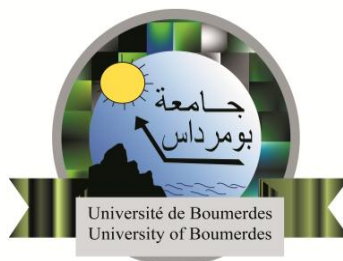


REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Université M'hamed BOUGARA
Boumerdès
Faculté de lettres et de langues



جامعة امجد بوقرة
بومرداس

كلية الآداب واللغات

DEPARTEMENT DE FRANÇAIS

MEMOIRE DE MASTER.

Option: Littérature et civilisation francophones

Présenté(e) et soutenu (e) par

Ould Amer Mélissa

Le : 16/07/2023

**La représentation de l'anti-héros moderne
dans le roman de Ryad Girod, *Ravissements***

Mémoire dirigé par : Pr. Lila MEDJAHED

JURY :

Samia OUAOUA	Maître assistante	Institution	Président du jury
Lila MEDJAHED	Professeure des universités	institution	Rapporteur
Hassina BOUTICHE	Maître assistante	institution	Examineur 1

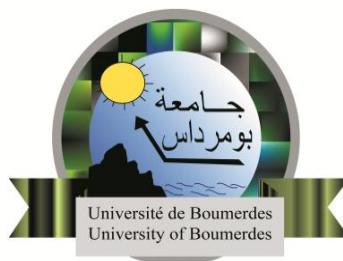
REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Université M'hamed BOUGARA
Boumerdès
Faculté de lettres et des langues

جامعة امجد بوقرة
بومرداس



كلية الآداب واللغات

DEPARTEMENT DE FRANÇAIS

MEMOIRE DE MASTER.

Option: Littérature et civilisation francophones

Présenté(e) et soutenu (e) par

Ould Amer Mélissa

Le : 16/07/2023

**La représentation de l'anti-héros moderne
dans le roman de Ryad Girod, *Ravissements***

Mémoire dirigé par : Pr. Lila MEDJAHED

JURY :

Samia OUAOUA	Maître assistante	Institution	Président du jury
Lila MEDJAHED	Professeure des universités	institution	Rapporteur
Hassina BOUTICHE	Maître assistante	institution	Examineur 1

Remerciements

Si ce travail a pu être élaboré et rendu à temps, c'est surtout grâce au Dieu tout puissant qui m'a accordé le courage et la volonté d'y aller jusqu'au bout.

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance envers celle qui m'a orientée, guidée et montré le chemin vers la réussite, grâce à sa clairvoyance et ses précieux conseils, ma directrice de recherche, **Pr. Lila MEDJAHED**.

Mes remerciements vont aussi à tous les enseignants de notre département dont la contribution est grande pour l'élaboration de ce travail de recherche.

Je tiens également à exprimer ma profonde gratitude envers ma famille, grâce à qui ma détermination n'a pas flanché, ainsi que tous mes amis qui, par leur seule et unique présence, ont su m'apporter le soutien nécessaire tout au long de cette démarche.

Résumés

Dans ce travail de recherche, il est question de déterminer les caractéristiques qui font du protagoniste anonyme du premier roman de Ryad Girod, *Ravissements*, un anti-héros. Pour cela, nous avons entrepris, dans le premier chapitre, une étude sémiotico-narrative pour relever les attributs qui le hissent au rang d'anti-héros. Dans le deuxième, nous nous sommes focalisées sur les thématiques abordées dans le roman étudié, et qui façonnent le caractère complexe et ambigu de notre anti-héros. Dans notre dernier chapitre, c'est sur l'écriture du pathos que nous avons dirigé notre recherche, sur la façon dont le narrateur raconte l'histoire et qui rend l'anti-héros un être attirant la pitié et la compassion du lecteur.

في هذا البحث يتعلق الامر بتحديد الخصائص التي تجعل الشخصية الرئيسية المجهولة في الرواية الاولى لرياض جيرود *Ravissements* مناهضا للبطل.

و لهذه الغاية اجرينا في الفصل الاول دراسة سردية سيمية للكشف عن الصفات التي تجعله معاديا للبطل.

في الفصل الثاني ركزنا على الموضوعات التي تناولتها الرواية المدروسة، و التي تشكل الشخصية المعقدة و الغامضة لبطلنا المناهض.

في فصلنا الأخير وجهنا بحثنا حول كتابة الشفقة و كيفية سرد الراوي للقصة و الذي يجعل البطل المضاد شخصا جاذبا شفقة و تعاطف القارئ.

Sommaire

Remerciements	3
Résumé	4
Introduction générale.....	6
Premier chapitre : l'anonymat narratif : étude sémiotico-narrative de l'anti-héros	12
Deuxième chapitre : étude thématique.....	33
Troisième chapitre : écriture du pathos : anonymat, silence et ethos du errant.....	55
Conclusion générale	73
Bibliographie.....	77
Table des matières.....	82

Introduction générale

Introduction

« Un héros ce n'est pas intéressant du tout à jouer parce qu'un héros, c'est un héros... il n'a peur de rien. Ce qui est intéressant ce sont des gens complexes¹ » affirmait l'acteur et réalisateur, Jean-Louis Trintignant. En effet, le héros romanesque a toujours été un terrain juteux à exploiter par les théoriciens et analystes, de par l'importance que lui confère son statut, à savoir celui de pivot du récit. Les auteurs, à travers les âges, et par souci d'originalité, n'ont donc cessé d'inventer toutes sortes de personnages, différents les uns des autres et revêtus d'un caractère et d'une idéologie tout aussi singuliers.

L'anti-héros s'est alors démarqué du lot et a attiré le regard de ceux que la perfection et l'héroïsme n'intéressent plus, à travers le contraste créé entre ses désirs, ses convictions et la réalité dans laquelle il vit. Les analystes ont alors dirigé leur attention vers un personnage relativement complexe, qui leur donne du fil à retordre, remettant ainsi en question la notion de héros. Il a transgressé les normes par lesquelles est défini ce dernier durant des décennies, et est devenu victime de sa situation et instigateur de sa propre déchéance. Serais-ce son châtiment d'avoir brisé l'image de l'archétype même du héros traditionnel ?

Dans notre travail de recherche, l'étude sera exclusivement centrée sur la représentation de l'anti-héros moderne dans le premier roman de Ryad Girod, *Ravissements*. Nous allons également aborder quelques thématiques évoquées dans le récit et qui expliqueraient mieux l'environnement et l'atmosphère dans lesquels évolue notre protagoniste. De plus, nous dirigerons notre recherche sur la façon dont le narrateur use de la langue pour émouvoir le lecteur et susciter en lui des sentiments de pitié et de compassion.

1. Problématique générale

A l'instar du héros traditionnel, l'anti-héros peut apparaître sous différentes formes. Le narrateur a donc mille et une manières de le représenter et le décrire dans le récit. Pour essayer de comprendre cette notion d'anti-héros et ce qui le représente, nous tenterons de répondre à nos questions formulées comme suit :

- Quels sont les procédés narratifs de la construction du personnage principal comme anti-héros anonyme dans le roman *Ravissements*, de Ryad Girod ?
- Quelles sont les thématiques dominantes dans le roman ?

¹ <https://citations.ouest-france.fr/citation-jean-louis-trintignant/heros-interessant-jouer-parce-heros-135669.html>

- Quelles sont les stratégies discursives et rhétoriques de l'écriture du pathos et son rapport aux rôles symboliques de l'anti-héros ?

▪ Hypothèses

Afin de mieux cerner notre problématique, nous nous sommes appuyées sur les hypothèses suivantes :

- La construction narrative est centrée sur une intrigue qui ferait de notre protagoniste un anti-héros, basée sur des circonstances défavorables qu'il ne pourrait contrer et qui ferait de lui un personnage qui n'évolue pas et qui s'abandonne à son sort.
- On pourrait retrouver des thématiques liées à la mort, à la tristesse et la solitude qui plongeraient le protagoniste dans le désespoir et renforceraient sa complexité.
- Le narrateur a usé des figures de style et des tonalités liées à l'écriture du pathos relative à la mélancolie et la douleur pour créer un effet sur les sentiments du lecteur et l'inciter à regarder l'anti-héros d'un œil plus compatissant.

2. Motivation de recherche

La notion d'anti-héros n'est pas nouvelle, c'est une évidence. Mais le regard nouveau et moderne que nous voulions lui apporter, en faisant l'étude de l'anti-héros dans le premier roman de Ryad Girod, nous a poussées à nous lancer dans cette recherche. Comme notre sujet a fait l'objet de plusieurs travaux de recherche, nous avons sélectionné les thèses suivantes :

- Une thèse de doctorat, identifiée *La poétique de l'anti-héros dans la littérature algérienne d'expression française*, élaborée par Bentefif Kheira, à l'université Dr. Yahia Farès, Médéa, en 2021. Dans sa recherche, Bentefif a entrepris une étude sur le personnage principal du roman *Le serment des barbares* de Boualem Sansal, afin de déterminer s'il s'agit d'un héros ou d'un anti-héros.
- La seconde, intitulée *La mise en texte du héros et de l'antihéros dans l'univers romanesque de Yasmina Khadra ; cas de L'Attentat (2005), Les Sirènes de Bagdad (2006), L'Equation africaine (2011), et Khalil (2018)*, rédigée par Benamara Fatiha en 2023, propose une approche thématique et pluridisciplinaire, afin de dégager la dimension idéologique et discursive entre les quatre textes, ainsi que le point commun entre les protagonistes.

Bien que des œuvres du même auteur aient été traitées dans notre Département, celle que nous avons choisie n'a, jusqu'alors, jamais fait l'objet d'une recherche universitaire. Le style

de l'auteur également reste captivant, ce qui nous a ravies et renforcé notre idée de choisir ce roman comme corpus.

3. Corpus

▪ Biographie de l'auteur

Né en 1970 à Alger, Ryad Girod est un écrivain francophone et enseignant de mathématiques au lycée de Riyadh, puis de Paris. En 2008, il sort son premier roman, *Ravissements*, chez José Corti, racheté ensuite par les éditions Barzakh, en Algérie, en 2010. Il est également l'auteur de *La fin qui nous attend* paru en 2015 et *Les yeux de Mansour* en 2018. Son écriture a été marquée par les paysages de la ville de Riyadh qui se retranscrivent à travers l'évocation du désert et des tempêtes de sable dans son premier roman et son dernier.

▪ Résumé

Le récit, rédigé à la première personne du singulier, se déroule dans une ville totalement inconnue, plongée dans une atmosphère inquiétante et souvent submergée de sables. Le protagoniste, également anonyme, qui n'est autre que le sous-directeur général du Département National de Linguistique, va perdre progressivement puis totalement la parole, le domaine où il excelle le plus. Il lui sera ensuite confié la mission de rédiger un discours présidentiel parfait, mission qu'il ne pourra point accomplir. L'écriture sera également touchée par cette aphonie suite aux absences et blancs qui marquent toutes l'histoire. Le protagoniste va d'abord faire la rencontre de « l'arbre mystérieux », situé dans un temple et qui le laissera dans un état de ravissement, sous toutes ses formes. Il va alors s'ensuivre un moment d'errance, suite à l'impitoyable sentiment de dépossession de soi-même dans lequel le personnage sera plongé et qui le poussera vers la quête de son identité, tout en faisant des va-et-vient entre réalité et absurdité.

4. Démarche méthodologique et conceptuelle

Le protagoniste anonyme de notre corpus éprouve des difficultés à résoudre le problème qui lui est tombé dessus, à savoir sa perte de parole, provoquant en lui frustration face à ce dépouillement et ce ravissement de cet outil si précieux. Cela va alors le plonger dans un état de retranchement et de réflexion sur lui-même, sa propre existence et identité. C'est pourquoi, dans le premier chapitre, nous avons décidé de faire une étude sémiotico-narrative de notre anti-héros. En premier lieu, et pour mieux comprendre cette notion d'anonymat ou même d'anti-héros, nous définirons le personnage romanesque et tracerons, brièvement, son évolution à travers les âges, en nous aidant des théories d'Yves Reuter, dédiées à cela. En

deuxième lieu, nous traiterons la question de l'anonymat du personnage et ce que cela implique comme modifications quant à son identité et son rapport au lecteur, tout en le mettant en relation avec notre corpus. Ensuite, nous parlerons de l'anti-héros, tout en le différenciant du héros traditionnel, et en donnant ses caractéristiques, auxquelles notre protagoniste n'échappe pas. En dernier lieu, nous analyserons celui-ci, en appliquant sur lui la grille de Philippe Hamon, en étudiant et interprétant son être, son faire ainsi que son statut hiérarchique.

Le repérage et l'analyse des caractéristiques de l'anti-héros ne suffisent pas à eux seuls. En effet, pour qu'un personnage soit un anti-héros, il faut que l'environnement même dans le quel il évolue, le pousse à l'être et à le devenir. C'est dans cette perspective que nous nous sommes résolues à étudier les thématiques abordées dans notre corpus, afin de mieux cerner le climat qui l'entoure. Nous commencerons d'abord par un détour théorique pour comprendre cette notion de thème et de thématique de la critique thématique, abordés par certains théoriciens tels que Serge Doubrovsky, Roland Barthes et Michel Collot. Par la suite, nous analyserons et tenterons d'interpréter certaines thématiques du roman, à savoir celle de la désolation, sous ses deux différents sens, solitude et mort, puis celle de l'adultère, de la langue et du silence pour finir avec celle de la marche libératrice.

Préférant s'identifier à des personnages qui le poussent vers la positivité et l'héroïsme, le lecteur a tendance à mépriser l'anti-héros et le dénigrer, car il est le miroir grossissant de ses faiblesses et ses défauts. Pour éviter ce rejet et cette marginalisation de sa part, le narrateur a employé certaines techniques afin de provoquer la réaction inverse, à savoir l'apitoiement et l'attendrissement de la part du lecteur. D'après Pidabi Ghabana « Le lecteur moderne apprécie la complexité et les doutes, et éprouve parfois de la compassion à leur égard, parce qu'ils sont à la recherche de sens et parce que leur vie semble à certains moments leur échapper² ». C'est donc dans cette optique que dans notre troisième et dernier chapitre nous avons décidé d'analyser les quelques stratégies discursives et rhétoriques, mises en place par le narrateur pour appâter et captiver le lecteur. Pour cela, nous allons avoir recours à l'étude considérée comme l'art de la parole et de la persuasion, à savoir la rhétorique. En effet nous définirons ce qu'est la rhétorique, notamment pour les grands philosophes tels que Platon, Socrate et Michel Meyer, pour ensuite relever ses trois concepts fondamentaux : l'éthos le pathos et le

² PIDABI Ghabana, *Le héros littéraire : entre bravoure et déviance*, Ecole Normale Supérieure d'Atakpamé, Togo, Revue Nzassa, consulté le 15 octobre 2022, p. 246. URL : <https://www.nzassarevue.net/admin/img/paper/22.%20PIDABI%20Ghabana>.

logos. Nous définirons, bien évidemment, ces trois concepts et nous nous focaliserons sur celui qui nous intéresse le plus dans notre étude, le pathos, qui se soucie exclusivement de faire surgir les sentiments du lecteur. Après cela, nous procéderons à l'analyse du registre pathétique et sa symbolique envers l'anti-héros, en commençant par la lexicalisation pour finir avec quelques figures de style, celles de la construction (anacoluthes et asyndètes), ainsi que celles d'amplification (gradation et hyperbole).

Premier chapitre : l'anonymat narratif : étude sémiotico-narrative de l'anti-héros

« Et dans ce monde onirique, se révèle un personnage
Complexe, qui refuse de grandir et d'assumer son
Identité et dont le manque d'assurance rejoint nos
Failles les plus intimes³ »

Introduction partielle

Le personnage principal est le moteur du récit. Il l'enrichit et le nourrit avec des actions, plus ou moins importantes, qui détermineront le cours de l'histoire. Il peut accomplir de bonnes actions selon la société et sera alors défini comme héros, ou dans le cas contraire, ne pas être en accord avec les valeurs de celle-ci et devenir problématique, nous parlerons alors d'anti-héros.

Dans ce chapitre, nous définirons en premier lieu le personnage tout en relatant, par la suite, son évolution. Nous étudierons également le personnage anonyme tout en le mettant en relation avec notre corpus. Nous évoquerons, par la même occasion, l'anti-héros et ses caractéristiques. Par la suite, nous procéderons à l'analyse de notre personnage principal, selon la grille de Philippe Hamon, afin de relever les caractéristiques qui font de lui un anti-héros.

1. Qu'est-ce qu'un personnage ?

La notion de personnage a été pendant longtemps discutée. Elle a toujours été une question complexe et obscure tant dans le domaine linguistique que celui de la littérature : « La catégorie de personnage est, paradoxalement, restée l'une des plus obscures de la poétique⁴ ». Nous allons néanmoins tenter de la définir tout en soulignant son importance dans l'œuvre littéraire.

Le personnage littéraire est d'abord une création fictive. Il peut renvoyer directement à une personne existant dans la réalité sans pour autant adopter ses caractéristiques. Ce n'est donc pas une présentation d'une personne réelle mais bien sa représentation fictive dans une œuvre littéraire.

³ <https://www.ouest-france.fr/normandie/argentan-61200/argentan-un-neuropsychiatre-publie-l-oeuvre-d-une-vie-6053585#:~:text=Et%20dans%20ce%20monde%20onirique%2C%20se%20r%C3%A9v%C3%A8le%20un%20personnage%20complexe%2C%20qui%20refuse%20de%20grandir%20et%20d%27assumer%20son%20identit%C3%A9%20et%20dont%20le%20manque%20d%27assurance%20rejoint%20nos%20failles%20les%20plus%20intimes>

⁴ DUCROT Oswald et TODOROV Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1992, P. 286, cité in : REUTER Yves, *L'importance du personnage*, in : pratiques : linguistique, littérature, didactique, n°60, 1988, Le personnage, p. 03.

On ne peut se séparer du personnage dans l'étude d'une œuvre. Il est le pivot du récit autour duquel tournent toutes les actions. « L'importance du personnage pourrait se mesurer aux effets de son absence⁵ ». En effet, plus le personnage est présent et accompli beaucoup d'actions, plus son importance va grandir et se remarquer par rapport aux autres personnages.

2. Evolution du personnage romanesque

Le personnage du roman a subi différentes modifications à travers les âges. D'après Yves Reuter, dans *L'importance du personnage*, on pourrait distinguer trois étapes de son évolution :

La première est celle de l'évidence et du présupposé où le personnage prend la forme d'un anthropomorphe, généralement d'un être humain tout à fait ordinaire. La deuxième étape rejoint les différentes réflexions, soupçons et méfiances à l'égard du personnage au début du XXème siècle. C'est l'ère du soupçon où certaines idéologies, courants (Le Nouveau Roman) et sciences (les sciences humaines), ont perturbé certaines définitions et la représentation de différentes notions en rapport avec le personnage. Ces perturbations ont grandement participé à sa crise et sa mise à mort, comme le montre si bien Allain Robbe-Grillet dans cette citation :

« Notre monde, aujourd'hui, est moins sûr de lui-même, plus modeste peut-être puisqu'il a renoncé à la toute puissance de la personne, mais plus ambitieux aussi puisqu'il regarde au-delà. Le culte exclusif de « l'humain » a fait place à une prise de conscience plus vaste, moins anthropocentriste. Le roman paraît chanceler, ayant perdu son meilleur soutien d'autrefois, le héros. S'il ne parvient pas à s'en remettre, c'est que sa vie était liée à celle d'une société maintenant révolue⁶ »

La dernière étape est celle du retour du refoulé qui consiste en la prise en compte de l'insistance du réel. Le personnage redevient donc le noyau du roman, après sa crise et son exécution par Le Nouveau Roman.

Après sa crise, le personnage romanesque n'est pas revenu à sa place initiale sans séquelles. Il a subi des détériorations et certaines modifications, marquant la naissance de l'anti-héros, être atypique en totale contradiction avec les règles de sa société, donnant aux analystes et critiques de nouvelles matières à traiter. Ainsi, les notions de personnage et personne ont été séparées sans pour autant être dissociées : elles forment les deux faces d'une feuille de papier. Des critères d'organisation, de classification d'hierarchisation ont ensuite été établis afin de distinguer entre les différents personnages et autres forces structurantes du récit.

⁵ REUTER Yves, idem.

⁶ ROBBE-GRILLET Allain, *Pour un Nouveau Roman*, p.28. In : ibid. p.04.

3. Personnage et anonymat

Le concept de nomination des personnages n'offre que très peu de matière d'imagination en dehors du cercle de l'analyse onomastique. De ce fait, il est facile au lecteur de distinguer entre les personnages et de se repérer dans le monde de la fiction, ce qui crée une certaine paresse quant à l'imagination et la représentation de cet univers :

« Et de même que le romancier est le maître de ce pandémonium dont il tire les ficelles avec la malice et l'omniscience du Tout-Puissant, de même le lecteur, à la tête de cette armée colossale, tenté, entraîné, suscité par ce tourbillon, est à sa fête. Le voilà propriétaire paresseux d'un domaine qu'il n'entretient pas et qui lui rapporte. Le romancier a tout prévu pour lui, il a pourvu à tout. Lui, lecteur, en jouit. Il y a là quelque scandale⁷ »

Avec l'avènement du Nouveau Roman, et comme nous l'avons évoqué précédemment, le personnage est entré en crise. Cette crise se définit essentiellement par le rejet des règles imposées par les adeptes du roman traditionnel balzacien, plus précisément en relation avec le personnage.

Tout d'abord, les personnages évoqués à l'intérieur du récit, et plus particulièrement le héros, sont devenus anonymes. En effet, le nom propre qui fait l'identité du personnage est omis ce qui participe à la création d'un univers flou, mystérieux et attractif. Cependant, cette omission du nom propre touche uniquement à son identité, son existence, elle, reste intacte :

« Lorsqu'on s'engage dans une réflexion sur l'anonymat, on est d'abord tenté de le comprendre comme étant l'absence d'identité. Pourtant, une absence de nom ne peut pas annihiler l'existence même d'une chose ou d'un individu⁸ »

Nous distinguerons alors identité et identification pour tenter de comprendre ce qu'est l'anonymat. L'identification regroupe tous les outils et signes servant à la reconnaissance d'un objet alors que l'identité n'est qu'un outil constituant de cette identification⁹. Pour qu'un personnage soit anonyme, il ne faut donc pas que plusieurs signes de son identification soient absents, mais uniquement son identité et ce qui la constitue, à savoir le nom.

