

Doktori (PhD) értekezés

Le personnage : organisateur du récit

Bódi Beatrix Babett

Debreceni Egyetem

BDT

2022

Doktori (PhD) értekezés

Le personnage : organisateur du récit

*Étude narratologique et textuelle des systèmes de personnages dans un choix
des nouvelles de Guy de Maupassant*

Bódi Beatrix Babett

Debreceni Egyetem

BDT

2022

Le personnage : organisateur du récit

*Étude narratologique et textuelle des systèmes de personnages dans un choix des nouvelles de
Guy de Maupassant*

Értekezés a doktori (Ph.D.) fokozat megszerzése érdekében
a Nyelvtudományok tudományágban

Írta: *Bódi Beatrix Babett*
okleveles *francia nyelv és irodalom szakos tanár*

Készült a Debreceni Egyetem Nyelvtudományok Doktori Iskolája
(Romanisztika alprogramja) keretében

Témavezető:
Dr. Skutta Franciska

Az értekezés bírálói:

Dr.
Dr.
Dr.

A bírálóbizottság:

elnök: Dr.
tagok: Dr.
Dr.
Dr.
Dr.

A nyilvános vita időpontja: 20.... .

Nyilatkozat

„Én Bódi Beatrix Babett teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés önálló munka, a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült, a benne található irodalmi hivatkozások egyértelműek és teljesek. Nem állok doktori fokozat visszavonására irányuló eljárás alatt, illetve 5 éven belül nem vontak vissza tőlem odaítélt doktori fokozatot. Jelen értekezést korábban más intézményben nem nyújtottam be és azt nem utasították el.”

.....
Bódi Beatrix Babett

Köszönetnyilvánítás

Szeretném megköszönni tanáromnak és témavezetőmnek, Dr. Skutta Franciskának a munkámban való támogatását, magasfokú szakmai irányítást, előremutató javaslatait és tanácsait, melyek mindig hasznosak és inspirálóak voltak.

Table

Introduction	1
Chapitre 1 Présentation générale du problème et des objectifs de la recherche	2
Chapitre 2 Fondements théoriques	4
2.1 La cohérence du texte : continuité référentielle et progression thématique – Bernard Combettes	5
2.2 Le modèle actantiel d’Algirdas Julien Greimas	7
2.3 Le modèle sémiologique de Philippe Hamon	9
2.4 Le point de vue – Gérard Genette	11
Chapitre 3 Le corpus et le genre de la nouvelle	13
3.1 Le corpus : Présentation des nouvelles étudiées	13
3.2 La question du genre : Nouvelle, conte, récit bref et historiette	15
Les origines du genre de la nouvelle	15
Un problème de terminologie	16
Les caractéristiques générales du genre	17
3.3 La définition du genre du recueil « Contes et nouvelles »	19
La définition du genre du recueil par les Éditeurs de l’époque	19
La définition du genre du recueil par Maupassant	20
La définition du genre du recueil par les critiques	21
3.4 Choisir Maupassant	21
Chapitre 4 Analyses textuelles et narratologiques	23
4.1 Description de la démarche d’analyse	23
4.2 Le découpage du récit – Séquences, scènes et segments	24
La notion de <i>séquence</i>	25
La <i>scène</i> et le <i>segment</i>	26
La <i>scène</i> – définition et délimitation	27
Le <i>segment</i> – définition et délimitation	28
4.3 Analyse textuelle et narratologique de la nouvelle « <i>Le Crime au Père Boniface</i> »	29

	Résumé de l'histoire	29
	Présentation de la structure scénique dans la nouvelle	30
	Présentation de la structure actantielle dans la nouvelle	31
	La relation des deux structures	33
	La question de « <i>l'être et le paraître</i> »	33
	La question du <i>point de vue</i>	33
	Le cas spécial des acteurs abstraits : le <i>ridicule</i> et la <i>naïveté</i>	35
4.4	Analyse textuelle et narratologique de la nouvelle « <i>Farce normande</i> »	36
	Résumé de l'histoire	36
	Présentation de la structure scénique dans la nouvelle	37
	Le cas spécial de la <i>scène intercalée</i>	39
	Présentation de la structure actantielle dans la nouvelle	41
	Cas spéciaux : Les éléments abstraits de la structure actantielle. Le thème de « <i>l'être et le paraître</i> »	43
	La relation des deux structures	44
4.5	Analyse textuelle et narratologique de la nouvelle « <i>Les Bijoux</i> »	45
	Résumé de l'histoire	45
	Présentation de la structure scénique dans la nouvelle	46
	Présentation de la structure actantielle dans la nouvelle	47
	La relation des deux structures	49
	Le rôle du personnage dans le maintien de la cohérence du texte	50
	La relation du personnage et de la continuité référentielle : les étiquettes sémantiques	51
	La relation du personnage et de la progression thématique : les thèmes principaux	54
	Le point de vue et l'étiquette sémantique	56
4.6	Analyse textuelle et narratologique de la nouvelle « <i>Les Bécasses</i> »	58
	Résumé de l'histoire	58
	Présentation de la structure scénique dans la nouvelle	58
	Présentation de la structure actantielle dans la nouvelle	59
	Le procédé du récit encadré	59
	Le procédé du récit encadré dans la nouvelle analysée	61
4.7	Analyse textuelle et narratologique de la nouvelle « <i>Petit Soldat</i> »	64
	Résumé de l'histoire	64
	Présentation de la structure scénique dans la nouvelle	64

	Présentation de la structure actantielle dans la nouvelle	67
	La relation des deux structures	68
Chapitre 5	Prolongements théoriques des analyses textuelles et narratologiques	69
5.1	Comment reconnaître les acteurs ? Comment les identifier dans les rôles actantiels ?	69
5.2	La construction des étiquettes sémantiques des personnages	71
	Présentation de l'étiquette sémantique à partir des critères quantitatifs et qualitatifs	71
	Présentation de l'étiquette sémantique du personnage à partir des axes sémantiques	73
5.3	Les réalisations spéciales du modèle actantiel de Greimas	77
	Les écarts et les cas spéciaux	78
	Les réalisations spéciales des rôles actantiels : Les cas du syncrétisme d'actants	78
	Acteurs non animés ou abstraits dans les rôles actantiels	80
	Le rôle actantiel de <i>l'amour</i> , acteur non animé abstrait	81
	Le rôle actantiel de <i>la ruse</i> , acteur non animé abstrait	83
	Une action dans un rôle actantiel	83
	Réalisation spéciale de la structure actantielle : Les nouvelles à structure actantielle « lacunaire »	83
	Préfiguration d'un acteur dans les <i>titres</i> des nouvelles	84
	Les actants au-delà de la matrice greimassienne	85
Chapitre 6	Typologie	88
6.1	Établir une typologie des nouvelles à partir de la structure actantielle	88
	Le dynamisme de la structure actantielle	89
	Catégorisation des nouvelles analysées	90
6.2	Définir les personnages / acteurs « types » à partir des étiquettes sémantiques	91
Chapitre 7	Conclusion	95
Annexes	Tableaux et notes de lecture	98
<i>Annexe 1</i>	<i>Liste des nouvelles constituant le corpus</i>	<i>100</i>

<i>Annexe 2</i>	<i>Présentation des nouvelles individuelles : tableaux représentant la distribution des rôles actantiels</i>	<i>101</i>
<i>Annexe 3</i>	<i>Tableau synoptique des nouvelles – classement selon leur structure actantielle</i>	<i>115</i>
<i>Annexe 4</i>	<i>Comparaison des étiquettes sémantiques</i>	<i>116</i>
<i>Annexe 5</i>	<i>Tableau représentant la manifestation des acteurs dans les titres des nouvelles</i>	<i>123</i>
Bibliographie		124

Összefoglalás**Abstract****A PhD értekezés alapjául szolgáló közlemények****List of publications related to the dissertation**

Introduction

Le *personnage* est l'un des éléments principaux de tous les textes narratifs littéraires – nous pourrions admettre que cette constatation constitue une évidence par elle-même ; et pourtant, dans nos recherches, nous envisageons de nous occuper du concept de *personnage* en vue de le définir dans son rôle d'*organisateur du récit*.

Le *personnage* est un élément du récit qui se prête facilement à l'analyse linguistique. Au premier abord, nous pourrions rappeler la manifestation linguistique du personnage comme un nom ou un groupe nominal qui accomplit un certain rôle (le plus souvent, le rôle du sujet ou de l'objet grammatical) dans la structure de la phrase. Or, l'étude du concept de personnage peut nous offrir la possibilité de le considérer dans des approches autres que ses strictes relations grammaticales ou bien son unique rôle grammatical accompli dans les cadres de la phrase : « L'analyse grammaticale s'effectue le plus souvent dans le cadre de la phrase. Or, divers phénomènes linguistiques ne peuvent pas être complètement expliqués si l'on reste dans ces limites. Il est nécessaire d'élargir la perspective et de se placer dans le cadre du texte, défini comme un ensemble organisé de phrases » (Riegel, Pellat & Rioul 2009 : 1017). Nous nous proposons donc de poursuivre nos observations dans les cadres du texte, et particulièrement dans les textes narratifs littéraires.

Nous pensons que le *personnage* est un composant constant de la structure du récit, et comme tel, ses représentations textuelles sont capables de déterminer et de caractériser cette structure. L'examen des corrélations entre le *système de personnages* et la structuration du texte narratif littéraire représente l'aspect fondamental de nos études.

En effet, le *personnage* est un élément du récit qui, par sa présence plus ou moins constante tout au long du texte narratif, contribue le plus à la cohérence textuelle.

Nous allons donc aborder la notion de *personnage* dans ses relations avec la structuration et la cohérence du texte, et examiner ses différents aspects dans son rôle d'organisateur du texte narratif littéraire.

Chapitre 1

Présentation générale du problème et des objectifs de la recherche

L'objectif principal de nos travaux est donc de définir le personnage dans son rôle d'organisateur du récit.

Nous aborderons notre sujet sous forme d'une approche analytique. Car les personnages – ou *acteurs* –, en tant qu'unités lexicalisées, peuvent être considérés comme des éléments de discours accessibles à une analyse linguistique. Une étude narratologique, centrée sur le personnage, servira de point de départ pour l'analyse des problèmes principaux de nos chapitres, et elle sera complétée par certains aspects de linguistique textuelle.

Dans notre étude, nous nous proposons d'orienter notre travail par les objectifs suivants :

1. Nous allons examiner les connexions possibles des différentes approches théoriques qui conduisent notre travail d'analyse. La narratologie et la linguistique textuelle sont des domaines qui favorisent les réflexions à caractère linguistique sur les œuvres littéraires, et les bases théoriques permettent d'analyser et de préciser les connexions de ces grands domaines, tout comme celles des approches particulières choisies. Selon nos attentes, une combinaison de plusieurs modèles et théories nous permettra de nuancer l'évaluation du concept de *personnage*.

2. Nous allons considérer tout particulièrement l'applicabilité du modèle actantiel de Greimas aux textes littéraires modernes, et notamment à un genre littéraire spécifique : la nouvelle. Nous pensons que le modèle de Greimas, inspiré par les travaux de Propp sur les contes merveilleux, est applicable et peut fonctionner pour d'autres textes narratifs littéraires aussi. Rappelons tout de même que le modèle de Greimas a été originairement élaboré pour le récit mythique, mais ses recherches ultérieures portaient déjà sur diverses formes du récit. Notre objectif est de vérifier l'applicabilité du modèle aux textes littéraires modernes : les nouvelles du XIXe siècle.

En même temps, reliant le modèle de Greimas aux domaines de la linguistique

textuelle, nous allons chercher à définir le concept de *personnage* comme élément textuel qui contribue à la continuité référentielle et à la progression thématique, deux aspects fondamentaux de la cohérence du texte.

3. Le troisième et dernier objectif est celui d'établir une typologie possible, toujours centrée sur le personnage. Nous espérons que les résultats des examens de textes particuliers nous permettront de découvrir suffisamment de régularités et de généralités pour un classement des récits à partir du corpus choisi.

Traiter le concept de *personnage* sous ces différents angles nous permettra de le définir, selon nos attentes, dans son rôle d'*organisateur du récit*. Car, pour reprendre les mots de Roland Barthes : « On peut dire que le propre du récit n'est pas l'action, mais le personnage [...] ».¹

Comme cette problématique complexe concerne principalement la structuration du texte narratif, et que les récits littéraires montrent généralement une structure très élaborée, nous allons aborder notre sujet par l'intermédiaire d'un choix des nouvelles de Guy de Maupassant.

La narratologie est un domaine limitrophe qui concerne à la fois la linguistique et la littérature. Certes, nos observations seront menées sur des textes littéraires, mais notre travail est, en premier lieu, d'orientation linguistique ; nous allons donc mettre l'accent sur les aspects linguistiques des nouvelles analysées.

¹ Paroles de Barthes (dans *S/Z*), citées par Eugène Nicole (1983 : 233).

Chapitre 2

Fondements théoriques

Dans le présent travail, deux grands domaines de la linguistique marqueront les directions de nos études : la *linguistique textuelle* et la *narratologie*² constitueront les cadres théoriques des chapitres qui suivent. Nous allons présenter brièvement les modèles et les théories qui relèvent de ces grands domaines, et qui représentent la base de notre analyse.

Comme cette analyse sera axée sur le *personnage*, en tant qu'organisateur du récit, nous allons aussi examiner l'apport de ces théories à l'étude du personnage.

Linguistique textuelle

Dans le domaine de la linguistique textuelle, nous allons chercher à définir le *personnage* comme élément textuel qui contribue à la continuité référentielle et à la progression thématique. Pour notre travail, les réflexions de Bernard Combettes (1983) sur la cohérence textuelle serviront de fondement.

Narratologie

Dans nos examens narratologiques, nous aurons recours au *modèle actantiel* d'Algirdas Julien Greimas (1966) et à la *théorie sémiologique du personnage* élaborée par Philippe Hamon (1977) ; enfin, quelques aspects concernant le *point de vue* dans la conception de Gérard Genette (1972) compléteront le cadre théorique dans ce domaine.

La narratologie, selon l'interprétation de Jean-Michel Adam, s'applique à analyser « le mode d'organisation interne de certains types de textes », et par cela, se rattache aux domaines de « l'analyse de discours et aux grammaires de textes » (Adam 1984 : 4). À la limite de la linguistique et de la littérature, la narratologie nous permettra donc d'aborder l'analyse des textes narratifs d'une manière plus complexe : son caractère, pour ainsi dire intermédiaire, confirme qu'elle servira de bonne base théorique pour nos travaux.

² La *narratologie*, élaborée en France entre autres par Roland Barthes, Algirdas Julien Greimas, Tzvetan Todorov et Gérard Genette dès les années 1960, propose l'analyse structurale, d'inspiration linguistique, des textes narratifs (littéraires et non littéraires). C'est ce type d'analyse du récit que nous retiendrons parmi les différentes orientations de la narratologie.

2.1 *La cohérence du texte : continuité référentielle et progression thématique – Bernard Combettes*

Bernard Combettes cherche à définir comment les structures linguistiques sont liées aux structures textuelles responsables de la cohérence du texte. Pour ce faire, il s'appuie sur les travaux de l'École de Prague,³ et il propose l'examen de la « structure informationnelle » de l'énoncé : « Il s'agit de reconnaître un niveau particulier d'analyse qui est celui de la répartition de l'information dans un énoncé : une observation [...] montrera que les phrases d'un texte ne répètent pas toutes la même chose, mais qu'[...] elles contiennent aussi des éléments qui n'apportent pas autant d'information que d'autres [...]. Le problème est donc le suivant : comment un texte « avance »-t-il, progresse-t-il ? » (Combettes 1983 : 5). Combettes va donc étudier les phénomènes de la perspective fonctionnelle et du « dynamisme communicatif »,⁴ mais en dépassant les cadres de la phrase pour entrer au niveau du texte.

Quant à la progression thématique – d'ailleurs plus amplement décrite par Combettes que la continuité référentielle –, « il s'agit donc d'examiner le choix des divers thèmes d'un texte et, surtout, l'ordre dans lequel ils apparaissent ; c'est, en quelque sorte, le squelette du texte qu'il convient de mettre à jour » (*ibid.* : 91). Combettes distingue, en fonction de la répartition de l'information connue (le « thème ») et de l'information nouvelle (le « rhème »), trois types de progression thématique : *la progression « linéaire »*, *la progression à « thème constant »* et *la progression à « thèmes dérivés »* (*ibid.* : 91–92).

Voici les définitions des trois types de progression thématique :

Dans le cas de la *progression linéaire*, il s'agit d'une suite linéaire de phrases, où à chaque rhème correspond le thème de la phrase suivante. Ce type de progression est caractéristique surtout des textes argumentatifs, car en thématisant, d'une phrase à l'autre, le rhème précédent, une telle progression permet d'explicitier les étapes d'un raisonnement.

Pour plus de détails sur les origines et la définition de la narratologie, cf. Skutta 1987. Pour des données bibliographiques fondamentales sur la narratologie « classique », cf. Mathieu 1977.

³ L'École de Prague a développé la théorie du niveau informationnel ; les travaux de ses membres concernent les cadres de la phrase, et un accent particulier est mis sur la fonction communicative de la langue, avant tout sur l'examen de l'apport de l'information nouvelle dans l'énoncé. La « perspective fonctionnelle de la phrase » sert à désigner tous les phénomènes qui relèvent de ce niveau informationnel. Pour un aperçu historique sommaire des travaux de l'École de Prague, voir le Chapitre I de Combettes (1983).

⁴ La notion de « dynamisme communicatif » abandonne la dichotomie « connu » / « nouveau » en faveur d'une conception selon laquelle l'information se situe sur une échelle : « plus un élément permettra à l'information de se développer, plus son degré – dans l'échelle du dynamisme communicatif – sera élevé » (Combettes 1983 : 30). Combettes se réfère ici aux travaux de Jan Firbas, notamment à son article « On Defining the Theme in Functional Sentence Analysis », *Travaux linguistiques de Prague* 1, 1964, 267–280.

En ce qui concerne la *progression à thème constant*, « le même thème apparaît dans des phrases successives » (*ibid.* : 91), c'est donc la permanence d'un thème enrichi de nouveaux rhèmes qui importe. « Ici encore, ce qui compte, c'est la continuité, de phrase en phrase, d'un même thème, et non sa place en début de proposition » (*ibid.* : 91). Ce type de progression apparaît surtout dans les textes narratifs, parfois même assez longs, mais organisés autour d'un seul thème – généralement le protagoniste – fonctionnant comme une sorte de « point d'ancrage » (*ibid.* : 95) pour le lecteur.

Le troisième type de progression thématique établi par Combettes, le plus complexe des trois, est la *progression à thèmes dérivés*. Cette progression, s'organisant autour d'un thème principal, « l'hyperthème » (*ibid.* : 92, 97), caractérise surtout les textes descriptifs (mais elle peut aussi être présente dans les textes explicatifs et argumentatifs). L'hyperthème se trouve réparti en sous-thèmes dans le texte, et souvent il n'est même pas exprimé explicitement ; alors un travail de « raisonnement » peut aider le lecteur à l'identifier à partir du contexte (*ibid.* : 97).

Il est à noter que les trois types de progression n'apparaissent pas séparément et exclusivement dans les textes (sauf en cas de textes courts), mais bien plutôt en combinaisons variées.

Mentionnons encore un autre phénomène à propos de la progression thématique : celui des *ruptures thématiques* qui « vont se produire lorsque le thème d'une phrase ne peut être rattaché au contexte précédent, lorsqu'on ne peut déceler un enchaînement linéaire ou un thème constant » (*ibid.* : 103). Ce sont donc des points d'arrêt dans le texte, qui provoquent un changement de thème et, par cela, une rupture dans la continuité référentielle.

Quant à l'importance du personnage dans la cohérence textuelle, il en est l'élément constructeur, qui apparaît et réapparaît tout au long du récit. En effet, c'est ce phénomène à la fois constant et récurrent qui nous invite à le traiter dans ses rapports avec la cohérence textuelle, notamment avec les deux contraintes de la cohérence : la continuité (la répétition) et la progression.⁵

Nous pouvons admettre que le principal rôle compositionnel du personnage est d'assurer la continuité. Les personnages représentent des éléments constants (mais non figés) dans le récit, ils contribuent donc à la continuité par leur présence permanente ou répétitive

⁵ « Au niveau interphrastique, l'organisation d'un texte répond à deux exigences contraires et complémentaires : *Continuité et répétition* : le texte doit comporter dans son développement des éléments récurrents, c'est-à-dire des éléments qui se répètent d'une phrase à l'autre, pour constituer un fil conducteur qui assure la continuité thématique du texte. [...] *Progression* : le texte doit comporter dans son développement des éléments apportant une information nouvelle » (Riegel, Pellat & Rioul 2009 : 1020 ; termes soulignés dans le texte).

dans l'intrigue ; au niveau du texte, ce sont surtout les répétitions des noms propres et les renvois anaphoriques variés – anaphores pronominales et nominales – qui assurent cette continuité référentielle.

Dans le cas d'une progression thématique axée sur le personnage, nous considérons le personnage comme élément thématique. Dans les textes narratifs, les personnages représentent le plus souvent les thèmes d'une progression à thème constant ; dans les séquences descriptives, ils sont présents sous forme d'hyperthème (avec des sous-thèmes associés) d'une progression à thèmes dérivés.

2.2 *Le modèle actantiel d'Algirdas Julien Greimas*

Le modèle actantiel d'A. J. Greimas propose une catégorisation concernant les rôles présents dans le récit et leurs manifestations dans le système des personnages, bref, une analyse de la structure du « micro-univers »⁶ des textes narratifs. Dans sa conception, le récit est caractérisé par la « permanence de la distribution d'un petit nombre de rôles » (Greimas 1966 : 173) : les *actants*. Le modèle opère avec six *actants*, rangés en trois couples – ou « catégories actantielles » –, régissant l'histoire racontée et animés par des forces d'action⁷ opposées : *sujet – objet*, *destinateur – destinataire*, *adjuvant – opposant*. Les personnages, ou *acteurs* selon la terminologie de Greimas, sont les représentations concrètes, textuelles des *actants*, ceux-ci se trouvant à un niveau plus profond de l'histoire. Tandis que le nombre des actants est fixe, limité notamment à six, le nombre des acteurs d'un récit est indéterminé et variable. Par ailleurs, le terme d'*acteur* englobe non seulement les personnages anthropomorphes, mais aussi les réalisations non anthropomorphes des actants (objets, intentions, idéologies...).

Voici l'explicitation des trois catégories actantielles :

Les actants de la catégorie actantielle *sujet – objet*, analogues aux fonctions syntaxiques de la phrase, sont identifiables dans l'histoire d'après la relation classique entre le sujet et l'objet grammaticaux. L'actant *sujet* est, le plus souvent, représenté par le protagoniste de l'histoire, qui agit pour atteindre un certain but, ou pour acquérir l'*objet* de

⁶ Le modèle actantiel est « envisagé comme un des principes possibles de l'organisation de l'univers sémantique, trop considérable pour être saisi dans sa totalité, en micro-univers, accessibles à l'homme » (Greimas 1966 : 174).

⁷ Pour une certaine approche de la *force d'action*, nous aurons recours à ce que Greimas dit lui-même à propos de l'énergétisme des actants. Il considère le modèle actantiel comme « l'extrapolation de la structure syntaxique » où « l'actant est non seulement la dénomination d'un contenu axiologique, mais aussi une base classématique, l'instituant comme une possibilité de procès » (Greimas 1966 : 185). Par *procès*, nous comprenons ici un processus, une action exprimée par un verbe.

son désir.

En ce qui concerne la deuxième catégorie, nous pouvons attribuer à l'actant *destinateur* la force d'action qui anime les événements de l'intrigue ; le *destinataire* est l'actant incarnant le bénéficiaire de la quête du héros.

Dans la catégorie *adjuvant – opposant*, nous pouvons identifier les forces qui, d'une part, aident et d'autre part, entravent le héros dans sa quête.

Les *actants* peuvent donc être conçus comme des classes fixes, à valeur déterminée par les forces d'action conflictuelles. En revanche, les *acteurs* réalisant un même actant représentent une multitude de choix et maintiennent une relation paradigmatique entre eux.

Les bases du modèle original remontent aux approches formalistes et structuralistes. Comme précurseur, mentionnons avant tout le travail de Vladimir Propp, *Morphologie du conte* (1928/1970) traitant d'un genre spécifique : le conte merveilleux russe.⁸ En suivant l'exemple de ce grand classique, Greimas lui-même a d'abord élaboré son modèle pour l'appliquer à l'analyse des contes populaires et des récits mythiques. Pour préciser le terme *actant*, et pour ajuster le modèle actantiel, Greimas s'inspire de la notion d'*actant*, comme elle est définie dans la syntaxe structurale de Lucien Tesnière (1959 : 102–110).⁹

Mais il est à souligner que le modèle actantiel fonctionne comme cadre théorique ; par conséquent, les réalisations du modèle général peuvent donner des structures actantielles variées dans les textes particuliers, et des correspondances spéciales peuvent apparaître entre actants et acteurs.

Souvent, il n'y a pas de correspondance bi-univoque entre *actant* et *acteur*. Le syncrétisme d'actants ou, dans la formulation de Greimas, la « manifestation syncrétique fréquente des actants » est une réalisation spéciale du modèle initial où un même acteur remplit plusieurs rôles actantiels. Un phénomène narratologique en quelque sorte inverse se produit lorsqu'un actant est réalisé par plusieurs acteurs (Greimas 1966 : 177–178).¹⁰

⁸ Propp définit d'abord la succession des 31 fonctions des personnages, pour établir ensuite la répartition constante de ces fonctions en 7 sphères d'actions, correspondant aux 7 personnages-types du conte (Propp 1928/1970 : 96–101). Pour les correspondances entre les modèles de Propp et de Greimas, v. Greimas (1966 : 174–175).

⁹ « Greimas [...] trouve son principal modèle dans la syntaxe structurale de Lucien Tesnière. Le rapprochement des deux modèles peut s'expliquer, en effet, par le souci, commun aux deux auteurs, de déterminer la notion d'*actant* par des critères à la fois syntaxiques et sémantiques » (Skutta 1987 : 89). L'approche syntaxique de Lucien Tesnière utilise déjà le terme *actant*, et en spécifie trois types que, dans une terminologie plus moderne, on peut appeler *agent*, *patient* et *bénéficiaire*.

¹⁰ Exemple : un jeune homme amoureux – en tant qu'acteur – réunit normalement les rôles de *sujet* et de *destinataire*. Inversement, dans les contes, l'actant *adjuvant* est souvent réalisé par trois acteurs liés à trois situations analogues.

À part le phénomène du syncrétisme d'actants, la réalisation réversible des rôles actantiels peut être considérée comme un autre type spécial de la correspondance actant / acteur. La réciprocité concerne surtout la catégorie actantielle *sujet – objet*, où la direction de la force d'action peut être inversée, et les acteurs représentant les deux actants de cette catégorie sont interchangeable.¹¹

Mentionnons aussi la structure actantielle lacunaire – ou « l'absence d'un ou de plusieurs des actants » (*ibid.* : 184) –, qui apparaît quand un actant n'est pas représenté dans l'histoire ; un tel hiatus peut se produire dans la catégorie actantielle *adjuvant – opposant*.¹² Quoique les forces bienfaisantes ou contrariantes puissent être absentes de l'histoire, le dynamisme du modèle peut fonctionner même dans le cas de sa réalisation lacunaire.

Nous pouvons bien admettre qu'en comparaison avec la structure fortement codée du conte, la diversité – d'ailleurs évidente – des textes littéraires engendre des correspondances acteur / actant individuelles et occasionnelles qui peuvent montrer des écarts par rapport au modèle initial. Pourtant, nous supposons que, dans l'analyse des instances actantielles¹³ menée sur des textes littéraires, le modèle actantiel permet une catégorisation possible des personnages.¹⁴

2.3 *Le modèle sémiologique de Philippe Hamon*

Comparée au modèle abstrait de Greimas, la théorie sémiologique du personnage élaborée par Philippe Hamon reste plus proche de la formulation textuelle, en proposant de tenir compte des représentations lexicales des personnages. Car ce qui intéresse Hamon au départ, c'est le « fonctionnement en énoncé d'une < unité > particulière appelée < personnage >, problème, si l'on veut, de < grammaire textuelle > » (Hamon 1977 : 118).¹⁵

En revanche, tout comme le modèle de Greimas, cette théorie cherche également à définir des catégories de personnages, mais cette fois sur des bases textuelles, ce que montre bien la dénomination des trois catégories identifiées par Hamon : une catégorie de « personnages-référentiels » renvoyant « à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture » (des personnages historiques, mythologiques ou allégoriques y appartiennent, par exemple) ;

¹¹ Par exemple, les deux membres d'un couple d'amoureux peuvent remplir les deux rôles réciproquement.

¹² Par exemple, absence de l'*adjuvant* dans le cas d'un acteur *sujet* solitaire. Greimas lui-même attribue un caractère secondaire à la catégorie actantielle *adjuvant – opposant* (Greimas 1966 : 179).

¹³ Par *instance actantielle* nous comprenons ici le *personnage* ou *acteur*.

¹⁴ Cf. l'une des premières applications du modèle actantiel à l'analyse des pièces de théâtre par Anne Ubersfeld (*Lire le théâtre*, 1977).

¹⁵ Malgré cette orientation différente, Hamon se réfère souvent au modèle actantiel de Greimas pour déterminer des personnages-types, entre autres par leurs rôles actantiels.

une catégorie de « personnages-embrayeurs » qui sont les représentations de l’auteur ou du lecteur dans le texte (généralement à travers certains personnages « porte-parole ») ; enfin une catégorie de « personnages-anaphores », catégorie d’une portée plus générale que les deux premières (*ibid.* : 122–123).

En effet, Hamon estime que les membres de cette dernière catégorie sont les plus intéressants, car ces personnages-anaphores tissent dans l’énoncé un « réseau d’appels et de rappels à des segments d’énoncés disjoints ». Il les considère comme des « éléments à fonction essentiellement organisatrice et cohésive »¹⁶, et comme tels, ce sont les constituants du récit qui contribuent le plus à la cohérence textuelle.

La spécificité du modèle réside dans le fait qu’Hamon interprète le personnage comme un morphème discontinu.¹⁷ Sous une inspiration saussurienne évidente, il considère le personnage comme un signe (linguistique), composé d’un signifiant et d’un signifié. Hamon définit le concept sémiologique de personnage « comme une sorte de morphème doublement articulé, [...] manifesté par un *signifiant discontinu* (un certain nombre de marques) renvoyant à un *signifié discontinu* (le < sens > ou la < valeur > du personnage) ; il sera donc défini par un *faisceau de relations* de ressemblance, d’opposition, de hiérarchie et d’ordonnement (sa distribution) [...] » (*ibid.* : 124–125).

Le signifiant, c’est-à-dire l’ensemble des marques dispersées, textuellement identifiables (noms propres et substituts d’une complexité variable), pourrait s’appeler l’« étiquette » du personnage (*ibid.* : 142), étiquette qui doit être caractérisée par la récurrence et la stabilité des marques pour assurer la « lisibilité du texte » (*ibid.* : 143). En revanche, le signifié – « l’étiquette sémantique » – du personnage (*ibid.* : 126) n’est pas donné directement dans le texte : c’est « une *construction* qui s’effectue progressivement, le temps d’une lecture, le temps d’une aventure fictive » (*ibid.* : 126). Contrairement à la stabilité des marques du signifiant, l’étiquette sémantique est « instable et perpétuellement réajustable par les transformations mêmes du récit » (*ibid.* : 129). De plus, l’étiquette sémantique n’est pas construite uniquement à partir des éléments textuels, mais souvent des renvois, des traits non explicites peuvent y contribuer. Au-delà de l’identification des éléments lexicaux, un travail cognitif est donc nécessaire le long du récit, en vue de reconnaître les modifications

¹⁶ Hamon 1977 : 123, termes soulignés dans le texte. Comme Hamon a souvent recours aux italiques, nous le signalons ici une fois pour toutes, pour ne pas alourdir notre texte. Même remarque pour les citations de Genette plus loin.

¹⁷ On trouve déjà une observation en quelque sorte semblable chez Roland Barthes, qui – après un classement général des unités narratives en *fonctions* et *indices* – décrit ces derniers en ces termes : « l’unité renvoie alors, non à un acte complémentaire et conséquent [comme le font les fonctions], mais à un concept plus ou moins diffus, nécessaire cependant au sens de l’histoire : indices caractériels concernant les personnages, informations relatives à leur identité [...] » (Barthes 1966 : 8–9).

éventuelles de l'étiquette sémantique, et de suivre ainsi l'évolution du personnage.¹⁸

Selon la théorie d'Hamon, la (re)construction du signifié du personnage – morphème « vide » à l'origine – s'effectue « par *répétition* (récurrence de marques, de substituts, de portraits, de leitmotive) ou par *accumulation* et *transformation* (d'un moins déterminé à un plus déterminé), mais aussi par *opposition*, par relation vis-à-vis des autres personnages de l'énoncé. Cette relation [...] se modifiera d'une séquence à l'autre [...], selon des rapports de ressemblance ou de différence » (*ibid.* : 128–129).

Enfin, pour décrire le système des personnages d'un récit, Hamon a recours au concept d'*axe sémantique*, et détermine la méthode de l'analyse sémantique comme un processus « de repérer, de trier et de classer les axes sémantiques fondamentaux pertinents » (*ibid.* : 129). C'est précisément par l'intermédiaire des axes sémantiques, tels le sexe, l'âge, le statut social, la profession, etc., et des traits distinctifs livrés par les axes, que se réalisera la structuration de l'étiquette sémantique de chacun des personnages. Les étiquettes ainsi comparables,¹⁹ basées en partie sur des critères d'opposition – similairement aux forces oppositionnelles du modèle de Greimas déterminant les catégories actantielles –, pourront donc constituer les fondements d'une catégorisation des personnages (et des personnages-types) du texte narratif.

2.4 *Le point de vue – Gérard Genette*

Quelques aspects de la conception narratologique de Gérard Genette – représentant une orientation sensiblement différente – sont importants pour élargir le champ d'intérêt de nos recherches encore vers le domaine de l'analyse du discours narratif.

Rappelons à ce propos la définition genettienne de la *perspective narrative*, l'une des deux modalités, avec la *distance*, de la « régulation de l'information narrative » (Genette 1972 : 184). En effet, selon la théorie de Genette, « [...] le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi [...] se tenir à plus ou moins grande *distance* de ce qu'il raconte ; il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter [...] la < vision > ou le < point de vue >, semblant alors prendre à l'égard de l'histoire [...] telle ou telle *perspective* » (*ibid.* : 183–

¹⁸ « Évolution » dans le sens d'une 'accumulation d'informations' concernant le personnage. Hamon met en garde contre le « psychologisme le plus banal » de beaucoup d'analyses traditionnelles (Hamon 1977 : 116).

¹⁹ Comparaison facilitée par une mise en tableau des qualifications des personnages, dans une lecture verticale.

184).²⁰

En étudiant notamment la *perspective*, et pour éviter la fréquente et « fâcheuse » confusion entre *mode* et *voix*, Genette fait une distinction capitale entre les questions « qui voit ? » et « qui parle ? » (*ibid.* : 203). Seule la première de ces questions concerne le point de vue ou perspective narrative, et donnera lieu à une typologie à trois termes, dans laquelle Genette optera, parmi les synonymes, pour « le terme un peu plus abstrait de *focalisation* » (*ibid.* : 206) : la « focalisation zéro », la « focalisation interne » et la « focalisation externe » (*ibid.* : 206–207).

Or, dans la conception de Genette, la « focalisation interne », exprimant le point de vue du personnage, possède la capacité d'organiser le récit jusque dans sa formulation linguistique,²¹ et d'orienter le lecteur dans le processus d'interprétation. Que la focalisation soit fixe, variable, voire multiple (comme dans le roman par lettres), le récit peut être considéré comme une série de séquences, où à chaque séquence appartient son propre sujet percevant : c'est-à-dire, sa propre focalisation, car « [...] le parti de focalisation n'est pas nécessairement constant sur toute la durée d'un récit » (*ibid.* : 208), et « les variations de < point de vue > qui se produisent au cours d'un récit peuvent être analysées comme des changements de focalisation » (*ibid.* : 211).

Il nous semble que, dans l'analyse des récits particuliers, les quatre théories esquissées ci-dessus peuvent être utilisées avec profit, car elles se complètent pour rendre compte, d'une manière ou d'une autre, de la position centrale du personnage dans l'organisation du récit²².

²⁰ Notons que la narratologie élaborée par Gérard Genette a été développée ensuite par Jaap Lintvelt (1981). Lintvelt définit la « perspective narrative » dans le cadre de sa typologie narrative fondée en partie sur le critère du « centre d'orientation » du lecteur (Lintvelt 1981 : 38), qui peut se situer dans le narrateur ou dans l'acteur (ou personnage), donnant les types narratifs « auctorial » et « actoriel » respectivement (*ibid.* : 38–39). Signalons que dans le troisième type narratif de la théorie de Lintvelt, le type « neutre », « il n'y a aucun centre d'orientation individualisé » (p. 38).

²¹ Cf. la forte présence des embrayeurs, tels certains pronoms personnels et adverbes de lieu et de temps, orientés sur le personnage focal.

²² Pourtant, renvoyons ici au déploiement des courants linguistiques plus récents, fondés sur la psychologie cognitive qui, « [a]u lieu d'envisager le langage comme une structure autonome, [...] s'efforcent de l'inscrire dans nos facultés cognitives générales, en s'appuyant en particulier sur *les théories de la perception*. Ce type de recherche est lié au postulat selon lequel existe un niveau < conceptuel > de représentation mentale où il n'y aurait pas de distinction entre les structures linguistiques et sensori-motrices. [...] C'est d'ailleurs sur la *sémantique* que les linguistes cognitivistes font porter l'essentiel de leur effort » (Maingueneau 2009 : 125, souligné dans le texte).

