une amplification dont les types peuvent être définis selon les caractéristiques des référents décrits.

Il s'ensuit que

le personnage est une unité diffuse de signification, *construite* progressivement par le récit, et nous supposons que ce signifié est accessible à l'analyse et à la description, si l'on admet l'hypothèse de départ « qu'un personnage de roman naît seulement des unités de sens, n'est fait que des phrases prononcées par lui ou sur lui »⁹. Un personnage est donc le support des conservations et des transformations sémantiques du récit, il est constitué de la somme des informations données sur ce qu'il *est* et sur ce qu'il *fait*.¹⁰

Il en découle que le personnage est anaphorique¹¹, les informations qui le constituent sont dispersées dans le texte et demandent le travail mnémotechnique et la capacité reconstructive du lecteur.

Suivant les types du signe, Hamon distingue encore le personnage référentiel, c'est-à-dire les personnages historiques, mythologiques, allégoriques et sociaux (le prêtre et le médecin

⁸ HAMON 1981 : 9.

⁹ WELLEK-WARREN 1971 : 208.

¹⁰ HAMON 1983 : 20.

¹¹ v. HAMON 1977 : 122-124.

peuvent être considérés comme des personnages sociaux). Ce type de personnage fonctionne comme un effet de réel. Troisièmement, les personnages-embrayeurs dont les types peuvent être le personnage bavard, le porte-parole, l'artiste etc., sont les marques de l'auteur et/ou du lecteur.

Naturellement, un personnage fait partie simultanément de ces trois catégories. Le prêtre et le médecin sont avant tout des personnages référentiels, par conséquent, ils sont « connus » dès leur première apparition. Mais dans leur construction, la profession n'est qu'un élément parmi d'autres (fonction dramatique/narrative, portrait physique et moral, nom etc.) dispersés dans le roman. Le personnage référentiel devient ainsi anaphorique.

Le personnage doit être analysé à plusieurs niveaux¹², il s'agit notamment de la diégèse, de la narration et de la textualisation.

Au niveau de la diégèse, c'est-à-dire de l'histoire qui se déroule dans un cadre spatio-temporel, il faut analyser les fonctions que les personnages peuvent remplir. A. J. Greimas en distingue six¹³ : *le sujet* et *l'objet* sont liés par la modalité de la volonté. *L'opposant* et *l'adjuvant* aident ou empêchent le sujet dans la réalisation de son projet. Le *destinateur* et le *destinataire* déterminent l'activité du sujet, ils ont un rôle important dans l'attribution des valeurs. Ce modèle décrit la structure profonde du texte, donc ne s'intéresse pas forcément aux personnages concrets. C'est également Greimas qui introduit la notion du *rôle thématique* qui intègre un personnage dans une catégorie socio-culturelle, par exemple roi, fils, père. Nos deux types de personnages peuvent également remplir ce rôle thématique.

¹² v. GLAUDES-REUTER 1998 : 41-68.

¹³ GREIMAS 1966 : 175-186.

Au niveau de la narration, il faut séparer d'abord le narrateur et le personnage. Dans ces deux romans de Zola, il y a un narrateur hétérodiégétique, qui parle à la troisième personne du singulier, et ne fait pas partie de l'histoire. Cette instance narrative peut appliquer régulièrement toute sorte de discours¹⁴.

Dans la relation narrateur-personnage, il y a un élément très important, celui de la focalisation : le narrateur adopte la perspective d'un personnage. Dans ce cas, c'est ce dernier qui devient le sujet de la focalisation et qui peut voir et juger d'autres personnages du récit. Dans *La Joie de vivre*, le prêtre et le médecin forment en plus un couple de personnage ayant la même fonction qui consiste surtout dans l'interprétation du monde qui les entoure, d'où la nécessité d'analyser le jeu des perspectives qui en résulte.

Le troisième niveau est celui de la textualisation qui englobe tous les éléments permettant l'inscription du personnage dans le texte. « L'étiquette du personnage est un ensemble stylistique dont les unités forment l'effet-personnage : nom, prénom, surnom, titres (*appellations*), et portraits et fiche biographique (*descriptions*). »¹⁵ Cette étiquette est l'ensemble des signes dispersés, un « signifiant discontinu »¹⁶. Ces désignateurs¹⁷ forment deux groupes : les désignateurs rigides, par exemple le nom qui « renvoie toujours à un même être »¹⁸. Par contre les désignateurs non-rigides « impliquent un point de vue sur le personnage »¹⁹. A l'intérieur de cette catégorie, on peut distinguer le désignateur essentiel qui est une qualification

¹⁴ On va revenir un peu plus tard sur la problématique du discours.

¹⁵ HAMON 1983 : 157.

¹⁶ HAMON 1977 : 124.

¹⁷ GLAUDES-REUTER 1998 : 58.

¹⁸ *ibid.*

¹⁹ *ibid.*

permanente du personnage et le désignateur contingent renvoyant par contre à une qualité variable.

Ces désignateurs forment une chaîne de coréférences se rapportant au même personnage. La cohérence d'un personnage dépend largement de l'organisation de cette chaîne. Parmi ces désignateurs, il y en a un auquel les analystes accordent une place importante, c'est le nom :

l'étiquette est en général centrée sur le nom propre, pourvu de sa marque typographique distinctive, la Majuscule, et se caractérisera par sa *réurrence* (marques plus ou moins fréquentes), par sa *stabilité* (marques plus ou moins stables), par sa *richesse* (étiquette plus ou moins étendue), par son degré de *motivation*.²⁰

Un autre aspect de la textualisation est l'analyse de l'inscription des valeurs dans le texte. Ce processus qu'on peut appeler l'axiologisation²¹, rend possible l'interprétation du comportement des personnages ainsi que leur relation. Cette partie de l'analyse met en relief la compétence culturelle du personnage²² :

- œ le langage, le discours des personnages, le savoir-dire,
- œ la techné, l'activité technologique du personnage, le savoir-faire,
- œ la relation sociale quotidienne, la relation entre les sujets, médiatisée par des normes, le savoir-vivre.

Les deux types de personnage que notre analyse essaie d'élucider, sont inséparables du discours dont ils sont les représentants. Ces deux discours posent un problème beaucoup plus vaste, celui de leur rapport qui ne se manifeste pas seulement dans les romans de Zola, mais constitue une des

²⁰ HAMON 1977 : 143.

²¹ GLAUDES-REITER 1998 : 63-68.

²² HAMON 1977 : 159.

questions les plus importantes de l'époque. Notre analyse ne se propose pas de mettre en rapport intertextuel la configuration discursive des romans de Zola avec celle qui caractérise la France de la fin du 19^e siècle, autrement dit, elle vise à faire une lecture immanente des deux romans en analysant le rapport des deux discours à l'intérieur du texte.

Le discours, dans notre perspective qui est celle de l'analyse du discours²³, est l'activité d'un sujet inscrit dans un « lieu social » donné. Le sujet se trouve dans une situation interactionnelle, son énonciation est articulée dans un espace social (église, école, café), et relève d'un champ de discours (politique, scientifique). Il faut donc analyser la compétence linguistique du personnage, la situation de l'énonciation, le rôle des destinataires en face de l'interlocuteur et leur relation.

Le médecin et le prêtre appartiennent à une communauté de discours, ils sont considérés comme sujets capables de produire ce type de discours. Les participants, le cadre spatio-temporel, le thème, le but etc. constituent le contexte qui permet l'actualisation du discours.

Parmi les participants, on peut distinguer des participants ratifiés, donc impliqués dans l'interaction et des témoins qui sont en dehors du jeu interactionnel, par exemple le lecteur. Le médecin et le prêtre, en tant que participants ratifiés, peuvent s'adresser à des participants qui ne sont pas directement impliqués, parler à quelqu'un d'autre, au lecteur, en lui donnant des informations, en remplissant un rôle de commentateur, et devenir par là le substitut du narrateur.

A l'intérieur du contexte, il faut également tenir compte de la position occupée. C'est l'école de Palo Alto qui distingue interaction symétrique et complémentaire²⁴. Le rôle du prêtre et du médecin est institutionnalisé (célébration, confession,

²³ MAINGENEAU 1996 : 11.

²⁴ WATZLAWICK, HELMICK, JACKSON 1972 : 66.

éducation et médication, recherche scientifique), n'est pas le résultat de négociations, ce qui assigne un rôle au partenaire. Il s'ensuit que le prêtre et le médecin détiennent plutôt la position haute. L'analyse de la position des interlocuteurs implique l'interrogation sur la question de l'autorité, c'est-à-dire sur le problème de la légitimité du statut de celui qui occupe la position haute.

Dans la situation discursive, les sujets participent à un processus d'échange où ils peuvent se positionner comme sujets. Ce processus peut être rituel et se dérouler selon un script codé, perpétuellement réactivable²⁵. Mais il faut également tenir compte de l'infraction par rapport au script qui peut renvoyer à un problème d'autorité.

*Une page d'amour*²⁶

Selon le hongrois Zoltán Ambrus²⁷ à qui on doit l'édition des *Oeuvres complètes* de Zola, le roman met en scène la naissance et la fin d'une passion amoureuse dans un cadre parfois mélodramatique. De ce point de vue, le roman transgresse les clichés de la poétique naturaliste. Concernant notre thème, le huitième roman de la série s'avère également important puisque les deux types de personnage sont suffisamment représentés : le docteur Deberle, objet de la passion d'Hélène, a une fonction plutôt dramatique, tandis que le docteur Bodin n'apparaît que pendant les consultations, il remplit un rôle thématique. L'abbé Jouve, ami intime de l'héroïne, joue également un rôle plutôt secondaire, mais l'influence qu'il peut exercer sur la jeune femme et qui ne néglige pas les éléments du discours religieux, devient de plus en plus importante au cours de l'histoire.

²⁵ MAINGENEAU 1996 : 75.

²⁶ La bibliographie contient le bref résumé des deux romans.