Dans un récit où les personnages sont anonymes, comme c'est le cas dans notre corpus, nous pouvons donc relever certaines caractéristiques d'identification, que nous verrons en

⁷ JANVIER Ludovic, *Une parole exigeante : Le Nouveau Roman*, Paris, Les éditions de Minuit, 1964, p.16.

⁸ LITTARDI Oriane, « « What man is that? » : identité et identification des personnages anonymes dans *Jules César* de William Shakespeare », *Textes et contextes* [En ligne], p.01, 11 | 2016, mis en ligne le 21 novembre 2017, consulté le 09 octobre 2022. URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=912>

⁹ Ibid. p.01.

détail plus tard, afin de les cerner. Ces caractéristiques peuvent être liées à leur statut social et hiérarchique, leur portrait, ou à travers des indices sur leur comportement vis-à-vis des autres personnages.

Ensuite, l'anonymat permet de mettre une barrière invisible entre le personnage et le lecteur. Cette barrière empêche donc toute complicité, attachement ou dégoût entre eux, pour arriver à ce que Nathalie Sarraute appelle le « tropisme » :

« Il faut empêcher le lecteur de courir deux lièvres à la fois... Il faut éviter qu'il disperse son attention et la laisse accaparer par les personnages, et, pour cela, le priver le plus possible de tous les indices dont, malgré lui, par un penchant naturel, il s'empare pour fabriquer des trompe l'œil¹⁰ »

L'anonymat a donc placé le lecteur au centre même de l'univers fictif en l'empêchant de lire paresseusement et en le poussant à s'interroger sur cet univers de plus en plus flou et à chercher à comprendre son fonctionnement :

« C'est donc que le personnage n'est plus l'instrument actif d'un destin, d'une histoire, d'une épopée triomphante ou à rebours [...] Et cette nouvelle attitude esquisse tout naturellement une morale de la lecture : le déconditionnement du personnage est aussi celui du lecteur¹¹ »

Malgré leur anonymat, les personnages restent identifiables à travers les rapports sociaux qu'ils entretiennent entre eux. Les liens tissés entre eux et le rapport à l'autre sont un élément primordial dans la « construction de l'identité d'un personnage et c'est donc en recherchant systématiquement les mécanismes relationnels de l'espace « interpersonnage » que nous pouvons à la fois déterminer le processus identificatoire et la construction identitaire¹² ». En effet, pour comprendre le personnage, il faut non seulement étudier ses caractéristiques personnelles et individuelles, mais également son rapport à l'autre qui fait de lui un être social, comme indiqué dans la citation suivante :

« Il faut déterminer, d'une part, le réseau interpersonnage et, d'autre part le réseau intrapersonnage. En effet, nous pouvons à la fois étudier le personnage dans sa relation aux autres (réseau interpersonnage), et rechercher ses caractéristiques personnelles indépendamment de ses liens sociaux (réseau intrapersonnage)¹³ »

¹⁰ SARRAUTE Nathalie, *L'ère du soupçon*, In : JANVIER Ludovic, *Une parole exigeante : Le Nouveau Roman*, op. Cit, p. 17.

¹¹ JANVIER Ludovic, *Une parole exigeante : Le Nouveau Roman*, op. Cit, p. 18.

¹² LITTARDI Oriane, « « Qui est là ? » : enquête sur l'identification et l'identité des personnages anonymes dans le théâtre de William Shakespeare, Etudes théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle-Paris3, 2019, p.37.

¹³ Ibid. p.38.

Nous notons que dans l'étude intrapersonnage, il est important de l'analyser dans son rapport à lui-même, c'est-à-dire de sa propre perception sur lui-même en tant qu'individu et conscience intérieure.

Dans notre corpus, *Ravissements*, le récit autodiégétique se déroule dans un univers totalement anonyme et énigmatique, raconté par un narrateur-héros également anonyme. On ne connaît ni son nom, ni son origine, ni son passé à part quelques bribes de souvenirs totalement flous. Il nous relate certains événements de son quotidien et ses interactions avec les autres personnages, eux aussi anonymes, en les désignant par leur statut social. De ce fait, nous pouvons trouver à titre d'exemple :

La mère qui, par son statut, représente la figure maternelle et rassurante qui s'inquiète pour son fils : « [...] le fracas de l'explosion qui surprenait le visage de maman se retournant et cherchant dans ce millième de seconde le visage de son fils, mon visage, mon visage encore ravi, mon visage ne réalisant pas encore... [...] »¹⁴

Le directeur, figure autoritaire, pliant lui-même sous l'autorité de ses supérieurs et faisant plier ses subordonnés par son seul statut de supériorité hiérarchique, sympathisant avec certains en vantant leur travail et dénigrant celui des autres. Nous prenons comme exemple le passage suivant :

« « Vous savez, entre nous, ce n'est pas une grande perte... ce malheureux avait ses vices... il faisait souvent entrer n'importe qui et, parfois, on le surprenait entrain de dévêtir, et sans doute plus encore, des filles dans les toilettes des visiteurs... alors vous comprenez... si ce n'était les syndicats, ça fait bien longtemps qu'on ne l'aurait plus eu parmi nous... Mais bon, laissons tout cela et reprenons nos affaires »¹⁵ »

Le statut du réceptionniste, comme son nom l'indique, est celui qui a pour fonction de réceptionner et d'accueillir les arrivants, avec un visage sympathique et souriant. C'est également celui qui connaît les entrées et sorties de chaque employé, et qui agit comme une sorte d'intermédiaire entre le Département où il travaille et le monde extérieur :

« En arrivant, notre réceptionniste se précipita pour m'ouvrir la porte et me lança selon une tonalité pour ainsi dire victorieuse : « J'étais convaincu que vous alliez revenir maintenant ! » puis il argumenta là-dessus, en m'expliquant que c'était en quelque sorte une question d'intuition voire de prémonition »¹⁶

¹⁴ GIROD Ryad, *Ravissements*, Blida, Barzakh, 2010, p.46.

¹⁵ Ibid. p.110.

¹⁶ Ibid. p.106.

La mort du personnage anonyme, comme celle du réceptionniste dans notre corpus, affirme également son individualité. Cela marque la fin d'une existence par contraste à celle de la collectivité. La mort emporte avec elle l'identité et l'existence même du personnage, ce que l'absence de nom n'a pas réussi à faire. Elle emporte également avec elle l'impossibilité de connaître davantage le personnage :

« Laurie Maguire, lorsqu'elle analyse l'identité de Katherine dans *Le Dressage de la rebelle*, explique que l'héroïne « n'est pas anonyme ; mais elle entre dans le royaume de l'anonymité ». Elle définit l'anonymité comme étant une méconnaissance et même une impossibilité de connaître l'identité d'un personnage, tandis que l'anonyme est simplement celui dont on ne connaît pas le nom. Cette distinction permet de classer les personnages mourants dans la première catégorie, dans une sphère de l'anonymité, où la connaissance de l'identité devient impossible¹⁷ »

Cette fin de vie et d'existence, d'après la citation ci-dessus, marque une séparation entre les personnages anonymes, ceux dont l'anonymat est rendu définitif par la mort, et ceux dont ils sont séparés du lecteur que par le nom.

4. Le personnage principal comme anti-héros

Le concept d'anti-héros est récent, et nous ne pouvons le définir sans passer par les définitions données au héros, tel qu'on le connaît.

Le héros romanesque est le personnage principal de son univers. On parlera de héros quand celui-ci accomplit des actions généralement chevaleresques, à l'exemple des personnages de l'épopée. Il est un homme positif et illustre caractérisé par sa bravoure et son sens de la morale. Il ne se laisse pas abattre par les événements et trouve généralement la solution aux problèmes et obstacles qui l'entravent dans sa quête. Il est admiré et envié par les lecteurs qui le considèrent comme un modèle à suivre. Nous recenserons brièvement, ici bas, l'évolution du héros à partir du XVII^e siècle, en n'évoquant que ses quelques caractéristiques les plus marquantes :

Au XVII^e siècle, le héros est un modèle moral inspiré des récits de chevalerie, incarnant donc le raffinement et la vertu.

Au cours du XIII^e siècle, et avec l'influence des lumières, le héros devient affamé de liberté. Il est également celui qui, par son dévouement, réussira à se hisser à la haute société.

¹⁷ LITTARDI Oriane, « « Qui est là ? » : enquête sur l'identification et l'identité des personnages anonymes dans le théâtre de William Shakespeare, op. cit, p.561.

Le héros du XIX^{ème} siècle prend une dimension plus introspective. Le romancier privilégie, de ce fait, l'écriture autobiographique et le monologue intérieur. Le héros romanesque transmet donc un sentiment de chagrin, de déception et de malaise vis-à-vis de la société dans laquelle il vit. On retrouve également le héros révolté, engagé à défendre une cause afin de faire régner la justice.

Au XX^{ème} siècle, le héros connaît un déclin considérable. On parlera d'extinction et de mise à mort du personnage, comme évoqué précédemment. Il est caractérisé par son anonymat, sa quête constante d'identité et son refus des valeurs sociales.

Les romanciers ont donc profité du déclin du héros lors du XX^{ème} siècle pour faire de lui un être généralement marginalisé, négatif et incapable de s'adapter dans sa société. Il remet en question la notion du héros traditionnel en s'affranchissant de toutes les valeurs morales avec lesquelles il est en conflit :

« C'est dans une sorte de climat d'incertitudes, d'interrogations sur le pourquoi des choses, sur le sens de la vie que naît l'antihéros. L'on n'est plus dans une vision caricaturale et manichéenne des choses où le bien triomphe du mal¹⁸ »

Il s'interroge sur la vie et son existence et est très proche du personnage absurde tel définit par Albert Camus. Néanmoins, l'absurdité de l'existence n'efface pas pour autant son existence humaine et individuelle. A ce propos, Friedrich Nietzsche dit : « l'absurdité d'une chose n'est pas une raison contre son existence, c'en est plutôt une condition¹⁹ ».

L'anti-héros est né de la confrontation entre sa quête de sublimation et des dégradations et obstacles rencontrés en essayant d'atteindre son objectif. Il se laisse donc guider par les événements, ce qui suscitera la réflexion du lecteur, sa curiosité et son désir de comprendre ce personnage atypique :

« Beckett, par exemple, propose dans ses romans de longs monologues, ou discours, de personnages dont on ne sait presque rien. Les consciences sont impossibles à explorer, tout est opaque ou morcelé, les points de vue sur un même objet se multiplient sans former une image nette : le personnage n'est plus qu'une conscience sans certitudes- il est presque englouti²⁰ »

¹⁸ PIDABI Gnabana, *Le héros littéraire : entre bravoure et déviance*, op. cit, p.246.

¹⁹ NIETZSCHE Friedrich, *Humain, trop humain (1ère partie)*.djvu/426. (2018, juillet 24). Wikisource. Page consultée 09 décembre 2022.
[https://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Page:Nietzsche_Humain,_trop_humain_\(1%C3%A8re_partie\).djvu/426&oldid=8253264](https://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Page:Nietzsche_Humain,_trop_humain_(1%C3%A8re_partie).djvu/426&oldid=8253264)

²⁰ <https://ent2d.ac-bordeaux.fr/disciplines/lettres-histoire/wp-content/uploads/sites/5/2020/07/ANNEXE-D.pdf>.

Le personnage essentiel de notre corpus n'échappe pas à ces critères. Il est, de ce fait, prisonnier de son destin auquel il essaie de s'échapper ou, du moins, tente de le comprendre à travers son errance et ses multiples visites au propriétaire de la demeure. Il constatera bien plus tard qu'il n'existe aucun moyen de triompher et de s'extraire des forces qui se dressent contre lui et qui le dépassent. Il comprendra que sa quête est vaine et qu'il lui faut l'abandonner et accepter sa condition et son échec.

5. Application de la grille de Philippe HAMON

Ce n'est pas sans raisons que nous avons évoqué précédemment la notion d'anti-héros, mais bien pour prouver que le personnage principal de notre corpus en est un. Nous allons, pour cela, avoir recours au modèle sémiologique de Philippe Hamon en usant de sa grille d'analyse du personnage.

5.1. L'être du personnage

Comme évoqué plus haut, notre personnage principal est anonyme. Nous avons donc très peu d'informations concernant son origine, son passé et son identité. Nous allons néanmoins nous servir des quelques données en notre possession le concernant :

Notre personnage a été très brièvement décrit, que ça soit physiquement ou psychologiquement. Il occupe tout d'abord la fonction de sous directeur du Département National de Linguistique. Cela montre qu'il est une personne influente et très douée dans le domaine de la parole. Le passage suivant est le seul qui contient une description de son propre physique : « Je me retrouvais face à face, devant le miroir de l'ascenseur, face à cet homme à l'allure allongée, efflanquée, flottante, et duquel je me détournais pour regarder les nombres croître [...] »²¹

Ce court passage nous montre qu'on a affaire à un homme grand et très mince. Il n'hésite pas à employer des adjectifs marquant sa fatigue et sa présence injustifiée et hasardeuse dans la cabine d'ascenseur. En effet, l'emploi du verbe « se retrouver », comme l'indique le Dictionnaire *Le Robert* en ligne, veut dire « se retrouver soudainement (dans une situation) ». Cela laisse sous entendre qu'il n'était pas rentré dans l'ascenseur de son propre gré, mais bien qu'il s'y est retrouvé par un processus mécanique et inconscient. Ensuite, le narrateur-héros emploi également le mot « cet homme », dans la citation évoquée, pour se qualifier, marquant ainsi l'écart qui le sépare de lui-même, l'écart entre l'homme regardant le miroir et l'homme

²¹ GIROD Ryad, *Ravissements*, op. cit, p. 84.

regardé dans le miroir, de son être en tant que conscience et vision intérieur, à son reflet dans le miroir en tant que conscience extérieure et indifférente face elle-même. De plus, « se détourner », d'après *Le Larousse* en ligne, veut dire « tourner la tête ou se tourner d'un autre côté pour ne pas voir quelqu'un, quelque chose, ou pour ne pas être vu ». « Se détourner » du miroir pour se concentrer sur autre chose que sur le reflet de soi, peut montrer que le personnage ne s'aime pas et que l'image reflétée de lui-même le dérange allant jusqu'à dire, le répugne. Qu'est ce qui est plus important que soi pour ne pas vouloir se regarder et s'affronter en face ? Ou serait-ce la déception et la honte qu'il éprouve envers lui-même qui l'oblige à détourner le regard ?

Au court du récit, le narrateur décrit par moment son état d'âme vis-à-vis d'une quelconque situation rencontrée, nous prendrons comme exemple les quelques citations qui suivent : « En sortant, je devais rencontrer une autre lassitude devant l'obstination de ma voiture à ne pas démarrer [...] »²².

Cette courte citation nous fait transmettre toute la lassitude que ressent le personnage. La lassitude n'apparaît pas juste subitement à cause d'un seul évènement, mais bien à cause du cumul de plusieurs circonstances et faits qui nous mettent dans cet état là. Le passage suivant illustre bien cet état d'esprit :

« Ou bien, plus simplement encore : la monotonie, la répétition, un quotidien bien installé... et quelque chose en moi refusant de se laisser mener, se rebelle, et m'entraîne à la rencontre d'une histoire invraisemblable... qui me semble invraisemblable »²³

Cette constatation démontre qu'il est conscient de sa situation, puisqu'il s'en étonne lui-même. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Albert Camus considère que la lassitude est l'élément qui déclenche la prise de conscience :

« Un jour seulement, le « pourquoi » s'élève et tout commence dans cette lassitude teintée d'étonnement. « Commence », ceci est important. La lassitude est à la fin des actes d'une vie machinale, mais elle inaugure en même temps le mouvement de la conscience »²⁴

La prise de conscience ici, c'est celle du non sens de la vie, ou tout simplement celui de l'absurde. Nous avons déjà évoqué plus haut que l'anti-héros était étroitement lié au

²² Ibid. p.09.

²³ Ibid. p.72.

²⁴ CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Editions Gallimard, 1942, p.29.

personnage absurde. Ceci revient à son souci d'adaptation dans sa société et à ses normes, ce qui crée un conflit interne en lui :

« Parmi ces immeubles à l'allure futuriste, parmi ces gens lâchés à l'assaut de la ville, il manquait peut-être quelque chose... ou que toutes ces raisons qui faisaient qu'ils se levaient, qu'ils s'habillaient, qu'ils prenaient l'ascenseur... me semblaient tellement insuffisantes... et, évidemment, quel moment plus propice que ce matin-là pour ressentir tout ça²⁵ »

Ce passage marque fortement la présence de l'absurde et du non sens du monde. Cette constatation, qui lui vient comme une gifle, aux premières lueurs du jour, sonne comme une révélation : en réalité, quelle est notre mission sur terre ? Sommes-nous prédestinés à vivre une vie insipide, vide de sens, en ayant l'illusion d'avoir accompli un quelconque exploit pour au final mourir ?

Nous continuons notre analyse de l'être avec le passage suivant : « [...] et s'en était alors suivi cette sensation désagréable, fatigante, de ne pas être tout à fait là, d'être pour ainsi dire à côté et de m'entendre parler... insuffisamment²⁶ »

Au tout début du récit, il a été mentionné que le personnage principal rencontre un certain problème. Celui-ci se traduit par sa perte progressive de la parole. Cette perte va bouleverser son quotidien et son train de vie, ce qui provoquera en lui une fatigue qui se ressentira tout au long du récit. Ensuite, à côté de la perte de parole, nous constatons une perte considérable de concentration : il est là sans être réellement présent, comme une coquille vide. « Etre à côté et de s'entendre parler » sous entend que parler lui est étranger, qu'il se sent étranger à lui-même comme le fait de « se regarder dans un miroir » et ne plus se reconnaître en tant qu'individu, en tant que conscience. Ce flottement et ce ressenti revient encore dans le récit, comme le montre le passage suivant :

« [...] je m'étais laissé aller à une espèce de vague à l'âme certainement lié à la fatigue ou bien au stress ou bien à un quelconque virus attrapé je ne sais où et qui m'avait mis dans un état de fragilité physique et mentale incomparable... [...] ²⁷ »

Le narrateur-héros tente d'expliquer cette mélancolie par le stress ou « un virus attrapé ». Ceci suggère que ce qu'il traverse n'est qu'éphémère et passager. Or il constatera bien plus tard que rien ne rentre dans l'ordre, et que son cas va empirer. Il est donc dans un certain déni

²⁵ GIROD Ryad, *Ravissements*, op. Cit. p.26.

²⁶ Ibid. p.10.

²⁷ Ibid. p.72.

et refuse de prendre son mal-être au sérieux, comme lorsqu'on dit d'un rhume « c'est rien, ça passera dans quelques jours ».

Nous revenons au manque d'attention et de concentration avec la citation suivante : « [...] de petits halos scintillants... qui retenaient mon regard et mon attention à tel point que je me demandais comment se faisait-il qu'elle, mon attention, fût aussi vide... sans émotion... [...] »²⁸

Ici, le protagoniste est lui-même étonné par son manque d'attention, qu'il a même qualifiée de « vide et sans émotion ». Cette constatation démontre que cette impassibilité et cette indifférence ne sont pas voulues. Si on a utilisé ici le terme « pas voulu » c'est parce que, dans certains cas, les sentiments peuvent être réprimés et cachés volontairement. Nous donnerons comme exemple les stoïciens qui n'éprouvent aucune importance à garder des « passions »²⁹ inutiles, dans des situations qui ne dépendent pas d'eux et qui les dépassent, d'où l'adjectif « stoïque ». Evidemment les stoïciens ne répriment que les sentiments négatifs, car jugés comme obstacles pour atteindre le bonheur et sont qualifiés de maladies :

« Les passions sont en définitive des maladies de l'âme, tout comme notre organisme est exposé à contracter un rhume, de l'arthrite, etc., de même notre âme peut être malade ; les maladies du corps et celles de l'âme sont des faiblesses³⁰ »

Nous parlerons ensuite des seuls souvenirs du personnage, pour essayer d'en savoir plus sur son passé. Il s'agit, en fait, d'un seul souvenir de lui étant petit, dans une voiture grenat, accompagné de son oncle, sa mère et sa tante. Le narrateur n'hésite pas à nous répéter les actions que fait chacun de ces personnages dans cette voiture, comme un disque rayé, en insistant sur des éléments qui ont marqué le protagoniste en tant qu'enfant : la grosse berline grenat, le morceau de ruban adhésif sur la vitre arrière qui cache un impact de balle, la pluie abondante...

« [...] dans cette grosse berline grenat filant à toute allure dans cette province honteuse où nous devons quand même nous rendre, avec ma mère derrière et ma tante (c'est-à-dire sa sœur) devant, parlant toutes les deux d'une voix sans doute affaiblie par la présence du frère ou bien ne parlant pas du tout puisque je ne me le rappelle pas vraiment [...] tous les quatre donc, embarqués dans ce voyage et dans ce silence qu'il devait faire à

²⁸ Ibid. p.30.

²⁹ BRUN Jean, *Le stoïcisme*, Paris, Editions Delta, 1958, p.100.

³⁰ Ibid. p.103.

l'intérieur de la voiture avec, à la rigueur, le long ronflement du moteur et le bruit agaçant du tissu adhésif tout près de se décoller [...]»³¹

Cette citation nous montre également à quel point le souvenir paraît flou et incertain au personnage. Il nous affirme, un peu plus loin, qu'il ne sait pas si sa tante était présente ou non, s'ils allaient à la campagne ou s'ils en revenaient, si son grand-père est mort ou s'ils allaient lui rendre visite car il était mourant...

A la fin du souvenir, le narrateur nous relate un épisode traumatisant pour le personnage-enfant. En effet, sous la berline grenat dans laquelle il était avec les trois autres membres de sa famille, une bombe était placée et a fini par exploser. On ne sait d'ailleurs pas si cet événement a réellement eu lieu ou s'il ne relève juste de l'imagination malsaine du personnage, car dans un des passages il cite :

« [...] défilant à toute allure devant les vitres de la grosse berline grenat où je me tenais à l'arrière et jouais, déjà, à ce jeu si cruel qui consiste, en somme, à imaginer le pire lorsque nous allions tous les quatre sous pluie battante à travers cette province ruinée. Le petit jeu de ce petit enfant, aujourd'hui disparu, se tenant seul sur la banquette arrière [...]»³²

Nous parlerons ensuite de la relation qu'entretient le protagoniste avec les membres de sa famille et ses collègues de travail, pour mieux cerner son caractère.