À la suite de l'évolution de la théorie du récit grâce aux recherches psychocognitives, la notion de personnage s'est enrichie aussi de nouvelles perspectives dans son interprétation – soulignent Pierre Glaudes et Yves Reuter, à propos de l'exploitation didactique de la notion de personnage. Comme cette notion peut « relier les activités [didactiques] en matière de lecture, d'écriture, d'analyse de texte, de grammaire et d'orthographe », et « parce qu'elle est employée dans d'autres disciplines (histoire, arts plastiques...), [elle] est susceptible d'organiser des projets transdisciplinaires » (Glaudes & Reuter 1998 : 100). Les auteurs mettent l'accent sur le caractère de *concept intégrateur* du personnage (*ibid.* : 101, souligné dans le texte).

Chapitre 3

Le corpus et le genre de la nouvelle

Dans ce chapitre, nous allons présenter le corpus choisi, les caractéristiques du genre de la nouvelle, et nous allons aussi donner une justification pour notre choix.

3.1 Le corpus – Présentation des nouvelles étudiées

Nos études portent sur l'analyse de certaines nouvelles de Guy de Maupassant, choisies dans le recueil *Contes et nouvelles*²³. Cet ouvrage est le produit du travail consciencieux de l'éditeur Albert-Marie Schmidt, qui doit rassembler, comme Schmidt le formule, la « multitude de narrations de médiocre longueur » (Schmidt : « Avertissement », p. VII, dans Maupassant 1959).

Dans l'« Avertissement », l'éditeur propose *onze thèmes principaux* qui définissent les chapitres du recueil, et il présente en même temps le classement qui l'a conduit dans son travail de rédaction²⁴.

Pour constituer le corpus de nos études, nous avons donc pris pour point de départ ce classement préétabli, et nous avons choisi deux chapitres correspondant à deux grands thèmes, fréquemment abordés par Maupassant : ceux de la vie rurale et de la vie parisienne. C'est parmi les nouvelles de ces deux chapitres que nous avons constitué notre

²³ Textes présentés, corrigés, classés et augmentés de pages inédites, par Albert-Marie Schmidt avec la collaboration de Gérard Delaisement (Maupassant 1959, voir notre Bibliographie).

Nous avons choisi pour ouvrage de référence de nos analyses cette édition complète de romans, de contes et de nouvelles en trois volumes, publiée chez Albin Michel. (Notons qu'en dehors des nombreuses éditions rassemblant les nouvelles selon des thématiques variables, l'autre édition complète est celle de Louis Forestier, établie pour la Bibliothèque de la Pléiade.)

²⁴ Ce recueil est organisé par l'éditeur sur une base thématique. Notons qu'il rassemble des textes épars, la plupart d'entre eux publiés originellement dans des journaux. En ce qui concerne la conception des dix-huit recueils publiés du vivant de Maupassant, la majorité a été organisée selon les exigences imposées par la publication régulière (seul le recueil-cadre *Les Contes de la Bécasse* fait exception). Pour plus de détails sur l'organisation des recueils de nouvelles, voir Aubrit 1997 : 163–166.

Les *onze thèmes principaux* qui déterminent les chapitres du recueil – et par cela, assurent aussi une certaine cohésion – sont les suivants : Drames et Propos Rustiques, Les Confinés, Les Séducteurs et l'Art d'Aimer, Le Charme des Liaisons, Le Danger des Liaisons, La Cage aux Filles, Scènes de la Vie Cléricale, Ironies et Horreurs de la Guerre, Le Massacre des Innocents, Les Chemins de la Démence et Diverses Créatures (Voir l'« Avertissement » du recueil, p. VII–XIX).

corpus – un corpus pour lequel notre choix a été sans doute arbitraire. La liste des nouvelles analysées se trouve dans Annexe 1.

La section *Drames et Propos Rustiques* rassemble des textes narratifs racontant les scènes de la vie à la campagne. Dans cette section, l'éditeur a recueilli « tous les essais narratifs qu'il [Maupassant] consacre à la peinture de ceux qui tirent leur subsistance de l'exploitation opiniâtre des ressources du sol et de la mer. Paysans et marins, ils ne répriment pas en eux les incitations d'une nature qui ne vise qu'à assurer sa persistance » (Schmidt, *op.cit.*, X).

« Maupassant est, se veut Normand » – c'est ainsi que Marie-Claire Bancquart présente l'écrivain, référant à son pays d'origine²⁵. Car la Normandie, c'est le pays préféré de Maupassant ; dans ses récits, il évoque le plus souvent le pays de Caux²⁶. Les lieux géographiques réels servent de décor pour ses histoires de la vie rurale, et les gens de cette région – lesquels il connaît dès son enfance –, inspirent ses personnages (Bancquart 1993 : 21). C'est la contrée qui inspire ses œuvres : « La campagne et la mer enchantent son enfance : d'elles il tirera des images inoubliables » (Poulliart 1968 : 197).

La section *Les Confinés* dessine le tableau de la vie urbaine, des affaires de la petite et de la moyenne bourgeoisie. Dans cette section, l'éditeur a introduit « les études que Maupassant consacre aux efforts, d'ordinaire inutiles, qu'entreprennent les membres de la petite et de la moyenne bourgeoisie pour sortir des limites étroites – bureaux, boutiques, comptoirs – où les retient la médiocrité de leurs moyens » (Schmidt, *op.cit.*, XI).

Ces thèmes fixes sont appelés à assurer un caractère homogène²⁷ aux œuvres étudiées. À part la thématique commune déterminée par l'organisation du recueil, l'homogénéité du corpus est aussi garantie par une certaine uniformité des œuvres individuelles due à leur appartenance à un même genre littéraire, la *nouvelle*.

²⁵ Maupassant est né à Fécamp – ou, selon certaines sources, au château voisin de Miromesnil. Pour une biographie complète de Maupassant, voir l'ouvrage d'Henri Troyat dans notre Bibliographie (Troyat 1989).

²⁶ « Dans ces récits normands, Maupassant met le plus souvent en scène des paysans du pays de Caux, avec lesquels il a vécu sa jeunesse et dont il se sent proche » (Bancquart 1993 : 21). Sur la Normandie de Maupassant v. aussi l'article d'Yvan Leclerc dans le *Magazine Littéraire* (Leclerc 1993 : 28–29).

²⁷ Notons que l'homogénéité du corpus est une propriété qui favorise l'analyse grâce à la récurrence des éléments significatifs, facilitant ainsi la découverte d'une structure commune aux textes.

3.2 *La question du genre – Nouvelle, conte, récit bref et historiette*

À propos de la *nouvelle*, la définition du genre est un sujet incontournable, mais en même temps, controversé.

Les origines du genre de la nouvelle²⁸

Les origines de la nouvelle française remontent au XVe siècle : *Les Cent Nouvelles Nouvelles* (1456–1467) sont considérées comme le premier recueil français réunissant des textes de ce genre et sous ce nom, sur le modèle et sous l'influence des ensembles de *novelle* italiennes. Le verbe *noveler* signifiait originellement « changer », puis, à partir du XIIe siècle, a aussi pris le sens de « raconter ». La première spécificité du genre apparaît déjà, car l'intention de l'auteur – anonyme – était de « proposer au lecteur une suite de récits divertissants » (Godenne 1974 : 18). Pour la nouvelle-fabliau, c'est donc le caractère divertissant qui prévaut, et la rapidité du récit, les personnages types et une intrigue simple évoquent l'oralité des contes (Andrès 2016 : 12). Car les contes, aux origines de la nouvelle, représentent un genre dont l'oralité est la particularité principale.

Un autre recueil très important, l'*Heptaméron* (1558) montre déjà plus de variété quant aux thèmes et à la démarche narrative : le caractère original du récit et l'authenticité du sujet important. On y rencontre des exemples d'un autre type de récit « sérieux, étoffé, aux prolongements psychologiques », ceci signalant déjà le caractère individuel de la nouvelle (Godenne 1974 : 28).

Tandis qu'aux XVIIe et XVIIIe siècles, le genre perd de son importance, au profit du roman, le XIXe siècle est déjà connu par les critiques littéraires comme le *temps des maîtres*, ou l'*âge d'or de la nouvelle*, « parce que [cette période] reste une garantie de bons sujets, de bonnes histoires, où l'efficacité narrative est une vertu cardinale, où l'auteur n'oublie jamais qu'il doit être un conteur » (Godenne 2000 : X).

Au XIXe siècle, la nouvelle était un genre dominant et largement répandu : on pourrait même dire que c'était un genre très à la mode à l'époque. La raison en est qu'on commençait à publier – principalement dans les journaux – des histoires courtes qui incitaient la curiosité des lecteurs, et même les grands noms de la littérature en produisaient en abondance :

²⁸ Dans les cadres de ce chapitre, nous n'avons pas eu l'intention de donner le parcours complet de l'histoire de la nouvelle. Pour plus de détails sur l'histoire de la nouvelle : voir les ouvrages de Godenne, 1974, 1995 ; Grojnowski, 1993 ; Aubrit, 1997 ; Andrès, 2016 dans notre Bibliographie.

« Profitant de l'expansion de la presse, le récit bref connaît son apogée, attirant à lui tous les auteurs, au premier rang desquels Maupassant et Mérimée » (Aubrit 1993 : 77). Car la nouvelle, forme brève, était tout à fait convenable pour ce type de parution, et les auteurs étaient prêts à accepter les contraintes du genre et les exigences des éditeurs qui demandaient des textes courts à paraître dans les colonnes des journaux.²⁹

Un problème de terminologie

Nouvelle, conte, récit bref et historiette – par tous ces termes, nous comprenons des formes narratives brèves – la brièveté étant l'une des caractéristiques essentielles de ce genre. Cette liste suggère que parler de la définition du genre de la *nouvelle* soulève d'abord la question de la terminologie. Car l'emploi du terme pour désigner ce type de récit bref n'est pas unanime, ni de la part des auteurs eux-mêmes, ni de la part des critiques littéraires. Nous pouvons rencontrer une terminologie bien variée déjà chez les auteurs de l'époque (c'est-à-dire du XIXe siècle) : par exemple, Maupassant utilise fréquemment le terme *conte* ou *historiette*, Balzac, lui aussi, opte pour le terme *conte*³⁰, alors que Mérimée préfère le terme *roman* pour désigner ses propres œuvres (même pour des contes, certes plus longs que d'habitude). La variété de la terminologie utilisée suggère déjà le caractère souple du genre de la nouvelle.

Il n'est donc pas surprenant que définir la *nouvelle* en comparaison avec d'autres genres littéraires, notamment avec le *roman* ou avec le *conte*, semble être une démarche commode et souvent employée par les théoriciens et les littéraires. À plus forte raison que la nouvelle s'est toujours développée parallèlement à d'autres genres : à la Renaissance, elle est liée aux autres formes brèves, alors qu'à partir du XVIIe jusqu'au début du XIXe siècle, elle est en concurrence avec le roman (Beaumarchais, Couty & Rey 1984 : 1660).

Françoise Rachmühl, par exemple, définit la nouvelle dans ses rapports avec le conte de la manière suivante : « Sont appelés < contes > des récits courts, en général à caractère oral, dont la fin se termine par un trait, et < nouvelles > des récits plus longs, avec de plus nombreux personnages et de plus nombreux épisodes, dans lesquels la durée joue un rôle déterminant » (Rachmühl 1992 : 8).

²⁹ À partir de 1875, Maupassant a déjà publié des articles et des poèmes dans des revues variées. Mais c'est avec la parution et le succès de la nouvelle *Boule de Suif* qu'il s'adonne au genre de la nouvelle : dans la période entre 1882 et 1884, il en a écrit une cinquantaine chaque année, pour se tourner ensuite vers le roman, et « le romancier évince peu à peu le conteur » (Poulliart 1968 : 197).

³⁰ V. par exemple les *Contes drolatiques* de Balzac.

Or, René Godenne, critique littéraire et spécialiste concernant les questions en rapport avec la nouvelle, insiste sur le caractère particulier du genre de la nouvelle. Aussi met-il en question la possibilité de définir la nouvelle par rapport au roman, ou par rapport au conte : « ... les termes d'une comparaison entre le roman et la nouvelle sont généralement mal posés parce que la finalité de la nouvelle n'est pas celle du roman et qu'il y a un art de la nouvelle qui n'est pas celui du roman » (Godenne 1974 : 8). Il propose plutôt d'aborder la *nouvelle*, genre littéraire, comme « un univers différent », et favorise l'examen, en premier lieu, des problèmes formels (le contenant) et narratifs (les problèmes de technique et de structures narratives) : « Il y a un univers et une technique de la nouvelle qui ne sont pas ceux du roman, et qu'il convient d'abord d'étudier en soi avant de les confronter ensemble » (*ibid.* : 10, 14).

Bien que Godenne décrive le genre de la *nouvelle* comme « une forme particulière du récit », il ne veut pas en donner une définition fixe, mais il préfère spécifier ses caractéristiques afin de la déterminer (*ibid.* : 5).

Pour donner quand même une définition, nous aurons recours aux références encyclopédiques, et opterons pour celle du *Dictionnaire des littératures de langue française* : « La nouvelle rapportera, en termes concis, un fait récent, volontiers joyeux » (Beaumarchais, Couty & Rey, 1984 : 1660).

Tout de même, nous pensons que les comparaisons aux autres genres et la recherche des traits spécifiques semblent être deux pratiques possibles et également utiles, qui se complètent efficacement pour définir la nouvelle et pour chercher les caractéristiques générales du genre.

Les caractéristiques générales du genre

Nous pouvons établir que la *nouvelle*, en tant que forme littéraire interprétée par sa comparaison au roman, est une forme narrative brève à construction dramatique simple. Elle est caractérisée par une composition serrée, une intrigue concise et un nombre de personnages restreint.

La brièveté est donc une caractéristique fondamentale de la nouvelle – tout comme l'oralité. « Que l'oral soit toujours premier dans une langue [...] est d'une grande évidence » – affirme Alain Rey dans un contexte plus général, mais aussi valable dans ce cas (A. Rey *et al.* 2011 : II / 403). Et encore, cette oralité originaire des formes narratives, telles les contes, persiste dans les œuvres écrites, grâce à la présence du narrateur qui est en même temps *conteur* de l'histoire : « [...] le récit est d'abord entièrement récit de parole, puisque c'est un

narrateur qui parle et raconte une histoire. Les caractéristiques du style oral disparaissent lorsque le récit devient œuvre écrite, mais le narrateur d'un récit écrit ne coupe jamais complètement avec le souvenir de la narration orale. Celui que nous avons appelé narrateur intrusif, qui ne cesse d'intervenir en son nom et prend à témoin ses lecteurs, est bien l'héritier de ce narrateur oral, dont il conserve souvent le style parlé de la conversation familière » (Molino & Lafhail-Molino 2003 : 224).

L'élément anecdotique de l'histoire représente aussi une particularité. Pour soutenir mieux ce caractère anecdotique et renforcer l'authenticité, les auteurs de nouvelles choisissent souvent d'enchâsser l'histoire racontée dans les cadres d'un autre récit, et de mettre en scène un narrateur intradiégétique, au sein de l'histoire : « [...] l'auteur recourt au procédé du cadre, c'est-à-dire que le texte, à la troisième ou à la première personne, s'inscrit dans un contexte narratif. [...] lors de la réunion de deux ou de plusieurs individus, réunion dont on détaille peu ou prou les circonstances, l'un se met à retracer une aventure qui lui est advenue, amusante, dramatique, extraordinaire, etc. » (Godenne 1989 : 17).

Comme le récit encadré représente un procédé narratif intéressant du point de vue de nos analyses, on y reviendra plus loin (v. 4.6).

Au-delà des exigences formelles de la nouvelle – telles la brièveté, les traces de l'oralité, le nombre restreint des personnages ou la simplicité de la construction dramatique –, nous devons souligner l'importance de la mise en place d'un « effet », celui-ci favorisant la production du sens et d'une valeur spécifique (Grojnowski 1993 : 163). Car les nouvelles sont construites d'une manière consciente, avec une chute à la fin, et avec cet effet qui peut comporter en lui-même la surprise, ou une morale, comme l'a formulé A. Fónyi : « Cohérentes et condensées, elles [les nouvelles] se terminent généralement sur un effet surprenant, souvent rehaussé par une pointe spirituelle » (Fónyi 1992 : 498).

« Courte, la nouvelle doit être percutante » (Kerlouégan *et al.* 2011 : 143). Et cette caractéristique fondamentale du genre – selon l'acception de F. Kerlouégan & B. Moricheau-Airaud –, doit se manifester aussi bien dans la forme que dans le contenu. Quant à la forme, la nouvelle doit répondre aux exigences suivantes : « piquer la curiosité d'entrée de jeu, avec souvent cette façon si caractéristique de placer le début dans le *cadre* d'une réunion de personnes qui se mettent à raconter, cristalliser l'aventure autour d'un événement fort, le dénouer par une chute » (Godenne 2000 : X). Pour ce qui est du contenu, la nouvelle relate souvent un fait récent qui doit porter de la nouveauté, et qui doit être une histoire frappante : le plus souvent, ce sont des scènes de la vie quotidienne, car à l'époque, celle-ci était la source des thèmes les plus recherchés. À l'époque du réalisme et du naturalisme, le genre de la

nouvelle convient en effet « à l'évolution des goûts qui se portent vers le fait vrai, la tranche de vie, l'expression d'impressions, de l'instantané » (Becker 2010 : 83). Maupassant lui-même favorisait les thèmes de la vie quotidienne ; la vie à la campagne et la vie de la petite et moyenne bourgeoisie parisienne étaient parmi ses grands thèmes préférés – ce fait nous a orientée aussi dans notre choix d'un corpus pour la présente étude (v. *supra*, dans ce chapitre). « Les traits de caractère qui président à l'orientation de ses histoires, Maupassant les a observés autour de lui, dans la campagne normande : dureté envers bêtes et gens, méfiance, cupidité, goût des farces brutales » (Lassalle & Soler 2014 : 10).

3.3 La définition du genre du recueil « Contes et nouvelles »

Si nous avons dit plus haut que la terminologie générale pour la dénomination des récits courts n'était pas unanime, il n'est pas surprenant qu'elle ne le soit pas non plus pour les textes individuels du recueil. Le choix du titre *Contes et nouvelles* suggère immédiatement ce « flottement » – pour reprendre le terme de Colette Becker (Becker 2010 : 83), car les récits courts réunis dans ce recueil peuvent aussi bien appartenir à la catégorie du *conte* qu'à celle de la *nouvelle*.

L'éditeur Albert-Marie Schmidt utilise le terme *conte*. En définissant les spécificités du genre du *conte* dans l'« Avertissement » du recueil, il insiste avant tout sur les marques du style oral :

Le *conte*, tel qu'il [Maupassant] le conçoit, obéit aux règles d'une exacte et sobre esthétique. Résultat d'un choix singulier, le conte développe un unique élément, tire toutes les conséquences, tous les effets possibles d'une seule impression, d'une seule sensation, fixe et met en valeur un instant défini de joie, d'étonnement, de crainte, de chagrin, de désespoir. [...] Le conte [...] est presque toujours un récit. Il imite les allures verbales propres au style oral. Il reproduit les retouches continues, les rythmes spontanés qui distinguent ce dernier (Schmidt, *op.cit.*, VIII–IX).

La définition du genre du recueil par les Éditeurs de l'époque

Maupassant, tout comme les autres maîtres contemporains, a publié ses écrits dans les journaux, qui, à leur tour, déterminaient au préalable leurs consignes et leurs exigences pour la rédaction : « Les journaux imposaient aux écrivains des dimensions précises, un ton particulier et la variété des sujets. Il faut piquer l'intérêt des lecteurs par des textes relativement courts (2500 à 3000 mots), éviter la monotonie à tout prix. Surprendre, amuser,

faire réfléchir » (Rachmühl 1992 : 18). Ces critères sont, d'ailleurs, parfaitement conformes aux critères que nous avons assumés pour définir les caractéristiques de la nouvelle, genre littéraire.

Or, les éditeurs, qui déterminaient rigoureusement les cadres pour la rédaction de ces œuvres, utilisaient davantage le terme « conte », mais laissaient souvent les œuvres simplement sans étiquettes – c'est ainsi que René Godenne explique cet emploi non unanime de la terminologie dans son article : *Des contes ou des nouvelles ?*³¹

La définition du genre du recueil par Maupassant

Il se trouve que Maupassant lui-même n'est pas systématique quant à l'emploi d'un terme pour indiquer le genre de ses propres œuvres. Comme le rappelle l'éditeur Schmidt, il a désigné ses récits courts par le terme « historiette » (Schmidt, *op.cit.*, VII).

Mais dans la *Préface aux Contes de la Bécasse*, il a utilisé pour ses contes le terme *récit* :

Puis, quand il [un invité] avait achevé le dernier [bec d'une bécasse], il devait sur l'ordre du baron, conter une histoire pour indemniser les déshérités. Voici quelques-uns de ces **récits** (Maupassant 1959 : 5, souligné par nous³²).

En revanche, dans sa correspondance, il emploie davantage le terme *nouvelle* – pour nuancer encore le tableau (sur ce sujet, voir Godenne 2011 : 76).

Connaissant cette variété de la terminologie, on n'est pas surpris que même les critiques littéraires posent la question de savoir s'il faut, « dans l'abondante production de Maupassant, distinguer ses Contes et ses Nouvelles », car la frontière entre ces deux genres est considérée comme très souple, difficile à préciser et « incertaine » – c'est ainsi que cette ambiguïté est formulée par Pierre-Louis Rey (P.-L. Rey 1993 : 152)³³.

³¹ René Godenne réfère ainsi à cet emploi non unanime de la terminologie : « Maupassant et ses éditeurs (en matière de terminologie, l'histoire de la nouvelle nous apprend que ce sont eux les vrais maîtres du jeu) ne font que se plier à un usage qui privilégie „conte” ou l'absence de toute étiquette ». Godenne a même fait l'inventaire des nouvelles de Maupassant selon l'emploi du terme pour désigner leur genre : « Sur un total de 366 titres répertoriés pour les années 1880-1899, il y a 172 titres sans étiquette, 109 contes et 85 nouvelles, parmi lesquels 8 contes et nouvelles » (Godenne 2011 : 76).

³² Dans notre travail, nous citons, sur plusieurs points, des passages des œuvres de Maupassant. Dans ces extraits, nous soulignons souvent des parties – plus ou moins longues – du texte original (des mots, des expressions, ...) afin d'illustrer nos propos. Pour des raisons de clarté, et pour éviter les répétitions, nous signalons ici une fois pour toutes que ces parties sont « soulignées par nous ».

³³ Pierre-Louis Rey réfère à l'introduction de Louis Forestier pour l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade » qui, à son tour, fait une distinction entre nouvelle et conte (P.-L. Rey 1993 : 152).

La définition du genre par les critiques

Tout comme pour la dénomination générale du genre, les critiques littéraires utilisent donc une terminologie variée également pour les œuvres de Maupassant.

À son tour, Knud Togeby³⁴ emploie pour ses œuvres le terme *conte* qu'il définit essentiellement par « la concentration de la situation, [...] la brièveté de l'introduction, la brusquerie de la pointe et la rapidité du récit » – contraintes de forme qui déterminent déjà les caractéristiques fondamentales du genre. Togeby souligne aussi « l'absence de détails inutiles, la précision des descriptions et la brièveté des répliques » qui agissent en faveur de la production d'un *effet* (Togeby 1953 : 113).

Marie-Claire Bancquart précise que non seulement Maupassant, mais aussi les autres écrivains de son temps ont employé les termes *conte* et *nouvelle* comme des synonymes. Pour cette raison, elle ne propose pas deux désignations différentes, mais elle favoriserait l'emploi d'un seul terme : celui de *récit court* – reproduisant la terminologie anglaise « short story » (Bancquart 1993 : 23).

3.4 Choisir Maupassant

Choisir Maupassant peut, à première vue, paraître une tâche à la fois avantageuse et exigeante. Maupassant a produit une œuvre abondante qui comprend des thèmes inépuisables. Mais pourtant, c'est une belle matière à traiter, car « Maupassant est tenu, avec Mérimée, pour l'une des deux grandes figures de la nouvelle française » – ainsi l'estime R. Godenne, et il le nomme « la star du genre » (Godenne 2011 : 76). De plus, les œuvres de Maupassant peuvent être prises pour « une valeur sûre », car « Ses œuvres sont parmi les plus rééditées et les plus lues. [...] Son nom est sur toutes les lèvres, sous toutes les plumes. On le cite beaucoup [...] rattaché au genre de la nouvelle et à cette Normandie dont il est le meilleur ambassadeur » – comme le dit Noëlle Benhamou dans son article intitulé « Faiseur ou précurseur ? » (Benhamou 2011 : 59).

Comme Colette Becker le souligne dans son compte rendu des Actes du colloque international « Actualité de l'œuvre de Maupassant au début du XXI^e siècle » (Naples, 2006), la diversité de ses écritures, son style, sa vie, suscitent l'intérêt des critiques de nos jours : ainsi, les thèmes majeurs (comme le fantastique), les aspects sociologiques de son œuvre, de

³⁴ *L'œuvre de Maupassant* de Knud Togeby est un ouvrage de référence qui donne un tableau complet des travaux de Maupassant, présentant sa vision du monde, son style, son art – mais aussi les tendances littéraires de l'époque (v. Togeby 1953 dans notre Bibliographie).

même que ses chroniques publiées dans *Le Gaulois*, enfin sa correspondance, se trouvent au centre de nombreuses études récentes (Becker 2009 : 173–175).

Quoi qu'il en soit, nous pensons que Maupassant, regardé en son temps comme un *conteur moderne* – car c'est un auteur qui « allie l'ancien et le nouveau, tradition formelle et modernité des sujets » (Benhamou 2011 : 58) –, et traité de nos jours déjà comme un classique, par son travail de conteur, nous sert de matière de corpus littéraire propice aux réflexions linguistiques.

Nous allons donc emprunter tous nos exemples à Maupassant, dont l'œuvre narrative se prête bien à l'analyse textuelle et narratologique. Pour notre part, nous allons utiliser la dénomination de *nouvelle*, correspondant aux propriétés formelles de brièveté et de concision, enfin d'une dramaturgie serrée impliquant l'« effet » frappant et la « chute » finale.

Chapitre 4

Analyses textuelles et narratologiques

Dans ce chapitre, nous envisageons l'analyse textuelle et narratologique de cinq nouvelles individuelles (dans l'ordre suivant) : « Le Crime au Père Boniface » et « Farce normande » (de la section *Drames et Propos Rustiques*), « Les Bijoux » (de la section *Les Confinés*), « Les Bécasses » et « Petit Soldat » (de la section *Drames et Propos Rustiques*). C'est par l'intermédiaire de ces analyses que nous allons aborder les grands problèmes généraux, selon les approches théoriques exposées plus haut, dans le Chapitre 2. Ce choix nous permettra de mieux illustrer les différents phénomènes textuels et narratologiques, dont certains n'apparaissent que dans telle ou telle nouvelle particulière.

4.1 Description de la démarche d'analyse

Il nous semble utile de déterminer au préalable la démarche d'analyse qui servira de fil conducteur dans notre travail. Cette démarche contient les aspects et les critères essentiels de notre travail ; elle sera appliquée à chaque œuvre particulière, ainsi renforçant l'objectivité des résultats.

Les bases de notre travail sont constituées principalement par l'analyse textuelle³⁵ et narratologique des nouvelles individuelles. Suivant notre méthode de travail, nous allons procéder du particulier au général, et avec l'ambition de pouvoir établir une typologie.

Notre démarche sera la suivante : dans un premier temps, nous allons poursuivre *une lecture horizontale*³⁶ qui concerne la structure de surface des textes examinés. Cette *analyse*

³⁵ Roland Barthes insiste sur la distinction entre *analyse structurale*, qui concerne le récit oral, et *analyse textuelle*, qui concerne le récit écrit : « [...] l'analyse [structurale], face à tous les récits du monde, cherche à établir un modèle narratif, évidemment formel, une structure ou une grammaire du Récit, à partir desquels (une fois trouvés) chaque récit particulier sera analysé en termes d'écarts ; selon la seconde tendance [l'analyse textuelle], le récit est immédiatement subsumé [...] sous la notion de « Texte », espace, procès de signification au travail, en un mot *signifiance* [...], que l'on observe non comme un produit fini, clôturé, mais comme une production en train de se faire [...] » (Barthes 1985 : 329).

³⁶ Pour le concept de *lecture horizontale*, nous nous inspirons du terme de *lecture verticale* proposé par V. Propp (cf. *Morphologie du conte*), mais la même idée figure chez R. Barthes aussi, qui affirme que « le sens n'est pas « au bout » du récit, il le traverse » (Barthes 1966 : 6). C'est par analogie que nous nous proposons d'effectuer d'abord une *lecture horizontale*.

textuelle vise à déterminer les éléments de surface, facilement accessibles au cours d'un examen progressif. Pour décrire la structure du récit, nous identifions les *scènes*, les points de rupture et les transitions entre les différentes scènes par les marqueurs explicites au niveau du texte. Nous examinons aussi les représentations lexicales des personnages qui permettent de construire l'étiquette sémantique des acteurs de l'histoire. Nous allons également décrire – toujours en rapport avec le personnage – les deux aspects de la cohérence du texte, domaine central de la linguistique textuelle.

Ensuite, *une lecture verticale* favorise l'examen de la structure profonde des textes, celle-ci pouvant être découpée en *segments*. Lors de *l'analyse narratologique*, nous étudions le système des personnages, partant des catégories actantielles du modèle de Greimas. Nous allons considérer les forces d'action qui animent les événements de l'intrigue et déterminent le dynamisme du récit.

Ces différentes approches seront employées dans des proportions variées, conformément au caractère des nouvelles étudiées. Notons que dans les cadres de cette analyse, nous ne nous occuperons pas des éléments psychologiques du concept de personnage, comme le fait l'analyse littéraire traditionnelle.³⁷ Cependant, loin de rejeter cette tradition, nous pensons qu'il peut être intéressant de la combiner avec l'analyse narratologique³⁸.

4.2 *Le découpage du récit – Séquences, scènes et segments*

Comme suggéré par les deux types de lecture, horizontale et verticale, l'examen des textes se fera à deux niveaux, ce qui nécessite un double découpage en unités spécifiques correspondant à ces niveaux. Dans ce qui suit, nous allons donner quelques précisions

³⁷ « [...] il est aussi important de considérer les personnages au niveau narratif de leurs *rôles actantiels* qu'au niveau sémantique de leurs *rôles thématiques* et des *indices* qui permettent de préciser leurs attributs psychologiques, biographiques, caractériels, sociaux. Dans le cas du récit psychologique traditionnel, des indices caractériels (niveau actoriel) sont à la source (causale) de l'action. [...] La causalité du récit psychologique repose donc sur les *qualifications* et sur les *rôles actantiels* » (Adam 1984 : 64–65).

³⁸ D'autant plus que, si nous considérons « le traitement cognitif du récit » du point de vue de la production du sens, c'est-à-dire si nous examinons le travail de l'écrivain, le *personnage* se présente comme un élément incontournable du récit. « Toutes [les déclarations des écrivains sur leur activité] confirment l'importance du personnage dans la création – quelles qu'en soient les modalités : identification, contrôle rationnel... – et ce, à toutes les étapes du travail : idée initiale, planification, recherche documentaire, organisation de l'intrigue en fonction des types de personnages, choix esthétiques portant, par exemple, sur le rapport avec la réalité, choix narratifs concernant la voix et le mode, traitement des valeurs, mise en texte, etc. » (Glaudes & Reuter 1998 : 96–97). – « Ainsi le *topos* du personnage qui « échappe » à l'auteur traduit-il de façon exemplaire les tensions qui parcourent l'écriture entre projet et réalisation, contrôle et pulsion, conscient et inconscient... » (*ibid.* : 97, souligné dans le texte). – Le personnage se trouve donc aux sources et au centre du travail de l'écrivain – un fait qui souligne son importance dans son rôle d'organisateur du récit.

terminologiques afin de distinguer trois notions communément employées dans l'analyse des textes narratifs, et que nous tâcherons d'utiliser aussi rigoureusement que possible³⁹. Il s'agira notamment des notions de *séquence*, de *scène* et de *segment*.

La notion de *séquence*

En général, un texte – ainsi le texte narratif littéraire – est une unité hétérogène,⁴⁰ constituée d'une série structurée de sous-unités, souvent appelées *séquences*. Cependant, ce terme est employé dans des acceptions diverses, quoique toujours en rapport avec la structuration du texte. Selon Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, « Un texte possède une structure globale ; il est formé de parties ou de *séquences* dont le sens se définit par rapport à son sens global » (Riegel, Pellat & Rioul 2009 : 1019 – c'est nous qui soulignons). L'entrée du *Dictionnaire de la linguistique* de Jean Dubois *et al.* détermine le terme de *séquence*, d'une manière encyclopédique, comme « une suite d'éléments ordonnés conventionnellement sur l'axe syntagmatique », mettant l'accent sur le mode d'organisation linéaire (Dubois *et al.* 2001 : 429).

Comparée à ces définitions à la fois générales et concises du concept de *séquence*, celle de Jean-Michel Adam est plus spécifique et en même temps plus ample. Dans une perspective pragmatique et textuelle, Adam considère le texte comme « une configuration réglée par divers modules ou sous-systèmes en constante interaction » (Adam 1992 : 21). Il établit donc plusieurs plans d'organisation complémentaires, dont l'organisation *séquentielle*, et il définit la notion de *séquence* – unité textuelle – comme « un réseau relationnel hiérarchique : grandeur décomposable en parties reliées entre elles et reliées au tout qu'elles constituent ; unité relativement autonome, dotée d'une organisation interne qui lui est propre et donc en relation de dépendance / indépendance avec l'ensemble plus vaste dont elle fait partie » (*ibid.* : 28). Partant du caractère hétérogène du texte, Adam distingue les cinq

³⁹ Notons – à titre d'exemple – que, dans son analyse de la nouvelle « Deux Amis » de Maupassant, Greimas a utilisé, pour définir les unités textuelles, des critères spatio-temporels « qui ont l'avantage d'être uniformément présents dans tout discours pragmatique, c'est-à-dire dans le discours relatant des séries d' « événements » ou de « faits » qui, eux, se trouvent nécessairement inscrits dans le système de coordonnées spatio-temporels » (Greimas 1976 : 19). Greimas propose pour des raisons pratiques, « pour la clarté de la démarche », d'appliquer au texte à analyser la segmentation spatio-temporelle, mais il souligne que souvent, « les disjonctions logiques prévalent parfois sur celle-ci » (*ibid.* : 19–20).

Un autre exemple pour le découpage en unités du récit littéraire est celui de R. Barthes qui, à son tour, propose dans « L'analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », le découpage du texte « en segments contigus et en général très courts (une phrase, une portion de phrases, au maximum un groupe de trois ou quatre phrases) », ces segments étant des unités de lecture qu'il appelle *lexies* (Barthes 1985 : 331).

⁴⁰ « On constate que les textes réels sont généralement hétérogènes. Un texte donné ne réalise pas un seul type textuel, mais se caractérise par la combinaison de plusieurs types imbriqués » (Riegel, Pellat & Rioul 2009 : 1063). V. aussi Maingueneau (2003 : 178–180).

séquences prototypiques suivantes : *narrative*, *descriptive*, *argumentative*, *explicative* et *dialogale* (*ibid.* : 30) qui, dans un texte, peuvent apparaître en combinaisons variées, avec, en général, la dominance de l'un de ces types de séquence. Dès la première lecture d'un texte, on peut normalement identifier les séquences, grâce à leurs propriétés spécifiques souvent manifestées jusque dans la formulation linguistique.

Sans avoir épuisé toutes les interprétations de la notion de *séquence*, mentionnons ici une dernière définition, celle d'Algirdas Julien Greimas, pour qui, la *séquence* est une « unité linguistique du discours », plus précisément : « La séquence est [...] – et c'est là une de ses définitions possibles – une unité du discours narratif autonome, susceptible de fonctionner comme un récit, mais pouvant également se trouver intégrée, comme une de ses parties constitutives, dans un récit plus large » (Greimas 1970 : 253). On voit bien qu'ici, Greimas, en tant que narratologue, parle exclusivement du rapport étroit entre la séquence (de grandeurs variées) et le récit.⁴¹

La scène et le segment

Étant donné la polysémie du terme *séquence*, nous préférons l'abandonner, malgré son emploi courant dans les analyses textuelles. D'autant plus que – comme nous l'avons suggéré plus haut – pour décrire les étapes de l'évolution des rapports qui se tissent entre les personnages, nous aurons besoin d'un double découpage – notamment un découpage à deux niveaux –, ce qui nécessitera une distinction entre deux types d'unité, chacun étant désigné par un terme qui lui est propre. En effet, nous pensons que les événements et les personnages constituent une sorte de structure profonde – que nous identifions ici avec l'*histoire* –, mais que cette structure profonde ne peut être atteinte qu'à travers la structure de surface du texte narratif ou *récit*.⁴² Nous désignerons les unités obtenues lors de l'analyse de la structure profonde par le terme *segment*, tandis que l'autre type d'unité, caractérisant la structure de surface, sera appelé *scène*. Notre choix de termes est, certes, arbitraire, mais l'important est que les deux puissent s'opposer nettement tout au long de notre travail. En tout cas, les deux notions font référence à des parties composantes qui se combinent pour former un tout, et comportent l'idée à la fois de la division, de l'unité et de l'organisation.

⁴¹ Greimas (1976) utilise ce terme aussi dans son analyse de la nouvelle « Deux Amis » de Maupassant.

⁴² Selon la terminologie de G. Genette (1972 : 72).

La scène – définition et délimitation

Tout en étant arbitraire, le choix de ce terme a été en partie motivé par son emploi dans le contexte du théâtre, car au théâtre comme dans le récit, les *scènes* sont déterminées par « l'unité, au moins relative, de lieu et de temps, et surtout le développement des données toutes présentes dès le début » (Ubersfeld 1982 : 210).⁴³ Unités spatio-temporelles, et supposant la présence permanente d'un (ou d'un groupe de) personnage(s), les *scènes*, dans leur succession, organisent le fil des événements, réalisant, pour ainsi dire, la composition diachronique du récit. Tandis que dans la conception traditionnelle, les textes de théâtre sont organisés en actes, et ceux-ci divisés ensuite en scènes en fonction de l'apparition en scène des personnages⁴⁴, Ubersfeld souligne l'importance de la temporalité de cette composition : « le nombre et la succession des *événements de la fable*, le rythme de la succession des unités du texte, la longueur des unités (surtout des séquences moyennes, des *scènes*), donnent de la durée temporelle un sentiment différent » (*ibid.* : 203).

