

โศกนาฏลักษณ์ในนวนิยายเรื่อง *มอร์ เด็ง แปร์ซอนนาม* ของ ฌ็อง ฌีโคโน

นางสาวนาถพร กาญจนภิญโญวงศ์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาภาษาและวรรณคดีฝรั่งเศส ภาควิชาภาษาตะวันตก

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีการศึกษา 2554

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย

The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the Graduate School.

LE TRAGIQUE DANS *MORT D'UN PERSONNAGE* DE JEAN GIONO

Mademoiselle Natthaporn Kanjanapinyowong

Ce Mémoire Fait Partie des Études Supérieures Conformément au

Règlement du Diplôme de Maîtrise

Section de Français, Département des Langues Occidentales

Faculté des Lettres

Université Chulalongkorn

Année académique 2011

Copyright of Chulalongkorn University

นาถพร กาญจนภิญโญวงศ์ : โศกนาฏลักษณ์ในนวนิยายเรื่อง *มอร์ เด็ง แปร์ซอนนาม* ของ
ฌ็อง ฌีโอนอ. (LE TRAGIQUE DANS MORT D'UN PERSONNAGE DE
JEAN GIONO) อ. ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : อ. ดร. นิธิวดี ศรีหงส์, 106 หน้า.

วิทยานิพนธ์เล่มนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาโศกนาฏลักษณ์ในนวนิยายเรื่อง *มอร์ เด็ง แปร์
ซอนนาม* ของ ฌ็อง ฌีโอนอ ประเด็นสำคัญในการศึกษาประกอบด้วยสามหัวข้อใหญ่ ได้แก่ การ
เลือกกลวิธีการเล่าเรื่องเพื่อนำเสนอโศกนาฏลักษณ์ แก่นเรื่องการค้นหาคำความหมายของการมีชีวิตอยู่
และการตีความชื่อนวนิยายเชิงสัญลักษณ์

ด้านกลวิธีการเล่าเรื่อง ผู้ประพันธ์เลือกใช้มุมมองแบบจำกัดขอบเขตและรูปแบบประโยค
ถอดความแบบอิสระเพื่อให้ตัวละครอ้างอิงเจโลที่สามเล่าความทรงจำที่มีต่อโปลิเน ผู้เป็นย่า การเล่า
เรื่องแบบย้อนหลังเปิดโอกาสให้ผู้เล่าเรื่อง-ผู้เห็นเหตุการณ์มองย้อนกลับไปในอดีตเพื่อถ่ายทอด
เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นและเพื่อแสดงความคิดเห็น ลักษณะ โศกของนวนิยายถูกชี้แนะและเน้นย้ำผ่าน
มุมมองของตัวละครผู้เล่าที่มีต่อความลึกซึ้งของตัวละครเอกหญิง นอกจากนี้ยังปรากฏในแก่นเรื่อง
การค้นหาคำความหมายของการมีชีวิตอยู่จากตัวละคร โปลิเนและลูกหลาน สมาชิกทั้งสามคนของ
ครอบครัวนี้ถูกผลักดันจากความว่างเปล่าในการดำเนินชีวิตให้ตามหาสิ่งบรรเทาความทุกข์ตามวิธี
ของแต่ละคน โปลิเนและหลานชายของเธอพยายามสร้างภาพลวงตาขึ้นแทนบุคคลอันเป็นที่รัก
เมอติเยอร์ปาร์ดีผู้เป็นบุตรชายดำรงชีวิตด้วยการทำงานอุทิศให้คนตาบอดและความรักที่มีต่อแม่
ทว่าความพยายามทั้งหลายของเขากลับเผยให้เห็นตัวตนที่ว่างเปล่าซึ่งสืบเนื่องมาจากสถานภาพบุตร
นอกสมรสอันไม่เป็นที่ยอมรับจากสังคม นอกจากนี้ชื่อเรื่องยังนำไปสู่การศึกษาความเป็นละคร
ของนวนิยายเรื่องนี้ ผู้อ่านรู้สึกราวกับได้ชมละคร โศกนาฏกรรมที่สะท้อนความขัดแย้งในการ
ดำรงชีวิต ระหว่างชีวิตและความตาย ที่ครอบงำตัวละครเอกหญิง สภาพถึงตายถึงมีชีวิตของเธอ
ดึงดูดใจให้ลูกหลานจมอยู่ในความโศกของชีวิต ความตายของเธอทำให้พวกเขาหลุดพ้นจากความโศก
และดำเนินชีวิตต่อไปได้

ภาควิชา....ภาษาตะวันตก.....ลายมือชื่อ.....

สาขาวิชา...ภาษาและวรรณคดีฝรั่งเศส...ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก.....

ปีการศึกษา.....2554.....

5180147222 : MENTION LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

MOTS CLES : TRAGIQUE / MORT D'UN PERSONNAGE / JEAN GIONO

NATTHAPORN KANJANAPINYOWONG : LE TRAGIQUE
DANS *MORT D'UN PERSONNAGE* DE JEAN GIONO.
DIRECTRICE DE MÉMOIRE : MADEMOISELLE NITIWADEE
SRIHONG, Ph.D., 106 pp.

Ce présent travail a pour objectif d'analyser le tragique dans *Mort d'un personnage* de Jean Giono. L'étude se compose de trois parties : le choix des techniques narratives pour le tragique, le thème de la quête existentielle et l'interprétation symbolique du titre de roman lié au théâtre de la mort.

Tout d'abord, la focalisation interne et le style indirect libre sont choisis pour que le protagoniste, Angelo III, raconte son souvenir de sa grand-mère, Pauline. La narration rétrospective permet au narrateur-témoin de remonter dans le passé à la fois pour relater les événements et pour en porter ses jugements. Le ton tragique du roman est ainsi orienté et renforcé par le point de vue du narrateur vis-à-vis des mystères indéchiffrables de l'héroïne. Ensuite, le tragique est mis en évidence avec la quête existentielle de Pauline et ses descendants. Poussés par le vide de l'existence, chacun de cette famille apaise ce mal de vivre à sa façon. Pauline et son petit-fils tentent d'évoquer la figure illusoire pour substituer l'être cher. M. Pardi, son fils, s'efforce de faire preuve de son existence avec le dévouement pour les aveugles et l'amour pour sa mère. Malgré toutes ses tentatives, son être semble transparent, ce qui vient en effet de son état d'enfant naturel, rejeté d'un point de vue social. Enfin, le titre *Mort d'un personnage* incite à étudier l'aspect théâtral dans le roman. Le lecteur semble assister à un spectacle tragique sur scène avec les conflits existentiels, entre la vie et la mort, qui s'emparent de l'héroïne. Son caractère mort-vivant amène ses descendants à vivre le tragique dans le quotidien. Ce n'est que son décès qui les libère et leur permet de reprendre le rythme de la vie.

Département :...Langues Occidentales.....Signature de l'étudiante.....

Discipline :.Langue et littérature françaises.Signature de la Directrice de mémoire.....

Année académique :..2011..

REMERCIEMENTS

Je voudrais exprimer ma gratitude la plus profonde à ma Directrice de mémoire, Mademoiselle Nitiwadee Srihong, Ph.D. pour ses conseils précieux et ses encouragements constants tout au long de mon travail.

Je voudrais remercier également le Professeur assistant Warunee Udomsilpa, Ph.D. pour sa gentillesse de m'avoir guidée et inspiré ce sujet de mémoire et le Professeur associé Kachitra Bhangananda, Ph.D. pour ses suggestions avisées et ses documents utiles.

J'adresse ensuite ma reconnaissance respectueuse à l'ensemble du jury : sa présidente le Professeur associé Kachitra Bhangananda, Ph.D., le Professeur assistant Warunee Udomsilpa, Ph.D., et le Professeur associé Walaya Wiwatsorn, Ph.D., de leur temps consacré à examiner ce mémoire.

Mes remerciements vont aussi à Madame Julie Pomponi pour avoir consacré son temps à perfectionner ma rédaction ainsi qu'à tous les professeurs de la Section de Français qui m'ont instruite et m'ont toujours encouragée.

Pour la documentation en France, qu'il me soit permis de remercier Monsieur Yvan Leclerc, Ph.D., professeur de l'université de Rouen, Monsieur Alexandre Barthel et Mademoiselle Yingrak Atchanont d'avoir consacré leur temps pour m'aider à trouver les documents utiles pour ma recherche.

J'exprime toute ma reconnaissance à tous les professeurs de français depuis le lycée ainsi qu'à tous les ouvrages critiques qui m'ont nourrie de leur connaissance pour rédiger ce mémoire.

Finalement, ma gratitude la plus sincère s'adresse à mes parents et à toutes mes sœurs qui ont cru en moi, m'ont permis la liberté éducative et m'ont donné le réconfort chaleureux tout au long du travail. Mes remerciements vont aussi à mes amis pour leurs appuis moraux.

Sans la présence des personnes nommées ci-dessus, ce mémoire n'aurait pu voir le jour.

3.1.2	La statue St. Georges ou l'image ressuscitée de l'être cher.....	39
3.1.3	Les paroles gravées dans la mémoire.....	43
3.2	La quête de la mère disparue chez Angelo III	47
3.2.1	Prélude de la mère avec la mer	47
3.2.1.1	Les descriptions de la mer.....	48
3.2.1.2	La mer et son sens symbolique	49
3.2.2	Les deux figures substitutives de la mère	50
3.2.2.1	Caille ou la mère adoptive d'Angelo III	51
3.2.2.2	Pauline, de la grand-mère à l'illusion de la « grande mère »	54
3.3	La quête de l'existence chez M. Pardi	56
3.3.1	Travailler, c'est donner	57
3.3.1.1	La gestion du logement.....	58
3.3.1.2	Les soutiens financier et moral	60
3.3.2	Travailler, c'est exister et se perdre	61
CHAPITRE IV : LE TRAGIQUE DU THÉÂTRE DE LA MORT		66
4.1	L'exil de la vie	67
4.1.1	Pauline et son existence de mensonge	67
4.1.1.1	L'allure mortelle	67
4.1.1.2	L'effort pour la vie.....	75
4.1.2	Le recours au mythe d'Orphée et Eurydice	76
4.1.2.1	La terre sensorielle d'Angelo III.....	77
4.1.2.2	Le vide infernal de Pauline	80
4.2	Le seuil de la mort.....	84
4.2.1	Le corps transfiguré	85
4.2.2	L'instinct animal porteur de vie	86

	page
4.2.2.1 L'entrée en scène des descendants de Pauline.....	87
4.2.2.2 L'arrivé de nouveaux sur scène	88
CHAPITRE V : CONCLUSION	98
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	101
BIOGRAPHIE	106

TABLE DES ILLUSTRATIONS

	page
TABLEAU 1 : L'ordre chronologique rétabli de l'histoire racontée dans <i>Mort d'un personnage</i>	16
TABLEAU 2 : Les événements racontés vs l'ordre narratif dans l'histoire de <i>Mort d'un personnage</i>	23
PHOTO 1 : <i>Saint Georges à cheval terrassant le dragon</i>	42

CHAPITRE I

INTRODUCTION

Le XX^e siècle marque un grand changement dans le monde sous plusieurs angles : l'urbanisme, l'expansion de l'économie et les progrès scientifiques et techniques. Malgré ces croissances matérielles, les deux événements les plus signifiants à ne pas oublier sont les deux Guerres Mondiales. Après ces périodes-là, le monde change de visage. Les questions concernant le sens de l'existence humaine se multiplient partout dans la société dont le cercle littéraire. Les écrivains prennent la plume pour montrer leurs avis variés dans leurs écrits. Alain Beretta (2000, 6) affirme que « le tragique (...), est une vision du monde qui a évolué en se diversifiant au XX^e siècle ». Avant d'aborder le tragique dans le domaine de la littérature, il est intéressant d'étudier ce terme pour mieux comprendre son influence envers l'existence humaine.

On retrace l'origine du tragique à l'époque de l'Antiquité. Les Grecs ont inventé la tragédie dont le sujet emprunté des mythes pour mettre en scène les personnages devant la situation conflictuelle et particulière suscitant la pitié et la terreur. Le spectacle tragique illustre souvent l'homme impuissant soumis à un sort inéluctable, devant une crise « violente, brutale, dans son surgissement et irrémédiable dans ses bouleversements » comme affirme *Le Dictionnaire du littéraire* (Aron et al. 2002, 606). Grâce à la tragédie, les Grecs se rassemblaient afin de discuter sur l'activité de l'homme suivant le principe démocratique athénien comme rappellent Etienne Calais et Pierre Kardas (1994, 40) que « la tragédie ne se contente plus d'exalter la grandeur des héros, elle met en question les situations auxquelles ils sont confrontés, instaurant une conscience tragique de l'existence humaine ».

Ce thème du tragique se développe au cœur de la culture occidentale au fur et à mesure des contextes sociaux jusqu'au point où il devient un principe philosophique à part et dépasse la forme stricte du spectacle théâtral. *Le Dictionnaire du théâtre* l'explique ainsi :

Il faut soigneusement distinguer la tragédie, genre littéraire possédant ses propres règles, et le *tragique*, principe anthropologique et philosophique qui se trouve dans plusieurs autres formes artistiques et même dans l'existence. (Pavis 1980, 424. C'est l'auteur qui souligne.)

Cette vision pessimiste propre au tragique convient à l'époque de l'après-guerre où l'homme est confronté aux conflits de son existence comme le constate *Le Tragique* d'Alain Beretta (2000, 6-7) :

Le tragique naît au départ du fait que l'homme ne se satisfait pas de l'existence qui lui est donnée : il n'y trouve que vérités partielles ou mensonge et illusion. Que ce soit dans la nature, dans la société ou dans son cœur, tout est laid et injuste, à tel point que le fait même d'exister est un mal.

Cette notion se répand dans toutes les dimensions de la société dont le domaine littéraire. Elle y occupe une place importante surtout dans les romans comme le souligne André Malraux, un grand auteur de l'époque, que « le roman moderne est le moyen privilégié du tragique de l'homme » (Beretta 2000, 6). Parmi les romanciers du XX^e siècle, Jean Giono est un des auteurs dont le centre d'intérêt porte sur le thème du tragique. Bernard Valette (1983, 166) insiste dans son article intitulé « Le Gionisme, Giono maître à penser » que ce sujet se révèle chez cet écrivain : « Un élément domine cependant l'ensemble des romans de Giono : le sens du tragique de l'existence incarné par la présence de forces surnaturelles et de personnages énigmatiques ». Nous nous intéresserons donc à analyser ses écrits romanesques.

Même si Giono fait publier plusieurs productions écrites au début de sa carrière comme les romans de l'éloge de la nature et ceux des essais, son génie se dévoile surtout dans les œuvres d'après-guerre. Comme chez les gens de sa génération, les expériences vécues laissent chez l'auteur des blessures morales. Ce qui influence sa vie comme l'affirme Christiane Kègle (2003, 472) qui traite la biographie de l'écrivain dans son article intitulé « Fragment du Carnet opus 28, II (1946) : lecture des brouillons gioniens » :

La période de la Seconde Guerre fut épouvante pour Giono et les bouleversements qu'il connut alors (sa double incarcération en amont et en aval, sa réclusion forcée et le rejet de la part d'écrivains connus, d'amis, de concitoyens) l'amènèrent à modifier son système de valeurs, à penser différemment son rapport à l'écriture et à restructurer entièrement son œuvre.

Henri Godard (1995, 12) constate que le dernier style d'écriture de cet auteur est particulièrement émouvant : « Le seul Giono véritable est pour eux celui d'après, un Giono noir, sans illusion, tragique, mais sachant trouver dans l'humour la force de regarder en face cette vérité tragique du monde et de l'homme ».

Beaucoup d'études sont ainsi consacrées au tragique dans les écrits d'après-guerre de Jean Giono. Par exemple, Paul-Laurent Assoun regroupe, en 1983, divers articles en un recueil intitulé *Analyses et Réflexions sur **Le Moulin de Pologne** de Jean Giono : la croyance au destin*. Ce travail porte sur la vie de l'auteur, l'influence du destin auprès des personnages et les aspects tragiques du roman. Ensuite, en 1987, Christelle Pons, alors étudiante de l'université de Bordeaux, reprend le même corpus et ajoute un autre roman de l'écrivain pour les analyser dans son mémoire de maîtrise nommé *Le tragique dans **Un roi sans divertissement** et **Le Moulin de Pologne** de Jean Giono*. Cette recherche traite le rapport entre la tragédie et les deux romans gioniens étudiés. Elle souligne aussi le lien entre l'œuvre littéraire et l'expérience personnelle de Giono lors de l'après-guerre. Enfin, *Le Moulin de Pologne* est encore repris comme corpus d'étude, en 2000, par Esther Liaud alors étudiante de maîtrise à l'université de Lyon : *Le destin et le traitement du tragique dans **Le Moulin de Pologne** de Jean Giono*.

D'après ces critiques, on note que les deux romans étudiés sont inscrits au genre de la *Chronique* où l'écrivain déclare dès le « Préface aux *Chroniques romanesques* (1962) » son intention de raconter « tout le passé d'anecdotes et de souvenirs de ce "Sud imaginaire" dont j'avais, par mes romans précédents, composé la géographie et les caractères » (Giono 1974, 1277). Parallèlement au projet des *Chroniques romanesques*, l'auteur conçoit une autre série de romans : *Le Cycle du Hussard*. Il nous semble ainsi intéressant de rechercher si le tragique a aussi sa place dans cette dernière.

Selon Pierre Citron (1971a, 1137), Giono accorde beaucoup d'importance au grand projet du *Cycle du Hussard*. En fait, il a l'intention de « [f]aire ce que Balzac n'a pas vu qu'il manquait, ce que Stendhal a cherché et ce que Flaubert a cru réussir. Faire du Mozart ». Au début, l'auteur avait le dessein d'écrire dix livres, ce qu'il appelait « la décalogie », pour raconter en alternance l'histoire de deux Angelo Pardi avec l'écart d'un siècle. D'une part, c'est l'aventure au XIX^e siècle d'Angelo I, le hussard italien qui s'enfuit de son pays en France où il trouve la jeune Marquise Pauline de Théus. D'autre part, c'est l'aventure de son petit-fils, Angelo III, dans la résistance contre l'occupation allemande pendant la Seconde Guerre Mondiale. Néanmoins, ce projet n'a pas réussi. Giono n'a pu écrire que trois livres sur le héros du XIX^e siècle, *Angelo, Le Hussard sur le toit* et *Le Bonheur fou*, et qu'un seul sur le héros du XX^e siècle, *Mort d'un personnage*. L'auteur réunit ces quatre romans et les baptise *Le Cycle du Hussard*. Claudine Chonez (1956, 63) compare cet ensemble romanesque à une composition musicale :

Dans la série du *Hussard* par exemple, *Le Hussard sur le toit* représente une ouverture à l'italienne, *Le Bonheur fou* est l'allegro ; *Le Cavalier Seul [Angelo]* sera l'adagio de l'amour entre Angelo et Pauline de Théus. Quant à *Mort d'un personnage* (la grand-mère est, on s'en souvient, Pauline), le roman représente, bien qu'ayant été écrit avant les autres, le *finale* de l'œuvre. Ainsi chaque livre est construit sur un tempo différent, veut éveiller sur le même thème des impressions variées, à la manière d'une symphonie.