²⁷ AMBRUS 1929 : 5-6.

En entrant sur la scène, le docteur Deberle révèle d'abord sa compétence professionnelle. C'est lui qui examine Jeanne, la fille d'Hélène à cause de l'absence du docteur Bodin qui est le médecin de la famille. Ainsi le lecteur sera-t-il informé de l'établissement d'un diagnostic, et ce dernier implique nécessairement un dialogue entre le docteur et la jeune femme. Le but de cet échange verbal est double : d'une part, ce sont des informations indispensables pour le docteur, d'autre part, à un niveau supérieur, ces informations sont également destinées aux lecteurs²⁸.

L'élément suivant du portrait du docteur est la description physique. Elle n'a lieu qu'après l'apaisement des convulsions de Jeanne. Les deux protagonistes peuvent enfin se regarder, étant donné que c'est pour la première fois qu'ils se rencontrent et, par conséquent, sous ce prétexte, le narrateur peut poser leur portrait qui porte déjà l'empreinte de la sensualité :

Elle-même, un instant, l'examina. Le docteur Deberle était un homme de trente-cinq ans, à la figure rasée, un peu longue, l'oeil fin, les lèvres minces. Comme elle le regardait, elle s'aperçut à son tour qu'il avait le cou nu. Et ils restèrent ainsi face à face, avec la petite Jeanne endormie entre eux.²⁹ (II. 810)

²⁸ Ces convulsions de Jeanne seront plus tard expliquées par le contexte familial : « Alors, elle leur dit ce qu'ils savaient déjà en partie : son aïeule enfermée dans la maison des aliénés de Tulettes, à quelques kilomètres de Plassans, sa mère morte tout d'un coup d'une phtisie aiguë, après une vie d'affolement et de crises nerveuses. Elle, tenait de son père, auquel elle se ressemblait de visage, et dont elle avait le sage équilibre. Jeanne, au contraire, était tout le portrait de l'aïeule; mais elle restait plus frêle, elle n'aura jamais la haute taille, ni la forte charpente osseuse. Les deux médecins répétèrent une fois encore qu'il fallait de grands ménagements. On ne pouvait jamais trop prendre de précautions avec des affections chloro-anémiques qui favorisent le développement de tant de maladies cruelles. » (II. 950, nous renvoyons à la bibliographie pour les références de l'édition.)

²⁹ Cette disposition spatiale des personnages ne change guère au cours de l'histoire : le bonheur des adultes ne peut pas s'accomplir totalement parce que

Le jugement de l'opinion publique contribue également au portrait du docteur. C'est le docteur Bodin qui cite cette opinion à Hélène le lendemain des convulsions de Jeanne :

Le docteur Bodin qui était accouru très inquiet, avait parlé du docteur Deberle avec le respect d'un pauvre vieux médecin de quartier pour un jeune confrère riche et déjà célèbre. Il racontait pourtant, en souriant d'un air fin, que la fortune venait de papa Deberle, un homme que tout Passy vénérât. Le fils avait simplement la peine d'hériter d'un million et demi et d'une clientèle superbe. Un garçon très fort d'ailleurs, se hâtait d'ajouter le docteur Bodin³⁰. (II. 811)

La première partie du roman module successivement le portrait du docteur sans que le portrait perde de sa consistance. Le lecteur voit dans l'optique d'Hélène la vie familiale du docteur ainsi que son entourage physique. L'abbé Jouve apporte des éléments au portrait moral de Deberle :

Jeanne se trouve entre eux, même pendant les moments où elle est physiquement absente.

³⁰ Le vieux médecin peut être considéré comme l'ami de la famille, mais les relations qu'Hélène entretient avec lui, ne sont pas trop étroites ou intimes. C'est le docteur Bodin qui traite la jeune fille, mais il perd ce privilège au moment où Jeanne, par sa maladie, renforce les liens entre Hélène et le docteur (II. 932), et il rentre dans les bonnes grâces de Jeanne quand cette dernière, atteinte d'une maladie mortelle, écarte définitivement le docteur Deberle. Cette dernière maladie de Jeanne qu'on peut concevoir comme une sorte de suicide, coupe bras et jambes au docteur et met en évidence les lacunes du savoir médical : « Quand le docteur Bodin venait, il l'examinait un instant, laissait une ordonnance, et sur son dos rond, en se retirant, exprimait une telle impuissance, que la mère ne l'accompagnait même pas pour l'interroger. » (II. 1063) Son seul devoir reste le soulagement de la souffrance de Jeanne : « Comme la malade souffrait d'une soif ardente, le médecin avait simplement commandé qu'on lui donnât une boisson opiacée, pour lui faciliter l'agonie. » (II. 1069) Le rôle du médecin est donc plutôt thématique, il actualise, s'il peut, sa compétence professionnelle, sans participer activement à l'action.

L'abbé Jouve en fit un grand éloge, bien que le docteur ne fût guère dévot³¹. Il le citait comme un homme d'un caractère droit, d'un cœur charitable, très bon père et très bon mari, donnant enfin les meilleurs exemples. (II. 823)

Le docteur a donc tous les traits de caractère d'un « honnête homme » et dont Hélène ne se rend pas compte.

La mère Fétu, cette vieille malade, objet de la charité du docteur et d'Hélène et qui remplit le rôle de l'entremetteuse, donne également des informations :

C'est comme ce cher monsieur, il fait plus de bien au pauvre monde que tous les gens dont c'est le métier. Vous ne savez pas qu'il m'a soigné pendant quatre mois; et des médicaments, et du bouillon, et du vin. On n'en trouve pas beaucoup de riches comme ça, si honnêtes avec un chacun.³² (II. 827)

Entre Hélène et le docteur, une liaison à peine perceptible se dessine que tous les deux réussissent à camoufler par leur tempérament froid³³. C'est le docteur qui avoue d'abord ses sentiments pendant le bal d'enfants :

³¹ Le texte développe plus tard cette affirmation en adoptant cette fois-ci la perspective de la femme de Deberle : « Un athée, un païen qui déclarait avoir cherché l'âme au bout de son scalpel et ne pas l'avoir trouvée encore! » (II. 922) Cette réplique met en évidence le conflit des deux discours, la médecine excluant la foi dans les forces transcendantes.

³² Toutes les apparitions de la mère Fétu, personnage comique sont caractérisées par la parole ininterrompue qui intègre les éléments du discours religieux : prières, bénédictions. Le but de cette parole est pragmatique : inciter à pratiquer la charité. Au bout d'un certain temps, le flot de paroles soulève le cœur du destinataire : « Hélène l'écoutait, et elle éprouvait une singulière gêne. Le visage bouffi de la mère Fétu l'inquiétait. Jamais non plus elle n'avait ressenti un pareil malaise dans l'étroite pièce [...] Elle se hâta de s'éloigner, blessée par les bénédictions dont la mère Fétu la poursuivait. » (II. 832) On va voir que cette logomachie caractérise également l'abbé Jouve.

³³ La métaphore de statue renvoyant constamment à Hélène est une des figures importantes du roman sur laquelle on reviendra.

Et elle sentit encore sur les épaules le souffle d'Henri, qui était toujours là, derrière elle. Alors, elle comprit, qu'il allait parler; mais elle n'avait plus la force d'échapper à son aveu. Il s'approcha, il dit très bas, dans sa chevelure :

– Je vous aime! oh! Je vous aime!³⁴ (II. 901)

Pendant la nouvelle maladie de Jeanne, la passion devient plus forte. En effet, elle dépend toujours de la maladie :

Lorsque Jeanne traversait une heure de danger, presque chaque soir, à ce moment où la fièvre redoublait, ils étaient là, silencieux et seuls, dans la chambre moite; et malgré eux, comme s'ils avaient voulu se sentir deux contre la mort, leurs mains se rencontraient au bord du lit, une longue étreinte les rapprochait, tremblants d'inquiétude et de pitié, jusqu'à ce qu'un faible soupir de l'enfant, d'une haleine apaisée et régulière, les eût avertis que la crise était passée. Alors, d'un hochement de tête, ils se rassuraient. Cette fois encore, leur amour avait vaincu. Et, chaque fois, leur étreinte devenait plus rude, ils s'unissaient plus étroitement. (II. 934)

La compétence professionnelle de Deberle entretient donc un rapport étroit avec leur amour. Le texte se charge de ce vocabulaire spécial, mais la mise en scène de l'amour l'emporte sur la transmission de ce savoir particulier qui est un des enjeux les plus importants du roman réaliste.

On a déjà dit que le roman ne négligeait pas certains clichés mélodramatiques : Hélène écrit une lettre anonyme au docteur dans laquelle elle lui indique le lieu où il peut prendre sa femme en flagrant délit. D'abord, cet acte est conçu comme une obligation, puis comme une lâcheté. Aussi va-t-elle avertir Mme Deberle et son amant qui ratent donc l'occasion. D'ailleurs, pour la femme du docteur, Juliette, bourgeoise par excellence, la

³⁴ Selon Jean BORIE, dans les romans de Zola, la tentation, le désir se manifeste par-derrière : « Ce désir passe généralement, et légitimement, de l'homme vers la femme, baiser sur la nuque, haleine brûlante qui vient faire trembler les follets et frissonner la nuque désirée. » (BORIE 1971 : 47)

situation dans laquelle elle se trouve avec Malignon, semble « originale » (II. 1016), parce qu'une femme comme elle doit « bien tout voir » (ibid.). L'apparition brusque d'Hélène les contraint à s'enfuir, par contre, Hélène reste là et se trouve dans les bras du docteur.