Cependant, la notion de *scène* reçoit une autre interprétation – quoique toujours liée à la temporalité – dans la narratologie de Gérard Genette, qui considère la *scène* comme l'une des « quatre formes fondamentales du mouvement narratif » (Genette 1972 : 129), formes établies selon les rapports variables entre le temps de l'*histoire* et le temps du *récit*.⁴⁵ Or, selon Genette, la *scène*, presque toujours « dialoguée », « réalise conventionnellement l'égalité de temps entre récit et histoire » (*ibid.* : 129), et représente traditionnellement un contenu « dramatique », « les temps forts de l'action coïncidant avec les moments les plus intenses du récit » (*ibid.* : 142).⁴⁶ Pour nous, cette interprétation de la *scène* reste importante, mais son caractère « dramatique » ne sera pas décisif. C'est qu'il peut y avoir dans un récit, comme au théâtre, des *scènes* qui servent plutôt à conduire seulement vers des moments intenses, de sorte que nous ne retenons comme critère pertinent que la permanence, à l'intérieur d'une même *scène*, de la triade espace – temps – personnages.

Si ces trois coordonnées sont nécessaires pour l'identification d'une *scène* particulière, elles contribuent également à sa délimitation par rapport aux unités voisines semblables. En effet, les *scènes*, en tant qu'unités du *récit*, sont séparées les unes des autres par des limites

⁴³ Ces paroles d'Anne Ubersfeld, définissant à l'origine non la *scène* mais l'*acte*, peuvent s'appliquer sans difficulté à la notion de *scène*.

⁴⁴ « Dans l'usage ancien, on parle en actes, rituellement cinq pour la tragédie et la tragi-comédie, trois pour la comédie, mais il existe des exceptions. Les actes sont eux-mêmes divisés en scènes, en fonction des entrées et des sorties des personnages » (Ryngaert 2004 : 36).

⁴⁵ Rappelons que chez Genette, les quatre formes fondamentales du mouvement narratif, ou plus simplement, les quatre mouvements narratifs, sont : l'*ellipse*, la *pause descriptive*, la *scène* et le *sommaire* (Genette 1972 : 129).

⁴⁶ C'est en cela que la *scène* s'oppose au *sommaire*, lequel représente un contenu non dramatique, « les temps faibles [étant] résumés à grands traits et comme de très loin » (Genette 1972 : 142).

que nous pouvons détecter dans le texte : les *points de rupture*⁴⁷ sont les endroits du texte qui marquent la délimitation de ces unités, et dont les réalisations textuelles se montrent variées. Un simple changement de décor ou de temps peut annoncer le passage à une nouvelle *scène* ; dans la formulation linguistique, cela se traduit par des compléments circonstanciels de lieu et de temps, ainsi que par l’alternance des temps verbaux. L’arrivée ou le départ d’un personnage, ainsi que le changement de la perspective narrative, avec éventuellement un changement d’éléments déictiques (pronoms personnels, adverbes), peuvent également fonctionner comme marqueurs de délimitation entre les unités textuelles. Au-delà de ces indices linguistiques, une *scène* se caractérise par une thématique plus ou moins homogène, que l’on peut désigner par un syntagme nominal à caractère résomptif.

Le segment – définition et délimitation

Tandis que le terme *scène* peut avoir des connotations théâtrales, mais également convenables pour le *récit*, le terme *segment* semble avoir un sens plus abstrait (relatif à la géométrie, selon les dictionnaires). C’est ce plus haut degré d’abstraction qui nous a suggéré le choix de ce terme pour désigner les unités du niveau lui-même plus abstrait, car plus profond, de l’*histoire*, où se situent les événements et les personnages avec leurs relations mutuelles et changeantes. Comme les indices linguistiques « purs » ne sont plus suffisants à ce niveau-là pour identifier et délimiter les unités, il a fallu trouver un cadre théorique permettant la segmentation de l’*histoire* en fonction des modifications dans les rapports des personnages, ces rapports étant comme des forces d’action responsables de la dynamique de l’intrigue. Or, le cadre théorique le plus propice est, à notre avis, le modèle actantiel d’Algirdas Julien Greimas (v. Chapitre 2.2). Nous pensons que ce modèle, construit en 1966, n’a pas vieilli, et que sans être exclusif, il offre une bonne base pour l’analyse narratologique de l’*histoire*, dans les œuvres narratives, voire dramatiques.⁴⁸

Ce modèle représente les rôles constituant le micro-univers comme « un spectacle simple »⁴⁹, avec une distribution permanente des rôles, ce qui s’explique par les types de textes ayant servi de corpus pour les premières analyses, à savoir les contes populaires et les

⁴⁷ La notion de *rupture* apparaît chez Bernard Combettes. Il définit les *ruptures*, ou *ruptures thématiques* en relation avec le phénomène de la progression thématique : « les cas de „rupture thématique” [...] vont se produire lorsque le thème d’une phrase ne peut être attaché au contexte précédent, lorsqu’on ne peut déceler un enchaînement linéaire ou un thème constant » (Combettes 1983 : 103). Cette définition, employée ici à la succession des phrases, peut être adaptée à la succession des *scènes*.

⁴⁸ Pour ces dernières, v. les nombreuses analyses dans Ubersfeld : *Lire le théâtre* (1982).

⁴⁹ Cf. Greimas 1966 : 173.

récits mythiques, où les personnages remplissent des rôles prédéterminés par les exigences du genre. Cependant, dans la littérature moderne, on constate une plus grande variété quant à la distribution des rôles, et à la possibilité, pour les personnages, de changer de rôle au cours de l'intrigue.

Ce sont précisément ces changements qui permettent d'identifier et de délimiter les *segments* de l'*histoire* : à chaque *segment* appartient un groupe de personnages, avec une certaine distribution des rôles, et dont la permanence d'un bout à l'autre assure l'unité du *segment*. Mais dès qu'il y a une redistribution des rôles parmi les personnages, un nouveau *segment* va commencer. Afin de distinguer les deux types de limites selon le niveau auquel ils se rapportent, nous allons employer ici non l'expression *point de rupture*, ou simplement *rupture*, réservée à la structure de surface du *récit*, mais le terme *tournant*, qui suggère plus fortement les transformations décisives de l'*histoire*. La différence entre ces deux types de coupure réside dans leur accessibilité pour le lecteur : les *ruptures*, phénomènes textuels, sont directement observables dès la première lecture, tandis que les *tournants* exigent un processus cognitif d'interprétation des rapports des personnages entre eux et à l'ensemble des événements.

4.3 Analyse textuelle et narratologique de la nouvelle « Le Crime au Père Boniface »

Résumé de l'histoire⁵⁰

C'est une journée ordinaire du facteur Boniface, qui commence comme toujours : il fait son tour à la campagne et distribue les lettres et les journaux. Aussi, il a l'habitude de jeter un coup d'œil sur les articles dans les journaux avant de les livrer. Ce jour-là, il feuillette le journal de M. Chapatis, le nouveau percepteur, où il lit un fait divers qui l'effraie beaucoup.

En arrivant à la maison du percepteur, il trouve la porte fermée et entend quelque bruit étrange venant de l'intérieur. Le facteur Boniface, touché encore par le fait divers qu'il vient de lire dans le journal, croit alors qu'un crime a lieu dans la maison fermée. Il va chercher du secours en hâte, mais quand le brigadier Malautour et le gendarme Rautier arrivent, il devient

⁵⁰ Notons que les résumés des nouvelles analysées dans ce chapitre figurent aussi dans l'Annexe 2, celle-ci répertoriant toutes les nouvelles du corpus. Pourtant, il nous semble utile de garder les résumés des histoires aussi en tête des analyses individuelles de ce chapitre, car nous pensons qu'ils contribuent à mieux comprendre les relations, dans le déroulement de l'intrigue, entre la structure scénique et la structure actantielle.

clair que ce n'était qu'une fausse alarme : c'était M. Chapatis qui s'amuse dans la maison avec sa femme. Ce malentendu fait rire les gendarmes, qui se moquent du facteur honteux.

Présentation de la structure scénique dans la nouvelle

Cette nouvelle raconte une histoire amusante qui se passe dans la contrée. Nous y avons identifié six scènes qui, dans leur succession, construisent le fil de l'intrigue.

Dans la Scène 1, le facteur Boniface se met en route, comme d'habitude, pour distribuer les lettres et les imprimés dans les environs. Le point de rupture entre Scène 1 et Scène 2 est marqué par l'adverbe de temps *puis* : « puis il se remet en route » (153), et la nouvelle scène est indiquée aussi par le changement des temps verbaux : l'imparfait suivi de l'emploi du passé simple :

Il **distribua** ses imprimés et ses lettres dans le hameau de Sennemare, **puis** il **se remit** en route à travers champs pour porter le courrier du percepteur qui habitait une petite maison isolée à un kilomètre du bourg. (153)

Au sein de la Scène 2 – celle-ci étant une scène englobante –, nous observons une *scène intercalée* : la Scène 3 raconte le fait divers que le facteur Boniface lit dans le journal du percepteur, avant de l'expédier. Le début de la scène intercalée est marqué par le changement des temps verbaux, car l'imparfait laisse la place au passé simple :

Donc, il **ouvrit** sa sacoche, **prit** la feuille, la **fit** glisser hors de sa bande, la **déplia**, et **se mit** à lire tout en marchant. (153)

En revanche, la fin de cette scène intercalée est signalée par les verbes « repasser » et « repartir », ceux-ci exprimant la reprise de l'action, et aussi la reprise du fil de l'intrigue, même avec l'idée d'une certaine progression portée par l'adverbe de temps *puis* : « Puis il repassa le journal dans sa ceinture de papier et repartit » (154). Mais le fait divers, lu dans le journal, ne le quitte pas : « la tête pleine de la vision du crime » (154). Le crime est mentionné pour la première fois dans le titre de la nouvelle, et ensuite, au sein de la scène intercalée, le lexique annonce l'événement néfaste : « un crime », « affreux », « un assassinat », « les horribles circonstances ».

Un changement d'espace et de décor montre le passage à la Scène 4 :

Il atteignit bientôt la demeure de M. Chapatis. (154)

Le début de la Scène 5 est signalé, de nouveau, par le changement des temps verbaux (l'emploi du passé simple) et par un changement d'espace et de décor :

[...] et il [le facteur Boniface] **arriva**, exténué, haletant, éperdu, à la porte de la gendarmerie (154),

mais aussi – et c’est plus intéressant –, par la mise en scène de nouveaux personnages : le brigadier Malautour et le gendarme Rautier.

Le début de la Scène 6 est marqué, encore une fois, par un changement d’espace et de décor :

En arrivant près de la maison, [...] (155).

Le Tableau 1 présente – suivant la composition linéaire du récit – les scènes de la nouvelle, indiquant le thème et les personnages qui y apparaissent.

Tableau 1 : Les scènes de la nouvelle

Scènes	Thème de la scène	Personnages de la scène
Scène 1	Le facteur Boniface se met en route pour distribuer les lettres et les imprimés	le facteur Boniface
Scène 2	Le facteur Boniface s’arrête pour lire le journal du percepteur	le facteur Boniface
Scène 3	Le fait divers du journal	le facteur Boniface
Scène 4	Le facteur Boniface entend des cris de la maison du percepteur et soupçonne un crime	le facteur Boniface
Scène 5	La fausse alarme : le facteur Boniface annonce le crime à la gendarmerie	le facteur Boniface ; le brigadier Malautour ; le gendarme Rautier
Scène 6	Devant la maison, du percepteur : le dévoilement des « voleurs imaginaires »	le facteur Boniface ; le brigadier Malautour ; le gendarme Rautier

Présentation de la structure actantielle dans la nouvelle

Examinons la structure actantielle de la nouvelle selon la matrice de A. J. Greimas. Le facteur Boniface, le protagoniste, prend le rôle actantiel du *sujet*, alors que *l’objet* est représenté par un projet d’action, par une intention : c’est notamment de sauver M. Chapatis le percepteur.

L’acteur non animé *la naïveté*, qui va de pair avec la volonté d’aider chez le facteur Boniface, représente l’actant *destinateur* et fonctionne aussi comme la *force d’action* de l’intrigue, alors que le rôle du *destinataire* est rempli par M. Chapatis le percepteur ; c’est un

personnage qui n'est pas présent sur scène directement, il est seulement mentionné.

L'actant *opposant* est représenté, d'une part, par l'acteur non animé *le ridicule*, et, d'autre part, par les gendarmes, mais ces derniers ne sont pas de vrais contributeurs aux événements, nous les considérons donc comme des *acteurs malgré eux*.

Or, le rôle actantiel des deux gendarmes, acteurs malgré eux, est encore plus intéressant, car ils accomplissent à la fois les deux rôles – d'ailleurs opposés – de la catégorie *adjuvant–opposant*. Ils prennent le rôle d'*adjuvant* car, à titre officiel, ils aident le facteur Boniface à dévoiler le crime des « voleurs imaginaires ». Et petit à petit, ils prennent aussi le rôle d'*opposant* quand ils montrent un peu d'hésitation en écoutant les propos de Boniface :

Boniface, les voyant plus surpris que pressés, répéta :
 « Vite, vite ! Les voleurs sont dans la maison, j'ai entendu les cris, il n'est que temps. »
 Le brigadier, posant son marteau par terre, demanda :
 « Qu'est-ce qui vous a donné connaissance de ce fait ? » (155).

Et encore, quand il devient évident que c'était une fausse alarme, ils se moquent du facteur. Nous pensons que c'est justement leur caractère d'*acteurs malgré eux* qui rend leur catégorisation dans ce double rôle – ce syncrétisme insolite, mais possible.

Notons qu'un autre acteur – non animé – pourrait aussi jouer le rôle du *destinateur* : c'est l'article de journal, que vient de lire le facteur Boniface. Mais, dans ce cas, il n'y a pas d'activité de la part de cet « acteur ». On peut se poser la question de savoir si on peut considérer l'article de journal comme un *acteur passif*. Nous pensons qu'il s'agit plutôt d'une cause qui lance une série d'événements. Et, par cela, la question se pose de savoir s'il est possible d'attribuer un rôle actantiel à un acteur non actif.

Ces rôles actantiels, une fois distribués, restent valables tout au long de l'histoire.

Tableau 2 : La distribution des rôles actantiels

Actant	Acteur	Actant	Acteur
Sujet	Boniface le facteur	Objet	sauver M. Chapatis le percepteur
Destinateur	la naïveté ; la volonté d'aider	Destinataire	M. Chapatis le percepteur
Adjuvant	les gendarmes	Opposant	les gendarmes (malgré eux) ; le ridicule

La relation des deux structures

Dans cette nouvelle, nous avons identifié six scènes, appartenant à la structure de surface du texte. En ce qui concerne l'organisation des éléments de la structure profonde relatifs aux personnages, c'est-à-dire leurs rôles actantiels, nous venons de constater qu'ils sont invariables. Autrement dit, les six scènes se déroulent dans un seul segment de la structure profonde. Les deux structures montrent ainsi une relation simple, car une même structure actantielle correspond à l'évolution de la structure scénique.

La question de « *l'être et le paraître* »

Le facteur Boniface, sous l'influence d'un fait divers lu dans le journal, pense que le même crime a lieu dans la maison de M. Chapatis le percepteur. Il pense y entendre des « voleurs imaginaires », qui sont des personnages imaginés par le facteur. Bien sûr, ces « voleurs imaginaires » ne peuvent pas être présents sur scène : il s'agit donc d'« acteurs imaginaires ». À leur première mention, dans la Scène 5, ils sont désignés, au niveau du lexique, par le terme « les voleurs » et ensuite, par le terme « les malfaiteurs » dans la Scène 6.

Cette nouvelle soulève le problème de « *l'être et le paraître* », un thème qui est étroitement lié à la subjectivité du point de vue ; celui-ci peut alors être décrit par les *focalisations* qui se réalisent dans le récit. Le personnage qui peut être considéré comme « un foyer de perception » (Helms 2018 : 109)⁵¹ est l'élément central de la focalisation. Nous devons donc observer, au sein du récit, le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative.

La question du *point de vue*

À ce point, il nous semble intéressant d'examiner la question du *point de vue* ou, en d'autres termes : les *perspectives*. Nous parlons de ce phénomène au pluriel, parce que le centre de focalisation n'est pas nécessairement constant au sein du récit, car celui-ci peut être considéré comme une série de séquences, où à chaque séquence appartient son propre sujet percevant – et, par conséquent, sa propre focalisation. En examinant le point de vue, nous

⁵¹ Laure Helms propose une acception complexe de la notion de *personnage*, facteur essentiel du dynamisme de l'œuvre : il s'agit alors de l'aborder au-delà de sa « *seule fonction agissante et structurante* » – c'est-à-dire au-delà de sa dimension fonctionnelle étudiée par Greimas et ses continuateurs, et d'observer aussi ses dimensions ontologiques (Helms 2018).

considérons celui *qui voit*, et nous observons aussi les variations du point de vue qui peuvent se produire au cours d'un récit : les changements de focalisation (v. aussi *supra*, Chapitre 2.4).

Or, le narrateur, élément incontournable du récit, exige un petit détour dans notre analyse, quittant le domaine du « mode » pour aller vers celui de la « voix » – selon la conception de Genette –, et cela en vue de déterminer le narrateur en tant qu'« instance narrative » (Genette 1972 : 225–227). En ce qui concerne le *statut du narrateur*, dans cette nouvelle, il s'agit donc d'un narrateur *extradiégétique-hétérodiégétique*⁵² : l'histoire est relatée à la troisième personne du singulier, et le narrateur raconte une histoire d'où il est absent. Cela aura, bien sûr, un effet sur les changements de focalisation ou de perspective.

Pour revenir donc à l'analyse de la perspective, nous pouvons établir que la première partie de la nouvelle est médiatisée par un narrateur omniscient ; l'objectivité et une plus grande distance par rapport aux événements dominant la Scène 1. Le narrateur, en tant que sujet percevant, expose la situation initiale et dresse les cadres de l'histoire : il présente le facteur Boniface – le protagoniste –, son travail quotidien, ses routines. Les descriptions détaillées et une abondance d'informations servent l'effet de réel. Le narrateur raconte l'histoire de l'extérieur : on parle alors – selon la terminologie de G. Genette – d'une « focalisation zéro » (Genette 1972 : 206).

Or, dans les Scènes 3 et 4, le narrateur cède le point de vue au protagoniste du récit : bien que ces parties du récit soient toujours relatées à la troisième personne, ce sont les sentiments et les pensées du facteur Boniface qui dominent la séquence narrative, et qui orientent le point de vue du lecteur dans l'interprétation de l'histoire : cette partie du récit est focalisée donc sur un personnage, le facteur Boniface. C'est son point de vue – dirigé par sa naïveté représentant l'actant *destinateur* – qui oriente la perspective narrative : c'est donc, selon Genette, le cas d'une « focalisation interne » (*ibid.* : 206).

Voici quelques exemples où les éléments soulignés du lexique – des verbes de représentation mentale⁵³ – expriment les sentiments et les pensées du protagoniste :

[...] les faits divers **le passionnaient**. [...] **Il s'émut** même si vivement au récit d'un crime accompli dans le logis d'un garde-chasse, qu'il s'arrêta au milieu d'une pièce de trèfle, pour le relire lentement. [...] **Le facteur Boniface demeura tellement ému** à la pensée de cet

⁵² G. Genette propose, pour définir « en tout récit, le *statut du narrateur* à la fois par son niveau narratif (extra- ou intradiégétique) et par sa relation à l'histoire (hétéro- ou homodiégétique) ». À partir de ces catégories, il dégage les quatre types fondamentaux du statut du narrateur (qu'il représente aussi dans un tableau à quatre entrées), notamment : le narrateur *extradiégétique-hétérodiégétique*, le narrateur *extradiégétique-homodiégétique*, le narrateur *intradiegétique-hétérodiégétique* et le narrateur *intradiegétique-homodiégétique*, respectivement (Genette 1972 : 256).

⁵³ Pour les marques linguistiques de la focalisation, voir Rabatel 1998.

assassinat dont toutes les horribles circonstances **lui apparaissaient** coup sur coup, **qu'il se sentit une faiblesse dans les jambes** [...] **Une inquiétude l'envahit** [...] Mais tout à coup, **il demeura immobile, perclus d'angoisse** [...] (153–154).

Alors que plus tard, avec la mise en scène des gendarmes, dans les Scènes 5 et 6, c'est leur point de vue – dirigé par le ridicule représentant l'actant *opposant* – qui oriente la perspective narrative. C'est le cas, de nouveau, d'une « focalisation interne ».

Les séquences de texte focalisées sur les personnages (Boniface et les gendarmes) sont aussi caractérisées par l'espace. La maison du percepteur apparaît dans le récit à deux reprises. Pour la première fois, dans la Scène 4, c'est le facteur Boniface qui s'y rend seul pour porter le courrier. Il craint alors les « voleurs imaginaires » ; dans ce cas, le récit est focalisé sur le facteur Boniface, c'est son point de vue qui domine. Pour la deuxième fois, dans la Scène 6, Boniface retourne avec les gendarmes. Cette fois-ci, c'est le point de vue de ces derniers qui prévaut. Le brigadier Malautour parcourt le même chemin autour de la maison, et il dévoile la vraie cause des bruits étranges qui causaient le malentendu. Avec l'apparition sur scène des gendarmes, nous pouvons donc observer un changement de point de vue, car le récit sera alors focalisé sur les gendarmes.

Au sein de cette nouvelle, nous avons donc repéré trois perspectives : celle du narrateur, plus objective, alors que les perspectives des personnages de l'histoire – celle du facteur Boniface et celle des gendarmes –, exprimant des points de vue subjectifs, sont des exemples de la *focalisation interne*. La nouvelle – considérée dans son ensemble –, est caractérisée par l'alternance des points de vue et représente un cas de *focalisation variable*.

Le cas spécial des acteurs abstraits : le *ridicule* et la *naïveté*

Le thème du *ridicule* – en tant qu'acteur réalisant l'*opposant* – apparaît d'abord dans la Scène 6, et se manifeste par les réactions du brigadier Malautour et du gendarme Rautier. Voici les renvois textuels à cet acteur abstrait, le ridicule :

[...] sa [du brigadier Malautour] moustache se retroussa, ses joues se plissèrent comme pour un rire silencieux (156)

puis :

[...] il [le brigadier Malautour] se retourna vers le piéton, et, d'un air goguenard, la lèvre narquoise, l'œil retroussé et brillant de joie (156)

ensuite :

Mais le gendarme, n'y tenant plus, éclata de rire. Il riait comme on suffoque, les deux mains sur le ventre, plié en deux, l'œil plein de larmes, avec d'affreuses grimaces autour du nez (156)

et, plus tard :

[...] et son soldat, comprenant brusquement à son tour, éclata d'une gaîté formidable (156).

L'autre acteur abstrait, la *naïveté* apparaît dès le début dans le rôle actantiel du *destinateur*, car c'est la force d'action – avec la volonté d'aider – qui guide les mouvements du facteur Boniface en vue de saisir les « voleurs imaginaires » et de sauver le percepteur et sa femme. La représentation explicite – c'est-à-dire lexicale – de la naïveté est très faible, nous ne rencontrons que quelques renvois textuels indirects : « [les gendarmes] le regardaient avec stupeur » (156), ou bien « Le vieux demeurait stupide » (157). Ainsi, c'est plutôt par ses connaissances générales sur le monde que le lecteur peut reconnaître la *naïveté*, cet acteur abstrait dans le rôle du destinateur, conduisant les pensées et les actions du facteur Boniface – et par cela, aussi le fil de l'intrigue.

4.4 Analyse textuelle et narratologique de la nouvelle « Farce normande »

Résumé de l'histoire

Jean Patu, le plus riche fermier du pays épouse Rosalie Roussel, belle fille, fort courtisée par tous les partis des environs. C'est le jour du mariage, et tous les invités se rendent à la grande ferme pour dîner et fêter ensemble. Pendant le dîner, les invités font de lourdes plaisanteries et se moquent de la nuit de noces, car c'est la tradition normande. Quatre gars, des voisins, préparent alors une farce en menaçant le riche époux de lui voler des biens pendant la nuit de noces.

La nuit de noces arrive, les jeunes mariés se retirent dans leur chambre, mais soudain un coup de feu se fait entendre de loin et les dérange. Un second coup de feu retentit, et Jean quitte alors sa femme pour aller chercher les « braconniers », mais il devient victime de la farce de ses voisins, et passe la nuit dans les bois, piégé et ficelé, au lieu d'aimer sa jeune femme.

Présentation de la structure scénique dans la nouvelle

La première lecture de la nouvelle nous permet ici aussi de connaître l'histoire relatée et de saisir en même temps le déroulement du récit, d'où se dégagent les événements constituant le fil de l'intrigue.

La nouvelle raconte une histoire de la vie rurale : la fête des noces avec les événements qui s'y attachent, et une farce commise contre le jeune marié. Lors de cette première lecture linéaire, la composition diachronique se révèle et, sur ce fil, nous pouvons détecter six scènes, complétées par une clôture contenant les propos du jeune marié :

Et, plus tard, quand il racontait cette nuit d'épousailles, il ajoutait : « Oh ! pour une farce ! c'était une bonne farce. Ils m'ont pris dans un collet comme un lapin, les salauds, et ils m'ont caché la tête dans un sac. Mais si je les tâte un jour, gare à eux ! » (67)

et un bref commentaire généralisant de la part du narrateur :

Et voilà comment on s'amuse, les jours de noce, au pays normand. (67)

Ces propos ne se rattachent pas strictement à l'intrigue.

Pour définir la structure scénique, c'est-à-dire la suite des scènes, notre tâche est de chercher les *points de rupture* qui marquent la délimitation entre deux scènes consécutives.

La Scène 1 présente la procession qui tend vers la ferme maritale : les descriptions du paysage, de la grande ferme, des vêtements typiques – et plus tard, dans la Scène 4, de l'intérieur de la chambre des jeunes époux – dessinent un tableau de la vie rurale de l'époque, tout en créant l'espace représenté dans le récit et accentuant l'effet de réel. À la fin de la Scène 1, nous pouvons saisir un changement d'espace et de décor : les invités arrivent à la maison maritale.

Devant la porte, les femmes tapaient sur leurs robes pour en faire tomber la poussière, dénouaient les oriflammes qui servaient de rubans à leurs chapeaux, défaisaient leurs châles et les posaient sur leurs bras, puis entraient dans la maison pour se débarrasser définitivement de ces ornements.

La table était mise dans la grande cuisine, qui pouvait contenir cent personnes.
On s'assit à deux heures. (64)

Dans ce nouveau décor, le début de la Scène 2 – celle-ci représentant le dîner – est marqué également par un changement des temps verbaux et par un complément circonstanciel de temps : l'emploi du passé simple après la prédominance de l'imparfait dans le passage descriptif de la Scène 1, et *à deux heures* indiquent le point de rupture.

La transition entre la Scène 2 et la Scène 3 est de nouveau marquée par le changement des temps verbaux – on passe, ici aussi, de l'imparfait de description au passé simple – et par le verbe *commencer*, dont le sens renvoie au début d'une nouvelle scène, cette fois une scène de détente et de gaieté dans une atmosphère frivole :

[...] toutes [les fermières] alors se levèrent à la suite. [...] Et les lourdes plaisanteries commencèrent. (65)

Le début de la Scène 4 – la nuit de noces – est signalé par l'adverbe de temps *puis*, par l'emploi du passé simple et du passé antérieur, par le changement d'espace et par la présence exclusive du couple :

Puis, quand on eut bu des barils d'eau-de-vie, chacun partit se coucher ; et les jeunes époux entrèrent en leur chambre (66).

La conjonction temporelle *quand* et le motif du *coup de feu* marquent le commencement de la Scène 5 :

[...] quand un coup de feu retentit au loin, dans la direction du bois des Râpées, lui sembla-t-il (66),

scène qui introduit le soupçon d'une menace, provoquant des réactions contradictoires chez le mari. Les compléments circonstanciels de temps renvoient au début de la Scène 6 :

Elle attendit une heure, deux heures, jusqu'au jour (67),

scène qui se termine enfin par le retour du jeune époux libéré.

Cependant, entre la fin de la Scène 5 – signalée par le brusque départ du mari à la chasse des « braconniers » – et le début de la Scène 6, la transition prend une forme complètement différente par rapport aux délimitations des autres scènes. En effet, celles-ci se faisaient sans heurt, conformes à l'écoulement du temps des événements de la journée et d'une partie de la nuit, tandis que maintenant, entre les deux dernières scènes, il y a dans le récit une ellipse de quelques heures : seul le laps de temps est indiqué – après coup –, et l'événement non représenté de la farce sera seulement deviné par le lecteur voyant l'état minable du mari retrouvé, ficelé des pieds à la tête. De plus, l'ellipse va de pair avec un important changement de la perspective narrative : contrairement au point de vue externe du narrateur dans les scènes précédentes, l'ellipse représente le point de vue d'un personnage, Rosalie, ignorant l'événement éliidé. Le lecteur, quant à lui, ne peut que partager cette ignorance avant la révélation finale.

Nous pouvons présenter la structure scénique dans le tableau suivant qui contient les thèmes et les personnages caractéristiques pour les scènes individuelles.

Tableau 3 : Les scènes de la nouvelle

Scènes	Thème de la scène	Personnages de la scène
Scène 1	La procession	le jeune marié Jean Patu ; la jeune mariée Rosalie Roussel ; les parents ; les invités
Scène 2	Le dîner	le jeune marié Jean Patu ; la jeune mariée Rosalie Roussel ; les parents ; les invités
Scène 3	Les plaisanteries verbales à la table de dîner	le jeune marié Jean Patu ; la jeune mariée Rosalie Roussel ; les parents ; les invités, dont les quatre gars
Scène 4	La nuit de noces dans la chambre des jeunes mariés	les jeunes mariés, Rosalie et Jean
Scène 5	L'apparition des « braconniers »	Rosalie et Jean ; les « braconniers » (les quatre gars)
Scène 6	Le mari retrouvé	Rosalie ; Jean ; les valets ; les charretiers ; les gars

En résumé, nous pouvons constater que, dans cette nouvelle, la délimitation des scènes consécutives peut être exprimée par le simple changement d'espace, par l'emploi des adverbes, et plus généralement, de divers compléments circonstanciels de lieu et de temps, et encore par l'alternance des temps verbaux. Ces marqueurs sont présents au niveau de la structure de surface du texte, et peuvent s'appliquer individuellement ou en combinaisons variées.

Pour évaluer le rôle des personnages dans la délimitation des scènes, nous pouvons constater que, dans cette nouvelle, les personnages caractérisent les scènes individuelles par leur présence et leurs comportements, mais pour la majorité des scènes, ils n'en définissent pas les frontières. Cependant, dans le cas de la Scène 5, l'apparition des « braconniers » imaginaires – perceptible uniquement par les coups de feu – implique le passage à une nouvelle scène.

Le cas spécial de la scène intercalée

Dans la nouvelle analysée, nous avons remarqué une spécificité de la structure scénique : c'est notamment le cas de la *scène intercalée*, plus complexe cette fois que dans la nouvelle précédente. Au sein de la Scène 1 – celle-ci comprenant la longue description de la

procession, des jeunes mariés, des invités, du paysage et de la grande ferme – nous avons pu détecter une scène intercalée dont le thème est *les coups de fusil*.

Lorsqu'ils tournèrent la grande barrière de la ferme maritale, quarante coups de fusil éclatèrent sans qu'on vît les tireurs cachés dans les fossés. A ce bruit, une grosse gaieté saisit les hommes qui gigotaient lourdement en leurs habits de fête ; et Patu, quittant sa femme, sauta sur un valet qu'il apercevait derrière un arbre, empoigna son arme, et lâcha lui-même un coup en gambadant comme un poulain. (63)

Le point de rupture marquant le début de cette scène intercalée est indiqué par la conjonction de temps *lorsque*, et aussi par la mise en scène d'un personnage : Patu, dont l'apparition est signalée dans le texte par la conjonction *et*.⁵⁴ Tandis que le retour à la scène englobante – c'est-à-dire à la Scène 1 – est marqué par l'adverbe de temps *puis*.

Puis on se remit en route [...] (63)

La scène intercalée interrompt le récit de la procession, et nous invite à examiner le rôle spécifique qu'elle accomplit. Il est à voir comment elle se rattache à la structure scénique, et au déroulement du récit.

Le motif des *coups de fusil* est, selon la terminologie de Gérard Genette, une *prolepse*.⁵⁵ Ce motif prépare un événement postérieur, à savoir l'apparition des « braconniers » imaginaires qui sont, en réalité, les quatre gars faisant farce au jeune mari. Ce moment postérieur sera indiqué de la même manière, par un coup de feu, à la frontière entre la Scène 4 et la Scène 5 : « [...] quand un coup de feu retentit au loin » (66), et sera renforcé par un deuxième coup de feu : « [...] une nouvelle détonation, plus proche celle-là, retentit » (67).

Le motif des *coups de fusil*, et celui de la *gaieté des invités* peuvent être considérés

⁵⁴ Il est connu que Gustave Flaubert était le maître de Maupassant et cette relation a influencé son style d'écrivain (Togebly 1954 : 46). À propos de cet extrait de la nouvelle, notons un emploi spécial de la conjonction *et* (soulignée dans notre citation). Il s'agit là d'un phénomène stylistique qu'Albert Thibaudet, critique littéraire des œuvres du XIXe siècle, a identifié à propos du style de Flaubert (dans une analyse de *Madame Bovary*), mais qui apparaît aussi chez d'autres écrivains du XIXe : celui du « *et* » de *mouvement*. Thibaudet distingue alors deux types de *et* : « ... Je disais qu'il y a deux sortes de *et*, le *et* de liaison et le *et* de mouvement, celui-ci pouvant arriver à être tout le contraire du *et* de liaison, un *et* de disjonction [...] Le *et* de liaison ne saurait contribuer bien puissamment au style, puisque le style est un mouvement » (Thibaudet 1922 / 2016 : 251). Le premier *et* possède une valeur grammaticale, alors que le deuxième est doté d'une valeur stylistique et marque une tension et une construction.

En ce qui concerne le *et* de mouvement, « Il existe aussi un *et* de mouvement général, répété au commencement des phrases, qui est une tentation inévitable du style épique et où Flaubert ne tombe qu'à son corps défendant » – précise Thibaudet (*ibid.* : 251), mais « Le *et* dont Flaubert joue magistralement, c'est le *et* de mouvement qui accompagne ou signifie au cours d'une description ou d'une narration le passage à une tension plus haute, à un moment plus important ou plus dramatique, une progression [...] » (*ibid.* : 252). Dans le passage cité de « Farce normande », la mise en scène du personnage Patu, introduite par un *et* de mouvement, marque un tel moment important dans la narration.

⁵⁵ Gérard Genette utilise le terme *prolepse* – un terme plus neutre, dans sa conception, pour l'anticipation : il désigne par *prolepse* « toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur [...] au point de l'histoire où on se trouve » (Genette 1972 : 82).

comme *des amorces*,⁵⁶ selon la terminologie de G. Genette.

Le motif des *coups de fusil* est mentionné deux fois dans la Scène 1 : il apparaît d'abord dans la scène intercalée, puis il sera repris encore une fois : « [...] et les coups de fusil ne cessaient pas, éclatant de tous les côtés à la fois, mêlant à l'air une buée de poudre [...] » (64). Ces apparitions des coups de fusil dans la Scène 1 préparent, sans les annoncer, les coups de fusil de la Scène 5, ces derniers faisant soupçonner cette fois l'arrivée des « braconniers ».

L'évocation de la *gaieté*, à plusieurs reprises le long du texte, préfigure la farce commise contre le jeune mari. Ses représentations lexicales se montrent variées : *une grosse gaieté* ; *les lourdes plaisanteries* ; *des grivoiseries* ; *un rire* ; *des hurlements de gaieté* ; *des farces* ; *la joie* ; *une pluie de polissonneries à double sens*.

La mention des « braconniers » par l'un des gars dans la Scène 3 représente un autre cas de prolepse : c'est la préfiguration de la farce, de l'épisode qui aura lieu – au niveau de l'histoire – entre la Scène 5 et la Scène 6 : l'action réelle des « braconniers » pendant la nuit de noces.

C'est les braconniers qui vont s'en donner c'te nuit, avec la lune qu'y a !... Dis donc, Jean, c'est pas c'te lune-là qu' tu guetteras, toi ? »

Le marié, brusquement, se tourna :

« Qu'i z'y viennent, les braconniers ! »

Mais l'autre se mit à rire :

« Ah ! i peuvent y revenir ; tu quitteras pas ta besogne pour ça ! » (65)

Ces *amorces* peuvent être détectées par le lecteur attentif, mais leur fonction ne prend sens qu'au moment où la farce est accomplie – c'est-à-dire vers la fin de la nouvelle.⁵⁷

Présentation de la structure actantielle dans la nouvelle

Pour examiner la distribution des rôles actantiels – dans les cadres d'une deuxième lecture –, nous allons procéder encore selon le modèle de A. J. Greimas. L'examen de la distribution des rôles actantiels nous permettra de dresser la structure actantielle de la

⁵⁶ Les *amorces*, dans la terminologie genettienne, sont de « simples pierres d'attente sans anticipation, même allusive, qui ne trouveront leur signification que plus tard et qui relèvent de l'art tout classique de la „préparation” » (*ibid.* : 112).

⁵⁷ « A la différence de l'annonce, l'amorce n'est donc en principe, à sa place dans le texte, qu'un „germe insignifiant”, et même imperceptible, dont la valeur de germe ne sera reconnue que plus tard, et de façon rétrospective. Encore faut-il tenir compte de l'éventuelle (ou plutôt variable) *compétence* narrative du lecteur, née de l'habitude, qui permet de déchiffrer de plus en plus vite le code narratif général, ou propre à tel genre, ou à telle œuvre, et d'identifier les „germes” dès leur apparition » (Genette 1972 : 113).

nouvelle, et en même temps, de définir la segmentation.

