

## Alphonse Daudet, un essai d'analyse fonctionnelle

Léon Somville

Volume 4, numéro 3, décembre 1971

Alphonse Audet

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500197ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500197ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Somville, L. (1971). Alphonse Daudet, un essai d'analyse fonctionnelle. *Études littéraires*, 4(3), 275–295. <https://doi.org/10.7202/500197ar>

# ALPHONSE DAUDET, UN ESSAI D'ANALYSE FONCTIONNELLE

léon somville

L'éloignement confère à certains auteurs une survie discrète, propice aux rentrées en grâce. La vogue du structuralisme et aussi la découverte qu'« il n'est pas sûr qu'il y ait des connotations dans le texte moderne » (Barthes) ont ravivé l'intérêt des critiques pour des œuvres que l'on « pourrait traiter comme un matériau anthropologique et étudier par grandes masses et dans leurs fonctions récurrentes, en suivant la voie tracée par des folkloristes comme Propp . . . » (Genette). Puisque la lecture plurielle est recommandée, et que son exercice exige un certain « matériau », il nous a paru licite de tenter l'expérience à propos de quelques romans d'Alphonse Daudet, ou plus précisément du chapitre liminaire du *Petit Chose*, de *Fromont jeune et Risler aîné* et de *Jack*. Sans être le moins du monde anthropologiste ou folkloriste, un lecteur « moyen et cultivé » peut aujourd'hui se demander pourquoi le texte dit moderne est « scriptible » mais illisible, tandis que son homologue dit classique reste « ce qui peut être lu, mais non écrit : le *lisible* » (Barthes).

Que Daudet fût un bon « matériau », nous voulions nous en assurer, quitte à « n'utiliser que partiellement l'organisation séquentielle du récit, pour expliciter le code et non le message », comme le conseille A. J. Greimas, à la méthode d'analyse duquel nous essayons de rester constamment fidèle.

□ □ □

## LE PETIT CHOSE

### 1° *Résumé de la séquence.*

*Le narrateur situe à l'époque de sa naissance le début des difficultés financières qui ont fait périlcliter l'entreprise paternelle, provoquant d'abord la fermeture puis la vente de la fabrique. Lorsque ses parents vont s'installer dans une autre*

*ville, Daniel Eyssette quitte à regret son « île » — la fabrique, la demeure, le jardin — dont il s'était cru, un moment, le Robinson.*

## 2° *Commentaire.*

La situation initiale.

« La Fabrique », titre de la première séquence, est l'indice à la fois d'un lieu géographique, où l'enfance du narrateur s'est déroulée, et d'un petit monde familial, dominé par la figure du père. Une double réduction est ainsi opérée : le « Midi » enchâsse ces ateliers et cette demeure privilégiée ; la famille gravite autour de son chef, le maître — bientôt dépossédé — de la fabrique.

**Je suis né le 3 mai 18 . . . , dans une ville du Languedoc, où l'on trouve, comme dans toutes les villes du Midi, beaucoup de soleil, pas mal de poussière, un couvent de Carmélites et deux ou trois monuments romains.**

**Mon père, M. Eyssette, qui faisait à cette époque le commerce des foulards, avait, aux portes de la ville, une grande fabrique dans un pan de laquelle il s'était taillé une habitation commode, tout ombragée de platanes et séparée des ateliers par un vaste jardin. C'est là que je suis venu au monde et que j'ai passé les premières, les seules bonnes années de ma vie. Aussi ma mémoire reconnaissante a-t-elle gardé du jardin, de la fabrique et des platanes un impérissable souvenir, et lorsqu'à la ruine de mes parents il m'a fallu me séparer de ces choses, je les ai positivement regrettées comme des êtres.**

Volontiers laconiques, le premier et le second paragraphe du roman réussissent à dire l'essentiel (la conjonction d'un lieu et d'une personne dans le schème de la réminiscence). L'un, sur un ton anodin, définit le héros par ce qui semble être le plus insignifiant : une date, une ville assez quelconque, où l'on est « né » ; l'autre — plus grave — s'amorce par un sujet (« Mon père . . . ») à tenir pour réplique au « Je . . . » antérieur, et désigne l'endroit où l'on est « venu au monde », c'est-à-dire l'horizon d'une existence, son éden.

Le père et la fabrique, semble-t-il, échangent ici leurs significations ; ils sont associés dans une survivance imaginaire

qui oriente les souvenirs du narrateur, colore son affectivité et sert finalement de déclencheur au récit. Puisque le troisième alinéa a valeur inaugurale (« Je dois dire, *pour commencer*, que . . . »), ce qui précède fonctionne comme une épigraphe destinée à avertir le lecteur de certaines données initiales, telles l'énumération des acteurs-actants et l'amorce de la situation conflictuelle (la ruine).

La catastro-  
phe.

Le narrateur ne doute pas un instant qu'il n'ait une grosse part de responsabilité dans la déconfiture paternelle : cette prise en charge de la faute d'autrui est lourde de conséquences. L'incapacité de M. Eyssette père est en effet à la source du mandat échu à Daniel et à son frère Jacques : reconstruire le foyer. Pareil *contrat* moral lie surtout celui-là qui se dépeint comme « la mauvaise étoile de [ses] parents » : « Du jour de ma naissance, d'incroyables malheurs les assaillirent . . . »

Les trans-  
formations.

Le récit s'engendre à partir des *transformations* de la situation ainsi créée. La fermeture de l'usine et le renvoi des ouvriers modifient profondément le statut de l'actant-sujet. Daniel Eyssette disparaît : « Moi-même, en ce temps-là, je ne m'appelais pas Daniel Eyssette ». N'est-ce pas à lui en effet qu'appartient la fabrique, désormais ? Le fils peut dire, qui reprend le rôle du père : « Maintenant la fabrique est à moi ». Même, pour effacer toute trace du passé, l'on va procéder à une dernière mutation : « La fabrique n'était plus la fabrique ».