Ce qui attire notre attention vers *Mort d'un personnage*, considéré comme roman épilogue du *Cycle du Hussard*, est tout d'abord son titre. Pour étudier le tragique, qu'y a-t-il de mieux que le roman sur la mort ? Il est intéressant aussi que Giono choisisse d'offrir au lecteur ce roman contemporain avant ses autres romans du cycle, comme s'il avait l'intention de nous présenter son héroïne vers la fin de sa vie avant même de nous introduire dans l'aventure de son passé. De plus, *Mort d'un personnage* se situe, par sa date de rédaction, dans la période voisine des deux autres romans qui ont été déjà pris pour objets d'étude du tragique. Même si ce roman est publié en livre de poche en 1949, il est en effet écrit dès septembre 1945 et se termine en mars de l'année suivante. Béatrice Bonhomme (1998, 39) atteste qu'*Un roi sans divertissement* est écrit au début de l'automne 1946, la période vers laquelle le

romancier interrompt son projet du *Hussard* et se donne à cette chronique pour la faire paraître aux yeux du lecteur en 1947. Ceci lui accorde « une aisance financière » pour mener à bien ses romans du *Cycle du Hussard*. Quand *Mort d'un personnage* est publié en 1949, Giono se concentre sur la rédaction du *Moulin de Pologne* et la finit en janvier 1952. Si dans cette période-là, le thème du tragique domine l'écriture de Giono, il nous semble logique d'étudier ce thème dans *Mort d'un personnage*.

La préface de *Mort d'un personnage* chez Bernard Grasset confirme notre choix en soulignant que l'auteur met en scène dans ce récit « la tragédie d'un drame très humain » (2009, 4). Ce roman épilogue du cycle relate la vie jusqu'à la mort d'un grand personnage, Pauline de Théus, à travers les yeux d'Angelo III, son petit-fils. L'héroïne dépense tous ses biens pour les donner à l'institut pour les aveugles dont M. Pardi, son fils, est le responsable. Malgré son apparence gracieuse, Pauline semble vivre dans son propre univers et s'obstiner à chercher ce qu'elle a perdu. Revenant de son voyage en mer, Angelo III retrouve sa grand-mère au vieux corps. Il s'occupe bien d'elle jusqu'au dernier moment. Ce roman d'une longueur brève mérite d'être analysé pour mieux comprendre le tragique de l'histoire. Sous quelle forme le tragique est-il présenté tout au long du livre ? Comment les êtres fictifs sont-ils conduits au tragique ? Comment est la relation entre les personnages du roman ? Puisque la figure de Pauline est le centre focal du récit, dans le deuxième chapitre de cette présente recherche, nous tenterons de traiter le thème du tragique au niveau de la narration du roman. Ensuite, dans le troisième chapitre, nous analyserons les aspects propres du tragique au travers des quêtes de Pauline et les deux personnages autour d'elle. Enfin, dans le quatrième chapitre, nous decoderons le mystère du titre qui retient notre intérêt pour ce roman. Nous espérons que ce travail nous amènera à voir les caractéristiques propres du tragique gionien dans *Mort d'un personnage*.

Les citations dans *Mort d'un personnage* dans notre présent travail sont relevées de l'édition *Œuvres romanesques complètes*, la collection Bibliothèque de la Pléiade, chez Gallimard en 1971. Les chiffres romains entre les parenthèses indiquent la tome suivis du chiffre désignant la page de référence.

CHAPITRE II

LE NARRATIF DU TRAGIQUE

Comparé à *Angelo*, au *Hussard sur le toit* et au *Bonheur fou*, *Mort d'un personnage* est le seul roman parmi les quatre récits romanesques du *Cycle du Hussard* dont le cadre temporel se situe au XX^e siècle. La manière de présenter l'histoire ainsi que le thème apparaissent différents de ceux dans les trois autres. L'ouvrage critique intitulé *D'un Giono l'autre* atteste ce caractère distinctif : « *Mort d'un personnage*, malgré le rattachement généalogique, est tout autre chose que les romans d'Angelo. » (Godard 1995, 17). Le seul lien qui noue ces romans au cycle reste le personnage de Pauline.

Paru au public avant tous les autres livres du cycle, *Mort d'un personnage* relate le souvenir d'enfance d'Angelo III tout en anticipant l'avenir de Pauline de Théus dans sa vieillesse. Agnès Castiglione (2009, 88) constate ce fait marquant ainsi :

En publiant d'abord ce qui est, dans la chronologie de la fiction, la dernière étape de l'existence de Pauline, Giono a tenté avec succès l'expérience d'un récit à la fois conclusif et apéritif : le passé de la vieille femme (tel que le public le découvrira dans les romans à paraître : *Angelo*, que Giono vient d'écrire, mais qu'il ne publiera qu'en 1953, et *Le Hussard sur le toit*, encore en projet) s'y laisse entrevoir à travers des allusions, des bribes analeptiques, pareilles à ces fleurs japonaises de Proust qu'à l'instar de la mémoire l'écriture du *Hussard* déploiera.

Si nous comparons *Mort d'un personnage* aux autres ouvrages du *Cycle du Hussard* sur le plan du mode narratif, nous trouvons que dans cette œuvre d'ouverture Giono la traite d'une manière différente. Alors que dans les trois autres romans, l'écrivain laisse le narrateur omniscient relater l'histoire, dans *Mort d'un personnage*, il prête la voix narrative directement à son héros. Il est donc important d'expliquer les techniques narratives dans ce récit pour voir comment elles pourraient orienter le fil de la narration et déployer le tragique de l'histoire. Nous présenterons dans ce chapitre notre analyse en deux parties : tout d'abord, nous étudierons les rôles du

narrateur désigné par le « je » dans ce roman. Ensuite, nous aborderons l'aspect temporel de la narration.

2.1 Les jeux du narrateur

Tout au long du récit, Angelo III s'exprime en tant que « je » directement au lecteur et narre son souvenir du passé, en particulier de sa grand-mère, Pauline. Nous tenterons donc de décortiquer le rôle de « je » dans le roman.

2.1.1 D'un seul « je » à deux « je »

Mort d'un personnage est raconté à la première personne au singulier. La voix narrative appartient à un seul personnage, Angelo III chez qui la focalisation interne est adoptée. Vincent Jouve (1997, 33) explique ce type de focalisation dans *La Poétique du roman* :

On parlera de *focalisation interne* lorsque le narrateur adapte son récit au point de vue d'un personnage. C'est donc ici qu'il y a restriction de champ et sélection de l'information. Le narrateur ne transmettra au lecteur que le savoir autorisé par la situation du personnage. En focalisation interne, le savoir du lecteur sur l'histoire ne peut excéder celui d'une figure particulière. L'effet habituel de la focalisation interne est une identification au personnage dans la perspective duquel l'histoire est présentée. (C'est l'auteur qui souligne.)

Il nous est permis de rappeler que le « je » ne représente pas constamment le « même » Angelo dans la narration de *Mort d'un personnage*. Il y occupe en effet deux statuts : narrateur et personnage. Les deux « je » distinctifs chez Angelo III font appel ainsi à ce que propose Jacques Le Gall (1995, 194-195. C'est l'auteur qui souligne.) dans l'article intitulé « Sagesse gionienne dans *Mort d'un personnage* “ho quel che ho donato” » :

Dès l'incipit, Angelo III est à la fois personnage et *narrateur*. (...) La narration ne peut être réduite à une simple focalisation : elle est assurée par un homme qui en sait forcément plus que l'enfant de huit ans, même si le récit est « homodiégétique ».

Comme le pronom « je » a deux fonctions, il pourrait troubler la compréhension chez le lecteur. Selon *L'énonciation en linguistique française*, une histoire narrée à la première personne trompe souvent le lecteur :

(...) grâce aux *je* on glisse constamment d'un plan d'énonciation à l'autre. Ce *je* s'interprète, en effet, de deux façons : tantôt comme personnage de « récit » (...), tantôt comme élément du « discours » du narrateur. (Maingueneau 1994, 41. C'est l'auteur qui souligne.)

Revenons à notre roman étudié. Nous pouvons en tirer un exemple dans la scène où Caille, une jeune aveugle aimée de M. Pardi, demande à Angelo III de décrire la bouche de Pauline :

« Comment est la bouche de votre grand-mère ? » me demanda-t-elle.

C'était une bouche, sans plus : un peu grise et lasse, mais c'est à y réfléchir que je le sais. Parfois il s'y montrait, dans la rainure, une sorte de violet fiévreux. (IV, 154)

D'après l'extrait, le « je » désignant Angelo III occupe deux statuts différents. Dans la première phrase, le « je » employé sous forme du pronom d'objet « me » incarne un personnage dans l'histoire dont il est le narrateur même. Mais le « je » dans « je le sais » appartient au plan énonciatif de la narration. Angelo III se retire de son récit pour commenter l'histoire passée. Le narrateur dans cette instance narrative peut être précisé selon l'explication de Gérard Genette (1972, 253) comme un narrateur-témoin « qui ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être, pour ainsi dire toujours, un rôle d'observateur et de témoin ». Le « je » désignant Angelo III peut être jugé comme celui du narrateur-témoin d'après la terminologie de Gérard Genette. Le jeune homme remonte dans son passé pour dépeindre la bouche de Pauline.

Dans un autre passage du texte, le moment vers l'agonie de Pauline nous dévoile les deux statuts différents du « je ». Lorsque la vieille dame demande à son petit-fils de lui donner sa canne, il la lui donne et remarque le comportement étonnant de sa grand-mère :

(...) J'eus juste le temps de l'[Pauline] arrêter au vol : elle allait écraser la vieilleuse. Je tenais la canne qu'elle essayait encore de frapper. Je la lui enlevai des mains. (Je la lui arrachai des mains. Oui : arrachai. Je me sens encore en train d'employer la force, ma force, avec ma jeunesse, pour décrocher ces pauvres doigts qui cédèrent tout de suite ; et pourquoi ? Pour une vieilleuse !)

« Je te supplie, dit-elle, je te supplie... »

Et je dis non (ah ! quel remords !). Elle se détourna de moi. Sa tête glissa lourdement. (...) (IV, 235-236)

De cet extrait, nous distinguons la différence du pronom « je » désignant Angelo III. D'un côté, le « je » en tant que narrateur-personnage appartient au récit raconté. C'est lui qui retire la canne de la vieille dame et voit la mort de celle-ci devant ses yeux. D'un autre côté, le « je » en tant que narrateur-témoin est situé au plan narratif. Celui-ci est facile à observer à l'aide de parenthèses qui encadrent les phrases affirmatives, interrogatives et exclamatives. C'est lui qui recule de son passé et montre son mécontentement et son regret de ses propres actions.

Giono choisit cette voix narrative pour présenter *Mort d'un personnage* sous forme d'une « (auto)biographie » fictive, en quelque sorte. L'histoire raconte à la fois la biographie de Pauline, le personnage focal de l'histoire, narrée par Angelo III et l'autobiographie dans laquelle Angelo III relate la relation entre sa grand-mère et lui. Il est intéressant d'accorder notre attention dans la partie suivante sur le « je » en tant que narrateur-témoin car celui-ci possède le pouvoir de nuancer le ton du récit.

2.1.2 Le narrateur « je » : meneur du tragique

Comme nous l'avons déjà mentionné, Giono joue sur les différents registres du « je » dans *Mort d'un personnage*. Il est incontestable que le « je » en tant que narrateur emprunte le souvenir du « je » en tant que personnage pour raconter l'histoire. Le narrateur s'insère parfois dans ce qu'il relate pour s'exprimer. Dans cette partie, nous nous efforcerons d'examiner les discours narratifs utilisés avec le « je » narrateur pour dégager le tragique de l'histoire.

2.1.2.1 La question rhétorique

Dès le premier chapitre du roman, le narrateur marque sa curiosité, à l'aide de la question rhétorique, envers sa grand-mère. Angelo III évoque son départ pour le pensionnat avec « Pov'fille », la bonne de l'entrepôt des aveugles. Quand il y arrive, il s'interroge sur ce que cette dernière va faire :

Je n'ai jamais eu le temps d'imaginer ce que pouvait bien faire « Pov'fille », de son côté, dans les rues désertes de la ville. Remontait-elle tout de suite faire sa vaisselle à l'entrepôt des aveugles ? Avait-elle également dans quelque coin une avenue très passante, comme ces couloirs où elle pouvait continuer ses rêves nocturnes et marins, jusqu'à ce qu'une main fraîche sortie de la foule prenne sa main et qu'une voix d'encens et d'amidons froissée lui dise en penchant vers elle : « Viens donc, mon petit canard sauvage » (IV, 146).

La curiosité incite le narrateur à s'interroger sur la bonne. Ce point de vue critique est adopté pour décrire la figure de Pauline, de son extérieur et son intérieur. Concernant son apparence, il semble qu'elle se distingue des gens ordinaires. Lorsque le narrateur se remémore de la promenade dans son enfance avec sa grand-mère, il observe l'air étrange de l'héroïne devant la foule. Il exprime également ses doutes sous forme d'une série de questions rhétoriques :

Avaient-ils conscience de la grandeur tragique de cette obstination éperdue ? Certes, non, comment veux-tu, dans un clin d'œil, au passage, qu'ils aient pu comprendre ce que tu as mis si longtemps à comprendre, à peine éclairé par des milliers de détails minuscules pendant des années ? A moins qu'il y ait une sorte d'aura intéressant l'instinct, semblable au halo sentimental qui affole les chevaux un kilomètre à la ronde des hangars d'équarrissage et qui entourait le malheur de ma grand-mère. (IV, 160)

Les phrases interrogatives font partie du monologue intérieur chez le narrateur. Il emprunte les yeux des gens dans la rue pour poser des questions sur l'apparence singulière de Pauline. Le pronom « tu » désigne ici Angelo III lui-même. Comme le héros vit depuis petit avec Pauline, il prend du temps à relier ce qui se passe devant lui pour comprendre la vie de sa grand-mère. Avec le choix de la focalisation interne chez le narrateur, Giono arrive à dissimuler les pensées de Pauline

car ce type de point de vue limite la perception du lecteur à ce que perçoit seulement le narrateur. Le tragique du récit est ainsi orienté par l'incompréhension d'Angelo III devant sa grand-mère. Gérard Genette (1972, 216) souligne la particularité de cette focalisation :

La focalisation interne retrouve ici la fonction psychologique (...); l'adoption systématique du « point de vue » de l'un des protagonistes permet de laisser dans une ombre à peu près complète les sentiments de l'autre, et ainsi de lui constituer à peu de frais une personnalité mystérieuse et ambiguë.

La scène de la fête où Pauline revoit ses anciens amis peut illustrer par excellence l'emploi de la question oratoire dans *Mort d'un personnage*. Pendant la conversation entre la grand-mère et un ami, Angelo III montre son doute envers Pauline et essaie de faire des commentaires sur elle. Le fil narratif du dialogue rapporté est ainsi interrompu intentionnellement par le narrateur :

« - (...) Toujours très belle, notre Pauline, toujours fraîche ; les ans ne comptent pas pour toi. Comment fais-tu ? »

Pouvait-elle dire qu'elle s'était simplement arrêtée de vivre ?

« Comme tout le monde, disait-elle. Les ans ont beau ne pas compter, ils y sont tout de même, va. Adieu, Jacques, conserve-toi. » (IV, 199. C'est nous qui soulignons.)

Le narrateur recourt également à l'interrogation oratoire lorsqu'il revoit, après sa longue absence, le corps mourant de Pauline. Pour lui, cette dame demeure énigmatique, malgré tout :

Ce ne fut que longtemps après mon retour que je me demandais enfin : « Mais à quoi pense-t-elle ? Elle est dans le noir et elle ne nous entend pas. Elle est vraiment cette fois séparée du monde comme elle le désirait ; elle n'a plus besoin de s'y forcer. Son corps y est arrivé par la force des choses. Elle est seule avec elle-même, et je sais bien quel a été son unique souci depuis que je la connais. (...) » (IV, 213)

La manipulation portée sur ce qui est dit sous forme d'interrogation oratoire suscite l'aspect mystérieux chez Pauline. La subjectivité chez le narrateur se révèle par le doute vis-à-vis de l'énigme chez l'héroïne devient un grand suspens du roman qui invite le lecteur à découvrir.

2.1.2.2 Le discours indirect libre

Dans *Mort d'un personnage*, la narration se déroule parfois sans la présence directe du je-narrateur. Mais nous pouvons remarquer l'intervention du narrateur à travers l'emploi du style indirect libre. *Grammaire méthodique du français* explique le trait dominant de ce type de discours :

Il permet au romancier de s'affranchir du modèle théâtral jusqu'alors dominant qui imposait **le mimétisme du discours direct**. L'auteur peut rapporter les paroles et les pensées au moyen d'une forme qui s'intègre parfaitement au récit et qui lui offre des perspectives narratives nouvelles.

Le style indirect libre combine les particularités du discours direct et du discours indirect. Comme le discours direct, il se rencontre dans des phrases indépendantes (sans mise en subordination), mais souvent sans démarcation par rapport au contexte où il est inséré (ni guillemets, ni phrase introductive). Il conserve les exclamations et les procédés expressifs du discours direct (...). (Riegel et al. 2001, 600. C'est nous qui soulignons.)

Un exemple de notre récit étudié, précisément dans la scène où Pauline et M. Pardi discutent sur les aveugles qui logent chez eux, illustre bien l'emploi du discours indirect libre. Le narrateur s'exclut de l'histoire et laisse le lecteur entendre la conversation directement :

Ma grand-mère demanda des quantités de renseignements sur les aveugles. Que faisaient-ils tout le long du jour dans leurs grandes salles du troisième étage ? Ils se mettaient en groupes au soleil, devant les larges fenêtres. Cependant, ils n'y voyaient pas ? Non, mais ils sentaient la chaleur sur leurs visages et sur leurs mains. Ils avaient bien cependant un poêle ? Certes, même un très gros poêle et qui ronflait. Et comment pouvaient-ils savoir si la chaleur venait du soleil ou du poêle ? Très probablement ils n'en la chaleur était agréable.

« Ah ! la sagesse ! » dit ma grand-mère. (...) (IV, 177)

Si l'on analyse le paragraphe relevé dans le roman selon le plan énonciatif, on peut le séparer en deux parties. D'une part, avec la première phrase : « Ma grand-mère demanda des quantités de renseignements sur les aveugles », Angelo le narrateur emprunte les yeux d'Angelo le personnage pour relater ce qui se déroule devant ce dernier, encore petit et naïf. Le verbe « demander » au passé simple indique le niveau du récit raconté et peut contribuer au discours indirect. D'autre part, le reste de l'extrait comprend une série de questions et réponses entre Pauline et M. Pardi. Leurs répliques s'alternent dans un seul paragraphe.

Malgré l'apparence du discours indirect libre, le passage relevé du roman ressemble au discours rapporté ou les paroles directes des personnages. Gérard Genette (1972, 192) explique ce dernier type du discours comme « la forme la plus mimétique » car il est présenté sous forme de dialogue. Contrairement à la notion du critique, Giono efface, dans notre passage choisi, les marqueurs de paroles directes comme les tirets et les guillemets et ligne les répliques alternées en prose dans un seul paragraphe. Nous proposons donc la forme mimétique de cette conversation entre Pauline et M. Pardi :

Ma grand-mère demanda des quantités de renseignements sur les aveugles.