Nous savons déjà que notre personnage principal est marié et a deux filles. A travers quelques passages, nous avons constaté qu'elles entretiennent une relation étroite et complice qui laisse notre protagoniste étranger à cela, comme nous le montre le passage qui suit :

« Tout en préparant le dîner, elles conversaient dans une complicité qui me laissait chaque fois étranger et, lorsque j'approchais, à leur façon furtive de me saluer, je me demandais si elles s'étaient bien rendu compte de ma présence»³³

Dans ce court passage, la distance entre le père, sa femme et filles est bien ressentie. En effet, on ne retrouve pas la chaleur et la joie des enfants quand leur père rentre d'une longue journée de travail, ni celle de l'épouse qui vient le consoler après une journée éprouvante dehors : il n'a eu droit qu'à de furtives salutations de leur part. Cela marque aussi la solitude du personnage principal et sa non-importance aux yeux de sa propre famille. Il se rend lui-même compte de cette réalité puisqu'il « se demandait » si elles l'avaient vu.

³¹ GIROD Ryad, op. Cit, p.41/43.

³² Ibid. P.44.

³³ Ibid. p.22.

Cette insouciance de l'épouse et des filles est également réciproque de la part du protagoniste, comme indiqué dans ce passage : « [...] je remarquai, sans réelle inquiétude, le retard que les filles commençaient à avoir. Et j'espérais même qu'elles aient plus de retard encore, et qu'elles ne me croisent pas³⁴ »

Cet extrait montre le degré d'indifférence du père face au retard de ses enfants, allant jusqu'à espérer ne pas les croiser. Au final, il s'isole lui-même des autres de la même façon qu'ils le mettent à l'écart. Dans la dernière phrase, c'est lui qui ne souhaite pas « qu'elles le croisent » et non le contraire : il ne souhaite donc pas être vu d'elles, et non lui qui ferait l'action de les voir. Cette phrase, à la sentence d'une tournure passive, fait toute la différence. Elle évoque, encore une fois, le regard de l'autre à savoir le concept de l'altérité.

En philosophie, l'altérité est : « le caractère, qualité de ce qui est autre³⁵ ». Il s'agit là de la conscience du soi par rapport à l'autre, de l'opposition entre l'existence individuelle et celle de l'autre :

« De là découlent les oppositions qui s'inscrivent dans la dualité : différence *versus* similitude dans tous les ordres, diversité de condition *versus* égalité de condition, différence de langue *versus* communauté de langue, diversités physiques *versus* similarités, diversité culturelle *versus* communauté culturelle, étrangeté *versus* proximité, éloignement *versus* rapprochement, et finalement, le multiple face à l'Un ou l'unique³⁶ »

Les deux termes « altérité » et « identité » ont alors été opposés. L'identité, et pour ne pas rentrer dans des définitions complexes, est le caractère de ce qui est identique à lui-même : c'est ce qui fait qu'un individu est différent d'un autre et qu'il existe en tant qu'être et en tant que conscience. Or cette distinction entre « altérité » et « identité » ne peut les séparer définitivement. L'autre promeut le moi car il a accès à une vision que le moi n'a pas de lui-même ; tout individu donc n'existe que par rapport à autrui.

« Dans le terme « autrui », il y a « autre » qui s'oppose communément à « moi ». L'autre n'est pas moi. Il est un autre que moi. Il est certain que des abîmes nous séparent. Mais pour qu'il y ait une communication entre l'autre et moi, il doit y avoir quelque chose de commun qui garantisse cette communication. Il faut donc qu'il y ait un « même » et que ce « même » prédomine sur l'autre³⁷ »

³⁴ Ibid. p.69.

³⁵ BARAQUIN Noëlla, *DICTIONNAIRE de philosophie* (4^e édition revue et augmentée), Paris, Armand Colin, 2018, p.23.

³⁶ BENOIT Claude, *Quand « je » est un autre ou l'identité dans l'altérité*, Revue Relief, consulté le 03 novembre 2022, p.147.

³⁷ Ibid. p.148.

Pour ne pas nous perdre plus dans ces définitions philosophiques, nous continuerons notre analyse de l'être en étudiant les relations qu'entretenait notre protagoniste avec ses collègues de travail.

Au cours du récit, notre personnage principal avait l'air d'être apprécié par ses collègues, notamment par la qualité de son travail : « [...] certains participants m'avaient félicité pour la justesse, allant jusqu'à dire l'efficacité, de mes propos³⁸ ». Certains même se montraient compréhensifs et lui témoignaient leur soutien :

« Mes collaborateurs m'ont alors assuré qu'ils s'occuperaient de tel ou tel cas et, très brièvement, m'ont conseillé de bien me reposer et j'ai même eu droit à une main posée furtivement sur mon épaule en signe, je présume, d'encouragement³⁹ »

A la fin de ce passage, le narrateur-héros emploi le verbe « présumer », synonyme de probabilité ou d'incertitude. Cela pourrait être signe de scepticisme et de méfiance envers la « sympathie » de ses collègues.

Le protagoniste reçoit également, et à plusieurs reprises, la visite de son supérieur. Ce dernier lui confie la mission d'écrire un discours pour le futur président de la nation :

« Je viens de recevoir une note provenant du secrétariat de la présidence et je viens d'avoir, en personne, qui vous savez... et, d'ailleurs, il est inutile de vous préciser que notre conversation nécessite la plus haute confidentialité... [...]»⁴⁰

Ce passage nous montre toute la confiance que place le directeur du Département National de Linguistique, en son subordonné, en désignant leur conversation comme étant de « haute confidentialité ». Il sous entend qu'il, le subordonné, est le mieux placé et le plus qualifié pour effectuer cette mission de haute importance, venant directement du Président. Son patron n'hésite pas à flatter ses compétences pour appuyer ses propos et le convaincre de faire cette mission que nul autre ne peut faire :

« Comment vous dire... Lui et ses leaders politiques aimeraient bien qu'on leur compose... et je suis certain de votre maîtrise et de vos talents en ce domaine... une sorte de discours de campagne et plus encore... une sorte de discours idéal, de texte que vous composeriez à l'aide de toutes vos connaissances en linguistique, en logique... avec connecteurs et lois de

³⁸ GIROD Ryad, *Ravissements*, op. Cit, p.10.

³⁹ Ibid. p.32.

⁴⁰ Ibid. p.74.

décidabilité... une sorte de perfection verbale gagnant à sa cause quiconque l'écouterait !⁴¹ »

Mais cette confiance se verra trahie par le protagoniste, suite à son incapacité à accomplir une telle mission :

« La décision, prise la veille, d'exprimer clairement mon incapacité à mener à bien un tel projet, butait précisément contre une autre incapacité, plus étendue et plus générale celle-là, et qui me rendait totalement muet devant l'entrain de notre directeur⁴² »

Ce passage nous montre non seulement l'incapacité du personnage à accomplir cette tâche, mais également celle d'exprimer haut et fort à son directeur son refus de l'accomplir. Il est également signe d'échec qui se traduit par son incapacité à aller jusqu'au bout de ces résolutions et décisions. Il souligne aussi l'autorité et l'emprise qu'a son supérieur hiérarchique sur lui, allant jusqu'à lui faire réprimer ses envies. Ce refus d'écrire ce discours parfait peut être indicateur de non-confiance en ses propres capacités : hormis son incapacité langagière à le rédiger, il n'arrive pas à se convaincre qu'il pourrait aller au-delà de cet handicap, et ce, malgré toutes les flatteries de son directeur.

En dernier lieu, nous évoquerons le point de vue du réceptionniste du Département National de Linguistique. Sa présence sera persistante le long du récit, en compagnie du protagoniste.

« [...] puis il m'expliqua qu'il pouvait donner à la minute près les horaires d'entrée et de sortie de tout le monde mais que, me concernant, et depuis quelque jours, j'étais devenu complètement imprévisible et qu'il s'attendait à m'apercevoir à chaque instant de la journée...⁴³ »

On s'attend évidemment à ce qu'un réceptionniste sache et connaisse par cœur les horaires de tout employé. Mais le fait que le protagoniste devienne imprévisible provoque en lui une certaine frustration. Du côté du sous directeur, cela pourrait signifier qu'il était un employé assidu, toujours à l'heure et que, à cause des difficultés qu'il rencontre, son train de vie a totalement été chamboulé et ne passe pas inaperçu, pas même aux yeux d'un simple réceptionniste.

Après tous ces extraits, nous pouvons dire que notre personnage principal anonyme est un être distant envers sa famille, méfiant envers les autres, compétant dans son travail au point où il lui est confié les missions les plus sensibles et surtout un être en recherche constante de

⁴¹ Ibid. p.75.

⁴² Ibid. p.111.

⁴³ Ibid. p.87.

son identité. Il est parfois dans le déni et ne prend pas son cas et sa maladie au sérieux, alors que même les autres employés, en particulier le réceptionniste, le remarquent.

5.2. Le faire du personnage

Après avoir abordé l'être du protagoniste, nous allons maintenant nous focaliser sur son faire. En effet, une grande partie du récit tourne autour de quelques actions du personnage qui, parfois, sont décisives et marquent un grand changement dans sa vie.

Pour le rappeler, le faire, selon Philippe Hamon, est l'étude des actions du personnage. Il est fortement dépendant du rôle actanciel où le personnage devient une force agissante et réagissante. Nous nous concentrerons majoritairement sur l'étude analytique des actions et comportements de notre protagoniste qui soulignent son attitude en tant qu'anti-héros.

Tout d'abord, le faire de notre personnage principal anonyme ne se manifeste pas à travers des actions héroïques, ceci serait contraire à notre démarche qui tente de prouver qu'il est un anti-héros. La première action qui bouleversera son quotidien est son passage à côté de la maison à l'arbre mystérieux. Sa petite virée n'était pas anodine et hasardeuse : il s'agit là de sa perte de parole qui, provoquant en lui un certain malaise et inconfort, agit comme moteur qui l'a poussé à se débarrasser de cette sensation : « [...] j'avais dans un état de contentement qui me faisait oublier cette journée insolite où, il faut bien le dire, j'avais perdu ma langue⁴⁴ ».

Sa première visite dans cette maison et sa rencontre avec cet arbre mystérieux l'ont tellement marqué qu'il a voulu y revenir encore et encore, toujours poussé par ce sentiment mystérieux et ce désir d'en savoir et d'en avoir plus de cette exaltation. Cette fois-ci, il fera la rencontre du « maître des lieux » qui lui fera visiter sa demeure. Ce qu'il verra à l'intérieur ne fera que le bouleverser davantage :

« [...] et j'ai sans doute vu ce que je ne devais pas voir ! [...] pendant que j'essayais de savoir si je m'étais bien retourné, complètement retourné sur ce tableau où j'avais bien cru reconnaître mon visage qui me fixait avec des yeux démesurément grands et, comment dire, une bouche inexistante, c'est-à-dire omise dans ce visage que je reconnaissais comme étant le mien, mon visage transfiguré en une vision épouvantable que je ne cessais de reconstituer en quittant, que dis-je, en me sauvant de ce lieu cauchemardesque... [...] »⁴⁵

⁴⁴ Ibid. p.11.

⁴⁵ Ibid. p.64/67.

Ce passage nous montre à quel point il était effrayé par l'image de lui-même qu'il a pu voir dans ce tableau, dans cette maison qu'il considérait comme son temple et havre de paix. Ceci renvoie également à son aphonie, au ravissement de parole qu'il est entrain de subir, par l'omission du membre responsable de cette action de son propre portrait, à savoir la bouche.

La troisième action qui, à notre sens, a marqué un changement dans la vie du protagoniste, est celle de l'abandon. Ici, il n'est pas formulé dans le sens de quitter et abandonner ses proches, mais bien dans le sens de « lâcher prise ». En effet, ne trouvant plus de solution, ou ne cherchant simplement pas de solution, il décide de quitter son travail :

« Au lieu de cela, je rassemblais le peu d'affaires auxquelles j'attachais de l'importance, disposais tous ses feuillets bien en évidence, et je m'en allai le plus discrètement possible. Par la suite, je n'ai plus jamais remis les pieds au Département... [...]»⁴⁶

Ceci montre donc sa détermination à ne plus revenir travailler, abandonnant également la confiance que plaçait en lui son supérieur. Cela marque également son échec face à la lourde mission qui lui a été confiée : il n'était pas à la hauteur de cette mission, rédiger un discours idéal alors que les mots même lui échappaient.

Le passage nous remet également dans la peur d'être vu par l'autre, par l'emploi de « je m'en allai le plus discrètement possible ». En effet, ceci pourrait signifier qu'il n'avait pas le courage d'affronter ses collègues pour ne pas devoir donner d'explications, alors qu'il était totalement incapable de le faire. De plus, les affronter serait s'affronter lui-même dans leur regard et risquer de voir son échec et sa déception à travers eux, or lui voulait simplement fuir cette situation.

Il décidera enfin de prendre au sérieux son état et d'aller voir un médecin. Il s'avère qu'il est atteint d'une maladie qui l'empêche de comprendre et formuler des phrases face à un être humain. Cela indique qu'en étant seul, il n'éprouve pas cette difficulté, comme il est dit dans le passage suivant :

« La maladie de l'incapacité à formuler et à comprendre, en présence d'un autre être humain, un discours structurellement simple et compréhensible. Depuis, je me parle à moi-même et parfois au figuier qui trône toujours au centre de notre jardin... [...]»⁴⁷

Ce « lâcher prise » se traduit également dans son insouciance vis-à-vis de sa maladie. Il a certes accepté le fait d'être malade, mais il ne cherche plus les raisons et les causes de sa

⁴⁶ Ibid. p.124.

⁴⁷ Ibid. p.124.

maladie. Au contraire, il est convaincu que, s'il est malade, c'est qu'il a été choisi, élu pour une quelconque raison :

« Quant à moi, je ne cherche pas les causes de ma maladie mais plutôt l'objet, le sens de cette modification et ce vers quoi mon corps, ou devrais-je dire mon esprit, veut m'entraîner... et peut-être n'y a-t-il aucun sens, mais une simple et irrévocable mise à l'arrêt d'un individu parfaitement inutile et parfaitement en dehors du grand développement de l'espèce humaine⁴⁸ »

Dans ce passage, le personnage ne se considère plus, et peut-être ne se considérerait même pas avant, comme personne utile. Au moment où il a perdu la parole, il a cessé d'exister, ou bien non, il a pris conscience de l'importance de la parole et du langage dans la société. Ce ravissement lui a fait prendre conscience et l'a poussé à se chercher lui-même pour finir par s'abandonner totalement à son sort et ne plus se considérer comme partie du monde : « Mais cette ville ne me possède plus et je peux aussi dire qu'elle ne m'appartient plus [...] »⁴⁹

Cette action marque un changement dans sa vie car maintenant, il ne trouvant pas sa propre identité, il n'est plus obligé de tenter de comprendre l'autre ou se comprendre lui-même à travers l'autre.

5.3. Le statut hiérarchique

L'analyse sémiologique de Philippe Hamon repose essentiellement sur certains paramètres pour déterminer la hiérarchisation et l'importance du personnage romanesque. Ces paramètres traitent et analysent les traits différentiels entre les personnages et concernent : la qualification, la distribution, l'autonomie, la fonctionnalité, la désignation et le commentaire explicite du narrateur.

Dans notre corpus, le récit est autodiégétique où le narrateur est lui-même le héros de sa propre histoire. Il emploie le pronom personnel « je » et est, de ce fait, acteur des événements, qui accomplit la majorité des actions et les subit par la même occasion. Il est parfois accompagné d'autres personnages qui ne feront qu'accentuer son rôle de héros.

Il est distingué des autres personnages par son statut et ses capacités à pouvoir accomplir certaines actions, notamment dans son lieu de travail : il occupe le poste de sous directeur qui lui procure une certaine supériorité par rapport à ses autres collègues. Son supérieur lui-même compte sur son habileté et ses capacités à produire le discours électoral parfait pour le futur Président, ses collègues ne doutent pas de l'efficacité de son travail et le réceptionniste lui

⁴⁸ Ibid. p.126.

⁴⁹ Ibid. p.129.

confie l'histoire de ses voisins. Toutes ces actions auxquelles il est lié, ne soulignent que davantage son importance et surtout son autonomie à l'intérieur du récit.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, notre protagoniste anonyme effectue la majorité des actions décisives. Il est certes accompagné des autres personnages, mais dans la plupart des cas, il est seul. On ressent cette solitude à travers la narration et surtout à travers son errance. Nous nous arrêtons sur ce point, qu'on juge important dans la conception de l'anti-héros anonyme.

L'errance, d'après le dictionnaire *Le Robert* en ligne, est : « l'action d'errer ça et là », elle est, dans ce cas, synonyme de vagabondage. En effet, le personnage errant est celui qui marche à travers les rues et les villes, consciemment ou non. Quel est le but de cette errance ?

Dans notre corpus, le personnage principal avait pour habitude de marcher seul pour, généralement, se retrouver dans la demeure à l'arbre mystérieux, au Département National de Linguistique ou bien chez lui, en somme, dans des endroits qu'il connaît déjà. Malgré son errance, il ne perd jamais son chemin, ni ne se retrouve dans un endroit étranger, au contraire, il semble totalement attiré par l'endroit qu'il désire. Nous prenons comme exemple le passage suivant :

« Ni la finesse des toitures ni l'éclatante couleur des faïences n'apparaissent pendant que j'avais, sans être retenu par quoi que ce soit, vers l'avenue d'en haut... jusqu'à ce qu'une odeur, l'odeur si particulière de la veille, vienne m'arrêter à côté du grillage que j'allais dépasser sans l'apercevoir... [...] ⁵⁰ »

Nous apercevons ici que le mouvement de marche est presque inconscient et automatique : il n'est retenu par rien sinon l'odeur qui lui parvient au nez, l'odeur des plantes se trouvant dans le jardin mystérieux.

Cette perte sera de plus en plus accentuée, comme l'indique le passage qui suit : « Perdu, je me laissais dériver vers l'étrange maison où, sans me l'avouer vraiment, j'espérais trouver quelque réponse ⁵¹ ». Nous remarquons ici tout le désespoir du personnage et son envie irrésistible de trouver des réponses : sa marche est guidée par un cri et un empressement désespérés d'accéder à la lumière. En fait, l'isolement et la marche solitaire sont souvent synonymes de quête de sens. C'est pour mettre un peu d'ordre dans ses pensées qu'il s'engage dans cette marche solitaire :

⁵⁰ Ibid. p.33.

⁵¹ Ibid. p.101.

« Pour saisir le monde, il faut quitter un temps son contact immédiat et, par la fuite, le retrouver. Ce champ qu'il faut prendre, seule la marche le donne. Le désordre initial se met à mieux bouger, la perspective s'organise, l'œil va librement d'un point de l'espace à l'autre : il situe. Il est enfin possible d'embrasser l'En-dehors et de s'y replacer avec justesse⁵² »

Ce mouvement d'errance, bien qu'il soit inconscient, n'est jamais sans but : on ne peut errer dans le but d'errer. Il s'agit là de « se perdre pour mieux se retrouver » :

« Dans cette errance, l'objectif n'est pas de se perdre mais au contraire de se retrouver. L'errance est la quête incessante d'un ailleurs. Du fait de cette quête, généralement, il n'est pas envisagé de retour en arrière, c'est-à-dire de retour à l'endroit d'où on a senti le besoin de partir. Car l'errance relève de la nécessité intérieure, nécessité de partir, de porter ses pas plus loin et son existence ailleurs⁵³ »

Nous terminons avec le statut hiérarchique en notant qu'il est difficile pour nous de déterminer les commentaires explicites du narrateur. En fait, vu que le personnage principal est narrateur de sa propre histoire, il nous est difficile de distinguer entre la partie monologue intérieur et la partie narration, si c'est le personnage qui pense telle ou telle chose de lui-même ou c'est le narrateur qui le juge.

Conclusion partielle

Pour conclure, et suite à l'étude et à l'analyse sémiologique de Philippe Hamon, appliquée sur notre personnage principal, nous avons pu relever les indices montrant qu'il est un héros problématique. En effet, l'anonymat du personnage, son errance, son indifférence, sa solitude et son refus d'accepter certaines réalités en rapport avec sa situation et le monde qui l'entoure, font de lui un anti-héros. Ensuite, nous avons démontré que l'anonymat du personnage ne peut être un frein à l'identification son : son absence de nom ou de descriptions physiques ne nous empêchent point de l'identifier et de le caractériser. De plus, nous avons relevé que celui-ci est en constante quête identitaire, quête en perpétuel conflit avec l'autre. L'inspiration de l'auteur du Nouveau Roman est également remarquable à travers la description floue et énigmatique du personnage et du cadre spatio-temporel non désignés. En outre, les thématiques abordées et qui seront détaillées bien plus tard, ne font que souligner le caractère conflictuel de notre personnage.

⁵² JANVIER Ludovic, *Une parole exigeante : Le Nouveau Roman*, op. Cit, p.21.

⁵³ BERTHET Dominique, *Figures de l'errance*, Paris, L'harmattan, 2007, p.10, cité in : LEFILEF Chahinez, MERIGHED Karima, *Errance et quête de soi dans Surtout ne te retourne pas de Maïssa Bey*, Option : Sciences des textes littéraires, Université de Jijel, 2016/2017, p48.

Deuxième chapitre : étude thématique

« On croit qu'un homme souffre parce que l'être qu'il
Aime meurt en un jour. Mais sa vraie souffrance est
Moins futile : c'est de s'apercevoir que le chagrin non
Plus ne dure pas. Même la douleur est privée de sens⁵⁴ »

Introduction partielle

« En littérature, il n'y a pas de bons thèmes ni de mauvais thèmes, il y a seulement un bon ou mauvais traitement du thème⁵⁵ », disait l'écrivain argentin, Julio Cortázar. En effet, tout thème est pertinent si celui-ci est bien traité et mieux interprété.

Dans ce deuxième chapitre, nous aborderons et analyserons les thèmes les plus importants de notre corpus, afin de mieux cerner la vision du narrateur-héros, et représenter le climat dans lequel il évolue, et qui fait de lui un étranger aux yeux d'autrui et du monde qui l'entoure.¹

1. Critique thématique et thème

La critique thématique ne s'est réellement imposée qu'à la fin du XX^{ème} siècle. En effet, elle a subi différentes oppositions de la part des critiques idéalistes, marxistes et structuralistes, dès sa première apparition à la fin du XIX^{ème} siècle⁵⁶. Elle est donc réapparue grâce à de nombreux travaux d'abord en France, notamment avec les études sur la mythographie et la psychanalyse de Bachelard et Mauron.