Se forge donc le mythe de l'« île » habitée par un Robinson « très heureux » : « On ne s'occupait plus de moi ». Comprenons plutôt que le jeune bambin a trouvé le moyen de ne plus s'occuper des autres — et surtout d'un certain Daniel Eyssette soupçonné d'être l'auteur du naufrage de la (vraie) fabrique. Ce moyen relève de la littérature : « Le soir, après souper, je relisais mon *Robinson*, je l'apprenais par cœur ; le jour, je le jouais ». Dérivatif admirable et compensation rêvée ! L'insertion du *Robinson* à cet endroit détermine les conditions d'une mise en abîme révélatrice des « deux grandes classes » du récit (Greimas) : « les récits de l'ordre présent *accepté* ; les récits de l'ordre présent *refusé* ». Le fantasme de l'île résulte ainsi de l'action médiatrice exercée par un récit (ledit *Robinson*) ; l'ordre présent refusé caractérise cette forme de

« sôtérisme » par laquelle l'intolérable devient toléré et le manque se liquide au profit de la « pleine jouissance des valeurs individuelles ».

Élevé à la dignité d'un héros de roman, Daniel Eyssette, *alias* Robinson, n'en vit pas moins sur des valeurs d'emprunt, y trouverait-il sa délectation. Son comportement apparaît réglé par un mécanisme de défense. De son plein gré, l'enfant mène une existence confinée dans les limites de la propriété familiale. Sa tentative de mêler à ses jeux le fils du concierge, Rouget-Vendredi, se heurte à l'hostilité des adultes : forcé de se confesser, menacé de la maison de correction pour cette mauvaise fréquentation, Daniel se soumet . . . et choisit la voie de l'évasion narcissique. Une solution de continuité s'installe pour de bon entre le réel et l'imaginaire : « C'est comme si dans le monde extérieur s'ouvrait un autre espace, comparable à la scène théâtrale, au terrain de jeu, à la surface de l'œuvre littéraire » (Mannoni). Cet espace — nommé par Freud « l'autre scène » — « l'île » — répond à l'angoisse d'un être forclos.

Comment retrouver la sécurité perdue ? Un clivage a disjoint le monde bénéfique du maléfique (« Je savais maintenant [. . .] que le démon rôde éternellement autour de nous »). Rouget incarne bientôt Lucifer ! Et Daniel lui substitue sans plus attendre le perroquet qu'il vient de recevoir. Les nouveaux complices sont tous deux prisonniers, l'un de l'île, l'autre de sa cage : « Je l'installai dans une belle cage au fond de ma résidence d'hiver, et me voilà, plus Crusoé que jamais, passant mes journées en tête à tête avec cet intéressant volatile et cherchant à lui faire dire : « Robinson, mon pauvre Robinson ! » Mais le perroquet reste muet. Daniel s'en accommode très bien : l'« abandonnique » (G. Guex) recherche non la *relation* avec autrui (l'essai de camaraderie avec Rouget se solde par un désastre), mais une *fusion* avec ce qui procure la sécurité (« regardant les objets autour de moi, je leur parlais comme à des personnes »).

L'île remplit une fonction commune à tous les symboles : elle supprime en première instance la réalité qu'elle remplace. Le récit ne peut cependant progresser qu'à moins d'inclure un type de transformations non pas subordonnées à la catastrophe initiale (telles que le mythe de Robinson), mais orientées vers

la fin que l'on se propose d'atteindre (leitmotiv du foyer à reconstruire). La logique génératrice du récit resserre la chronologie entre un *terminus a quo* et un *terminus ad quem*. Entre les deux, une série d'épreuves attendent le personnage mué en héros. Pour réaliser ce schéma, que nous dérivons du « modèle actantiel » proposé par Greimas, il faut que Robinson redevienne Daniel Eyssette (bientôt le petit Chose), que la fabrique soit rendue à sa première apparence : une entreprise en faillite ; que la ruine fasse sentir ses effets les plus tangibles : le déménagement, le départ de l'île, présage de la séparation d'avec la mère.

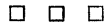
**Le contrat.**

En termes d'analyse structurale, le père (l'actant-destinateur) vient d'accomplir sa fonction narrative essentielle : doter le « destinataire » (son fils comme « sujet » investi d'une mission) d'un « objet » désirable. En la circonstance, Daniel n'aura de cesse qu'il n'ait repris sa mère à ceux qui l'en ont frustré. Les retrouvailles ont lieu à l'épilogue. Survivant à la dernière épreuve, le héros entre dans le négoce, comme jadis son père, mais avec plus de bonheur que celui-ci : « Pour si bien qu'il soit dans son grand lit, entre M<sup>me</sup> Eyssette et les yeux noirs, il a hâte d'être guéri, de se lever, de descendre au magasin » À une période d'aliénation marquée par le passage au collège de Sarlande ou la plongée dans la bohème parisienne en succède une de réconciliation avec « l'ordre établi ».

Cette conclusion n'a rien de paradoxal, si l'on tient pour l'immanence de deux modèles d'interprétation du récit (Greimas) : le « modèle constitutionnel » aboutit à mettre en forme l'axiologie d'une époque, le « modèle transformationnel » a comme champ l'idéologie de l'individu et ses revendications libertaires. Quant à la narration, elle doit composer avec les contraires (ordre et mouvement) ; sa réussite est leur transaction. Ainsi, la médiation opérée une fois déjà par *Robinson Crusoé* joue ici, et bien davantage au niveau du *Petit Chose*. Pour le critique, Daudet a posé les termes de l'antinomie : ordre social accepté, ordre social refusé, — tels qu'ils apparaîtront dans ses œuvres postérieures ; mais le récit, lui, « donne l'impression d'équilibre et de contradictions neutralisées ».