« - Que font-ils tout le long du jour dans leurs grandes salles du troisième étage ?

- Ils se mettent en groupes au soleil, devant les larges fenêtres.

- Cependant, ils n'y voient pas ?

- Non, mais ils sentent la chaleur sur leurs visages et sur leurs mains.

- Ils ont bien cependant un poêle ?

- Certes, même un très gros poêle et qui ronfle.

- Et comment peuvent-ils savoir si la chaleur vient du soleil ou du poêle ?

- Très probablement ils n'en savent rien ; mais ils ont la sagesse de se contenter de savoir que la chaleur est agréable.

- Ah ! la sagesse ! » dit ma grand-mère.

Suivant la conversation réécrite, les répliques entre Pauline et son fils paraissent mimétiques et s'assimilent parfaitement à celles dans une pièce théâtrale. Cette forme caractéristique se poursuit dans le roman jusqu'à la fin de la page 177 où ces paroles au style indirect libre changent au style indirect :

« Et, d'ailleurs, mon père ajoutait que sagesse lui paraissait même un mot un peu gros et qu'il avait dit faute d'un autre pour exprimer cet état où ils étaient et qui consistait à aimer ce qui leur était perceptible. » (IV, 177-178).

Le dialogue au style indirect continue vers la première moitié de la page 178 avant de se présenter sous forme d'une conversation normale jusqu'à la fin de la page 179, c'est-à-dire que les paroles de chaque personnage se séparent nettement avec un tiret.

Un autre trait caractéristique rapprochant ce roman étudié à une pièce de théâtre se révèle à travers une didascalie dissimulée dans le texte : « Il y en avait donc qui étaient... (**ma grand-mère hésite sur le mot, puis le dit, le glisse timidement**) ... révoltés ? » (IV, 178. C'est nous qui soulignons.) La phrase au temps présent entre parenthèses décrit Pauline et renforce les gestes indécis de la dame. Cette description ressemble à une didascalie écrite par un dramaturge pour donner les indications à ses personnages.

De nos exemples choisis, nous remarquons le style d'écriture caractéristique de Giono. Le romancier parvient à présenter son roman avec les répliques théâtrales « romanisées » à l'aide du discours indirect libre employé comme le discours rapporté latent. L'aspect théâtral de ce roman ne se limite pas seulement aux techniques narratives. Nous l'analyserons plus tard au chapitre IV de notre présent travail.

Le doute et le mystère autour de l'héroïne se produisent chez le narrateur. Ils recourent à la mémoire du petit Angelo III pour décrire sa grand-mère. En raison de son âge et de sa naïveté, il ne parvient pas à la comprendre. Cette dame lui semble ainsi inaccessible, voire mystérieuse. Ce sentiment d'incertitude malgré le lien familial entre sa grand-mère et lui créerait une sorte d'incompréhension chez Angelo III. L'énigme concernant l'héroïne devient l'obsession qui le hante jusqu'à

son âge de maturité. Angelo III a l'air de souffrir par cette obstination. Ce qui rend sa vie tragique.

En somme, les techniques narratives du « je » permettent au narrateur de faire partager sa curiosité et ses doutes. Cela peut en même temps susciter le mystère autour de Pauline, le personnage focal, et orienter le tragique dans l'ensemble du récit. A côté de cela, nous trouvons, au cours de notre recherche sur la narration, que Giono joue également avec un autre aspect : le temps de la narration vis-à-vis du temps dans l'histoire.

2.2 Les jeux du temps narratif

Comme Angelo III se situe à la fois sur le plan du « récit » et du « discours », il est important de traiter le roman sous l'angle temporel. Nous tenterons, dans cette partie, de montrer la structure temporelle au niveau de l'histoire relatée et de la narration.

2.2.1 La chronologie rétablie du temps dans l'histoire

Sous l'angle du temps narratif, *Mort d'un personnage* est présenté sous forme de « la narration ultérieure ». Gérard Genette (1972, 232) explique cette position temporelle par rapport à l'histoire racontée où se situe le narrateur : « l'emploi d'un temps du passé suffit à la désigner comme telle, sans pour autant indiquer la distance temporelle qui sépare le moment de la narration et celui de l'histoire ». En témoigne la première phrase du roman : « J'étais encore coiffé aux enfants d'Edouard » (IV, 143). A l'aide du regard rétrospectif, le narrateur se permet de situer le repère temporel dans la période de l'enfance. Même si *Mort d'un personnage* semble se dérouler suivant l'ordre chronologique, le roman nous laisse voir parfois des traces de désordre temporel comme confirme Pierre Citron (1971b, 1248) que « l'écoulement de la durée, lui, n'est nullement continu, contrairement aux apparences ». Comme ce récit est raconté à la première personne, le narrateur-témoin ne respecte pas tout à fait la chronologie du passé jusqu'au moment présent de la narration. Ainsi, nous essaierons de rétablir la chronologie de l'histoire en nous appuyant sur l'âge d'Angelo III et celui de Pauline comme points de repère présentés dans le tableau à la page suivante.

Tableau 1 : L'ordre chronologique rétabli de l'histoire racontée dans *Mort d'un personnage*

Les dates	Les événements du récit	L'âge d'Angelo III	L'âge de Pauline	Les marqueurs temporels trouvés dans le roman (C'est nous qui soulignons.)
Avant 1887 (sans date précise)	- M. Pardi devient le directeur de l'institut des aveugles. - La mère d'Angelo III tombe malade.	Moins de cinq ans	Moins de soixante-douze ans	- « Le soir de l'installation , nous étions dans notre salle à manger, mon père et moi, seuls et silencieux ; ma mère n'était pas encore morte, mais elle ne pouvait déjà plus quitter la haute montagne. » (IV, 176)
En 1887	- La mère d'Angelo III est morte. Pauline marque sa première présence dans la vie de son petit-fils.	Cinq ans	Soixante-douze ans	- « Je l'[Pauline] avais vue à peine une fois avant, à la mort de ma mère. J'avais cinq ans . Elle vint, et je la mélangeai aisément à tout l'étrange de cette journée-là . » (IV, 172)

Les dates	Les événements du récit	L'âge d'Angelo III	L'âge de Pauline	Les marqueurs temporels trouvés dans le roman (C'est nous qui soulignons.)
En hiver de l'année 1890	<p>- Angelo III est écolier au pensionnat des sœurs de la Visitation.</p> <p>- Pauline se présente à l'entrepôt des aveugles et y déménage.</p> <p>- Caille vient vivre avec M. Pardi et Angelo III.</p>	Huit ans	Soixante-quinze ans	<p>- « un petit garçon [Angelo III] de huit ans. » (IV, 164)</p> <p>- « Elle [Pauline] devait avoir à peu près soixante-quinze ans à ce moment-là, (...) » (IV, 153)</p> <p>- « Elle [Pauline] était arrivée sans nous prévenir. Je crois que, quelques jours avant de la voir debout dans l'escalier qui menait à l'entrepôt des aveugles, je lui écris, sous la dictée de Caille, une lettre sur papier fleuri à l'occasion de Noël qui approchait. Elle ne la reçut jamais. » (IV, 172)</p> <p>- « Il y avait au moins cinq ans que Caille nous aimait, mon père et moi. (...) Mais elle prenait ses repas et elle couchait au département des femmes. Grand-mère s'aperçut tout de suite que la place de Caille était chez nous. Elle alla la chercher et l'installa. » (IV, 190-191)</p>

Les dates	Les événements du récit	L'âge d'Angelo III	L'âge de Pauline	Les marqueurs temporels trouvés dans le roman (C'est nous qui soulignons.)
En hiver de l'année 1890 (suite)	<p>- Les amis de M. Pardi viennent jouer au bésigue à la maison.</p> <p>- Angelo III accompagne Pauline à la fête chez une ancienne amie.</p>	Huit ans	Soixante-quinze ans	<p>- « Maintenant, elle [Caille] restait avec nous la plupart du temps ; c'était admis. Et cela s'était fait d'une façon très calme, (...). Une seule chose insolite aurait pu surprendre, par son intense beauté, le visiteur non prévenu. (...) C'était le grand régal du docteur Lantelme. » (IV, 165)</p> <p>- « J'étais trop jeune pour apprécier quoi que ce soit des formes d'une femme, mais trop garçon pour ne pas avoir honte, dans un écœurement d'amandes amères, des culottes courtes et du col marin de l'âge ingrat. » (IV, 202)</p>

Les dates	Les événements du récit	L'âge d'Angelo III	L'âge de Pauline	Les marqueurs temporels trouvés dans le roman (C'est nous qui soulignons.)
Au printemps de l'année 1891	- M. Pardi et Angelo III accompagnent Pauline à Vauvenargues pour signer les actes pour vendre le domaine de La Valette.	Huit ans	Soixante-quinze ans	- « C'était au début du printemps . » (IV, 180)
En hiver de l'année 1892	- A cause de la propagation de l'épidémie d'influenza, Angelo III tombe malade.	Neuf ans	Soixante-seize ans	- « Il se passa plus d'un an . » (IV, 182) - « Nous traversions un hiver sombre (...). » (IV, 182) - « Un soir , je fus pris de frissons, et, dans la nuit , il devint manifeste que j'étais attaqué par le mal. » (IV, 184)

Les dates	Les événements du récit	L'âge d'Angelo III	L'âge de Pauline	Les marqueurs temporels trouvés dans le roman (C'est nous qui soulignons.)
En 1900	- Angelo III, devenu marin, retourne du premier voyage en mer, se précipite à revoir sa grand-mère. - Caille est déjà morte.	Dix-huit ans	Quatre-vingt-cinq ans	- « Dix ans plus tard , je revenais de mon premier voyage à Melbourne sur un cargo à vapeur. » (IV, 160) - « Caille était morte et père s'était laissé pousser la barbe qu'il avait blanche et soyeuse, (...) » (IV, 160)
Au printemps de l'année 1910	- Revenant d'une mission maritime, Angelo III revoit sa grand-mère extrêmement vieillie, approchant sa mort.	Vingt-huit ans	Quatre-vingt-quinze ans	- « (...) finalement même, quatre-vingt-quinze n'étaient pas et ne furent pas de grands âges pour la vitalité farouchement obstinée de ma grand-mère. » (IV, 165) - « En 1910 , j'arrivais de Valparaiso, plus exactement de Puerto-Bueno. » (IV, 206) - « C'était à ce moment-là, dans la rue, un printemps plein de chiens. C'est le printemps des quartiers pauvres. (...) » (IV, 214)

Suivant le tableau 1, nous constatons que le moment où Angelo III reste avec Pauline peut être divisé principalement en trois périodes : en 1890 – 1892, en 1900 et en 1910. Chaque instant semble être séparé nettement par l'écart de dix ans. Ce dernier s'explique par le métier de marin du héros. Pierre Citron (1971b, 1258) interroge Giono sur l'importance du travail d'Angelo III dans le déroulement de l'histoire. L'écrivain le confirme :

C'était simplement pour l' [Angelo III] éloigner de temps en temps, pour qu'il ne soit pas tout le temps-là. Au lieu d'assister complètement à l'agonie de sa grand-mère, agonie qui a commencé bien avant le lit, il disparaît, il va faire des voyages comme marin, et de cette façon il voit marcher la mort plus vite.

En outre, il est frappant que les deux saisons, l'hiver et le printemps, dominent le cours de l'histoire, ce qui renforce le conflit symbolique du tragique entre la mort et la vie dans ce roman. D'un côté, l'hiver marque le moment d'ouverture du roman. A cette période-là, Angelo III, déjà privé de sa mère, vit avec son père. Quand Pauline s'installe à l'entrepôt des aveugles, toute la famille se réunit. Le narrateur s'aperçoit de près le tragique dans la vie de la vieille dame. L'hiver est aussi en quelque sorte la saison du malheur de vivre traduite par l'orage qui affole les aveugles et l'épidémie d'influenza qui rend malade le petit Angelo III. D'un autre côté, le printemps, le symbole de la renaissance, domine le dernier chapitre du roman. Nous notons également qu'Angelo III retourne de son voyage pour s'occuper de sa grand-mère au corps dégradé. C'est vers ce moment-là qu'il renouvelle son amour pour se donner sans mesure en prenant soin d'elle jusqu'à la fin de celle-ci. Cette saison marque la réconciliation dans la relation entre les deux personnages. De plus, l'histoire se termine avec la mort de Pauline dans cette période printanière. Pauline se libère de la vie tragique et sa mort délivre ses descendants. Ainsi, pour Giono, la mort n'est pas « tragique » comme le dénouement de la tragédie classique, dont la fin est marquée essentiellement par la mort du héros.

Après avoir étudié le temps de l'histoire racontée, on trouve que le déroulement de l'histoire ne correspond pas tout à fait au temps de la narration. Il est intéressant de reconstituer ensuite l'ordre narratif du récit.

2.2.2 Le temps narratif restructuré

Recourant à l'ordre chronologique de l'histoire analysé dans la partie précédente, on peut diviser le temps de la narration en sept moments différents. On cherche ainsi à réorganiser le temps narratif vis-à-vis de l'ordre chronologique du récit raconté présenté suivant chaque chapitre afin de voir la temporalité narrative du roman dans le tableau 2 à la page suivante.

Tableau 2 : Les événements racontés vs L'ordre narratif dans l'histoire de *Mort d'un personnage*

Les dates	Les événements du récit (Le temps dans l'histoire)	Le chapitre du roman	Les repères narratifs
Avant 1887 (sans date précise)	- M. Pardi devient le directeur de l'institut des aveugles.	Chapitre III	- La conversation entre M. Pardi et l'ancien directeur de l'institut des aveugles. (IV, 174-175) - L'installation à la maison l'Entrepôt des aveugles. (IV, 175-177)
En 1887	- La mère d'Angelo III est morte. Pauline marque sa première présence dans la vie de son petit-fils.	Chapitre III	- « Je l'[Pauline] avais vue à peine une fois avant, à la mort de ma mère. » (IV, 172)
En hiver de l'année 1890 (l'incipit)	- Angelo III est écolier au pensionnat des sœurs de la Visitation. - Pauline se présente à l'entrepôt des aveugles et y déménage.	Chapitre I Chapitre I	- « J'étais encore coiffé aux enfants d'Edouard. Tous les matins, « Pov' fille » me menait au pensionnat des sœurs de la Visitation. » (IV, 143) - « C'est là [devant l'hospice des aveugles] qu'un soir je vis une vieille femme assise (...). » (IV, 152)

Les dates	Les événements du récit (Le temps de l'histoire)	Le chapitre du roman	Les repères narratifs
En hiver de l'année 1890 (suite)	<p>- Après son arrivée, Pauline voit la maison de l'entrepôt des aveugles.</p> <p>- Caille vient vivre avec M. Pardi et Angelo III.</p> <p>- Au lit avec Caille, le petit Angelo III pense à sa promenade avec Pauline. Il entend deux voix, l'une de Caille et l'autre de Pauline.</p>	<p>Chapitre III</p> <p>Chapitre IV</p> <p>Chapitre II</p>	<p>- « Dès le lendemain, ma grand-mère commença à voyager à travers la maison. » (IV, 174)</p> <p>- « Grand-mère s'aperçut tout de suite que la place de Caille était chez nous. Elle alla la chercher et l'installa. » (IV, 191)</p> <p>- « Frottant lentement ma joue contre la main de Caille, je me souvenais alors de certaines particularités des promenades que je faisais à travers la ville avec ma grand-mère. » (IV, 156)</p> <p>- « (...) si le lendemain était jeudi, cette bouche [de Pauline] m'entraînerait à travers la ville (...). » (IV, 156)</p> <p>- « Ainsi, à l'époque du lord écossais, nous nous arrêtons devant tous les charlatans. (...) » (IV, 161)</p> <p>- « Attention, dit la voix très basse de Caille près de mon oreille. (...) Votre grand-mère est arrêtée devant votre porte. (...) Elle va appeler. » (IV, 164)</p>

Les dates	Les événements du récit (Le temps dans l'histoire)	Le chapitre du roman	Les repères narratifs
En hiver de l'année 1892	- A cause de la propagation de l'épidémie d'influenza, Angelo III tombe malade.	Chapitre III	- « Un soir, je fus pris de frissons, et, dans la nuit, il devint manifeste que j'étais attaqué par le mal. » (IV, 184)
En 1900	- Pour Angelo III, la promenade avec Pauline en 1890 fait appel à celle de l'année 1900, le moment où il retourne du premier voyage en mer.	Chapitre II	- « Il me sembla qu'en me rapportant à l'ancien horaire et à l'ancien itinéraire je devais trouver ma grand-mère aux allées de Meilhan. C'est là, en effet, qu'elle était, au premier rang dans un cercle de badauds, autour d'un de ces dompteurs de mal. » (IV, 160-161)
En 1910	- Fini le travail de marin, Angelo III revient chez lui pour s'occuper de Pauline extrêmement vieille.	Chapitre V	- « Grand-mère, était aveugle, sourde et ne bougeait plus d'un fauteuil d'osier. Avant mon départ, elle allait encore à mon bras jusqu'à sa chambre. Maintenant, il fallait l'y porter. » (IV, 206)

Sur le plan narratif, les cinq chapitres du roman évoquent la vie de Pauline sous les yeux de son petit-fils. Le premier chapitre marque l'arrivée de la vieille dame dans la vie de celui-ci. Les trois chapitres suivants manifestent la vie de la grand-mère comme le déroulement de l'histoire. Par ailleurs, Pierre Citron (1971b, 1248) affirme aussi qu'ils ressemblent à « un approfondissement de la vision qu'a le narrateur de l'existence de sa grand-mère ». Le dernier chapitre illustre l'extrême vieillesse et la fin de Pauline.

Notre analyse dans le tableau 2 nous amène à réfléchir au moment présent de la narration. En fait, le désordre chronologique du temps dans l'histoire résulte des prolepses. Gérard Genette (1972, 82) éclaire cette technique d'anachronie narrative : « toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur ». Pour cela, Genette se réfère en effet à Todorov :

Ces prolepses ont une fonction d'*annonce* ; elles concourent à établir la cohérence à long terme du récit. De façon plus générale, en disant maintenant (dans [le récit]) ce qui adviendra plus tard (dans [l'histoire]), la prolepse fait peser sur le récit un certain poids destinal. (...) Comme dans la tragédie, l'intérêt du lecteur se déplace : la fin (misérable) de l'histoire lui étant connue, ce n'est plus le désir simple de « savoir la suite » qui le meut, mais une curiosité plus complexe, et sans doute plus mélancolique : celle de connaître les rouages inflexibles d'une « intrigue de prédestination » (Todorov, cité par Genette, 1972, 105, repris par Kaempfer et Micheli 2005. Ce sont les auteurs qui soulignent.),

Revenons à notre roman étudié. Le titre de *Mort d'un personnage* annonce l'horizon d'attente du destin fatal chez Pauline. Au cours de la narration, les indices textuels donnés par le narrateur nous prévoient la mort de l'héroïne à plusieurs reprises. Angelo III mentionne le décès de sa grand-mère comme « l'engloutissement final » (IV, 153) et déclare directement une fois « sa mort » (IV, 154) à l'âge de « quatre-vingt-quinze » ans (IV, 165). Même dans la description de l'agonie finale de Pauline, le narrateur parle de « ces [de Pauline] pauvres doigts qui cédèrent tout de suite » (IV, 235). Bref, le petit-fils résume la fatalité pesant sur la vie de Pauline comme « toute la longue mort de ma grand-mère » (IV, 186). Cette phrase-ci nous fait penser que la mort de Pauline n'est pas seulement marquée par la dernière haleine de la dame. C'est plutôt la vieillesse chez l'héroïne qui suggère le caractère mort-vivant

devant le narrateur. Il est évident que le moment de la narration se situe après la mort de Pauline. C'est vers cette période-là où le narrateur se recule pour faire revivre l'ensemble des images concernant sa grand-mère.