De là, différentes définitions du thème se sont tantôt entrecroisées et tantôt contredites. Pour le définir, nous commencerons par des définitions basiques et plus générales.

Le thème, d'après le Dictionnaire le Larousse, est un « sujet, idée sur lesquels portent une réflexion, un discours, une œuvre, autour desquels s'organise une action⁵⁷ ». Il est donc l'objet central que l'œuvre aborde, développe et discute. Le Dictionnaire Le Robert rejoint également cette définition et indique que le thème est un « sujet, idée, proposition qu'on développe (dans un discours, un ouvrage) ; ce sur quoi s'exerce la réflexion ou l'activité⁵⁸ ». Les deux définitions évoquent le terme « idée », ce qui nous informe sur la nature du sujet abordé, à savoir sa dimension immatérielle et abstraite.

⁵⁴ CAMUS Albert, *Caligula*, Paris, Gallimard, 1958, p.147.

⁵⁵ <https://citation-celebre.leparisien.fr/citations/60156>.

⁵⁶ LUPERINI Romano, « Littérature, anthropologie et critique thématique », *Recherches & Travaux* [En ligne], 82 | 2013, mis en ligne le 15 novembre 2014, URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/577> Consulté le 14 décembre 2022, [29-35].

⁵⁷ Dictionnaire le Larousse, 1852.

⁵⁸ Dictionnaire le Robert en ligne, 1967.

D'après l'écrivain français Serge Doubrovsky, le thème porte la définition suivante :

« Le thème n'est rien d'autre que la coloration effective de toute expérience humaine, au niveau où elle met en jeu les relations fondamentales de l'existence, c'est-à-dire la façon particulière dont chaque homme vit son rapport au monde, aux autres et à Dieu [...]. Son affirmation et son développement constituent à la fois le support et l'armature de toute œuvre littéraire ou, si l'on veut, son architectonique. La critique des significations littéraires devient tout naturellement une critique des relations vécues, telles que tout écrit les manifeste implicitement ou explicitement dans son contenu et dans sa forme⁵⁹ »

Le thème, d'après lui, est donc étroitement lié au vécu et à l'expérience de l'auteur. Il retranscrit sa vision et sa réflexion du monde. Une fois bien développé et bien structuré, il devient comme le pilier de l'œuvre et en forme son architecture.

Jean-Pierre Richard, lui, considère le thème comme étant :

« Un principe concret d'organisation, un schème [...] autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde. L'essentiel en lui, c'est cette « parenté secrète » dont parle Mallarmé, cette identité cachée qu'il s'agira de déceler sous les enveloppes les plus diverses [...]. Les thèmes majeurs d'une œuvre, ceux qui en forment l'invisible architecture, et qui doivent pouvoir nous livrer la clef de son organisation, ce sont ceux qui s'y trouvent développés le plus souvent, qui s'y rencontrent avec une fréquence visible, exceptionnelle. La répétition ici comme ailleurs, signale l'obsession.⁶⁰ »

On retrouve aussi dans cette citation le terme « architecture » qui qualifie le thème. Pour lui, il est la force par laquelle s'effectue l'organisation de l'œuvre. Il évoque également la répétition qui est un indice majeur pour détecter le thème et le comprendre.

Roland Barthes, quant à lui, nous apporte une toute autre définition du thème, avec la citation qui suit :

« Le thème est itératif, c'est-à-dire qu'il est répété tout au long de l'œuvre [...] il constitue, par sa répétition même, l'expression d'un choix existentiel [...]. Le thème est substantiel, il met en jeu une attitude à l'égard de certaines qualités de la matière [...]. Le thème supporte tout un système de valeurs ; aucun thème n'est neutre, et toute la substance du monde se divise en états bénéfiques et en états maléfiques [...] (il s'associe à d'autres thèmes) pour constituer « un réseau organisé d'obsessions », « un réseau de thèmes » qui nouent entre eux des rapports de dépendance et de réduction⁶¹ »

⁵⁹ DOUBROVSKY Serge, *Pourquoi la nouvelle critique*, Paris, Mercure de France, 1970, p.98.

⁶⁰ RICHARD Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Ed. du Seuil, 1961, p.24.

⁶¹ BARTES Roland, *Michelet par lui-même*, Paris, Ed. du Seuil, 1954, p.52.

Dans cette citation, Roland Barthes insiste sur la répétition du thème dans l'œuvre, comme déjà évoqué dans la citation précédente. Il ajoute également que le thème n'est jamais neutre : il retranscrit toujours une vision qui n'est jamais objective vu qu'elle reflète celle de son auteur. Il évoque également son association à d'autres thèmes. En effet, tous les thèmes d'une œuvre s'entrecroisent et s'associent pour former une thématique.

Pour résumer ces trois citations, nous nous appuyerons sur la citation suivante du poète français Michel Collot :

« Le thème selon la critique thématique est un signifié individuel, implicite et concret ; il exprime la relation effective d'un sujet au monde sensible ; il se manifeste dans les textes par une récurrence assortie de variations ; il s'associe à d'autres thèmes pour structurer l'économie sémantique et formelle d'une œuvre ⁶² ».

Ici, Michel Collot souligne le caractère implicite du thème. Etymologiquement, et d'après le Littré, « thème » vient du latin « thema » qui signifie « placer ». Cette étymologie fait du thème un sujet « posé » et donné par l'auteur explicitement⁶³. Or selon la critique thématique, le thème est implicite, et c'est au lecteur de le trouver et le supposer : « Le thème selon la thématique est non thétique : il n'est pas posé, mais supposé ; il reste implicite et appelle donc de la part du critique un travail d'explicitation⁶⁴ ».

2. Désolations

« Le malaise de n'être que rarement à l'unisson, de te sentir coupé des autres, de t'éprouver différent. D'où une mélancolie profonde. Qui plaque son voile de morne désolation sur tout ce qui t'environne, tout ce qui t'advient.⁶⁵ », Écrit l'écrivain Charles Juliet dans *Lambeaux*. En effet, la désolation c'est ce qui détache l'homme de sa vie sociale, instaure chaos et malheur autour de lui et dans son esprit. Cette citation nous permet donc d'aborder cette thématique afin de comprendre son impact sur notre protagoniste.

Le pluriel du titre n'est pas anodin. En effet, et d'après le Dictionnaire le Larousse, la désolation signifie autant bien « l'état d'un lieu inhabité, désert, dépourvu de verdure⁶⁶ »

⁶²COLLOT Michel, « Le thème selon la critique thématique ». In : *Communications*, 47, 1988. Variations sur le thème. Pour une thématique. pp. 79-91 ; https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_47_1_1707, consulté le 16 décembre 2022, p. 81.

⁶³ Ibid. p. 82.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ <https://qccitations.com/citation/181769>

⁶⁶ Dictionnaire le Larousse, op.cit.

qu'une « peine extrême, affliction extrême ; ennui⁶⁷ ». Dans les deux cas, elle est synonyme de calamité et de mélancolie.

Cette thématique pourrait être considérée comme un thème archétypique car elle est davantage liée à une expérience commune de la condition humaine, celle de la souffrance et de la détresse émotionnelle. Elle est un symbole universel présent dans l'inconscient collectif de l'humanité et qui représente des expériences et des émotions profondément enracinées dans la psyché humaine.

Pour mieux comprendre cette thématique et son influence sur notre anti-héros, nous avons décidé de n'aborder que deux de ses aspects, à savoir la solitude ainsi que la mort et le deuil.

Au fur et à mesure que le récit avance, l'ambiance et l'atmosphère changent et deviennent de plus en plus angoissantes. En effet, ceci revient à l'emploi du thème de la noirceur, du silence et de la solitude. La solitude ne s'applique pas seulement sur des personnes, mais aussi sur des lieux où l'accent est mis sur leur caractère solitaire et désolé⁶⁸. Nous analyserons donc les citations suivantes :

« Entre les branches du figuier apparaissaient quelques lumières au loin, celle des grands buildings qui cernaient notre quartier, qu'on continuait d'appeler l'ancienne *concession*, en le plongeant durant la journée dans une pénombre de plus en plus insupportable⁶⁹ »

Dans cette citation, nous remarquons non seulement que le protagoniste ne supporte pas la pénombre vu qu'il l'a qualifiée d'insupportable, mais aussi la contradiction qui s'y trouve à l'intérieur même de la phrase : on ne peut plonger un quartier dans la pénombre en pleine journée. En effet, ceci reviendrait au fait que le quartier soit entouré de hauts buildings, qui empêcheraient, par conséquent, tout rayon de lumière de passer et de l'éclairer. Cela marque par le même coup la froideur du lieu et sa désolation : l'absence de lumière renvoie à l'absence de chaleur et de vitalité. Le motif du thème de la solitude se retrouve alors dans la description de la pénombre qui enveloppe le quartier, et qui renforce le sentiment d'isolement et d'abandon ressenti par le protagoniste. La référence aux hauts buildings qui cernent le quartier, évoquent également une certaine impression d'étouffement et d'enfermement.

Nous continuons avec le passage qui suit :

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ GIROD Ryad, *Ravissements*, op. cit, p.24.

« Une brume de sable commençait à se lever en extrayant les demeures bordant ce chemin de limbes qu'on aurait pu qualifier de fantomatiques tellement tout était si désolé, si terne, que je ne reconnaissais rien de ce que j'avais vu la veille⁷⁰ »

Dans ce passage, nous avons une description apocalyptique d'un lieu. En effet, l'enchaînement des tempêtes de sable rend l'endroit méconnaissable et désertique, ce qui accentue davantage le caractère solitaire et angoissant de l'atmosphère. Le fait que le narrateur-héros ne reconnaisse plus rien de ce qu'il avait vu la veille, le fait se sentir comme un étranger à cet environnement désolé et terne. Nous relevons également le registre du mal et la désolation avec l'emploi de « limbes », « fantomatique », « désolé » et « terne ». Ici, c'est surtout la description de la désolation et de la décrépitude qui entourent le protagoniste qui en fait le motif du thème de la solitude.

Nous retrouvons également ce champ lexical dans le passage suivant :

« [...] nous quatre fuyant sous pluie battante dans cette campagne sombre dans ces ténèbres où l'on devait aller voir, ou bien revenir de voir, ce gisant que je devais considérer comme étant grand-père entrain de s'en aller ou alors déjà parti... [...] »

Cet extrait appuie encore une fois sur la froideur, la noirceur et la solitude du paysage. Les personnages se retrouvent engloutis dans les ténèbres, sans repères au milieu de ce souvenir également flou et sans repères. La description de la campagne sombre et des ténèbres dans lesquelles se retrouve le protagoniste en fait, comme la citation précédente, le motif de la solitude. Le choix du mot « fuyant » et « ténèbres » crée une atmosphère angoissante et oppressante, qui renforce l'idée que le personnage se sent seul face à une situation difficile et mystérieuse.

Nous continuons ensuite avec la thématique de la solitude des personnages cette fois-ci, avec le passage suivant :

« Et puis je me suis retrouvé seul, dans la rue, à avancer vers ma voiture garée de l'autre côté de la chaussée, toute poussiéreuse, le pare-brise entièrement recouvert d'une épaisse couche qui me semblait impossible à enlever comme ça, à mains nues⁷¹ »

Par l'emploi du verbe pronominal « se retrouver », nous constatons que le personnage principal subit cette solitude, car cela suppose qu'il était accompagné puis abandonné dans cette rue, comme l'indique le professeur de littérature slave et comparée, Delozel

⁷⁰ Ibid. p.33.

⁷¹ Ibid. p.32.

Lubomir : « Un tel contraste présuppose la présence dans le monde fictionnel d'autres personnages, quoique passifs, qui fournissent la motivation de l'aliénation ou de l'isolement⁷² ».

Nous parlerons ensuite de l'isolement d'un autre personnage, à savoir la femme du protagoniste, avec la citation qui suit :

« [...] dans cette chambre sombre où ma femme vêtue d'une longue chemise blanche se tenait assise au bord du lit... silencieuse, le visage tourné vers la fenêtre et les mains jointes sur ses genoux, l'index caressant de façon mécanique la texture de son nouvel accoutrement [...] ⁷³ »

Dans ce passage, la thématique de la solitude s'entrecroise avec celle de l'enfermement. Il s'agit ici de son enfermement dans une maison de religieuses, où on lui apporte tous les soins nécessaires pour calmer et adoucir son état psychologique. Il s'agit ici donc d'un isolement forcé pour le bien de la personne concernée, car sans cela, elle rentrerait de nouveau en crise. Cet enfermement est aussi un mouvement d'introspection sur soi-même, car cela permet au personnage de bien réfléchir sur sa condition, et agit comme phase transitoire pour ainsi retourner à la normale.

Nous allons maintenant aborder le deuxième aspect de la désolation, à savoir la mort :

« Mais nous avons ce poids de mort à nos épaules vos bras si décharnés sont plus forts que nos bras notre rire a pour nous l'accent d'un sacrilège et nous devons durcir notre cœur pour braver le regard de vos yeux farouchement ouverts⁷⁴ »

Ces quelques lignes du poète belge, Arthur Haulot, traduisent bien le sentiment de deuil qu'engendre la perte d'un être cher. Dans sa définition la plus simple, et d'après le Trésor de la Langue Française informatisé, le deuil est « une douleur, affliction, profonde tristesse que l'on éprouve suite à la mort de quelqu'un⁷⁵ ». Toute personne éprouvera dans sa vie ce sentiment de détachement et de douleur qu'est le deuil. Le deuil, comme la mort, est le plus souvent individuel, privé et intime : chacun a sa propre façon de l'exprimer et de le surmonter.

⁷² LUBOMIR Delozel, « Thématique de la solitude », In: *Communications*, 47, 1988. Variations sur le thème. Pour une thématique, sous la direction de Claude Bremond et Thomas G. Pavel. pp. 187-197.

⁷³ GIROD Ryad, *Ravissements*, op.cit, p.52.

⁷⁴ HAULOT Arthur, *Aux morts*, 1945, In, ORACE Stéphanie. *L'expression muette du deuil* In : *Deuil et littérature* [en ligne]. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2005 (généré le 26 décembre 2022). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pub/6539> . ISBN : 9791030004120. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pub.6539> .

⁷⁵ Dictionnaire le Trésor de La Langue Française informatisé.

Si nous avons voulu nous pencher sur cette thématique que la mort entraîne, c'est parce que dans notre corpus, notre protagoniste en fait lui-même l'expérience suite à la mort du réceptionniste. Dès le début du sixième chapitre, le personnage principal est frappé par cette nouvelle, celle de la mort de son collègue, avec qui il entretenait une relation bien plus proche que celle avec les autres. Voici, ici-bas, les mots avec lesquels commence le chapitre :

« Ce matin-là, c'est la mort qui nous a ouvert ses bras. Avec, juste à côté, ce douloureux sentiment d'in vraisemblance. Et puis, un peu plus loin, la douleur, la peur, la révolte, la peine et l'impuissance... et d'autres choses encore...⁷⁶ »

On remarque, dans cette citation, que la mort du réceptionniste ne le laisse pas de marbre. Elle le plonge dans un état de choc et « d'in vraisemblance », suivi de toute la douleur qu'un être humain puisse éprouver lors de la mort d'un proche. Ce sentiment d'in vraisemblance est également celui de l'absurde, comme l'indique Albert Camus, dans *Le Mythe de Sisyphe* : « De ce corps inerte où une gifle ne marque plus, l'âme a disparu. Ce côté élémentaire et définitif de l'aventure fait le contenu du sentiment absurde.⁷⁷ ». En effet, dans le premier chapitre, et lors de l'étude de l'être du personnage, nous avons relevé que notre protagoniste anonyme est un homme absurde. Cette absurdité est éprouvée avec la lassitude et la monotonie d'un quotidien. Cette fois-ci, ce sentiment va de plus en plus grandir et se renforcer en se mettant face à la mort. Le choc qu'il éprouve agit comme une gifle qui lui remet les pieds sur terre, elle le met devant la réalité de l'existence, celle du rappel de son non-immortalité. Pourquoi continuer de vivre si, dans tous les cas, c'est la mort qu'on retrouvera au bout ? La mort ne prévient pas, elle vient, silencieuse, et instaure un chaos au sein de la vie de ceux dont elle bouleverse le quotidien.

Ce sentiment de douleur va de plus en plus s'accroître, suite aux paroles de sa secrétaire :

« [...] puis elle [la secrétaire] ajouta qu'il semblait pourtant en pleine forme et qu'il n'était pourtant pas si âgé que ça et qu'il était tellement joyeux, qu'il aimait tellement la vie pendant que je [le protagoniste] me démenais du mieux que je pouvais avec ce sentiment si difficile d'in vraisemblance qui m'avait entièrement submergé juste après avoir reçu cette pénible nouvelle⁷⁸ »

Le personnage principal, éprouve de plus en plus de douleur, notamment après avoir su que le réceptionniste est mort d'une crise cardiaque. Nous supposons ici que, si celui-ci avait été malade, le protagoniste aurait mieux accepté sa mort puisque la cause de son décès aurait été

⁷⁶ GIROD Ryad, *Ravissements*, op.cit, p.108.

⁷⁷ CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, op.cit, p.32.

⁷⁸ GIROD Ryad, *Ravissements*, op.cit, p.108.

évidente. Mais le fait est qu'il ait été en bonne santé, à la fleur de l'âge, le plonge dans un désarroi profond. Le motif du thème de la mort est présent à travers le choc et la surprise que ressent le narrateur lorsqu'il apprend le décès de son collègue. Il est submergé par un sentiment d'invraisemblance, c'est-à-dire qu'il a du mal à croire et accepter sa mort alors qu'il était bien en pleine forme. Le choix des mots « en pleine forme », « joyeux » et « aimait la vie » souligne la tragédie de la mort et met en exergue le contraste entre la vie pleine d'espoir et la mort soudaine et inattendue. L'utilisation de l'expression « pénible nouvelle » renforce l'impact émotionnel de cette mort tragique sur le narrateur.

Notre protagoniste commence ainsi à sombrer dans des réflexions par rapport à la mort et au temps, comme le démontre l'extrait suivant :

« La mort sert peut-être à cela, à nous rappeler qu'hier est infiniment plus éloigné de nous que le sont les vingt prochaines années. Et encore, infiniment est peut-être un peu faible, hier n'existe plus, hier est inquantifiable par rapport à aujourd'hui. C'est ce genre de réflexion qui, sans doute, me protégeait, un peu, de la douleur que nous partagions dans ce hall étrangement vidé d'une présence tellement absente⁷⁹ »

Dans ce passage, le protagoniste nous rappelle la préciosité de la vie : il est important de vivre le jour le jour et ne pas se préoccuper du lendemain, car la mort peut surgir à tout moment. Cette réflexion rejoint également celle d'Albert Camus : « Nous vivons sur l'avenir : « demain », « plus tard », « quand tu auras une situation », « avec l'âge tu comprendras ». Ces inconséquences sont admirables car il s'agit de mourir.⁸⁰ ». Nous remarquons également que ce type de réflexion soulage le personnage. L'emploi de l'oxymore dans la dernière phrase : « vidé d'une présence tellement absente », souligne davantage l'inattendu et l'absurde de cette situation inconcevable. Cela présuppose également que le personnage refuse de croire en la mort de son collègue de travail.

Après cela, le protagoniste décide alors de rendre visite à la famille du défunt, pour vivre sa peine auprès d'eux. En arrivant près de chez lui, il fut frappé par un spectacle inattendu : la mort du réceptionniste coïncide avec celle de ses deux voisins, emmurés depuis pas mal de temps dans leur appartement. La mort de ces deux amants a suscité la venue d'une foule de superstitieux, croyant en une eau miraculeuse qui en découlerait de leur fusion. Nous prenons l'extrait suivant pour illustrer cette scène :

⁷⁹ Ibid. p.109.

⁸⁰ CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, op.cit, p.30.

« En m’approchant de cette foule en délire, je remarquais qu’un cercueil avait été abandonné à même le sol et que cette eau, coulant de l’escalier, commençait à gagner le trottoir de la rue... une vieille dame s’était hissée sur le cercueil et tentait, sur la pointe des pieds, d’apercevoir l’incroyable spectacle se déroulant à l’intérieur bondé de la cage d’escalier... [...]. « C’est mon pauvre fils ! » Ponctua la vieille dame en me racontant tous les détails de la disparition brutale de notre réceptionniste... son pauvre fils... devant passer à l’oubli éternel par le vacarme d’une rue brusquement livrée à une situation tout autant insolite qu’incommodante⁸¹ »

Ce passage marque si bien le contraste et l’ironie de la situation : la mort, censée être synonyme de tristesse, engendre joie et hystérie de la foule. D’abord, la mort du réceptionniste est passée aux oubliettes, effacée par celle de ses voisins. La mère du défunt est elle aussi entraînée dans ce mouvement de foule en piétinant et en se mettant sur le cercueil de son propre fils. Ensuite, la foule présente n’est venue que pour ses propres intérêts : la mort des deux amants signifie pour eux l’accès à cette eau dite bénite, ce qui rend cette mort plus joyeuse pour cette foule et, par conséquent, plus importante.

Ce constat et cette différence de conception de la mort, rend celle-ci de plus en plus solitaire et effrayante. La mort n’est pas seulement la fin d’une vie et d’un cycle, mais également la fin d’une présence dans les esprits des proches, « d’une présence tellement absente et vide ».

3. L’adultère

Le thème de l’adultère n’est pas récent. En effet, il préexiste depuis déjà des siècles, à l’instar de celui de l’amour. Il fait partie des tabous de la société qu’on a eu du mal à aborder dans certaines œuvres : on allait jusqu’à censurer les œuvres abordant ce thème.

Pour nous, ce thème est historiquement déterminé car il est lié à des contextes sociaux et culturels spécifiques, ainsi qu’à des normes et des valeurs changeantes au fil du temps. Les attitudes et considérations envers l’adultère ont varié selon les époques et les cultures : dans de nombreuses cultures, l’adultère a été considéré comme une transgression grave des normes et des valeurs sociales, religieuses et morales, et il a souvent été puni sévèrement. En revanche, dans d’autres cultures il a été toléré ou même accepté dans certaines circonstances, tels que les mariages arrangés, les mariages polygames ou encore les relations extraconjugales consenties.