En termes d'analyse psychologique, pareille conciliation n'est possible qu'à la faveur d'un subterfuge : le projet

d'épouser Camille Pierrotte, la fille aux « yeux noirs », recouvre, dans l'interprétation, celui de « reconstruire le foyer », comme l'indique assez la consécution du segment : « On parle de mariage, de foyer à reconstruire ». Le langage « poétique » est aussi une « poétique du langage » : celle-ci rend comparable ce que le premier juxtapose. M<sup>me</sup> Eyssette, devenue aveugle, ne peut — au sens littéral — être mise en concurrence avec les « yeux noirs » : l'antithèse inscrite renforce la similitude suggérée. L'axe du désir aboutit à la mère ; d'évidence, le vœu profond du sujet n'est pas d'établir une relation objectale ; l'abandonnique aspire seulement à la sécurité : l'image de la mère est la plus apte à satisfaire celui pour qui « le problème de l'œdipe ne se pose pas ou se pose à peine » (Guex).



## FROMONT JEUNE ET RISLER AÎNÉ

### 1° *Résumé de la séquence.*

*« Une noce chez Véfour » (titre). À la fin du banquet, Guillaume Risler goûte un bonheur sans mélange. Ne vient-il pas d'épouser, lui vieux et sans grâce, la ravissante Sidonie Chèbe ? Quand le bal s'ouvre, Risler préfère s'entretenir avec son caissier ; Sidonie danse avec le mari de son amie Claire, Georges Fromont, l'associé. Plus tard, du balcon de sa chambre, dans le riche hôtel où elle vivra désormais, Sidonie rêve à son triomphe ; ses regards se dirigent vers le quartier pauvre où s'écoula son enfance.*

### 2° *Commentaire.*

Dans le souvenir de Risler, les événements de la journée forment une imagerie touchante. Pour exprimer son contentement, il ne se lasse pas de répéter : « Je suis content ». À quoi le *discours* de l'auteur ajoute, non sans ironie : « Il avait de quoi l'être en effet ». Avec le défilé des voitures de gala, la parure blanche de la mariée, la cérémonie à l'église, le déjeuner à la fabrique, la promenade au bois, le banquet chez un grand restaurateur, c'est toute une mythologie bour-

geoise qui est prise comme cible. Les héros en sont Risler, et aussi M<sup>me</sup> Chèbe. L'homme confie à Planus, le vieux caissier, les « deux grandes fortunes » qui lui échoient ensemble : être « associé de la maison Fromont et marié à Sidonie ». La belle-mère ne distingue guère à qui ou à quoi elle a marié sa fille : « . . . ce n'était pas Risler aîné seul que sa fille épousait, c'était toute l'enseigne de la maison, cette raison sociale fameuse dans le commerce de Paris ».

La situation  
initiale.

La stéréotypie des personnages est à la mesure de leur aliénation. D'emblée, leur comportement est réglé par les usages de la société française, bourgeoise et parisienne. (Daudet sous-titre d'ailleurs ses romans de la sorte : « mœurs parisiennes », « mœurs contemporaines », « roman parisien » . . .) Dans la situation initiale, les acteurs deviennent des emblèmes qui de la haute bourgeoisie (les Fromont et leurs amis forment « l'aristocratie du bal »), qui de ceux qu'elle s'annexe (Risler), ou doit accepter (Sidonie), ou écarte (les parents Chèbe), ou fascine (Delobelle, le comédien raté). Cette stratification, ébauchée dès *le Petit Chose*, est ici rigoureuse et définitive. Elle renvoie l'historien à la période du second Empire ; et l'analyste à l'articulation d'un *sujet* (Sidonie) et d'un *objet* (le pouvoir, le plaisir) procuré par un *destinateur* (la société, *via* Risler).

Le contrat.

C'est toutefois une exigence du récit, que l'ordre soit perturbé. L'office dévolu à Sidonie, son « destin », est de rendre la transgression inévitable. C'est du moins ce qui ressort du premier portrait qu'on nous fait d'elle, à la table du banquet. Risler, — « le brave Risler », « le bon Risler », « le pauvre homme », — passe les convives en revue . . .

D'abord, en face de lui, Sidonie, hier la petite Sidonie, aujourd'hui sa femme. Pour dîner, elle avait quitté son voile ; elle était sortie de son nuage. À présent, de la robe de soie toute blanche et unie, montait un joli visage d'un blanc plus mat et plus doux, et la couronne de cheveux — au-dessous de l'autre couronne si correctement tressée — vous avait des révoltes de vie, des reflets de petites plumes ne demandant qu'à s'envoler. *Mais les maris ne voient pas de ces choses-là.*



La touche finale est posée par le narrateur. Le mari devant rester dupe, seul le lecteur est donc averti. D'autres indices vont d'ailleurs lui être fournis. Pourtant, le *motif* de la chevelure reste parmi les plus révélateurs ; il resurgit, chargé du même symbolisme, dans les dernières pages du roman. Cette fois, Sidonie a conquis sa liberté ; la « vie », fût-elle de « bohème », a triomphé : « La robe tenait à peine aux épaules ; *les cheveux s'envolaient* en un brouillard blond au-dessus des yeux . . . ».

Étonnante trajectoire : des riches salons de Véfour aux tréteaux d'un café-concert ! Risler se lamente de retrouver sa femme en pareil endroit, mais le commentaire, où se manifeste la personnalité de l'auteur, restitue à l'héroïne sa fonction symbolique (ou actantielle) : « Sa beauté [. . .] avait gagné je ne sais quelle expression insouciante qui la caractérisait, en faisait bien le type de la femme échappée, livrée à tous les hasards et descendant d'étape en étape jusqu'au plus profond de l'enfer parisien . . . » Le « haut commerce » n'a rien donné à Sidonie qui lui parût préférable à sa liberté. À cet égard, elle apparaît comme un petit Chose qui ne serait pas resté « dans la porcelaine ». Au monde réel, elle oppose la loi de son tempérament. Comme l'autre dans l'« île » de Robinson, elle se règle finalement sur sa fantaisie. Elle termine par où l'autre avait commencé.