De ce fait, le narrateur, situé loin de son passé, retrace parfois ses souvenirs dans un apparent désordre. Ce qu'il raconte devrait être les événements marquants pour lui. Pour Angelo III, ce n'est pas le temps qui compte mais c'est plutôt ses sentiments et les personnes qui influencent sa vie. Cela explique pourquoi la narration se réfère souvent vers 1890, l'année d'un grand changement dans la vie du garçon. Cette date est-elle le moment présent dans le récit, le point de repère des souvenirs d'enfance d'Angelo III ? Ce moment est essentiel car Angelo III ne vit plus seul avec son père. Les deux femmes : Pauline et Caille vont s'installer avec eux, ce qui exerce un rôle primordial dans la vie du héros comme nous le traiterons dans notre analyse du chapitre suivant.

Le fait que la voix narrative est donnée par Angelo III s'accorde bien au ton tragique du roman. Comme ce personnage observe la vie de sa grand-mère, de près et de loin, depuis son enfance jusqu'à l'âge d'adulte, le va-et-vient lui permet de mieux voir l'image de Pauline. Il est donc qualifié pour raconter l'histoire comme confirme l'ouvrage *Jean Giono*, Pierre Robert s'accorde avec le choix de l'auteur de donner la voix narrative à Angelo III et explique ainsi :

Sous l'angle technique pur, Pierre Robert trouve que Giono marque un progrès dans ce roman comparé à ses ouvrages précédents, surtout dans son choix du petit-fils comme narrateur. Ce personnage est sans doute le plus qualifié pour relater l'histoire ; et, comme l'intérêt central n'est pas concentré sur lui, ce fait lui rend une certaine liberté de mouvement entre l'auteur et le protagoniste principal. De plus, « le ton de ce roman est beaucoup moins impersonnel avec l'emploi de "je" du narrateur – et le sujet lui-même demande un ton qui n'est pas impersonnel. »¹ (Robert cité par Smith 1966, 157-158. C'est nous qui traduisons.)

¹ "From a purely technical aspect, Pierre Robert finds that Giono has made progress in this novel over his earlier works, particularly in his use of the grandson as narrator. He is certainly the one best qualified to tell the story; and, since the central interest is not concentrated on him, this fact leaves a certain freedom of movement between author and chief protagonist. Furthermore, "the tone of the novel is much less impersonal with a narrator speaking in the first person – and the subject itself demands a tone which is not impersonal."

Il est manifeste que la forme de la présentation oriente considérablement le ton tragique du roman. Le choix de la focalisation interne par l'auteur permet de créer un mystère autour de Pauline, le personnage focal du roman. Même si Angelo III relate son souvenir en tant que narrateur-témoin en pleine maturité, il emprunte toujours les yeux de son enfance, c'est-à-dire du « je » en tant que narrateur-personnage. Le narrateur ne parvient pas à comprendre tout à fait sa grand-mère car la mémoire est conditionnée par son âge d'enfant. L'énigme autour de sa grand-mère reste tout de même insoluble.

Nous tenterons donc dans le chapitre suivant de décortiquer ce qu'Angelo III ressent et ce qu'il cherche à comprendre sur lui-même et sur son entourage. Et à travers ce qu'il raconte, nous essaierons d'analyser aussi Pauline, sa grand-mère, et M. Pardi, son père.

CHAPITRE III

LA FAMILLE EN QUÊTE TRAGIQUE

Mort d'un personnage relate l'histoire familiale de trois générations : Pauline, M. Pardi et Angelo III. Ceci fait écho au thème de la tragédie au sujet de la famille mentionné par Claude Puzin (2000, 40. C'est l'auteur qui souligne.) :

Les tragédies se ressemblent toutes un peu, elles ont toujours un air de famille parce qu'elles se déroulent toujours en famille, leurs personnages étant étroitement liés par les rapports de parenté ou de sang. Le *huis clos familial*, qui fait cohabiter et s'affronter les sentiments et les passions, qui pousse à se chérir ou à se haïr avec plus d'intensité et de violence, permet de mieux réussir l'expérience tragique. Dans l'éprouvette où ils sont précipités, enfermés, les personnages deviennent plus représentatifs des comportements paroxystiques et cruels inhérents à la vie des hommes. Les familles maudites de la tragédie grossissent comme sous un microscope les drames de la grande famille humaine.

Il semble que la cohabitation de ces trois personnages révèle les problèmes au cœur de cette famille. Dans ce foyer, nous constatons son trait primordial de la désagrégation malgré les figures familiales de la grand-mère, son fils et son petit-fils. Jacques Le Gall (1995, 189) insiste aussi sur ce fait :

Les protagonistes de *Mort d'un personnage*, tous confrontés à l'absence et à la solitude, seront donc décrits dans ce qui leur manque, ce manque n'étant totalement explicité ni dans ce roman ni dans ce qui nous parviendra du Cycle du Hussard.

De cet extrait, nous remarquons que le vide domine l'ensemble de cette famille. Ce thème commun varie selon chaque personnage. Au cours de l'histoire, chacun cherche donc à combler le vide de sa propre existence. Dans ce chapitre, nous nous efforcerons de montrer la quête de ce qui est privé de chaque personnage dans cette famille. Nous commencerons par le cas le plus clair avant de voir celui le plus mystérieux à dégager : Pauline, Angelo III et M. Pardi.

3.1 La quête de l'amour perdu chez Pauline

Tout au long du roman, Angelo III prête attention aux comportements incompréhensibles de sa grand-mère en soulignant qu'ils font l'écho à « ce qu'elle a éperdument poursuivi » (IV, 213) et à « celui qu'elle avait perdu » (IV, 213 et 215). Comme la vie de Pauline se présente aussi dans les autres romans du *Cycle du Hussard*, il est essentiel d'emprunter la notion d'intertextualité pour éclairer quelques mystères dans notre corpus.

Selon *Palimpsestes : la littérature au second degré* de Gérard Genette (1992, 8. C'est l'auteur qui souligne.), l'intertextualité est une des relations transtextuelles qui est caractérisée par :

(...) la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable (...).

Revenant à notre roman étudié, nous découvrons que le personnage de Pauline dans ce récit final du cycle apparaît différent de celui des autres romans. Françoise Cespedes (1991, 103) insiste sur ce trait distinctif : « Il faut lire *Mort d'un personnage* pour retrouver une Pauline vieille, ne vivant que du souvenir d'Angelo ». Même si Pauline ne parle jamais directement de son amour, nous apprenons que son amour disparu reste gravé dans sa mémoire jusqu'à ce qu'il en devienne la raison d'être de l'héroïne. D'après *Jean Giono* de Christophe Pradeau (1998, 48. C'est l'auteur qui souligne.), c'est cette absence de l'être cher qui marque sa présence dans les pensées de Pauline : « Il [Angelo I] est omniprésent en creux, *en négative*, selon une formule de Giono. *Mort d'un personnage*, hanté par le fantôme d'Angelo, (...) ». Malgré la mort de son amour, Pauline n'arrive jamais à se déprendre de lui. Résultat : la souffrance de la perte de son être cher s'empare d'elle. C'est pourquoi elle persiste dans des souvenirs heureux où son homme adoré reste encore vivant. Elle le cherche

constamment bien que la figure de celui-ci paraisse absente au cours du récit. Dans cette partie, nous dégagerons les tentatives de l'héroïne pour revoir son bien-aimé. Nous adopterons la notion d'intertextualité pour examiner cet être fictif qui va jusqu'à créer les illusions à travers son petit-fils, son objet préféré et ses paroles pour combler son manque d'amour.

3.1.1 Angelo III : le représentant de l'amant perdu

Pour Pierre Citron (1971b, 1259), le petit-fils de l'héroïne lui évoque son amant perdu : « Elle a perdu Angelo I, et Angelo III, son petit-fils, est par plusieurs côtés une image de son grand-père ». Nous notons que selon Pauline, le petit garçon ressemble à son amant disparu à travers deux critères importants : son nom et son apparence.

3.1.1.1 Angelo : le nom né du cycle tragique

La vie de Pauline dans *Mort d'un personnage* est traduite à travers les yeux d'Angelo III. Nous remarquons que la relation entre l'héroïne et le père de M. Pardi paraît mystérieuse. Les noms différents entre les trois membres de la même famille attestent bien ce fait. C'est-à-dire, Pauline est appelée « Mme la Marquise » par les autres personnages du récit (IV, 170, 181, 190). Elle est, plus tard, mentionnée avec son nom complet par son petit-fils deux fois en tant que « Pauline de Théus » (IV, 204). Quant à Angelo III et son père, ils sont nommés « Pardi » suivant leur ancêtre paternel. Comme l'amour entre Pauline et Angelo I n'est pas connu, les gens qui connaissent l'héroïne en tant que la Marquise ne sauront pas qu'elle a un fils naturel avec Angelo I. C'est pourquoi le « je », en tant que narrateur-témoin, se souvient, en empruntant les yeux du « je » en tant que narrateur-personnage, de la scène où toute la famille part à Vauvenargues pour vendre le domaine de la Valette. Pauline présente son fils au notaire qui les aide et le petit Angelo III remarque la réaction de l'homme de loi :

Elle présenta mon père.
« Mon fils », dit-elle.
Le notaire parut interloqué.

« Monsieur, dit-il enfin en s'inclinant.
 – Monsieur », dit mon père en s'inclinant.

Ce qui m'intéressa surtout, c'est un garçon à peine plus vieux que moi, dans un coin, empilait sur une table des écus et des louis d'or. Il alignait les piliers tous égaux les uns à côté des autres, et il y en avait trois ou quatre belles rangées. (IV, 181)

Cette rencontre imprégna beaucoup Angelo III qui, à ce moment-là, ne se rendait pas compte de l'histoire compliquée de sa famille. En raison de son âge et de sa naïveté, le petit garçon prête l'attention à ce qu'il voit devant lui plutôt qu'à ce qu'il entend. Lorsqu'Angelo III atteint l'âge adulte, ces souvenirs stupéfiants lui reviennent :

Je me souviens de la stupeur qui avait fait suspendre pendant un temps inappréciable, mais très net, le salut de bon ton que le notaire de Vauvenargues faisait à mon père au moment où grand-mère lui dit froidement : « Mon fils ! » en le lui présentant. (IV, 204)

De plus, lors de la fête au chapitre IV du roman, les invités qui connaissent l'héroïne dans sa jeunesse précisent le nom de l'époux de Pauline : le Marquis Laurent de Théus. Angelo III est là et entend leur conversation.

« - (...), mais Laurent est mort quand, voyons ?

- Laurent, mais Laurent, mon cher, avait cinquante ans de plus qu'elle. Il avait presque mon âge quand il l'a épousée. (...) »
 (IV, 200)

Il est évident que ses anciens amis prennent l'héroïne pour l'épouse du Marquis Laurent de Théus. Le narrateur donne plus tard ses avis sur la différence des noms dans le roman :

Elle était Pauline de Théus ; mon père qui venait quelquefois était M. Pardi. Si elle l'avait présenté en disant froidement : « Mon fils ! », il y aurait eu un grand silence, oh ! pas de scandale. (...) Silence comme si elle avait dit : « Je

vais vous chanter cette vieille romance que vous désirez tant connaître », (...). (IV, 204)

Dans *Angelo*, le roman qui marque le début de l'histoire du *Cycle du Hussard*, nous voyons que, avant de connaître Angelo I, Pauline s'est déjà mariée au Marquis Laurent de Théus, beaucoup plus âgé qu'elle (IV, 96-106). Henri Godard (2004, 70) constate que les détails de la relation entre Pauline et Angelo I ne sont jamais écrits dans les textes publiés. On sait simplement que ces deux personnages se rencontrent et deviennent amoureux. Ils ont eu plus tard un fils naturel désigné M. Pardi dans *Mort d'un personnage*. En témoigne ce passage relevé dans l'ouvrage intitulé *Jean Giono* :

Le récit des amours d'Angelo et de Pauline, Giono ne l'a jamais écrit : il l'a laissé en blanc, quelque part dans ces ellipses qui séparent les romans du « Cycle. » (...) Pourtant, il *faut*, pour que la logique diégétique soit respectée, qu'Angelo ait retrouvé Pauline pour donner naissance à M. Pardi et à son fils, le narrateur de *Mort d'un personnage* (respectivement désignés dans les carnets par Angelo II et Angelo III). (Pradeau 1998, 49. C'est l'auteur qui souligne.)

Le fait que les deux descendants de Pauline ont adopté le nom Angelo Pardi comme leur prédécesseur remémore chez elle l'image de l'amant perdu. Surtout, quand l'héroïne voit son petit-fils, elle a l'air confuse et ne parvient pas vraiment à accepter l'existence de celui-ci. On peut voir ces traces dans la scène où Pauline apparaît aux yeux du lecteur pour la première fois :

« Comment t'appelles-tu, petit garçon ? dit-elle quand j'arrivai à sa hauteur.

- Angelo Pardi, répondis-je

- Mensonge ! » dit-elle violemment.

C'était ma grand-mère. (IV, 152)

Il est manifeste que Pauline est troublée par le prénom de son être cher repris par son petit-fils. Le comportement surprenant de Pauline devient évident pour son entourage. M. Pardi et Caille, une aveugle aimée de celui-ci, semblent la comprendre.

Ainsi, lorsque la vieille dame prononce le nom d' « Angelo » au milieu de la nuit, Caille avertit le petit Angelo de rester silencieux :

Votre grand-mère est arrêtée devant votre porte. Je l'ai entendue venir, quoiqu'elle n'ait pas fait plus de bruit qu'une plume. Je sais ce qu'elle va faire. Elle va ouvrir. Elle va appeler. Vous allez croire que c'est vous, mais ne répondez pas. **Vous lui feriez trop de peine quand elle verrait que ce n'est que vous.** Ne répondez pas, petit garçon, ajouta-t-elle dans un souffle presque imperceptible ; **ceci ne vous concerne pas.** (IV, 164. C'est nous qui soulignons.)

Claudine Chonez (1956, 179) explique que cette voix de Pauline est prise pour celle du destin. Ce n'est pas son petit-fils qu'elle appelle mais c'est son amant disparu qu'elle cherche sans cesse :

Le destin pèse plus fort sur les passionnés des derniers livres : Angelo, fils de l'enfant naturel de Pauline de Théus, porte le même nom que le bien-aimé de jadis. C'est celui-ci, et non le petit-fils, que la vieille femme, ombre déjà morte à la vie, cherche et invoque dans la nuit avec un accent qui semble celui du destin.

Nombreuses sont les scènes, vers la fin de Pauline en particulier, qui nous permettent d'affirmer que l'ancienne Marquise de Théus considère son petit-fils comme son amant perdu. D'abord, le soir où Pauline a eu la terrible syncope. Angelo III reste auprès d'elle pour lui rendre service. Quand elle prononce le nom « Angelo », le petit-fils croit que sa grand-mère s'adresse à lui : « En se réveillant, elle m'appela par mon prénom, ce qui ne lui était jamais arrivé. » (IV, 233). Le jeune homme répond à cet appel et il remarque les gestes curieux de la vieille dame. Tout au long de ce soir-là, il observe les manières surprenantes de sa grand-mère :

Ses lèvres bougeaient sur des formes de mots insonores. A un moment donné, elle prononça distinctement : « Oui. » Après, ses lèvres ne bougèrent plus, mais frémirent. Longtemps après, peut-être une heure, elle appela à plusieurs reprises Mme Picolet. C'était quelqu'un que je ne connaissais pas. Elle eut l'air de souffrir et fut tout de suite un peu plus agitée. Elle soupira, ouvrit les

yeux et les referma. Elle appela : « Angelo ! » qui est mon prénom. (IV, 234-235)

Lorsque le narrateur répond à cet appel et lui demande si elle veut manger un bonbon, les réactions bizarres de Pauline lui sont perceptibles : « Je vis qu'elle faisait un énorme effort pour comprendre ce que je venais de dire. Je sentis comme une secousse électrique dans sa main qui repoussa la mienne » (IV, 235). A première vue, l'héroïne croit que le jeune homme est Angelo I. Mais toute réflexion faite, c'est à son petit-fils qu'elle s'adresse, et non à son amoureux. C'est la raison pour laquelle elle se comporte différemment sous le regard du narrateur.

A l'opposé de son attitude lorsqu'il était enfant quand Angelo III était prévenu par Caille que cette voix ne lui était pas destinée, le jeune homme réagit maintenant à l'héroïne. Robert Ricatte (1982, 305) explique que la déception de Pauline affirme qu'« elle nie qu'on puisse avoir repris ce nom et de ce fait, elle qui a perdu toute identité propre, dès qu'elle rencontre son petit-fils, elle lui dénie la sienne ». Le nom « Angelo » de son petit-fils rappelant celui de son amant, Pauline a l'impression que son homme adoré reste tout le temps à ses côtés. Par ailleurs, on trouve un autre indice qui rapproche le petit-fils de Pauline à son bien-aimé décédé : leurs traits physiques.

3.1.1.2 Les traits physiques communs du petit-fils et de l'amant disparu de Pauline

Tout au long de ce roman, Pauline ne mentionne Angelo I directement qu'une seule fois. Et c'est ici que l'on apprend la ressemblance entre les deux Angelo :

« Tu n'as jamais ressemblé à ton père, dit-elle en regardant mon père. Je t'ai désiré. Je t'ai eu et je t'ai. Tu me ressembles à moi. Cela m'a beaucoup facilité les choses. Naturellement, je me faisais une fête de chercher ses traits dans les tiens. J'avais une joie folle à les trouver. Je me trompais. Maintenant je suis plus difficile. **Lui – dit-elle en me montrant – lui ressemble.** Viens ici. » Je m'approchai. « Assieds-toi. » Je m'assis sur ses genoux.

Elle me serra contre elle. (IV, 172-173. C'est nous qui soulignons.)

Il s'avère que Pauline vit uniquement avec le souvenir de son amant. Elle revoit incessamment les traits d'Angelo I dans ses descendants. Christophe Pradeau (1998, 44) commente cette obsession chez le personnage : « c'est son plaisir et sa douleur de retrouver dans le visage de son fils et de son petit-fils quelque chose de l'amour de sa vie, le peu de lui qui s'est réincarné dans sa descendance (...) ». Au cours du texte, Pauline regarde souvent le visage de son petit-fils, surtout « le front et les yeux ». Pour elle, ces parties du corps ressemblent à celles de son amant. Cet extrait peut bien en témoigner :

(...), quand elle m'eut crié : « Mensonge ! », elle prit brutalement mon visage dans ses mains sèches. « Peut-être ça », dit-elle après m'avoir longuement regardé. Et elle traça d'un ongle sec un rond autour de **mon front** et de **mes yeux**. (IV, 152-153. C'est nous qui soulignons.)