La structure de la nouvelle présente deux segments. Dans le *premier segment*, qui offre la situation initiale, nous pouvons constater une réciprocité dans la distribution de certains rôles actantiels. En effet, les protagonistes de l'histoire, le jeune marié, Jean Patu et sa mariée, Rosalie, sont représentés mutuellement dans les rôles de *sujet*, *objet* et *destinataire*. La raison en est que la force d'action, qui a un effet sur la dynamique de l'intrigue, est leur désir mutuel de se marier, désir qui prend donc le rôle de l'actant *destinateur*. Les invités réalisent l'actant *adjuvant*, car tout le monde est heureux pour les jeunes mariés. L'actant *opposant* est représenté par les quatre gars qui font des plaisanteries ; leur manifestation lexicale par des noms communs suggère que n'importe quel homme pourrait prendre ce rôle parmi les invités. Dans ce premier segment, les quatre gars sont présents « sur scène », mais ils ne sont pas encore très actifs, en tant qu'opposants, sauf qu'ils prononcent des paroles qui font rire les hommes et rougir la mariée. Pourtant, leurs propos évoquant les « braconniers » peuvent les rendre suspects, de sorte que l'on pourrait qualifier ici ces acteurs d'« opposants virtuels », non encore révélés.

Le tournant qui annonce le *deuxième segment*, plus dramatique, est marqué – au niveau des scènes – par les deux coups de feu consécutifs interrompant la nuit de noces : ces coups de feu signalent l'action des « braconniers » imaginaires – en apparence un nouveau groupe d'acteurs mais en réalité les quatre gars –, causant par là un changement dans la distribution des rôles actantiels.

Ainsi, dans le deuxième segment, le *sujet*, c'est le jeune marié, Jean Patu. L'*objet* est représenté par l'acteur non animé et abstrait : l'intention de Jean de protéger ses biens (menacés par des « braconniers » imaginaires). L'actant *destinateur* est figuré par l'acteur non animé et abstrait : le besoin de Jean de protéger ses biens. Le *destinataire* est Jean lui-même. L'actant *adjuvant* reste vide dans ce segment, car nous ne pouvons pas détecter d'acteur incarnant cet actant. En revanche, plusieurs acteurs prennent le rôle de l'*opposant* : Rosalie, le désir – acteur non animé – et les « braconniers » imaginaires.

La mise en scène des personnages-acteurs a un effet sur le découpage du texte et de l'histoire à la fois : le changement de l'acteur représentant l'actant *destinateur* implique la redistribution des rôles. Les forces d'action changent, et cela entraîne le changement de la structure actantielle, et en même temps, marque le début du deuxième segment.

Dans la nouvelle analysée, avec une redistribution des rôles, nous avons repéré deux segments constituant la structure actantielle.

Nous représentons la structure actantielle et la distribution des rôles actantiels dans la nouvelle analysée par le tableau suivant.

Tableau 4 : La distribution des rôles actantiels

	Actant	Acteur	Actant	Acteur
Premier segment	Sujet	Jean Patu, Rosalie	Objet	Rosalie, Jean Patu
	Destinateur	le désir de se marier et de s'amuser aux fêtes des noces	Destinataire	Jean Patu, Rosalie
	Adjuvant	les invités	Opposant (virtuel)	les quatre gars
	Actant	Acteur	Actant	Acteur
Deuxième segment	Sujet	Jean Patu	Objet	protéger ses biens menacés par les « braconniers » imaginaires (les quatre gars)
	Destinateur	le besoin de protéger ses biens	Destinataire	Jean Patu
	Adjuvant	–	Opposant	Rosalie ; le désir ; les « braconniers » (les quatre gars)

Cas spéciaux : Les éléments abstraits de la structure actantielle. Le thème de « *l'être et le paraître* »

Pendant l'examen de la nouvelle, nous avons constaté des réalisations spéciales du modèle actantiel. Le premier cas était celui des acteurs abstraits dans les rôles actantiels. Nous avons identifié deux acteurs non animés et abstraits : *le désir* dans le premier segment, et *le besoin du héros de protéger ses biens* dans le deuxième segment. Les deux acteurs représentent l'actant *destinateur* ; ce sont des forces d'action qui régissent les relations des personnages, et par conséquent, ont un impact incontestable sur le dynamisme de l'intrigue.

Ce dynamisme est caractérisé aussi par une transformation *état d'équilibre – état de déséquilibre – nouvel état d'équilibre*, qui est en corrélation avec les changements de la structure actantielle.

L'autre cas spécial est le thème de « *l'être et le paraître* ». Ce thème apparaît dans la nouvelle sous forme de « braconniers » imaginaires qui représentent l'actant *opposant* dans le deuxième segment. Ils font référence à un péril imaginaire, et sont incarnés par les quatre gars, amis du jeune mari, lui faisant farce.

Bien que le héros se trouve dans une situation absurde – en effet, il s’efforce de protéger ses biens d’un péril imaginaire (mais qu’il croit réel) – un état d’équilibre est rétabli à la fin, car une fois la farce accomplie, le jeune mari est finalement retourné à sa femme en bonne santé et en bonne humeur.

La relation des deux structures

Nous venons de décrire deux systèmes correspondant à des niveaux différents de la nouvelle. Reste à voir comment les deux types d’unités fonctionnent dans les cadres d’une même œuvre littéraire. Est-ce que ce sont des unités parallèles, ou peut-on détecter une corrélation entre elles ? S’agit-il d’unités dont les limites coïncident ou non ?

Dans la nouvelle analysée, nous avons trouvé que les *scènes* ne coïncident pas nécessairement avec les *segments* déterminés par la structure actantielle. Un *segment* peut être une unité éventuellement plus vaste, et peut alors englober plusieurs *scènes*. C’est le cas du premier segment englobant les quatre premières scènes, et du deuxième segment englobant les deux dernières scènes.

Quand la distribution des rôles actantiels reste la même tout au long de l’histoire, les mêmes personnages (ou acteurs) accomplissent les mêmes rôles actantiels d’un bout à l’autre ; c’était le cas de la nouvelle *Le Crime au Père Boniface*. Il s’agit là d’une structure simple, avec une distribution fixe des rôles régissant l’histoire, qui est alors constituée d’un seul segment. Or, au sein de ce même segment, plusieurs scènes peuvent se succéder.

Au cas où la distribution des rôles actantiels change au cours de l’histoire, nous observons plusieurs segments et plusieurs scènes au sein du même texte narratif. Mais il est à noter qu’une nouvelle *scène* ne marque pas nécessairement le début d’un nouveau *segment*, tandis que le début d’un nouveau *segment* coïncide normalement avec le début d’une nouvelle *scène*.

Il est à noter que les deux passages du texte qui se trouvent à la fin de la nouvelle, la *clôture* et le *bref commentaire* de la part du narrateur, ne font partie intégrante ni de la structure scénique, ni de la structure actantielle. La clôture donne un certain dénouement, en vue d’atténuer le caractère sérieux de la situation, et montrant que le mari a compris la farce : « *Oh ! pour une farce ! c’était une bonne farce* » (67). Le bref commentaire final de la part du narrateur, à caractère généralisant, est là à titre de « moralité ».

Pour découvrir la relation de la structure scénique et de la structure actantielle dans la nouvelle, nous insérons ces deux structures dans un tableau synthétique. Ce tableau

synthétique montre alors les correspondances des scènes, des thèmes de scènes individuelles et des segments de la structure profonde.

Tableau 5 : La relation des deux structures

Scènes	Thème de la scène	Segments
Scène 1	La procession	Premier segment
Scène 2	Le dîner	
Scène 3	Les plaisanteries verbales à la table de dîner	
Scène 4	La nuit de noces dans la chambre des jeunes mariés	
Scène 5	L'apparition des « braconniers »	Deuxième segment
Scène 6	Le mari retrouvé	

4.5 Analyse textuelle et narratologique de la nouvelle « Les Bijoux »

Résumé de l'histoire

Monsieur Lantin, employé au Ministère, tombe amoureux d'une fille belle et honnête qu'il épouse aussitôt – c'est un mariage dont tout le monde est enchanté. Après six ans, le jeune couple mène une vie exemplaire, heureuse et confortable : la femme gouverne le ménage, et comme elle est très économe, ils vivent même en aisance. Or, la femme impeccable a deux goûts bizarres : elle adore le théâtre qu'elle fréquente avec ses amies, et elle adore les bijoux fausses dont elle possède énormément.

Après la mort imprévue de sa femme, Lantin, souffrant de chagrin, éprouve des difficultés financières, qui deviennent de plus en plus graves. Désespéré, il décide de vendre les faux bijoux de sa femme. Mais chez le bijoutier, il apprend que tous les bijoux sont de vrais et sont tous de haute valeur. C'est alors que Lantin comprend que c'étaient des cadeaux. Honteux d'abord, il surmonte son chagrin et vend les bijoux précieux pour gagner une fortune et ainsi recommencer sa vie.

Nous prenons donc encore l'exemple de cette nouvelle en vue d'examiner le rôle des personnages dans la cohérence du texte. Dans un premier temps, nous allons considérer la structure scénique et la structure actantielle de la nouvelle pour ainsi définir les cadres du

système des personnages (comme nous l'avons fait précédemment), et ensuite, nous allons élargir la perspective de notre analyse dans le domaine de la cohérence du texte – toujours dans ses rapports avec le système des personnages.

Présentation de la structure scénique dans la nouvelle

En ce qui concerne la structure scénique de la nouvelle, nous avons identifié, par les critères textuels employés plus haut, onze scènes consécutives, que nous présentons dans le tableau suivant, détaillant le thème de chaque scène et aussi les personnages qui y figurent.

Tableau 6 : Les scènes de la nouvelle

Scènes	Thème de la scène	Personnages de la scène
Scène 1	M. Lantin tombe amoureux d'une jeune fille, qu'il épouse	Monsieur Lantin ; la jeune fille
Scène 2	Un mariage heureux, mais accompagné de deux goûts insolites de la jeune femme : le théâtre et les bijoux faux	Monsieur Lantin ; la jeune fille ; les amies de théâtre
Scène 3	Mort subite de la jeune femme	la jeune femme
Scène 4	Les chagrins de Lantin, accompagnés de difficultés pécuniaires qui s'aggravent	Lantin
Scène 5	Le veuf, endetté, décide de vendre les bijoux pour gagner de l'argent	Lantin
Scène 6	Visite chez le premier bijoutier : on lui propose une somme d'argent énorme pour les bijoux « faux »	Lantin; le premier bijoutier ; le commis
Scène 7	Lantin, confus, consulte un deuxième bijoutier, qui constate également la vraie valeur des bijoux	Lantin ; le deuxième bijoutier
Scène 8	Sous le poids du doute et de la révélation soudaine, Lantin s'évanouit dans la rue	Lantin, des passants
Scène 9	Lantin surmonte sa honte et décide de vendre les bijoux	Lantin
Scène 10	Retour chez le bijoutier : Lantin vend tous ses bijoux	Lantin ; le deuxième bijoutier ; les commis
Scène 11	Devenu riche, Lantin donne sa démission et il recommence sa vie	Lantin

Présentation de la structure actantielle dans la nouvelle

Examinant la structure actantielle de la nouvelle, nous avons identifié trois structures consécutives. Dans le déroulement de l'intrigue, deux événements représentent les points de rupture, ou *tournants* en d'autres termes, qui entraînent la redistribution des rôles actantiels. Ces tournants impliquent – avec la redistribution des rôles actantiels – le changement de la structure actantielle, et ainsi, contribuent à la progression thématique.

Le premier tournant est le mariage de Lantin avec la jeune fille :

[Lantin] la **demanda** en mariage et l'**épousa** (405),

alors que le deuxième est la mort imprévue de la jeune femme :

Comme elle avait été à l'Opéra, une nuit d'hiver, elle rentra toute frissonnante de froid. Le lendemain **elle toussait**. Huit jours plus tard elle **mourait** d'une fluxion de poitrine (407).

Les changements de la structure actantielle – celle-ci régie par les forces d'actions – concernent fondamentalement la structure profonde du texte, mais parfois, ils peuvent être marqués aussi bien par les éléments linguistiques du niveau de surface. Dans ce cas, le premier tournant – coïncidant avec un changement de scène – est aussi marqué par un changement de temps verbaux : l'imparfait de description est suivi de l'emploi du passé simple. En revanche, le deuxième tournant, montre un usage plus rare de l'imparfait – au lieu du passé simple – exprimant une action ponctuelle : l'*imparfait de rupture*.⁵⁸

Reprenons les trois structures actantielles de la nouvelle. Dans le premier segment, l'actant *sujet* est représenté par Lantin (le plus souvent *sujet grammatical*, sa fonction syntaxique réfère aussi à sa fonction actantielle *sujet*), alors que l'*objet* est la jeune fille. Le *destinateur* – et aussi la force d'action qui conduit le fil de l'intrigue – est l'amour, le destinataire est Lantin lui-même. L'acteur *adjuvant* est représenté par le pronom indéfini « tout le monde » :

⁵⁸ Molino & Lafhail-Molino réfèrent à cet emploi spécial de l'imparfait, en tant que technique narrative, soulignant aussi son importance comme une technique favorisée par Maupassant : « Il s'agit de ce qu'on a appelé imparfait de rupture, imparfait historique ou pittoresque. Cet emploi surprend parce que dans ce cas le verbe à l'imparfait exprime une action ponctuelle qui prend place dans une série d'événements et l'on s'attendrait normalement au passé simple. Cet imparfait narratif apparaît au milieu du XIXe siècle ; il est employé par Maupassant, où il a souvent une valeur conclusive [...] » (Molino & Lafhail-Molino 2003 : 259). L'exemple cité par Molino & Lafhail-Molino pour illustrer l'*imparfait de rupture* est un extrait de « *La Ficelle* », une nouvelle qui figure aussi dans notre corpus, donc, à titre de mention, nous le reprenons ici : « *Le lendemain, vers une heure de l'après-midi, Marius Paumelle, valet de ferme de maître Breton, cultivateur à Ymauville, rendait le portefeuille et son contenu à maître Houlbrèque, de Manneville* » (Maupassant 1959 : 128).

Tout le monde chantait ses louanges ; tous ceux qui la connaissaient répétaient sans fin : « Heureux celui qui la prendra. On ne pourrait trouver mieux. » (405)

Quant à l'actant *opposant*, nous ne pouvons pas y attribuer d'acteur: il s'agit alors d'une catégorie vide.

Le premier tournant (le mariage) marque le début du deuxième segment ; le *sujet* est représenté par la jeune femme, l'actant *objet* est un nouvel acteur non animé : les bijoux. Le *destinateur* est « le besoin de se parer » ; bien que ce soit un acteur abstrait, sa représentation lexicale est explicite dans le texte :

Or, ce goût pour le théâtre fit bientôt naître en elle **le besoin de se parer**. (406)

Les *adjuvants* sont les amies de théâtre de la jeune femme. L'actant opposant est Lantin, mais il ne s'agit pas d'un acteur actif dans ce cas : c'est plutôt sa prise de position vis-à-vis du goût de sa femme qui le qualifie à ce rôle :

Son mari, que choquait un peu cet amour du clinquant, répétait souvent : « Ma chère, quand on n'a pas le moyen de se payer des bijoux véritables, on ne se montre parée que de sa beauté et de sa grâce, voilà encore les plus rares joyaux. » (406)

Le deuxième tournant (la mort subite de la femme) – et c'est aussi un tournant dramaturgiquement imprévu – marque le début du troisième segment, et entraîne de nouveau la redistribution des rôles actantiels. Lantin reprend le rôle de *sujet*, l'*objet* est alors représenté par un nouvel acteur : l'argent. Le *destinateur* change : c'est l'acteur abstrait « le besoin d'argent », le *destinataire* est Lantin. Ses *adjuvants* sont les bijoux, et les bijoutiers. Les *opposants* sont représentés par l'acteur abstrait « la honte » devant les bijoutiers, et ainsi par les bijoutiers eux-mêmes, dont la finesse leur fait comprendre la situation bien avant Lantin.

Il est à mentionner qu'il s'agit ici d'un syncrétisme d'actants dont la spécificité réside dans le fait que le même acteur (les bijoutiers) représente les actants opposés de la même catégorie actantielle (adjuvant – opposant) – une combinaison insolite.

Notons aussi que, dans les trois segments, les actants *sujet* et *destinataire* montrent un autre exemple de syncrétisme d'actants qui sont incarnés par le même acteur : Lantin dans le premier, la jeune femme dans le deuxième et de nouveau Lantin dans le troisième segment. C'est le cas typique de la quête où le héros (en tant que sujet) veut se procurer quelque chose.

En ce qui concerne la structure actantielle de la nouvelle, nous avons identifié trois structures actantielles successives. Le changement de l'acteur représentant l'actant *destinateur* implique la redistribution des rôles, marquée par deux tournants au niveau de l'histoire.

Les tableaux suivants montrent la distribution des rôles actantiels (Tableau 7), et la relation des deux structures : scénique et actantielle (Tableau 8) dans la nouvelle.

Tableau 7 : La distribution des rôles actantiels

Premier segment	Actant	Acteur	Actant	Acteur
	Sujet	Lantin	Objet	la jeune fille
	Destinateur	l'amour	Destinataire	Lantin
	Adjuvant	« tout le monde »	Opposant	-
Deuxième segment	Actant	Acteur	Actant	Acteur
	Sujet	la jeune femme	Objet	les bijoux
	Destinateur	le besoin de se parer	Destinataire	la jeune femme
	Adjuvant	les amies de théâtre	Opposant	Lantin
Troisième segment	Actant	Acteur	Actant	Acteur
	Sujet	Lantin	Objet	avoir de l'argent
	Destinateur	le besoin d'argent	Destinataire	Lantin
	Adjuvant	les bijoutiers (malgré eux) ; les bijoux	Opposant	la honte ; les bijoutiers

La relation des deux structures

Dans cette nouvelle, nous avons identifié onze scènes, appartenant à la structure de surface du texte, tandis que les éléments de la structure profonde, relatifs aux rôles actantiels des personnages, s'organisent en trois segments. Le premier segment, relativement court, coïncide avec la première scène ; le deuxième segment englobe deux scènes ; et le troisième segment, le plus long, recouvre huit scènes. La structure actantielle n'est pas constante dans la nouvelle, car elle se réorganise à deux points forts de l'histoire – les tournants –, par la redistribution des rôles actantiels.

Tableau 8 : La relation des deux structures

Scènes	Thème de la scène	Segments
Scène 1	M. Lantin tombe amoureux d'une jeune fille qu'il épouse	Premier segment
Scène 2	Un mariage heureux, mais accompagné de deux goûts insolites de la jeune femme : le théâtre et les bijoux faux	Deuxième segment
Scène 3	Mort subite de la jeune femme	
Scène 4	Les chagrins de Lantin, accompagnés de difficultés pécuniaires qui s'aggravent	Troisième segment
Scène 5	Le veuf, endetté, décide de vendre les bijoux pour gagner de l'argent	
Scène 6	Visite chez le premier bijoutier : on lui propose une somme d'argent énorme pour les bijoux « faux »	
Scène 7	Lantin, confus, consulte un deuxième bijoutier, qui constate également la vraie valeur des bijoux	
Scène 8	Sous le poids du doute et de la révélation soudaine, Lantin s'évanouit dans la rue	
Scène 9	Lantin surmonte sa honte et décide de vendre les bijoux	
Scène 10	Retour chez le bijoutier : Lantin vend tous ses bijoux	
Scène 11	Devenu riche, Lantin donne sa démission et il recommence sa vie	

Le rôle du personnage dans le maintien de la cohérence du texte

Dans nos deux premières analyses, nous nous sommes concentrée sur les rapports des deux niveaux de la structure des nouvelles, en parlant également de quelques cas spéciaux de la réalisation de la structure actantielle. Cependant, comme la nouvelle « Les Bijoux » se prête particulièrement bien à une étude de certains phénomènes de linguistique textuelle, nous allons examiner le rôle du personnage dans le maintien de la cohérence du texte – les personnages étant les éléments récurrents les plus importants dans les textes narratifs. Partant de cette constatation, nous supposons que le personnage est aussi l'élément du texte narratif qui contribue le plus à la cohérence. Comme nous l'avons déjà présenté dans les Fondements théoriques (v. Chapitre 2), les deux contraintes qui déterminent la cohérence d'un texte sont la *continuité référentielle* et la *progression thématique*. Dans ce qui suit, nous allons donc examiner le personnage dans ses relations avec la *continuité référentielle* et la *progression thématique*.

La relation du personnage et de la continuité référentielle : les étiquettes sémantiques

Pour définir comment les acteurs – animés et non animés – représentant les actants du modèle actantiel contribuent à la continuité référentielle, nous nous sommes proposé d'examiner la relation du personnage et de la continuité référentielle dans une approche qui concerne la cohérence (locale et globale) du texte.

Considérant la nouvelle dans son ensemble, nous avons mis en relief, parmi les acteurs représentant les actants, trois *thèmes principaux*⁵⁹ qui organisent le récit : Lantin, la jeune fille et les bijoux.

Ces trois *thèmes principaux* sont présents dans le texte d'une manière explicite, nous avons donc examiné leur contenu sémantique, c'est-à-dire, leurs étiquettes sémantiques, à travers leurs représentations lexicales. Comme l'étiquette sémantique se compose de la totalité des manifestations linguistiques d'un personnage dans le texte,⁶⁰ nous avons pris en compte les différentes désignations et qualifications (c'est-à-dire les expressions nominales) des trois personnages-acteurs constituant les thèmes principaux de la nouvelle.

Quant aux *désignations*, nous nous appuyons sur la théorie de Francis Corblin (1983), qui distingue – d'après le logicien Saul Aaron Kripke – deux grands types de désignateurs : d'une part les désignateurs *rigides*, notamment les noms propres et les pronoms anaphoriques, d'autre part les désignateurs *non rigides* (appelés aussi *accidentels* ou *contingents*), tels les descriptions identifiantes et les groupes nominaux anaphoriques, définis et démonstratifs.⁶¹ Or, les premiers « désignent rigidement le même objet, quel que soit l'état du monde qu'on suppose », tandis que les seconds, c'est-à-dire les descriptions de toutes sortes (identifiantes ou non) « ne s'appliquent à un objet qu'en vertu des propriétés qu'on peut lui attribuer dans un monde possible donné » (Corblin 1983 : 200).⁶²

Selon ces distinctions, la désignation des trois personnages-acteurs se fait de la manière suivante :

⁵⁹ Par *thème principal*, nous comprenons ici les référents les plus importants qui, dans une séquence plus ou moins longue, ou même tout au long de la nouvelle, se trouvent au foyer d'intérêt.

⁶⁰ Pour emprunter la formulation de Roland Barthes (dans *S/Z*), citée par Eugène Nicole (1983 : 236) : « Lorsque des sèmes identiques traversent à plusieurs reprises le même nom propre et semblent s'y fixer, il naît un personnage ».

⁶¹ Kripke « introduit le terme de *désignateur* comme terme générique pour couvrir l'ensemble formé par les *Noms* et les *Descriptions* dans la terminologie classique depuis B. Russel » (Corblin 1983 : 199). Corblin a légèrement reformulé cette distinction, v. sa présentation schématique de l'organisation du système des désignateurs, p. 204.

⁶² En établissant ces catégories, Francis Corblin estime que « la construction des personnages [des romans] suppose un fonctionnement linguistique de plus large extension [que la simple suite d'expressions référant à la même chose] qui régit les conditions et les modalités de *co-référence* d'un énoncé à un autre » (Corblin 1983 : 199, souligné dans le texte).

Lantin, le protagoniste de la nouvelle, est le plus souvent désigné « rigidement », par son nom, mais il est également identifié de manière « non rigide », par des groupes nominaux anaphoriques, donnant des informations objectives sur sa profession, son statut social et marital, jusqu'à son adresse privée. Ses désignations dans le texte sont les suivantes :

dans le premier segment : *M. Lantin, commis principal* ;

dans le deuxième segment : *le mari, Lantin* ;

et dans le troisième segment : *Monsieur, le veuf*.

Soulignons que la représentation lexicale de Lantin change en fonction des événements de l'intrigue : cette liste – établie selon l'ordre d'apparition des éléments dans le texte original, et aussi en relation avec les trois segments – reflète les changements dans la situation du protagoniste. Notons qu'après le premier tournant (le mariage), il est désigné par le nom commun « mari », alors qu'après la mort de sa femme, par le nom commun « veuf ».

L'étiquette sémantique de la jeune fille est bien plus large, sauf sur un point important : elle n'est jamais désignée par son nom de jeune fille. En revanche, ses désignations non rigides sont plus riches en qualifications, tantôt « classifiantes », qui « décrivent le monde » (Maingueneau 2003 : 153) objectivement (*jeune fille, femme, morte*), tantôt « non classifiantes », subjectives, qui « réfléchissent avant tout un jugement de valeur de l'énonciateur » (*ibid.* : 153) (*tranquille, douce, modeste*).⁶³

Les désignations de la jeune fille dans le texte sont les suivantes :

dans le premier segment : *cette jeune fille, la fille d'un percepteur de province, la jeune personne, pauvre et honorable, tranquille et douce, le type absolu de l'honnête femme, sa beauté modeste* ;

dans le deuxième segment : *sa grâce douce, sa grâce irrésistible, la simplicité de ses robes* ;

dans le troisième segment : *la morte, sa compagne, sa femme, sa bien-aimée, Madame Lantin*.

À sa première mention, elle est désignée par un *démonstratif d'ouverture* (*ibid.* :

⁶³ Soulignons encore l'importance, dans la représentation sémantique des personnages-acteurs, du phénomène linguistique de *classifiance*, représentant une propriété sémantique importante pour exprimer le point de vue et, par cela, la *subjectivité* du personnage. Selon l'interprétation de Dominique Maingueneau (dont les réflexions s'inspirent pour une bonne part des travaux de Jean-Claude Milner), la *classifiance* concerne avant tout la catégorie adjectivale – un élément important de la construction de l'étiquette sémantique du personnage – et permet d'exprimer l'objectivité ou la subjectivité, pour utiliser les termes de la distinction traditionnelle (Maingueneau 2003 : 153–174). Et encore, la *classifiance* permet des affinements à cette distinction traditionnelle : « Employer un adjectif de manière classifiante [...], c'est faire entrer des référents dans des classes délimitables, porteuses d'information. Employer un adjectif de manière non-classifiante, c'est procéder à une évaluation » (*ibid.* : 157).

212)⁶⁴, contenant un nom commun : *cette jeune fille*. Même plus tard, on ne connaît pas son nom, c'est seulement dans le troisième segment qu'une seule fois, le bijoutier, par politesse, l'appelle Madame Lantin. Son étiquette sémantique contient surtout des éléments subjectifs, à valeur positive.

En effet, c'est avant tout l'emploi non classifiant des adjectifs qui nous intéresse pour nuancer l'interprétation de l'étiquette sémantique. Car les adjectifs utilisés pour la description de Madame Lantin (*tranquille, douce, honnête, modeste, irrésistible*) peignent le portrait fin d'une personne gracieuse tout en y ajoutant une évaluation. Ces descriptions nous permettent aussi de « remarquer le lien essentiel qui [s'établit] entre la non-classifiante et l'énonciation littéraire [...], la subtilité du lien qui unit langage et discours littéraire. La non-classifiante et les structures qui la rendent possible ne constituent pas en soi des faits de nature stylistique, mais la littérature vient en exploiter les interstices pour les mettre au service de ses intérêts propres » – par ces paroles, Maingueneau souligne l'importance de ce phénomène linguistique dans la création littéraire (*ibid.* : 171).

Le troisième thème principal, celui des bijoux, apparaît d'abord dans le deuxième segment. L'étiquette sémantique en est large, et contient des éléments lexicaux hyponymes :

dans le deuxième segment : *les bijoux, des bijouteries fausses, deux gros cailloux du Rhin qui simulaient des diamants, des colliers de perles fausses, des bracelets en similor, des peignes agrémentés de verroteries variées jouant les pierres fines, du clinquant, les colliers de perles, les facettes de cristaux taillés, « la pacotille », ces bijoux imités, un collier ;*

dans le troisième segment : d'abord, *trompe-l'œil, le tas de clinquant, un travail très soigné pour du faux*, mais ensuite, *les joyaux, les gros brillants d'oreilles, les bracelets, les broches, bagues, médaillons, une parure d'émeraudes et de saphirs, un solitaire suspendu à une chaîne d'or formant collier*.

La représentation lexicale des bijoux soulève aussi le problème de « *l'être et le paraître* ». Dans le deuxième segment, il s'agirait de faux bijoux, alors qu'au sein du troisième segment – quand leur valeur et leur origine sont révélées –, les éléments lexicaux hyponymes réfèrent déjà à des bijoux véritables : cette dualité se manifeste au niveau de leur représentation lexicale dans les deux segments.

⁶⁴ *Le démonstratif d'ouverture* est une expression pour introduire un nouveau thème – mais sans antécédent. C'est un procédé commun pour les œuvres littéraires. « Le lecteur est obligé de trouver un **centre déictique** (= l'instance à laquelle attribuer les marques de subjectivité dans un texte à la non-personne), bien qu'il ne dispose guère d'informations pour le faire. Un tel emploi du démonstratif a pour effet de créer une empathie du lecteur à l'égard de ce centre déictique, empathie beaucoup plus forte qu'avec un simple article défini [...] » (Maingueneau 2003 : 212, souligné dans le texte).

En revenant sur la problématique de la continuité référentielle, nous pouvons constater qu'elle est assurée par les répétitions, c'est-à-dire par la récurrence des éléments lexicaux représentant les personnages-acteurs – donc l'importance des étiquettes sémantiques est à souligner. Notons que les pronoms personnels *il* et *elle* ne font pas partie de l'étiquette sémantique, parce qu'ils ne caractérisent pas le personnage, étant des morphèmes sémantiquement pauvres. Cependant, les anaphores pronominales contribuent très fortement à la continuité référentielle, comme par ailleurs dans tous les types de texte.

La relation du personnage et de la progression thématique : les thèmes principaux

Considérons le récit comme un « processus », et examinons les changements qui concernent les personnages, éléments thématiques.

Dans le cas d'une progression axée sur le personnage, nous considérons le personnage comme élément thématique. Dans les textes narratifs, les personnages représentent le plus souvent les thèmes d'une progression à thème constant ; dans les textes descriptifs, les personnages sont présents sous forme d'hyperthème ou de sous-thèmes d'une progression à thèmes dérivés. Examinons les trois thèmes principaux du point de vue de la progression thématique.

Lantin, le protagoniste apparaît surtout comme le thème d'une progression à thème constant :

[...] **il** pleurait éperdument, mordant un mouchoir pour ne pas crier. Puis **il** se mit au lit accablé de fatigue et de chagrin, et **il** dormit d'un pesant sommeil. (409–410)

Dans la plupart des cas, la jeune fille (la jeune femme) représente aussi le thème d'une progression à thème constant :

[...] **elle** apportait sur la table où ils prenaient le thé la boîte de maroquin où **elle** enfermait « la pacotille », selon le mot de M. Lantin ; et **elle** se mettait à examiner ces bijoux imités avec une attention passionnée, comme si **elle** eût savouré quelque jouissance secrète et profonde ; et **elle** s'obstinait à passer un collier au cou de son mari [...] (407).

Mais, parfois, elle est présente sous forme d'hyperthème d'une progression à thèmes dérivés. Ce sont des passages de texte descriptifs, qui servent à présenter et à caractériser le personnage à l'aide d'un certain nombre de sous-thèmes :

La jeune fille semblait le type absolu de l'honnête femme à laquelle le jeune homme sage rêve de confier sa vie. **Sa beauté** modeste avait un charme de pudeur angélique, et **l'imperceptible sourire** qui ne quittait point ses lèvres semblait un reflet de son cœur (405) ;

et aussi :

[...] **Ses toilettes** demeuraient toutes simples, [...] et **sa grâce** douce, **sa grâce** irrésistible, [...] semblait acquérir une saveur nouvelle de la simplicité de **ses robes** [...] (406).

Les bijoux, troisième thème principal, sont présents dans le texte comme hyperthème d'une progression à thèmes dérivés.

Les trois thèmes principaux, que nous avons identifiés préalablement, ne sont pas nécessairement présents d'une manière identique dans les différents segments du texte. Il est possible qu'un thème principal soit présent dans le premier segment, alors qu'il est absent du deuxième ; le même segment peut englober plusieurs thèmes principaux en même temps. Les tournants, ces changements dans l'histoire, peuvent provoquer *l'alternance des thèmes principaux*. Il s'agit alors d'un changement qui entraîne une rupture dans la continuité référentielle. Cette alternance des thèmes principaux trace le dessin thématique de la nouvelle. Un autre aspect de ces thèmes principaux est leur *intensité* – ou bien leur *caractère dominant* – qui peut aussi changer d'un segment à l'autre. Bien qu'il s'agisse de thèmes principaux, leur importance peut être différente et variable. Regardons comment les trois thèmes principaux évoluent dans la nouvelle analysée.

Tableau 9 : Alternance des thèmes principaux dans la nouvelle

Segment	Thème principal	L'intensité du thème principal
Segment 1	Lantin	thème régulier
	la jeune fille	thème dominant
Segment 2	les bijoux	thème dominant
	la jeune femme	thème dominant
	Lantin	thème régulier
Segment 3	Lantin	thème dominant
	les bijoux	thème dominant
	la jeune femme	thème qui s'efface graduellement

L'importance des thèmes principaux est marquée par le fait qu'à l'intérieur d'une séquence, ils sont placés au foyer d'intérêt, ce qui se manifeste au niveau de la surface du texte par le *nombre d'apparitions* de leurs représentations lexicales dans la séquence donnée.

Tableau 10 : Le nombre d'apparitions des thèmes principaux dans la nouvelle

Segment	Thème principal	Le nombre d'apparitions
Segment 1	Lantin	4
	la jeune fille	12
	les bijoux	0
Segment 2	Lantin	15
	la jeune femme	37
	les bijoux	12
Segment 3	Lantin	150
	la jeune femme	15
	les bijoux	50

Dans cette nouvelle, le premier segment est caractérisé par la présence de deux thèmes principaux : *la jeune fille* représente le thème dominant ; *Lantin* est un thème régulier. Dans le deuxième segment : *les bijoux* (qui apparaissent comme nouveau thème) et *la jeune femme* (sa désignation change avec le mariage) représentent les thèmes dominants. Dans le troisième segment, *la jeune femme* disparaît graduellement du récit, parce qu'elle est morte, et parce que le mari s'éloigne d'elle émotionnellement. *Lantin* et *les bijoux* constituent alors les thèmes dominants du segment. Faisons remarquer que dans le deuxième segment, le nombre d'apparitions du thème des bijoux est trompeur quant à l'importance de cet acteur dans la dynamique du récit. En fait, c'est moins par le nombre que par la richesse sémantique de leurs désignations que les bijoux constituent ici un thème dominant.

Nous pouvons admettre que les thèmes principaux – par leur présence permanente ou par leur alternance au niveau des scènes – reflètent bien le découpage en segments le long du récit, tout en contribuant à la continuité référentielle et à la progression thématique.

Le point de vue et l'étiquette sémantique

La construction de l'étiquette sémantique de l'acteur non animé (et thème principal) « les bijoux », soulève la question du point de vue. Car les dénominations des bijoux montrent les points de vue des différents acteurs animés et expriment leur rapport vis-à-vis de cet acteur non animé, mais d'une importance capitale. Alors que sa représentation lexicale change en fonction du point de vue de tel ou tel personnage, la continuité référentielle est constante : on parle toujours des mêmes bijoux.

Les bijoux apparaissent sur scène dans le deuxième segment, et sont introduits par le

point de vue de Lantin qui révèle sa désapprobation. Le verbe « blâmer » annonce une évaluation négative de la part de Lantin, mais dans l'énonciation du narrateur omniscient. Cette partie du texte est donc focalisée sur Lantin, c'est par « ses yeux » que le lecteur voit ces objets « sans valeur » :

Il ne **blâmait** en elle que deux goûts, celui du théâtre et celui des **bijouteries fausses** (406) ;

et plus tard, son point de vue est indiqué explicitement au niveau du texte :

[...] elle apportait sur la table où ils prenaient le thé la boîte de maroquin où elle enfermait « **la pacotille** », **selon le mot de M. Lantin** (407).

En revanche, la représentation lexicale pour exprimer le point de vue de la jeune femme reflète son enthousiasme, une véritable passion pour les bijoux. Dans ce cas, les marques linguistiques de la focalisation sont des expressions révélant ses émotions :

et elle se mettait à examiner ces bijoux imités avec une **attention passionnée**, comme si elle eût **savouré quelque jouissance secrète et profonde** (407).⁶⁵

Par contre, les bijoutiers représentent un point de vue objectif, souligné par un lexique exprimant le jugement de l'expert :

L'homme reçut l'objet, **l'examina**, le **retourna**, le **soupesa**, **prit une loupe**, appela son commis, lui fit tout bas des remarques, reposa le collier sur un comptoir et le regarda de loin pour mieux **juger** de l'effet (408).

Ces points de vue des différents personnages du récit représentent les cas de la *focalisation interne* où le narrateur omniscient cède le point de vue au personnage. Et, ce faisant, il « peut donner accès aux perceptions et aux pensées d'un personnage » (Tisset 2000 : 77), exprimées au niveau de surface du texte par un lexique spécifique reflétant la *subjectivité* du personnage.

⁶⁵ Rappelons ici le phénomène de *classifiante* – pour exprimer le point de vue, et par cela, la subjectivité du personnage – évoqué plus haut dans ce chapitre. Dans notre exemple ci-dessus, l'emploi non classifiant des adjectifs « passionnée » et « profonde » exprime la réaction émotionnelle de la jeune femme vis-à-vis des bijoux.

4.6 Analyse textuelle et narratologique de la nouvelle « Les Bécasses »

Résumé de l'histoire

L'auteur part pour chasser les bécasses chez des amis, les frères d'Orgemol, à leur ferme en Normandie. Le fermier, maître Picot raconte alors un fait divers, l'histoire du berger Gargan, muet, qui a tué sa femme infidèle pour l'avoir trompé. Le berger Gargan était jugé devant le tribunal où maître Picot lui servait d'interprète. Interrogé sur l'événement, Gargan a été finalement acquitté.