Si nous avons voulu aborder cette thématique, c’est que la vision qu’offre notre corpus sur elle est tout aussi intéressante. Nous commencerons par le protagoniste qui commence à

⁸¹ GIROD Ryad, *Ravissements*, op.cit, p.114-116.

douter de la fidélité de son épouse, au moment où il a vu brièvement une femme sortir d'une voiture, et rentrer dans l'immeuble en face de son lieu de travail. Notre personnage principal ne se soucie point que sa femme l'ait trompé ou non, comme l'illustre le passage suivant :

« [...] je n'éprouvais pas de jalousie ni une quelconque crainte liée à une probable infidélité de mon épouse mais j'avais plutôt été bousculé par un sentiment d'incapacité et pire encore... j'avais la certitude de ne plus pouvoir dévier de la trajectoire, tracée par je ne sais quel démiurge, de mon existence⁸² »

Ceci démontre à quel point sa femme n'est pas prioritaire dans sa vie, et qu'elle l'ait trompée ou non ne changerait rien à leur relation ou même à l'image qu'il a d'elle. Ou peut-être est-il seulement confiant que sa femme ne l'ait pas trompé, vu qu'il n'éprouve aucune « crainte » à cela, et ne cherche même pas à le confirmer, car de toute évidence il n'y a aucune preuve à cela. Cela pourrait également suggérer qu'il est déjà conscient de l'état de leur relation et de ses limites. Sa peur réside dans le fait de ne pas pouvoir changer cette situation et de rester pris dans une trajectoire inévitable. Il semble avoir accepté une certaine fatalité dans sa vie et sa relation avec son épouse, qui est peut-être due à une forme d'insatisfaction ou de frustration dans leur mariage.

L'extrait qui suit servira comme preuve d'adultère de l'épouse :

« Je me suis assis sur le lit, j'ai enlevé mes chaussures et puis ma chemise. En me retournant pour déposer mes affaires du côté où dormait habituellement mon épouse... en me retournant, je remarquais des traces de main sur le mur, au niveau de la tête du lit... des traces de main comme si quelqu'un s'était mis à quatre pattes sur le lit et avait posé ces mains-là contre le mur... ces mains poussiéreuses. Je m'allongeais de mon côté en me demandant si ces traces se trouvaient là hier ou quelque jours auparavant et puis je m'endormais dans les replis de ce silence d'été⁸³ »

Nous remarquons encore une fois l'obstination du protagoniste à ne pas voir l'évidence, à rester dans le déni. Cela serait peut-être non pas du déni mais de l'ignorance, il sait et a une preuve que son épouse le trompe, mais il décide de l'ignorer et de s'endormir. On s'endort certes quand on est fatigué, mais on s'endort également quand on est apaisé, quand notre esprit ne nous torture pas avec une idée quelconque ou à côté d'une source de danger. Ceci marque encore une fois le désintérêt du mari à l'égard de cet acte infidèle.

Dans d'autres passages, nous constatons même que le protagoniste trouve des excuses à cet adultère, et donne raison à sa femme. Nous prenons comme exemple la citation ci-dessous :

⁸² Ibid. p.105.

⁸³ Ibid. p.107.

« Cette tristesse, que je regardais pendant qu'elle me demandait comment s'était passée ma journée, est en réalité une déception continue et inconsolable... [...]. Et, au lieu de me demander comment s'était passée ma journée, elle aurait tout aussi bien pu me dire qu'elle se mourait... Si tu savais combien je [l'épouse] me meurs... oui, je sais, je n'ai pas à me plaindre... un mari, deux filles adorables, un travail, une maison, et pourtant... je me meurs ! Elle aurait eu toutes les raisons du monde de se plaindre ainsi... [...]»⁸⁴ »

Ce court passage marque non seulement le consentement du mari quant à la tromperie de son épouse, mais également son aveu et sa culpabilité. En effet, la dernière phrase suppose que le protagoniste avoue qu'il mérite d'être trompé, ou bien qu'il ne mérite pas sa femme, car il n'a jamais essayé de la comprendre ou n'avait jamais remarqué son mal-être. Ceci offre une autre conception de l'adultère, du mari déçu non de sa femme, mais de lui-même de ne pas l'avoir comblée, ne méprisant non pas le trompeur mais bien le trompé, inversant, par la même occasion, le rôle de la victime et de l'infidèle.

Nous évoquerons, ensuite, l'infidélité du réceptionniste à l'égard de son épouse :

« [...] et puis, sans réelle transition, il [le réceptionniste] m'avoua qu'il venait d'obtenir un rendez-vous avec la jeune fille que j'avais aperçue en sortant tout à l'heure mais qu'il fallait garder ça pour moi et puis qu'il avait une certaine aisance pour ces choses-là qui étaient encore affaire d'intuition voire peut-être de prémonition et qu'il fallait ensuite juste savoir mettre en confiance sa proie, disait-il, et qu'en somme quelques compliments et quelques mots gentils faisaient parfaitement l'affaire.»⁸⁵ »

Nous avons parlé plus haut de l'infidélité perçue du point de vue de la victime, cette fois-ci, avec l'extrait ci-dessus, nous l'analyserons du point de vue de l'infidèle. En effet, le réceptionniste ne donne aucune justification quant au fait de tromper son épouse, il ne pense même pas à elle et se contente d'éprouver du plaisir à faire la cour aux autres femmes. Pour lui, il est en terrain de chasse où il incarne le rôle du chasseur qui essaie d'attraper sa « proie », en usant de la langue et des belles paroles, dans son lieu de travail. Il tente néanmoins de garder cela secret afin que ça ne s'ébruite pas, car une chose pareille se fait toujours dans la discrétion, de peur, nous le supposons, d'être jugé et renvoyé de son travail. Il n'hésite d'ailleurs pas à mettre en valeur et avec fierté ses prouesses langagières et sa facilité à attraper sa « proie ».

Nous continuons avec l'extrait suivant :

⁸⁴ Ibid. p.120-121.

⁸⁵ Ibid. p.106.

« « Vous savez, entre nous, ce n'est pas une grande perte... ce malheureux avait ses vices... il faisait souvent entrer n'importe qui et, parfois, on le surprenait entrain de dévêtir, et sans doute plus encore, des filles dans les toilettes des visiteurs... [...] »⁸⁶ »

Ce court passage, prononcé par le Directeur du Département, montre qu'en dépit de efforts du réceptionniste à cacher ses petites affaires aux yeux de ses collègues, cela ne passe pas inaperçu, pas même aux yeux de son Directeur. Ce dernier, content de la mort du réceptionniste, juge cet acte comme vicieux et répugnant, alors qu'il n'est pas totalement concerné par cette tromperie⁸⁷.

4. Langue et silence

La thématique qui persiste à revenir dans tout le récit est bien celle de la langue. Comme nous l'avons dit dans le premier chapitre, le protagoniste rencontre un problème qui l'handicapera et empoisonnera son quotidien, à savoir la perte de la parole. La langue est un élément, si ce n'est l'élément le plus important dans notre vie. Se voir privé de son atout le plus précieux dans une société qui ne repose que sur la langue et la communication, mène à l'isolement et l'ostracisme.

Comme elle est présente dans de nombreuses cultures et symbolise un concept fondamental pour l'humanité, nous pouvons alors la considérer comme un thème archétypique. Etant donné que la langue est un outil essentiel pour les êtres humains, qui permet non seulement la communication d'idées, mais aussi des sentiments et des expériences, le silence, quant à lui, représente souvent une absence de langage, une pause dans la communication ou une forme de méditation. Ces deux thèmes sont alors archétypiques car ils sont présents dans de nombreuses cultures et symbolisent des expériences et des émotions profondément ancrées dans l'inconscient collectif de l'humanité.

Le premier point que nous allons aborder est celui du ravissement de la langue et les effets que cette perte engendre sur le protagoniste et son entourage. Nous commençons avec cet extrait : « Il y avait juste eu cette dernière réunion durant laquelle les mots ne m'arrivaient pas... pas suffisamment vite pas suffisamment justes et puis... plus du tout [...] »⁸⁸.

⁸⁶ Ibid. p.110.

⁸⁷ Il est légitime que le Directeur soit indigné et trouve cela déplacé de pratiquer de telles choses au sein de son Département, mais dans le passage il ne juge pas uniquement le fait qu'il le fasse dans son Département, mais de l'adultère du réceptionniste dans son ensemble.

⁸⁸ Ibid. p.10.

La citation ci-dessus montre la soudaineté de sa perte de parole. Cela avait commencé progressivement pour s'éteindre définitivement, au milieu même d'une réunion. On aurait pu considérer son aphonie comme quelque chose de naturel dû à une longue journée de travail, cela aurait été même normal si cet événement ne s'était pas répété au court du récit.

Ce silence soudain au milieu de la réunion installe même ses collègues dans une profonde gêne, comme indiqué dans le passage qui suit :

« [...] ou lorsque, devant le tout aussi pénible silence qui attendait impatiemment mes mots dans cette salle de réunion où j'entendais les froissements de veste de mes collègues mis mal à l'aise par mes absences, je décidais sans plus d'explication d'en rester là pour aujourd'hui...[...]⁸⁹ »

Nous constatons ici qu'il n'est pas le seul à éprouver cette gêne, mais d'une manière assez différente : lui ne retrouvant plus ses mots et ainsi ridiculisé devant ses collègues, et les collègues mal à l'aise – et peut-être même agacés ?- par ces moments de silences répétés.

Nous continuons avec l'extrait suivant :

« [...] j'entendais l'écho de ma dernière phrase prononcée me revenant tel un disque rayé devant les visages attentifs et attendant le mot manquant à « il faut en quelque sorte se détacher de... » ou les mots manquant à cette phrase venant buter contre elle-même devant ces deux visages placés sur deux corps placés sur deux chaises et attendant une réponse à cette question que d'ailleurs beaucoup de participants se posaient comme ça et qu'ils, ces deux là, venaient de me poser en attendant à l'autre bout de cette table en plastique blanc que mes doigts caressaient pendant que je cherchais ou plutôt pendant que je décidais de m'en sortir devant ces deux visages toujours là et, finalement, semblant s'être contentés de ce qui me semblait alors être une simplification trop flagrante et que je répétais pourtant : « il faut en quelque sorte se détacher. »⁹⁰ »

Ici, c'est nous aussi en tant que lecteurs qui ressentons également ce malaise. En effet, tout le passage descriptif entre sa perte de parole et la fin de sa phrase nous force à être accrochés à ses lèvres pour justement connaître la fin de la phrase, pour savoir s'il va finalement prononcer le mot manquant. Mais cette attente se heurtera à une déception, la déception d'avoir attendu pour rien, de savoir que rien n'avance et que le protagoniste n'est pas au bout de ses peines.

Au cours du récit, nous constaterons que la perte de parole n'est pas le seul souci du protagoniste, le passage qui suit illustre cela :

⁸⁹ Ibid. p.18.

⁹⁰ Ibid. p.15.

« [...] et puis, soudainement, je ne le compris plus... j'entendais ses mots, des mots que je connaissais, mais dont je ne comprenais plus l'ensemble... ses phrases n'avaient plus aucun effet sur mon entendement.⁹¹ »

Dans ce passage, son handicap va au-delà de l'incapacité à extérioriser et formuler des mots, mais aussi à les comprendre. Ce ravissement touche également à la saisie de sens et à la compréhension de toute forme de communication.

Notre protagoniste se retrouve dépassé par la situation, notamment après avoir reçu la mission de rédiger un discours électoral parfait pour le futur président. Nous prenons comme exemple l'extrait ci-dessous :

« Comment, à présent, démêler tout cela ? Des mots qui me manquent alors que je dois composer un discours où justement les mots devraient agir comme ils n'ont jamais pu auparavant ! Ou un complot ou que sais-je encore... une tentative grossièrement organisée pour me faire taire... mais à quel propos ?⁹² »

Nous ressentons ici toute la détresse du personnage principal et son incapacité à gérer une situation qui le dépasse totalement. Il constate toute l'ironie de la situation : il travaille au Département National de Linguistique et se retrouve dans l'invalidité d'user de la langue, c'est comme enlever au pianiste ses doigts ou bien à l'oiseau ses ailes.

Le deuxième point qu'on juge important d'analyser est bien celui des limites de la langue. La maladie du protagoniste le mène à se questionner et à réfléchir sur l'importance et le rôle de celle-ci. Ce n'est que quand on perd quelque chose qu'on réalise finalement son importance. Nous retracerons le cheminement de ses pensées en débutant avec cette citation :

« J'ouvrais les yeux en même temps qu'une phrase était venue former mes esprits pour ainsi dire... « Qu'avons-nous voulu en parlant ? » Il y'avait évidemment la nécessité de communiquer pour survivre pour se former en groupe, une volonté émanant d'une espèce d'élan vital, mais encore... qu'avons-nous tant souhaité pour former ainsi des mots puis des phrases puis des langues... quelles étaient nos premières volontés et que sont-elles, aujourd'hui, devenues ? « Qu'avons-nous voulu en parlant et devons nous nécessairement parler ? ».⁹³ »

Ces questions, comme celles sur la raison de vivre, sont également absurdes, mais légitimes. C'est face à l'incapacité de parler que l'anodin devient une bénédiction. Se retrouver face au mur suscite en lui la nécessité de vouloir voir au-delà du mur. Ces questionnements sur le devoir de la parole présupposent qu'on pourrait peut-être se dessaisir

⁹¹ Ibid. p.124.

⁹² Ibid. p.85.

⁹³ Ibid. 86-87.

de la langue, car cet outil créé pour nous comprendre les uns les autres, engendre plus de malentendus et de conflits qu'il n'en règle. Ceci nous amène à analyser l'extrait suivant :

« Les situations artificielles me rebutent finalement assez peu, elles me conviennent... j'aime les peaux lisses et tendues, j'aime les maisons luxueuses et la facilité au quotidien... et pourtant, quelque chose au plus profond de moi est venu rejeter tout ça en me privant du plus essentiel des sens de ma vie : la parole. Comme si cette chose, veillant au plus profond de moi-même, me punissait en me privant de la fonction par laquelle je péchais... au fond, à quoi bon parler au vue de la vie que je mène... je peux tout aussi bien faire sans et rien ne changerait véritablement... comme si la parole me quittait parce que j'étais indigne d'elle, pas à la hauteur du miracle qu'elle constitue. Le langage fuit celui qui se montre en dessous de la signification, il s'appauvrit, se réduit et se décharge de toute la force de ses propos... celui qui se montre en dessous de la signification n'apercevra jamais les voies que trace la parole aux moments les plus magiques de son existence.⁹⁴ »

Dans cette citation, le protagoniste dévoile non seulement toute l'importance de la langue, mais également les effets produits sur l'individu sans celle-ci. Il se sent indigne de posséder un tel atout car il n'en faisait pas bon usage, et accepte, par la même occasion sa punition. Il suggère aussi que le langage n'est pas illimité et qu'arrivera un jour où il s'épuisera à jamais.

Nous continuons cette idée avec la citation ci-dessous :

« « Ce qui s'exprime par le langage, nous ne pouvons l'exprimer par le langage... » [...] Puisque la neutralité du dialogue ou en tout cas de l'échange est inconcevable : le discours reçu n'est jamais à l'identique du discours formulé. Entre les deux, quelque chose se passe... aussi infime fut-elle, une variation s'opère. [...] Et voilà qu'aujourd'hui on me demande de construire un tel discours, un discours idéalement et uniquement logique, tellement irréfutable qu'il remporterait l'adhésion de chaque auditeur.⁹⁵ »

A travers ce passage, nous retenons cette idée que nous trouvons plus importante : celle de la limite de la parole. En effet, la première phrase « Ce qui s'exprime par le langage, nous ne pouvons l'exprimer par le langage » est une idée développée par le philosophe et logicien autrichien, Ludwig Wittgenstein, dans *Tractatus logico-philosophicus*. Ce philosophe affirme dans son livre que la pensée ne peut être exprimée clairement et identiquement par la langue. Il cite :

« La pensée est la proposition pourvue de sens. [...] La langue déguise la pensée. Et de telle manière que l'on ne peut, d'après la forme extérieure du vêtement, découvrir la forme de la pensée qu'il habille ; car la forme

⁹⁴ Ibid. p.118.

⁹⁵ Ibid. p.77-78.

extérieure du vêtement est modelée de tout autres fins qu'à celle de faire connaître la forme du corps⁹⁶ »

Le philosophe lie même cette incapacité et cette limite de la parole à la sphère mystique. Il affirme qu'il existe des choses qui nous dépassent et que le langage ne peut exprimer, à savoir tout ce qui se rapporte à la religion et notamment aux sentiments d'extase et de ravissement qu'un individu puisse ressentir lorsqu'il expérimente ce qui ne peut être expliqué scientifiquement.⁹⁷ Notre protagoniste fait lui aussi l'expérience de ce sentiment face à l'arbre mystérieux, au tableau et tout ce qui se trouve dans la demeure qui a causé le bouleversement de tout son quotidien, comme le montre le passage suivant :

« [...] puis soudainement affolées et puis remplissant tous mes tissus de sa violente chevauchée m'ébranlant sur son passage comme pour m'ouvrir à cette odeur qui m'avait rejeté en arrière... redressé et subissant l'apaisement, l'envoûtement et puis le ravissement de cet être ainsi parti en laissant ce corps d'homme, là, debout, les yeux fermés, la tête légèrement inclinée en arrière, suspendu à sa main dégoulinant de jaune...[...] Ce corps, là, quelque temps, jusqu'à ce que je me revienne, encore tout étourdi et ne réalisant qu'avec peine le choc qui m'avait emporté [...]»⁹⁸ »

Cet extrait nous montre à quel point l'expérience qu'il vient de vivre n'est pas de l'ordre du naturel, mais bien de quelque chose qui dépasse le rationnel et le logique. Cet état l'empêchera bien plus tard donc d'exprimer non seulement ce qui le dépasse en tant qu'être humain, mais également ce qui est dans son ordre : l'expression des choses les plus simples du quotidien butteront devant son incapacité à dire quoi que ce soit.

D'après Wittgenstein, le langage est censé refléter la logique, mais comme le langage n'est pas tout à fait transparent et n'est jamais reçu à l'identique, il ne peut donc être exprimé correctement et parfaitement :

« Par conséquent, tout ce qui inclus dans l'idée même d'expressivité du langage est incapable d'être exprimé dans ce langage, et est ainsi inexprimable en un sens parfaitement précis. Cet inexprimable contient, selon M. Wittgenstein, toute la logique et la philosophie.⁹⁹ »

⁹⁶ WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. GRANGER Gille-Gaston, Paris, Ed. Gallimard, 1993, p.50.

⁹⁷ ASSIA H, « Wittgenstein et les limites de la parole », *Culture générale*, Major prépa, 2016, <https://major-prepa.com/culture-generale/wittgenstein-limites-parole/>, consulté le 25 décembre 2022.

⁹⁸ GIROD Ryad, *Ravissements*, op.cit, p.18.

⁹⁹ WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, op. cit, p.26.

Alors comment le personnage principal doit-il construire un discours parfait et totalement logique alors qu'on ne peut exprimer ce qui a une forme logique, sans pouvoir exprimer la forme logique elle-même ?¹⁰⁰

Notre protagoniste reconnaît alors la limite de son propre langage et le traduit dans la citation suivante :

« Je tenterais donc d'exprimer à mon directeur cette certitude, cette conviction d'avoir atteint, en ce qui me concerne, les limites de la parole. Je ne peux pas aller plus loin, je ne peux pas exprimer davantage, je ne peux rien dire de plus que ce qui s'exprime raisonnablement ! Mes mots sont faibles, insuffisants et incertains. Mes mots ne sont même plus fiables, ils se pressent désormais vers une ligne de fuite comme on pourrait fuir ce qui tendrait à finir, ce qui donnerait des signes d'extinction.¹⁰¹ »

Ce passage nous montre que le protagoniste accepte sa situation et, puisqu'il se trouve aux frontières même du langage, il renonce à lui et choisit le silence. Cette idée a également été évoquée à la fin du livre de Wittgenstein : « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence.¹⁰² ». En effet, pourquoi s'obstiner à vouloir exprimer ce qui est indicible, ce qui est ineffable ? On peut dire clairement que ce qui peut se dire, dans le cas contraire, on doit se taire et rester silencieux.

5. Une marche libératrice

Dans le premier chapitre, nous avons évoqué brièvement l'errance du personnage. Ce thème revient assez souvent tout au long du corpus et permet au personnage de mieux réfléchir. La marche, selon nous, est considérée comme un thème archétypique car ce mouvement d'errance est présent dans de nombreuses cultures à travers le monde, et est soit associé à la liberté, à la transformation ou à la découverte de soi. Elle peut également symboliser une libération, une évasion de la routine quotidienne, de la pression sociale et des normes qui nous oppriment ou bien une quête de l'épanouissement personnel.

Dans ce chapitre, nous allons nous focaliser sur le rôle de la marche, non en tant que moyen d'introspection ni de quête de vérité, mais bien comme une action qui lui permet de se soulager et s'alléger l'esprit.

¹⁰⁰ ASSIA H, « Wittgenstein et les limites de la parole », op. cit.

¹⁰¹ GIROD Ryad, *Ravissements*, op. cit, p. 105.

¹⁰² WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, op. cit, p. 112.

Dès l'incipit, le protagoniste se sent gêné et mal à l'aise à cause de son début d'aphonie, et agacé par sa voiture qui s'obstine à ne pas vouloir démarrer. Il décide donc de rentrer à pied chez lui, comme indiqué dans le passage qui suit :

« Je m'engageais alors par le chemin, la petite ruelle sinueuse reliant les deux avenues, et je devais sans doute penser que cette promenade inattendue le long de cette route pentue et parsemée de jardins m'allégerait l'esprit d'une pesanteur que je n'arrivais toujours pas à m'expliquer¹⁰³ »

Dans cette citation, l'emploi de l'adjectif « sinueuse » qui veut dire, d'après le Dictionnaire Le Trésor de La Langue Française informatisé : « qui s'écarte de part et d'autre de la ligne droite en décrivant des courbes irrégulières¹⁰⁴ », n'est pas anodin. En effet, le personnage aurait pu emprunter un chemin régulier et droit qui mène directement chez lui, mais il a choisi, consciemment ou non, un chemin pentu, étroit et onduleux pour faire durer la promenade et se débarrasser de toute la frustration accumulée durant toute la journée. De plus, les ondulations du chemin peuvent refléter son état d'esprit : la route est aussi irrégulière et sinueuse que le sont ses pensées, suite à sa perte de parole.