Hélène qui laisse seule sa fille, éveille en elle la jalousie. Le docteur, à son tour, néglige ses fonctions : « Elle (Hélène) était si perdue qu'elle n'entendait pas entrer M. Rambaud. Il multipliait ses visites, il venait, disait-il, pour cette femme paralytique que le docteur Deberle n'avait pas encore fait entrer aux Incurables. » (II. 1050) Mais la maladie mortelle de Jeanne signifie la fin de leur liaison³⁵. Le docteur ne peut pas leur rendre visite à cause de la jalousie féroce de Jeanne. Les amoureux ne se revoient plus, le docteur n'assiste même pas à l'enterrement. Plus tard³⁶, Hélène n'a que des nouvelles de lui et

³⁵ Cette maladie de Jeanne peut éclairer certains personnages sous une autre lumière. Le roman réécrit un cliché romanesque propre au XIX^e siècle, celui du conflit entre la maternité et la passion amoureuse. La nouveauté du roman consiste en un remplacement : près du couple mère/amant, le couple mère/fils est remplacé par celui de mère/fille. Naomi SCHOR interprète ce changement de la façon suivante : « Si cette entorse donnée au stéréotype me paraît significative, c'est que, à lire Freud de près, l'énigme de la féminité remonte précisément à la période la plus archaïque du développement de la petite fille, celle où elle prend sa mère pour unique objet érotique, en termes techniques : la phase pré-oedipienne. » (SCHOR 1976 : 189) Zola transpose cette phase à l'âge de la puberté. En fin de compte, Jeanne meurt pour avoir vu la scène primitive, pour ne pas avoir gardé l'exclusivité de sa mère, « elle meurt au moment décisif où il faut renoncer à l'objet-mère et entrer dans l'Oedipe. » (ibid., 190) Naturellement, la mort de Jeanne n'est pas indépendante du tempérament froid de sa mère. Leur relation est vraiment ambiguë : Jeanne est comparée plusieurs fois à la figure de Christ (II. 807, 956, 992). Le sacrifice de Jeanne rachète Hélène qui, du point de vue ultérieur, considère sa passion comme un péché. Cela signifie qu'elle refoule tout ce qu'elle a vécu et accepte la position d'« honnête femme » offerte par M. Rambaud.

³⁶ Les événements du dernier chapitre se déroulent deux ans plus tard au cimetière de Passy en hiver, avant le voyage d'Hélène et son mari, Rambaud à Marseille.

de sa famille (grâce à la mère Fétu) : « Oui, un vrai ménage de tourtereaux à preuve que la dame était accouchée l'autre hiver, d'un deuxième enfant, une belle petite fille, rose et grasse, qui devrait aller sur ses quatorze mois. »³⁷ (II. 1087) Le docteur reprend donc la vie quotidienne, bourgeoise, tandis que le cas d'Hélène s'avère plus compliqué.

Dans un deuxième temps, il faut interpréter l'histoire du point de vue d'Hélène et, en même temps, le rôle de l'abbé Jouve.

Hélène arrive à Paris après la mort de son mari. La jeune femme raconte elle-même sa vie aux autres (p. ex. II. 815), mais un événement de sa vie peut également déclencher le processus de la mémoire. La preuve en est le dernier chapitre de la première partie où Hélène, pendant la lecture d'*Ivanhoe* et en contemplant la vue de Paris³⁸, veut rompre avec sa vie calme. D'après les portraits et les réflexions relatifs à Hélène, la jeune

³⁷ Cette scène contribue à l'ironie qui caractérise la fin du roman.

³⁸ La critique contemporaine est restée insensible devant les descriptions de Paris qui clôturent chacune des cinq parties. Les descriptions sont faites à travers l'optique d'un personnage (surtout Hélène) par conséquent, entre la conscience perceptive et la perception s'établit une relation compliquée. La fin du roman rend possible cette interprétation d'une manière réflexive : « Alors, Hélène, une dernière fois, embrassa d'un regard la ville impassible, qui, elle aussi, lui restait inconnue. Elle la retrouvait, tranquille et comme immortelle dans la neige, telle qu'elle l'avait quittée, telle qu'elle l'avait vue chaque jour pendant trois années. Paris était pour elle plein de son passé. C'était avec lui qu'elle avait aimé, avec lui que Jeanne était morte. Mais ce compagnon de toutes ses journées gardait la sérénité de sa face géante, sans un attendrissement, témoin muet des rires et des larmes dont la Seine semblait rouler le flot. Elle l'avait, selon les heures, cru d'une férocité de monstre, d'une bonté de colosse. Aujourd'hui, elle sentait qu'elle l'ignorerait toujours, indifférent et large. Il se déroulait, il était la vie. » (II. 1091-92) Un peu paradoxalement, c'est la grande ville représentant la culture qui ressemble plutôt à la nature caractérisée par l'indifférence à l'égard de l'existence, tandis que l'individu ne peut pas maîtriser les ruptures de son existence. D'ailleurs, les cinq descriptions, ainsi que celles du *Ventre de Paris* peuvent être rapprochées de l'esthétique impressionniste.

femme commence à ressembler à une statue, plus exactement ce sont les hommes qui, par leur regard, la rendent sculpturale³⁹. D'une manière presque malade, tous les hommes subissent les charmes des jambes d'Hélène : « Puis on les avait mariés. Ce mariage l'étonnait encore. Charles l'adorait, se mettait par terre, le soir quand elle se couchait, pour baiser les pieds nus. »⁴⁰ (II. 848)

Il y a un personnage qui suit, avec curiosité, l'éveil de la passion d'Hélène, l'abbé Jouve, « un humble desservant de Notre-Dame-de-Grâce, la paroisse de Passy. » (II. 816) L'abbé, ainsi que Rambaud, est un ami de la famille. La fonction qu'il remplit est complexe : il est l'adjuvant de Rambaud, il destine Hélène à Rambaud⁴¹ et, d'une manière indirecte, remplit également la fonction de l'opposant dans sa relation avec le docteur Deberle, rival de Rambaud.

³⁹ Par ex. : « Et le docteur, surpris et charmé, l'admirait, tant elle était superbe, grande et forte, avec sa pureté de statue antique, ainsi balancée mollement dans le soleil printanier. » (II. 844)

⁴⁰ L'histoire est rythmée par cette synecdoque qui est la jambe : tous les trois hommes qui se lient plus ou moins intimement avec Hélène (Charles, Deberle, Rambaud), parviennent, tôt où tard, par les baisers donnés sur les jambes à objectiver la jeune femme (II. 848, 1022, 1089), c'est-à-dire elle devient un objet de marbre. De ce point de vue, le docteur Deberle, malgré les espérances de la jeune femme, n'est non plus une exception. Le cycle se ferme et s'ouvre en même temps par Rambaud : « Ils s'étaient mariés en noir. Le soir des noces, lui aussi avait baisé ses pieds nus, ses beaux pieds de statue qui redevenaient marbre. Et la vie se déroulait de nouveau. » (II. 1089) Cette vie qui recommence après la parenthèse de la passion éveille le soupçon du lecteur. Comme dit H. MITTERAND : « L'ironie sombre par laquelle le roman s'achève remet en question tout ce qui précède. Tous les signes du code se trouvent inversés. Tout ce qui pouvait sembler digne d'envie ou d'admiration – la quiétude des intérieurs, la douceur des amitiés, la bonne éducation des enfants, la gentillesse des domestiques, le dévouement même des médecins – tourne à la parodie. » (MITTERAND 1990 : 151)

⁴¹ On peut dire que Rambaud est plutôt le substitut de l'abbé. Par l'intermédiaire de Rambaud, l'abbé peut toujours être présent dans la vie d'Hélène. La fin de l'histoire nous permet une telle interprétation.

L'amitié qui l'attache donc à Hélène n'est pas exempte de violence :

Chaque mardi, Hélène avait à dîner M. Rambaud et l'abbé Jouve. C'étaient eux qui, dans les premiers temps de son veuvage, avaient forcé sa porte et mis leurs couverts, avec un sans-gêne amical, pour la tirer au moins une fois par semaine de la solitude où elle vivait. « (II. 821)

Dans cette situation, l'abbé n'est autre qu'un ami, il ne peut pas jouer le rôle de l'ecclésiastique. C'est également dans le même chapitre que le lecteur peut lire le premier portrait de l'abbé, visiblement dépréciatif : « un petit homme sec, avec une grosse tête, sans grâce, habillé à la diable. » (II. 823) A ce moment, on est après la première maladie de Jeanne, l'abbé Jouve n'en était pas prévenu : en tant que personnage ecclésiastique, il est exclu de cette victoire sur la maladie, pure affaire médicale. Ce fait annonce déjà des changements temporaires dans les relations interpersonnelles : à ce moment de l'action, l'abbé manque encore d'efficacité.

La première conversation mise en scène entre Hélène et l'abbé se déroule au moment où Rambaud demande Hélène en mariage par l'intermédiaire de l'abbé. Cette conversation a lieu chez la jeune femme, et ce cadre détermine le comportement de l'abbé. Hélène constate que l'abbé semble lire dans son cœur : « Il connaissait donc le trouble qui grandissait en elle, cette agitation intérieure qui emplissait sa vie, maintenant, et qu'elle-même jusque-là n'avait pas voulu interroger? » (II. 873) L'abbé désapprouve le mode de vie d'Hélène et lui conseille de se marier – le prétexte en est le bonheur de la jeune femme. Le deuxième élément de ce discours est l'éloge du futur mari :

L'abbé avait repris son plaidoyer, et il insistait sur les mérites de M. Rambaud. N'était-ce pas un père tout trouvé pour Jeanne?⁴² Elle le

⁴² La paternité n'a qu'un rapport indirect avec le bonheur d'Hélène. Un des éléments de l'argumentation est l'intérêt de Jeanne qui est une arme à double

connaissait, elle ne livrerait rien au hasard⁴³ en se confiant à lui. (II. 876)

Cette situation assignerait une place inférieure à Hélène, c'est peut-être à cause de cela qu'elle ne peut pas se décider, ce qui implique naturellement la suspension momentanée de ce fil de l'histoire. Pourtant cette hésitation annonce déjà la victoire finale de l'abbé, parce que la suspension signifie la possibilité de pouvoir continuer son discours.