Cette nouvelle soulève la question d'une construction spéciale : le procédé du *récit encadré*. Après avoir présenté la structure scénique et la structure actantielle de la nouvelle, nous allons examiner comment l'histoire de cadre se rattache à la structure actantielle.

Présentation de la structure scénique dans la nouvelle

Le début – et aussi la fin – de la nouvelle, narrée à la première personne, prend une forme épistolaire, car elle commence – et se termine – comme une lettre, par le terme d'adresse : « *Ma chère amie* » (203 et 211)⁶⁶. Nous pouvons identifier 9 scènes, dont les Scènes de 1 à 6 et la Scène 9 forment un cadre. Les Scènes 7 et 8 racontent l'histoire du berger Gargan, sous forme d'un récit encadré.

Tableau 11 : Les scènes de la nouvelle

Scènes	Thème de la scène	Personnages de la scène
Scène 1	La « lettre » écrite à son amie introduit le thème des bécasses, passe-temps favori de l'auteur-narrateur.	l'auteur-narrateur
Scène 2	L'auteur-narrateur et ses amis, les frères d'Orgemol partent à leur ferme de Cannelot, près de Fécamp, pour chasser les bécasses.	l'auteur-narrateur ; les frères d'Orgemol
Scène 3	Ils arrivent à la ferme où ils sont accueillis par maître Picot, le fermier et sa femme.	l'auteur-narrateur ; les frères d'Orgemol ; maître Picot ; la fermière
Scène 4	Le lendemain, ils partent pour la chasse formant deux groupes : les deux frères ensemble, et l'auteur-narrateur avec maître Picot.	l'auteur-narrateur ; maître Picot

⁶⁶ René Godenne évalue ce type de récit encadré rédigé sous la forme d'une lettre, comme un mode de représentation typique pour les histoires encadrées de Maupassant racontées à la première personne (Godenne 1995 : 60).

Scène 5	La rencontre avec Gargan, le berger sourd-muet, dans le bois.	l'auteur-narrateur ; maître Picot ; le berger Gargan
Scène 6	Maître Picot propose de raconter l'histoire de son berger Gargan.	l'auteur-narrateur ; maître Picot
Scène 7	Gargan, le berger rencontre une fille, la Goutte, qu'il épouse peu après. Mais sa femme, infidèle et de mauvaises mœurs, le trompe. Prenant connaissance de l'inconduite de sa femme, Gargan la tue.	le berger Gargan ; sa femme ; un gars des environs
Scène 8	Gargan est mené devant le tribunal. Maître Picot lui sert d'interprète et son berger est finalement acquitté.	le berger Gargan ; maître Picot ; l'auditoire
Scène 9	L'auteur-narrateur finit sa lettre à son amie en reprenant le thème des bécasses	l'auteur-narrateur

Présentation de la structure actantielle dans la nouvelle

Pour définir la structure actantielle de la nouvelle, nous allons nous concentrer sur l'histoire racontée, c'est-à-dire sur l'histoire encadrée. En ce qui concerne la réalisation du modèle actantiel dans l'histoire encadrée, c'est le cas d'une structure actantielle fixe : le tableau suivant présente la distribution des rôles actantiels.

Tableau 12 : La distribution des rôles actantiels

Actant	Acteur	Actant	Acteur
Sujet	le berger Gargan	Objet	défendre son honneur
Destinateur	l'honneur ; la vengeance	Destinataire	le berger Gargan
Adjuvant	maître Picot	Opposant	la Goutte, femme infidèle de Gargan ; les hommes des environs, séducteurs de la Goutte

Le procédé du récit encadré

Le procédé du récit encadré relève du problème de la narration – ou de « voix » selon la terminologie genettienne. Bien que ce procédé se rattache à une problématique différente de celle du point de vue (ou « mode » dans la conception de Genette), il nous semble important de le considérer dans nos analyses, car il caractérise un grand nombre de récits dans l'ensemble des œuvres de Maupassant – que ce soient des contes ou des nouvelles,

fantastiques ou réalistes⁶⁷.

Les origines du *récit encadré* remontent à Boccace, et en France à *l'Heptaméron* de Marguerite de Navarre. Représentant un cas spécial de la narration, cette technique est très courante au XIXe siècle : la majorité des nouvelles rédigées dans cette période sont des textes « contés » – pour emprunter ce terme à R. Godenne –, où « les auteurs laissent une place importante à la parole d'un narrateur, conservant et restituant le ton de ce qui est parlé » (Godenne 1995 : 65).

Jean-Pierre Aubrit désigne cette technique du récit encadré par le terme « parole conteuse », dont la caractéristique principale est la mise en scène d'un *auteur-narrateur* – ou *conteur* selon le terme employé par Aubrit⁶⁸. Il énumère trois types de la mise en scène du *conteur* dans les nouvelles de Maupassant. Le premier type est celui où la voix du *conteur* et celle du *narrateur* se confondent, et l'auteur-narrateur est souvent témoin de l'histoire racontée. Le deuxième type représente les cas où *l'auteur-narrateur* cède la parole à un *deuxième narrateur*, mais sans aucune notification préalable. Le troisième type, le plus fréquent selon Aubrit, est celui où *l'auteur-narrateur* est encadré dans sa propre narration (Aubrit 1997 : 69).

Du point de vue de la construction du récit, l'emploi du cadre comme *incipit* de cette forme brève qu'est la nouvelle, semble très convenable, car, comme Knud Togeby le formule : « Une des grandes difficultés dans l'art du conte est la question de savoir comment le commencer » (Togeby 1954 : 124). L'histoire-cadre assure donc l'unité du récit et l'encadrement de l'histoire relatée à la fois.

Souvent ce type de développement du récit produit deux narrateurs. Molino & Lafhail-Molino attirent aussi notre attention sur le procédé du récit encadré, si caractéristique chez Maupassant :

Certains contes de Maupassant sont enchâssés entre un préambule et une conclusion. Dans le préambule, un narrateur présente les circonstances dans lesquelles un narrateur second raconte en première personne une histoire dont il a été, selon le cas, héros, témoin ou dépositaire. Il s'agit par exemple d'un dîner mondain ou d'un repas de chasse, dont on décrit l'atmosphère, les personnages qui vont constituer l'auditoire et la

⁶⁷ J.-P. Aubrit estime que la moitié des œuvres de Maupassant possèdent cette construction (Aubrit 1997 : 69).

⁶⁸ Notons que la terminologie utilisée par les différents critiques littéraires pour désigner les deux types de narrateur – c'est-à-dire celui du récit encadrant et celui du récit encadré – n'est pas unanime. Nous pouvons rencontrer les termes *narrateur*, *conteur*, *conteur-narrateur*, *auteur-narrateur* pour désigner le premier, et *narrateur*, *narrateur second*, *auteur-narrateur* pour le second. Pour des raisons de commodité, dans notre analyse, nous employons le terme *auteur-narrateur* pour désigner le narrateur du récit-cadre, et le terme *narrateur second* pour le récit encadré.

personne même du second narrateur, souvent présenté sous les traits d'un homme plein d'expérience – médecin, notaire ou vieux viveur [...]. Le narrateur présente ensuite celui qui va raconter l'histoire [...]. Le retour à l'histoire-cadre conduit à des commentaires sur la signification du récit enchâssé (Molino & Lafhail-Molino, 2003 : 115).

Le rôle du narrateur – anonyme ou bien identifié – est aussi important du point de vue de l'authenticité : il contribue à augmenter le facteur de vraisemblance. Un conteur – souvent aussi acteur ou témoin en même temps – raconte l'histoire. « Le conteur est donc, assez souvent, un de ces hommes qui, par profession, sont appelés à diagnostiquer ou à décider en toute impartialité : juge ou médecin. Ils ont la science et l'autorité pour eux. Dans leur bouche *l'exemplum* prend, pour ainsi dire, force de loi. Le récit devient indiscutable, estampillé qu'il est au sceau de l'expérience et de vérité. Ce type de conte s'intègre, le plus souvent, dans une conversation supposée entre amis ou compagnons de voyage » (Forestier 2011 : 74–75).

En général, les cadres servent seulement d'introduction à l'histoire encadrée. L'histoire-cadre est alors simple et brève, elle se restreint surtout à exposer les conditions de la narration (l'occasion, le lieu, les personnages présents) et bientôt l'auteur-narrateur de l'histoire-cadre cède la parole au narrateur de l'histoire encadrée. Cet auteur-narrateur de l'histoire-cadre appartient à la catégorie de « personnage-embrayeur » établie par Ph. Hamon (v. *supra*, 2.3).

Le procédé du récit encadré dans la nouvelle analysée

Or, dans cette nouvelle, ce procédé est appliqué d'une manière particulière : l'histoire-cadre semble avoir plus d'importance⁶⁹ : elle est en effet exposée en plus de cinq pages (203–208 et 211), alors que l'histoire encadrée recouvre seulement trois pages (208–211).

Ce qui caractérise souvent les récits encadrés, c'est que le narrateur et les personnages du récit encadrant se trouvent en dehors de l'histoire racontée. En revanche, dans cette nouvelle, l'un des personnages du cadre, maître Picot, deviendra le narrateur de l'histoire encadrée – certes, son récit sera transcrit, un peu remanié, par l'auteur-narrateur dans sa lettre.

Le personnage de maître Picot apparaît sur scène au moment de l'arrivée de l'auteur-narrateur à la ferme, la veille de la chasse ; aussi la narration est-elle interrompue par une brève séquence descriptive où l'auteur-narrateur dessine le portrait du fermier :

⁶⁹ Lors de ses analyses des « commencements des contes », Togeby attire notre attention sur les proportions inhabituelles des parties encadrantes et encadrées dans cette nouvelle (v. Togeby 1954 : 125).

Vers cinq heures nous arrivions. Le fermier, maître Picot, nous attendait devant la porte. C'est aussi un gaillard, pas grand, mais rond, trapus, vigoureux comme un dogue, rusé comme un renard, toujours souriant, toujours content et sachant faire argent de tout. (205)

Un tel procédé peut contribuer aussi à l'effet de réel, comme le souligne F. Rachmühl : « Parfois le récit encadrant contient un portrait du narrateur. Ce que nous apprenons sur lui, son âge, son expérience, son métier, nous permet d'accorder à ses paroles une meilleure crédibilité » (Rachmühl 1992 : 40).

L'auteur-narrateur annonce – textuellement – le début de l'histoire encadrée, et la narration homodiégétique à la première personne du singulier est remplacée alors par une narration hétérodiégétique à la troisième personne du singulier :

Maître Picot me serra le bras :

« Vous savez que le berger a tué sa femme. »

Je fus stupéfait : « Gargan ? Le sourd-muet ?

— Oui, cet hiver, et il a été jugé à Rouen. **Je vais vous conter ça.** »

[...]

« **Voici cette simple histoire, sombre fait divers, comme il s'en passe aux champs, quelquefois.** » (208)

Au-delà du portrait de maître Picot, le récit encadrant décrit les cadres et les conditions de la situation de narration, et sert aussi de moyen pour introduire l'histoire racontée, et pour en donner éventuellement une évaluation finale : la clôture. À la fin des « Bécasses », l'auteur-narrateur reprend la parole en retournant à son « amie », et il finit sa lettre :

Et voilà comment j'emploie mon temps à guetter des bécasses qui passent tandis que vous allez aussi voir passer au bois les premières toilettes d'hiver. (211)

F. Rachmühl fait remarquer qu'il existe toujours « un lien puissant, thématique ou structural, entre récit encadrant et récit encadré » (*ibid.* : 40).

Il nous semble intéressant d'examiner ce lien thématique ou structural entre récit encadrant et récit encadré aussi du point de vue de la réalisation du modèle actantiel.

Dans la nouvelle analysée, l'auteur-narrateur du récit encadrant se trouve hors de l'histoire racontée. Le seul acteur qui soit présent de façon continue dans les deux récits, est maître Picot, personnage du récit-cadre, et narrateur du récit encadré, à la fin duquel il prend même le rôle d'adjuvant envers Gargan. Chose curieuse, Gargan, le protagoniste-sujet du récit encadré, apparaît déjà pour un instant dans le récit encadrant, c'est même cette rencontre imprévue dans le bois qui déclenche la narration de son histoire.

Mais la structure actantielle qui se réalise dans l'histoire encadrée, représente une structure à part, du point de vue de l'ensemble. Nous avons trouvé qu'il s'agit, dans le cas de

l'histoire encadrée, d'une structure actantielle fixe. En ce qui concerne la relation de l'histoire encadrante et de l'histoire encadrée du point de vue de la réalisation du modèle actantiel, nous pouvons constater que l'histoire encadrante représente la partie du récit qui échappe à la structure actantielle. Le tableau suivant présente cette relation.

Tableau 13 : La relation des deux structures

Scènes	Thème de la scène	Segments
Scène 1	La « lettre » écrite à son amie introduit le thème des bécasses, passe-temps favori de l'auteur-narrateur.	partie du récit qui échappe à la structure actantielle
Scène 2	L'auteur-narrateur et ses amis, les frères d'Orgemol partent à leur ferme de Cannelot, près de Fécamp, pour chasser les bécasses.	
Scène 3	Ils arrivent à la ferme où ils sont accueillis par maître Picot, le fermier et sa femme.	
Scène 4	Le lendemain, ils partent pour la chasse formant deux groupes : les deux frères ensemble, et l'auteur-narrateur avec maître Picot.	
Scène 5	La rencontre avec Gargan, le berger sourd-muet dans le bois.	
Scène 6	Maître Picot propose de raconter l'histoire de son berger Gargan.	
Scène 7	Gargan, le berger rencontre une fille, la Goutte, qu'il épouse peu après. Mais sa femme, infidèle et de mauvaises mœurs, le trompe. Prenant connaissance de l'inconduite de sa femme, Gargan la tue.	le segment où le modèle actantiel se réalise
Scène 8	Gargan est mené devant le tribunal. Maître Picot lui sert d'interprète et son berger est finalement acquitté.	
Scène 9	L'auteur-narrateur finit sa lettre à son amie en reprenant le thème des bécasses.	partie du récit qui échappe à la structure actantielle

4.7 *Analyse textuelle et narratologique de la nouvelle « Petit Soldat »*

Résumé de l'histoire

Chaque dimanche, deux petits soldats, Jean Kerderen et Luc Le Ganidec sortent de la caserne pour faire une promenade dans la campagne. Ils ont un chemin régulier, ils s'arrêtent toujours sur le pont de Bezons pour regarder la Seine, ils évoquent leurs souvenirs de leur pays, tristes, car ils ont le mal du pays. Chaque fois, ils prennent leur déjeuner, puis ils s'allongent dans l'herbe et regardent « la fille à la vache » qui passe devant eux tous les dimanches pour aller traire sa vache. Un jour, la fille commence à bavarder avec les soldats, puis elle leur offre du lait. Pour la prochaine fois, ils décident de lui acheter des bonbons, qu'elle accepte volontiers.

Les semaines suivantes, ils devisent plus longtemps, la fille accepte de manger et de boire avec les soldats, et ils deviennent amis.

Or, l'un des soldats, Luc, sort de la caserne et rencontre la fille seul, à l'insu de son camarade. Et le dimanche suivant, quand ils font leur promenade régulière, la fille embrasse Luc, et ainsi la trahison est révélée. Sur le chemin de retour vers la caserne, passant par le pont, l'autre soldat, Jean, éperdu et souffrant de chagrin, se jette dans l'eau.

Présentation de la structure scénique dans la nouvelle

Au sein de l'intrigue, nous avons identifié huit scènes qui s'étendent sur une période de temps plus large.

Dans la Scène 1, les deux petits soldats passent leur permission de dimanche régulière. Le point de rupture entre la Scène 1 et la Scène 2 est marqué par le complément circonstanciel de temps « vers midi » (188), et aussi par la mise en scène d'un nouveau personnage, la fille à la vache :

Vers midi, ils commençaient à tourner leurs regards de temps en temps du côté du village de Bezons, car **la fille à la vache** allait venir (188).

Notons que le thème du pont de Bezons apparaît déjà au début du récit, dans la Scène 1. Le pont fait partie de l'espace et du décor, un point d'arrêt régulier pendant la promenade hebdomadaire des deux soldats, mais nous ne connaissons son importance que plus tard : il s'agit d'une prolepse, selon la terminologie genettienne.

Ils s'arrêtaient toujours un peu sur le pont de Bezons pour regarder la Seine. Ils demeuraient là, deux ou trois minutes, courbés en deux, penchés sur le parapet (186).

Car ce même thème du pont réapparaît – comme le décor de l'événement tragique (le suicide de Jean) – à la fin de la nouvelle, dans la Scène 8 :

A l'heure ordinaire, ils [les deux petits soldats] se levèrent pour revenir. [...] ils s'engagèrent sur le pont, et, comme chaque dimanche, ils s'arrêtèrent au milieu, afin de regarder couler l'eau quelques instants (192).⁷⁰

En revenant sur l'examen de la structure scénique de la nouvelle, nous pouvons observer que la Scène 2 contient des parties descriptives : le portrait des petits soldats et la description de la fille à la vache.

Le début de la Scène 3 est marqué par plusieurs indices. Tout d'abord, le complément de temps « une fois » (189) signale une rupture dans le déroulement de l'intrigue, marquée aussi par un changement des temps verbaux : l'imparfait est suivi de l'emploi du passé simple. Après les scènes précédentes qui contiennent des passages narratifs et descriptifs, nous observons l'insertion d'une séquence dialogale⁷¹ : une conversation commence entre les petits soldats et la fille à la vache. Ces passages dialogués présentent les propos des personnages au discours direct, et sont signalés au niveau de surface du texte par des marques explicites : telles les guillemets et la phrase introductive qui désigne l'énonciateur :

Une fois, en les revoyant assis à la même place, **elle leur dit** :

« Bonjour, ... vous v'nez donc toujours ici ? »

Luc Le Ganidec, plus osant, **balbutia** :

« Oui, nous v'nons au repos. » (189)

La Scène 4 est indiquée de nouveau par un complément circonstanciel de temps :

Quand ils quittèrent la caserne, **la semaine d'après**, Jean dit à Luc [...] (189),

tout comme le début de la Scène 5 :

Ils pensèrent à elle toute la semaine, et ils en parlèrent plusieurs fois. **Le dimanche suivant**, elle s'assit à côté d'eux [...] (190).

Le début de la Scène 6 est marqué par la conjonction « or »⁷² et le complément circonstanciel de temps « un mardi » (191).

Or, un mardi, Luc Le Ganidec demanda une permission, ce qui ne lui arrivait jamais (191).

⁷⁰ Par ailleurs, le texte de la nouvelle reprend à la fin les termes décrivant la posture des corps : avant de tomber dans l'eau, « Jean se penchait, se penchait de plus en plus sur la balustrade de fer » (192).

⁷¹ Nous référons ici à la « séquence dialogale » selon la conception de J.-M. Adam, que nous avons déjà mentionnée (v. *supra*, ds. 4.2).

⁷² La conjonction *or* « introduit une nouvelle donnée qui va se révéler décisive pour la suite des événements » (Riegel, Pellat & Rioul 2009 : 883).

Le point de rupture entre la Scène 6 et la Scène 7 est indiqué par la conjonction « et » et par une conjonction de subordination temporelle :

« **Et quand** il se mit en route avec Jean pour la promenade du dimanche, il avait l'air tout drôle, tout remué, tout changé » (191).

Et, de nouveau, nous pouvons identifier un complément circonstanciel de temps, comme marqueur du début de la Scène 8:

« **A l'heure ordinaire**, ils se levèrent pour revenir » (192).

Pour tirer une conclusion partielle à propos de la construction de la structure scénique de la nouvelle, nous pouvons nous rendre compte de l'importance de la temporalité dans le récit. Car ce sont les compléments circonstanciels de temps qui marquent, le plus souvent, le début d'une nouvelle scène.

Le tableau suivant présente la structure scénique de la nouvelle, tout comme les thèmes et les personnages apparaissant dans les scènes individuelles.

Tableau 14 : Les scènes de la nouvelle

Scènes	Thème de la scène	Personnages de la scène
Scène 1	La permission de dimanche : les deux petits soldats quittent la caserne et partent à la campagne pour déjeuner	les deux petits soldats : Jean Kerderen et Luc Le Ganidec
Scène 2	L'arrivée de la fille à la vache	Jean, Luc et la fille à la vache
Scène 3	La conversation avec la fille qui offre un peu de lait aux deux petits soldats	Jean, Luc et la fille à la vache
Scène 4	Le cadeau : la semaine d'après, les deux petits soldats offrent à la fille des berlingots, qu'elle accepte	Jean, Luc et la fille à la vache
Scène 5	Le dimanche suivant, la fille s'assied à côté des soldats et devise avec eux plus longtemps	Jean, Luc et la fille à la vache
Scène 6	La trahison : Luc sort seul de la caserne deux fois pendant la semaine ; Jean, inquiet et soupçonneux, n'en comprend pas la raison	Luc, Jean
Scène 7	La trahison révélée : le dimanche suivant, la fille embrasse Luc ; Jean souffre de chagrin d'amour	Jean, Luc et la fille à la vache
Scène 8	Le retour à la caserne – la tragédie sur le pont : l'événement tragique (le suicide de Jean)	Jean, Luc

Présentation de la structure actantielle dans la nouvelle

En examinant la distribution des rôles actantiels dans la nouvelle, nous pouvons identifier deux acteurs dans le rôle actantiel *sujet* et aussi dans le rôle actantiel *destinataire* : Jean et Luc, les deux protagonistes de l'histoire. L'actant *objet* est représenté par une action : gagner l'amitié de la fille à la vache. L'actant *destinateur* est représenté par un acteur abstrait : le désir.

Le dédoublement d'acteurs dans le rôle actantiel *sujet* représente un cas spécial de la réalisation du modèle actantiel et a des conséquences sur l'interprétation des rôles actantiels *adjuvant* et *opposant*. Car c'est le point de vue de l'un ou de l'autre protagoniste qui a un effet sur l'interprétation de ces deux rôles.

Rappelons que, au cours de nos analyses précédentes, nous avons déjà touché au problème du point de vue : à propos du phénomène de « *l'être et le paraître* », dans « Le Crime au Père Boniface », c'est la subjectivité du point de vue qui importe (v. *supra*, ds. 4.3). Nous avons aussi établi que le personnage, en tant qu'élément central, oriente le point de vue.

En revanche, dans cette nouvelle, le point de vue a un effet sur la structure actantielle. Selon le point de vue de tel ou tel personnage, nous pouvons identifier deux interprétations différentes des rôles des acteurs représentant les actants *adjuvant* et *opposant*.

Car pour Luc, la ruse par laquelle il dissimule ses rendez-vous, et la naïveté de Jean, représentent les *adjuvants*, de sorte qu'il n'a pas d'*opposant* dans sa quête. Alors que si c'est le point de vue de Jean qui prévaut dans la distribution de ces rôles, c'est sa propre naïveté et la ruse de Luc qui deviennent ses *opposants*, et ainsi, il n'a pas d'*adjuvant* dans sa quête.

Au-delà de cette double interprétation des rôles *adjuvant* – *opposant*, soulignons aussi la présence des acteurs abstraits – une réalisation spéciale du modèle actantiel – dans ces rôles actantiels : la ruse et la naïveté.

Tableau 15 : La distribution des rôles actantiels

Actant	Acteur	Actant	Acteur
Sujet	deux petits soldats : Jean Kerderen et Luc Le Ganidec	Objet	gagner l'amitié de la fille à la vache
Destinateur	le désir	Destinataire	Jean Kerderen ; Luc Le Ganidec
Adjuvant	pour Luc : la ruse ; la naïveté de Jean pour Jean : -	Opposant	pour Luc : - pour Jean : la naïveté ; la ruse de Luc

La relation des deux structures

Malgré les réalisations spéciales de certains rôles actantiels, présentées plus haut, l'analyse actantielle de la nouvelle révèle une structure simple : car une fois les rôles actantiels distribués, ils restent invariables tout le long de l'histoire, nous pouvons donc identifier un seul segment dans la structure profonde.

Chapitre 5

Prolongements théoriques des analyses textuelles et narratologiques

Dans ce chapitre, nous allons examiner quelques problèmes généraux en rapport avec le système de personnages et qui ont été relevés lors de l'analyse des nouvelles particulières.

5.1 Comment reconnaître les acteurs ? Comment les identifier dans les rôles actantiels ?

Comment reconnaître les acteurs ? C'est une question que Greimas se pose à lui-même. Il insiste sur l'importance des modèles actantiels du point de vue théorique – leur rôle étant de « rendre compte des instances et des parcours de sens » –, et aussi du point de vue pragmatique, car les modèles partent d'« hypothèses présentées sous forme d'articulations logiques qui, une fois projetées sur des textes, peuvent en augmenter la lisibilité » (Greimas 1983 : 58).

Adam considère le personnage comme « un segment de l'univers représenté : un nom propre, un pronom personnel, un syntagme nominal renvoyant à un acteur anthropomorphe suffisent pour constituer un < personnage > » (Adam 1984 : 65).

Définir les éléments de la structure actantielle comprend la reconstruction de ce morphème discontinu qu'est le personnage.

Comment identifier donc un acteur dans un rôle actantiel ? – Pour définir la structure actantielle d'un récit, nous déterminons d'abord *l'axe principal* ou, en d'autres termes, *l'axe du désir*, de la quête⁷³ : c'est la connexion partant du sujet vers l'objet. Ce sont les désirs et les actions des personnages qui définissent leurs rôles actantiels, et nous aident à identifier *le sujet et l'objet*.

Lors de l'examen d'un texte narratif littéraire – que ce soit un conte, une nouvelle ou

⁷³ Les deux autres axes étant : *l'axe de communication* (destinateur – destinataire) et *l'axe du pouvoir* (adjuvant – opposant), ce dernier, axe secondaire dans la matrice greimassienne, est aussi désigné comme *la relation de lutte* dans l'interprétation d'Adam (Adam 1984 : 60–61).

bien un roman –, on a tendance à identifier l'acteur avec le personnage, car, comme nous l'avons déjà dit, personnage et acteur recouvrent à peu près le même phénomène narratif ; on pourrait dire que le concept technique d'« acteur » représente un des aspects du personnage. Cependant, ce qui importe pour nous maintenant, c'est que les personnages-acteurs sont des éléments de la surface du texte, donc accessibles à l'analyse textuelle, tandis que les actants sont les constituants de la structure profonde. Au cours de notre travail, l'identification des personnages en tant qu'acteurs dans les différents rôles actantiels a soulevé certaines difficultés.

Pour identifier le personnage dans le texte et le rôle actantiel qu'il prend dans le système de personnages, J.-P. Ryngaert réfère à Anne Ubersfeld – qui a appliqué le modèle actantiel de Greimas aux textes de théâtre –, accentuant l'intégration du personnage dans le système des personnages :

[...] Anne Ubersfeld récuse à juste titre toute analyse individuelle au profit d'une réflexion sur le *système* des personnages dans une pièce donnée. Le relevé des traits pertinents pour chaque personnage devient donc indispensable puisqu'il permet de repérer des oppositions et des ressemblances. Que le personnage soit un roi n'a vraiment de sens que si on l'envisage par rapport aux autres, qui ne sont pas rois. [...] L'individualité de chaque personnage ne se construit qu'à l'intérieur du groupe de protagonistes, les ressemblances et les oppositions s'avérant seules pertinentes dans leur contexte (Ryngaert 2004 : 116).

Que ce soit une pièce de théâtre ou un texte narratif, nous pensons qu'une même procédure d'analyse peut être mise en œuvre. La (re)construction du personnage – appliquée par Ubersfeld au théâtre mais valable en général pour les textes narratifs – se fait à partir des indications textuelles concernant le personnage. Cette (re)construction est considérée alors comme « une quête d'informations », pendant laquelle les personnages se dessinent « en pointillés » dans le texte (Ryngaert 2004 : 117). Or, ces informations dispersées dans le texte, c'est-à-dire les signifiants – tous référant au même signifié de ce morphème discontinu qu'est le personnage, selon la conception d'Hamon déjà présentée – permettent de reconstruire le personnage.

Pour déterminer les rôles actantiels des personnages, les fonctions syntaxiques représentent un point de départ (Ubersfeld 1982 : 132). Selon la conception de Greimas « le modèle actantiel est, en premier lieu, l'extrapolation de la structure syntaxique » (Greimas, 1966 : 185). Il nous semble donc utile de partir de cette constatation pour chercher les

connexions *acteurs – actants* dans un texte : si les actants peuvent être considérés comme des rôles syntaxiques, notre tâche sera d'identifier, au niveau du récit, les personnages-acteurs qui remplissent ces rôles.

5.2 La construction des étiquettes sémantiques des personnages

Les *étiquettes sémantiques* se rattachent au concept de personnage-acteur, car on peut les considérer comme les empreintes sémiologiques de ce dernier. Puisque les acteurs sont les représentations lexicales des actants dans le texte, par ce biais les étiquettes sémantiques sont aussi liées à la structure actantielle, du moins indirectement.

La définition du personnage peut donc s'effectuer à partir de la construction de son étiquette sémantique. Par la suite, nous nous proposons de revenir à ce problème (traité brièvement à propos des « Bijoux »). Selon la théorie d'Hamon, deux approches complémentaires s'offrent à l'analyse : l'une, fondée sur des critères quantitatifs et qualitatifs, l'autre, fondée sur le concept d'axes sémantiques.

Présentation de l'étiquette sémantique à partir des critères quantitatifs et qualitatifs

Dans un premier temps, nous présentons l'étiquette sémantique du personnage dans une approche fondée sur des critères quantitatifs et qualitatifs. La théorie sémiologique du personnage élaborée par Philippe Hamon propose notamment d'examiner les représentations lexicales des personnages, et vise à les décrire et à les classer à partir de tels critères.

Les critères quantitatifs correspondent à la fréquence d'apparition des « personnages-acteurs » (Hamon 1977 : 131) – seuls ou avec d'autres personnages, et dans ce dernier cas, le nombre et la nature des relations interpersonnelles comptent également. En revanche, à l'aide des critères qualitatifs, nous pouvons construire l'« étiquette sémantique » propre à chacun des personnages (*ibid.* 126). Une telle étiquette sémantique est constituée, comme nous l'avons déjà esquissé, à partir de l'ensemble des éléments lexicaux (avant tout des groupes nominaux et leurs expansions) rassemblant les traits distinctifs qui caractérisent le personnage du récit.

Pour détecter ces éléments au niveau de surface du texte, lors d'une lecture horizontale, nous avons considéré les simples indications textuelles des personnages-acteurs,

ceux-ci étant des *ensembles sémiotiques*⁷⁴. Pour ce faire, nous avons examiné les éléments de surface du texte, facilement identifiables, que nous pouvons considérer comme des représentations primaires des acteurs.

À l'aide de ces données textuelles renvoyant à un même personnage-acteur, nous avons pu dresser une sorte d'« inventaire » des traits du personnage en question, pour arriver à construire son étiquette sémantique.

Voici par exemple les éléments lexicaux de l'étiquette sémantique de la Martine, personnage de la nouvelle « La Martine » :

Le personnage est désigné, dès sa première apparition, puis tout le long du texte, par un nom propre « familier » : *la Martine*, et une seule fois (lors de l'annonce de son mariage) par son nom complet : *Victoire-Adélaïde Martin*. À cela s'ajoutent des désignations fréquentes par des groupes nominaux, le long du texte : *la fille, une belle fille*. Enfin, un passage de texte descriptif peint sa figure et ses vêtements :

Elle, serrée dans un corset [...], s'en allait droite, la taille étranglée, les épaules larges, les hanches saillantes, en se dandinant un peu. Coiffée d'un chapeau à fleurs, confectionné par une modiste d'Yvetot, elle montrait tout entière sa nuque forte, ronde, souple, où ses petits cheveux follets voltigeaient, roussis par le grand air et le soleil. (110)

À propos de ces différentes réalisations des représentations sémantiques du personnage, référons ici aux catégories employées par Francis Corblin et déjà utilisées dans l'analyse de la nouvelle « Les Bijoux » (v. *supra*, 4.5) : la catégorie des *désignateurs rigides* et celle des *désignateurs contingents* ou *non rigides*.

Examinons l'application de ces concepts à notre exemple. Nous pouvons établir que les noms propres *la Martine* et *Victoire-Adélaïde Martin* fonctionnent comme des *désignateurs rigides*. Cependant, les expressions *la fille, une belle fille* sont des *désignateurs non rigides*, et les passages descriptifs contiennent généralement surtout des *désignateurs non rigides*.

En ce qui concerne les expressions *la fille, une belle fille* – dont Corblin évalue l'utilisation comme « typique du discours romanesque » –, c'est par le « contexte que leur référence peut être fixée » (Corblin 1983 : 202).

La représentation des personnages par les *désignateurs* peut aussi bien caractériser le

⁷⁴ Cette terminologie de *l'ensemble sémiotique* pour désigner le personnage est propre à A. Ubersfeld qui, pour créer les étiquettes sémantiques, propose de dresser une carte rassemblant les traits distinctifs du personnage, ceux-ci permettant aussi de montrer les rapports de conjonction et d'opposition avec d'autres personnages (Ubersfeld 1982 : 133).

style de l'écrivain.⁷⁵ Dans cette nouvelle, nous avons rencontré l'abondance de *désignateurs rigides* – d'ailleurs caractérisant aussi les autres nouvelles du corpus examiné, en accord avec la brièveté des textes –, mais en même temps, nous avons remarqué une certaine alternance des deux types de désignateurs dans la nouvelle.

Nous avons constaté que les représentations sémantiques des différents personnages-acteurs ne se réalisent pas d'une manière identique. Car il y a des personnages-acteurs dont la représentation lexicale est très large (telle l'étiquette de la Martine), tandis que pour d'autres, elle peut être bien restreinte (comme celle de l'autre protagoniste de la nouvelle, Benoist). Partant de ces bases, nous avons distingué les catégories d'*étiquettes sémantiques fortes* et d'*étiquettes sémantiques faibles* – pour ainsi qualifier l'étiquette sémantique.

Pour reprendre l'exemple de la nouvelle « La Martine » ; l'étiquette sémantique de la Martine est large, donc « forte ». En revanche, l'étiquette sémantique de Benoist – l'acteur représentant l'actant *sujet* – est restreinte ou « faible » : dans le récit, il est seulement désigné rigideusement par son nom, Benoist (à part le pronom personnel *il*, qui ne fait pas partie de l'étiquette sémantique).

Nous avons aussi examiné la pertinence de cette qualité « forte » ou « faible » des étiquettes sémantiques sur le plan des rôles actantiels. Nous avons constaté que les étiquettes sémantiques fortes caractérisent généralement les acteurs représentant les actants *sujet* et *objet* (ou du moins l'un des deux dans une nouvelle), soulignant l'importance de l'axe principal du modèle actantiel.

Une autre spécificité à noter est que, dans les nouvelles de Maupassant, les indications de lieux géographiques ont une grande importance dans la construction des étiquettes sémantiques des personnages, particulièrement dans les nouvelles racontant des histoires de la vie rurale. Ces indications géographiques qui rendent les cadres de l'intrigue identifiables, étant en premier lieu les outils du réalisme, servent également à renforcer l'authenticité de l'histoire. Or, selon l'acception de Kerlouégan & Moricheaud-Airaud, c'est le vraisemblable, trait caractéristique des œuvres de Maupassant, qui prévaut : « L'impression de réalisme et/ou de naturalisme qui se dégage de l'écriture des nouvelles de Maupassant [...] naît davantage d'une *illusion de vraisemblance* que d'une photographie du réel » (Kerlouégan &

⁷⁵ Au sein d'une œuvre littéraire, Corblin considère que « personnage et chaîne effective de ses désignateurs sont, au sens fort, indissociables » (Corblin 1983 : 205), et il attribue aussi une valeur stylistique aux *désignateurs*. Car « l'étude de détail, menée à l'aide de concepts appropriés, pourrait alors être un moyen de caractériser la *saisie* des personnages dans un univers romanesque donné, et de comparer sur ce plan des écritures différentes. [...] La saisie des personnages, réalisée [...] par les désignateurs, s'opère donc dans un ensemble plus vaste, qui règle ce qu'on pourrait appeler des types d'occurrence dans le roman. » (*ibid.* : 205, souligné dans le texte).

Moricheaud-Airaud 2011 : 315 – souligné dans le texte).

Tel est le cas, entre autres, de Maître Hauchecorne, protagoniste de la nouvelle « La Ficelle » ; à sa première apparition, il est désigné par son pays d'origine : « *Maître Hauchecorne, de Bréauté [...] économe en vrai Normand* » (124).

La représentation des personnages chez Maupassant est caractérisée par l'abondance de détails minutieux, mais sans que ces informations – données biographiques, épithètes marquant l'aspect physique du personnage – constituent de longues séquences descriptives continues. Une série d'exemples dans la nouvelle « Farce normande » présente de tels passages :

Comme un serpent, la suite des invités s'allongeait à travers la cour. Les premiers, atteignant la maison, brisaient la chaîne et s'éparpillaient, tandis que là-bas il en entraît toujours par la barrière ouverte. (64)

Toutes les femmes avaient des châles lâchés dans le dos, et dont elles tenaient les bouts sur leurs bras avec cérémonie. Ils étaient rouges, bigarrés, flamboyants, ces châles (64)

Devant la porte, les femmes tapaient sur leurs robes pour en faire tomber la poussière, dénouaient les oriflammes qui servaient de rubans à leurs chapeaux, défaisaient leurs châles et les posaient sur leurs bras, [...] (64)

Les fermières, écarlates, oppressées, les corsages tendus comme des ballons, coupées en deux par le corset, gonflées du haut et du bas, restaient à table par pudeur (65).

Notons que dans ces exemples, les brèves séquences descriptives dessinent le portrait des invités, un portrait certes fragmentaire, mais vivant. Dispersés dans le texte, ces passages représentent en même temps l'hyperthème d'une progression à thèmes dérivés.