Cette partie du visage est répétée neuf fois dans le roman. Nous pouvons diviser en deux groupes les occurrences de ce groupe nominal pour souligner leur importance dans le récit. Les quatre premières (IV, 153, 153-154, 154 et 174) mettent l'accent sur le regard de Pauline selon l'observation d'Angelo III. Par exemple, lorsque Pauline rend visite à ses descendants avant de s'installer à l'entrepôt des aveugles, M. Pardi décrit le paysage de La Valette où vit sa mère. Celle-ci ne s'y intéresse pas et se passionne plutôt à tracer avec son ongle un cercle autour du front et des yeux de son petit-fils en les prenant pour « cette petite chose qui fait dépasser le zéros » (IV, 173-174), c'est-à-dire, ce qui importe dans la vie. Ensuite, plus tard dans le récit, lors de la fête où la dame est entourée de ses anciens amis, elle pense à sa jeunesse et tente de retracer l'image de son amant disparu :

Grand-mère n'avait pas un instant de repos. Elle allait des uns aux autres dans le vaste salon ; elle disparaissait dans les ombres des bords ; parfois on la voyait traverser la lueur d'une torchère, ou se glisser dans le reflet d'une vitrine, puis émerger sous la lumière du lustre et s'en aller de nouveau vers quelqu'un qu'elle touchait tout de suite au bras, ou à l'épaule, et qu'elle regardait ensuite longuement sous le nez. (IV, 199-200.)

Nous notons ici les verbes de mouvement : « disparaître », « traverser », « se glisser », « émerger » et « s'en aller ». Ce champ lexical décrit Pauline exposée aux jeux d'ombre et de lumière comme une apparition. C'est vers le moment-là où elle regarde son petit-fils. « Le front et les yeux » d'Angelo III, son objet du regard, devient ici « cette partie du visage » :

Combien de fois ne l'ai-je pas vue guetter de son regard désert une tache sur le mur, dont la forme lui rappelait je ne sais quoi, ou, de loin, le soir, à travers notre salon à peine éclairé par la suspension basse, regarder avec une attention extrême **cette partie de mon visage** autour duquel elle avait, dès le premier jour, tracé un cercle que je sentais alors brûlant ? Elle n'était aveuglée que d'une forme dont elle revêtait tous ces hommes vivants et elle avait tant de joie à la revoir aux lumières qu'elle mettait un long moment avant d'en dépouiller celui qu'elle en avait d'abord revêtu. (IV, 201. C'est nous qui soulignons.)

Dans cet extrait, la question oratoire aide à susciter le doute du narrateur sur le regard de sa grand-mère. Angelo III tente alors d'en faire une analyse en ajoutant dans le récit ses propres commentaires avec une attention extrême accentuée sur son visage. Les quatre dernières occurrences de « mon front et mes yeux » (IV, 205, 213–214, 222) proposent donc différentes significations. Remontant dans le temps pour revoir son souvenir, le narrateur est capable de justifier le regard énigmatique de sa grand-mère :

Elle regarda mon front et mes yeux. Elle savait que c'était moi, mais je lui apportais un peu de chair à mettre dans le vide. C'est ce qu'elle essaya de faire en même temps qu'elle reprit peu à peu haleine et couleurs. Mais mon front et mes yeux utilisés de cette manière avaient une autre signification que posés à leur place ordinaire au-dessus de mon nez. (IV, 205)

Angelo III trouve enfin que cette partie du visage ne le représente pas lui-même en tant que petit-fils aux yeux de sa grand-mère. Elle l'emploie au contraire pour chercher une autre personne en lui. Les occurrences des organes du visage au cours de l'histoire nous permettent ainsi de voir clairement les traits physiques communs entre les deux Angelo. Avec les quatre premières apparitions de « mon front et mes yeux », le narrateur emprunte les yeux du personnage qui reste encore

petit et naïf. Il relate donc les observations du comportement de sa grand-mère. Lorsqu'il est devenu adulte et en maturité, il sait s'interroger sur le regard de Pauline sur son visage. Il arrive enfin à se répondre que sa grand-mère ne le voit pas en tant que petit-fils ; elle recherche en lui quelqu'un d'autre. Pierre Citron (1971b, 1255) confirme ce fait :

(...) Angelo III, qui jamais n'évoque son grand-père, semble ne pas savoir, jusqu'à la dernière page, qu'il lui doit son nom ; il ne comprend pas, lui si sensible et intuitif, que Pauline confond à plusieurs reprises les deux Angelo dans sa pensée. Il y a là une situation romanesque de base qu'a voulue Giono, et qui ne relève d'aucune logique courante ; c'est elle qui, en tant qu'un des fondements du roman, secrète la logique interne de l'action.

En somme, le nom et les traits physiques d'Angelo III sont utilisés par Pauline pour faire revivre son être cher. Certes, l'apparence commune ne suscite que les images corporelles de son amoureux. Cet aspect si tangible qu'il soit ne peut pas reconforter la vieille dame. Il reste un objet inanimé qui réveille ses souvenirs inoubliables : la statue St. Georges.

3.1.2 La statue St. Georges ou l'image ressuscitée de l'être cher

Durant la promenade avec sa grand-mère, Angelo III remarque que celle-ci semble en quête de quelque chose :

Elle tenait son bras plié raide et tendait son petit poing très ferme. Je posais ma main sur ce poing. Et nous partions. En réalité, elle me tenait tout entier posé sur ce poing comme un faucon de chasse. Car il était manifeste qu'elle cherchait quelque chose (...). (IV, 157)

De même, lorsqu'Angelo III retourne de son premier voyage, il se promène à nouveau avec sa grand-mère : « D'instinct, elle avait raidi son bras, plié et tendu ferme son petit poing sur lequel, au comble du ravissement, je posai ma main d'homme » (IV, 161). On observe les adjectifs décrivant Pauline avec antithèse : « plié - raide », « plié - tendu » et « petit - ferme ». Ceci renforce le caractère étranger

de la dame, qui recherche son amant disparu au monde des vivants. On voit que ce trait dominant de la dame attire son petit-fils vers elle. Le narrateur parle également de cette « chasse » impossible en comparant son auteur « comme un chasseur de merle blanc s'en va chez les merles sans qu'il ait besoin même d'un coup d'œil pour savoir qu'ils sont tous noirs » (IV, 158). De plus, Angelo III note que sa grand-mère s'arrête devant les charlatans et se comporte singulièrement pour « écouter les boniments et de sourire un peu plus profondément que d'habitude, sans cesser de crier silencieusement le nom qui rongait la bouche de son ombre » (IV, 161). Et puis, elle commence « la chasse aveugle » (IV, 161) et ils se trouvent devant la statue de « Saint Georges » dans une impasse :

(...); j'ai cru reconnaître dans la rue de Turenne une impasse, fermée par une chapelle des Récollets, où il me semble bien qu'un soir nous fûmes arrêtés par une sorte de sentinelle immobile, et je me suis demandé si ce ne fut pas par ce Saint Georges, (...), si c'est lui, c'est vers son visage de grès rongé de pluie et de gel que s'est tendue la mitaine noire de ma grand-mère et c'est à lui qu'avec une voix soudain tendre elle a dit un mot que je n'ai pas compris. (IV, 162)

On observe le comportement étrange de Pauline suscité par cette statue. L'impasse où se situe cette statue suggère symboliquement la situation tragique de Pauline. Elle exprime sa mélancolie, sa solitude envers cet objet comme si c'était un homme qu'elle s'efforce d'atteindre : « à qui elle avait enfin parlé et qu'elle avait touché du bout des doigts devant la chapelle des Récollets, dans l'impasse de la rue de Turenne, (...) » (IV, 203). Ce sujet est aussi mentionné dans le texte pour mettre l'accent sur les manières surprenantes de Pauline. Le narrateur arrive finalement à justifier que des gestes bizarres résultent de « son désir que **ces yeux, ce front, cet archange** qui portait la ressemblance de ce qu'elle avait perdu. » (IV, 222. C'est nous qui soulignons.). Il est intéressant donc de décoder la valeur symbolique de cet objet personnifié.

Tout d'abord, il est essentiel de savoir l'importance de St. Georges. Georges Ferguson explique dans *Signs and symbols in Christian art*, son ouvrage traduit en thaï (2542, 82), que St. Georges de Cappadoce représente la victoire de la vertu contre le vice et la répression. Selon la légende, St. Georges combat contre le dragon pour

sauver une princesse au nom de Jésus-Christ. Et il arrive enfin à tuer le monstre. C'est pourquoi, dans les œuvres d'art, il paraît souvent sous la figure d'un chevalier à cheval, tenant une épée à la main. Effectivement, Saint Georges est une allusion à l'amant de Pauline tout au long des quatre romans du cycle. Pierre Citron (1971a, 1125) met l'accent sur cette représentation employée par Giono. Il explique qu'Angelo I est souvent considéré par les autres comme « une figure d'archange ». Ce mot est intimement lié à « l'ange » et fait appel au nom de l'être cher de Pauline, Angelo. Il est évident que la statue St. Georges, dans notre texte, évoque l'image du hussard italien chez Pauline. De plus, l'étude de Pierre Citron (1971b, 1264) confirme que le nom de Saint Georges apparaît aussi dans *Angelo*, un autre roman du *Cycle du Hussard* :

L'amour de Pauline se cristallise (...) sur plusieurs pôles successifs. D'abord sur une statue de Saint Georges – et il faut se souvenir que dans *Angelo*, le marquis de Théus a comparé deux fois Angelo I à saint Georges d'où l'insistance, par cinq fois dans *Mort d'un personnage*, sur cette statue où Pauline croît reconnaître quelque chose, et à laquelle elle adresse un mot que le narrateur ne comprend pas.

De cette explication, les gestes de l'héroïne envers la figure en pierre sont donc justifiés. En apprenant les allusions créées par l'auteur, on comprend que la statue sert de substitut d'Angelo I. Comme cette représentation n'est faite que de pierre, l'héroïne parvient à s'exprimer librement devant cette chose inanimée. Ses mots incompréhensibles et ses tentatives pour rentrer en contact avec la statue révèlent qu'elle ne cesse de penser à son cher hussard.



Photo 1 : *Saint Georges à cheval terrassant le dragon* par Peter Paul Rubens

Cette peinture est créée en 1607 avec la technique de l'huile sur toile. Elle est exposée aujourd'hui à Madrid (Espagne) au Museo Nacional del Prado³.

³ Peter Paul Rubens, *Saint Georges à cheval terrassant le dragon*, [en ligne], disponible sur : <http://www.artliste.com/peter-paul-rubens/saint-georges-cheval-terrassant-dragon-177.html>, [le 29 septembre 2011].

3.1.3 Les paroles gravées dans la mémoire

Comme Pauline apparaît dans tous les romans du *Cycle du Hussard*, la notion d'intertextualité peut expliquer quelques mystères chez elle. Nombreuses sont les phrases prononcées par l'héroïne et qui confirment qu'elle vit toujours dans son souvenir.

Dans la scène où Angelo III fait la toilette à sa grand-mère, celle-ci prononce une phrase importante que son petit-fils ne comprend pas :

(...) Une fois que je la lavais, elle parla avec une voix étrange, presque jeune.

« **Laissez-moi, dit-elle, j'aime mieux mourir** ».

Quoique le tour fût insolite, car d'ordinaire elle me tutoyait, je crus que, cette fois, elle trouvait mes soins indécents et insupportables.

« Cela n'a pas d'importance, ma belle, lui dis-je, il faut que tu sois propre. »

Mais je compris que cette phrase venait de très loin et même qu'elle ne s'adressait vraisemblablement pas plus à moi que le prénom – le mien pourtant – qu'elle avait chuchoté au seuil de ma chambre le soir où Caille m'avait soufflé à l'oreille :

« Ne répondez pas, petit garçon, ceci ne vous concerne pas. » (IV, 217. C'est nous qui soulignons.)

En fait, la phrase en gras fait l'écho du roman intitulé *Le Hussard sur le toit* qui raconte l'aventure d'Angelo Pardi et de la Marquise Pauline de Théus. Cette phrase est formulée dans *Mort d'un personnage* avant la publication du *Hussard sur le toit* comme anticipation pour préparer le lecteur à la scène où Angelo I, nettoie sa compagne de voyage, la Marquise Pauline de Théus, qui souffre du choléra. Le héros n'hésite à aucun moment de prendre soin d'elle. Il se sacrifie pour faire refroidir le corps de celle-ci sans crainte. Pierre Citron (1971b, 1264) juge cette scène comme le point culminant du *Hussard sur le toit* :

(...), c'est le « J'aime mieux mourir » que Giono sait qu'il écrira à la fin du *Hussard sur le toit*, lorsque Pauline aura le choléra – soixante-dix ans avant sa mort telle qu'elle est évoquée dans *Mort d'un personnage*.

Jacques Viard (1982, 150. C'est l'auteur qui souligne.) remarque aussi cette scène particulière. Ici, Giono réussit alors à nous faire voir les jeux du temps dans ses romans du *Cycle du Hussard* :

Ce livre II, écrit Giono, « peut devenir admirable si je réussis le mélange du **passé** et du **présent** » (IV, p.1127 sq.) Réussite : dans ce « récit 1940 », Pauline embrouille si bien qu'elle vouvoie son petit-fils en répétant les paroles prononcées soixante-dix ans plus tôt : « *Laissez-moi, j'aime mieux mourir* ».

Malgré l'effort de Pauline pour revivre l'expérience du passé, on note que son petit-fils montre son incompréhension devant ce qui se passe et essaie également de la retenir au moment présent. Il continue à la laver et lui faire manger un éclair, le dessert préféré de la vieille dame (IV, 217).

Après avoir eu la première syncope, Pauline se repose sur son lit. Elle bat la canne par terre pour faire venir Catherine, la bonne. Puis, la vieille dame prononce une autre phrase énigmatique :

« Oh ! *nonna*, dit-elle, vous avez encore un bon poignet.

- **Rien, dit grand-mère** (elle hésita comme à un carrefour de mots), **rien ne m'enlèvera mon poignet. J'ai eu de bons professeurs.** » (IV, 233. C'est nous qui soulignons.)

« *Notes et variantes de Mort d'un personnage* » explique que cette phrase nous fait penser à *Angelo*, un autre roman du *Cycle du Hussard* : « "Il faudra, dit Pauline que vous m'apprenez à tenir un sabre." Angelo a évidemment, durant la période indéfinie de ses amours avec Pauline, déféré à ce désir » (Citron 1971c, 1304).

La parole de l'héroïne affirme bien son souvenir des moments heureux vécus avec Angelo I. Dans notre roman étudié, Pauline s'intéresse toujours aux activités qu'elle a faites avec son cher hussard. Dans la conversation partagée par nombre des personnages à la scène au bésigue, un médecin dit : « Tout le monde est cocu » (IV, 166-167). Pauline montre son intérêt à ce sujet et lui pose une série de questions :

- « - (...) Pourquoi tout le monde ? disait ma grand-mère.
- Parce que tout le monde, disait le docteur. Avec des hommes, avec des femmes, ou avec des cartes à jouer, madame !
 - Avec **des chevaux** ? disait ma grand-mère.
 - Pourquoi pas ? Cela me paraît fort pratique.
 - Avec **des sabres** ? disait ma grand-mère.
 - Très souvent, disait le docteur. Avec tout, madame. C'est bien simple. » (IV, 166-167. C'est nous qui soulignons.)

Les interrogations de Pauline sont centrées sur « des chevaux et des sabres », deux activités pratiquées par elle et Angelo I. Le fait qu'elle soit captivée par ce sujet confirme qu'elle ne croit pas aux paroles du docteur et qu'elle pense constamment à son être cher. Ou bien, lorsqu'on parle des timbales de la Symphonie que M. Pardi veut offrir aux aveugles, Pauline dit que cela sert à « Entrer » avant de dire qu'elle s'est mal exprimée (IV, 168). En fait, ces paroles attestent son attachement à son amant disparu. Pierre Citron (1971b, 1263) constate que ce mot lui donne l'image « au rythme des timbales l'arrivée éclatante, en apothéose, de son colonel de hussards ».

Dernièrement, après avoir eu une terrible syncope, Pauline réclame de la soupe avec peu d'huile, ce qui est opposé à sa préférence habituelle. Puis, elle pose une question à son petit-fils :

« Bonne soupe, dit-elle. Où as-tu pris les poireaux ?

- Chez l'épicier, lui dis-je.

- Chez l'épicier, dit-elle. (Elle eut un petit rire sec.) Chez l'épicier », répéta-t-elle.

Et elle rit encore, sèchement, de la gorge.

« **Couvre le feu, dit-elle, il fait du vent.** »

Père, qui était assis à côté de moi, me toucha le bras et me fit signe de ne pas répondre » (IV, 234).

Cette phrase obscure dont le narrateur ne peut pas dégager le sens semble claire pour M. Pardi qui se rend bien compte de l'obsession du passé de sa mère. Pierre Citron (1971b, 1264) explique que cet énoncé marque une « allusion à un

épisode non écrit de ses aventures au grand air avec Angelo I ». Il est manifeste que tous ces mots prononcés se réfèrent aux expériences partagées entre elle et son bien-aimé. Avec les informations du *Cycle du Hussard*, nous revoyons le bonheur perdu de Pauline. En effet, les paroles soulignées dans les exemples mentionnés précédemment ne sont rien d'autre que l'expérience qu'elle a une fois vécue. Le fait que l'héroïne les reformule dans sa vieillesse révèle nettement ses efforts de faire revivre son passé heureux dans le présent sans la personne qu'elle aime.

En conclusion, le souvenir d'Angelo I obsède Pauline. Malgré la disparition de son amant, l'héroïne ne peut pas se détacher de lui. Elle crée les illusions pour se consoler de la solitude du monde sans son amour. Ces images sont engendrées par les propres perceptions du personnage. Les sensations visuelles et tactiles sont provoquées notamment par le visage de son petit-fils et la statue Saint Georges. Sa nostalgie du bien-aimé est aussi révélée par ses paroles dans la mémoire déclamées. Effectivement, toutes ces impressions ouvrent la porte à l'imagination de Pauline et font revivre l'amour perdu chez elle.

En dépit de ses efforts éperdus de revoir son amant décédé, l'héroïne ne trouve que ces illusions éphémères pour apaiser sa mélancolie. Selon Christophe Pradeau (1998, 48), la présence régulière d'Angelo I malgré son absence physique dans le texte est considérée comme le cœur du roman : « l'impossibilité pour Pauline de Thés d'oublier celui qui a été l'amour de sa vie ». Le fait que Pauline n'arrive pas à délaisser son homme adoré dévoile le tragique de l'histoire. Alain Romestaing (1998a, 159) explique la résignation à la condition humaine qui est présente et acceptable chez les autres personnages de Giono mais qui manque plus ou moins chez Pauline ainsi :

Cependant ce manque fondateur de la condition humaine, d'autres personnages de Giono savent mieux l'accepter, parce qu'ils apprennent à renoncer. Or il est frappant de voir que cette sagesse passe par une approche moins négative de l'instant, celui-ci n'étant plus un pis-aller suicidaire, une simple négation du monde, mais au contraire une acceptation de la négativité du monde, de la finitude humaine.