**Le paradigme.** La situation initiale pose donc les termes d'un paradigme (ordre vs désordre) essentiel à la compréhension de l'œuvre entière. La « vie » s'alimente au désordre et culmine dans la révolte. L'ordre — morale, bonheur, richesse réunis — est garanti dans le contrat social : c'est du moins l'utopie dont se berce Risler, captif de cette « autre scène » où le petit Daniel situait, lui, son rêve d'une vie naturelle. Le ton ironique du narrateur est la sanction tantôt de l'acceptation aveugle de l'ordre, tantôt de son refus inconsidéré.

**Les transformations.**

Entre Sidonie, qui « raisonn[e] froidement le vice », et le trop honnête Risler, un écart est creusé au maximum ; mais c'est au profit du récit, vecteur unique résultant de la composition des forces du système, qu'elles soient d'ordre axiologique ou idéologique. À l'énoncé de la situation initiale succèdent donc des transformations dont le but est de rendre

le conflit — l'adultère — non seulement prévisible, mais inévitable. Remis en présence de Sidonie, Georges Fromont prétend avoir épousé Claire sur l'ordre de son oncle. La valse qui les entraîne, « aussi jeunes, aussi élégants l'un que l'autre », scelle en quelque sorte l'infortune de Risler. Tout son bonheur aura consisté à assurer la promotion sociale de l'héroïne.

Un modèle actantiel où la femme est destinatrice et le mari destinataire, aurait de quoi surprendre, au vu de l'algorithme proposé par Greimas :

$$\begin{array}{l} \text{Lui} = \text{Sujet} + \text{Destinataire} \\ \text{Elle} = \text{Objet} + \text{Destinateur} \end{array}$$

Toutefois, pareil syncrétisme d'actants, corrige-t-on aussitôt, se réalise « dans un récit qui ne serait qu'une banale histoire d'amour ».

**Mais on voit aussi — et le couplet de Michel Legrand, chanté dans *les Parapluies de Cherbourg*, le montre en un résumé impressionnant :**

**« Un homme, une femme,  
une pomme, un drame »**

**— avec quelle facilité la disjonction de l'objet et du destinataire peut produire un modèle à trois actants.**

Et Sidonie est d'une avidité (affective) proprement insatiable, qui la range parmi ces abandonniques « prêts à accueillir toutes les jouissances possibles » (Guex). Elle réagit par l'agressivité au sentiment d'infériorité développé chez l'enfant pauvre par le spectacle de la richesse. Admise par faveur dans le monde bourgeois, elle s'y est sentie dévalorisée. Sa principale préoccupation est maintenant de « venger le passé », c'est-à-dire se venger de Claire, lui faire regretter de s'être montrée trop souvent charitable, généreuse (« Chaque fois, c'était une colère. Elle pensait : — Tout me viendra donc par elle »). Ses exigences grandissantes (elle ruinera son amant) émanent du même besoin, mais manifesté à l'envers, qui lui a fait tenir le mariage pour un rite de sécurisation. Dans

sa liaison avec Georges, la compensation névrotique, plus que la sensualité, joue un rôle prépondérant : « Car c'était cela surtout qu'elle cherchait dans cet amour, une revanche aux tristesses, aux humiliations de sa jeunesse ».

Lorsque, avant de quitter le bal, Risler encourage Sidonie à prendre modèle sur Claire, il renforce à coup sûr l'hostilité de la première, mais sa maladresse est encore à mettre au compte d'une certaine logique inscrite dans la structure narrative. Remarquons cet enchaînement : Claire épouse Georges, qui la trompe ; Désirée Delobelle aime Frantz, qui aime Sidonie, la femme de son frère. Tout fonctionne comme si des personnages (Claire, Désirée, Risler) devaient souffrir à cause de ceux-là même qu'ils veulent aimer et protéger ; comme si, d'autre part, devait triompher celle qui ne s'attache à personne, mais trouve son plaisir à braver les interdits, à transgresser les normes en usage (« . . . son amour s'avivait de l'immensité de sa faute » — « Ce n'était pas facile de pervertir jusqu'au crime un cœur honnête et jeune comme celui de Frantz »). La catégorie sémique : « ordre » vs « désordre », déjà relevée, pourrait s'exprimer dans un langage d'allure psychologique : « interdiction » vs « transgression ». Sous l'une ou l'autre forme, elle aide à définir l'*isotopie* des différentes séquences du texte littéraire.

Le retour en voiture des nouveaux mariés procure à Risler une première déconvenue : Sidonie lui retire la main qu'il essaie de garder ; elle feint ensuite de sommeiller. À l'approche de l'hôtel, elle « sembl[e] se réveiller » . . . « Ici le commerce riche se vengeait de la rue noire, du quartier perdu ». Paris est divisé en deux (cf. le début du *Nabab*) : la ligne de démarcation, valeur fonctionnelle du récit, est tracée par l'argent, mais quel réconfort de pouvoir la franchir, d'entrer de plein droit dans l'univers bienveillant du luxe ! Un « sourire de triomphe » éclaire le visage de Sidonie . . . À ce moment, elle ignore qu'elle « reviendra à son ancien niveau et même au-dessous », qu'elle reprendra « sa pose de victime ». (Le malade ne voit pas le symptôme le plus clair de son mal : le principe du « tout ou rien » réglant l'univers dichotomique de l'angoissé sur le modèle du paradigme « euphorie » vs « dysphorie ».) Pour l'instant, elle savoure pleinement sa victoire. Elle appartient désormais à la bourgeoisie. Pour y entrer, il lui a suffi de trouver ce mari peu gênant . . .