Présentation de l'étiquette sémantique du personnage à partir des axes sémantiques

Comme nous l'avons mentionné plus haut (v. Chapitre 2.3), nous pouvons composer l'étiquette sémantique des personnages par l'intermédiaire des axes sémantiques (tels le sexe, l'âge, le statut social, la profession, etc.). Pour ce faire, une analyse sémantique permet de décomposer les personnages en traits distinctifs à partir de considérations qualitatives.

Prenant pour point de départ ces traits distinctifs, nous pouvons définir les axes sémantiques fondamentaux pertinents. Sur la base de ces axes sémantiques pertinents, exprimant des rapports d'opposition, nous pouvons ensuite structurer une étiquette sémantique pour chaque personnage.

Voici quelques axes pertinents possibles :

- Axe sémantique *animé – non animé* : La forme d'existence est une qualité de base. Nous avons déjà établi que non seulement des entités animées, mais aussi des entités non animées – des acteurs abstraits, ou même des actions – peuvent prendre des rôles actantiels.
- Axe sémantique *concret – abstrait*
- Axe sémantique *homme – femme*
- Axe sémantique *jeune – vieux* : Dans le cas des personnages-acteurs animés, l'âge est une caractéristique importante, le narrateur l'indique très concrètement dans la plupart des cas.
- Axe sémantique *marié(e) – célibataire*
- Axe sémantique *campagnard – bourgeois* : l'appartenance sociale et la provenance géographique peuvent servir de traits distinctifs, et caractérisent les personnages des récits de Maupassant, racontant la vie rurale et bourgeoise.
- Axe sémantique *riche – pauvre* : la situation pécuniaire

Prenons l'exemple de la nouvelle « Farce normande » et examinons la construction de l'étiquette sémantique de l'acteur dans le rôle de *sujet* : Jean Patu, le protagoniste du récit.

Dès la première apparition du protagoniste, le narrateur en donne une description composée de caractéristiques objectives. Le personnage est désigné par son nom et le lecteur aura des informations sur son apparence, son statut social et pécuniaire, mais aussi sur sa qualité exceptionnelle comme chasseur :

Le marié était un beau gars, Jean Patu, le plus riche fermier du pays. C'était, avant tout, un chasseur frénétique, qui perdait le bon sens à satisfaire cette passion, et dépensait de l'argent gros comme lui pour ses chiens, ses gardes, ses furets et ses fusils. » (63)

Les représentations lexicales du personnage dans le texte définissent son étiquette sémantique à partir de traits qualitatifs :

dans le premier segment : « *le marié* », « *un beau gars* », « *Jean Patu* », « *le plus riche fermier du pays* », « *un chasseur frénétique* » ;

et dans le deuxième segment : « *le jeune époux* », « *Jean* », « *le mari* », « *le maître* ».

En ce qui concerne les représentations lexicales du personnage, nous pouvons

constater qu'elles sont organisées autour de deux thèmes. Le premier est celui du mariage, car la nouvelle raconte le jour du mariage et la nuit de noces : « *le marié* », « *le jeune époux* », « *le mari* ». Notons que ces représentations changent aussi avec le développement de l'intrigue. Le deuxième thème concerne les qualités de Jean en tant que fermier et chasseur – un thème qui domine l'intrigue (les coups de fusil perturbent la fête et ensuite la nuit de noce, les « braconniers » imaginaires menacent les biens du protagoniste) : « *le plus riche fermier du pays* », « *un chasseur frénétique* ».

Examinons aussi la construction de l'étiquette sémantique de ce même personnage à partir des axes sémantiques. Pour ce faire, nous devons d'abord définir les axes sémantiques pertinents à partir des traits distinctifs binaires qui expriment des rapports d'opposition. Nous avons établi six axes sémantiques à l'aide desquels nous pouvons structurer l'étiquette sémantique du personnage. Le tableau qui suit présente ces axes :

Tableau 16 : Axes sémantiques pour structurer l'étiquette sémantique du personnage

Axes sémantiques		Personnage : Jean Patu
Axe sémantique 1	animé	✓
	non animé	-
Axe sémantique 2	concret	✓
	abstrait	-
Axe sémantique 3	homme (+ marié)	✓
	femme	-
Axe sémantique 4	jeune	✓
	vieux	-
Axe sémantique 5	campagnard	✓
	bourgeois	-
Axe sémantique 6	riche	✓
	pauvre	-

Nous pouvons conclure que l'étiquette sémantique du protagoniste Jean Patu établie selon les axes pertinents est composée alors des éléments suivants : *animé – concret – homme marié – jeune – campagnard – riche*.

La liste des axes pourrait être continuée pourvu que la nouvelle examinée suggère d'autres axes plus spécifiques. De plus, les axes pourraient s'étendre sur le domaine psychologique où, cependant, les traits distinctifs sont plus difficiles à nommer.

Les deux approches esquissées pour construire et présenter l'étiquette sémantique du

personnage, servant à le caractériser, devraient être appliquées de façon conjuguée, pour se compléter mutuellement.

Dans le premier cas, ce sont les éléments lexicaux effectivement figurant au niveau de surface du texte qui dominent. Les étiquettes ainsi construites peuvent montrer une individualité et une grande variété d'une nouvelle à l'autre.

En revanche, la deuxième approche, plus abstraite, utilise les axes sémantiques et les traits distinctifs préétablis (mais dégagés du texte particulier), ce qui donne lieu à des généralisations ou à des comparaisons.

5.3 *Les réalisations spéciales du modèle actantiel de Greimas*

Il est évident que les nouvelles individuelles constituant notre corpus représentent un genre différent de celui pour lequel le modèle originel de Greimas a été conçu. Dans le cas du conte merveilleux et du récit mythique, les personnages remplissent des rôles prédéterminés par les exigences du genre, alors que dans un récit moderne, le tableau des personnages peut montrer une grande variété. Pour cette raison, il nous semblait utile de revoir et, si nécessaire, de réévaluer les actants du modèle en examinant l'applicabilité du modèle aux nouvelles du corpus.

Si nous avons référé au modèle de Greimas (v. *supra*, Chapitre 2.2) comme étant un modèle abstrait, nous avons aussi présumé qu'il pouvait fonctionner, précisément grâce à son caractère abstrait, pour tous les types de récits, donc aussi pour les textes de notre corpus. Car, contrairement à Souriau et à Propp⁷⁶ – ceux-ci représentant ses prédécesseurs –, Greimas avait l'intention d'assurer à son modèle une applicabilité plus générale.

Comme point de départ, nous avons supposé que la catégorisation du modèle originel peut s'appliquer au système de personnages du récit moderne du XIXe siècle.

Nous avons donc effectué la catégorisation des personnages des récits selon la matrice greimassienne, et nous avons trouvé qu'il est possible de discerner la structure actantielle pour toutes les nouvelles du corpus. Les tableaux représentant la distribution des rôles actantiels dans les nouvelles examinées se trouvent dans Annexe 2.

Or, nous avons examiné des écarts et des cas spéciaux, que nous présenterons par la suite.

⁷⁶ « Ces différentes typologies sont d'autant plus utiles qu'elles restent plus près de corpus définis : celle de Souriau est proche de la comédie traditionnelle et du théâtre de boulevard, celle de Propp rassemble les traits communs aux personnages des contes merveilleux » (Molino & Lafhail-Molino 2003 : 184).

Les écarts et les cas spéciaux

Nous avons souligné sous le point 2.2 que le modèle de base représente une sorte de cadre théorique. La structure actantielle des nouvelles individuelles est l’empreinte du modèle général dans chacun des récits. Greimas lui-même discute les différentes réalisations concrètes du modèle abstrait en ce qui concerne les relations acteurs-actants, ou « distributions actorielles ». Il définit les deux points extrêmes sur l’échelle des réalisations théoriquement possibles du modèle : *la structure actantielle objectivée* et *la structure actantielle subjectivée* – selon sa terminologie. La première réalisation de la distribution actorielle a « une expansion maximale caractérisée par la présence d’un acteur indépendant pour chaque actant ou rôle actantiel », alors que la deuxième a « une expansion minimale et se réduit à un seul acteur ayant en charge tous les acteurs et rôles actantiels nécessaires » (Greimas 1983 : 57).

Lors de notre travail, nous avons déterminé et examiné les écarts et les cas spéciaux de la réalisation des différents rôles actantiels dans les textes particuliers du corpus. Car nous pensons que ce sont les cas spéciaux qui peuvent offrir la possibilité de définir les directions d’éventuels affinements ou élargissements du modèle actantiel. Partant de cette présupposition, dans ce qui suit, nous allons donc insister avant tout sur les cas particuliers.

Les réalisations spéciales des rôles actantiels : Les cas du syncrétisme d’actants

Nous avons déjà mentionné le *syncrétisme d’actants* (v. Chapitre 2.2), ou selon la formulation de Greimas « la manifestation syncrétique fréquente des actants » (Greimas 1966 : 177–178), où l’acteur unique est « chargé de subsumer » (Greimas 1983 : 56) deux – ou même plusieurs – rôles actantiels. Après avoir examiné les réalisations spéciales des rôles actantiels de ce point de vue, énumérons ici les exemples de notre corpus :

L’actant sujet et le rôle d’anti-sujet réalisés par un même acteur

Dans la nouvelle « Petit Soldat », le rôle actantiel *sujet* est rempli, curieusement, par les deux protagonistes⁷⁷, les deux petits soldats : Jean Kerderen et Luc Le Ganidec, camarades et amis au début de l’histoire, car ils sont compagnons de fortune et sont aussi originaires du même pays. En effet, ils veulent gagner l’amitié de la même fille, mais le fil de l’intrigue avançant, les deux amis deviennent des rivaux et Luc, qui rencontre la fille à l’insu de son

⁷⁷ Cf. le phénomène de « dédoublement » d’actants chez Tesnière (1959 : 107).

camarade, prend le rôle de l'*anti-sujet* (Greimas 1983 : 56, 187).

Les actants sujet – destinataire réalisés par un même acteur

Dans « Le Petit Fût », Maître Chicot, l'aubergiste, représente à la fois l'actant *sujet* et l'actant *destinataire*, car il veut se procurer les terres de la mère Magloire, l'objet de son intention : c'est le cas d'une quête qu'il a engagée pour lui-même. Le rôle de *destinateur* est rempli alors par une entité abstraite et non animée : l'avarice.

Les actants sujet – destinateur – destinataire réalisés par un même acteur

Dans certains cas, le *destinateur* est en même temps son propre *destinataire*. Greimas réfère alors au « héros cornélien qui se doit ». Par exemple, dans « Le Cas de Madame Luneau », Hippolyte Lacour veut récupérer ses cent francs devant le tribunal, ou bien dans « Autres Temps », la dame de la campagne veut récupérer sa ferme. Ces exemples montrent, pour ainsi dire, un *synchrétisme multiple*, car un seul acteur est chargé de « subsumer » les rôles actantiels *sujet*, *destinateur* et *destinataire* (Greimas 1983 : 56). Mais, à vrai dire, il n'est pas impossible de considérer ici aussi le *destinateur* comme un aspect de l'acteur-sujet (à la manière de l'avarice de l'aubergiste) ; ce serait alors un certain sentiment de la justice, ou la fierté offensée, qui aurait incité l'acteur-sujet à agir.

Un cas spécial de synchrétisme : Réciprocité dans la distribution des rôles actantiels

Dans les histoires construites autour d'une quête amoureuse, on peut éventuellement découvrir une structure actantielle double, qui soulève le problème du point de vue : en fonction du personnage sur lequel le récit – et le travail d'analyse – est focalisé, la distribution des rôles actantiels peut changer : nous pouvons rencontrer une réciprocité au niveau de la distribution des rôles actantiels, spécialement dans la catégorie actantielle *sujet – objet*.

La nouvelle « Farce normande » offre un exemple de ce type de réciprocité :

Les protagonistes de l'histoire, le jeune marié, Jean Patu et sa mariée, Rosalie sont représentés mutuellement dans les rôles de *sujet*, *objet* et *destinataire*, ce dernier se confondant avec le *sujet*. La raison en est, que la force d'action, qui a un effet sur la dynamique du récit, est leur désir mutuel de se marier, désir qui représente à son tour l'actant *destinateur*.

Notons que nous avons déjà mentionné cette problématique de la *réciprocité* des rôles

actantiels : nous l'avons présentée comme une réalisation spéciale du modèle actantiel, de la correspondance actant – acteur (v. Chapitre 2.2). Cette réalisation réversible des rôles actantiels concerne surtout la catégorie actantielle *sujet – objet*, et nous l'avons observée particulièrement dans les nouvelles racontant une histoire amoureuse. Dans ces nouvelles, l'actant *destinateur* est représenté par l'amour ou le désir qui anime le récit : la direction de cette force d'action peut alors être inversée, et les acteurs représentant les deux actants de cette catégorie sont interchangeable.

Dans le troisième segment de la nouvelle *Les Sabots*, où les actions sont gouvernées par la force d'action *désir*, nous rencontrons aussi la réciprocité (à l'origine, une réciprocité plutôt forcée, un désir à sens unique de la part de M. Omont) dans les rôles actantiels de *sujet*, *objet* et *destinataire*.

Acteurs non animés ou abstraits dans les rôles actantiels

Mentionnons un autre type de réalisation spéciale du modèle : celui des acteurs non animés ou abstraits dans les rôles actantiels.

Dans une approche « classique », c'est-à-dire plus traditionnelle et moins technique, la notion de *personnage-acteur* évoque des êtres animés. Laure Helms formule ainsi cette préconception : « Le lecteur est volontiers conduit à appréhender le personnage romanesque comme une personne, dotée d'une mémoire, d'une sensibilité au monde extérieur, d'une intelligence, d'une capacité d'analyse, qui constituent autant de qualités subjectives [...] » (Helms 2018 : 127).

Or, selon le modèle actantiel, les acteurs représentant les actants peuvent être réalisés non seulement par des personnages animés, mais aussi par des acteurs non animés : objets physiques, idées abstraites, objectifs, intentions, émotions etc.

C'est le cas, avant tout, de l'actant *destinateur* qui peut souvent être réalisé par des acteurs non animés ou abstraits, car cet actant équivaut à la force d'action qui déclenche et anime les événements de l'intrigue. Une telle force peut être représentée, entre autres, par l'amour ou le désir, l'avidité ou la naïveté du protagoniste.

Nous rencontrons un phénomène similaire dans le cas de l'actant *objet*, qui n'est pas représenté nécessairement par un objet réel, physiquement observable, mais peut aussi bien être réalisé par un acteur abstrait : une intention de faire ou d'atteindre quelque chose (l'intention de prouver son innocence, l'intention de protéger ses biens – juste pour mentionner, à titre d'exemple, des réalisations possibles identifiées dans le corpus). Et, dans

certains cas, le *destinateur* et l'*objet* peuvent coïncider (syncrétisme d'actants).

Et encore, tel est le cas des acteurs abstraits représentant les actants de la catégorie *adjuvant* – *opposant* ; en effet, la jalousie, la malveillance, ou simplement la naïveté du protagoniste, entre autres, peuvent former un obstacle, un empêchement lors de sa quête. Au contraire, la ruse, l'intelligence, la bienveillance peuvent devenir les adjuvants du héros.

Dans « La Ficelle », la *malveillance* est l'acteur abstrait du rôle actantiel *opposant*. Dans « Le Crime au Père Boniface », la *naïveté* (avec pourtant la volonté d'aider) représente le rôle actantiel *destinateur* ; ou bien dans « Farce normande », le *désir* et le *besoin de protéger ses biens* sont présents dans le rôle actantiel *destinateur*, comme deux acteurs en concurrence.

Le rôle actantiel de l'amour, acteur non animé abstrait

Les représentations de l'actant *destinateur* par l'amour, acteur non animé abstrait, sont typiques dans les histoires d'amour. Mais l'amour peut apparaître sous diverses formes dans notre corpus. Ainsi, dans « Les Sabots », « La Martine », « Petit Soldat », « Aveu » et « Les Bijoux », c'est plutôt le désir amoureux qui prend le rôle actantiel *destinateur*, alors que dans « Le Donneur d'Eau bénite », cet actant est représenté par l'amour parental.

Bien que l'amour prenne le rôle actantiel de *destinateur* pour la majorité des cas, cet acteur abstrait peut aussi bien représenter d'autres rôles actantiels. Dans « Farce normande », le désir de se marier apparaît bien dans le rôle de *destinateur*, mais le désir (charnel) y est aussi présent, et devient *opposant*, que le héros doit vaincre pour partir à la poursuite des « braconniers ».

Si nous acceptons la conception d'Anne Ubersfeld concernant cette fois la catégorie même de *destinateur–destinataire*, nous pouvons constater que dans les quêtes amoureuses, l'actant *destinateur* est donc représenté par Eros, tandis que la réalisation de l'actant *destinataire* est identique avec celle de l'actant *sujet*, car ce dernier cherche à obtenir l'objet de son amour pour lui-même (Ubersfeld 1972 : 62–65).

Très souvent, un acteur abstrait, tel l'amour, n'apparaît pas sous une forme textuelle explicite et univoque, mais ce sont alors les connaissances, pour ainsi dire « encyclopédiques », du lecteur et ses expériences de la vie qui lui permettent d'identifier l'acteur abstrait et de lui attribuer un rôle actantiel. En effet, à partir des représentations lexicales éparses, il est déjà possible de constituer l'étiquette sémantique d'un acteur abstrait.

Examinons en détail la représentation textuelle de l'amour et de la quête amoureuse dans « La Martine », racontant l'histoire du jeune fermier, Benoist, qui tombe amoureux de la Martine.

En ce qui concerne la distribution des rôles actantiels : l'actant *sujet* est représenté par Benoist tout au long de l'histoire, *l'objet* est de gagner l'amour de la Martine. L'actant *destinateur* est représenté par l'amour, acteur non animé abstrait, le *destinataire* est Benoist lui-même – il s'agit donc d'une réalisation synchrétique d'actants, typique dans les histoires d'amour. L'actant *adjuvant* reste une catégorie vide, alors que l'actant *opposant* est représenté d'une part – d'une manière implicite – par les parents de la fille, d'autre part par le mariage inattendu de la Martine avec Vallin (ancien ami de Benoist), obstacle incontournable pour le jeune amoureux. L'amour dans le rôle de l'actant *destinateur* est naturellement la force d'action qui conduit le protagoniste et régit les actions de l'intrigue.

Pour pouvoir constituer l'étiquette sémantique de *l'amour* dans « La Martine », nous identifions ses représentations lexicales, et ce faisant, nous nous rendons compte qu'elles présentent un inventaire large et varié. Bien que le terme *amour* ne figure pas dans le texte, à sa première manifestation, il est évoqué, d'une manière explicite, notamment par le terme *désir* :

Il la regardait aller, l'admirant brusquement, se sentant pris d'un **désir**. (110)

Mais ensuite, dans l'identification des acteurs abstraits, ce qui peut poser des difficultés, c'est précisément leur représentation implicite, ou indirecte. Toujours dans « La Martine », nous rencontrons de nombreuses représentations lexicales qui – d'une manière indirecte – renvoient à *l'amour*, mais exigent, de la part du lecteur, une connaissance générale de la vie pour pouvoir les déchiffrer :

[...] il prononça tout haut, dans le silence de la campagne : « Pour une belle fille, c'est une belle fille. » (112),

Il y pensait encore le soir, dans son lit, et le lendemain en s'éveillant. (112),

Il n'était pas triste, il n'était pas mécontent ; il n'eût pu dire ce qu'il avait. C'était quelque chose qui le tenait, quelque chose d'accroché dans son âme, une idée qui ne s'en allait pas et qui lui faisait au cœur une espèce de chatouillement. (112),

[...] il eut l'esprit plein d'elle. Il tressaillait quand on la nommait devant lui. Il ne mangeait plus, il avait chaque nuit des sueurs qui l'empêchaient de dormir (112).

Le rôle actantiel de la *ruse*, acteur non animé abstrait

L'acteur abstrait la *ruse* apparaît – et ce n'est pas surprenant – dans les rôles actantiels *adjuvant* et *opposant*. Tel est le cas des nouvelles suivantes : dans « Petit Soldat », et dans « Le Petit Fût », elle prend le rôle de l'*adjuvant* ; alors que dans « Le Lapin », elle représente les deux actants de la catégorie : *adjuvant* et *opposant*.

Il est rare qu'un acteur abstrait soit nommé d'une manière explicite, pourtant, dans « Le Petit Fût », c'est bien le cas :

[...] mais elle se méfiait toujours, craignant mille choses imprévues, des **ruses** cachées (148).

Une *action* dans un rôle actantiel

Pour enrichir encore l'inventaire des abstractions qui peuvent prendre un rôle actantiel, considérons le rôle des *actions*. Lors de nos examens, nous avons trouvé que les *actions*, en tant qu'acteurs, prennent souvent le rôle actantiel *objet* – car ces actions peuvent être interprétées comme des objectifs à réaliser.

La liste des exemples provenant de notre corpus est bien large : récupérer sa ferme (« Autres Temps »), retrouver le fils perdu (« Le Donneur d'Eau bénite ») ; protéger ses biens menacés par les « braconniers » imaginaires (« Farce normande »), récupérer ses cent francs (« Le Cas de Madame Luneau ») ; prouver son innocence (« La Ficelle ») ; sauver M. Chapatis le percepteur (« Le Crime au Père Boniface ») ; avouer sa grossesse, s'amuser avec la fille, trouver une solution à la situation (« L'Aveu ») ; recouvrer ses biens (« Le Retour ») ; récupérer ses terres (« Tribunaux rustiques ») ; gagner l'amitié d'une fille (« Petit Soldat ») ; défendre son honneur (« Les Bécasses ») ; trouver le lapin volé, trouver le voleur soupçonné, se renseigner sur ses droits dans le mariage (« Le Lapin »).

Réalisation spéciale de la structure actantielle : Les nouvelles à structure actantielle « lacunaire »

Au cours des analyses de textes individuelles, pour la plupart des nouvelles, nous avons pu identifier des acteurs pour tous les rôles actantiels. Dans ces cas réguliers, il s'agit alors de la réalisation du modèle actantiel sous la forme d'une *structure actantielle complète*.

Pourtant, dans d'autres cas, nous avons observé une *structure actantielle lacunaire*. Les nouvelles à *structure actantielle lacunaire* représentent un cas spécial de la réalisation du

modèle actantiel quand un, ou même plusieurs actants ne sont pas représentés par un acteur, dans un segment du texte, ou dans le texte entier.

Notons que Greimas lui-même mentionne cette réalisation incomplète du modèle, en référant aux deux cas extrêmes théoriquement possibles de la réalisation du modèle : *la structure actantielle objectivée* et *la structure actantielle subjectivée* – selon sa terminologie (pour plus de détails, voir *supra*, dans ce chapitre).

Dans les nouvelles examinées, nous avons trouvé que ce type spécial de la réalisation du modèle actantiel concerne spécifiquement les actants de la catégorie *adjuvant–opposant*. Nous pensons que cette spécificité réside dans les origines syntaxiques du modèle actantiel et s'explique par le fait que ce sont les actants qui ne sont pas « indispensables » à une structure actantielle « minimale ».

Dans notre corpus, les exemples de nouvelles à structure actantielle lacunaire sont les suivants :

L'actant *adjuvant* n'est pas représenté : « Autres Temps » ; le deuxième segment de « Farce normande » ; « Le Cas de Madame Luneau » ; « La Martine » ; « La Ficelle » ; « Le Retour » et « Tribunaux rustiques ».

L'actant *opposant* n'est pas représenté : « Les Sabots » ; le troisième segment de « L'Aveu » ; le premier segment dans « Le Lapin » et le premier segment dans « Les Bijoux ».

Les actants *adjuvant* et *opposant* ne sont pas représentés : le premier segment de « L'Aveu » et le troisième segment dans « Le Lapin ».

Préfiguration d'un acteur dans les *titres* des nouvelles

Un élément important de la structuration du texte, c'est le *titre*. Car le titre peut fournir le premier moment dans le texte pour annoncer un acteur, et pour attirer l'attention du lecteur sur un composant significatif du récit.

Lors d'une simple observation des titres des nouvelles, nous pouvons constater que, pour la plupart d'entre eux, ils sont composés d'un seul nom ou d'un groupe nominal. Et encore, il arrive souvent que le titre contienne un nom propre, le nom du protagoniste, par exemple.

Il nous semble intéressant d'examiner la relation entre les titres des nouvelles et la structure actantielle, pour voir si les titres peuvent, en quelque sorte, préfigurer les éléments

de la structure actantielle : les acteurs ou les rôles actantiels qu'ils remplissent.

Les titres suggèrent l'importance d'un élément, et souvent aussi d'un acteur dès le début. Le thème du titre d'une nouvelle peut alors être considéré comme *une prolepse* ou *une cataphore*.

Annexe 5 contient le tableau représentant la manifestation d'acteurs dans les titres des nouvelles examinées, et aussi les rôles actantiels qu'ils accomplissent ensuite dans l'histoire.

Nous avons trouvé que les acteurs apparaissant dans les titres des nouvelles prennent, le plus souvent, le rôle actantiel *sujet* ou *objet* – soulignant l'importance de l'axe principal du modèle actantiel.

Exemples pour l'acteur dans le titre accomplissant le rôle actantiel *sujet* : « Le Donneur d'Eau bénite », « Le Cas de Madame Luneau » et « « Petit Soldat » ».

Exemples pour l'acteur dans le titre accomplissant le rôle actantiel *objet* : « La Martine », « Le Lapin » et « Les Bijoux ».

Deux titres font exception : « La Ficelle » et « Le Petit Fût ». Dans ces nouvelles, un élément thématique important apparaît déjà dans le titre, mais, par la suite, il n'est pas actif, il n'accomplit pas de rôle actantiel. Nous le considérons alors simplement comme *une cause* (qui lance une série d'événements dans l'histoire), ou comme un moyen, *un contributeur passif*, sans la valeur totale d'un actant.

Les actants au-delà de la matrice greimassienne

Le septième actant : l'arbitre

Au sein du corpus, nous avons rencontré des nouvelles où l'un des acteurs de l'histoire semblait échapper à tous les actants de la matrice greimassienne à six actants, et évoque un nouveau rôle actantiel : celui de *l'arbitre*.

Notons pourtant qu'il ne s'agit pas d'un phénomène tout à fait nouveau.

Rappelons que E. Souriau insère déjà dans sa matrice le rôle d'Arbitre. Mais il ne le considère pas comme un arbitre entre deux rivaux, entre la force dramaturgique⁷⁸ et son

⁷⁸ Souriau comprend par *force ou fonction dramaturgique* « le mode spécifique de *travail en situation* d'un personnage : son rôle propre en tant que force dans un système de forces. Et [...] chaque personnage a une force spécifique » (Souriau 1950 : 71). Pour que cette force devienne dramaturgique, une opposition ou un obstacle est nécessaire : « La force de la tendance n'est dramaturgique que si elle rencontre une résistance » (*ibid.* : 95). Nous ne gardons pas cette terminologie dans notre analyse, car nous employons *force d'action* pour décrire l'énergétisme d'actants (v. *supra*, Chapitre 2.2).

opposant, car, dans sa conception « sa vraie fonction est celle d'Attributeur du Bien. [...] ce rôle d'attributeur du bien prend toute sa valeur dramaturgique de sa puissance de distribuer à son gré, dans le microcosme, le bonheur ou le malheur » (Souriau 1950 : 101–102).

L'interprétation d'A. Ubersfeld aborde ce même rôle d'arbitre – ou « fonction arbitre » selon sa terminologie – sous un angle différent et met l'accent déjà sur son caractère décisoire : « [...] elle [la fonction arbitre] suppose qu'il y a au-dessus des forces en présence conflictuelles une force décisoire ou conciliatrice, un pouvoir au-dessus du conflit » (Ubersfeld 1982 : 63).

Notre acception semble être plus proche de cette dernière interprétation et nous préférons la prendre comme point de départ pour notre définition du rôle d'arbitre. Ce rôle est donc rempli par des acteurs qui ne peuvent pas être rangés dans les rôles actantiels de la matrice de Greimas, mais forment une catégorie à part grâce à leur caractère décisoire qui les met au-dessus des catégories actantielles.

Par la suite, nous énumérons les cas où nous avons pu identifier des acteurs représentant le rôle d'arbitre.

Dans les nouvelles « Autres Temps », « Tribunaux rustiques »⁷⁹, et « Le cas de Madame Luneau » – des histoires relatant une audience au tribunal –, c'est le personnage du *juge de paix* qui est présent sur scène dans le rôle de l'arbitre. Alors que dans « La Ficelle » c'est le *maire* (en même temps notaire de la commune) qui apparaît dans ce rôle d'arbitre. Dans « Le Retour », le *curé* n'est pas présent sur scène, il est mentionné seulement à la fin de la nouvelle, mais c'est lui qui est appelé à faire justice. Dans « Le Lapin », Maître Lecacheur, en tant que *maire*, apparaît dans le rôle d'arbitre.

Nous pouvons aussi constater que ce caractère de l'arbitre d'être au-dessus des forces conflictuelles est assuré, avant tout, par des contraintes sociales. Les acteurs représentant l'arbitre dans l'histoire accomplissent un rôle social bien déterminé ou bien remplissent une fonction officielle qui leur accorde déjà un pouvoir de décision : le juge de paix, le maire, des fonctionnaires...etc.

Notons aussi que, dans les nouvelles examinées, l'acteur représentant l'arbitre ne prend aucun rôle actantiel dans la matrice ; il est simplement présent dans le récit, et contribue au déroulement et au dénouement de l'intrigue.

⁷⁹ « Autres Temps » et « Tribunaux Rustiques » sont deux nouvelles portant sur le même sujet, « Autres Temps » (paru en 1882) étant un premier essai pour « Tribunaux Rustiques » (paru en 1884) ; cf. les notes de l'Éditeur dans « Remarques concernant les contes et nouvelles non reproduits en volumes » du recueil (Maupassant 1959 : Tome II, 1333).

Considérant notre corpus des nouvelles de la section *Drames et Propos Rustiques*, nous avons pu identifier l'*arbitre* dans six nouvelles, ce qui marque l'importance de ce rôle, et, par conséquent, l'intérêt de l'extension du modèle original pour y inclure ce septième actant.

L'acteur – actant malgré lui

L'acteur qui occupe un rôle actantiel malgré lui est un acteur qui ne contribue pas au dénouement de l'intrigue par lui-même, de sa propre volonté, mais pourtant, il prend un rôle actantiel, sans en être tout à fait conscient.

Un exemple pour cette réalisation spéciale d'actant se trouve dans « Le Crime au Père Boniface », où les deux gendarmes sont des acteurs qui représentent malgré eux l'actant *opposant* aux yeux du facteur.

Ou bien, prenons « Les Sabots », où, dans le deuxième segment de la nouvelle, Adélaïde n'est pas un acteur actif au sens propre du mot (car elle agit sous la direction de ses parents – et ensuite de M. Omont). Pourtant, nous lui attribuons le rôle actantiel de *sujet*, mais tout en accentuant son comportement *malgré elle*.

L'*arbitre* et l'« *acteur – actant malgré lui* » sont des constituants qui ne font pas partie du modèle actantiel, mais peuvent compléter la matrice à six actants.

Chapitre 6

Typologie

Parmi les objectifs de nos analyses, nous avons envisagé d'établir une typologie possible à partir des nouvelles examinées. Dans ce chapitre, nous présentons nos résultats à cet égard sous la forme de deux typologies : la première est basée sur la structure actantielle analysée à l'aide du modèle greimassien, alors que la deuxième tient compte de la définition des personnages / acteurs « types » à partir de leurs étiquettes sémantiques.

6.1 Établir une typologie des nouvelles à partir de la structure actantielle

Au cours de notre travail, l'un de nos objectifs principaux était de découvrir des tendances générales, mais aussi des écarts et certains cas spéciaux, en vue d'établir les bases d'une typologie possible. Pour ce faire, nous avons mené une double lecture accompagnée d'une analyse progressive des nouvelles particulières du corpus. La lecture horizontale a permis l'identification des éléments de surface, tels les personnages et la structure scénique, alors que dans les cadres d'une lecture verticale – et par l'analyse narratologique des éléments de la structure profonde des textes –, nous avons repéré le système de personnages partant des catégories actantielles du modèle de Greimas.

Comme type de base, nous avons identifié une structure simple : c'est le cas où la distribution des rôles actantiels ne change pas au cours de l'histoire et, par conséquent, la structure actantielle reste invariable tout au long de l'histoire. Il s'agit là d'une *nouvelle à structure actantielle fixe*.

Mais nous avons aussi constaté que ce type n'était pas applicable à toutes les nouvelles analysées. Car nous avons identifié des cas où la distribution des rôles actantiels n'était pas invariable et, au sein du même récit, nous avons distingué deux ou même plusieurs structures actantielles dans leur succession. Ces structures actantielles consécutives correspondent aux différents *segments*, unités de l'histoire. Plus précisément, les segments individuels sont caractérisés par une structure actantielle invariable, mais un *tournant* dans l'histoire provoque

la redistribution des rôles actantiels, marquant ainsi le début d'un nouveau segment. Dans ce cas, il s'agit donc de *nouvelles à structure actantielle variable*.

Le dynamisme de la structure actantielle

Rappelons que le modèle de Greimas a envisagé le récit comme un « spectacle »⁸⁰ simple, invariable. Cependant, s'il y a une redistribution des rôles due aux modifications des forces d'action, et que plusieurs structures actantielles se succèdent ainsi au sein de la même histoire, ces différentes structures forment une succession linéaire qui rend compte de l'évolution pour ainsi dire diachronique de l'intrigue. Dans ce dernier cas, l'analyse peut identifier une série de « spectacles », c'est-à-dire de segments au sein de l'histoire, où à chaque segment appartient sa propre structure actantielle, selon un dynamisme animé par les *forces d'action*. Le modèle de Greimas, tout en mettant l'accent sur son caractère fonctionnel, considère le personnage-acteur comme une force agissante, au cœur de la dynamique de l'intrigue.

Les travaux de Greimas, tout comme ceux de son précurseur Propp⁸¹ (v. *supra*, ds. Chapitre 2), soulignent déjà l'importance des *actions* dans la structuration du texte, et avant tout dans la définition du système des personnages. J.-P. Ryngaert, examinant les approches théoriques pour l'analyse du personnage du théâtre, renvoie ainsi aux travaux de Propp et de Greimas : « Les recherches récentes sur la narrativité, sur les structures du récit, conduisent à analyser les personnages comme des forces, des actants. Nous pouvons répondre à des questions comme : que fait le personnage ? Que veut faire le personnage ? sans nous embarrasser d'une relation de cause à effet avec ce que l'on pouvait appeler ses motivations » (Ryngaert 2004 : 118).

Répondant à ces questions, nous pouvons nous rendre compte que les *actions* dirigent les personnages-acteurs, alors que les *forces d'action* organisent les relations fonctionnelles des actants de l'intrigue. Les actants, eux-mêmes représentant un niveau abstrait, évoquent une possibilité de procès, d'une action qui sera accomplie par les personnages-acteurs.

Nous pouvons bien admettre que le caractère progressif du récit constitue une de ses

⁸⁰ Cf. Greimas (1966 : 173) et « petit drame » chez Tesnière (1959 : 102).

⁸¹ Parlant des *suites d'actions*, Roland Barthes réfère ainsi aux travaux de Propp, ceux-ci portant sur les contes merveilleux et établissant la constance des *éléments*, c'est-à-dire des personnages et des actions, et des *rappports*, c'est-à-dire l'enchaînement des actions, engendrant un schéma, un dessin syntagmatique : « On sait que, selon les premières analyses structurales du récit, un conte est un enchaînement systématique d'actions, distribuées entre un petit nombre de personnages et dont la fonction est identique d'une histoire à l'autre » (Barthes 1985 : 207).

propriétés structurales fondamentales. En général, le récit part d'une situation d'équilibre, passe par une situation de déséquilibre pour en venir à une nouvelle situation d'équilibre. Il est donc caractérisé par un dynamisme, dont la construction est la tâche de l'auteur : « Dans la mesure où l'on [...] entend par récit un discours fermé ayant à la fois une finalité et une fin, on doit admettre que le narrateur n'est pas libre de disposer à sa guise de ses acteurs mis en place dans la phase initiale : il doit tenir compte en même temps de la situation finale qu'il envisage de donner » (Greimas 1970 : 260).

Le dynamisme de la structure actantielle joue donc un rôle important dans la structuration de l'histoire. Car ce dynamisme – animé par les forces d'action – est en rapport avec la redistribution – éventuelle – des rôles actantiels. Souvent, le changement de l'acteur représentant l'actant *destinateur* – évoquant une intention, une volonté ou un désir – implique la modification des forces d'action et, par cela, la redistribution des rôles actantiels.

Ce dynamisme est donc aussi à la base de notre typologie : car c'est le dynamisme de la structure actantielle qui caractérise les *nouvelles à structure actantielle variable*.

Catégorisation des nouvelles analysées

Lors de nos analyses, nous avons examiné les nouvelles individuelles en fonction de leur structure actantielle. La distribution des rôles actantiels dans l'histoire nous a permis de catégoriser les nouvelles selon le type de leur structure actantielle. Les *nouvelles à structure actantielle fixe* et les *nouvelles à structure actantielle variable* représentent donc les catégories de notre typologie. Annexe 3 contient le tableau récapitulatif des nouvelles analysées, rendant compte du type de leur structure actantielle.

Dans notre corpus, nous avons pu discerner la structure actantielle pour toutes les nouvelles individuelles – même si cette structure actantielle n'était pas toujours complète (v. le cas des nouvelles à structure actantielle « lacunaire » *supra*, dans 5.3.4). Nous avons identifié une *structure actantielle fixe* pour la plupart des nouvelles. « Autres Temps », « Le Donneur d'Eau bénite », « Le cas de Madame Luneau », « La Martine », « La Ficelle », « Le Petit Fût », « Le Crime au Père Boniface », « Le Retour », « Tribunaux rustiques », « Petit Soldat » et l'histoire encadrée dans « Les Bécasses » représentent cette catégorie.