La troisième partie de l'histoire se déroule en mai, mois de Marie. Il s'ensuit que Jeanne, Hélène et Mme Deberle passent toutes les soirées dans l'église richement décorée. Cet espace devenu sensuel excite Jeanne, tandis qu'Hélène y trouve d'abord la paix :

Ce fut pour elle comme une certitude de paix, une cause dernière de sérénité qui lui rendait l'église chère et l'endormait dans une félicité pleine de tolérance. Des encensoirs se balançaient devant l'autel, de légères fumées montaient; et il y eut une bénédiction, un ostensor pareil à un soleil, levé lentement et promené au-dessus des fronts abattues par terre. Hélène restait prosternée, dans un engouffrement heureux. (II. 919)

Mais ce repos n'est qu'apparent, car cette ambiance de l'église décorée, espace sacré renforce l'affection profane qu'elle éprouve pour le docteur, donc la dévotion religieuse et le sentiment amoureux se mélangent et se superposent :

Hélène s'était tranquilisée d'abord, heureuse de ce refuge de la religion où elle croyait pouvoir aimer sans honte; mais le travail sourd

tranchant : d'une part, il faut convaincre Jeanne de l'importance d'un père, d'autre part, il faut prendre en considération l'attachement de Jeanne dont l'unique objet est sa mère.

⁴³ La passion d'Hélène dépend justement du hasard, il suffit de songer à cette scène mélodramatique déjà évoquée. Cette scène trop connue, codée introduit pourtant le hasard qui devient un des moyens pour combler la passion.

avait continué, et quand elle s'éveillait de son engourdissement dévot, elle se tenait envahie, liée par des liens qui lui auraient arraché la chair, si elle avait voulu les rompre. (II. 925)

Cette crise se déroule devant les yeux de l'abbé Jouve qui se comporte, dans ce cadre, comme un ecclésiastique : « Je ne veux pas vous interroger, mais pourquoi ne vous confiez-vous pas à moi, au prêtre et non plus à l'ami? » (II. 926) Mais la jeune femme refuse cette fois la possibilité de la confession.

L'étape suivante sera inévitablement la confession. Le cadre de celle-ci est l'appartement d'Hélène. L'abbé joue ici simultanément le rôle de l'ami et du prêtre, plus exactement, il est capable d'exercer le rôle de prêtre dans un cadre étranger. Il devine tout ce qui se passe dans le for intérieur de la jeune femme, interprète les scènes qui se sont déroulées dans l'église, et qui sont paradigmatiques du point de vue de l'histoire du roman du 19^e siècle :

j'ai vu souvent des femmes qui venaient à nous, avec des larmes, des prières, un besoin de croire et de s'agenouiller ... Aussi ne puis-je guère me tromper aujourd'hui. Ces femmes, qui semblaient chercher Dieu si ardemment, ne sont que des pauvres coeurs troublés par la passion. C'est un homme qu'elles adoraient dans nos églises...⁴⁴ (II. 969)

L'abbé veut également savoir le nom dont Hélène ne dit absolument rien. L'abbé répète ses conseils, qui, à ce point du texte, sonnent différemment : « Vous épouserez un honnête homme qui sera le père de Jeanne et qui vous rendra à toute votre loyauté. » (II. 971) Les conseils sont en fait des ordres⁴⁵ que la jeune femme a la force de refuser encore une fois. Cependant le lecteur peut déjà deviner le résultat probable de ce fil de l'histoire : l'insuccès momentané du prêtre peut aisément

⁴⁴ Il s'agit donc d'un processus métaphorique ou Dieu est remplacé par l'homme.

⁴⁵ A ce moment, l'abbé considère Hélène comme une pécheresse.

se transformer en succès (grâce à la répétition des scènes) au moment où Hélène va renoncer à la passion pour admettre l'alternative offerte par l'abbé.

La passion transforme la jeune femme et Jeanne, par sa sensibilité aiguë, s'en aperçoit :

- Je ne sais plus, tu n'es plus la même.
- Tu veux dire que je ne t'aime plus!
- Je ne sais pas, tu n'est plus la même ... Ne dis pas non ... Tu ne sens plus la même chose. (Il. 1038)

La passion est une rupture dans la vie de la jeune femme, mais c'est justement cette rupture qui rend possible une existence plus authentique :

Cet engourdissement qui l'avait tenue comme imbécile, se fondait en un flot de vie ardente, dont le ruissellement la brûlait. Elle frissonnait de la volupté qu'elle n'avait point éprouvée. Les souvenirs lui revenaient, ses sens s'éveillaient trop tard, avec un immense désir inassouvi. Droite au milieu de la pièce, elle eut un étirement de tout son corps, les mains levées et tordues, faisant craquer les membres énervés. Oh! elle l'aimait, elle le voulait, elle se donnerait comme ça, la prochaine fois. (Il. 1046)

De ce point de vue, elle considère les autres (sa fille, le docteur Bodin et l'abbé) comme les opposants qui l'empêchent de s'épanouir.

La maladie et la mort de Jeanne réintroduisent définitivement la notion du péché dans sa vie, et, avec cela, le discours tenu par l'abbé s'affirme enfin valable : Hélène a des remords, elle se confesse (également chez elle) et l'abbé, un peu effrayé, lui accorde le pardon. C'est la première étape du retour vers l'existence quotidienne. La mort de sa fille signifie la fin de la passion⁴⁶ qui, de ce point de vue ultérieur, est conçue comme un

⁴⁶ Le titre insiste sur cette courte durée de la passion, sur cette rupture dans l'existence humaine.

épisode. Hélène ne comprend pas son propre comportement, ne peut pas interpréter l'histoire qu'elle a vécue avec le docteur parce que la femme déjà remariée doit reprendre les normes éthiques (suggérées par le travail incessant de l'abbé) qu'elle a oubliées pendant la période de la passion :

Elle vivait tranquille, cachée dans son coin, perdue dans l'adoration de sa fille. Une route s'allongeait devant elle, sans une curiosité, sans un désir. Et un souffle avait passé, elle était tombée par terre. A cette heure encore, elle ne s'expliquait rien. Son être avait cessé de lui appartenir, l'autre personne agissait en elle.⁴⁷ (II. 1089)

Le retour signifie donc l'existence quotidienne, voire bourgeoise. L'abbé Jouve tire avantage même de l'enterrement de Jeanne :

Tous deux prièrent longtemps. Puis, sans parler, avec son beau regard de charité et de pardon, le prêtre l'aida à se mettre debout.

– Donne-lui ton bras, dit-il simplement à M. Rambaud. (II. 1083)

Hélène, comme on a déjà vu, redevient marbre. Le plus grand souci de Rambaud est l'oubli des cannes à pêche⁴⁸. L'abbé Jouve meurt avant le mariage, mais Hélène sent tout le temps sa présence : « L'abbé semblait sans cesse derrière eux, elle cédait à la résignation dont il l'enveloppait. »⁴⁹ (II. 1089) L'abbé donc atteint tout ce qu'il veut, même après sa mort. Il réussit partiellement grâce à sa qualité de prêtre. Son discours qui mélange les éléments religieux et moraux, son attitude autoritaire lui permet de sauver la femme « égarée ».

⁴⁷ Le souffle qui passe et qui perturbe renvoie à l'extérieur la passion déjà intériorisée, et, ce faisant, constitue un camouflage de la responsabilité personnelle.

⁴⁸ « Les cannes à pêche de M. Rambaud ... Faut-il une grande culture freudienne pour saisir de quelle virilité absente elles sont le dérisoire substitut, et pourquoi Hélène les a oubliées? » (MITTERAND 1990 : 150)

⁴⁹ Il incarne, en fin de compte, la Loi paternelle qui surveille et punit.

La Joie de vivre

Dans *La Joie de vivre*, comme dans *Pot-Bouille*, les deux types de personnage forment un couple : ni l'un ni l'autre ne remplissent aucun rôle important dans l'histoire, ils restent à l'arrière plan en tant que personnages secondaires. La fonction idéologique⁵⁰ dont ils se chargent, s'affirme par conséquent avec plus d'acuité.

Le lieu de l'histoire, dans ce cas, n'est pas la capitale, mais un petit village normand. Les Chanteau, la seule famille bourgeoise du village, habite sur une roche qui les protège contre les menaces de la mer. L'église se trouve près de leur maison⁵¹. Le docteur habite dans un village d'à côté, mais vient régulièrement dans le village.

Le docteur Cazenove n'apparaît que dans le deuxième chapitre, mais à ce moment le lecteur est déjà informé : il reçoit des informations sur le passé du docteur, chirurgien de marine (III. 812). Le chapitre 2 contient un portrait physique et moral :

C'était un homme de cinquante-quatre ans, sec et vigoureux, qui après avoir servi trente ans dans la marine, venait de se retirer à Arromanches, où un oncle lui avait laissé une maison [...] il affectait un grand scepticisme. Pendant trente ans, il avait vu agoniser tant de misérables, sous tous les climats et dans toutes les pourritures, qu'il était au fond devenu très modeste : il préférait le plus souvent laisser agir la vie. (III. 836)

⁵⁰ GENETTE 1973 : 263.

⁵¹ Le fait que l'église se trouve plus haut que le village, indique la distance qui les sépare et signale déjà, par cet arrangement, l'isolement de l'Église. Selon BORIE cette distance a son importance d'un autre point de vue : « De la maison Chanteau au village se creuse le fossé qui sépare chez Zola la bourgeoisie du peuple, c'est-à-dire le refoulement de l'animalité. » (BORIE 1973 : 73.) La bourgeoisie représente donc la conscience et le peuple la pulsion, l'instinct.