**Il y en avait tant d'autres qu'elle pouvait choisir, des plus jeunes, des plus huppés, sans parler de mon pauvre Frantz, qui l'aimait tant . . . Eh bien ! non, c'est son vieux Risler qu'elle a voulu . . .**

Ce soir, comme il a eu le bon goût de la laisser seule, « au lieu de se coucher, elle ouvr[e] la fenêtre » de sa chambre. Et mesure le chemin parcouru.

**C'était la fenêtre du palier sur lequel habitaient ses parents. La fenêtre du carré ! . . .**

**Que de choses ce nom seul lui rappelait. Que d'heures, que de jours elle avait passés là, penchée à ce rebord humide sans appui ni balcon, à regarder du côté de la fabrique.**

Le discours social.

Par l'inscription dans la réalité sociale d'une différence essentielle, la scène du balcon renvoie aux nombreuses occurrences qui manifestent le même contenu sémantique. Chez Véfour, déjà, parmi les invités, « deux courants bien distincts [. . .] se frôlaient sans se confondre ». L'inventaire des acteurs débouche sur une distribution en deux camps, retranchés dans Paris. N'est-ce pas à Daudet lui même que la ville apparaît comme l'emblème à double face du vice et de la vertu, autrement dit emblème de la vie tout court ?

**(Daudet) rappelle dans sa vie une certaine soirée où il aimait, une soirée dans laquelle Paris lui était apparu comme une ville transfigurée, une ville *blanche*, sans prostitution au coin des rues [. . .]. Et il avait senti le besoin d'aller raconter son impression à Coquelin l'ainé, en train de quitter dans sa loge son costume de Mascarille et qui lui avait dit : « Tu es saoul ? »**

*Journal des Goncourt.*

Paris blanc, Paris noir . . . Les personnages du roman se situent par rapport à l'un ou l'autre. En fin de compte, ils s'y identifient (mais en fin de compte seulement) : après le suicide de Risler, le vieux Planus confond dans une même invective Sidonie et Paris : « Ah ! coquine . . . coquine . . . criait-il en brandissant son poing ; et l'on ne savait pas si c'était à la femme ou à la ville qu'il parlait ». Les deux pôles

que le récit avait différenciés, par sa médiation, sont près de se rejoindre. Au nom de la vérité, le discours évacue la fiction et désigne comme « référent » le contexte socio-culturel.

□ □ □

## JACK

### 1° Résumé de la séquence.

*M<sup>me</sup> de Barancy est venue prier le recteur de l'institution des Jésuites de Vaugirard d'admettre son fils Jack comme pensionnaire. Soupçonnant la soi-disant comtesse d'être une femme entretenue, le supérieur lui propose un marché : Jack sera reçu, à condition que sa mère le laisse toute l'année au collège et ne le voie qu'en présence du recteur. Dépitée, Ida de Barancy refuse . . . Sur le chemin du retour, reprise par son entrain de « cocotte », elle sèche bientôt ses larmes et réconforte le petit Jack. Le soir, elle ira au bal, laissant l'enfant à la garde des domestiques.*

### 2° Commentaire.

La situation initiale.

La scène du début se joue entre trois acteurs. Deux ont le privilège d'être désignés dans le sous-titre : « La mère et l'enfant », encore que l'expression mette l'accent sur la relation qui les unit. Quant au troisième, ce Jésuite dispensateur de toute « éducation aristocratique et chrétienne », ce recteur au pouvoir discrétionnaire, il lui appartient de fermer à Ida de Barancy la porte du « parloir », c'est-à-dire du monde brillant et frivole qui l'attire :

Cette idée qu'elle ne pourrait jamais entrer au parloir, se mêler à cette charmante confusion du jeudi, où l'on se fait gloire de la beauté de son enfant, de la richesse de sa mise et du coupé qui vous attend à la porte, qu'elle ne pourrait pas dire à ses amies : « J'ai salué hier chez les Pères M<sup>me</sup> de C . . . ou M<sup>me</sup> de V . . . ;

sa décision rend encore le déclassement de Jack définitif.

Le contrat.

Sur ces entrefaites est noué le *contrat narratif* qui transforme le sujet en héros-destinataire : la valeur actantielle unique du prêtre et de la mère est fonction de leur réduction en destinataires ; la légèreté de l'une et la fermeté de l'autre ont pour effet de sortir Jack de sa première condition et de lui ménager, dans le futur, une série d'épreuves. Le jésuite disparaît d'ailleurs du récit dès qu'il a tenu sa part dans l'établissement du contrat. Son rôle se borne donc à exclure le héros de la jouissance immédiate des avantages (considération, honneur, mérite, pouvoir) garantis par l'appartenance à une certaine classe sociale et par un certain type d'éducation de caste. Il fallait que Jack soit refusé d'abord à Vaugirard pour qu'il puisse s'instruire chez le Dr Rivals. La voie qui se ferme en indique une autre, par où passe le récit. Pareil finalisme relève d'un autoréglage du système : « Dans la mesure où l'on reconnaît le caractère algorithmique de la narration et 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 des acteurs mis en place dans la phase initiale : il doit tenir compte en même temps de la solution finale qu'il envisage de donner » (Greimas).

Les transformations  
(fonctions et qualifications).