Or, pour certaines nouvelles, nous avons remarqué la réalisation du modèle actantiel sous la forme d'une *structure actantielle variable*. Comme nous venons de le définir plus haut, la structure actantielle variable comprend la réalisation de deux, ou même de plusieurs structures actantielles dans leur succession au sein de la même histoire. Dans « Farce

normande » – à la suite de la redistribution des rôles actantiels –, la structure actantielle de la nouvelle est composée de deux structures consécutives. Dans les nouvelles « Les Sabots », « L’Aveu », « Le Lapin » et « Les Bijoux », nous avons observé la redistribution des rôles actantiels à deux reprises, produisant ainsi une structure actantielle « triple ».

6.2 *Définir les personnages / acteurs « types » à partir des étiquettes sémantiques*

Selon l’acception de Laure Helms, la notion de « type » de personnage, liée aux œuvres réalistes, ne renvoie pas simplement à une figure abstraite, mais « le mécanisme de la typisation conduit le lecteur à rattacher le personnage à des créatures qu’il a pu rencontrer dans la réalité, et la crédibilité du personnage s’en trouve ainsi renforcée » (Helms 2018 : 52).

Rappelons que les six *actants* du modèle de Greimas possèdent une valeur déterminée par les forces oppositionnelles, et constituent ainsi des classes fixes, alors que les *acteurs*, réalisations textuelles des *actants*, représentent la partie variable du modèle actantiel. Étant donné ce caractère variable, les *acteurs* forment une relation paradigmatique à l’intérieur d’une classe, car ils entretiennent entre eux des rapports de substituabilité, leur représentation lexicale au niveau de surface du texte se montrant très variée.

Or, malgré la grande diversité des acteurs, l’examen des textes particuliers du corpus révèle la récurrence de certains personnages / acteurs dans certains rôles actantiels, ce qui permet de dégager les réalisations fréquentes des actants par les personnages / acteurs « types ». ⁸²

Mais nous devons aussi tenir compte du fait que le corpus est constitué de nouvelles individuelles : chaque nouvelle raconte une histoire indépendante. Les nouvelles individuelles constituent donc une forme fermée en elles-mêmes, et chaque nouvelle possède son propre système de personnages. ⁸³

Notons que – au-delà des onze *thèmes principaux* définissant les chapitres du recueil (v. *supra*, ds. Chapitre 3) –, l’éditeur A.-M. Schmidt a aussi proposé quelques *thèmes mineurs*, dont certains pourraient référer à des personnages « types », mais la majorité désigne

⁸² Les personnages « types » apparaissent déjà dans *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, le premier recueil de nouvelles françaises (v. aussi Chapitre 3) : « De récit en récit reviennent les mêmes personnages < typés > : le mari jaloux, le mari cocu, l’épouse rusée et ingénieuse, le moine paillard, le gentilhomme friand de pucelles, etc. » (Godenne 1974 : 19).

⁸³ Notons qu’en général, il n’est pas rare pour un recueil de nouvelles de mettre en scène les mêmes personnages dans plusieurs nouvelles. Mais ce n’est pas le cas des nouvelles individuelles de notre corpus.

des sujets généraux.⁸⁴

Afin de déterminer le personnage / acteur « type » incarnant tel ou tel rôle actantiel, nous pouvons avoir recours aux étiquettes sémantiques.

Or, pour avoir une meilleure vue d'ensemble du système des personnages dans une nouvelle, nous pouvons simplifier l'étiquette sémantique de chaque personnage en un groupe nominal désignant un personnage « général » : un *syntagme nominal pertinent*⁸⁵. Pour ce faire, il faut établir une « relation paradigmatique [...] d'implication sémantique » (Riegel, Pellat & Rioul 2009 : 923), une sorte de hiérarchisation hyponymique afin de créer une étiquette sémantique « réduite » de ce même personnage.

Prenons un exemple dans la nouvelle « Farce normande » :

L'étiquette sémantique de l'acteur représentant l'actant *sujet* contient les éléments lexicaux suivants : *Jean Patu, Patu, Jean, le marié, le mari, un beau gars, le plus riche fermier du pays, un chasseur frénétique, le maître*.

Ces éléments lexicaux peuvent alors être « résumés », par exemple, par le terme : *un riche fermier* – étiquette sémantique « réduite » du personnage.

Cependant, pour déterminer le personnage / acteur « type » incarnant un rôle actantiel particulier, nous avons dû nous concentrer sur un trait significatif, c'est-à-dire, sur l'apparition fréquente d'un personnage « général » dans un rôle donné. Nous avons exposé nos résultats dans un tableau synoptique (mais sans référence cette fois aux nouvelles particulières, v. Annexe 4), où les personnages / acteurs « types » sont désignés par leur étiquette sémantique réduite. Selon ce tableau, l'éventail des personnages montre une grande variété, ce qui est dû aux caractéristiques du genre des œuvres analysées, car les personnages des nouvelles du XIXe siècle représentent une catégorie très souple, contrairement, par exemple, aux personnages des contes merveilleux et des récits mythiques, plus fortement codés.⁸⁶ Malgré cette variété, nous avons pu identifier, grâce à leur récurrence, les personnages / acteurs « types » suivants, comme représentations des actants du modèle greimassien.

⁸⁴ Thèmes mineurs proposés par l'éditeur A.-M. Schmidt pour le recueil : « Bâtard abandonné. – Bâtard adopté. – Bâtard assassin. – Bâtard assassiné. – Curiosité de la bourgeoisie envers la courtisane. – Échecs des séducteurs. – Enfant de la courtisane. – Farces. – Hantise du Horla. – Impossible rupture. – Inceste. – Mère délaissée. – Mœurs corses. – Peur des maladies. – Phobies des chats. – Regret de l'amour inconnu. – Suicide. – Superstitions paysannes. – Surprises charnelles de la nature agreste, etc... » (Maupassant 1959 : « Remarques et Index », Tome II, 1337).

⁸⁵ Par *syntagme nominal pertinent* nous comprenons ici la dénomination du personnage qui définit celui-ci comme une catégorie générale d'acteur, dépourvu de caractère individuel, et susceptible de fonctionner comme un personnage type.

⁸⁶ Nous référons régulièrement à l'exemple du conte merveilleux et mythique, car c'est ce type de récit qui a inspiré l'élaboration du modèle actantiel.

Dans le rôle actantiel *sujet* : *le riche fermier* et *le jeune homme* sont des personnages récurrents. Nous pouvons les considérer comme personnages « types », car ils représentent l'actant *sujet* dans cinq cas. Mentionnons aussi *les parents*, *la jeune femme* et *la dame de la campagne* qui apparaissent dans ce rôle actantiel à plusieurs reprises. Dans la catégorie « acteurs variés », nous avons rassemblé les personnages qui prennent seulement une fois le rôle actantiel *sujet* dans les nouvelles analysées. Notons que tous les personnages représentant l'actant *sujet* sont des êtres animés, et sont souvent désignés, en dehors de leur nom, par leur profession : un fermier, un aubergiste, un facteur ou des gendarmes.

Les acteurs représentant l'actant *objet* forment un répertoire différent. Souvent, ce sont des acteurs non animés, voire abstraits, exprimant une action, une intention ou une volonté – comme *recupérer / protéger ses biens* – qui apparaissent typiquement dans ce rôle actantiel (dans six cas), mais *l'amour*, cet acteur abstrait représente aussi l'actant *objet* dans quatre cas.

Examinant le *destinateur*, nous pouvons constater que les réalisations les plus fréquentes de cet actant sont des acteurs abstraits : *l'avarice*, *l'amour / le désir*, *l'honneur* ou *la naïveté*. Mais ce ne sont pas uniquement des entités abstraites représentant le *destinateur* qui déclenchent la chaîne des événements, car des êtres animés apparaissent aussi dans ce rôle : par exemple, *le riche fermier*, *la dame de la campagne* ou bien *un jeune homme*.

Les acteurs représentant l'actant *destinataire* sont des êtres animés, et sont souvent identiques à l'acteur qui figure dans le rôle de *sujet*, car il arrive fréquemment que le héros de l'histoire soit le destinataire de sa propre quête. Les personnages « types » dans ce rôle actantiel sont *le riche fermier* et *le jeune homme*.

En ce qui concerne l'actant *adjuvant*, nous pouvons remarquer qu'il peut être représenté par des acteurs abstraits – *la ruse* ou *l'avarice* – mais aussi par des acteurs animés : *les parents*, *les gendarmes*. Pour cet actant, c'est *la ruse* qui réapparaît le plus souvent, et que nous pourrions considérer comme acteur « type », mais soulignons en même temps, les acteurs variés qui représentent *l'adjuvant* dans les nouvelles individuelles. Notons encore une spécificité : dans plusieurs nouvelles, l'actant *adjuvant* n'est pas représenté, car la réalisation du modèle actantiel n'est pas toujours complète.

Pour évaluer les représentations de l'actant *opposant*, soulignons de nouveau la forte présence des acteurs abstraits : *la ruse*, *la naïveté*, *la malveillance*, *la pudeur* ou *le ridicule*. Ces acteurs abstraits, formant une catégorie générale d'acteurs, peuvent être considérés comme les acteurs « types » de l'actant *opposant*, mais rappelons, ici aussi, la grande variété des acteurs dans ce rôle actantiel. Mentionnons encore l'*acteur – actant malgré lui*, situation spéciale pour un tel acteur, qui devient l'opposant du héros contre son gré ou à son insu.

Comme l'actant *opposant* n'est pas toujours représenté dans l'intrigue, nous observons une réalisation incomplète du modèle actantiel dans plusieurs nouvelles.

Dans les paragraphes qui précèdent, nous avons évalué les éléments du tableau synoptique de l'Annexe 4 : nous avons pu identifier les personnages / acteurs « types » pour chaque rôle actantiel. Notons pourtant que la catégorie « acteurs variés » englobe un grand nombre et une large variété d'acteurs individuels qui ne peuvent pas aspirer au statut de personnage / acteur « type », mais nuancent le tableau varié et hétérogène des personnages des nouvelles examinées. Nous résumons les principaux personnages / acteurs « types » incarnant les différents rôles actantiels dans le tableau qui suit.

Tableau 17 : Personnages / acteurs « types » incarnant les rôles actantiels

Rôle actantiel	Personnage / acteur « type »
Sujet	le riche fermier ; le jeune homme
Objet	recupérer / protéger ses biens ; l'amour
Destinateur	l'avarice ; l'amour / le désir ; l'honneur ; la naïveté
Destinataire	le riche fermier ; le jeune homme
Adjuvant	la ruse
Opposant	des acteurs abstraits

Chapitre 7

Conclusion

Dans notre travail, nous avons envisagé d'aborder le concept de personnage dans son rôle d'organisateur du récit.

Pour ce faire, nous nous sommes proposé de mener des analyses textuelles et narratologiques guidées par quatre approches linguistiques, du domaine de la narratologie et de celui de la linguistique textuelle, dans un corpus de textes narratifs littéraires : un choix des nouvelles de Maupassant. Les théories de Bernard Combettes, d'Algirdas Julien Greimas, de Philippe Hamon et de Gérard Genette ont servi de bases théoriques pour notre travail. Nous avons procédé du particulier au général : par la présentation détaillée de cinq nouvelles de types différents, nous avons établi certaines régularités, mais aussi des écarts et des cas spéciaux que nous avons étudiés en tenant compte également des autres nouvelles du corpus. Finalement, nous avons proposé une typologie à deux niveaux, conformément aux deux orientations théoriques – complémentaires – de nos analyses.

En effet, comme point de départ, nous avons supposé la possibilité de mieux montrer la complexité du statut du personnage par un double examen. D'une part, considérant que le personnage est un élément du texte narratif qui est accessible à une première lecture, « horizontale », nous avons relevé les éléments du lexique qui renvoient au personnage au niveau de la structure de surface du texte. D'autre part, en supposant que ces phénomènes textuels relatifs au personnage représentent une structure profonde, celle des rôles abstraits, permanents des personnages dans l'intrigue, nous avons également étudié cette structure profonde par une lecture non linéaire, « verticale ». Ces deux niveaux pourraient donc correspondre aux notions communément employées de *récit*, demandant une analyse textuelle, et d'*histoire*, exigeant une analyse narratologique. Or, ces deux niveaux nécessitaient un double découpage, en *scènes* (niveau de surface) et en *segments* (niveau profond), ayant chacun des caractéristiques spécifiques : les scènes et les transitions entre les scènes (les ruptures) sont identifiables par des traits textuels, tels les temps verbaux, les

compléments spatio-temporels, les éléments du décor, et la présence de certains personnages, tandis que les segments (avec, entre eux, les tournants) montrent une constellation de rôles – des *actants*, selon le modèle de Greimas – dont les diverses réalisations actualisées par les personnages-acteurs assurent la variété des nouvelles particulières. Nos analyses ont donc révélé les deux structures, et les rapports étroits entre les deux.

Cependant, nous nous sommes efforcée d'enrichir cet examen par l'étude de certains phénomènes qui soulignent l'importance du personnage dans l'organisation du texte narratif. Il s'agit là avant tout de sa fonction dans le maintien de la cohérence textuelle, où il occupe normalement la position de *thème*, voire de *thème principal*, dont la récurrence anaphorique et sémantique assure, selon Combettes, à la fois la continuité référentielle et la progression thématique du texte. Par récurrence sémantique, nous entendons la (re)construction de l'*étiquette sémantique* du personnage, comme proposée par Hamon, et dont les oppositions dressent un tableau de l'ensemble du personnel des nouvelles. Enfin, le personnage peut avoir une fonction importante dans la *focalisation* (Genette) des événements présentés, entre autres dans l'interprétation juste ou erronée des apparences.

Ces phénomènes textuels ne doivent pas exclure l'étude approfondie du système actantiel ; au contraire, nous avons consacré des réflexions aux cas des réalisations non canoniques du modèle greimassien, tels les acteurs abstraits, les syncrétismes et les dédoublements d'actants, les structures lacunaires, l'acteur-actant malgré lui, et le rôle d'*arbitre*. Pour décrire le fonctionnement du modèle, nous avons employé la notion de *dynamisme*, animé par les *forces d'action*, et nous avons constaté que chaque fois où il y a une nouvelle représentation d'un actant par un changement d'acteur – cela concerne surtout le *destinateur* – un nouveau segment s'ouvre dans la structure profonde de l'histoire. Tout en reliant ainsi l'étude des deux niveaux, des scènes et des segments, nous avons pu établir le fondement de notre typologie.

Conformément aux réflexions précédentes, notre typologie a donc pris deux directions : nous avons formulé les bases de deux typologies en rapport avec les deux niveaux différents de la structure des nouvelles. La première, établissant un classement des nouvelles selon le type de leur structure actantielle, se rattache à la structure profonde du texte, et donne deux types de structure des nouvelles. Dans le premier cas, la distribution des rôles actantiels restait invariable tout au long de l'histoire, alors que dans le deuxième cas, nous avons observé un changement de la structure actantielle – dû à la redistribution des rôles – dans l'évolution de l'intrigue. C'est à partir de ces deux possibilités que nous avons défini les deux types fondamentaux caractérisant notre corpus : les *nouvelles à structure actantielle fixe* et les

nouvelles à structure actantielle variable – une typologie qui demande certainement à être affinée.

La deuxième typologie, visant la définition des personnages / acteurs « types » à partir des étiquettes sémantiques, considère les représentations lexicales des personnages, et ainsi, elle est liée à la structure de surface du texte. La réduction des étiquettes sous forme de *syntagmes nominaux pertinents* permet d'avoir une meilleure vue d'ensemble du système des personnages et de la fréquence des connexions entre acteurs et actants.

Dans notre analyse, nous avons défini le personnage comme un élément constitutif fondamental du texte narratif littéraire, qui organise la structure de surface et aussi la structure profonde du texte : le récit et l'histoire. Nous espérons avoir montré le rôle central du personnage à l'aide des approches linguistiques et narratologiques, qui doivent en principe assurer l'objectivité et la validité d'une analyse textuelle descriptive – l'une des voies pour découvrir une facette importante de l'œuvre littéraire.

Annexes

Tableaux et notes de lecture

- Annexe 1* *Liste des nouvelles constituant le corpus*
- Annexe 2* *Présentation des nouvelles individuelles : tableaux représentant la distribution des rôles actantiels*
- Annexe 3* *Tableau synoptique des nouvelles – classement selon leur structure actantielle*
- Annexe 4* *Comparaison des étiquettes sémantiques*
- Annexe 5* *Tableau représentant la manifestation des acteurs dans les titres des nouvelles*

Annexe 1 Liste des nouvelles constituant le corpus

Dans cette annexe, nous répertorions les nouvelles du corpus, sous forme d'une liste énumérative. En ce qui concerne l'orthographe des titres des nouvelles, nous avons suivi l'orthographe employée dans la Table du recueil.

Section « Drames et Propos Rustiques »

1. Le Donneur d'Eau bénite (Tome I, 9–13)
2. Autres Temps (Tome I, 59–62) – Inédit
3. Farce normande (Tome I, 63–67) – Contes de la Bécasse
4. Les Sabots (Tome I, 88–93) – Contes de la Bécasse
5. Le Cas de Madame Luneau (Tome I, 105–109)
6. La Martine (Tome I, 110–116)
7. La Ficelle (Tome I, 123–130)
8. Le Petit Fût (Tome I, 146–151)
9. Le Crime au Père Boniface (Tome I, 152–157)
10. L'Aveu (Tome I, 158–163)
11. Le Retour (Tome I, 164–170)
12. Tribunaux rustiques (Tome I, 171–175)
13. Petit Soldat (Tome I, 186–193)
14. Les Bécasses (Tome I, 203–211) – Autres contes de chasseurs
15. Le Lapin (Tome I, 242–250)

Section « Les Confinés »

16. Les Bijoux (Tome I, 405–412)

Annexe 2

Présentation des nouvelles individuelles : tableaux représentant la distribution des rôles actantiels

Cette annexe est destinée à orienter le lecteur dans la compréhension de la catégorisation des personnages (ou acteurs) selon leurs rôles actantiels.

Dans cette partie, nous allons présenter les nouvelles individuelles du corpus. Pour ce faire, nous allons dresser un tableau représentant la distribution des rôles actantiels pour chaque nouvelle.

Les tableaux contiennent les premiers résultats de l'analyse des instances actantielles dans les nouvelles particulières ; les informations sont arrangées selon les catégories du modèle d'A. J. Greimas, les acteurs sont classés selon leurs rôles actantiels.

Le Donneur d'Eau bénite (N1)

Résumé de l'histoire :

Le charron et sa femme mènent une vie laborieuse mais heureuse. Ils chérissent leur fils de cinq ans Jean, qui, un jour, par curiosité, s'échappe de la maison, et est enlevé par des saltimbanques passant par le pays. Le couple est triste et inconsolable ; ils vendent alors leurs biens et se mettent à la recherche de leur fils. Ils mènent leur quête pendant plusieurs années, ils vieillissent et perdent leur argent, mais ils ne trouvent pas leur enfant.

Alors, sur le conseil d'un hôtelier bienveillant, ils se rendent à Paris, où ils continuent leur quête. Ils se lient d'amitié avec un vieux donneur d'eau bénite qui travaille dans une église, et quand le vieux meurt, c'est le père de l'enfant perdu qui prend sa place. Un jour, déjà tout vieilli et désespéré, le père aperçoit dans l'église deux dames accompagnées d'un jeune homme qui lui paraît familier. Il appelle sa femme, qui reconnaît alors leur fils perdu. Malgré les longues années qui se sont écoulées, le fils aussi reconnaît ses parents, et la famille se réunit dans le bonheur.

Tableau représentant la distribution des rôles actantiels :

Actant	Acteur	Actant	Acteur
Sujet :	le père (le donneur d'eau bénite) et la mère	Objet :	retrouver Jean, leur fils perdu
Destinateur :	l'amour parental	Destinataire :	le père et la mère
Adjuvant :	l'hôtelier bienveillant ; le vieux donneur d'eau bénite	Opposant :	les saltimbanques (qui ont enlevé le fils)

*Autres Temps (N2)**Résumé de l'histoire :*

Cette nouvelle raconte une audience au tribunal : la plaignante, une vieille femme revendique sa ferme qu'elle a donnée au prévenu, un gros gars, à titre de cadeau. Elle l'avait élevé à la brochette, et le jeune paysan la servait, mais après avoir reçu la ferme, il l'a quittée et a épousé une jeune femme. La vieille dame réclame son bien, et le juge de paix est appelé à faire justice, mais celui-ci, après avoir considéré la situation, renvoie la plaignante.

Tableau représentant la distribution des rôles actantiels :

Actant	Acteur	Actant	Acteur
Sujet :	la plaignante, la dame de la campagne	Objet :	recupérer sa ferme
Destinateur :	la dame de la campagne ; l'avarice	Destinataire :	la dame de la campagne
Adjuvant :	-	Opposant :	le prévenu, un gros gars ; son père ; sa jeune femme ; les assistants

N. B. : Le juge de paix est aussi présent sur scène, dans le rôle de l'arbitre (7^e actant).

*Farce normande (N3)**Résumé de l'histoire :*

Jean Patu, le plus riche fermier du pays épouse Rosalie Roussel, belle fille, fort courtisée par tous les partis des environs. C'est le jour du mariage, et tous les invités se rendent à la grande ferme pour dîner et fêter ensemble. Pendant le dîner, les invités font de lourdes plaisanteries et se moquent de la nuit de noces, car c'est la tradition normande. Quatre gars, des voisins, préparent alors une farce en menaçant le riche époux de lui voler des biens pendant la nuit de noces.

La nuit de noces arrive, les jeunes mariés se retirent dans leur chambre, mais soudain un coup de feu se fait entendre de loin et les dérange. Un second coup de feu retentit, et Jean quitte alors sa femme pour aller chercher les « braconniers », mais il devient victime de la farce de ses voisins, et passe la nuit dans les bois, piégé et ficelé, au lieu d'aimer sa jeune femme.

Tableau représentant la distribution des rôles actantiels :

	Actant	Acteur	Actant	Acteur
Premier segment	Sujet :	Jean Patu, Rosalie	Objet :	Rosalie, Jean Patu
	Destinateur :	le désir de se marier et de s'amuser aux fêtes des noces	Destinataire :	Jean Patu, Rosalie
	Adjuvant :	les invités	Opposant (virtuel) :	les quatre gars
	Actant	Acteur	Actant	Acteur
Deuxième segment	Sujet :	Jean Patu	Objet :	protéger ses biens menacés par les « braconniers » imaginaires (les quatre gars)
	Destinateur :	le besoin de protéger ses biens	Destinataire :	Jean Patu
	Adjuvant :	-	Opposant :	Rosalie ; le désir ; les « braconniers » (les quatre gars)

*Les Sabots (N4)**Résumé de l'histoire :*

Après la messe, le vieux curé du village annonce les petites affaires intimes de la commune ; il annonce, entre autres, que M. Césaire Omont, un vieux veuf mal avec sa famille, cherche une jeune fille pour servante.

Rentrés à la maison, les Malandain, petits paysans pauvres, décident d'envoyer pour le poste Adélaïde, leur fille laide et simple. Aussi la préparent-ils à la conquête du vieux veuf. La mère accompagne sa fille, celle-ci est tout de suite admise par M. Omont, et entre en service le lendemain.

Chez M. Omont, elle travaille dur, et suit toutes les instructions de son maître – aussi « mêlent-ils les sabots », et Adélaïde devient enceinte sans le savoir. Quand sa grossesse se révèle, ses parents sont contents, et le curé annonce bientôt le mariage de M. Omont avec Adélaïde.

Tableau représentant la distribution des rôles actantiels :

	Actant	Acteur	Actant	Acteur
Premier segment	Sujet :	Monsieur Omont	Objet :	une servante
	Destinateur :	Monsieur Omont	Destinataire :	Monsieur Omont
	Adjuvant :	le curé du village	Opposant :	-
	Actant	Acteur	Actant	Acteur
Deuxième segment	Sujet :	Adélaïde (malgré elle); les parents d'Adélaïde	Objet :	Monsieur Omont ; un mariage avantageux avec Monsieur Omont
	Destinateur :	le désir de l'argent	Destinataire :	Adélaïde, les parents
	Adjuvant :	les parents d'Adélaïde	Opposant :	-
	Actant	Acteur	Actant	Acteur
Troisième segment	Sujet :	Monsieur Omont ; Adélaïde	Objet :	Adélaïde ; Monsieur Omont
	Destinateur :	le désir	Destinataire :	Monsieur Omont ; Adélaïde
	Adjuvant :	les parents ; la naïveté	Opposant :	-

Le Cas de Madame Luneau (N5)

Résumé de l'histoire :

Cette nouvelle raconte une audience au tribunal : l'affaire d'Hippolyte Lacour et de Madame Luneau, veuve d'Anthime-Isidore. Hippolyte Lacour, le plaignant, revendique les cent francs que Madame Luneau, n'ayant pas d'enfant, lui a promis pour sa « participation » à la naissance d'un enfant après la mort de son mari – elle espérait pouvoir ainsi formuler un droit à l'héritage. Madame Luneau est devenue enceinte, et Hippolyte réclame la paternité de l'enfant et aussi sa redevance. Mais elle ne veut pas payer, car, comme les six témoins à décharge le prouvent, Hippolyte n'est pas le seul à prétendre être le père de l'enfant. Le juge de paix prononce alors son jugement, et condamne Madame Luneau à payer vingt-cinq francs de dommages-intérêts à Hippolyte « *pour perte de temps et détournement insolite* » (109).

Tableau représentant la distribution des rôles actantiels :

Actant	Acteur	Actant	Acteur
Sujet :	Hippolyte Lacour	Objet :	récupérer ses cent francs
Destinateur :	Hippolyte Lacour	Destinataire :	Hippolyte Lacour
Adjuvant :	-	Opposant :	Madame Luneau ; la ruse ; les six témoins à décharge

N. B. : Le juge de paix est aussi présent sur scène, dans le rôle de l'arbitre (7^e actant).

La Martine (N6)

Résumé de l'histoire :

Cette nouvelle raconte l'histoire d'amour d'un jeune fermier, Benoist, qui tombe amoureux de la Martine, fille d'un riche fermier. On peut suivre d'abord comment son amour grandit pour la jeune fille, mais aussi son combat intérieur, car il ne sait pas comment lui avouer cet amour. Mais enfin, Benoist lui déclare son amour, et les jeunes se rencontrent régulièrement. Benoist demande à la Martine de l'épouser, ce qu'elle semble accepter, mais ensuite, tout brusquement et apparemment sans raison, elle ne vient plus le voir. Et un dimanche, le curé annonce le mariage de la jeune fille avec Vallin, ancien ami de Benoist.

L'amour de Benoist n'est pas accompli, mais (plusieurs mois) plus tard, par un acte magnanime de sa part envers le couple – il aide la Martine à accoucher –, son amitié avec le jeune mari est enfin rétablie.

Tableau représentant la distribution des rôles actantiels :

Actant	Acteur	Actant	Acteur
Sujet :	Benoist	Objet :	la Martine ; gagner l'amour de la Martine
Destinateur :	l'amour	Destinataire :	Benoist
Adjuvant :	-	Opposant :	les parents ; le mariage de la Martine avec Vallin

La Ficelle (N7)

Résumé de l'histoire :

Maître Hauchecorne, un paysan de Bréauté, se rend à la foire de Goderville. En passant, il ramasse un petit bout de ficelle, l'estimant utile pour quelque but dans l'avenir. Maître Malandin, le bourrelier, son ancien ennemi voit ce geste. La foire se termine, et le crieur public annonce qu'un portefeuille a été perdu. Un peu plus tard, un brigadier vient chercher Maître Hauchecorne pour l'accompagner à la mairie, où il est accusé, d'après le témoignage de Maître Malandin, d'avoir ramassé le portefeuille. Il proteste, mais on ne le croit pas. Renvoyé temporairement, il raconte son histoire et l'injustice du soupçon dans toute la ville, mais on ne le croit guère.

Le lendemain, le portefeuille est restitué à son propriétaire, mais l'innocence de Maître Hauchecorne n'est pas prouvée et sa réputation n'est pas rétablie. Il commence alors à raconter son histoire dans les environs, mais une fois qu'il a été accusé, on ne le croit plus. Il tombe alors malade de cette injustice, et il meurt, mais dans le délire de l'agonie, il essaye encore de prouver son innocence.

Tableau représentant la distribution des rôles actantiels :

Actant	Acteur	Actant	Acteur
Sujet :	Maître Hauchecorne	Objet :	l'intention de prouver son innocence
Destinateur :	Maître Hauchecorne	Destinataire :	les gens de son entourage
Adjuvant :	-	Opposant :	Maître Malandin ; la malveillance

N. B. : Le maire (en même temps notaire de la commune) est aussi présent sur scène, dans le rôle de l'arbitre (7^e actant).

Le Petit Fût (N8)

Résumé de l'histoire :

Maître Chicot, l'aubergiste d'Épreville veut acheter les terres de sa vieille voisine, la mère Magloire. D'abord elle n'est pas intéressée par cette vente parce qu'elle ne veut pas quitter son domaine. Finalement, Maître Chicot arrive à la convaincre en proposant de lui payer chaque mois une belle somme pour le reste de sa vie, en échange de ses terres. L'affaire est conclue, mais comme le temps passe, l'aubergiste devient de plus en plus impatient, car la vieille femme demeure en bonne santé. Il recourt alors à des manœuvres : il l'invite à dîner, et lui offre un peu de vin, qu'elle accepte. Le lendemain, il lui donne un petit tonneau de vin. La vieille femme prend alors l'habitude de boire régulièrement, et comme sa santé se détériore vite, elle meurt bientôt – ainsi l'aubergiste acquiert-il finalement ses terres.

Tableau représentant la distribution des rôles actantiels :

Actant	Acteur	Actant	Acteur
Sujet :	Maître Chicot	Objet :	les terres de la mère Magloire
Destinateur :	l'avidité	Destinataire :	Maître Chicot
Adjuvant :	la ruse	Opposant :	la mère Magloire

Le Crime au Père Boniface (N9)

Résumé de l'histoire :

C'est une journée ordinaire du facteur Boniface, qui commence comme toujours : il fait son tour à la campagne et distribue les lettres et les journaux. Aussi, il a l'habitude de jeter un coup d'œil sur les articles dans les journaux avant de les livrer. Ce jour-là, il feuillette le journal de M. Chapatis, le nouveau percepteur, où il lit un fait divers qui l'effraie beaucoup.

En arrivant à la maison du percepteur, il trouve la porte fermée et entend quelque bruit étrange venant de l'intérieur. Le facteur Boniface, touché encore par le fait divers qu'il vient de lire dans le journal, croit alors qu'un crime a lieu dans la maison fermée. Il va chercher du secours en hâte, mais quand le brigadier Malautour et le gendarme Rautier arrivent, il devient clair que ce n'était qu'une fausse alarme : c'était M. Chapatis qui s'amusait dans la maison avec sa femme. Ce malentendu fait rire les gendarmes, qui se moquent du facteur honteux.

Tableau représentant la distribution des rôles actantiels :

Actant	Acteur	Actant	Acteur
Sujet :	Boniface le facteur	Objet :	sauver M. Chapatis le percepteur
Destinateur :	la naïveté ; la volonté d'aider	Destinataire :	M. Chapatis le percepteur
Adjuvant :	les gendarmes	Opposant :	les gendarmes malgré eux ; le ridicule

L'Aveu (N10)

Résumé de l'histoire :

Deux femmes, la mère Malivore et sa fille Céleste Malivore, marchent dans les champs sans parler et portant des seaux de zinc, car elles vont traire les vaches. Après avoir fini leur tâche, elles repartent pour la maison, avec du lait dans leurs seaux. C'est alors que la fille s'arrête, pose ses seaux qu'elle ne peut plus porter, se met à pleurer et confesse à sa mère sa grossesse, conséquence de sa liaison avec Polyte, le cocher.

Céleste portait des marchandises à la ville deux fois par semaine et, pour s'y rendre, elle prenait la voiture de poste. A chaque fois, Polyte, le cocher lui faisait des plaisanteries,

car il voulait s’amuser avec la jeune fille. Céleste le refusait d’abord, mais ensuite, pour des raisons d’économie et pour épargner les frais du transport, elle a finalement consenti.

Alors la mère, bien qu’elle soit fâchée contre sa fille, lui ordonne de ne rien dire à Polyte – pour gagner du temps, et de l’argent.

Tableau représentant la distribution des rôles actantiels :

	Actant	Acteur	Actant	Acteur
Premier segment	Sujet :	Céleste	Objet :	avouer sa grossesse
	Destinateur :	la sincérité	Destinataire :	la mère Malivore
	Adjuvant :	-	Opposant :	-
	Actant	Acteur	Actant	Acteur
Deuxième segment	Sujet :	Polyte	Objet :	s’amuser avec Céleste
	Destinateur :	le désir	Destinataire :	Polyte
	Adjuvant :	l’avarice de Céleste	Opposant :	la pudeur de Céleste
	Actant	Acteur	Actant	Acteur
Troisième segment	Sujet :	la mère Malivore	Objet :	trouver une solution à la situation
	Destinateur :	l’avarice	Destinataire :	Céleste
	Adjuvant :	l’avarice ; la ruse	Opposant :	-

Le Retour (N11)

Résumé de l’histoire :

La Martin et son mari Lévesque, un couple respecté par la communauté, mènent une vie simple et modeste mais laborieuse de pêcheurs avec leurs cinq enfants, dont deux filles et un fils sont de leurs premiers mariages respectifs, et eux, ils ont deux enfants en commun. Un jour, un vagabond apparaît devant leur maison, et il se trouve que c’est le premier mari de la Martin, que, depuis des années, l’on croyait disparu sur mer.

Le Martin demande alors sa maison et la régulation de la situation. Les deux hommes se mettent alors à chercher le curé pour faire justice.

Mais, comme ils passent devant le café du Commerce, ils y entrent pour boire un

verre. À ce point, l'histoire s'arrête et nous ne connaissons pas la solution de la situation.

Tableau représentant la distribution des rôles actantiels :

Actant	Acteur	Actant	Acteur
Sujet :	Le Martin	Objet :	recouvrer ses biens
Destinateur :	l'intérêt légitime	Destinataire :	Le Martin
Adjuvant :	-	Opposant :	Lévesque, malgré lui

N. B. : Le curé est mentionné, dans le rôle de l'arbitre (7^e actant) : les deux hommes se mettent à le chercher pour faire justice.

Tribunaux rustiques (N12)

Résumé de l'histoire :

Cette nouvelle raconte une audience au tribunal de Gorgeville : Madame Bascule veut revendiquer sa terre du Bec-de-Mortin qu'elle a donnée à Isidore Paturon, à titre de cadeau. Elle a accueilli le jeune homme dans sa maison à l'âge de quinze ans. Des années se sont écoulées, et maintenant, celui-ci quitte Madame Bascule, car il veut épouser une autre, et il veut porter le bien en mariage. Le juge de paix est appelé alors à faire justice : comme Madame Bascule a donné la terre au jeune homme par un acte régulier, il peut en faire ce qu'il veut.

Tableau représentant la distribution des rôles actantiels :

Actant	Acteur	Actant	Acteur
Sujet :	Madame Victoire Bascule	Objet :	recupérer ses terres
Destinateur :	Madame Victoire Bascule ; l'avarice	Destinataire :	Madame Victoire Bascule
Adjuvant :	-	Opposant :	Isidore Paturon ; sa femme ; son père ;

N. B. : Le juge de paix est aussi présent sur scène, dans le rôle de l'arbitre (7^e actant).

*Petit Soldat (N13)**Résumé de l'histoire :*

Chaque dimanche, deux petits soldats, Jean Kerderen et Luc Le Ganidec sortent de la caserne pour faire une promenade dans la campagne. Ils ont un chemin régulier, ils s'arrêtent toujours sur le pont de Bezons pour regarder la Seine, ils évoquent leurs souvenirs de leur pays, tristes, car ils ont le mal du pays. Chaque fois, ils prennent leur déjeuner, puis ils s'allongent dans l'herbe et regardent « la fille à la vache » qui passe devant eux tous les dimanches pour aller traire sa vache. Un jour, la fille commence à bavarder avec les soldats, puis elle leur offre du lait. Pour la prochaine fois, ils décident de lui acheter des bonbons, qu'elle accepte volontiers.

Les semaines suivantes, ils devisent plus longtemps, la fille accepte de manger et de boire avec les soldats, et ils deviennent amis.

Or, l'un des soldats, Luc, sort de la caserne et rencontre la fille seul, à l'insu de son camarade. Et le dimanche suivant, quand ils font leur promenade régulière, la fille embrasse Luc, et ainsi la trahison est révélée. Sur le chemin de retour vers la caserne, passant par le pont, l'autre soldat, Jean, éperdu et souffrant de chagrin, se jette dans l'eau.

Tableau représentant la distribution des rôles actantiels :

Actant	Acteur	Actant	Acteur
Sujet :	deux petits soldats : Jean Kerderen et Luc Le Ganidec	Objet :	gagner l'amitié de la fille à la vache
Destinateur :	le désir	Destinataire :	Jean Kerderen ; Luc Le Ganidec
Adjuvant :	pour Luc : la ruse ; la naïveté de Jean pour Jean : -	Opposant :	pour Luc : - pour Jean : la naïveté ; la ruse de Luc

*Les Bécasses (N14)**Résumé de l'histoire :*

L'auteur part pour chasser les bécasses chez des amis, les frères d'Orgemol, à leur ferme en Normandie. Le fermier, maître Picot raconte alors un fait divers, l'histoire du berger Gargan, muet, qui a tué sa femme infidèle pour l'avoir trompé.

Le berger Gargan était jugé devant le tribunal où maître Picot lui servait d'interprète. Interrogé sur l'événement, Gargan a été finalement acquitté.

Tableau représentant la distribution des rôles actantiels :

Actant	Acteur	Actant	Acteur
Sujet :	le berger Gargan	Objet :	défendre son honneur
Destinateur :	l'honneur ; la vengeance ;	Destinataire :	le berger Gargan
Adjuvant :	maître Picot	Opposant :	la Goutte (sa femme malhonnête) ; les hommes des environs, séducteurs de la Goutte

Le Lapin (N15)

Résumé de l'histoire :

Un lapin a disparu de la ferme de Maître Lecacheur, maire de Pavigny-le-Gras, pendant la nuit. Maître Lecacheur et sa femme accusent du vol Polyte, un employé de la ferme récemment congédié.