Nous continuons avec la citation suivante :

« La côte devenait de plus en plus pénible et, pourtant, je restais agréablement distrait par tout ce spectacle qu'offraient à profusion les arbres et les fleurs jaillissant des murets parfois gonflés, parfois fendus par cette végétation en expansion¹⁰⁵ »

Ici, il s'agit également de marcher pour se distraire. Malgré les difficultés rencontrées en effectuant cette marche, en l'occurrence la pente pénible qu'il gravit, cela ne l'empêche pas d'avancer et d'apprécier les paysages qui l'entourent. Ce motif de la marche comme moyen de se libérer de ses pensées et de se connecter à la nature est souvent utilisé en littérature pour symboliser le processus de guérison et de renouveau.

Notre personnage est souvent distrait par ces paysages et cette floraison que le chemin devient pour lui un refuge, car il sait qu'il mène vers cette demeure si étrange qui lui rapporte réconfort et réponses :

« Par la suite, progressant et bien loin du souvenir de cet hôtel, de cette piscine et de ses baigneurs, avançant et totalement pris dans le serpentement, véritablement pris dans l'ascension de cette route étroite qu'empruntaient

¹⁰³ GIROD Ryad, *Ravissements*, op. cit, p.09.

¹⁰⁴ Dictionnaire le Trésor de La Langue Française informatisé, 1960.

¹⁰⁵ GIROD Ryad, *Ravissements*, Op. cit. p.11.

quelques rares véhicules qui, en me dépassant, m'obligeaient à coller aux murets des villas constituant ce chemin vert... [...] ¹⁰⁶»

Dans ce passage, et comme celui qui le précède, le personnage fait abstraction à tout ce qui l'entoure, notamment aux éléments désagréables qu'il rencontre, et avance comme hypnotisé dans cette ruelle étroite et irrégulière.

On retrouve bien cette idée de marche libératrice et apaisante chez Jean-Jacques Rousseau. En effet, Rousseau est un grand adepte de la marche : pour lui, marcher est le meilleur moyen de méditer tout en prenant plaisir : «Tous ces divers projets m'offraient des sujets de méditation pour mes promenades : car, comme je crois l'avoir dit, je ne puis méditer qu'en marchant, sitôt que je m'arrête, je ne pense plus, et ma tête ne va qu'avec mes pieds¹⁰⁷ ». Ce mouvement lui permet donc d'être libre de déambuler et passer par des lieux qu'un cheval ou un moyen de transport en empêche l'accès. Pour lui, le cerveau et l'esprit suivent automatiquement le corps qui se met en marche, ce qui le met en totale synchronie et symbiose avec lui-même, comme indique dans ce passage :

« Jamais je n'ai tant pensé, tant existé, tant vécu, tant été moi, si j'ose ainsi dire, que dans ceux [les voyages] que j'ai faits seul et à pied. La marche a quelque chose qui anime et avive mes idées : je ne puis presque penser quand je reste en place ; il faut que mon corps soit en branle pour y mettre mon esprit¹⁰⁸ »

Au cours du récit, la ville est envahie par des tempêtes de sables qui empêchent toute personne de sortir ou de se repérer dehors. Le protagoniste va alors, de l'intérieur de son bureau, essayer de se mettre à la place de tous les errants dehors, comme le montre le passage qui suit :

« J'imaginai alors, du confort dans lequel j'étais, le calvaire que constituait le simple fait d'avancer dans la rue... [...] ces inquiétantes silhouettes, subitement immergées dans une sorte de vague absolue et espérant l'infime lueur, l'éclairci miraculeuse qui les extrairait du labyrinthe où, en avançant, elles ne cessaient de se perdre... et après dissipation, demain ou après-demain, on retrouverait sur les sols encore couverts de sable sale, les traces de nos pitoyables errances¹⁰⁹ »

Dans cette citation, celui qui éprouvait de la consolation en errant ça et là, devient celui qui se moque des personnes qui errent. En effet, dès la première phrase, le personnage se met en position de supériorité, dans son confortable bureau au trente-deuxième étage, qui surplombe

¹⁰⁶ Ibid. p.13/14.

¹⁰⁷ ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les confessions IX*, Paris, Launette, 1889, p.124.

¹⁰⁸ ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les confessions IV*, Paris, Launette, p.54.

¹⁰⁹ GIROD Ryad, *Ravissements*, op.cit, p.79.

donc toute la ville, en s'apitoyant sur le sort des malheureux en bas. Il est ici celui qui examine et analyse, celui qui juge derrière sa vitre, ce qui crée un contraste entre le silence et l'apaisement qui règne dans le bureau, et le chaos que crée la tempête de l'autre côté de la vitre. En essayant d'imaginer leur état, il se met à leur place et reconnaît en eux son visage perdu et peut-être même hypnotisé et ravi, et réalise le ridicule de son errance. Il évoque également le « labyrinthe », lieu où il est presque impossible d'en sortir sans aide. A la fin, il décrit ce que le chaos a laissé derrière lui : il n'y a que leur mouvement de marche qui restera encre dans le sol de leur ville.

Bien plus loin dans l'histoire, après la mort du réceptionniste du département, le protagoniste se retrouve dans un tel état de chagrin qu'il décide de marcher pour se délivrer de cet état d'esprit, comme l'indique ce passage : « [...] et puis je me dirigeais, d'instinct pourrait-on dire, vers *Le Jasmin Bleu* qu'il me semblait adéquat de rejoindre en pareille situation¹¹⁰ ».

Ce passage nous indique que le mouvement de marche est automatique et inconscient. L'instinct est inné et nous pousse à agir de façon à nous sortir des pires situations. Son instinct à lui le pousse à se mouvoir pour rejoindre un endroit qui lui rapporte réconfort et délivrance. Stănișor Mihaela-Gențiana, une philologue roumaine, illustre bien cette idée dans cette citation : « La promenade centrée sur soi, même quand elle offre l'occasion d'herboriser, est celle de la conscience qui cherche une consolation du passé, une espérance pour l'avenir et une paix pour le présent.¹¹¹ ». Ceci s'applique bien sur notre personnage qui tente de retrouver la paix et le silence au milieu de tout ce chaos qui l'entoure.

Conclusion partielle

En guise de conclusion, nous avons relevé, au cours de ce deuxième chapitre, les quelques thématiques qu'on a jugé important d'évoquer, et qui entourent et définissent le personnage principal comme anti-héros. Nous avons, avant cela, commencé d'abord par parler de la critique thématique et des différentes définitions données au thème. Ensuite, Nous avons évoqué la désolation et deux de ses manifestations : la solitude des lieux et des personnages, accentuant le caractère froid et angoissant de l'atmosphère, ainsi et la mort et du deuil, en indiquant et en appuyant sur la douleur et l'absurdité qu'ils puissent engendrer. Par la suite, nous avons abordé le thème de l'adultère en en donnant différentes représentations : celle de

¹¹⁰ Ibid. p.177.

¹¹¹ STĂNIȘOR Mihaela-Gențiana, « La solitude », *Alkemie : revue semestrielle de littérature et philosophie*, N°07, Roumanie, 2011, [33-44].

l'époux trompé, acceptant l'infidélité de son épouse, et celle du réceptionniste qui trompe sa femme, ne se souciant pas de celle-ci en considérant ses conquêtes comme des objets. Puis nous avons relevé brièvement les quelques moments où le protagoniste perd ses moyens à cause de sa perte de parole, que cette gêne est également partagée avec ses collaborateurs. Nous avons également parlé de l'importance que joue la langue dans la vie du protagoniste et de son arrivée à ses limites, ce qui le pousse à abandonner toute tentative d'user à nouveau de celle-ci. A la fin du chapitre, nous avons montré comment le mouvement de marche peut-il autant rapporter soulagement et apaisement au protagoniste, au milieu de tout ce chaos et perplexité

Troisième chapitre : écriture du pathos : anonymat, silence et ethos du errant

« Ayant médité la douceur et la compassion, j'ai oublié la
Différence entre moi et les autres¹¹² »

Introduction partielle

Etant un personnage négatif et à l'opposé de l'image donnée au héros, l'anti-héros ne transmet alors au lecteur que répulsion et insensibilité face aux malheurs qu'il crée ou subit contre son gré. Dans ce troisième chapitre, nous avons donc décidé d'analyser quelques procédés discursifs que le narrateur a utilisé dans la conception de son personnage afin de changer cette image négative qu'ont les lecteurs de lui, et transformer leur vision en quelque chose de plus empathique.

En premier lieu, nous définirons la rhétorique pour mieux comprendre l'impact du langage sur l'avis et le jugement du lecteur. En deuxième lieu, nous procéderons à la définition des trois instances oratoire, dont se sert la rhétorique pour convaincre et persuader son auditoire, à savoir l'éthos, le pathos et le logos. Enfin, nous analyserons la tonalité pathétique en commençant par la lexicalisation, puis par les figures de construction et d'amplification.

1. Qu'est-ce que la rhétorique ?

Pour mieux comprendre ce qu'est la rhétorique, nous allons commencer par des définitions plus générales. Etymologiquement, la rhétorique vient du mot latin *rhetorica*, lui-même venant du nom grec [*rhêtorikê*] qui signifie une « technique, art oratoire », désignant littéralement « l'art de bien parler ». Ce dernier provient également du nom *rhêtôr*, qui veut dire « orateur », qui est « l'art ou la technique de persuader, généralement au moyen du langage¹¹³ ». Nous voyons ici que la rhétorique est considérée comme un art et est étroitement liée au domaine du langage.

D'après le dictionnaire le Larousse, cette notion porte les définitions suivantes « Ensemble de procédés constituant l'art du bien dire, de l'éloquence », « Déploiement d'éloquence, de moyens oratoires, pour persuader ; style emphatique et déclamatoire¹¹⁴ ». La rhétorique est donc liée au langage de part les techniques qu'elle emploie pour persuader et convaincre un auditoire.

Dans son discours avec Socrate, Gorgias définit la rhétorique comme suit :

¹¹² <https://citations.ouest-france.fr/citation-milarepa/ayant-medite-douceur-compassion-ai-43896.html>

¹¹³ GUETTALA Soumia, *L'éthos et le pathos dans le discours fabuleux de la Fontaine : une lecture interprétative*, Langues, Métalangues et Discours, Université Moustafa Ben Boulaid- Batna 2, 2018, p.20.

¹¹⁴ Dictionnaire le Larousse, 1852.

« La rhétorique est la science des discours. De ceux [les discours] qui ne se rapportent point au travail des mains et qui ont uniquement pour fin la persuasion. Celle [la persuasion] qui se produit dans les tribunaux et les assemblées et qui a pour objet le juste et l'injuste.¹¹⁵ »

A travers cette citation, nous constatons donc que la rhétorique pour Platon est une activité pernicieuse qui n'a pas pour objectif de découvrir la vérité mais uniquement de persuader son auditoire. Le philosophe fait néanmoins la distinction entre deux rhétoriques : celle qui a pour ultime but la persuasion et l'illusion, et une autre qui chercherait à atteindre la vérité :

« Platon traite de deux rhétoriques, l'une mauvaise, l'autre bonne. I. La rhétorique de fait est constituée par la *logographie*, activité qui consiste à écrire n'importe quel discours (il ne s'agit plus seulement de rhétorique judiciaire ; la totalisation de la notion est importante) ; son objet est la vraisemblance, l'illusion ; c'est la rhétorique des rhéteurs, des écoles, de Gorgias, des Sophistes. II. La rhétorique de droit est la vraie rhétorique, la rhétorique philosophique ou encore la dialectique ; son objet est la vérité ; Platon l'appelle une psychagogie (formation des âmes par la parole)¹¹⁶ »

Pour lui, et à travers cette citation, nous pouvons comprendre que la première forme de rhétoriques est bien celle associée aux rhéteurs, les sophistes et les écoles de rhétorique. Elle consiste à écrire n'importe quel discours dans le but de persuader l'auditeur. Cette forme de rhétorique se concentre sur la vraisemblance plutôt que sur la vérité, et vise à tromper l'auditeur. Platon la critique en raison de son manque de rigueur et de sa tendance à manipuler la vérité. La seconde forme de rhétorique, appelée la « rhétorique de droit », est considérée par Platon comme la véritable forme de rhétorique. Appelée également « dialectique », cette seconde forme de rhétorique a pour objectif la recherche de la vérité et se concentre sur la formation des âmes à travers la parole. Il considère que cette forme est la seule forme valable de rhétorique, car elle vise à amener l'auditeur vers la vérité plutôt qu'à le tromper.

Socrate, quant à lui, propose la définition suivante :

« Ce n'est pas un art, ce n'est qu'une routine, une sorte de flatterie, comme la cuisine, la toilette et la sophistique. Il y a en effet deux arts qui se rapportent à l'âme : la législation et la justice, et deux qui se rapportent au corps : la médecine et la gymnastique. Sous chacun de ces arts la flatterie s'est glissée, la sophistique sous la législation, la rhétorique sous la justice, la

¹¹⁵ PLATON, *Gorgias*, La Bibliothèque Electronique du Québec, Collection *Philosophie*, Garnier-Flammarion, 2021, p.05.

¹¹⁶ BARTHES Roland, *L'ancienne rhétorique*, in : *Communications*, 16, Recherches rhétoriques, 1970, p.177.
doi : <https://doi.org/10.3406/comm.1970.1236>

cuisine sous la médecine, la toilette sous la gymnastique. La rhétorique correspond pour l'âme à ce qu'est la cuisine pour le corps¹¹⁷ »

Ici, Socrate considère la rhétorique non pas comme un art, mais bien comme un outil qui lui sert à communiquer clairement des idées importantes et pour persuader autrui par la force de l'argumentation.

Au début, la rhétorique s'intéressait spécifiquement au discours politique oral. C'est bien plus tard qu'elle a commencé à étudier les textes littéraires et a pris la forme d'une discipline sous le nom de la « stylistique »¹¹⁸.

Toutefois, le philosophe Michel Meyer regroupe les définitions de la rhétorique en trois grandes catégories¹¹⁹ :

- La rhétorique est une manipulation de l'auditoire, telle définie par Platon, en se centrant sur l'émotion et les réactions de l'interlocuteur.
- La rhétorique est l'art de bien parler, telle définie par Quintilien et qui se centre sur l'orateur et ses intentions.
- La rhétorique est l'exposé d'arguments ou de discours qui doivent ou qui visent à persuader, exposé par Aristote et qui se focalise majoritairement sur le non-dit, et les sens connotés et dénotés.

Pour résumer le tout, Michel Meyer propose la définition qui suit :

« La rhétorique est la discipline qui situe [les problèmes philosophiques, comme scientifiques] dans le contexte humain, et plus précisément intersubjectif, là où les individus communiquent et s'affrontent à propos [des] problèmes qui en sont les enjeux ; là où se jouent leurs liaisons et leur déliaison ; là où il faut plaire et manipuler, où on se laisse séduire et surtout, où l'on s'efforce d'y croire¹²⁰ »

Pour convaincre et persuader son auditoire, la rhétorique recourt donc à certaines méthodes et concepts, notamment l'éthos, le pathos et le logos.

2. Ethos, pathos et logos

Pour convaincre et persuader son auditoire, l'orateur doit avoir recours à certains procédés qui lui permettront d'arriver à ses fins. En effet, pour convaincre il aura besoin de recourir à la

¹¹⁷ PLATON, *Gorgias*, op, cit, p. 07.

¹¹⁸ GUETTALA Soumia, *L'éthos et le pathos dans le discours fabuleux de la Fontaine : une lecture interprétative*, op, cit, p. 21.

¹¹⁹ MEYER Michel, *La rhétorique*, Paris, Editions PUF, 2011, p.13.

¹²⁰ MEYER Michel, in : GUETTALA Soumia, *L'éthos et le pathos dans le discours fabuleux de la Fontaine : une lecture interprétative*, op. cit, p. 25.

raison, à la logique et pour persuader il usera des sentiments et des émotions. Il se servira également de moyens non verbaux pour renforcer la crédibilité de ses dires. L'éthos, le pathos et le logos correspondent bien à ces moyens de persuasion.

Tout d'abord, l'éthos correspond à « la manière d'être sociale d'un individu (vêtement, comportement) envisagée dans sa relation avec la classe sociale et considérée comme indice de l'appartenance à cette classe¹²¹ ». Il est donc relié à tout ce qui est apparent, à l'image que la personne dégage d'elle-même, comme l'indique Michel Meyer dans ce passage : « Pour les Grecs, l'*ethos*, c'est l'image de soi, le caractère, la personnalité, les traits du comportement, le choix de vie et des fins (d'où le mot *éthique*)¹²² ».

Le locuteur utilise donc son apparence, sa manière d'être et de se comporter pour ajouter davantage de conviction au discours et exercer une influence sur son allocutaire. Il doit être exemplaire et confiant afin que ce dernier ait confiance en lui et le suive dans son discours :

« L'éthos est une excellence qui n'a pas d'objet propre, mais qui s'attache à la personne, à l'image que l'orateur donne de lui-même, et qui le rend exemplaire aux yeux de l'auditoire, lequel est alors prêt à l'écouter et à le suivre. Les vertus morales, la bonne conduite, la confiance qu'elles suscitent les unes et les autres, confèrent à l'orateur une autorité¹²³ »

En effet, plus la personne soigne son apparence, plus ses interlocuteurs sont enclins à se fier à ses dires et s'y intéressent.

Si l'éthos utilise l'image et l'apparence pour influencer l'auditoire, le pathos, quant à lui, se sert de ce qui est à l'intérieur d'eux, à savoir leurs sentiments.

Le pathos renvoie au « style emphatique, d'un pathétisme affecté¹²⁴ ». L'orateur recourt donc aux émotions pour faire céder son auditoire. Les émotions convoquées sont généralement celles de la pitié, de la tristesse ou même de la culpabilité, car son sens étymologique renvoyait avant à la souffrance, pour ensuite désigner les passions¹²⁵. Du mot « pathos » en découle alors le terme « pathétique » en littérature, pour faire référence à tout ce qui touche et qui émeut.

Le linguiste français Patrick Charaudeau considère le pathos comme suit :

¹²¹ Dictionnaire le Larousse, op.cit.

¹²² MEYER Michel, *La rhétorique*, op.cit, p. 25.

¹²³ Idem.

¹²⁴ Dictionnaire le Larousse, op.cit.

¹²⁵ Dictionnaire le Littré.

« Etant la représentation de l'identité construite et manifestée pour influencer l'autre, le pathos est considéré comme le résultat d'un processus langagier s'appuyant sur les émotions susceptibles de faire se mouvoir l'individu dans telle ou telle direction, [qui] met en place des stratégies discursives de dramatisation afin d'emprisonner l'autre dans un univers affectuel qui le mettra à la merci du sujet parlant¹²⁶ ».

En effet, l'auditeur va chercher au plus profond de son interlocuteur pour en extraire sa partie émotive et sensible, afin de pouvoir le diriger là où il le souhaite, à travers le langage. De ce fait, le pathos représente ce qu'il y a de sombre et d'enfouie au plus profond des individus, c'est leur point faible qu'exploite l'auditeur pour les manipuler. Contrairement à l'éthos qui se focalisait sur l'orateur, le pathos, lui, se centre sur l'auditoire et les effets produits sur lui. Mais pour que l'orateur puisse faire remonter à la surface les émotions de l'individu, il devra faire sens d'observation afin de déceler ce qui peut éventuellement le toucher et faire surgir ses sentiments. C'est ce que Michel Meyer souligne dans ce passage :

« Rencontrer les questions impliquées dans le pathos, c'est jouer sur les valeurs de l'auditoire, la hiérarchie du préférable qui est la sienne. C'est ce qui le met en colère, ce qu'il aime, qu'il hait, ce qu'il méprise ou contre quoi il est indigné, ce qu'il désire, et ainsi de suite, qui font du pathos de l'auditoire la dimension rhétorique de l'interlocution¹²⁷ »

Ces définitions nous démontrent qu'étudier le pathos, ce n'est pas seulement étudier la réaction de l'interlocuteur, mais également étudier toutes les techniques langagières et discursives que l'orateur emploie pour déclencher ces réactions.

On pourrait alors faire le rapprochement entre l'éthos/pathos et l'apollinien/dionysiaque, établis par Friedrich Nietzsche. En effet, ces deux termes renvoient d'abord aux deux dieux de la mythologie grecque, Apollon et Dionysos. Apollon, connu pour être le dieu de la beauté masculine, de la musique et de la lumière solaire, est la parfaite représentation de l'ordre et de la raison. Dionysos, quant à lui, est le dieu de la fête et du vin ce qui fait de lui l'image de l'ivresse qui dévoile la vérité ou engendre la perte de contrôle. Dans son ouvrage *Naissance de la tragédie grecque*, Nietzsche considère que la vie est tragique et qu'on ne peut se dresser contre elle, c'est son essence. Pour lui, la vie est gouvernée par deux forces, une force ordnatrice d'Apollon et une force chaotique de Dionysos. Pour bien comprendre ces notions d'apollinien et de dionysiaque, nous prenons le passage qui suit :

« L'apollinien [...] est représenté comme la belle forme, le voile, l'illusion, la lumière, la clarté la belle apparence, etc., masquant l'océan de douleurs ; il

¹²⁶ CHARAUDEAU Patrick, in DUMAN Duygu Çurum, *L'identité et ses représentations : Ethos et Pathos*, Turquie, Synergies Turquie n° 5 – 2012, p. 196.

¹²⁷ MEYER Michel, *La rhétorique*, op. cit, p.29.

est le principe artistique naturel de façonnement, d'individuation et de contenance. Le dionysiaque [...] représente quant à lui le véritable créateur de ce monde artistique, l'Un originaire, la puissance de la nature tout entière la surabondance de vie, l'arrière-fond voilé de la souffrance et de la connaissance, l'obscur, le chaotique, les puissances titanesques de la nature, etc., il est le fond souterrain, l'artiste originaire, excessif, contradictoire de tout ce qui est : le principe naturel de dissolution et de passion qui joue, tel un enfant, à construire et à détruire des mondes¹²⁸ »

D'après Nietzsche, comme la vie est tragique et absurde, l'être humain chercherait donc à cacher et voiler cette absurdité, pour la rendre plus supportable, plus vivable. L'homme rejette l'absurde car l'absurde l'effraie, lui donne le vertige au lieu d'embrasser le vertige¹²⁹. Celui-ci ne devient un problème que lorsqu'il cherche à l'éviter. Le dionysiaque est donc la force de l'absurdité qui fonde toute chose alors que l'apollinien est la force de recouvrement de la vérité qui permet de la supporter, et c'est surtout celle qui aveugle avec sa lumière pour qu'on ne puisse pas voir le chaos à l'intérieur d'elle.