Le syntagme contractuel constitue une étape de la narration, mais sa fonction serait de pure forme s'il n'était investi, comme toute séquence contextuelle, par un sémantisme bien défini. Le début de *Jack* n'échappe pas à la règle : nous avons donc à retrouver les paradigmes qui manifestent les classes de sens et dont la résurgence garantit l'isotopie (ou la cohérence) du discours. Le récit est ainsi machiné, que le héros fait connaissance, « pour la première fois de sa vie », avec l'angoisse. Une angoisse qui s'alimente à la double source connue : perte de la sécurité et perte de la valeur — et qui restera associée au personnage comme son indice le plus caractéristique, sa *qualification* fondamentale. Au prédicat dynamique (le contrat) correspond un prédicat statique (l'angoisse), susceptible d'être structuré sur un mode binaire (« sécurité » vs « insécurité » = « valorisation » vs « dévalorisation »). La vérification s'effectue au niveau du simple énoncé. Jack s'inquiète de l'« abandon où il se trouv[e] presque tous les soirs » ; les derniers mots du prêtre le poursuivent (« Pauvre enfant ! ») ; stupéfait quand on l'accuse (« . . . que de mal tu m'as fait depuis que tu es au monde »),

il répond par une « crise de désespoir » à l'exigence maternelle de participation masochique :

**Il ne connaissait, n'aimait qu'un seul être sur la terre, sa mère. Il la trouvait belle, bonne, incomparable. Et sans le vouloir, sans le savoir, il lui avait fait du mal. [...] [P]eu à peu, sans qu'il pût s'expliquer pourquoi, il se sentit devenir « le pauvre enfant » dont ce prêtre parlait avec tant de commisération.**

Si le sentiment de dévalorisation affecte aussi la mère, il n'est destiné à s'établir en permanence que chez l'enfant. M<sup>me</sup> de Barancy a beau subir une rebuffade dans le cabinet du recteur, elle reprend vite son insouciance naturelle ; à l'inverse, la joie d'échapper à la pension balance d'abord la tristesse de Jack, mais la sensation d'être « vaguement coupable » se transforme plus tard en certitude, et le range du même coup parmi ces « abandonniques » passifs dont Daniel Eyssette nous fournit le prototype. À la fin de la première séquence du *Petit Chose*, l'illusion se dissipait, battue en brèche par le réel. Daniel disait adieu à la fabrique, adieu à son rêve. Le même schéma est reproduit ici. Jack devient cet être que rien ne fixe, personne ne réclame, à commencer par sa mère :

— **À qui qu'il est donc, ce chéri ? demanda la voix de la cuisinière.**

— **Je n'en sais rien, répondait Constant, mais ce qu'il y a de sûr, c'est qu'il ne peut pas rester ici et qu'elle m'a chargé de lui trouver un pensionnat.**

Ce qui désigne ainsi un personnage pour figurer le héros de l'histoire, ce sont les catastrophes qui l'attendent. (« L'établissement du contrat [...] doit être suivi du syntagme narratif protocolaire appelé épreuve » (Greimas.) En l'occurrence, le narrateur semble avoir péché par excès. « On me reprochait aussi de m'être trop acharné aux souffrances du pauvre martyr », note Daudet à propos de *Jack*, dans *Trente ans de Paris*.

Le discours social.

À se limiter à la clôture du texte, il y a quelque apparence, dès la séquence initiale, que la fausse comtesse dévoue son

fils au « martyr ». Si l'anecdote les oppose, le digne abbé et la mère scandaleuse ne font, rappelons-le, qu'un seul et même actant. Ida de Barancy, *parce qu'elle* est « déclassée », est tout aussi entichée que l'autre, sinon davantage, des valeurs établies : « La noblesse, la fortune, l'argent, les titres, elle ne sortait pas de là ». Elle écarte — très logiquement — son enfant

**car, avant tout, le désir de cette déclassée, désir qui lui était venu sans doute avec la fortune, était de passer pour une femme comme il faut, distinguée, noble, irréprochable.**

Dérangée, « obsédée » par « toutes ces histoires de noblesse », elle ne peut en même temps idolâtrer des fétiches et rester maternelle . . . Le délire de grandeur de la mère provoquera la chute de l'enfant, son avilissement.

Comme Sidonie, mais avec moins de froide détermination, Ida entre dans un processus d'aliénation : le même mouvement qui la fait accéder à un niveau social supérieur, la ravale dans l'ordre de l'humain. Ce que Sidonie réalisait par son mariage, Ida le réalise par mimétisme : elle singe les usages d'une certaine caste, dans l'espoir d'y être admise. Si elle est démasquée, c'est par un « expert » (un de ceux dont la fonction est d'empêcher qu'on franchisse la « ligne ») :

**Malheureusement, à Paris, les mondes sont si mêlés, la communauté des plaisirs, des toilettes, des promenades, a fait la ligne de démarcation si mince et si facilement franchie entre les femmes à la mode de la bonne et de la mauvaise société, entre une lorette qui se tient et une marquise qui s'abandonne, que les plus experts, à première vue, peuvent s'y tromper . . .**

Projeté sous la forme d'un contraste imaginaire (Paris blanc vs Paris noir), le contexte social est articulé par des catégories sémiques redondantes, telles que : « être » vs « paraître » ; « vrai » vs « faux » ; « bien » vs « mal » ; « ordre » vs « désordre » ; « interdiction » vs « transgression » . . . Toutefois, c'est ici que se mesure l'habileté du narrateur, la barre n'est pas sitôt tracée entre chaque terme de ces algorithmes qu'elle



n'est « facilement franchie », c'est-à-dire effacée par la médiation du récit. Alors, les extrêmes se rejoignent (la « lorette qui se tient » vaut — presque — la « marquise qui s'abandonne »), comme si le discours pouvait accommoder les idéologies particulières et les tabous en vigueur. Espoir d'une liberté dans l'ordre ? La chèvre de M. Seguin ira-t-elle un jour brouter, en toute quiétude, l'herbe des montagnes ? . . . Que l'illusion du lecteur soit détruite à l'épilogue, n'enlève rien à la jubilation qui aura été sienne jusque-là d'avoir assumé la bi-isotopie des mythes sociaux et des mythes individuels. Au reste, cette jubilation (esthétique) a commencé par être celle d'un auteur : « Il est possible que, par-delà les distinctions de la conscience et de l'inconscient, la communication poétique soit essentiellement une communication assumée, d'une certaine manière, aussi bien par le destinataire que par le destinataire » (Greimas).