Sur les ordres de Maître Lecacheur, le brigadier Sénateur et le gendarme Lenient se mettent à la recherche du lapin et de Polyte. Les gendarmes présumant qu'on va les retrouver dans la maison de la femme du berger Séverin, avec laquelle Polyte entretenait une liaison. Entravés d'abord par la femme infidèle, mais aidés par la ruse, ils découvrent finalement le prévenu et le lapin sauté sous le lit.

Quelques jours plus tard, le mari trompé, le berger Séverin, se rend chez Maître Lecacheur, à qui il demande de lui donner des renseignements, en tant que maire, sur ses droits dans le mariage, pour qu'il puisse punir sa femme infidèle.

Tableau représentant la distribution des rôles actantiels :

	Actant	Acteur	Actant	Acteur
Premier segment	Sujet :	Maître Lecacheur	Objet :	trouver le lapin volé ; trouver Polyte, le voleur soupçonné
	Destinateur :	Maître Lecacheur ; l'avarice	Destinataire :	Maître Lecacheur
	Adjuvant :	les gendarmes, Madame Lecacheur	Opposant :	-

	Actant	Acteur	Actant	Acteur
Deuxième segment	Sujet :	les gendarmes : le brigadier Sénateur, le gendarme Lenient	Objet :	trouver le lapin volé ; trouver Polyte, le voleur soupçonné
	Destinateur :	Maître Lecacheur ; l'avarice	Destinataire :	Maître Lecacheur
	Adjuvant :	la ruse	Opposant :	la femme du berger Séverin ; la ruse
	Actant	Acteur	Actant	Acteur
Troisième segment	Sujet :	le berger Séverin	Objet :	se renseigner sur ses droits dans le mariage
	Destinateur :	le berger Séverin ; l'honneur ; la naïveté	Destinataire :	le berger Séverin
	Adjuvant :	-	Opposant :	-

N. B. : Dans le 3^e segment, Maître Lecacheur, en tant que maire, apparaît dans le rôle de l'arbitre (7^e actant) : il est invité à donner des renseignements au berger Séverin, le mari trompé, sur ses droits dans le mariage.

Les Bijoux (N16)

Résumé de l'histoire :

Monsieur Lantin, employé au Ministère, tombe amoureux d'une fille belle et honnête qu'il épouse aussitôt – c'est un mariage dont tout le monde est enchanté. Après six ans, le jeune couple mène une vie exemplaire, heureuse et confortable : la femme gouverne le ménage, et comme elle est très économe, ils vivent même en aisance. Or, la femme impeccable a deux goûts bizarres : elle adore le théâtre qu'elle fréquente avec ses amies, et elle adore les bijouteries fausses dont elle possède énormément.

Après la mort imprévue de sa femme, Lantin, souffrant de chagrin, éprouve des difficultés financières, qui deviennent de plus en plus graves. Désespéré, il décide de vendre les faux bijoux de sa femme. Mais chez le bijoutier, il apprend que tous les bijoux sont de vrais et sont tous de haute valeur. C'est alors que Lantin comprend que c'étaient des cadeaux. Honteux d'abord, il surmonte son chagrin et vend les bijoux précieux pour gagner une fortune et ainsi recommencer sa vie.

Tableau représentant la distribution des rôles actantiels :

Premier segment	Actant	Acteur	Actant	Acteur
	Sujet	Lantin	Objet	la jeune fille
	Destinateur	l'amour	Destinataire	Lantin
	Adjuvant	« tout le monde »	Opposant	-
Deuxième segment	Actant	Acteur	Actant	Acteur
	Sujet	la jeune femme	Objet	les bijoux
	Destinateur	le besoin de se parer	Destinataire	la jeune femme
	Adjuvant	les amies de théâtre	Opposant	Lantin
Troisième segment	Actant	Acteur	Actant	Acteur
	Sujet	Lantin	Objet	avoir de l'argent
	Destinateur	le besoin d'argent	Destinataire	Lantin
	Adjuvant	les bijoutiers (malgré eux) ; les bijoux	Opposant	la honte ; les bijoutiers

Annexe 3

Tableau synoptique des nouvelles – classement selon leur structure actantielle

Cette annexe comporte un tableau récapitulatif des nouvelles analysées, concernant le type de la structure actantielle qui se réalise dans les cas individuels. Ainsi, les *nouvelles à structure actantielle fixe* et les *nouvelles à structure actantielle variable* forment les catégories du classement.

Titre de la nouvelle	Type de la structure actantielle : SA fixe	Type de la structure actantielle : SA variable
Le Donneur d'Eau bénite	SA fixe	
Autres Temps	SA fixe	
Farce normande		SA variable
Les Sabots		SA variable
Le Cas de Madame Luneau	SA fixe	
La Martine	SA fixe	
La Ficelle	SA fixe	
Le Petit Fût	SA fixe	
Le Crime au Père Boniface	SA fixe	
L'Aveu		SA variable
Le Retour	SA fixe	
Tribunaux rustiques	SA fixe	
Petit Soldat	SA fixe	
Les Bécasses	SA fixe	
Le Lapin		SA variable
Les Bijoux (<i>Les Confinés</i>)		SA variable

Annexe 4

Comparaison des étiquettes sémantiques

Ce tableau synoptique facilite la comparaison des personnages, dans une lecture verticale. Le tableau contient les acteurs correspondant aux actants des nouvelles du corpus ; les acteurs y figurent sous une forme « générale » – une sorte d'étiquette sémantique réduite. (N) indique le numéro de la nouvelle dans laquelle figure l'acteur. Les acteurs représentant les actants sont regroupés et rangés selon leur récurrence.

Thèmes généraux pour la représentation de l'actant <i>sujet</i>	Acteurs représentant l'actant <i>sujet</i> dans les nouvelles individuelles (par segments)
le riche fermier	un riche fermier (N3)
	un riche fermier (N4)
	un riche fermier (N4)
	un riche fermier (N15)
	un riche fermier et sa femme (N3)
le jeune homme	un jeune homme (N6)
	un jeune homme (N11)
	deux jeunes hommes (des soldats) (N13)
	un homme (N16)
	un homme (N16)
les parents	le père et la mère (N1)
	les parents (N4)
	la mère (N10)
la jeune femme	une jeune femme (N4)
	une jeune fille (N10)
	une jeune femme (N16)
la dame de la campagne	une dame de la campagne (N2)
	une dame de la campagne (N12)
acteurs variés	un sacristain (N5)

	un aubergiste (N8)
	un facteur (N9)
	un cocher (N10)
	un berger (N14)
	les gendarmes (N15)
	un berger (N15)
	un paysan (N7)

Thèmes généraux pour la représentation de l'actant <i>objet</i>	Acteurs représentant l'actant <i>objet</i> (par segments)
récupérer / protéger ses biens	récupérer ses biens (N2)
	récupérer ses biens (N5)
	récupérer ses biens (N11)
	récupérer ses biens (N12)
	trouver le bien volé (N15)
	protéger ses biens (N3)
l'amour	un mariage avantageux (N4)
	gagner l'amour d'une belle fille (N6)
	s'amuser avec la jeune fille (N10)
	gagner l'amitié d'une fille (N13)
gagner de l'argent ou des biens	avoir de l'argent (N16)
	se procurer les terres d'autrui (N8)
la jeune femme	une jeune femme (N4)
	une jeune fille (N16)
acteurs variés	un riche fermier (N4)
	un riche fermier et sa femme (N3)
	une servante (N4)
	retrouver qqn (N1)
	l'intention de prouver son innocence (N7)
	sauver qqn (N9)

	avouer sa grossesse (N10)
	trouver une solution à la situation (N10)
	défendre son honneur (N14)
	trouver qqn (N15)
	les bijoux (N16)
	se renseigner sur ses droits (N15)

Thèmes généraux pour la représentation de l'actant <i>destinateur</i>	Acteurs représentant l'actant <i>destinateur</i> (par segments)
l'avarice	l'avarice (N2)
	l'avarice (N10)
	l'avarice (N15)
	l'avarice (N12)
	le désir de l'argent (N4)
	le besoin d'argent (N16)
	l'avidité (N8)
l'amour / le désir	l'amour (N6)
	l'amour (N16)
	le désir (N4)
	le désir (N10)
	le désir (N13)
	l'amour parental (N1)
l'honneur	l'honneur (N14)
	l'honneur (N15)
	la sincérité (N10)
la naïveté	la naïveté (N9)
	la naïveté (N15)
le riche fermier	un riche fermier (N4)
	un riche fermier (N15)

la dame de la campagne	une dame de la campagne (N2)
	une dame de la campagne (N12)
acteurs variés	le désir de se marier et de s'amuser aux fêtes des noces (N3)
	le besoin de protéger ses biens (N3)
	un jeune homme (N5)
	un paysan (N7)
	l'intérêt légitime (N11)
	la vengeance (N14)
	un berger (N15)
le besoin de se parer (N16)	

Thèmes généraux pour la représentation de l'actant destinataire	Acteurs représentant l'actant destinataire (par segments)
le riche fermier	un riche fermier (N3)
	un riche fermier (N4)
	un riche fermier (N4)
	un riche fermier (N15)
	un riche fermier (N15)
	un riche fermier (N15)
	un riche fermier et sa femme (N3)
	un fermier (N11)
le jeune homme	un jeune homme (N5)
	un jeune homme (N6)
	deux jeunes hommes (des soldats) (N13)
	un homme (N16)
	un homme (N16)
la jeune femme	une jeune femme (N4)
	une jeune femme (N10)
	une jeune femme (N16)

la dame de la campagne	une dame de la campagne (N2)
	une dame de la campagne (N12)
acteurs variés	le père et la mère (N1)
	les gens de son entourage (N7)
	l'aubergiste (N8)
	un percepteur (N9)
	une vieille fermière (N10)
	un cocher (N10)
	un berger (N14)

Thèmes généraux pour la représentation de l'actant <i>adjuvant</i>	Acteurs représentant l'actant <i>adjuvant</i> (par segments)
la ruse	la ruse (N8)
	la ruse (N13)
	la ruse (N15)
l'avarice	l'avarice (N10)
	l'avarice (N10)
les parents	les parents (N4)
	les parents (N4)
les gendarmes	les gendarmes (N9)
	les gendarmes (N15)
l'actant n'est pas représenté	- (N2)
	- (N3)
	- (N5)
	- (N6)
	- (N7)
	- (N10)
	- (N11)
	- (N12)
	- (N15)

acteurs variés	l'hôtelier bienveillant ; le vieux donneur d'eau bénite (N1)
	les invités (N3)
	le curé du village (N4)
	un riche fermier (N14)
	la femme du riche fermier (N15)
	« tout le monde » (N16)
	les amies de théâtre (N16)
	les bijoutiers (malgré eux) ; les bijoux (N16)

Thèmes généraux pour la représentation de l'actant <i>opposant</i>	Acteurs représentant l'actant <i>opposant</i> (par segments)
un acteur abstrait	la ruse (N5)
	la ruse (N15)
	la naïveté (N13)
	la pudeur (N10)
	la malveillance (N7)
	le désir (N3)
	le ridicule (N9)
	la honte (N16)
un acteur – actant malgré lui	les gendarmes (N9)
	le fermier (N11)
le père	le père (N2)
	le père (N12)
la jeune femme	une jeune femme (N2)
	une jeune femme (N3)
l'actant n'est pas représenté	- (N4)
	- (N4)
	- (N4)
	- (N10)

	- (N10)
	- (N15)
	- (N15)
	- (N16)
acteurs variés	les saltimbanques (N1)
	un gros gars (N2)
	les assistants (N2)
	les quatre gars (N3)
	une veuve (N5)
	les témoins à décharge (N5)
	les parents (N6)
	le mariage avec autrui (N6)
	un bourrelier (N7)
	une vieille fermière (N8)
	un jeune homme (N12)
	une femme (N12)
	une femme malhonnête (N14)
	les hommes des environs, séducteurs de la femme (N14)
	la femme du berger (N15)
	un homme (N16)
	les bijoutiers (N16)

Annexe 5

Tableau représentant la manifestation des acteurs dans les titres des nouvelles

Titre de la nouvelle	Acteur préfigurant dans le titre	Rôle actantiel de l'acteur préfigurant dans le titre
Le Donneur d'Eau bénite	le donneur d'eau bénite (le père)	sujet
Autres Temps	-	-
Farce normande	-	-
Les Sabots	-	-
Le Cas de Madame Luneau	Madame Luneau	opposant
La Martine	la Martine	objet
La Ficelle	la ficelle	- (cause)
Le Petit Fût	le petit fût	- (moyen)
Le Crime au Père Boniface	Boniface le facteur	sujet
L'Aveu	-	-
Le Retour	-	-
Tribunaux rustiques	-	-
Petit Soldat	les deux petits soldats	sujet
Les Bécasses	-	-
Le Lapin	le lapin	objet
Les Bijoux (<i>Les Confinés</i>)	les bijoux	objet

Bibliographie

Texte analysé

MAUPASSANT, Guy de, 1959, *Contes et nouvelles I*, Textes présentés, corrigés, classés et augmentés par Albert-Marie SCHMIDT, avec la collaboration de Gérard DELAISEMENT, Paris, Éditions Albin Michel.

Études / Ouvrages cités

ADAM, Jean-Michel, 1984, *Le récit*, Paris, Presses Universitaires de France (Deuxième édition mise à jour, Coll. Que sais-je ?).

ADAM, Jean-Michel, 1992, *Les textes : types et prototypes*, Paris, Éditions Nathan.

ANDRES, Philippe, 2016, *La nouvelle*, Paris, Éditions Ellipses.

AUBRIT, Jean-Pierre, 1997, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin / Masson.

BANCQUART, Marie-Claire, 1993, *Guy de Maupassant*, Paris, A.D.P.F.

BARTHES, Roland, 1966, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications* 8, 1–27.

BARTHES, Roland, *et al.*, 1977, *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil.

BARTHES, Roland, 1985, *L'aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil.

BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de, COUTY, Daniel, REY, Alain, *et al.*, 1984, *Dictionnaire des littératures de langue française G – O*, Paris, Bordas.

BECKER, Colette, 2009, Compte rendu des Actes du colloque international « Actualité de l'œuvre de Maupassant au début du XXI^e siècle », Naples, 2006, éd. Mario Pétrone et Maria Cerullo, in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* n° 16, 173–175.

https://www.persee.fr/doc/cejdg_1243-8170_2009_num_1_16_1025_t1_0173_0000_1

Consulté dans *Persée*, le 25 juin 2022.

BECKER, Colette, 2010, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Domont, Armand Colin, (2^e édition entièrement revue et augmentée, Coll. Lettres sup. ; Éditions Nathan/HER 2000, Dunod, 1998).

BENHAMOU, Noëlle, 2011, « Faiseur ou précurseur ? », in *Le Magazine Littéraire* n° 512, 58–59.

COMBETTES, Bernard, 1983, *Pour une grammaire textuelle. La progression thématique*, Bruxelles, Éditions A. De Boeck & Paris-Gembloux, Éditions J. Duculot.

CORBLIN, Francis, 1983, « Les désignateurs dans les romans », in *Poétique* n° 54, 199–211.

FIRBAS, Jan, 1964, « On Defining the Theme in Functional Sentence Analysis », in *Travaux linguistiques de Prague* 1, 267–280.

FONYI, Antonia, 1992, « La nouvelle en Europe », in *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 16, Paris, Encyclopaedia Universalis France S. A., 498.

FORESTIER, Louis, 2011, « Les contes, entre éclairs et brouillard », in *Le Magazine Littéraire* n° 512, 74–75.

GENETTE, Gérard, 1972, « Discours du récit », in GENETTE, G., *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 65–282.

- GLAUDES, Pierre & REUTER, Yves, 1998, *Le personnage*, Paris, Presses Universitaires de France (Coll. Que sais-je ?).
- GODENNE, René, 1974, *La nouvelle française*, Paris, Presses Universitaires de France.
- GODENNE, René, 1989, *Bibliographie critique de la nouvelle de langue française (1940-1985)*, Genève, Droz.
- GODENNE, René, 1995, *La nouvelle*, Paris, Honoré Champion.
- GODENNE, René, 2000, « Préface » pour *Nouvelles des siècles – 44 histoires du XIX^e siècle réunies par René Godenne*, Paris, Omnibus.
- GODENNE, René, 2011, « Des contes ou des nouvelles ? », in *Le Magazine Littéraire* n° 512, 76.
- GREIMAS, Algirdas Julien, 1966, « Réflexions sur les modèles actantiels », in GREIMAS, A. J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 172–186.
- GREIMAS, Algirdas Julien, 1970, « La structure des actants du récit », in GREIMAS, A. J., *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil, 249–270.
- GREIMAS, Algirdas Julien, 1976, *Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques*, Paris, Éditions du Seuil.
- GREIMAS, Algirdas Julien, 1983, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil.
- GROJNOWSKI, Daniel, 1993, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod.
- HAMON, Philippe, 1977, « Pour un statut sémiologique du personnage », in BARTHES R., et al., *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 115–180.
- HELMS, Laure, 2018, *Le personnage du roman*, Malakoff, Armand Colin – Dunod, Coll. Cursus.
- KERLOUEGAN, François & MORICHEAU-AIRAUD, Bérengère, 2011, *Maupassant. La Maison Tellier. Contes du jour et de la nuit*, Neuilly, Éditions Atlande.
- LASSALLE, Hélène & SOLER, Annie, 2014, « Préface et commentaires », in MAUPASSANT, Guy de, *Contes de la bécasse et autres contes de chasseurs*, Coll. Pocket Classiques, Paris, Pocket (Pocket, 1991, pour la préface, les commentaires et le dossier historique et littéraire. Pocket, 1998, pour « Au fil du texte » in « Les clés de l'œuvre »).
- LECLERC, Yvan, 1993, « La Normandie de Maupassant », in *Le Magazine Littéraire* n° 310, 28–29.
- LINTVELT, Jaap, 1981, *Essai de typologie narrative. Le point de vue*, Paris, José Corti.
- MAINGUENEAU, Dominique, 2003, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan (4^e édition entièrement révisée et augmentée avec exercices et corrigés).
- MAINGUENEAU, Dominique, 2009, *Aborder la linguistique*, Paris, Éditions du Seuil. (orig. : 1996, édition revue et augmentée).
- MATHIEU, Michel, 1977, « Analyse du récit (2). Le discours narratif », in *Poétique* n° 30 (Enseignements – numéro composé par Philippe LEJEUNE et Jean VERRIER), Paris, Éditions du Seuil, 243–259.
- MOLINO, Jean & LAFHAIL-MOLINO, Raphaël, 2003, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal, Leméac – Actes Sud.
- NICOLE, Eugène, 1983, « L'onomastique littéraire », in *Poétique* n° 54, Paris, Éditions du Seuil, 233–253.

- POUILLIART, Raymond, 1968, « Le Romantisme III ~ 1869–1896 », in *Littérature française* Tome 14, Coll. dirigée par Claude PICHOS, Paris, Arthaud.
- PROPP, Vladimir, 1928/1970, *Morphologie du conte*, trad. du russe par M. DERRIDA, Paris, Éditions du Seuil.
- RABATEL, Alain, 1998, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne – Paris, Delachaux et Niestlé S.A.
- RACHMÜHL, Françoise, 1992, *Le Horla et autres contes fantastiques de Maupassant. Résumés, personnages, thèmes*. Paris, Hatier (Série : Profil d'une œuvre).
- REY, Alain, DUVAL, Frédéric & SIOUFFI, Gilles, 2011, *Mille ans de langue française, histoire d'une passion*. Tome I : *Des origines au français moderne*, Tome II : *Nouveaux destins*, Paris, Éditions Perrin (Coll. Tempus, édition revue et augmentée).
- REY, Pierre-Louis, 1993, *La littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin.
- RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe & RIOUL, René, 2009, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France (7^e édition revue et augmentée, 1^{ère} édition : 1994).
- RYNGAERT, Jean-Pierre, 2004, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin (Coll. Lettres sup).
- SKUTTA, Franciska, 1987, « Aspects linguistiques de l'analyse du récit », in S. KISS & F. SKUTTA, *Analyse grammaticale, analyse narrative*, Debrecen, *Studia Romanica*, Series Linguistica, Fasc. V., 71–101.
- SOURIAU, Étienne, 1950, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion.
- TESNIERE, Lucien, 1959, *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck.
- THIBAUDET, Albert, 1922/2016, *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard (French Edition), Amazon Kindle Edition.
- TISSET, Carole, 2000, *Analyse linguistique de la narration*, Saint-Germain-du-Puy, Éditions Sedes / HER (Coll. CAMPUS, Linguistique).
- TOGEBY, Knud, 1954, *L'œuvre de Maupassant*, Copenhague, Danish Science Press Ltd. & Paris, Presses Universitaires de France.
- TROYAT, Henri, 1989, *Maupassant*, Paris, Flammarion (Coll. Grandes Biographies Flammarion).
- UBERSFELD, Anne, 1982, *Lire le théâtre*, Paris, Messidor / Éditions Sociales (4^e édition augmentée ; 1^{ère} édition parue en 1977).

Revue / Périodiques / Magazines

Europe n° 482, juin 1969, Paris, Europe et les Éditeurs Français Réunis.

Le Magazine Littéraire n° 156, janvier 1980.

Le Magazine Littéraire n° 310, mai 1993.

Le Magazine Littéraire n° 512, octobre 2011.

Ouvrages de référence

Dictionnaire de linguistique, 2001, DUBOIS, Jean, *et al.* (éd.), Paris, Larousse (1991 pour la 1^{ère} édition).

Dictionnaire des écrivains de langue française M – Z, 2001, BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de, COUTY, Daniel, REY, Alain, *et al.* (éd.), Paris, Larousse.

Dictionnaire des littératures de langue française G – O, 1984, BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de, COUTY, Daniel, REY, Alain, *et al.* (éd.), Paris, Bordas.

Encyclopaedia Universalis, Corpus 16, 1992, Paris, Encyclopaedia Universalis France S. A.

Littérature française Tome 14, 1968, Coll. dirigée par Claude PICHOS, Paris, Arthaud.

Összefoglalás

Bódi Beatrix Babett

A szereplő mint az elbeszélés szervező eleme

A szereplők rendszerének narratológiai és szövegnyelvészeti szempontú elemzése Guy de Maupassant válogatott novelláiban

c. PhD-értekezéséhez

Dolgozatomban a szereplők rendszerét – s e rendszer egyfajta leírásának lehetőségét – kívántam bemutatni modern francia szépirodalmi korpuszon. A szereplő fogalmát úgy határoztam meg, mint az elbeszélő szöveg fő szervező elemét, állandó szerkezeti alkotórészét, mely ezáltal alkalmas kiindulópontként szolgált a nyelvészeti szempontú elemzésekhez.

Munkámhoz az elméleti keretet a narratológia és a szövegnyelvészet adta; a szövegelemzések e két fő területhez kapcsolódóan Algirdas Julien Greimas, Philippe Hamon, Gérard Genette elbeszéléseleméletei és Bernard Combettes szövegnyelvészeti munkássága mentén történtek.

A szövegelemzésekhez korpuszként Guy de Maupassant válogatott novelláit használtam. A műfajválasztást az indokolja, hogy a novella rövid volta a történet egyszerű dramaturgiai felépítését biztosítja, a szereplők pedig – mint a szöveg felszíni szerkezetének elemei – könnyen megragadhatók. Az azonos típusú szövegek homogén korpuszt alkotnak, illetve visszatérő szerkezeti elemek előfordulását vetítik előre.

A dolgozat fő célkitűzései szerint vizsgáltam az elméleti keretet adó narratológiai és szövegnyelvészeti teóriák lehetséges összekapcsolódásait a szövegelemzések során. A narratológián belül különös hangsúlyt kapott Greimas aktánsmodelljének alkalmazhatósága a modern novella műfajára vonatkozóan. Továbbá célul tűztem ki az elemzett novellák alapján egy lehetséges tipológia felállítását is.

A szövegek formai, strukturalista szempontú elemzése során a konkrét nyelvi adatokból következtettem az elbeszélés elvont és állandó szerkezetére. Az elemzések során az egyes novellák vizsgálatából kiindulva tettem általános érvényű megállapításokat, hangsúlyozva az általánosan tapasztalható jelenségeket – ugyanakkor kiemelve az eltéréseket és a speciális eseteket is.

A disszertációban elemzett korpuszból öt novellát mutattam be részletesen: a « Le Crime au Père Boniface », « Farce normande », « Les Bijoux », « Les Bécasses » és « Petit Soldat » című novellákat. Az elbeszéléseket két szinten vizsgáltam: egyrészt a felszíni elemeket, másrészt a mélystruktúrát. A felszíni elemek vizsgálata szövegnyelvészeti elemzés keretében (*lecture horizontale*) az elbeszélés felszíni szerkezetét mutatta be a szereplők rendszerén keresztül.

Az elbeszélés mélyszerkezetének narratológiai elemzéséhez az aktánsmodell szolgált alapul. Ennek keretében (*lecture verticale*) az aktánsmodell megvalósulásait vizsgáltam a novellákban a szereplőkre vonatkozó lexikai elemek feltérképezése révén.

Az aktánsmodell szövegbeli megvalósulásához kapcsolódóan a szöveg tagolására, illetve a felszíni és a mélystruktúra elkülönítésére a „jelenet” (*scène*) és a „szakasz” (*segment*) terminusokat használtam. Jelenet (*scène*) alatt a történet azon egységeit értjük, melyeket térbeli, időbeli és cselekménybeli referenciapontok (tehát elsősorban felszíni jegyek: igeidők használata, idő- és helyhatározók, a háttér elemei vagy bizonyos szereplők jelenléte) alapján határozhatunk meg. Szakasz (*segment*) alatt pedig az elbeszélésnek azt az egységét értjük, amelyen belül az aktánsmodell az azt megjelenítő aktorokon keresztül bizonyos módon megvalósul: az egyes novellákban tehát az általános modell egyedi, változatos megvalósulásait észlelhetjük. A töréspontok (*ruptures*) elhatárolják a jelenteket, míg a fordulópontok (*tournants*) jelzik a szövegben a szakaszokat. Megállapítottam, hogy az aktáns-aktor viszonyok meghatározták a cselekmény erőviszonyait és a történet dinamikáját is.

Míg munkámban a szereplőstruktúrák vizsgálatához Greimas aktánsmodellje nyújtott kiindulási alapot, az aktorok részletes elemzésére Ph. Hamon szemiotológiai megközelítése szolgált, melynek értelmében a szereplő a szöveg rá vonatkozó jegyeiből kialakított „szemantikai címke” segítségével jellemezhető. A narratológiai elemzést még egy szemponttal egészítettem ki, nevezetesen a szereplői nézőpont kérdéskörének vizsgálatával (G. Genette) – kiemelve annak jelentőségét az elbeszélő szövegek struktúrájában.

Vizsgálataim másik nagy – egyúttal szigorúbban nyelvészeti – területe a szövegnyelvészeti megközelítés volt, melynek keretében a szereplőt mint a szövegkoherencia központi elemét mutattam be B. Combettes munkássága nyomán. A szereplő képviseli ugyanis a tematikus folytonosságot, melyet a szöveg változatos anaforikus kifejezésekkel biztosít. Ugyanakkor a szereplő a tematikus progresszió fenntartásában is részt vállal, amennyiben a szöveg előrehaladása során egyre újabb minősítéseket kap, szemantikai címkéje egyre gazdagodik.

Az elemzéseket követően kettős tipológiát állítottam fel.

Az első osztályozás az aktánsmodell segítségével, az aktáns-struktúra állandósága vagy megváltozása alapján történt. Az elemzések során a modell kétféle jellemző megvalósulásával találkoztam, melyek alapján a következő típusokat különítettem el:

A *fix aktáns-struktúrával rendelkező novellák* esetében a történet szereplői a „klasszikus” minta szerint besorolhatók az aktánsmodell kategóriáiba, és a szerepek ilyen kiosztása a történet során nem változik.

A *változó aktáns-struktúrával rendelkező novellák* esetében a történet során az aktánszerepek újraosztására kerül sor. Az elbeszélés cselekményében egy – vagy akár több – fordulópont következik be, ahonnan új mozgatóerő vezérli a cselekményt. A fordulópontok alapján osztható a történet szakaszokra (*segments*). A változó aktáns-struktúrájú novellák esetében dinamikus aktánsmodellről beszélhetünk, ahol a mozgatóerők, illetve azok változása biztosítja a történet előrehaladását.

A második fajta tipológia alapját az hamon-i „szemantikai címkék” képezték, melyek összevetésével meghatározhatók voltak a szereplőtípusok. Itt megvizsgáltam, hogy ezek rendszerint az aktánsmodell mely aktánsait képviselik.

A narratológiai elemzések Greimas aktánsmodelljének alkalmazhatóságát igazolták a novella modern műfajára vonatkozóan. A modell speciális megvalósulásai az elemzett novellákban (pl. az elvont aktorok, a szinkretizmus, a modell hiányos megjelenése) pedig Greimas alapmodelljének további árnyalási lehetőségeit, ezzel együtt a novellák egy új elemzési módját kínálták. Másrészt a szövegnyelvészeti megközelítés a konkrét nyelvi adatok bizonyító erejével járult hozzá a szereplők rendszerének leírásához. Narratológia és szövegnyelvészet összekapcsolása gyümölcsözőnek bizonyult, mert a két terület kölcsönösen gazdagította egymást és a novelláról, illetve Maupassant-ról alkotott képünket.

Kulcsszavak: szereplő, narratológia, szövegnyelvészet, Guy de Maupassant

Abstract

of the PhD Thesis

Character: the main organizing component of narrative

Narratological and text linguistical analysis of the system of characters in selected short stories by Guy de Maupassant

by Beatrix Babett Bódi

My thesis aims to present the system of characters – and also to give a possible description of that system – in a corpus of modern French literary texts. I considered the concept of character (*personnage*) as the main organizing component of narrative texts: a permanent structural element of the story, thus an adequate starting point for an analysis inspired by linguistics.

Two main fields of linguistics served as a theoretical framework for this dissertation: narratology and text linguistics. In the field of narratology, analyses were carried out using A. J. Greimas's actantial model, Ph. Hamon's semiological model of character in a story and G. Genette's definition of 'point of view', whereas text linguistics was represented by B. Combettes' approach to textual coherence.

The corpus for my work was composed of a selection of short stories by Guy de Maupassant. Short story – this literary genre chosen for the analyses –, shows a relatively simple plot structure and offers a rather small range of characters which are easily accessible for analyses through the surface structure of the text. Similar features in the texts allowed having a homogeneous corpus, and suggested the incidence of recurrent structural elements.

In accordance with the objectives of the work, I examined the possible correlations between the two linguistic theories forming the theoretical framework as outlined above. As a main objective within the narratological approach, I particularly focused on the applicability of Greimas' actantial model to the genre of modern short story. Furthermore, I aimed to establish the frames of a potential typology based on the narrative texts forming the corpus.

In the structural analysis of the selected texts, I used specific linguistic data to describe the characteristics of narrative structure, highlighting general features, but also pointing out special cases.

From the corpus I selected and studied five short stories in detail: « Le Crime au Père Boniface », « Farce normande », « Les Bijoux », « Les Bécasses » and « Petit Soldat ». In

these analyses, I examined the text at two levels: the surface structure and the deep structure of the text.

First, I applied a linguistic approach (*lecture horizontale*) related to the system of characters so as to identify the elements of the surface structure. Secondly, a narratological analysis guided by the actantial model (*lecture verticale*) helped to reveal the deep structure of the text: the different realizations of the actantial model in the narrative.

In connection with the realizations of the actantial model, and also in order to distinguish the surface structure and the deep structure of the text, I applied the terms ‘scene’ (*scène*) and ‘segment’ (*segment*) respectively.

Scenes being considered as the structural units of the narrative text itself, are determined by elements related to time, place and actions (thus principally by elements of the surface structure, such as: use of tenses, adverbials of time and place, elements of the scenery or the presence of certain characters). Segments are the units of the story representing the specific realizations of the actantial model by the characters – these specific realizations of the abstract model in the texts of the analysed corpus revealed a great variety. I used the term ‘interruption’ (*rupture*) to delimitate scenes, and the term ‘turning point’ (*tournant*) to delimitate segments. I found that the interactions *actant–actor* (the latter comprising both *characters* and *non-animate actors*) had an impact on the dynamism of the story.

I used Greimas’ actantial model to interpret the system of characters in the texts. To complete this approach, I had recourse to Ph. Hamon’s semiological model, which portrays characters in detail, via ‘semantic labels’ (*étiquettes sémantiques*) containing the particular semantic features of each character. In addition, I also applied G. Genette’s definition of ‘point of view’ (*focalisation*), emphasizing the character’s point of view (*focalisation interne*) and its significance in structuring the narrative.

The other main line of my investigation was related to the field of text linguistics and was guided by B. Combettes’ approach to textual coherence. I have concluded that character, mainly represented by proper names and anaphoric expressions, operates as an essential contributor to referential continuity, and also supports thematic progression in the text.

Based on the analyses of the selected texts, I established the frames of two typologies.

The first classification, based on the actantial model, considers the stability or the shift of the actantial structure in the story and distinguishes two types of realization of the actantial model:

‘Short stories with a fixed actantial structure’ present the basic pattern of the distribution of the actantial roles, which remains invariable throughout the whole narrative.

‘Short stories with a variable actantial structure’ show the redistribution of the actantial roles at the turning points – a shift that may occur once or even several times in the narrative, thus marking the beginning of a new segment. This realization of the actantial model is considered to be a dynamic model, governed by ‘driving forces’ making the story progress.

The second classification, guided by Hamon’s ‘semantic labels’, made it possible to determine character types based on the texts of the corpus, and also to point out the typical realizations of individual actantial roles.

Narratological analyses confirmed the applicability of Greimas’ actantial model to a modern literary genre: the short story. Special realizations of the basic actantial model (e.g. abstract actors, syncretism, incomplete actantial structure) detected in the corpus, offered the possibility of refining the interpretation of Greimas’ original model, and of finding new ways to analyse short stories. Text linguistics – operating with specific linguistic data – enhanced the objectivity of describing the system of characters. In conclusion, the complementary application of two mutually enriching fields of linguistics – narratology and text linguistics – has improved our understanding the short story as a type of literary text in general, and the art of Maupassant in particular.

Keywords: character, narratology, text linguistics, Guy de Maupassant



Nyilvántartási szám: DEENK/343/2022.PL
Tárgy: PhD Publikációs Lista

Jelölt: Bódi Beatrix Babett
Doktori Iskola: Nyelvtudományok Doktori Iskola
MTMT azonosító: 10055616

A PhD értekezés alapjául szolgáló közlemények

Magyar nyelvű tudományos közlemények hazai folyóiratban (1)

1. **Bódi, B. B.:** Tematikus folytonosság és tematikus progresszió Guy de Maupassant Les Bijoux (Ékszerek) című novellájában.
LingDok. 19, 25-42, 2020. ISSN: 2416-0601.

Idegen nyelvű tudományos közlemények hazai folyóiratban (4)

2. **Bódi, B. B.:** La problématique de la scène et du segment dans Farce normande de Guy de Maupassant.
Argumentum (Debr.). 17, 807-819, 2021. EISSN: 1787-3606.
DOI: <http://dx.doi.org/10.34103/ARGUMENTUM/2021/43>
3. **Bódi, B. B.:** Le rôle organisateur du personnage dans le texte narratif littéraire: Trois approches théoriques du concept de personnage.
Argumentum (Debr.). 17, 820-829, 2021. EISSN: 1787-3606.
DOI: <http://dx.doi.org/10.34103/ARGUMENTUM/2021/44>
4. **Bódi, B. B.:** Comment le regard d'un sujet percevant contribue-t-il à la cohérence d'un texte?: alternance des points de vue dans La Bourse d'Honoré de Balzac.
Acta Universitatis Szegediensis de Attila József Nominatae. Acta Romanica. 30, 309-317, 2018. ISSN: 0567-8099.
5. **Bódi, B. B.:** Acteurs et actants dans l'Heptaméron de Marguerite de Navarre: essai de typologie.
Argumentum (Debr.). 12, 191-200, 2016. EISSN: 1787-3606.

A DEENK a Jelölt által az iDEa Tudóstérbe feltöltött adatok bibliográfiai és tudománymetriai ellenőrzését a tudományos adatbázisok és a Journal Citation Reports Impact Factor lista alapján elvégezte.

Debrecen, 2022.06.17.





Registry number: DEENK/343/2022.PL
Subject: PhD Publication List

Candidate: Beatrix Babett Bódi
Doctoral School: Doctoral School of Linguistics
MTMT ID: 10055616

List of publications related to the dissertation

Hungarian scientific articles in Hungarian journals (1)

1. **Bódi, B. B.:** Tematikus folytonosság és tematikus progresszió Guy de Maupassant Les Bijoux (Ékszerek) című novellájában.
LingDok. 19, 25-42, 2020. ISSN: 2416-0601.

Foreign language scientific articles in Hungarian journals (4)

2. **Bódi, B. B.:** La problématique de la scène et du segment dans Farce normande de Guy de Maupassant.
Argumentum (Debr.). 17, 807-819, 2021. EISSN: 1787-3606.
DOI: <http://dx.doi.org/10.34103/ARGUMENTUM/2021/43>
3. **Bódi, B. B.:** Le rôle organisateur du personnage dans le texte narratif littéraire: Trois approches théoriques du concept de personnage.
Argumentum (Debr.). 17, 820-829, 2021. EISSN: 1787-3606.
DOI: <http://dx.doi.org/10.34103/ARGUMENTUM/2021/44>
4. **Bódi, B. B.:** Comment le regard d'un sujet percevant contribue-t-il à la cohérence d'un texte?: alternance des points de vue dans La Bourse d'Honoré de Balzac.
Acta Universitatis Szegediensis de Attila József Nominatae. Acta Romanica. 30, 309-317, 2018. ISSN: 0567-8099.
5. **Bódi, B. B.:** Acteurs et actants dans l'Heptaméron de Marguerite de Navarre: essai de typologie.
Argumentum (Debr.). 12, 191-200, 2016. EISSN: 1787-3606.

The Candidate's publication data submitted to the iDEa Tudóstér have been validated by DEENK on the basis of the Journal Citation Report (Impact Factor) database.



17 June, 2022