De cette critique, on note que le cas de Pauline est exceptionnel car elle tient fermement à sa jeunesse heureuse. La quête de l'amour perdu chez elle confirme que la mort de l'être cher est dure à accepter. Son refus du détachement de la condition humaine renforce le tragique chez l'héroïne. Elle se penche plutôt vers l'illusion du passé au lieu de faire face à la vérité actuelle du monde où elle vit.

En racontant sa vie passée à côté de sa grand-mère, Angelo III nous fait découvrir non seulement le manque et la quête de celle-ci, mais aussi les siens, tels que nous aborderons dans la partie suivante.

3.2 La quête de la mère disparue chez Angelo III

Durant la narration, Angelo III avoue qu'il a perdu sa mère depuis son enfance : « (...) car je n'ai pas connu ma mère » (IV, 146). Gravée au cœur du narrateur, cette perte engendrerait chez lui la question d'identité. En relatant le récit, il profite de revoir sa vie passée et retrace en même temps l'image de la femme qui l'a mis au monde. Dans notre analyse, nous allons montrer comment le récit traduit le manque de la mère et la quête du héros pour des substituts maternels.

3.2.1 Prélude de la mère avec la mer

Pour parler de la mère d'Angelo III, Giono ne la mentionne pas directement. Il choisit de jouer avec deux sons homophones : « mère et mer ». Tout au long du premier chapitre du roman, on note que la mer est mise en valeur comme un décor scénique dominant. Il est important de révéler ses caractéristiques pour voir sous quels aspects cet élément naturel fait appel à la figure maternelle du héros. On verra d'abord les caractères de la mer dans le roman. Et on dévoilera ensuite les sens symboliques qui lient la mer à la mère.

3.2.1.1 Les descriptions de la mer

Si l'on prête l'attention au paysage de la mer dans le premier chapitre de *Mort d'un personnage*, on peut diviser la description scénique en deux parties : « la mer naturelle » dont témoigne Angelo III devant ses yeux et « la mer virtuelle » qu'il crée dans son imagination.

D'une part, Angelo III commence son histoire en se souvenant de son aller à l'école le matin et son retour chez lui le soir. Il décrit souvent « la mer naturelle » qui est présente devant ses yeux : « Mais à sept heures précises, quand nous sortions de la maison, c'était le matin sur la mer, par-delà des rochers blêmes et trois cyprès » (IV,143–144). Pour son apparence, la mer marque sa beauté limpide : « le large était d'une eau entièrement nue » (IV, 144) mais reste à la fois immense et absorbant : « (...), et, en passant devant les portes de ces épicerie, je voyais leurs devantures fermées s'enfoncer et se fondre dans les lointains de la mer » (IV, 144–145). De plus, la dimension de la mer ne se limite pas à elle-même mais s'étend vers le ciel. Les eaux que voit Angelo III deviennent ainsi « la mer dont le reflet verdissait le ciel au-dessus de nos têtes » (IV, 146) avant de terminer la rondeur du jour avec l'image de « la mer sous la nuit » (IV, 152). En effet, on remarque que la description du paysage maritime paraît en cycle complet d'une journée. Le narrateur commence la description de la mer dès l'aube en passant par les différentes formes de l'eau et se termine vers la fin du jour.

D'autre part, lorsque l'image marine devient absente, Angelo III crée « la mer virtuelle » et la dépeint au lecteur. On a donc l'impression qu'elle apparaît partout. Par exemple, la couleur bleue de la mer recouvre toute la ville. Les deux espaces, terrestre et marin, s'assimilent : « Sous ses fumées, la ville était bleue et elle grondait doucement derrière ses fenêtres » (IV, 144). En outre, l'ambiance de la ville nocturne nous donne à voir les jeux de lumière qui se réfèrent non seulement à la mer, mais plus précisément à la figure des eaux mouvementées :

De l'autre côté de la rue, venaient **des couleurs aquatiques** que le flot des passants interceptait et faisait *trembler, prolongeait, déformait, balançait*, comme vues à travers de l'eau, écrasant **des bleus paon** qui *coulaient* dans des verts *suintant* dans des rouges *enroulés* autour de jaunes serin, beurrées sur des noirs, des goudrons et des paix mordorées, pleines de fils d'or, *déroulant*

des chevelures de reflets comme **le courant dans l'épaisseur des ruisseaux**. (IV, 150. C'est nous qui soulignons.)

Les diverses couleurs de l'eau soulignées en caractère gras ainsi que les verbes qui suggèrent l'écoulement et le mouvement soulignés en caractère italique mettent en valeur l'état instable de l'eau. Cette mise en scène reflète notamment le trait changeant de cet élément liquide. Ces deux catégories d'images de la mer dans le premier chapitre du roman sont si frappantes qu'elles nous invitent à rechercher plus loin le rôle et la valeur de l'image marine dans l'histoire.

3.2.1.2 La mer et son sens symbolique

Pour mieux comprendre la mer, il est important de retourner vers son origine : l'eau. D'après *ABC du symbole*, Thalès de Milet, le savant et philosophe grec de l'école ionienne, explique la valeur de l'eau comme « le principe de toute chose et l'univers a été produit par l'eau » (Sédillot et Zana 2007, 183). Cette matière aquatique est jugée essentielle par sa qualité génératrice de la vie. Cette idée s'accroît avec l'ensemble des eaux océaniques comme la mer. *Le Dictionnaire psychanalytique des images et symboles du rêve* de Tristan-Frédéric Moir (<http://www.abcdreve.fr/>) propose la signification connotative de la mer :

La mer, c'est aussi la source de toute vie, la mère originelle ou la mère nourricière. Dans ce sens, la mer est un symbole éminemment féminin. La mer est cet ensemble, cet inconscient qui est en nous, la mer dont nous sommes tous issus. Comme les eaux du liquide amniotique, la mer est le souvenir lointain du milieu liquide qui nous a porté, nourri et plus loin encore, le souvenir archaïque des premières formes de la vie. Donc, très souvent, le rêve joue sur cette homophonie ; la mer, c'est la mère, la mère originelle. Ce milieu qui nous a engendrés et qui reste gravé dans notre mémoire avec nostalgie.

Il est indiscutable que le trait de la mer fait écho à son jumeau phonique : la mère. Revenons à notre roman étudié. Il semble que les deux types de la mer dans la description marine au premier chapitre suggèrent les caractères des figures maternelles dans la vie d'Angelo III. C'est-à-dire, « la mer naturelle » qui tient la grandeur de source de la vie fait appel à la mère décédée qui donne naissance au

monde. Cette figure maternelle apparaît pure et claire aux yeux mais inaccessible. Même si Angelo III est privé d'elle, il reste encore d'autres femmes qui prennent le rôle maternel pour le nourrir. Ces substituts de la mère se réfèrent à « la mer virtuelle » dans le roman. Dans la partie suivante, on exposera les femmes dans la vie d'Angelo III qui jouent le rôle maternel.

3.2.2 Les deux figures substitutives de la mère

Dès l'ouverture, il semble que la figure de la mère chez Angelo III est introduite par « Pov'fille » ou la mère latente. Ce personnage féminin est la première femme mentionnée dans l'incipit. Elle travaille à l'entrepôt des aveugles dirigé par M. Pardi, le père d'Angelo III. Elle se charge aussi d'accompagner le petit garçon pour aller et revenir de l'école : « Tous les matins, « Pov'fille » me menait au pensionnat des sœurs de la Visitation, rue Montgrand, (...). « Pov'fille » et moi, nous partions à sept heures tous les matins, hiver comme été » (IV, 143). Lorsque le narrateur remonte dans son passé pour relater l'expérience avec cette figure féminine, il s'exprime comme s'il, étant marin, travaillait toujours en pleine mer :

(...), car je sentais sa main **se tendre comme la corde quand le vent gonfle le foc** ; je regardais en haut ses yeux qui se perdaient ; puis, nous passions devant la porte qui sentait la toile à sac et le crottin de cheval, et le bras de « Pov'fille » **redevenait mou comme la corde d'une voile qui faseye**, (...). (IV, 145 C'est nous qui soulignons.)

Ici les comparaisons employées sont les termes de la navigation maritime. Son métier est un moyen que prend Angelo III pour retourner vers sa mère en travaillant en pleine mer. Ainsi, le fait que le héros parle de « Pov'fille » comme s'il était à la mer affirme que ce personnage lui fait penser à l'image maternelle. Pourtant, le rôle de « Pov'fille » ne s'arrête que là. On ne la revoit plus dans la suite de l'histoire mais les rôles de la mère se développeront plus tard avec Caille et Pauline.

3.2.2.1 Caille ou la mère adoptive d'Angelo III

Caille, une femme qui vit dans l'entrepôt des aveugles, s'occupe bien du fils de M. Pardi, son amant. Au cours du récit, Angelo III évoque souvent sa tendresse. Malgré sa cécité, elle vit et se comporte comme les gens ordinaires. Caille exprime ouvertement son amour pour toute la famille de M. Pardi et surtout pour son enfant : « Elle [Caille] s'occupait chez nous de tout un travail de tendresse. Quand il est fait, le monde est monde. Pour ma part, elle venait chaque soir près de mon lit aider la nuit. Elle était sacrément à son aise dans cette terre gigantesque » (IV, 154). Tout au long du roman, il est évident que Caille s'intéresse à donner les soins physiques à l'enfant et lui procure l'amour dont il a besoin. Cette présente partie abordera les aspects maternels de ce personnage. L'accent sera mis sur le don et l'amour de cette femme aveugle pour Angelo III et pour sa famille.

Il est intéressant de noter que la mention de Caille se trouve souvent côte à côte avec celle de la mère décédée dans le récit. Voici un exemple dès le début de l'histoire, dans la scène où Caille s'occupe du petit garçon : « Seul, j'étais vêtu en lord écossais, car je n'ai pas connu **ma mère** et j'étais habillé suivant les indications d'**une jeune aveugle que mon père aimait beaucoup** ». (IV, 146. C'est nous qui soulignons.) Cette femme privée de la vue reste anonyme au début et se révèle plus tard : « La jeune aveugle que mon père aimait beaucoup s'appelait Caille » (IV, 154). Une autre phrase du texte fait écho de la structure parallèle :

Il y avait au moins cinq ans que Caille nous aimait, mon père et moi. Je ne me souviens pas de **ma mère**. Je me souviens de **Caille** qui me faisait boire mon huile de foie de morue et me donnait une pastille de menthe. Je me souviens qu'elle me passait de la teinture d'iode sur la poitrine avec un petit pinceau souple. (IV, 190. C'est nous qui soulignons.)

Angelo III insiste sur l'amour de Caille pour son père et lui-même. La tendresse de cette femme est soulignée à plusieurs reprises tout au long du texte. La scène qui en témoigne est celle d'une nuit où Caille reste au lit avec le petit garçon et elle lui demande de décrire la bouche de Pauline. Voyant la bouche de la femme aveugle, Angelo III devient peureux. Et celle-ci le reconforte vite :

« - Vous tremblez, dit Caille, renforcez-vous vite sous vos couvertures. Ne tremblez plus, je vais me coucher un petit moment près de vous. Ne tremblez plus, dit-elle, je suis couchée à côté de vous. (...) » (IV, 154–155)

Et ce geste caressant de Caille arrive à soulager le petit garçon :

L'horreur qui me fait claquer les dents était plus vieille que la mer. Mais le remède qu'y apportait Caille était également plus vieux que la mer. Elle s'était allongée sur le lit, tout contre moi, et, à travers les couvertures, je sentais la chaleur de son corps. (IV, 155)

Le frisson angoissé que ressent l'enfant est l'instinct naturel. Ainsi, Caille réagit par l'instinct de la mère, prenant son corps donné par la nature afin de calmer l'enfant :

Le corps de Caille était un refuge magnifique. **Sa chaleur** faisait bourdonner le sang dans mes oreilles. Elle avait passé **son bras sous ma tête**. Sa main **serrait** mon épaule. Malgré l'épaisseur de couvertures qui nous séparait, **le mouvement calme de sa respiration** m'entraînait dans la paix et dans le sommeil. (...) Mais je n'avais pas peur ; j'étais, au contraire, tellement rassuré par **cette main, ce corps, cette tiédeur**, que je jouais délicieusement avec l'horrible. (IV, 155. C'est nous qui soulignons.)

De même, Colette Trout et Derk Visser (2006, 108) affirment que la réaction de Caille ressemble à l'instinct de la mère pour apaiser son enfant :

Caille, la jeune aveugle, qui vit avec le père du narrateur, dispense également cette tendresse maternelle auprès de ceux qui l'entourent, en particulier envers le jeune Angelo III. Lorsqu'il est pris d'angoisse, elle s'allonge à côté de lui, et la présence de son corps, chaud et paisible, rassure l'enfant (...).

Le prénom de ce personnage propose et renforce également son trait fervent. Selon *Le nouveau Petit Robert 2009* (Rey-Debove et Rey 2008, 326), le mot « caille », qui dénote « petit oiseau migrateur des champs et des prés », est aussi employé en tant que terme d'affection. L'expression associée à ce mot : « chaud

comme une caille » propose deux significations intéressantes. Dans l'ancien temps, cette expression veut dire « ardent en amour » tandis que, dans le langage moderne, elle traduit « dont le corps est chaud ». Les données linguistiques correspondent au champ lexical de la « chaleur » trouvé dans le texte. Les deux termes, « chaleur » et « tiédeur », définissent bien les traits de la maternité de Caille. Il est ainsi incontestable que ce personnage féminin arrive bien à consoler le petit garçon sur le plan physique aussi bien que moral.

Il nous est permis de faire une autre remarque ici. A part la mer, le caractère maternel de Caille est aussi associé à la terre. Quand le petit Angelo III tombe malade, cette femme aveugle prend bien soin de l'enfant :

Caille, qui venait me faire avaler mes tisanes, je la trouvais énorme et belle comme un lis avec une odeur de forêt et de cheval, et, quand elle passait sa main sous ma nuque pour me relever, Caille était comme un saule. (IV, 185)

La douce mère est mise en valeur à l'aide des comparants : « un lis » et « un saule ». Ces arbres sont liés à la terre qui, selon *Dictionnaire des symboles*, symbolise « la fonction maternelle : Tellus Mater » (Chevalier et Gheerbrant 2008, 941). Malgré sa cécité qui l'oblige à vivre dans le monde des aveugles, ce personnage se précipite vers la réalité concrète de l'univers tangible :

Il suffisait d'entendre Caille parler de prairies, de soleil, de couleurs pour savoir que, même si elle ne pouvait pas connaître ce qu'étaient en réalité la prairie, le soleil, et la couleur, elle se jetait si violemment de tout son cœur vers ces réalités que la représentation qu'elle s'en faisait avait une qualité terrestre. (IV, 195)

Il est incontestable que le personnage de Caille incarne parfaitement la mère pour le garçon. C'est pourquoi Agnès Castiglione (2009, 85) juge Caille « la mère adoptive » d'Angelo III.

3.2.2.2 Pauline, de la grand-mère à l'illusion de la « grande mère »

Il nous reste un autre personnage féminin auquel Angelo III est lié par le sang : c'est sa grand-mère Pauline. Ce personnage peut plus ou moins prendre la place de sa mère. Pauline fait une entrée en scène remarquable dans les pensées d'Angelo III. Le narrateur la répète deux fois dans le texte. La première fois, Pauline est vue par le petit garçon le jour où il perd sa mère : « Je l'avais vue à peine une fois avant, à **la mort de ma mère**. J'avais cinq ans. Elle vint, et je la mélangeai aisément à tout l'étrange de cette journée-là ». (IV, 172. C'est nous qui soulignons.) Il souligne à la fois la disparition de sa mère et la présence de sa grand-mère. En témoigne la deuxième rencontre à l'asile des aveugles de son père : « Je l'avais vue pour la première fois – à part la fois où elle avait fait une apparition pour **la mort de ma mère** – debout devant « Pov'fille » et moi dans ces escaliers qui montaient à notre entrepôt des aveugles ». (IV, 202 C'est nous qui soulignons.)

L'impression chez sa grand-mère le jour de la mort de sa mère est gravée dans le cœur du petit garçon. Il est possible qu'il la prenne dès lors pour le substitut de sa mère décédée. L'article intitulé « *Mort d'un personnage : la mémoire à la mère* » affirme que « Pauline est la figure de la mère perdue. Le premier souvenir qu'Angelo III garde de sa grand-mère remonte précisément à la mort de sa propre mère » (Castiglione 2009, 84). De plus, lorsqu'Angelo III évoque sa grand-mère à la scène de la fête, il annonce le lien maternel qui les attache : « Mais il y avait ici des hommes et des femmes qui la connaissaient depuis soixante ans, qui l'avaient vue debout devant eux bien avant que je naisse (**puisque j'étais né d'elle**) » (IV, 202 C'est nous qui soulignons.) De toute façon, la fonction maternelle de Pauline dans la vie d'Angelo III s'oppose à celle de Caille. L'image de la mère chez Pauline est liée au caractère ambivalent de l'eau à la fois sympathique et antipathique. Au chapitre III, Pauline dispose des traits de l'eau négative :

Nous traversions un hiver sombre ; tous les jours, un très fort vent du sud roulait sur nous tous les nuages de l'Afrique. Il pleuvait sans arrêt, et il avait tellement plu que, même pendant les rares fois où il ne pleuvait pas, on voyait de l'eau ancienne sourdre d'entre les pierres des façades et ruisseler le long des murs. **La mer était noire**. Les vêtements les plus soignés sentaient le chien mouillé. Le *Sémaphore* signalait de très violentes épidémies d'influenza dans les quartiers exposés au vent du large. (IV, 182-183. C'est nous qui soulignons.)