Il y va d'une différence entre le conte de fées et le roman. Le principe de réalité triomphe au terme des pérégrinations de Jack (l'ouvrier d'usine, miné par la tuberculose, meurt à la Charité), comme il le fait à la fin de cette première séquence : le « garçon élevé dans les jupes de sa mère » s'endort à un bout de l'« immonde table de cuisine », dans le sous-sol de l'hôtel. Le cycle des transformations est amorcé : Jack écolier martyr, Jack fondeur, Jack chauffeur, Jack en prison, etc. La logique de ces épreuves, c'est le narrateur lui-même qui la souligne, dans le propos qu'il prête au Dr Rivals (l'homme parfaitement bon) :

**Ce sont les différences sociales qui font les grandes séparations.**

(Une structuration adéquate ferait sans doute de ces « séparations » des syntagmes disjonctionnels.) Chaque fois, un milieu social défini fournit le contexte des infortunes du héros. À cet égard, *Jack* constitue un échantillonnage plus riche que les romans précédents.

Le  
« radotage ».

Ce n'est pas qu'il y ait progrès d'une œuvre à l'autre. Le « radotage » d'un auteur tient au contraire d'une fidélité à lui-même, quel que soit le degré de récurrence des motifs ou leur plus ou moins grand développement. Entre la pâle

M<sup>me</sup> Eyssette et l'évaporée comtesse de Barancy, il semble ne pas exister de commune mesure. Les personnages-occurrences sont bien différenciés. Le moyen de les reconnaître autrement ? Toutefois, un invariant subsiste : l'imgo maternelle détermine le comportement de Jack comme de Daniel, quand, à la faveur d'un « bricolage », la mère du premier aurait écopé du caractère bohème de Sidonie Chèbe.

Les invariants garantissent donc la stabilité des relations sujet-objet. Ils influencent encore la consécution des syntagmes, dans la mesure où ceux-ci mettent en jeu, par décision consciente ou non d'un auteur, un même symbolisme. Le surveillant général du collège de Sarlande terrorise Daniel avec ses « terribles clefs » :

**Il fallait les entendre s'agiter et grincer avec frénésie : « Si tu bouges, petit drôle, gare à toi » ;**

Jack, lui, est réduit en esclavage au gymnase Moronval par le même « Père au bâton » qui fait peur à Mâdou, le fils du roi déchu. La signification des épisodes, qui se situent après la séparation d'avec la mère, n'est guère douteuse : apparaît ici la figure du père idéalisé, castrateur et féroce.

Aux homologues qui fondent le symbolisme onirique s'ajoutent celles qui informent le discours social. Les inventions de l'auteur (style, figures, images . . .) visent les mêmes effets, d'un roman à l'autre. Ainsi, la « fenêtre du carré » a la même valeur de réponse à la noce bourgeoise, que l'« immonde table de cuisine » par rapport au bal masqué où se précipite M<sup>me</sup> de Barancy.

La solution finale.

La cohérence du récit n'est pas tout à fait la cohérence d'une analyse : elle est à la mesure des analogies qu'il recèle, non pas seulement du commentaire qui les décèle. Les similitudes d'actants, d'indices, de qualifications, etc., tracent peu à peu les contours d'un univers sémantique où se résume la formule d'un art et d'une écriture. Croire en un « modèle transformationnel implicite », c'est encore se donner la possibilité de rapporter une « situation initiale » à une « solution finale ». À cet égard, la dernière séquence de *Jack* est exemplaire. Les retrouvailles (manquées) de la mère et de

l'enfant s'alignent sur le schéma déceptif qui remettait Daniel en présence de sa mère *aveugle*. La dévalorisation qui atteint Jack mourant découle du surinvestissement de l'objet, cet être nul, sa mère. L'admirable en la circonstance est qu'il lui substitue Cécile, comme une doublure chargée d'entendre cet aveu que nous transcrivons d'abord selon les « notes » des *Cahiers* :

**Cécile, vous êtes ma mère... Elle se hâte, elle se hâte,  
Paris la nuit... Voitures... Cécile, êtes-vous là?...  
C'est la nuit... Je vous aime...;**

en regard, la version définitive paraîtra édulcorée :

**Tout ce qui me manquait dans la vie, vous me l'avez donné.  
Vous aurez été tout pour moi : mon amie, ma sœur, ma  
femme, ma mère !**

□ □ □

À quoi vise la description fonctionnelle d'un texte ? Par la suppression des équivalences du récit (ou redondances), elle dresse un inventaire réduit de fonctions et d'actants ; par la structuration de l'inventaire, elle obtient le modèle transformationnel implicite qui rend compte à lui seul des récits particuliers. L'analyse du récit s'inspire de l'analyse de la phrase ; toutes deux ont à connaître d'un sujet, d'un prédicat, d'un objet, de circonstances. Pareille rencontre n'est pas fortuite. C'est en renversant les termes de la proposition : « L'énoncé élémentaire est un spectacle » (selon Tesnière), que Greimas est arrivé à concevoir le spectacle (le récit) comme un énoncé élémentaire. Si les fonctions de la phrase sont comme des rôles joués par les mots, *il se pourrait* que les acteurs du récit jouent des rôles analogues aux fonctions de la phrase. De là, un modèle actantiel à six cases :

DESTINATEUR	————	OBJET	————>	DESTINATAIRE
		↑		
ADJUVANT	————>	SUJET	←————	OPPOSANT

(*Sémantique structurale*).