L'éthos et le pathos se reflètent bien à travers ces deux notions nietzschéennes car l'éthos renvoie à l'image extérieure, harmonieuse et parfaite de l'apollinien, celle qui tente de cacher l'obscurité de l'âme humaine qui préside aux sentiments négatifs¹³⁰ du dionysiaque. Ces deux polarités ne peuvent exister l'une sans l'autre : comme le dionysiaque permet à l'apollinien d'exister et de faire exister l'art, le pathos permet l'existence de l'éthos afin que l'auditeur puisse assurer sa crédibilité pour qu'il y ait persuasion de l'auditoire. La citation qui suit illustre bien cette idée : « L'éthos apollinien s'épanouit avec le pathos dionysiaque, presque comme la double branche d'un même tronc enraciné dans la mystérieuse profondeur de la terre nourricière grecque¹³¹ ». Il s'agirait donc de trouver un juste milieu entre les deux polarités pour qu'elles coexistent ensemble et qu'il y ait équilibre.

La troisième notion dont use la rhétorique, est bien celle du logos. D'après le dictionnaire le Larousse, le logos correspond à la « rationalité suprême, conçue comme gouvernant le monde dans certaines philosophies¹³² ». Dans cette définition, c'est surtout la raison qui est mise en

¹²⁸ HEREN Michel, *Le Dionysos de Nietzsche : retour à la physis des anciens grecs ?* In : ESFELD Michael et TETAZ Jean-Marc, *Généalogie des neuzeitlichen Denkens / Généalogie de la pensée moderne*, Francfort, Ontos Verlag, 2004, p. 76.

¹²⁹ <https://open.spotify.com/episode/09KWY0PpoMrPnmKy4iXBW>

¹³⁰ GIANICO Marilina, « Histoire des idées : le pathétique dans la réflexion esthétique du XVIIIe siècle », Université de Bologne, revue en ligne : <https://www.youscribe.com/BookReader/Index/1405550/?documentId=1384311>, 2010, [01-22], p. 05.

¹³¹ WARBRUG Aby, In : DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes*, Paris, Les éditions de Minuit, 2002,

In : <https://escouadesemiotique.files.wordpress.com/2008/11/polarite.pdf>, p. 09.

¹³² Dictionnaire le Larousse, op. cit.

exergue. Le logos recouvrait différentes définitions : dans le grec classique, par exemple, il était synonyme de parole, qu'elle soit profane ou sacrée, alors que chez Platon il signifie la raison organisatrice¹³³. Platon propose néanmoins trois définitions différentes mais bien proches et reliées du logos :

« Dans le *Théétète*, Platon propose, par le truchement du personnage de Socrate, trois définitions de *logos* : (i) l'expression de la pensée au moyen de la voix ; (ii) la description globale de la chose en procédant par éléments ; (iii) la quête du signe distinctif de la chose. On voit qu'il est difficile de séparer radicalement expression et contenu ou pensée, ou encore discours et raison. Il s'agit à la fois d'exprimer une pensée sur une chose, et de décrire et de définir cette chose¹³⁴ »

On peut alors dire que le logos est la partie argumentative qui est davantage liée au message, et qui, au moyen du langage, essaie de traduire des pensées, les rendant plus logique est raisonnables afin qu'il y ait conviction de l'auditoire.

Ces trois notions, nommées « instances oratoires¹³⁵ » par Michel Meyer, ne vont que davantage captiver les interlocuteurs et les emmener dans la direction tracée par l'orateur.

A la lumière de toutes ces définitions, nous avons décidé de nous pencher sur l'analyse du pathos, notamment de la tonalité pathétique afin de déceler tous les procédés que le narrateur a mis en place afin de susciter la pitié et sympathie du lecteur.

3. Analyse du registre pathétique

Pour procéder à l'analyse de la tonalité pathétique, nous devons chercher tous les indices qui renvoient à ce registre. Ces indices peuvent être par l'emploi d'un certain champ lexical, le recours à certaines figures d'insistance, certains événements et actions des personnages, les choix stylistiques, etc.

3.1. La lexicalisation

Nous allons d'abord commencer par la lexicalisation et les mots utilisés pour provoquer la pitié du lecteur. Le choix des mots renvoyant à la mort, la douleur, la tristesse ou la peine peut l'attendrir et le pousser à revoir sa conception de base de l'anti-héros.

¹³³ <https://www.universalis.fr/encyclopedie/logos/>

¹³⁴ Platon, *Théétète*, In : WATBLED Jean-Philippe, *Logos : origine, valeurs et avatars*, Travaux et documents, 2019, Journée de l'antiquité et des temps anciens 2018-2019, 54, pp.171-192. hal-02992450, p. 179.

¹³⁵ MEYER Michel, In : GUELLATA Soumia, *L'éthos et le pathos dans le discours fabuleux de la Fontaine : une lecture interprétative*, op.cit, p. 27.

En revenant du temple, et après avoir rencontré l'arbre mystérieux, notre personnage principal se remémore la scène dans laquelle il a été emporté par l'odeur de la floraison et la sève qui avait coulé sur sa main : « [...] et estimant parfois plus parfois moins les dix vingt trente quarante minutes qu'avait duré cette scène où je me revoyais dressé tétanisé le visage figé dans une expression de douleur et d'extase à la fois [...] »¹³⁶.

L'expérience qu'il a dû éprouver dans ce passage l'installe dans une confusion face à de tels sentiments : il bascule entre extrême peur, douleur et béatitude, ce qui lui fait perdre la notion du temps et lui fait croire que l'action a perduré dans le temps. Pour cela, il utilise le terme « tétanisé » qui exprimerait une immense peur qui paralyse tout le corps dû à la peur. En outre, l'utilisation de la temporalité dans la phrase « estimant parfois plus parfois moins les dix vingt trente quarante minutes qu'avait duré cette scène » renforce cette ambiance émotionnelle, créant une sorte de suspense et d'attente chez le lecteur.

Nous continuons dans le même champ lexical de la peur avec le passage qui suit, qui se déroule dans le temple où le serviteur des lieux l'avait invité : « [...] avalant le plus possible non plus pour remplir et apaiser ce creux douloureux mais, aussi, pour dissiper l'espèce de peur qui ne m'avait pas quitté depuis que cette main s'était emparée de la mienne... [...] »¹³⁷.

Ce passage met encore en avant la fragilité du personnage et sa nature d'être facilement effrayé, ce qui le rapproche davantage auprès du lecteur en montrant qu'il n'est pas insensible à certains événements. L'utilisation de termes comme « avalant », « remplir », « creux douloureux », « peur » et « main s'était emparée de la mienne » cherche à créer une ambiance émotionnelle forte chez le lecteur. En effet, la description du personnage qui avale compulsivement de la nourriture pour dissiper sa peur et sa douleur crée une impression de stress et d'angoisse chez le lecteur, qui peut s'identifier à lui et ressentir de l'empathie pour lui.

Dans le deuxième chapitre, nous avons étudié le thème de la mort avec tout ce qu'elle apporte comme peine et douleur à notre protagoniste. Nous nous sommes plus centrées sur l'étude de la thématique et de l'absurdité qu'elle génère chez lui que sur sa façon d'exprimer cette douleur. Nous prenons alors ce passage : « [...] et que rien ne laissait penser qu'en rentrant chez lui [le réceptionniste]... le pauvre malheureux... laissait derrière lui une femme

¹³⁶ GIROD Ryad, *Ravissements*, op.cit, p.21.

¹³⁷ Ibid. p. 37.

et deux enfants qui ne sont pas encore en âge de travailler... [...] J'éprouvais le besoin de vivre ma peine auprès d'eux ¹³⁸ ».

Dans cette citation, nous constatons que notre anti-héros éprouve de la pitié envers le destin tragique de son collègue de travail, notamment à travers l'emploi du « pauvre malheureux ». Il ressent également de la compassion envers sa famille, notamment avec l'emploi de « laissait derrière lui une femme et deux enfants qui ne sont pas encore en âge de travailler », renforçant ainsi l'impression de tristesse, afin de créer une ambiance de vulnérabilité et de fragilité pour elle, qui est laissée sans soutien économique suite au décès du père de famille qui subvenait à leurs besoins.

Nous continuons avec l'extrait suivant :

« Je suis un homme faible, dans le sens où j'ai une véritable tendance à la sensiblerie... bien que je ne sois pas vraiment capable de grosses crises de larmes, et ce n'est pas l'envie qui me manque ; parfois, et je ne sais ni comment ni même pourquoi, je me mélange à une mélancolie qui me place dans un tel état de sensibilité que le moindre chagrin prend des proportions hors de raison... le moindre accroc me fait l'effet d'un décollement de peau et une nausée m'enferme, pour quelques heures, dans un combat avec moi-même duquel je sors toujours perdant ¹³⁹ »

Notre personnage n'est donc pas dépourvu d'émotions envers les autres, il est surtout vulnérable face à son destin et aux événements qui s'enchaînent et s'abattent sur lui sans en avoir une issue de secours. Il se qualifie de « sensible » et ravale ses larmes quand le besoin de pleurer le submerge et l'étouffe. Il emploie alors certains mots et expressions qui renvoient à la douleur et la tristesse tels que « grosses crises de larmes », « mélancolie » et « chagrin » qui provoquent en lui une certaine répulsion.

Au cours du récit, le personnage décide de quitter son travail et mieux se consacrer à rechercher les raisons pour lesquelles ce mutisme est tombé sur lui. Il ne sort donc plus que la nuit pour errer dans les rues de sa ville :

« Ma ville m'était devenue une vaste étendue de souvenirs qui me mettait dans un tel état de nostalgie, qu'il me suffisait d'évoquer quelques noms de places ou de rues, pour sentir ma gorge se nouer et sombrer dans un vague à l'âme qu'il faut bien reconnaître, sinon ridicule, tout au moins exagéré ¹⁴⁰ »

Une fois de plus, notre protagoniste plonge dans un état de tristesse profonde en constatant qu'il ne peut plus admirer sa ville comme il le faisait avant. Cette tristesse est représentée sous

¹³⁸ Ibid. p. 109-114.

¹³⁹ Ibid. 126/127.

¹⁴⁰ Ibid. 128.

forme de « nostalgie », « la gorge qui se noue » et le fait qu'il « sombre dans un vague à l'âme », à savoir le profond chagrin. De plus, nous pouvons également noter une certaine auto-dévalorisation en se qualifiant lui-même de « ridicule » ou « exagéré » pour avoir de telles émotions face à des lieux familiers. Cela suggère peut-être un certain malaise à l'idée d'exprimer ses émotions, ou une crainte d'être mal compris ou jugé par les autres.

A la fin du récit, notre anti-héros se retrouve la nuit avec son figuier, après une supposée tentative de kidnapping, toujours incapable de formuler le moindre mot et surtout seul et désespéré :

« Le jardin était vide et mon figuier bien seul, cette nuit-là était sans lune et les étoiles trop faibles... en m'agenouillant devant ses racines sèches et lourdement agrippées à la terre, je lui ai confié, dans des sanglots non retenus, que je resterai éternellement inconsolable¹⁴¹ »

Dans cette citation, en constatant qu'il est seul face à son malheur et au destin qui s'est acharné sur lui, il se lâche, à genoux, et déverse toute sa frustration accumulée et retenue. Toute cette scène émouvante exprime le pathétique de la situation : lui qui maniait le langage comme un maître, se retrouve incapable de formuler le moindre son, et ce malgré tous les efforts qu'il a fournis pour trouver des réponses à ses questions, il se retrouve au même statut de son figuier, inutile et ne comprenant le moindre mot. Le décor et les termes tels que « vide », « seul », « sans lune », « racines sèches », « sanglots non retenus » contribuent à créer une atmosphère de tristesse et de solitude. Le personnage principal est clairement ému et désespéré, ce qui est renforcé par la description du jardin vide et des étoiles faibles. Sa douleur est accentuée par la phrase « je lui ai confié, dans des sanglots non retenus », qui appuie sur l'intensité de son chagrin et sa peine qui est inconsolable.

3.2. Les figures de style

Dans un récit de fiction, il est important pour nous d'extraire, analyser et interpréter les images figuratives utilisées pour donner vie à l'histoire, et ajouter une touche d'originalité propre à chaque auteur. La première à s'être intéressée à ces procédés stylistiques est bien la rhétorique. En effet, ils étaient même parfois appelés « figures de rhétoriques¹⁴² ».

Pour donner un effet pathétique au récit, le narrateur a eu recours à différentes figures de style à l'exemple des figures d'insistance, de répétition, de construction et même d'opposition. Dans cette partie, il ne s'agirait pas de faire une analyse exhaustive de toutes les

¹⁴¹ Ibid. p. 134.

¹⁴² SUHAMY Henri, *Les figures de style*, Paris, Edition PUF, Collection « Que sais-je ? », 2016, p. 12.

figures de style, mais uniquement de quelques unes, à savoir les figures de construction ainsi que les figures d'amplification.

3.2.1. Les figures de construction

On entend par figures de construction toute figure qui touche à la construction syntaxique de la phrase. Elles ne s'intéressent donc pas au vocabulaire ni au lexique mais bien à la morphologie et à l'assemblage et agencements des mots pour créer un sens particulier. Nous nous intéresserons uniquement à deux types de figures de construction, à savoir l'anacoluthie et l'asyndète.

L'anacoluthie est une figure de construction qui consiste en une rupture de la syntaxe grammaticale et sa cohésion¹⁴³. Le narrateur prend donc la liberté de manier, différemment et à sa guise, les mots et la ponctuation pour créer un changement brusque de direction dans le discours. Elle peut ainsi freiner le rythme de la narration pour exprimer et témoigner d'une forte émotion du personnage.

L'asyndète, quant à elle, consiste en la suppression volontaire des conjonctions de coordination, de concession et d'opposition dans une phrase, entre les différents termes d'énumération ou d'une série de mots, telles que *mais, or, et, tandis que* etc.¹⁴⁴. Là où l'anacoluthie est utilisée pour ralentir le rythme de narration, l'asyndète, à son tour, se sert de cette omission de connecteurs dans le but de créer un effet de rapidité, de spontanéité, de simplicité ou de contraste entre les différents éléments¹⁴⁵. Elle peut également créer un effet de surprise et de confusion qui reflète justement la confusion et un trop plein d'émotions du personnage.

La lecture de notre corpus nous a permis de constater que le narrateur s'est servi de ces deux figures afin de donner un effet pathétique à son récit. Nous allons en citer et interpréter quelques unes dans le tableau qui suit :

¹⁴³ <https://www.lalanguefrancaise.com/linguistique/anacoluthie-figure-de-style>

¹⁴⁴ SUHAMY Henri, *Les figures de style*, op. cit, p. 104.

¹⁴⁵ <https://languagetool.org/insights/fr/poste/asyndete/>

La figure de construction	La citation	Son explication
L'anacoluthie	« J'avancais en me demandant si je reconnaîtrais la maison qui avait été à l'origine de tout ce décalage et si ce n'était pas une erreur que de repasser par là... mais ma fatigue me courbait en avant, lentement, le long du serpentement de cette pente où il n'était plus question de faire demi-tour ¹⁴⁶ »	Dans ce passage, l'anacoluthie est placée à la fin de la phrase, à savoir « où il n'était plus question de faire demi-tour ». En effet, il s'agit ici d'une proposition relative qui ne suit pas directement le groupe nominal qu'elle modifie (le serpentement de cette pente), qui crée une rupture syntaxique qui attire l'attention sur cette proposition et souligne l'impossibilité pour le personnage de faire marche arrière à cause de la fatigue.
	« [...] et, toujours sans se retourner, m'écoula lui dire que... comment dire... que ces brusques changements de temps... et puis le surmenage au bureau et... que tout ça m'avait épuisé et qu'alors j'avais décidé de rentrer plus tôt... [...] ¹⁴⁷ »	Dans cette citation, « comment dire... » n'a pas de lien grammatical direct avec la suite de la phrase, créant ainsi une rupture syntaxique qui peut renforcer l'impression d'hésitation ou d'embarras du personnage. De plus, l'utilisation excessive des points de suspension crée une brisure au niveau de la construction attendue de la phrase. Ainsi, elles remplacent les parties manquantes de la phrase et donnent l'impression que le personnage est en pleine détresse et essaie tant bien que mal de chercher ses mots.
	« Ces mots qui ne venaient toujours pas ou plutôt qui ne faisaient que formuler et reformuler mentalement mon incapacité à lui raconter tout ça... [...] ¹⁴⁸ »	Dans cet extrait, l'anacoluthie se situe dans la construction de la phrase à partir de « ou plutôt », qui introduit une deuxième idée en rupture avec la première « Ces mots qui ne venaient toujours pas », sans toutefois la compléter grammaticalement. Elle souligne ici également la difficulté du personnage à trouver ses mots.
	« [...] j'ai envie de dire leur	L'utilisation de cette figure de style dans ce passage, à savoir les différents éléments énumérés « la piscine, les baigneurs, la table du restaurant, les deux participants à la

¹⁴⁶ GIROD Ryad, *Ravissements*, op.cit, p. 32.

¹⁴⁷ Ibid. p. 65.

¹⁴⁸ Ibid. p. 66.

L'asyndète

situation, c'est-à-dire la piscine, les baigneurs, la table du restaurant, les deux participants à la formation et moi-même, repris dans ces rapports simples et pauvres où je les avais laissés pour récupérer ma phrase [...] ¹⁴⁹ »

formation», sont uniquement séparés par une virgule, sans être reliés par une quelconque conjonction. Elle permet ici d'accentuer le caractère pauvre et simple des rapports évoqués, en créant une impression de succession rapide et brute des différents éléments. Cette omission des liens grammaticaux évoqueraient également un certain chaos et désordre dans les pensées du personnage, dû à son mutisme soudain.

« [...] avant de tout disperser en larmes, en cris, en se griffant les jambes en se tirant les cheveux juste avant de se retrouver entièrement vidée au bord de ce maudit lit de camp et devant celui qui partage sa vie en tenant Fifi et Mimi [...] ¹⁵⁰ »

Dans cet extrait, l'asyndète est perceptible dans l'énumération des actions qui se succèdent, sans aucune conjonction. Cela renforce le rythme et l'effet d'accélération dans la description de la situation : les actions s'enchaînent sans pause ni transition, renforçant par ainsi la confusion et le désespoir du personnage principal face à cette situation. Elle met également en exergue l'aspect obsessionnel et répétitif des gestes de son épouse, qui témoignent de sa détresse émotionnelle.

« [...] mon incapacité à lui raconter tout ça... le chemin, le jardin, la maison avec ses étranges individus... comment lui dire l'odeur des fleurs et comment lui dire ma curiosité... et comment lui dire ce que j'ai vu en repartant... [...] ¹⁵¹ »

Nous constatons une asyndète en raison de l'absence de conjonctions, notamment à partir de « le chemin ». Cette absence de conjonction crée une certaine accumulation d'idées qui renforce le sentiment d'urgence dans la phrase. Elle permet également de créer une impression de flux de conscience, de pensées et d'émotions que le personnage peine à transmettre.

¹⁴⁹ Ibid. p. 16.

¹⁵⁰ Ibid. p. 66.

¹⁵¹ Ibid. p. 67.

3.2.2. Les figures d'amplification

Comme son nom l'indique, une figure d'amplification consiste exagérer un fait et à donner plus d'intensité au sens de la phrase, afin de renforcer l'effet qu'elle produit sur le lecteur. Elle peut prendre différentes formes : la répétition, l'anaphore, l'accumulation, l'hyperbole et la gradation. C'est sur ces deux dernières que nous avons décidé de diriger notre analyse et interprétation, dans ce dernier point.

La gradation consiste en l'énumération et l'accumulation successive de mots, ou groupes de mots, évoquant une idée similaire, avec une intensité croissante ou décroissante¹⁵². Elle sert à mettre en avant l'importance ou l'évolution d'une idée ou d'un sentiment comme le désespoir ou la douleur, ce qui crée une certaine tension d'émotion chez le lecteur.

Quant à l'hyperbole, elle « repose sur le grossissement exagéré d'une caractéristique, d'une idée ou d'un sentiment dans un but de mise en valeur (positive ou négative)¹⁵³. ». Elle peut être utilisée pour amplifier ou diminuer une réalité ou des sentiments comme la douleur pour la rendre plus tangible et douloureuse pour le lecteur.

Dans notre corpus, nous avons constaté que le narrateur ne s'est pas privé d'user de ces deux figures d'amplification, afin d'attirer le lecteur vers son personnage. Nous citerons et analyserons quelques une dans le tableau qui suit :

La figure d'amplification	Citation	Son explication
	« [...] et puis imaginant cette seconde et encore moins cette demi ce quart de seconde où les visages frappés d'effroi, c'est-à-dire ce centième de seconde dilaté où les quatre visages réalisent l'insupportable, celui de mon oncle se crispant, ses yeux se crispant sa bouche se crispant ses mains se crispant autour du volant de la grosse berline grenant allant s'éparpillant [...] » ¹⁵⁴	Dans ce passage, on peut relever une gradation descendante et décroissante des idées. En effet, elle est utilisée pour décrire les effets de l'insupportable sur le visage des membres de sa famille. Elle permet de créer un effet d'attente et de suspense avant de décrire l'effroi qui s'empare des personnages, et de mettre en relief la violence de la réaction de l'oncle. Elle est surtout renforcée par la division des secondes en fractions pour distendre l'action dans le temps, la ralentir comme dans une scène filmique afin de mieux comprendre ce qui s'y passe.

¹⁵² <https://www.lalanguefrancaise.com/linguistique/gradation-figure-de-style>

¹⁵³ <https://www.lalanguefrancaise.com/linguistique/hyperbole-definition-exemples>

¹⁵⁴ GIROD Ryad, *Ravissements*, op. cit, p. 46.