On verra un peu plus tard que cette conception qu'il a de la science, diffère de celle de Lazare, fils des Chanteau. Dans ce même chapitre, le lecteur trouve une phrase qui sert à caractériser Pauline, mais qui relève également de la fonction interprétative, parce que cette constatation du docteur rend prévisible l'action du roman, renvoie à la générosité de Pauline : « Voilà une gamine qui est née pour les autres, déclara-t-il, avec le coup d'oeil clair dont il portait ses diagnostics. » (III. 837) Du point de vue du déroulement de l'action, cette phrase anticipe également sur le rapport étroit qui s'établit entre le docteur et Pauline, protagoniste du roman : le docteur devient le confident, voire le « père » de Pauline. Pendant la période de la puberté de Pauline, ce rapport acquiert une importance particulière :

Elle se plaignait de vives douleurs aux reins, une courbature l'accablait, des accès de fièvres se déclarèrent. Lorsque le docteur Cazenove, devenu son ami, l'eut questionnée, il prit la tante à l'écart, pour lui conseiller d'avertir sa nièce. C'était le flot de la puberté qui montait; et il disait avoir vu, devant la débâcle de cette marée de sang, des jeunes filles tomber malades d'épouvante. La tante se défendit d'abord, jugeant la précaution exagérée, répugnant à des confidences pareilles : elle avait pour système d'éducation l'ignorance complète, les faits gênants évités, tant qu'ils ne s'imposaient par eux-mêmes. Cependant, comme le médecin insistait, elle promit de parler, n'en fit rien le soir, remit ensuite de jour en jour. (III. 852-53)

Dans cette citation on voit la différence entre deux conceptions concernant l'éducation des filles. Le système de Mme Chanteau est apte à éduquer des jeunes filles « honnêtes » : la diffusion d'un savoir circonscrit⁵² dissimule des lacunes, surtout celle qui porte sur le corps et la sexualité. Le docteur Cazenove favorise un modèle plus évolué dont l'un

⁵² par ex. : « Le cours de la troisième année allait porter particulièrement sur l'Histoire de la France expurgée et sur la Mythologie à l'usage des jeunes personnes, enseignement supérieur qui devait leur permettre de comprendre les tableaux des musées. » (III. 852)

des aspects marquants est de faire prendre conscience de sa propre corporalité. Mme Chanteau manque à son devoir, par conséquent c'est Pauline elle-même qui, après avoir fait l'expérience des règles, commence à chercher des réponses : en feuilletant les livres médicaux⁵³ de Lazare, elle comprend le fonctionnement du corps humain⁵⁴.

Le médecin avertit plusieurs fois Pauline de son exploitation par les Chanteau (III. 890). Devenant le curateur⁵⁵ de Pauline, il acquiert un rôle paternel au sens juridique du terme. Mais cela implique naturellement une relation affective qui fait son effet sur sa compétence professionnelle :

La tendresse que le docteur Cazenove éprouvait pour Pauline, se traduisait chez lui par un redoublement de brusquerie fanfaronne. Ce grand vieillard, sec comme une tige d'églantier, venait d'être touché au coeur. Pendant plus de trente années, il avait battu le monde, passant de vaisseau en vaisseau, faisant le service d'hôpital aux quatre coins de nos colonies; il avait soigné les épidémies du bord, les maladies monstrueuses des tropiques, l'éléphantiasis à Cayenne, les piqûres de serpent dans l'Inde; il avait tué des hommes de toutes couleurs, étudié les poisons sur des Chinois, risqué des nègres dans des expériences délicates de vivisection. Et, aujourd'hui, cette petite fille, avec son bobo à la gorge, le retournait au point qu'il ne dormait plus; ses mains de fer tremblaient, son habitude de la mort défailait, à la crainte d'une issue fatale. Aussi, voulant cacher cette émotion indigne, tâchait-il d'affecter

⁵³ Le roman en cite quelques uns : Longuet : *Traité de physiologie*, Cruveilhier : *Anatomie descriptive* et *Manuel de pathologie et de clinique médicale*.

⁵⁴ PAISSE (1971) compare deux héroïnes de Zola du point de vue de leur éducation sexuelle : l'une est Pauline, l'autre est Marie Pichon, un des personnages de *Pot-Bouille*. Il est utile de signaler que le roman d'Edmond Goncourt, *Chérie*, publié peu après *La Joie de vivre*, évoque également le problème de la menstruation.

⁵⁵ C'est-à-dire la personne commise par la loi pour l'administration des biens et des intérêts d'un mineur émancipé.

le mépris de la souffrance. On naissait pour souffrir, à quoi bon s'en émouvoir?⁵⁶ (III. 918-919)

Le médecin, faute de compétence suffisante, ce dont il est conscient, déplace la question de la responsabilité : la mort sera intégrée dans l'ordre de la nature. La mort de Mme Chateau relève encore une fois du même problème. Répliquant aux accusations de Lazare, le médecin met l'accent sur les limites de la médecine (III. 960), et, par là, la médecine peut impliquer les domaines encore inconnus par la science. Mais l'inconnu, à son tour, n'est pas en rapport avec la Providence, donc avec la religion⁵⁷. Toutefois, le docteur Cazenove ne nie pas non plus l'existence de Dieu : « Qui vous a dit que je ne croyais en Dieu? ... Dieu n'est pas impossible, on voit des choses si drôles! ... Après tout, qui sait? » (III. 970)

A un point ultérieur de l'histoire, Lazare et le docteur discutent du rapport de la science et de la religion. L'abbé Horteur est absent, son apparition suspend même la discussion. Le monologue interprétatif du docteur établit un partage entre la génération des pères et celle des fils, et leur conception du monde révèlent une coupure :

Ah, je reconnais là nos jeunes gens d'aujourd'hui, qui ont mordu aux sciences, et qui en sont malades, parce qu'ils n'ont pu y satisfaire les vieilles idées d'absolu, sucées avec le lait de leurs nourrices. Vous voudriez trouver dans les sciences, d'un coup et en bloc, toutes les vérités, lorsque nous les déchiffrons à peine, lorsqu'elles ne seront sans doute jamais qu'une étemelle enquête. Alors, vous les niez, vous vous rejetez dans la foi qui ne veut plus de vous, et vous tombez au

⁵⁶ On ne peut pas analyser ici ce passage du point de vue de la critique postcoloniale, de toute façon, il est intéressant de remarquer le rapport établi entre l'homme blanc et les autres considérés comme inférieurs.

⁵⁷ Le médecin de *La Conquête de Plassans*, le docteur Porquier choisit plutôt cette interprétation « providentialiste » au moment de la mort de Marthe Mouret.

pessimisme ... Oui, c'est le malaise de la fin du siècle, vous êtes des Werther retournés.⁵⁸ (III. 993)

La polyphonie des opinions subsiste, mais le personnage principal, Pauline accepte plutôt celle du docteur et cela conditionne également le choix du lecteur. Le docteur qui refuse le pessimisme provenant de la religion et qui ne cesse de travailler, évoque le docteur Pascal et annonce sur certains points le dernier roman du cycle.

A côté du docteur, l'abbé Horteur joue un rôle moins significatif. L'une des causes en est le rapport qu'il établit avec Chanteau, le personnage le plus statique de l'histoire⁵⁹. L'un des thèmes principaux du roman étant la maladie, le docteur et l'abbé représentent deux attitudes possibles devant elle. L'abbé Horteur, en opposition avec le docteur, ne peut pas prêter son secours efficace. L'exemple éclatant en est la maladie de Pauline :

Chaque jour, il s'était présenté, en bon voisin; car, dès la première visite, Lazare lui ayant signifié qu'il ne le laisserait pas voir la malade, de peur de l'effrayer, le prêtre avait répondu tranquillement qu'il comprenait ça. Il se contentait de dire ses messes à l'intention de cette pauvre demoiselle.⁶⁰ (III. 925)

Pour comprendre le rôle du prêtre, il faut tenir compte des informations déjà données par le texte.

⁵⁸ Dans une perspective plus large, le monologue du docteur met en scène un changement dans l'histoire des idées, la coupure qui sépare l'état d'esprit scientifique et l'ère d'originalité (CITTI 1987 : 17-55). De cette dernière « résultent » des héros solitaires qui transforment leur vie en art. Lazare, malgré des velléités, ne devient pas un héros-esthète. Le docteur Cazenove met toutes les deux conceptions dans une perspective critique.

⁵⁹ Par contre le docteur, comme on a déjà vu, se trouve auprès de Pauline, le personnage le plus actif.

⁶⁰ A cause de la proximité de l'église, dans l'optique des Chanteau, l'abbé est d'abord considéré comme voisin, il n'est prêtre qu'en second degré.

Au début du roman, le lecteur trouve un portrait de l'abbé : en attendant sa femme, Chanteau sort, et le narrateur, à travers l'optique du personnage, peut décrire l'espace qui entoure la maison, donc l'église, et, avec cela, l'abbé :

Ayant levé les yeux, Chanteau reconnut le curé, l'abbé Horteur, un homme trapu, à l'encolure de paysan, dont les cinquante ans n'avaient pas encore pâlit les cheveux roux. Devant l'église, sur le terrain du cimetière, le prêtre s'était réservé un potager, et il était là, regardant ses premières salades, en serrant la soutane entre les cuisses, pour que l'ouragan ne la lui mît pas sur la tête. (III. 810)

Le lecteur qui a peut-être lu *La Faute de l'abbé Mouret*, et se souvient du personnage d'Archangias, reconnaît dans l'information concernant l'origine paysanne, une sorte de déterminisme : cette origine est la cause de l'étroitesse d'esprit.⁶¹ Le portrait montre le personnage en action, mais il ne s'agit pas d'un travail professionnel. Dans le deuxième chapitre, le portrait s'enrichit (avec l'évocation du passé), mais les informations données dans le premier deviennent plus explicites : l'abbé Horteur

fils de paysans, crâne dur où la lettre avait seule pénétré, en était venu à se contenter des pratiques extérieures, du bon ordre d'une dévotion décente. Personnellement, il soignait son salut; quant à ses paroissiens, tant pis s'ils se damnaient! Il avait pendant quinze ans tâché de les effrayer sans y réussir, il ne leur demandait plus que la politesse de monter à l'église, les jours des grandes fêtes. Toute Bonneville y montait, par un reste d'habitude, malgré le péché où pourrissait le village. Son indifférence du salut des autres tenait lieu au prêtre de tolérance. (III. 849)

L'abbé Horteur qui ne peut pas mener à bien sa tâche, en rejette l'échec sur le peuple. Son autorité n'est pas contestée

⁶¹ Ces traits (l'un renvoyant à l'origine, l'autre à la profession) et le rapport causal établi entre eux figent le personnage.

mais devient formelle – il ne demande que le respect des prescriptions et des formes vides.