Une hypothèse ne peut résumer toute une théorie : elle ne fait que l'amorcer. De même, une règle d'exhaustivité aurait exigé que nous étendions notre analyse aux séquences initiales (et par projection téléologique : finales) des romans postérieurs au *Petit Chose*. *Le Nabab*, *les Rois en exil*, *Numa Roumestan*, etc., pourraient-ils nous amener à modifier les conclusions fondées sur un corpus restreint ? Nous croyons que non. Dans l'ensemble, le contexte axiologique reste inchangé jusqu'à la fin (*Soutien de famille*) : le pouvoir pactise avec l'argent, le plaisir avec l'ambition. Les gens du monde — et leur clientèle du demi-monde — reçoivent d'un destinataire (l'ordre établi) les avantages liés à leur statut de destinataires privilégiés. Le financier (Jansoulet), le monarque (Christian), l'homme d'État (Numa Roumestan), la mystique (Éline Ebsen), la courtisane (Sapho), l'académicien (Astier-Réhu), représentent autant d'« incarnation[s] particulière[s] de certaines structures de signification [. . .] redoutantes dans le discours social ».

Ce qu'on a pu dire du conte russe sert également notre propos. Antérieur donc au discours du narrateur, le discours social fonde la dimension *achronique* ou *paradigmatique* du récit, tandis que l'épreuve infligée au héros est seule garante de la consécration des syntagmes narratifs, de leur distribution entre une séquence initiale et une séquence finale, bref de la dimension, diachronique cette fois, inhérente à toute action ou intrigue.

À l'origine est le mythe social. Mais son existence est reconnue pour être aussitôt contestée par celui-là, le protagoniste, que l'épilogue transformera en vainqueur ou en vaincu. D'abord surveillant dans un collège, Daniel Eyssette jette sa gourme et devient l'amant d'Irma Borel : l'ordre est bafoué. Le voilà qui s'assagit et entre dans le commerce des coque-tiers : l'ordre est rétabli. Mais le gendre de Pierrotte devra renoncer à toute ambition littéraire ; le mariage (le contrat !) aura fait de lui un « malheureux ancien poète ». On aurait pu le lui prédire : « [L]'alternative que pose le récit est le choix entre la liberté de l'individu (c'est-à-dire l'absence du contrat) et le contrat social accepté. [. . .] [L]a réintégration des valeurs doit être payée par une instauration de l'ordre, c'est-à-dire par le renoncement à cette liberté » (Greimas). Une alternative de la sorte tourne facilement au dilemme : le héros

conquiert la pleine jouissance des valeurs sociales au prix d'une diminution de sa liberté, et ne devient libre qu'en se mettant au ban de la société.

Reste au narrateur à définir positivement ou négativement, en termes de réussite au d'échec, d'intégration ou de rupture, les séquences initiale et terminale. L'*objet* offert (ou soustrait) à l'appétence d'un *destinataire* par un *destinateur* sera-t-il accepté ou refusé (reconquis ou perdu) ? Cette problématique confirme l'hypothèse d'une identité fondamentale entre le schéma de la communication verbale et le modèle théorique du récit : « [I]l s'agit bien d'une structure commune de la communication (c'est-à-dire de l'échange) comportant la transmission d'un objet [...] ; la séquence initiale apparaît comme une série redondante de privations subies par le héros et les siens, tandis que la séquence finale consiste en une série parallèle d'acquisitions, effectuées par le héros » (Greimas). À la différence toutefois du conte folklorique, le roman moderne combinera volontiers une séquence initiale positive à une séquence terminale négative : le nabab meurt foudroyé ; le triomphe de Numa Roumestan est éclatant au début, terni à l'épilogue ; la reine Frédérique doit sacrifier *in extremis* ses ambitions, etc.

On imputera la diversité plus grande du récit romanesque à la concurrence que s'y livrent le mythe individuel et le mythe collectif. Si le début et la fin du récit tombent sous la dépendance du mythe collectif (par le mécanisme de l'aliénation ou de la réintégration), le mythe individuel, loin de se régler sur un modèle logique (l'alternative), ressortit à l'ordre de l'humain et, comme tel, « comporte donc, dans sa définition, tous les attributs de l'activité historique de l'homme, qui est irréversible, libre et responsable » (Greimas).

L'analyse psychologique reprend tout naturellement ses droits, mais sans préjudice d'une nouvelle structuration des inventaires établis sur la base de paradigmes comme : « sécurité » vs « insécurité », « valorisation » vs « dévalorisation », « interdiction » vs « transgression », etc. Pareille démarche aboutissant, en principe, à la définition d'une « base classématique » pertinente pour tout le corpus considéré, il n'est certes pas négligeable que, par son profil, le héros appartienne à un type plus ou moins défini d'abandonnique et vive dans

un climat d'angoisse engendré par la dépréciation de soi et la dépendance vis-à-vis de l'autre (dépendance de Daniel vis-à-vis de sa mère et de son frère ; de Sidonie à l'égard de Claire ; de Jack par rapport à sa mère . . .). Il n'y aurait donc qu'un modèle transformationnel valable, celui où s'articuleraient le contexte axiologique d'une époque et la règle d'un tempérament.

□ □ □

#### **Bibliographie**

- R. Barthes, *S/Z*, Seuil, 1970.
- G. Genette, *Figures*, Seuil, 1966.
- A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, nouv. éd., Larousse, 1969.
- *Id.*, *Du sens*, Seuil, 1970.
- G. Guex, *la Névrose d'abandon*, P.U.F., 1950.
- O. Mannoni, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Seuil, 1969.
- Ch. Odier, *l'Angoisse et la pensée magique*, Neuchâtel et Paris, Delachaux et Niestlé, 1947.

*Université Laval*

□ □ □