La gradation	« [...] ou encore, l'explosion se propulsant elle aussi, d'abord l'explosion de la bombe puis l'explosion du réservoir puis du moteur puis des pneus... comme ça, une successions d'explosions, en chaîne pour ainsi dire, comme le déchirement grandissant de l'orage allant en s'amplifiant... [...] »¹⁵⁵	Contrairement la citation précédente, celle-ci va en accroissant en intensité. Elle est surtout renforcée par l'utilisation de la conjonction « puis », qui introduit chaque nouvelle étape de l'explosion : l'explosion commence d'abord par le réservoir, puis le moteur et enfin les pneus. Elle crée un effet d'escalade dramatique, où chaque étape de l'explosion est plus forte et plus destructrice que celle qui la précède. Elle crée aussi un effet de chaos et de désordre, où les événements semblent se dérouler de manière incontrôlable et exponentielle, ce qui rend le souvenir plus douloureux et marquant.
	« [...] et puis je les regardais s'en aller en longeant l'espèce de margelle qui cernait le bassin où continuaient les battements de bras les battements de jambes les éclaboussures les rires les croisements les chocs les jeux les cris les croisements les peaux le soleil l'eau glissant sur les peaux et les mots... les mots giclant d'ici ou de là et parvenant jusqu'à cette table en plastique blanc sur laquelle ma main continuait de rôder »¹⁵⁶.	Dans cet extrait, on pourrait observer une gradation dans la description du bassin et de ses occupants. En effet, on retrouve une énumération de plusieurs éléments de manière croissante pour créer une impression de montée en intensité. On commence par les battements de bras et de jambes, les éclaboussures, les chocs, les jeux, les cris, les croisements et les peaux. Elle nous semblerait être progressive, de plus en plus bruyante et intense. Elle donne également l'impression de désordre et de confusion, comme si le personnage ne savait pas où poser son regard pour calmer son sentiment de malaise devant ses deux collègues, un temps avant.
	« Tout cela me paraissait complètement irréel, l'odeur et le jardin et la maison et ses habitants et leur champ et puis la voiture et mes souvenirs et, encore plus irréel, le fait que je sois de nouveau chez moi, assis en face de l'espèce de paravent servant à fermer la baie vitrée du	Dans cet extrait, l'hyperbole apparaît dans l'expression « complètement irréel » pour exprimer le caractère complètement surréaliste de la situation. Elle souligne, de ce fait, le contraste existant entre les événements étranges qu'il a vécu avant de rentrer chez lui, et la sérénité et le calme dans lesquels il est plongé après son retour chez lui.

¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ Ibid. p. 19.

L'hyperbole

salon et buvant ma liqueur le plus sereinement possible [...] ¹⁵⁷ »

« [...] son pauvre fils... devant passer à l'oubli éternel par le vacarme d'une rue brusquement livrée à une situation tout autant insolite qu'incommodante ¹⁵⁸ »

« A ce moment-là, j'ai bien cru voir le ciel s'ouvrir devant moi et j'ai bien cru voir tout ce que je n'avais jamais vu durant ma vie entière, devant cette étendue d'une blancheur impossible, j'ai bien cru voir l'humanité tout entière, celle passée et celle à venir et j'ai bien cru voir l'infini tout entièrement ramassé en un point et j'ai bien cru chavirer de l'intérieur j'ai bien cru être emporté par une ivresse délicieuse et j'ai bien cru ressentir une jouissance absolue j'ai bien cru entendre une musique que j'ai toujours rêvé d'entendre et j'ai bien cru sentir tous les parfums de femmes de toute cette histoire d'humanité et puis j'ai crié... [...] ¹⁵⁹ »

L'hyperbole sert ici à marquer l'importance et la gravité de la situation pour le narrateur, qui est complètement dépassé par les événements qui se sont produits.

Dans cette citation, c'est le terme « oubli éternel » qui est exagéré et amplifié. En effet, l'idée que le réceptionniste est complètement oublié par sa famille et laissé à l'écart au milieu d'une foule hystérique, renforce le sentiment de tristesse chez le personnage principal. L'utilisation du terme « éternel » implique qu'il n'y aura jamais de rappel ou de souvenir de lui, ce qui est une exagération de la réalité. Cela renforce le sentiment de perte et de tragédie lié à la mort du réceptionniste.

Ce dernier passage regorge de figures hyperboliques. D'abord l'expression « j'ai bien cru voir tout ce que je n'avais jamais vu durant ma vie entière » exagère l'intensité de l'expérience, en la présentant comme la découverte de tout ce qui est inconnu jusqu'à présent. Ensuite, toutes les descriptions qui suivent, à savoir « la blancheur impossible », « l'infini ramassé en un seul point », « l'ivresse délicieuse », « la jouissance absolue », « la musique que j'ai toujours rêvé d'entendre », « sentir tous les parfums des femmes », ne font que renforcer l'idée d'exagération et d'amplification des l'intensité de l'émotion ressentie lors de cette expérience. Ces exagérations renforcent également l'idée d'une expérience unique et inoubliable.

¹⁵⁷ Ibid. p. 49.

¹⁵⁸ Ibid. 117.

¹⁵⁹ Ibid. p. 133.

Conclusion partielle

En conclusion, suite à l'étude de la tonalité pathétique, nous avons pu comprendre que, malgré l'indifférence et l'absurdité d'un anti-héros, il n'en reste pas moins la représentation fictive d'un être humain pourvu de sentiments, capable d'éprouver lui-même des émotions et attendrir et émouvoir par la suite, le lecteur. Pour cela, la rhétorique est entrée en jeu, nous présentant les techniques qu'elle utilise afin d'attirer le lecteur vers elle. Nous nous sommes donc penchées sur l'une d'elle, davantage en relation avec les émotions : le pathos. Grâce à l'analyse du champ lexical et quelques figures de style, nous avons pu démontrer que notre anti-héros peut faire bien plus que faire éprouver de la répulsion au lecteur, il peut également lui faire changer cette vision qu'il a de lui, il peut l'ébranler et le chavirer.

Conclusion générale

En conclusion, cette étude a permis de mettre en lumière les procédés utilisés pour construire le personnage principal comme anti-héros anonyme dans notre corpus, *Ravissements*. Nous avons constaté, grâce à l'étude sémiotico-narrative menée dans le premier chapitre, que l'absence de signe identificatoire du personnage ou même des lieux, ainsi que l'ambiguïté du statut social ont contribué à la création d'un personnage qui ne correspond pas aux normes traditionnelles du héros, tel qu'on le connaît.

Cependant, malgré son anonymat, notre protagoniste possède des caractéristiques qui nous ont permis de pouvoir l'analyser, selon la grille de Philippe Hamon. Nous avons alors commencé par son être, grâce au peu d'informations et de descriptions que nous possédions. Nous avons, sans surprise, découvert qu'il est un être qui, malgré son apparence indifférente, a peur d'affronter sa propre image, son propre reflet dans le miroir de l'ascenseur, et donc du jugement d'autrui. Nous avons trouvé également qu'il est un personnage absurde, qui s'adonne à des réflexions aussi absurdes sur l'existence, la sienne, et celle du monde qui l'entoure. Nous n'avons néanmoins pas pu retracer son enfance car le souvenir dont le narrateur-héros nous fait part est flou et incertain.

Nous sommes ensuite passées à son faire et son statut hiérarchique, où on s'est davantage focalisé sur ses actions et la relation qu'il entretient avec les autres personnages, et déterminé son importance dans le récit. Il accomplit, en effet, la majorité des actions, en étant seul, accentuant par la même occasion son statut de personnage essentiel. Ainsi, il réalise des actions décisives qui chamboulent son quotidien et agissent sur le cours de l'histoire. Ses deux visites au temple ainsi que l'abandon de son travail et de toute interaction sociale, par exemple, font de lui un personnage qui accepte, avec résignation, le sort contre lequel il n'a pu se battre. Il se retrouve également seul à errer dans les rues, et à maintes reprises, renforçant ainsi sa solitude.

Dans le deuxième chapitre, nous avons pu faire une étude thématique afin de relever les thèmes les plus récurrents dans notre corpus. La critique thématique nous a appris que le thème est l'architecture même de toute œuvre. C'est par la récurrence des motifs et le repérage de la lexicalisation qu'on arrive à trouver chaque thème, renvoyant à une thématique bien précise, les englobant. C'est dans cette perspective que nous avons entrepris de relever les thématiques, qu'on a jugé plus importantes, du roman étudié.

Nous avons alors commencé par celles plus sombres, qui plongent le protagoniste dans un état de désarroi, et provoquent en lui une détresse émotionnelle. Nous avons parlé de la

désolation en mettant en avant deux de ses manifestations : la solitude et la mort. Pour la première, il n'est pas question de solitude du personnage, mais aussi celle des lieux, afin de créer une ambiance mystérieuse, énigmatique et froide. La deuxième, quant à elle, est celle brusque, âpre et cruelle du réceptionniste, qui s'abat sur le protagoniste comme la misère sur le monde, et qui le fait broyer du noir et n'ajouter à son état que plus de chagrin.

La deuxième thématique abordée est celle de l'adultère et ses différentes représentations. En effet, le récit fait état de deux cas d'adultère : celle de l'épouse du protagoniste envers lui, et celle du réceptionniste envers sa femme. Nous avons pu constater et comprendre que, le fait de savoir que sa femme le trompe, et que le réceptionniste trompe la sienne, n'a pas l'air de le déranger ou le révolter. De ce fait, notre personnage principal va jusqu'à se mettre en position de coupable, donnant ainsi raison à l'infidélité de sa femme.

Pour la troisième thématique, nous avons choisi d'aborder celle qui handicap le narrateur du début à la fin du récit, à savoir la langue et sa perte. Nous avons compris qu'il s'agissait d'une maladie qui le rend incapable de formuler le moindre mot ou pensée, et qui empoisonne son quotidien et celui de ses collègues. Cette maladie s'est surtout manifestée après sa rencontre avec l'arbre mystérieux, situé au temple. Nous avons donc réalisé que ce ravissement de la langue est dû à la première signification de ravissement, à savoir la béatitude et l'enchantement face à quelque chose de mystique, qui dépasse toute logique. Au final, il s'est résigné à accepter son sort et s'en satisfaire, tout en essayant de chercher une certaine logique à son mutisme forcé.

La dernière thématique que nous avons analysée est celle qui apporte au protagoniste consolation et réconfort, c'est-à-dire la marche et son rôle libérateur. En effet, la marche et l'errance ne sont pas uniquement des mouvements de perdition et de quête de sens, elles sont également synonyme d'allègement, d'apaisement et de plaisir. C'est par elle qu'il réussit à supporter l'acharnement du destin sur lui.

Le dernier chapitre, quant à lui, nous a permis de mieux comprendre notre attirance et attendrissement envers l'anti-héros. En effet, nous avons découvert que le narrateur usait de certaines méthodes et tactiques pour avoir cet effet sur son lecteur. Nous avons d'abord évoqué la science qui s'occupait de cela, c'est-à-dire la rhétorique. Pour le convaincre et le persuader, elle use donc de ses trois concepts fondamentaux : celui de l'éthos, le pathos et le logos.

Tandis que le logos s'occupe de la partie logique et raisonnable de l'argumentation, le pathos, lui, recourt aux émotions pour attirer son public. L'éthos, de son côté, travaille sur la sublimation de l'image extérieure et lui donne une contenance parfaite et digne de confiance. Nous avons également remarqué un certain rapprochement entre ces deux dernières notions et celles, nietzschéennes, de l'apollinien et du dionysiaque.

Après cela, nous nous sommes davantage focalisé sur l'analyse du pathos et du registre pathétique. Nous avons alors entrepris l'analyse de deux points importants, à savoir la lexicalisation et les figures de style. Pour le premier point, nous avons analysé quelques passages de notre corpus, en relevant les champs lexicaux auxquels ils renvoient ainsi que leurs motifs. Cette étude et analyse nous a appris qu'en effet, le narrateur use bien des mots pour susciter des sentiments de pitié et de tristesse chez son lecteur. Les champs lexicaux les plus apparents sont surtout ceux de douleur, la peur, l'angoisse et la mélancolie.

Le deuxième point, celui de l'analyse des figures de style, est divisé en deux catégories : les figures de construction qui englobent l'anacoluthie et l'asyndète, ainsi que les figures d'amplification, qui comprennent la gradation et l'hyperbole. Dans cette étude, nous avons relevé ces figures de style tout en essayant de les interpréter à notre manière. Cela a confirmé notre hypothèse, et nous a permis de mieux voir comment le narrateur a pu mener son lecteur là où le veut, lui faire éprouver ce qu'il veut comme sentiment. De ce fait, l'anti-héros, aux yeux du lecteur, n'est plus cet être incapable, répugnant et haïssable, mais bien un être humain, éprouvant lui-même des sentiments et incapable de se dresser contre son propre destin.

Notre parcours et notre recherche nous ont permis également de regarder le corpus d'un œil différent. Dans notre démarche, nous n'avons pu l'étudier sous tous les angles, plein de points de mystères restent enfouis, n'attendant qu'à être dévoilés. Ceux qui ont retenu le plus notre attention sont bien ceux de l'abondance des points de suspension ainsi de la dimension mythique et spirituelle dégagée. Le roman, ainsi que les deux autres du même auteur, *La fin qui nous attend* (2015) et *Les yeux de Mansour* (2018), regorgent de points de suspension qui laissent planer une atmosphère de doute, de constante hésitation ou même de censure volontaire. Pour la dimension mythique, l'évocation répétée du rôle de l'arbre mystérieux, l'histoire des deux amants emmurés dans la garçonnière et l'eau miraculeuse qui en découle de leur fusion, nous laisse penser que cela renvoie à certains mythes, qui nécessitent d'être étudiés en profondeur, pour en avoir la confirmation.

Bibliographie

- **Corpus**

- GIROD Ryad, *Ravissements*, Blida, Barzakh, 2010.

- **Ouvrages**

- BRUN Jean, *Le stoïcisme*, Paris, Editions Delta, 1958.
- CAMUS Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Editions Gallimard, 1942.
- CAMUS Albert, *Caligula*, Paris, Gallimard, 1958.
- DOUBROVSKY Serge, *Pourquoi la nouvelle critique*, Paris, Mercure de France, 1970.
- ESFELD Michael et TETAZ Jen-Marc, *Généalogie des neuzeitlichen Denkens / Généalogie de la pensée moderne*, Francfort, Ontos Verlag, 2004.
- HAMON Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, Littérature, 1972.
- JANVIER Ludovic, *Une parole exigeante : le Nouveau Roman*, Paris, les éditions Minuit, 1964.
- MEYER Michel, *La rhétorique*, Paris, Editions PUF, 2011.
- PLATON, *Gorgias*, La bibliothèque Electronique du Québec, Collection Philosophie, Garnier-Flammarion, 2021.
- RICHARD Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Ed. du Seuil, 1961.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les confessions IV*, Paris, Launette, 1889.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les confessions IX*, Paris, Launette, 1889.
- SUHAMY Henri, *Les figures de style*, Paris, Edition PUF, Collection « Que sais-je ? », 2016.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus logico philosophicus*, trad. GRANGER Gille-Gaston, Paris, Ed. Gallimard, 1993.

- **Articles de revue**

- BARTHES Roland, *L'ancienne rhétorique*, in : *Communications*, 16, Recherches rhétoriques, 1970, doi : <https://doi.org/10.3406/comm.1970.1236>
- BENOIT Claude, *Quand « je » est un autre ou l'identité dans l'altérité*, *Revue Relief*, <http://www.revue-relief.org>
- COLLOT Michel, « Le thème selon la critique thématique ». In : *Communications*, 47, 1988. Variations sur le thème. Pour une thématique. pp. 79-91 ; https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_47_1_1707, consulté le 16 décembre 2022.

- DANIELE James Raoul (Chantal Connochie-Bourgne), *Façonner son personnage au moyen âge- L'anonymat définitif des personnages et l'avènement du roman : l'apport de Chrétien de Troyes*, Presses universitaires de Provence, 2007.
- DUMAN Duygu Çurum, *L'identité et ses représentations : Ethos et Pathos*, Turquie, Synergies Turquie n° 5 – 2012
- GIANICO Marilina, « Histoire des idées : le pathétique dans la réflexion esthétique du XVIIIe siècle », Université de Bologne, revue en ligne : <https://www.youscribe.com/BookReader/Index/1405550/?documentId=1384311> , 2010, [01-22]
- H. Assia, « Wittgenstein et les limites de la parole », *Culture générale*, Major prépa, 2016, <https://major-prepa.com/culture-generale/wittgenstein-limites-parole/>
- HAULOT Arthur, *Aux morts*, 1945, In, ORACE Stéphanie. *L'expression muette du deuil* In : *Deuil et littérature* [en ligne]. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2005 (généré le 26 décembre 2022). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pub/6539> ISBN : 9791030004120. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pub.6539> .
- LITTARDI Oriane, « « What man is that? » : identité et identification des personnages anonymes dans *Jules César* de William Shakespeare », *Textes et contextes* [En ligne], 11 | 2016, mis en ligne le 21 novembre 2017, consulté le 09 octobre 2022. URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=912>
- LUBOMIR Delozel, « Thématique de la solitude », In: *Communications*, 47, 1988. Variations sur le thème. Pour une thématique, sous la direction de Claude Bremond et Thomas G. Pavel.
- LUPERINI Romano, « Littérature, anthropologie et critique thématique », *Recherches & Travaux* [En ligne], 82 | 2013, mis en ligne le 15 novembre 2014, URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/577>.
- PIDABI Gnabana, *Le héros littéraire : entre bravoure et déviance*, Ecole normale Supérieure d'Atakpamé, Togo, Revue Nzassa, consulté le 15 octobre 2022.
- REUTER Yves, *L'importance du personnage*, Pratiques : linguistique, littérature, didactique, 1988.
- STĂNIȘOR Mihaela-Gențiana, « La solitude », *Alkemie : revue semestrielle de littérature et philosophie*, N°07, Roumanie, 2011, [33-44].

- WATBLED Jean-Philippe, *Logos : origine, valeurs et avatars*, Travaux et documents, 2019, Journée de l'antiquité et des temps anciens 2018-2019, 54, pp.171-192. hal-02992450.
- **Thèses et mémoires**
 - GUELLATA Soumia, *L'éthos et le pathos dans le discours fabuleux de La Fontaine : une lecture interprétative*, Langues, Métalangues et Discours, Université Moustafa Ben Boulaid- Batna 2, 2018.
 - LEFILEF Chahinez, MERIGHED Karima, *Errance et quête de soi dans Surtout ne te retourne pas de Maïssa Bey*, Option : Sciences des textes littéraires, Université de Jijel, 2016/2017.
 - LITTARDI Oriane, « « Qui est là ? » : enquête sur l'identification et l'identité des personnages anonymes dans le théâtre de William Shakespeare, Etudes théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle- Paris, 2019.
- **Sitographie**
 - <https://ent2d.ac-bordeaux.fr/disciplines/lettres-histoire/wp-content/uploads/sites/5/2020/07/ANNEXE-D>.
 - <https://citation-celebre.leparisien.fr/citations/60156> .
 - <https://escouadesemiotique.files.wordpress.com/2008/11/polarite.pdf>
 - <https://www.universalis.fr/encyclopedie/logos/>
 - <https://www.lalanguefrancaise.com/linguistique/anacoluthie-figure-de-style>
 - <https://languagetool.org/insights/fr/poste/asyndete/>
 - <https://www.lalanguefrancaise.com/linguistique/gradation-figure-de-style>
 - <https://www.lalanguefrancaise.com/linguistique/hyperbole-definition-exemples>
 - <https://citations.ouest-france.fr/citation-jean-louis-trintignant/heros-interessant-jouer-parce-heros-135669.html>
 - <https://www.ouest-france.fr/normandie/argentan-61200/argentan-un-neuropsychiatre-publie-l-oeuvre-d-une-vie-6053585#:~:text=Et%20dans%20ce%20monde%20onirique%2C%20se%20r%C3%A9v%C3%A8le%20un%20personnage%20complexe%2C%20qui%20refuse%20de%20grandir%20et%20d%27assumer%20son%20identit%C3%A9%20et%20dont%20le%20manque%20d%27assurance%20rejoint%20nos%20failles%20les%20plus%20intimes>
 - <https://qqcitations.com/citation/181769>

- NIETZSCHE Friedrich, *Humain trop humain (1^{ère} partie)*, jvu/426. (2018, juillet 24). Wikisource. Page consultée 09 décembre 2022.
[https://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Page:Nietzsche_Humain,_trop_humain_\(1%C3%A8re_partie\).djvu/426&oldid=8253264](https://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Page:Nietzsche_Humain,_trop_humain_(1%C3%A8re_partie).djvu/426&oldid=8253264)
- **Dictionnaires**
 - BARAQUIN Noëlla, *Dictionnaire de philosophie* (4^{ème} édition revue et augmentée), Paris, Armand Colin, 2018.
 - Dictionnaire le Larousse, 1852.
 - Dictionnaire le Littré
 - Dictionnaire le Robert en ligne, 1967.
 - Dictionnaire le Trésor de La Langue Française informatisé.
- **Vidéos/ médias**
 - <https://open.spotify.com/episode/09KWYoPpoMrPnrmKy4iXBW>

Table des matières

Table des matières

Remerciements	3
Résumé	4
Sommaire	5
Introduction générale.....	6
Introduction	7
1. Problématique générale	7
▪ Hypothèses.....	8
2. Motivation de recherche	8
3. Corpus.....	9
▪ Biographie de l'auteur	9
▪ Résumé	9
4. Démarche méthodologique et conceptuelle.....	9
Premier chapitre : l'anonymat narratif : étude sémiotico-narrative de l'anti-héros.....	12
Introduction partielle	13
1. Qu'est-ce qu'un personnage ?	13
2. Evolution du personnage romanesque	14
3. Personnage et anonymat	15
4. Le personnage principal comme anti-héros.....	18
5. Application de la grille de Philippe HAMON	20
5.1. L'être du personnage	20
5.2. Le faire du personnage	28
5.3. Le statut hiérarchique.....	30
Conclusion partielle	32
Deuxième chapitre : étude thématique.....	33
Introduction partielle	34
1. Critique thématique et thème.....	34
2. Désolations	36
3. L'adultère.....	42
4. Langue et silence	45
5. Une marche libératrice.....	50

Conclusion partielle	53
Troisième chapitre : écriture du pathos : anonymat, silence et ethos du errant.....	55
Introduction partielle	56
1. Qu'est-ce que la rhétorique ?.....	56
2. Ethos, pathos et logos	58
3. Analyse du registre pathétique	62
3.1. La lexicalisation	62
3.2. Les figures de style	65
3.2.1. Les figures de construction	66
3.2.2. Les figures d'amplification	69
Conclusion partielle	72
Conclusion générale	73
Bibliographie.....	77
Tables des matières	82