Pauline qui se prépare à sa première communion est attirée par la simplicité du curé :

C'était la grande simplicité du curé qui séduisait peu à peu l'enfant. A Paris, on méprisait devant elle les curés, ces hypocrites dont les robes noires cachaient tous les crimes. Mais celui-ci, au bord de la mer, lui paraissait vraiment brave homme, avec ses gros souliers, sa nuque brûlée de soleil, son allure et son langage de fermier pauvre. Une remarque l'avait surtout conquise : l'abbé Horteur fumait passionnément une grosse pipe d'écume, ayant encore des scrupules pourtant, se réfugiant au fond de son jardin, seul au milieu de ses salades.⁶² (III. 850)

Son indifférence ne permet pas à l'abbé d'établir des rapports avec les autres. Il est même écarté : auprès de la malade, la présence du docteur est moins effrayante que celle du curé – il n'apporte plus la consolation, l'espoir d'un monde transcendant.

Il est le témoin de l'agonie de Mme Chanteau : « monté dans l'intention de remplir son devoir de prêtre, n'osa ouvrir la bouche, saisi de cette agonie bavarde. » (III. 976) Cette incapacité signifie un nouvel échec. Il ne peut non plus consoler Chanteau :

Mais il s'aperçut que ses paroles, loin de soulager Chanteau, l'ennuyaient et finissaient même par l'inquiéter. Aussi, en brave homme, coupa-t-il court à ses exhortations toutes faites, en lui offrant une distraction plus efficace.

– Voulez-vous faire une partie? Ça vous débrouillera la tête. (III. 971)

⁶² Cette perspective relativise un peu le personnage, parce que dans l'optique de Pauline, la simplicité paysanne comparée à l'hypocrisie des curés parisiens, devient un élément positif.

Lazare, après la mort de sa mère, se rapproche du curé, attiré également par sa simplicité :

En vieille blouse grise, chaussé de sabots, le prêtre bêchait lui-même un carré de choux; et, le visage tanné par l'air âpre de la mer, la nuque brûlée de soleil, il ressemblait à un vieux paysan, courbé sur la terre dure. (III. 990)

Ce passage représente le prêtre sans ses attributs religieux. Il doit cacher les attributs du paysan, pourtant, en les portant, il se sent plus à l'aise : c'est sa nature vraie. Inconsciemment, le curé réussit à rassurer Lazare : « Il regardait l'abbé Horteur se battre avec les cailloux, il l'écoutait causer avec sa voix aiguë de vieil enfant; et une envie lui venait d'être aussi pauvre et simple, la tête vide, la chair tranquille. » (III. 991) L'abbé ne veut pas convaincre Lazare : « ne voulant pas le tracasser ni lutter contre les idées de Paris, il préférerait l'entretenir de son jardin, interminablement. » (III. 992) Lazare ne discute qu'avec le docteur. Quand l'abbé apparaît, la discussion s'interrompt : voilà l'importance accordée à l'abbé et à l'Eglise.

Nous avons encore à parler de deux personnages, Pauline et Lazare. Dans leur vie, la religion et les sciences jouent un rôle constant mais variable. Lazare est un névrosé qui touche à tout sans aller jusqu'au bout. La cause en est – au moins dans l'interprétation du narrateur – la peur devant la mort. Au début de l'histoire, Lazare trouve le sens de la vie dans la musique, mais ce n'est que temporaire; il lutte constamment avec soi-même et avec sa mère qui exige une profession « honnête » de son fils⁶³. Pauline qui malgré son jeune âge a déjà un rapport maternel avec Lazare, oriente celui-ci vers la médecine. Mme Chanteau donne son approbation à ce choix, pensant que « les

⁶³ Mme Chanteau reporte ses propres ambitions perdues sur son fils, d'où sa cécité devant les problèmes existentiels de Lazare, cause en fin de compte de l'échec de tous ses projets. Mme Chanteau devient donc l'image de la mère castatrice.

médecins [sont] au moins des gens honorables, et qui gagnent beaucoup d'argent. » (III. 843) Lazare renonce à être un compositeur célèbre, « il s'était donné entier, fougueusement, à l'idée d'être un médecin de génie, dont l'apparition bouleverse les mondes. » (III. 848) Un an plus tard, la médecine le déçoit : « Ce dégoût si prompt la [Pauline] consternait, elle l'écoutait plaisanter féroce­ment la médecine, la mettre au défi de guérir seulement un rhume de cerveau ». (III. 851) Mais il ne délaisse pas encore toutes les sciences :

Par hasard, il avait fait la connaissance de l'illustre Herbelin, dont les découvertes révolutionnaient alors la science, et il était entré dans son laboratoire comme préparateur, sans pourtant avouer qu'il lâchait la médecine. Mais bientôt ses lettres furent pleines d'un projet, d'abord timide, peu à peu enthousiaste. Il s'agissait d'une grande exploitation sur les algues marines, qui devait rapporter des millions, grâce aux méthodes et aux réactifs nouveaux découverts par l'illustre Herbelin. (III. 857)

Le texte détaille plusieurs fois ce projet, décrit le processus (III. 863-864) : le vocabulaire de la science – sous prétexte de donner de l'information au lecteur – envahit alors certaines parties du texte. Lazare doit faire face à un nouveau problème : il ne se rend pas compte de l'écart qui sépare l'expérience et la pratique⁶⁴. Quand cet écart devient de plus en plus grand, quand Herbelin lui-même constate que les appareils sont trop grands pour fonctionner, Lazare renonce et délaisse la chimie. Cette crise est renforcée par l'influence de la philosophie de Schopenhauer⁶⁵. Comme on l'a déjà vu, Lazare rejette

⁶⁴ Dans son optique, l'application n'est pas une question scientifique mais plutôt financière parce qu'il s'agit d'une production industrielle. Pourtant, en fin de compte, l'échec est la conséquence des lacunes de la compétence scientifique de Lazare.

⁶⁵ Sur ce point, la figure de Lazare révèle l'intention explicite de l'auteur : dans le personnage de Lazare, il veut représenter toute une génération. Cette dernière est fortement marquée par la philosophie de Schopenhauer dont

également l'existence de Dieu, et le fait qu'il écoute les paroles de l'abbé Horteur, fait ressortir moins une transcendance qui le touche, qu'une sorte de régression infantile.

Pendant la construction des épis⁶⁶, Lazare commence à étudier une autre science, la mécanique, et, par là, il évoque la figure du grand-père, « le charpentier entreprenant et brouillon, dont le chef-d'oeuvre inutile dormait sous une boîte vitrée. » (III. 903) Il l'apprend d'une manière autodidacte, ce qui annonce déjà l'échec suivant. La construction des épis est une vengeance sur la mer, mais n'est pas exempte d'une certaine philanthropie, car il veut défendre le village contre ses. Après ce nouvel échec, le peuple est plutôt content de voir l'échec de la philanthropie bourgeoise : il ne veut pas être séparé de cet élément à la fois nourricier et maléfique auquel il appartient⁶⁷.

Après la maladie de Pauline et surtout après la mort de sa mère, Lazare perd la foi dans les sciences, mais ne se tourne pas pour autant vers la religion⁶⁸, alors même qu'il est torturé par des obsessions :

l'influence remonte au début des années 80. L'interprétation que Huysmans donne de *La Joie de vivre* met l'accent sur les inexacitudes de Zola : « Quant à Lazare, je le trouve étudié, au point de vue psychologique, de main de maître – mais il y a là une théorie de Schopenhauerisme qui ne me semble pas parfaitement exacte. Tout le côté absolument consolant de cette doctrine et anti-romantique, anti-Werthériste, bien que vous en puissiez dire, n'y est pas assez, je trouve, exposé – songez que c'est la théorie de la résignation, la même théorie absolument que celle de l'*Imitation de Jésus-Christ*, moins la panacée future, remplacée par l'esprit de patience, par le parti pris de tout accepter sans se plaindre, par l'attente bienfaisante de la mort, considérée, ainsi que dans la religion, comme une délivrance et non comme une peur. » (*Les Rougon-Macquart*, t. III, 1769)

⁶⁶ Lazare, pour que le village soit protégé contre les menaces de la mer, essaie de construire un barrage.

⁶⁷ La métaphore de « gueuse » (III. 828) appliquée à la mer, donne une dimension sexuelle au rapport entre le peuple et la mer.