Dans cet extrait, on observe un autre aspect de l'eau. Selon *ABC du symbole*, l'eau possède un caractère ambivalent : « L'eau est symbole de dualité : agitée et tourmentée, elle indique le mal-être, le désordre, le mal ; calme, elle signifie l'ordre, le bien-être, le bien » (Sédillot et Zana 2007, 184). Le trait instable de l'eau s'accorde bien à l'ambiance de l'histoire. On note qu'« un hiver sombre », qui prévoit l'inquiétude de la saison, est suivi par les orages, la pluie et l'écoulement de l'eau. De plus, Tristan-Frédéric Moir (<http://www.abcdreve.fr/>) explique que la couleur noire représente l'incertitude et la nonchalance. Le noir suggère également « l'indifférencié, ce qui n'est pas encore reconnu et qui échappe à la conscience ». Les éléments scéniques se lient aux maladies contagieuses angoissantes qui menacent les personnages. En témoigne un autre extrait :

Il faisait de plus en plus mauvais temps. C'est à peine si, vers le midi, il y avait un peu de jour gris qui s'effondrait tout de suite sous les paquets de ténèbres toutes moussues de pluie, que le vent du sud ne cessait de charrier comme un fou. L'épidémie d'influenza était devenue très maligne, on commençait même à en mourir un peu de tous les côtés. (...) (IV, 184)

Ce trait de l'eau fait appel au moment où le petit garçon tombe malade : « Un soir, je fus pris de frissons, et, dans la nuit, il devint manifeste que j'étais attaqué par le mal. Mon père, Caille et ma grand-mère restèrent toute la nuit dans ma chambre » (IV, 184). Contrairement à la douce figure maternelle de Caille, Pauline semble ignorante envers le garçon :

Mais grand-mère m'effrayait. Elle venait près de mon lit et se contentait de me regarder gisant. Et jamais comme sous ces yeux-là – qui ne me regardaient pas – je ne m'étais senti si désespérément couché et perdu. (IV, 185)

D'autre part, le regard de Pauline inquiète et affole son petit-fils. En effet, « l'eau naturelle » dans cet extrait ne représente plus la mère qui donne naissance à Angelo III comme dans le premier chapitre du roman. Elle se développe et devient ici le portrait de la grand-mère. Il est évident que cet élément liquide, qui suggère l'idée de source de la vie, est intimement lié à la grand-mère qui donne naissance à ses

descendants. Peut-être Pauline est-elle troublée par sa négligence même envers le petit garçon malade. Ce qui correspond à l'état instable de l'eau révéle dans le texte.

En dépit du lien sanguin qui noue le garçon à la vieille dame, il se trouve que cette figure ne représente que l'image illusoire de la mère décédée. Que ce soit l'image marine naturelle ou virtuelle, apaisante ou troublante, le fait qu'Angelo III la rappelle souvent dans son récit du passé témoigne bien que lui aussi, comme sa grand-mère, est à la recherche interminable de l'être cher perdu prématurément. Les moments où il ne part pas encore retrouver la « mer », il reste à l'entrepôt avec les deux figures substitutives, l'une tendre et chaleureuse et l'autre troublante et énigmatique. En tout cas, le manque persiste chez lui car elles ne sont que l'illusion de la mère perdue.

3.3 La quête de l'existence chez M. Pardi

Comme Pauline est empreinte de tristesse après la mort d'Angelo I, il lui reste le seul témoin de leur amour : M. Pardi. De toute façon, le fait que cet homme est né enfant naturel pourrait le conduire à se douter de son existence, surtout quand sa mère s'obstine à retracer son amour perdu dans lui et elle trouve que son fils ne ressemble pas autant à son ascendant⁴. Il s'avère qu'il cherche à prouver sa présence et à se faire du bien par la seule activité qui l'occupe : son travail. Dès l'ouverture du roman, Angelo III présente son père en soulignant l'influence de son métier sur la vie de celui-ci :

Je me suis toujours demandé comment mon père était devenu directeur de cette institution, président de cette république d'ombres, de cris et de silence. Il y était tellement habile qu'on pouvait oublier chez nous n'importe quel aveugle, mâle ou femelle, et vert ou vieux, il y avait ici de quoi le contenter indéfiniment. (IV, 143)

⁴ Voir notre analyse, pp.36-37.

Dans ce petit extrait, la périphrase et la gradation sont employées pour expliquer l'existence de M. Pardi révélée par sa relation vis-à-vis des aveugles. D'une part, le narrateur décrit son père en tant que « directeur de cette institution » et amplifie ce statut en « président de cette république ». Ce titre de M. Pardi crée en lui l'identité propre. Jadis enfant naturel, il est maintenant doté d'une certaine autorité dominante chez les aveugles. Le fils de Pauline arrive ainsi à se donner une autonomie contre « le règne » de sa mère en créant son propre statut. D'autre part, les non-voyants sont traduits par « ombres » et sont développés plus tard par les traits caractéristiques : « cris-silence », « mâle-femelle » et « vert-vieux ». C'est-à-dire, les handicapés logeant à l'hospice sont de tout caractère, exigeant ou facile ; de tout sexe, homme ou femme ; et de tout âge, jeune ou vieilli. Ils sont ainsi pris pour « le peuple » de M. Pardi. Ici, le recours à la périphrase dévoilerait l'admiration mêlée d'amertume du narrateur pour le travail de son père. Le don de soi chez celui-ci renforce le tragique dans la vie de ce personnage. Jacques Pugnet (1955, 72) insiste sur l'importance de cette occupation de M. Pardi :

Le père d'Angelo est directeur d'un hospice pour aveugles, (...) ; ce sont là des activités qui vous prennent vingt-quatre heures sur vingt-quatre. L'activité la plus quotidienne est la trame à laquelle se mêlent tous les autres éléments de l'action romanesque.

De cet extrait, on constate le caractère symbolique du travail de M. Pardi qui pourrait expliquer le mystère de son existence. Pour voir comment sa vie est définie par sa profession, nous aborderons la quête de l'existence chez M. Pardi en mettant l'accent sur l'aide qu'il apporte chez les aveugles. Nous analyserons d'abord les caractères du travail de M. Pardi. Puis, nous montrerons les liens entre son activité et ses problèmes personnels.

3.3.1 Travailler, c'est donner

Dans le roman, le narrateur relate la rencontre entre M. Pardi et l'ancien directeur de l'hospice des aveugles. Celui-ci donne un conseil intéressant :

« (...), parce que après vingt ans d'administration je sais administrer, et non seulement administrer, mais je connais le fin mot de tout ce qui se fait en fait d'aveugle et d'aveuglement, mais je ne suis plus rien. La location de ces locaux à la Société méditerranéenne des soies laissait un bonus net de six cent treize francs. C'est un aveuglement, mon cher, vous êtes aveuglé. Et il vous reste encore à faire admettre votre aveuglement au conseil municipal, car nous ne sommes pas les maîtres, vous n'êtes pas le maître, mon cher. » (IV, 175)

Les conseils de l'ancien administrateur à son successeur sont centrés sur trois mots de la même famille : « aveugle », « aveuglement » et « aveuglé ». Selon *Le nouveau Petit Robert 2009* (Rey-Debove et Rey 2008, 196), ils suggèrent non seulement l'idée de « privé de la vue » selon le sens littéral mais aussi celle de « privé de l'usage de la raison, du jugement » selon le sens figuré. Cet avertissement semble prévenir M. Pardi de bien équilibrer son esprit devant ce travail. Le fils de Pauline se dévoue pour reconforter les aveugles comme père de famille : « (...), quelle petite folie, vraiment, que celle qui ne coûte que six cent treize francs ; convenez que c'est une folie de père de famille » (IV, 175). Nous examinerons donc ce que fait de ce personnage le père de ses protégés.

3.3.1.1 La gestion du logement

M. Pardi s'intéresse à améliorer le lieu où vivent les aveugles. D'une première vue, l'hospice des aveugles apparaît un lieu de réconfort car cet endroit était auparavant « cette vieille forteresse des chevaliers de Malte » (IV, 143) et « un ancien *corpus Domini* des Templiers fait pour garder des mendiants et des malades. » (IV, 174. C'est l'auteur qui souligne.) Ce bâtiment est entouré « [d'] énormes murailles, [de] contreforts, [de] meurtrières et [de] grosse tour de guet carrée qui flanquait le côté vers la mer. Cette monstrueuse bâtisse pesait lourdement dans ce quartier Fort-Notre-Dame » (IV, 174). En tout cas, comme cet édifice se situe entre la ville et la mer, ses deux façades disposent de valeurs symboliques différentes. Le côté sombre face à la ville propose l'idée de l'obscurité dont la mort tandis que le côté ensoleillé exposé à l'espace ouvert de la mer suggère celle de la luminosité. En changeant d'espace où vivent les aveugles, M. Pardi arrive à les aider à retrouver la lumière et à reprendre la vie.

D'une part, nous notons ce que fait M. Pardi premièrement après avoir pris l'administration de l'hospice :

Le premier travail de mon père fut de faire quitter aux aveugles le côté de la rue Mère-de-Dieu. C'est là, en effet, qu'ils étaient, parqués, pendant le jour, dans un préau sombre à odeur de puits et, la nuit, dans des dortoirs sous les combles. (IV, 174–175)

Cet immeuble a l'air d'une prison. L'espace décrit du côté de la ville apparaît restreint et assez malcommode. Selon *Le nouveau Petit Robert 2009* (Rey-Debove et Rey 2008, 1994), nous constatons aussi le sens du mot « préau » qui signifie la « cour intérieure » non seulement d'un cloître, mais aussi d'une prison. De plus, ce côté de la ville ressemble à un lieu clos qui suggère l'idée de la mort comme dépeint le narrateur :

La façade qui longeait la rue Mère-de-Dieu sur au moins deux cents mètres n'avait pas cinq fenêtres ; encore étaient-elles si étroites qu'un enfant aurait à peine pu se glisser au travers (...) Mais ce qui faisait face à la ville était blanchi à la chaux, même frottassé à l'italienne avec assez de coquetterie et comportait, au-dessus de larges portes, un fronton où, sur deux mètres de haut et dix mètres de long, un artiste provençal avait modelé en bas-relief une Charité réjouissant le monde. (IV, 174)

Le caractère malcommode du côté de la « ville » est également souligné par le son homophone : « vil », qui, selon *Le nouveau Petit Robert 2009* (Rey-Debove et Rey 2008, 2714), dénote « qui inspire le mépris » et « qui est sans dignité, sans courage ou sans loyauté ».

Les handicapés sont ainsi transférés vers le côté de la mer, qui comprend « de vastes salles, très ensoleillées, très chaudes et que la municipalité louait à des magnaneries comme entrepôts de cocons » (IV, 175), au-dessous desquelles habitent M. Pardi et sa famille. Cette façade est enluminée par les rayons de soleil qui marquent le jour et redonne symboliquement la vie. On constate une autre valeur symbolique à partir du mot « cocon ». D'après *Le nouveau Petit Robert 2009* (Rey-Debove et Rey 2008, 456), ce mot se définit : « enveloppe formée par un long fil de soie enroulé, dont les chenilles de certains insectes (coléoptères, lépidoptères)

s'entourent pour se transformer en chrysalide ». Le moment du cocon fait allusion au renouvellement de la vie. C'est pourquoi le narrateur remarque que l'ancien directeur s'est retiré de son travail pour profiter de sa vie en pleine liberté avec « sa collection de papillons » (IV, 174) et ce sera désormais le tour de M. Pardi qui prendra en charge les aveugles.

De toute façon, il faut que les arrivés entrent par le côté de la ville qui propose l'aspect désagréable avec « une petite porte assez malcommode (...) dans un couloir très obscur » (IV, 176). Ce côté de la rue Mère-de-Dieu dispose « de l'obscur, du sinistre, de l'humidité et du très froid » (IV, 176). C'est pourquoi M. Pardi tente d'encourager les pensionnaires en les logeant chez lui sur le côté de la mer et en leur faisant « manger à [s]a table, en famille » (IV, 177).

En tout cas, seul l'aménagement du foyer ne peut pas reconforter les gens privés de la vue. M. Pardi leur procure aussi les soutiens financier et moral.

3.3.1.2 Les soutiens financier et moral

M. Pardi dépense de l'argent pour le bien-être des aveugles. Mis à part les charges de l'habitation pour le conseil municipal, il cherche à offrir un appui moral à travers les sensations pour les non-voyants. D'une part, ayant pour but de remonter le moral des aveugles il paie pour la *Symphonie en do* de Sibelius comme « un cadeau que je veux faire à ces malheureux » (IV, 170). Cette musique est mentionnée par le narrateur : « jouée devant les aveugles, d'abord si bien, puis si souvent dans notre salle des fêtes » (IV, 157). D'autre part, lors de l'orage et de l'épidémie d'influenza, M. Pardi n'hésite pas à calmer ces pensionnaires à l'aide du toucher léger et doux des matelas :

Mon père acheta quatre-vingts matelas de laine ou, plus exactement, il acheta de quoi les faire, laine et toile, à un marchand des Basses-Alpes qui arriva tout de suite avec ses charrettes. Les aveugles travaillèrent cette laine avec joie. Pour la première fois, je les entendis rire. Ils se faisaient des farces et se culbutaient sur le tas de laine qu'on avait déballé au milieu de leur grande pièce du troisième étage. (IV, 187)

M. Pardi s'efforce de rendre heureux les handicapés en créant une atmosphère agréable. Même si ces gens sont privés de la vue, ils sont sensibles à d'autres perceptions sensorielles comme le son de la musique et le toucher des matelas.

Les aides procurées vont parfois à l'extrême comme constate son ami, le docteur Lantelme. Pendant la conversation entre M. Pardi et l'ancien directeur de l'hospice, ce dernier fait une remarque sur la « folie » chez les aveugles exprimée par le traînement des pieds (IV, 175). Il est saisissant que le docteur Lantelme reprenne ce même mot pour reprocher l'obsession de M. Pardi pour son travail : « Voilà déjà vos folies qui commencent » (IV, 175) en parlant des affaires de la raison du conseil municipal. Le docteur est étonné de l'obstination de l'administrateur ; ses paroles renvoient au champ lexical de la « folie » : « cette extraordinaire symphonie » (IV, 167) de son ami qui essaie de faire jouer la *Symphonie en do* de Sibelius pour calmer les nouveaux aveugles, « les débordements de M. Pardi qui se met à aller en visite » (IV, 167), « cette fantaisie » (IV, 177) d'emmener les aveugles dans l'immeuble et de leur faire manger en famille, « cette nouvelle folie » (IV, 188) des matelas offerts au moment de l'orage, et « c'est une folie » (IV, 188) de l'argent dépensé pour aider les aveugles. On remarque que M. Pardi prend son travail au sérieux. Il est content de dédier son argent et se donner volontairement aux pauvres gens. Cela nous mène à poser une question s'il existe un lien entre cette activité professionnelle et sa vie.

3.3.2 Travailler, c'est exister et se perdre

Malgré tous les bienfaits pour les aveugles, M. Pardi apparaît invisible. Ceci s'explique en effet par son nom « Pardi ». Selon *Le nouveau Petit Robert 2009* (Rey-Debove et Rey 2008, 1804), « pardi » est classifié comme une interjection dérivée de « Pardieu » qui sert à renforcer une déclaration. Si l'on revient à son prénom « Angelo », on y trouve le caractère angélique. D'après *Dictionnaire des symboles*, l'ange suggère « des symboles de fonctions humaines sublimées ou d'aspirations insatisfaites et impossibles » (Chevalier et Gheerbrant 2008, 44). Donc, « Angelo Pardi » peut être interprété sous deux aspects : le travail et la vie. D'une part, en dépit de ses efforts pour améliorer la condition de vie chez les aveugles, M. Pardi n'est pas capable de les rendre heureux tous et tout le temps. Car un jour, il deviendra, lui-aussi, âgé et succombera finalement à la mort. D'autre part, ce personnage est le seul

témoin resté de l'amour entre Pauline et son amant disparu. Il est donné « par Dieu » comme cadeau pour ce couple. Par contre, il ne peut nier son état d'enfant naturel, ce qui rend sa vie mystérieuse et aboutit en quelque sorte au tragique de l'existence.

Ainsi, lorsque le directeur de l'hospice se consacre au travail pour les aveugles, il lutte aussi pour exister. On peut voir dans la conversation où il parle à son ami :

« - (...) Il nous est arrivé des nouveaux [les aveugles], dit mon père, et il y a en eux-mêmes cette terrible révolte.

- Contre l'injustice, dit le docteur.

- Ils croient, en effet, à l'injustice, dit mon père, mais Paul, c'est simplement contre le sort qu'ils se révoltent. (...) » (IV, 170)

Les paroles de M. Pardi nous font penser qu'il parle aussi de lui-même, qui se révolte contre son sort. Par ailleurs, il semble que sa charité est inspirée de son égoïsme comme il avoue : « Oh ! qui je suis ? dit mon père : un sensible et, au fond, un égoïste. C'est ma propre souffrance que je cherche à éviter par tous les moyens. Je ne peux pas voir souffrir » (IV, 170). Même si cette réplique ne justifie pas le motif de ses actes charitables, elle témoigne bien que M. Pardi vit mal son existence.

En effet, les tentatives d'aider les aveugles chez M. Pardi sont poussées par son effort pour apaiser le malheur de vivre chez sa mère. On observe l'image contrastée à travers deux personnages féminins : Caille et Pauline. Caille représente l'ensemble des aveugles à l'arrière-plan du roman. Malgré sa cécité, son cœur lucide et tendre aide la non-voyante à percevoir la beauté du monde. A l'opposé, en dépit de ses yeux clairs, l'âme aveugle empêche Pauline de profiter de la vie. Ainsi, les efforts de M. Pardi pour rendre heureux les aveugles reflètent son amour pour consoler et plaire à sa mère.

Dès que la vieille dame vend son dernier bien, elle déclare sa volonté : « Puisse tout s'en aller en fumée » (IV, 182). Le motif de l'évaporation revient lorsque le directeur de l'entrepôt des aveugles dépense la somme reçue suite à la vente du domaine de la Valette pour régler les affaires des matelas :

« Elle veut que ce soit une disparition totale, dit mon père. S'il y avait un moyen pour le faire bouillir et s'évaporer comme de l'eau, c'est le moyen qu'elle prendrait.

(...)

- Rien ne la contenterait mieux que l'évaporation, dit mon père, la fumée. (...) » (IV, 185)

Le détachement total de Pauline aidé par M. Pardi avec ce geste sacrificiel pour les aveugles est poussé à l'extrême. Pauline ne souhaite plus rien d'autre que de revoir son être cher dans l'autre monde. Le don de l'argent reçu par la vente de la dernière propriété qui la retient sur terre effacerait volontairement donc son seul lien avec le monde matériel. C'est la raison pour laquelle le fils parle de son égoïsme de satisfaire sa mère : « Faut-il vous dire que jamais une action plus monstrueusement égoïste n'a été accomplie ? Je n'en tire pas gloire : ce n'est même pas moi qui l'accomplis. C'est ma mère. » (IV, 189).

En tout cas, le fait que M. Pardi aide sa mère révèle le goût de se perdre chez celui-ci : « (...) Elle et moi ne faisons qu'un. M'avez-vous cru intéressé par autre chose que par son propre drame ? Je ne suis pas un philanthrope ; je ne suis ni bon ni généreux. (...) » (IV, 185). Il est évident que, pour M. Pardi, l'égoïsme profond se transforme en altruisme sans limite. Ceci correspond à la critique d'Henri Godard (1995, 155) qui déclare que Giono utilise cette idée pour se protéger :

Certains vont même jusqu'à remettre en question cette forme première et essentielle de l'égoïsme, dont nous pensons faire à tout instant l'expérience en nous-mêmes, l'instinct de conservation. Par rapport à cette solide psychologie de l'intérêt personnel, celle de Giono opère tant de renversements successifs, à peine indiqués, que le lecteur est plus d'une fois gagné par le vertige. Du fait que l'intérêt avait fini par s'imposer comme seul principe explicatif, et donc comme raison, à dépasser ses formes les plus communes on est vite dans l'irrationnel. C'est bien pourquoi, chez Giono, la psychologie s'exprime si souvent par la métaphore.