⁶⁸ Voir : « Encore si Lazare avait eu la foi en l'autre monde, s'il avait pu croire qu'on retrouvait un jour les siens, derrière le mur noir. Mais cette

il avait alors contracté l'habitude d'un continuel adieu aux choses, un besoin maladif de reprendre les choses, de les voir encore. Cela se mêlait à des idées de symétrie : trois pas à gauche et trois pas à droite; les meubles, aux deux côtés d'une cheminée ou d'une porte, touchés chacun un nombre égal de fois; sans compter qu'il y avait, au fond, l'idée superstitieuse qu'un certain nombre d'attouchements, cinq et sept par exemple, distribués d'une façon particulière, empêchait l'adieu d'être définitif. Malgré sa vive intelligence, sa négation au surnaturel, il pratiquait avec une docilité de brute cette religion d'imbécile, qu'il dissimulait comme une maladie honteuse. (III. 999)

Décrivant cette crise de Lazare, le narrateur reprend les éléments de la discussion qui s'est déroulée entre Lazare et le docteur, tout en mettant en relief une coupure qui dépasse l'existence personnelle de Lazare :

la science était bornée, on n'empêchait rien et on ne déterminait rien. Il avait l'ennui sceptique de toute sa génération, non plus cet ennui romantique des Werther et des René, pleurant des anciennes croyances, mais l'ennui des nouveaux héros du doute, des jeunes chimistes qui se fâchent et déclarent le monde impossible, parce qu'ils n'ont pas d'un coup trouvé la vie au fond de leurs cornues. (III. 1057)

Le texte, sur ce point, cite ses intertextes et décrit un processus qui relève en partie de l'histoire littéraire avec les différentes manifestations du mal du siècle. Lazare et sa génération « réécrivent » ce sentiment (et par cette réécriture, le roman rejoint en fait la tradition), mais cette citation en éclaire en même temps la cause. La nouvelle génération se rend compte de l'insuffisance des sciences qui se sont succédées à la foi⁶⁹. Le sort de Lazare devient par là exemplaire.

consolation lui manquait, il était trop convaincu de la fin individuelle de l'être, mourant et se perdant dans l'éternité de la vie. Il y avait là une révolte déguisée de son moi, qui ne voulait pas finir. » (III. 990)

⁶⁹ Cela peut signifier en même temps le retour vers une religion « esthétique », bien que Lazare lui-même ne franchisse pas le pas.

On a déjà étudié indirectement l'héroïne du roman, Pauline. Son entourage – c'est à dire le docteur et Lazare – détermine ses idées sur la vie. Contrairement à Lazare, elle ne cesse de croire en les sciences. On a déjà vu que c'est Pauline qui oriente Lazare vers la médecine, croyant elle-même au remède : « Elle finissait par l'intéresser à la médecine, en lui expliquant que, si elle était un homme, ce qu'elle trouverait de plus passionnant, ce serait de guérir le monde. »⁷⁰ (III. 842) Pour elle, tout cela se concrétise dans le soulagement de la souffrance des autres, elle devient une mère universelle, elle nourrit tout le monde au sens concret et figuratif du terme.⁷¹

L'expérience de sa corporalité et l'acquisition du savoir médical signifie pour elle que le savoir n'est pas gratuit, qu'il faut le mettre à la disposition des autres : « Bien des choses lui échappaient, elle avait la seule prescience de ce qu'il faudrait savoir, pour soulager ceux qui souffrent. Son coeur se brisait de pitié, elle reprenait son ancien rêve de tout connaître, afin de tout guérir. » (III. 855) Le narrateur tient d'autre part à préciser :

Les idées abstraites n'entraient que très difficilement dans son cerveau, sa tante dut lui expliquer qu'une demoiselle bien élevée ne pouvait, à la campagne, se dispenser de donner le bon exemple, en se montrant polie avec le curé. Elle-même n'avait jamais eu qu'une religion de convenance, qui faisait partie de la bonne éducation, au même titre que le maintien. (III. 847)

Pauline faisait sa première communion, « et elle avait fini par concevoir de Dieu l'idée d'un maître très puissant, très savant, qui dirigeait tout, de façon à ce que tout marchait sur la terre selon la justice. » (III. 849) Plus tard, Pauline ne pratique plus la religion, mais le texte en retarde l'explication :

⁷⁰ Cette phrase revient explicitement dans le dernier roman du cycle, et, du point de vue ultérieur, le rapport entre les deux romans devient explicite.

⁷¹ Sur ce thème, voir : BORIE 1973 : 87-98.

[Lazare] soutint, par un besoin de contradiction méchante, que les femmes devaient avoir de la religion⁷². Il affectait de ne pas comprendre pourquoi elle avait cessé de pratiquer depuis longtemps. Et elle donna ses raisons, de son air paisible.

– C'est bien simple, la confession m'a blessée, je pense que beaucoup de femmes sont comme moi. (III. 994)

Pauline évite consciemment les dangers de la confession laquelle est souvent un mélange de sentiment religieux et de sensation érotique. D'ailleurs, pour elle, la sexualité reste pendant longtemps un problème non résolu⁷³, mais à la fin, elle y renonce afin de pouvoir exercer, d'une manière paradoxale, ses fonctions maternelles⁷⁴.

Pauline ne pratique plus, mais la religion ne disparaît pas pour autant de sa vie. Sa réflexion suggère même une attitude christique :

⁷² Cette pensée, considérée comme paradigmatique, consiste en assigner une place aux femmes, qui doivent établir des rapports avec la transcendance. Cette idée remonte à une conception romantique selon laquelle la femme représente la foi, l'homme la rationalité et, par conséquent, il est le dépositaire de l'action. V. ROY-REVERZY 1997 : 230.

⁷³ Voir cette citation où le discours narratorial ne fait qu'un avec l'optique de Pauline : « D'un geste violent, elle fit glisser son jupon, enleva sa chemise; et, nue maintenant, elle se contemplait encore. Ce n'était donc pas pour elle cette moisson de l'amour? Jamais sans doute les noces ne viendraient. Son regard descendait de sa gorge, d'une dureté de bouton éclatant de sève, à ses hanches larges, à son ventre où dormait une maternité puissante. Elle était mûre pourtant, elle voyait la vie gonfler ses membres, fleurir aux plis secrets de sa chair en toison noire, elle respirait son odeur de femme, comme un bouquet épanoui dans l'attente de la fécondation. » (III. 1043) Cette activité narcissique (la contemplation de soi, le souci de soi) est une épreuve constante. Par conséquent, elle doit lutter contre la jalousie, contre les accès de fureur qui sont la manifestation du passé familial, des qualités héréditaires dont le symbole est le sang, Voir l'anthropologie zolienne dans l'interprétation de BORIE 1973 : 128.

⁷⁴ Le soin maternel revient à tout le monde : les Chanteau, le fils de Lazare, même les petits pauvres du village. La mère universelle n'apparaît dans sa plénitude que dans les derniers romans de Zola.

Alors, les souffrances personnelles de Pauline, ses tourments d'amour furent définitivement emportés dans cette douleur commune. Elle ne songeait plus à sa plaie récente qui saignait encore la veille, elle n'avait plus ni violence, ni jalousie, devant une si grande misère. Tout se noyait au fond d'une pitié immense, elle aurait voulu pouvoir aimer davantage, se dévouer, se donner, supporter l'injustice et l'injure, pour mieux soulager les autres. C'était comme une bravoure à prendre la grosse part du mal de la vie. (III. 968)

Il faut en même temps voir dans la figure de Pauline, la première manifestation d'un personnage féminin conscient et qui sera suivi par d'autres : p. ex. : Mme Caroline (*L'Argent*) et Clotilde, protagoniste du dernier roman du cycle dont Pauline est la préfiguration la plus importante.

Conclusion

Dans notre analyse, nous avons essayé d'interpréter les deux romans de Zola à travers les ecclésiastiques et les médecins. On a vu qu'ils pouvaient avoir des fonctions différentes et multiples, y compris à l'intérieur du même roman : il suffit de penser au rapport des docteurs Bodin et Deberle. Schématiquement, on peut dire que, dans *Une page d'amour*, c'est l'abbé Jouve qui a un rôle très actif et décisif, et que les questions qui portent sur la médecine sont tenues à l'écart. Un des fils du roman est centré sur le rapport de l'héroïne et de l'abbé. On a également vu que ce rapport est complexe, le discours religieux y tient une place capitale : il représente la morale et, par là, l'abbé vise un but précis.

Dans *La Joie de vivre*, c'est plutôt le docteur qui tient le rôle actif, l'abbé étant tenu à l'écart par les autres. Toutefois, la religion ne disparaît pas tout à fait : Pauline, l'héroïne du roman, par son activité, réussit à synthétiser et mettre en pratique les principes de la religion et ceux des sciences. Dans ce même

roman, le docteur Cazenove est caractérisé par une attitude consciente et critique envers sa profession.

Nous n'avons accordé aucune place à la chronologie (1878 et 1884 sont les dates de la parution). Il serait dangereux d'interpréter les romans dans la perspective d'une « évolution » des idées de l'auteur, ce dernier délaissant la religion au profit de la médecine et des sciences. D'une certaine manière, une telle interprétation pourrait s'accorder (en gros) avec « l'état d'esprit scientifique » de l'époque, mais confondrait plusieurs principes d'interprétation (par ex. confusion du texte et de l'extratexte). Il faut plutôt considérer les romans, à travers les personnages et leurs idées, comme un espace conflictuel où les forces, les croyances et les idées entrent en conflit tout en s'impliquant mutuellement.

BIBLIOGRAPHIE

- ZOLA Emile : *Les Rougon-Macquart*, texte intégral, établi, annoté et présenté par Armand LANOUX et Henri MITTERAND, Bibliothèque de la Pléiade, vol II et III, Fasquelle, 1961 et 1964.
- AJAME Pierre – BRUCKER Marine (éd.) : *300 héros et personnages du roman français (d'Atala à Zazie)*, Paris, Balland, 1981.
- AMBRUS Zoltán : *Préface d'Une page d'amour*, in : *Une page d'amour* [= Szerelem], Trad. GERGELY Győző, ill. CONRAD Gyula, Budapest, Gutenberg, 1929, Tomes 31-32 des *Oeuvres complètes*.
- BORIE Jean : *Zola et les mythes où de la nausée au salut*, Paris, Seuil, 1971.

- BORIE Jean : *Le Tyran timide*, Paris, Klincksieck, 1973.
- CITTI Pierre : *Contre la décadence*, Paris, PUF, 1987.
- GLAUDES Pierre – REUTER Yves : *Le personnage*, Paris, PUF, 1998.
- GREIMAS Algirdas Julien : *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
- HAMON Philippe : « Du savoir dans le texte » in *Revue des Sciences Humaines, Le naturalisme*, n. 160, 4/1975, 489-499.
- HAMON Philippe : « Pour un statut sémiologique du personnage » in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, 115-180.
- HAMON Philippe : *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- HAMON Philippe : *Personnel du roman*, Genève, Droz, 1983.
- MAINGENEAU Dominique : *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996.
- MITTERAND Henri : *Zola, l'histoire et la fiction*, Paris, PUF, 1990.
- OUVRARD Pierre : *Zola et le prêtre*, Paris, Beauchesne, 1986.
- PAISSE Jean-Marie : « L'éducation sexuelle de Pauline Quenu dans *La Joie de vivre* », in *Les Cahiers Naturalistes*, n. 41, 1971, 35-41.
- ROY-REVERZY Eléonore : *La Mort d'Eros, la mésalliance dans le roman du second XIXe siècle*, Ed. SEDES, 1997.
- SCHOR Naomi : « Le sourire du Sphynx : Zola et l'énigme de la féminité », in *Romantisme*, n. 13-14, 1976, 183-195.

WATZLAWICK, HELMICK, JACKSON : Une logique de la communication, Paris, Seuil, 1972.

WELLEK-WARREN : La Théorie littéraire, Paris, Seuil, 1971.

LE RÉSUMÉ DES ROMANS

Une page d'amour – 8^e volume des Rougon-Macquart (1878).
Le roman de la passion.

Le roman se déroule de février à novembre 1853. Hélène Grandjean, belle veuve honnête, vit retirée à Passy, avec sa fille Jeanne, sur qui pèse la lourde hérédité de Tante Dide.

Une nuit, Jeanne est prise de convulsions. Le docteur Deberle, appelé à son chevet, est séduit par Hélène, qui est elle-même attirée par lui. La petite Jeanne est profondément jalouse. Restée seule le jour où sa mère va retrouver le docteur et devient sa maîtresse, elle prend froid et meurt d'une phtisie galopante, comme sa grand-mère Ursule Mouret et sa tante Marthe. Hélène s'accuse de cette mort et renonce à sa liaison.

Quelques mois plus tard, elle épouse un vieil ami, M. Rambaud. Après ce « coup d'étrange folie », elle retrouve son calme et son honnêteté de Junon raisonnable.

L'oeuvre est d'abord l'étude du brusque surgissement de la passion qui éclate, dévorante, irrépressible, catastrophique : Zola inflige à Hélène, pour « sa faute », une terrible punition, la mort de sa fille. Elle dit aussi la difficulté de connaître l'autre : au terme de quelques mois d'intimité, Hélène se rend compte que le docteur Deberle est resté pour elle un étranger. Zola étudie encore dans un personnage d'enfant la période difficile

de la puberté et de l'éveil de la sensualité. Il y parle de l'éducation des filles, de l'influence néfaste de la religion sur les femmes et de certaines de leurs lectures.

Enfin, le roman est construit comme une tragédie en cinq parties qui se terminent chacune par une grande description du panorama de Paris vu par Hélène de sa fenêtre et coloré par les états d'âme de la jeune femme.

« On dirait qu'on avale un verre de sirop, dit Zola de son titre, et c'est ce qui m'a décidé. » En fait, ce roman qui n'était pas prévu initialement, dans lequel il oublie la satire politique et ne fait qu'esquisser une satire sociale de la bourgeoisie (à travers Mme Deberle et son milieu), n'a rien de la romance « nuance cuisse de nymphe » dont il parle dans ses lettres. Flaubert l'avait bien compris, qui lui écrivait : « Je ne conseillerais pas la lecture à ma fille, si j'étais mère!!! Malgré mon grand âge, le roman m'a troublé et excité. [...] Vous êtes un mâle, ce n'est pas d'hier que je le sais » (lettre d'avril 1878).

(in BECKER, GOURDIN-SERVENIÈRE, LAVIELLE : *Dictionnaire d'Émile Zola*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1993, 301-302.)

*La Joie de Vivre – 12^e volume des Rougon-Macquart, (1884).
Le roman de l'émiettement.*

Pauline Quenu, orpheline âgée de dix ans, est recueillie par des cousins, les Chanteau, qui habitent Bonneville, un petit port désolé de la côte normande. Sa bonté, sa générosité et son besoin d'amour se heurtent à l'égoïsme et à la veulerie de la famille Chanteau comme à ceux des pauvres du village, qui la volent. Peu à peu, Pauline se laisse dépouiller de sa fortune. Mme Chanteau, une ambitieuse déçue, puise dans les fonds dont elle a la garde. Lazare, pessimiste et velléitaire, dilapide le reste dans les entreprises chimériques et sombre dans le pessimisme. Il trahit l'amour de Pauline pour épouser une héritière, Louise.

Personne n'est reconnaissant à Pauline de ses sacrifices continuels, au contraire. Mme Chanteau se met à haïr sa pupille, au point d'avoir peur, pendant son agonie, d'être empoisonnée par elle. Le mariage de Lazare est un échec. Louise met au monde, dans la souffrance, un enfant à demi mort que Pauline parvient à ranimer et qu'elle élève. Elle soigne Chanteau que la goutte rongé, opposant à l'adversité une inébranlable vaillance et une grande confiance en la vie, qu'elle accepte telle qu'elle est.

Ce roman de l'échec et de la douleur, de l'angoisse de l'homme devant la dépossession et la mort, a été écrit pendant la crise que Zola a traversée après la mort de Flaubert et celle de sa mère. Il transpose ses obsessions les plus tenaces dans le personnage de Lazare, « disciple » de Schopenhauer, hanté par la mort et l'inutilité de tout, auquel il oppose la saine énergie de Pauline, figure à laquelle, malgré tout, il veut croire. (ibid., 199.)

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|----|
| NOTICE | 3 |
| ESZTER PERJÉS : <i>Lybeaus Desconus</i> — La fonction des adversaires dans un romance en vers..... | 5 |
| KATALIN VÉGHSEÖ : Zambinella ou le sort d'un castrat dans <i>Sarrasine</i> de Balzac | 51 |
| SÁNDOR KÁLAI : Prêtres et médecins dans deux romans de Zola (<i>Une page d'amour</i> et <i>La Joie de vivre</i>) | 79 |



Titres parus

Séries Litteraria (sous la direction de T. Gorilovics)

- ◆ T. Gorilovics, *Recherches sur les origines et les sources de la pensée de Roger Martin du Gard*, 1962.
- ◆ P. Lakits, *La Châtelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise*, 1966.
- ◆ T. Kardos, *Studi e ricerche umanistiche italo-ungheresi*, 1967.
- ◆ P. Egri, *Survie et réinterprétation de la forme proustienne: Proust – Déry – Semprun*, 1969.
- ◆ A. Szabó, *L'accueil critique de Paul Valéry en Hongrie*, 1978.
- ◆ T. Gorilovics, *La Légende de Victor Hugo de Paul Lafargue*, 1979.
- ◆ K. Halász, *Structures narratives chez Chrétien de Troyes*, 1980.
- ◆ F. Skutta, *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras*, 1981.
- ◆ *Roger Martin du Gard*, 1983.
- ◆ *Jean-Richard Bloch*, 1984.
- ◆ *Analyses de romans*, 1985.
- ◆ *Figures et images de la condition humaine dans la littérature française du dix-neuvième siècle*, 1986.
- ◆ G. Tegye, *Analyse structurale du récit chez Colette*, 1988.
- ◆ T. Gorilovics, *Correspondance (1921–1939) de Jean-Richard Bloch et André Monglond*, 1989.
- ◆ L. Szakács, *Le sens de l'espace dans La Fortune des Rougon d'Émile Zola*, 1990.
- ◆ A. Szabó, *Le personnage sandien. Constantes et variations*, 1991.
- ◆ K. Halász, *Images d'auteur dans le roman médiéval (XII^e–XIII^e siècles)*, 1992.
- ◆ *Retrouver Jean-Richard Bloch*, 1994.
- ◆ G. Tegye, *L'inscription du personnage dans les romans de Rachilde et de Marguerite Audoux*, 1995.

- ◆ Jean-Richard Bloch , *Lettres du régiment (1902–1903)*. Éd. établie et annotée par T. Gorilovics, 1997.
- ◆ *Lectures de Zola*, 1999. ISBN 963 472 454 X – 127 p.
- ◆ *Études de littérature médiévale. Recherches actuelles en Hongrie*. Textes réunis par K. Halász, 2000. ISBN 963 472 506 6 – 178 p.

Bibliothèque Française

- ◆ *Le chantier de George Sand – George Sand et l'étranger*. Actes du X^e Colloque International George Sand, 1993.
- ◆ *Préfaces de George Sand*. Éd. établie et annotée par A. Szabó, 1997.
- ◆ Lieve Spaas, *Le cinéma nous parle. Stratégies narratives du film*, 2000. ISBN 963 472 507 4 – 110 p.

Series Linguistica (sous la direction de S. Kiss)

- ◆ L.Gáldi, *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*, 1964.
- ◆ S. Kiss, *Les transformations de la structure syllabique en latin tardif*, 1972.
- ◆ *Études contrastives sur le français et le hongrois*, 1974.
- ◆ S. Kiss, *Tendances évolutives de la syntaxe verbale en latin tardif*, 1987.
- ◆ S. Kiss – F. Skutta, *Analyse grammaticale – analyse narrative*, 1987.
- ◆ *La linguistique textuelle dans les études françaises*. Actes du colloque LITEF (Debrecen, 12–13 novembre 1999) publiés par I. Csúry, 2001. ISBN 963 472 583 X – 187 p.
- ◆ I. Csúry, *Le champ lexical de mais*, 2001. ISBN 963 472 584 8 – 341 p.

Bibliothèque de l'Étudiant

- ◆ Mária Marosvári, *Conditions et limites de la traduction littéraire : le cas de L'Assommoir d'Émile Zola*. 1990. ISBN 963 471 710 1 – 56 p.

Adresse :

Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Kar
 Francia Nyelv és Irodalom Tanszék
 H – 4010 DEBRECEN, Egyetem tér 1. Pf. 33
 Tél. et fax : +36 52 512 926
 Internet : www.unideb.hu/~francia



160