Le mécanisme de l'autoconservation se traduit par le détachement dans la vie de M. Pardi. Selon Angelo III, son père se rend bien compte de la finitude de sa vie,

ce qui fait partie de la condition humaine. C'est la raison pour laquelle il se sépare des autres comme constate le narrateur :

Il savait qu'une fois abattu commencerait pour lui la vieillesse des Pardi, qui est le moment où, avec une sévérité sans pitié, ils se demandent des comptes à eux-mêmes. C'est pourquoi il n'a pas cherché à s'attacher des amis. C'est pourquoi il reculait tout le temps devant l'amour de Caille, ne voulant engager que lui-même et n'enchaîner personne dans sa fatalité, faisant de ses reculs les plus grandes preuves d'amour qu'un homme puisse donner. (IV, 187)

Il est évident que la charité de M. Pardi confirme l'existence unique de ce personnage. En effet, il apparaît invisible dans tous les sens du terme, propre et figuré, devant les non-voyants. On peut donc dire que son activité le fait à la fois exister et se perdre comme l'atteste Henri Godard (1995, 155). D'après lui, M. Pardi est un des personnages gioniens qui « ne désirent en effet rien d'autre que de perdre ou même de se perdre » car pour le directeur de l'hospice, « la dilapidation de toute une fortune est la moindre des choses ».

Pour conclure, les trois membres de cette famille sont toujours en lutte contre le vide de leur existence. Premièrement, l'amant de Pauline ne laisse aucune trace dans *Mort d'un personnage* mais il semble se présenter dans la vie de la vieille dame. Ce sont non seulement les entourages et les objets autour d'elle mais encore ses propres paroles qui font revivre l'image de son être cher. Deuxièmement, même si Angelo III, le narrateur du roman, ne parle pas beaucoup de sa propre mère perdue, on a l'impression qu'il cherche les substituts maternels, virtuellement dans l'image marine et concrètement chez Caille et chez sa grand-mère. Finalement, M. Pardi semble à la fois exister et se perdre par son travail pour les aveugles. Ceci fait allusion à son dévouement pour sa mère bien-aimée sans rien exiger en échange. Malgré leur effort de se remplir du manque dans leur vie, ces trois personnages sont pris dans les jeux illusion et réalité comme le recto-verso de la même feuille de papier. Pauline est attristée par la réalité irrémédiable et tâche de se contenter avec des images illusoire. Pour elle, l'illusion peut devenir également réelle. Au contraire, les cas d'Angelo III et M. Pardi confirment que le travail leur sert de soutien « réel » dans le quotidien. Cette activité quotidienne joue un rôle positif et atteste leur existence dont l'impression apparaît parfois illusoire. Le métier du marin chez Angelo III et l'aide

pour les aveugles chez M. Pardi rendent leur âme solide afin de s'occuper de Pauline vers la fin de la vie.

Le tragique de cette famille est ainsi manifestement présent tout au long du récit dans leur quête interminable, leur lutte contre le sort, le conflit intérieur aussi bien que leur mal de vivre. Après avoir étudié les quêtes chez les trois personnages de la même famille, dans le chapitre suivant nous tenterons d'analyser un autre aspect du tragique présenté sous forme d'un théâtre de la mort.

CHAPITRE IV

LE TRAGIQUE DU THÉÂTRE DE LA MORT

Même si *Mort d'un personnage* est présenté sous forme de roman, il semble hériter certains caractères de la tragédie dite « classique ». Selon sa structure externe, le roman est divisé en cinq chapitres. Ceci ferait appel à cinq actes d'une pièce de théâtre classique, durant lesquels se révèlent au fur et à mesure la vie de Pauline, le personnage focal, à travers les yeux de son petit-fils. L'action principale des personnages, comme nous avons analysé dans le chapitre précédent, se concentre sur la quête personnelle de chacun. Ce roman paraît nous présenter plus ou moins l'unité de lieu avec le cadre spatial de Marseille, dont l'entrepôt des aveugles, avant d'être réduit à un petit appartement où la vieille Pauline demeure jusqu'à sa mort. Il nous semble que Giono adapte la notion théâtrale à sa propre manière pour mettre en scène le tragique de l'existence présenté dans ce roman. C'est en effet le titre *Mort d'un personnage* qui nous attire d'un point de vue du théâtre. Pierre Citron (1971b, 1256. C'est l'auteur qui souligne.) fait une remarque intéressante à ce sujet :

(...), chacun des mots a un double sens : la mort de Pauline n'est pas seulement celle du dernier chapitre ; c'est cette vie-dans-la-mort, ou cette mort-dans-la-vie, qu'est toute vieillesse. Et Pauline est un *personnage* à la fois au sens de « grand caractère » et au sens de créature de fiction.

Ainsi, le roman nous permettra d'examiner la mise en scène d'un spectacle dont Pauline est l'héroïne et ses descendants les spectateurs. M. Pardi résume en un seul mot « agonie » les « soucis » de toute la vie de sa mère et l'explique davantage que « [a]vide, dit-il. Une bagarre d'avidités. Au fond, l'agonie. » (IV, 210). Selon *Larousse : Le Multidictionnaire du français 2002* (Franklin 2000-2003), « agonie » vient du mot grec « agônia » dénotant « lutte et angoisse ». Ce terme suggère aussi « l'état de l'être humain dans la période qui précède immédiatement la mort et où l'organisme peut paraître lutter pour demeurer en vie ; cette période même ». Il est manifeste que Pauline fait face à un combat intérieur contre la mort pour rester en vie. Nous nous intéressons donc à aborder la théâtralisation dans *Mort d'un personnage* pour présenter ce conflit tragique déployé en particulier chez le personnage de Pauline. Comment sa mort est-elle traduite et mise en scène aux yeux du lecteur ? Notre analyse se divisera en deux parties : l'exil de la vie et le seuil de la mort.

4.1 L'exil de la vie

Il paraît évident que la mort domine la vie de Pauline. Dans cette partie, nous essaierons de montrer deux points importants : le contraste entre l'allure mortelle et l'effort pour la vie de l'héroïne elle-même, et le recours au mythe d'Orphée et Eurydice.

4.1.1 Pauline et son « existence de mensonge »

L'existence de Pauline marque la contradiction entre l'apparence fatale et l'effort qui la retient sur terre.

4.1.1.1 L'allure mortelle

Le destin sombre de Pauline se traduit sous deux aspects : son corps et son âme. D'une part, l'allure mortelle de l'héroïne est déjà annoncée dès le premier chapitre du roman à l'aide de la figure de « Pov'fille ». Au retour du pensionnat, la bonne est observée par le narrateur qui note l'originalité de cette figure comparée aux autres :

Les femmes de chambre à tablier blanc qui venaient chercher mes camarades étaient fardées, lisses et propres comme de vieilles habituées des grands paradis. « Pov'fille » avait, au contraire, chaque soir dans son allure et son air, l'égaré d'une qui vient à peine d'entrer dans le jardin et en contrebande. Malgré le peu de temps qu'il fallait pour descendre de notre entrepôt d'aveugles et y remonter, les rues m'avaient appris suffisamment de choses pour savoir quels étaient les gestes ordinaires des vies ordinaires. Je sentais bien qu'il n'y avait aucun rapport entre ces gestes-là et les gestes de « Pov'fille », (...). (IV, 147-148)

Le narrateur prend cette ivrogne pour « une lourde étrangère » avec « des rires silencieux inexplicables » (IV, 148). Il décrit son retour chez lui ainsi : « J'aimais bien mieux avoir à tirer tout seul vers notre colline ce papou rétif qui renâclait devant chaque lanterne et menaçait à chaque instant de fuir à travers son weld » (IV, 148). En outre, la longue tirade de « Pov'fille » semble signaler le ton tragique du roman. En revenant à l'entrepôt, elle prend le mauvais chemin :

« Ah ! misère, voilà que je me suis trompée, c'est pas du tout de ce côté-là qu'il fallait passer. (...) C'est pas du tout de ce côté-là qu'il fallait passer. Eh bien ! on a pas fini d'être arrêtés ! Eh bien, mais, qu'est-ce qu'on va faire ? On a pas fini de subir. Comment qu'on va se débrouiller ? Y a pas moyen d'en sortir ! On a pas fini d'en baver. On a mal commencé, on peut pas bien finir. (...) Qu'est-ce qui faut faire ? Y a rien à faire ! Y faut essayer. Je me suis trompée, tant pis, y a qu'à marcher. C'est comme ça ; c'est comme ça. (...) » (IV, 148-149).

Nous notons les traits labyrinthiques du chemin pris par « Pov'fille ». Il prévoit le parcours inextricable dans la vie de Pauline. Ceci renforce le tragique chez l'héroïne dans l'histoire. La bonne parle plus tard d'un homme décédé et exprime la notion de la mort :

« (...) Les morts, c'est défendu. Non, mais c'est vrai. Rendez-vous compte ! Vous voyez pas qu'on permette ? **La mort, c'est tout. Alors, tout serait permis. Manquerait plus que ça. La mort, c'est sacré.** (...) Mort, qu'est-ce que ça doit être ? Je marche pas, moi ! » (IV, 151. C'est nous qui soulignons.)

Il s'avère que ces deux paroles ininterrompues annoncent le ton tragique existentiel, le conflit entre la vie et la mort, paru dans ce roman. Pierre Citron (1971b, 1256-1257) confirme également que « Pov'fille » se présente au premier chapitre pour préluder à la figure de Pauline :

(...) la pathétique Pov'fille est là pour préfigurer burlesquement Pauline de Théus et son univers coupé des autres : et ses deux tirades, où le ressassement et l'aberration touchent au délire, annoncent le mystère de toutes choses, l'erreur perpétuelle et la mort.

Ainsi, la première présence de Pauline aux yeux du lecteur ressemble au lever du rideau pour marquer l'entrée en scène de l'héroïne avec son allure énigmatique :

C'est là qu'un soir je [Angelo III] vis une vieille femme assise, que je pris d'abord pour une pauvre. En approchant, j'aperçu qu'une très belle marmotine de jais couvrait des cheveux très blancs, très propres, soigneusement peignés et plaqués de brillantine sur les tempes. Pendant que je montais vers elle elle se dressa et, comme elle était plus haut que moi dans l'escalier, son visage s'envola dans l'ombre. Le réverbère ne faisait plus

scintiller que le diadème de pierres noires de sa marmotine, un pli de lèvres, la pointe de son nez et, coulant sur le corsage et sur la jupe, n'éclairait plus que la splendeur d'étoffes très belles, très lourdes, très amples, mais si souples qu'on voyait frémir sous elles la hâte de la respiration et l'impatience des jambes. (IV, 152)

De cet extrait, la description physique de Pauline se révèle du haut en bas. Le narrateur dépeint la coiffure, puis continue vers le visage et le corps et finit par les jambes. Son allure mystérieuse est renforcée par les jeux de couleurs ; le noir et le blanc correspondent à l'ombre et la lumière. Comme cette rencontre se déroule dans le cadre de la nuit, le blanc saute donc aux yeux. De plus, la lumière du « réverbère » laisse voir l'éclat de la vieille dame. Les deux verbes, « scintiller » et « éclairer », démasquent sa « splendeur ».

De toute façon, les vêtements de Pauline ne sont que les illusions de sa présence sur terre. Lorsqu'Angelo III l'accompagne chez la couturière, il remarque qu'elle s'intéresse beaucoup à ses habits : « (...) quelquefois même elle dessinait elle-même le corps de la redingote qui devait l'habiller » (IV, 153). Pour lui, c'est en fait le goût vestimentaire qui donne le corps à sa grand-mère :

(...), **un fantôme de hanche** qui la conservait femme au sein même des désastres permanents de la vieillesse et du malheur, seules, les lignes qu'elle traçait ainsi donnaient du corps à son corps. Son existence ne semblait être que le résultat d'une prodigieuse contrefaçon. **Immobile, raide, muette**, devant la glace, dans ce salon de la couturière où tant de fois elle m'a mené, (...), elle tenait debout comme une personne naturelle. **Ce beau visage de porcelaine**, à peine ridé, si frais que j'avais toujours envie de voir si, en le choquant avec mon doigt, il n'allait pas chanter, **ses cheveux clairs comme deux plaques d'armure** sur chaque tempe, **ce corps droit** de fille mince dans lequel fusait – au repos et seulement à ce repos devant la glace – **une fierté sereine**, il était tout naturel de croire que tout cela était vivant. (IV, 153. C'est nous qui soulignons.)

Dans cet extrait, les mots soulignés montrent les traits de la mort qui dominent ce personnage. Ils renvoient à l'état statique qui suggère l'idée de la mort, particulièrement son caractère muet. L'article intitulé « Le motif du choix des coffrets » affirme que, selon l'interprétation des rêves, le mutisme représente la mort (Freud 1988, 71). Cette caractéristique de Pauline réapparaît au cours du texte, par exemple, « (...) ma grand-mère, **muette**, comme si elle venait à l'instant même de leur parler (...). » (IV, 156. C'est nous qui soulignons.)

De plus, l'héroïne est dépeinte par les traits surnaturels : son corps unique « avec une violente matière à hanter » (IV, 158), « une main de fer » (IV, 159), « une force surhumaine » (IV, 159). Le narrateur va loin jusqu'à la décrire comme « cette absence d'être, cet emplacement de rapt » (IV, 160) et « le squelette d'os qui soutenait sa tête de porcelaine » (IV, 161). Angelo III souligne aussi le rapport étroit entre le corps et les vêtements de Pauline :

Ma grand-mère jouissait d'une sorte d'exterritorialité universelle. A part sa poigne, à part son pas, à part son cœur, elle n'était que fumée. Son corps n'existait que par la grâce du destin, qu'elle avait tracé comme modèle de redingote à la couturière. (IV, 159)

De ce fait, la vie de Pauline est prise, selon son petit-fils, pour illusion : « Elle vivait parce qu'elle était bien élevée ; l'habitude de l'usage du monde ; pour ne pas nous contredire ; elle faisait illusion ; on s'y trompait » (IV, 190). Sa présence semble s'effacer du monde : « Elle était Pauline de Théus, le fer de lance, la pathétique redingote noire, le personnage en blanc dans les conversations, comme les terres inconnues sur les cartes. » (IV, 204).

L'apparence fatale de Pauline peut être expliquée à l'aide du motif de la fumée emprunté du mythe d'Ulysse évoqué par M. Pardi : « Souvenez-vous d'Ulysse faisant brûler des graisses au seuil de l'enfer, dit mon père. La fumée ouvre de grandes portes. » (IV, 185). Christophe Pradeau (1998, 45. C'est nous qui soulignons.) explique la relation entre le motif mythique et la vie de l'héroïne : « Pauline dissipe sa fortune en fumée, comme Ulysse, au chant XI de *L'Odyssee*, parvenu au pays des Cimmériens brûlait les victimes sacrifiées pour **convoquer l'âme des morts** (...). » L'évaporation, à part de son rôle symbolique lié au détachement total chez Pauline et son fils⁷, pourrait permettre à Pauline de revoir son être cher. Ceci peut éclaircir notre remarque que Pauline réserve son corps comme « les momies » (IV, 220) et refuse de mener la vie comme les autres. M. Pardi partage le même point de vue en disant qu'« elle [Pauline] a besoin de son corps et elle espère que la flamme pourra le transporter intact. Les femmes de sa qualité ont un corps plus de cent ans, s'il faut » (IV, 186). De ce fait, son corps vivant se transforme en celui de la mort avant

⁷ Voir notre analyse, pp.62-63.

le temps : « un corps sans aucun doute splendide, charnu et revêtu de jeunesse, elle avait accepté avec joie qu'on l'enfermât dans ce cocon, dans cette pulpe à chrysalide, espérant qui sait quelle résurrection ? » (IV, 220) Selon *Dictionnaire des symboles*, la chrysalide est un moment de métamorphose :

Plus encore qu'une enveloppe protectrice, elle représente un état éminemment transitoire entre deux étapes du devenir, la durée d'une maturation. Elle implique le renoncement à un certain passé et l'acceptation d'un nouvel état, condition de l'accomplissement. Fragile et mystérieuse, comme une jeunesse riche de promesses, mais dont on ne sait exactement ce qui en sortira, la chrysalide inspire respect, soin et protection. (Chevalier et Gheerbrant 2008, 247)

L'état mort-vivant de l'héroïne est ainsi éclairé avec le recours au mythe. Comme Pauline se refuse de vivre, elle se prépare pour mourir dans le but de retrouver son amant disparu.

Même si elle est en vie, Pauline semble se pencher sur la mort. Le narrateur renforce ce trait saisissant de sa grand-mère en tant que « cette surhumaine préférence » (IV, 196) et essaie de voir la façon de vivre de celle-ci :

Elle vivait comme tout le monde. Mieux que tout le monde. Sa politesse exquise, sa douceur rendaient son commerce extrêmement agréable. Elle était une grande dame. Elle n'avait aucune faiblesse, aucun défaut. Tous l'aimaient. Il suffisait de la voir à côté d'un arbre pour se rendre compte que jamais personne n'avait été aussi terrestre qu'elle. Je la vis une fois dans un pré. (...), elle toute noire dans ce vert et ces fleurs, utilisant timidement et avec une gaucherie adorable d'anciens gestes de jeune fille, mais qu'avec une suprême habileté elle mettait à sa raideur et à son âge. (IV, 196-197)

Ici, Angelo III croit voir en sa grand-mère comme une morte qui languit pour la vie. On note ici l'image contrastée entre Pauline « toute noire » et les fleurs épanouissantes. La vieille dame apprécie la beauté de la terre et sort ses doigts de « mitaines de dentelle noire » pour caresser les fleurs. Le narrateur fait les remarques de ce geste : « Parfois, ainsi, on l'entendait tout doucement gémir, en bas, sur ses pentes dans les ténèbres » (IV, 197). Il parle ensuite du « très savant savoir-vivre qu'elle employait à cacher le scandale de sa faute » (IV, 197). La « faute » que

mentionne le narrateur n'est rien d'autre que le choix de Pauline de vivre comme dans la mort.

Dans une autre scène, quand le garçon accompagne son aïeule à la fête, il semble que sa grand-mère, entourée de ses amis de jeunesse, devienne vivante :

Il y avait là, en effet, tout ce avec quoi elle pouvait **composer le mensonge de sa présence sur terre**. Ce devait être une façon de souffler du brouillard dans **le fantôme chargé de la représenter à nos côtés** pendant qu'elle fuyait aux bras de l'ombre. **Elle employait de vieux gestes, d'anciennes habitudes** qui réussissaient d'autant mieux à la susciter à l'endroit où elle n'était pas qu'ils s'adressaient à des hommes et à des femmes qui, l'ayant connue dans sa jeunesse, avaient à peine besoin du moindre prétexte pour la retrouver. (IV, 197-198. C'est nous qui soulignons.)

Avec l'emploi de l'imparfait, le plan du récit raconté et celui de la narration semblent se rejoindre. Au niveau narratif se dévoile le tableau du milieu aristocratique de Pauline. Au niveau de l'histoire, cette scène réveille l'image de l'héroïne dans sa jeunesse, à l'époque où elle a rencontré son amant. Angelo III en tant que narrateur emprunte les yeux du petit Angelo en tant que personnage qui assiste à la fête. De plus, *Grammaire méthodique du français* confirme que l'emploi de l'imparfait au style indirect libre peut servir à la fois à décrire et à relater les faits du présent du discours direct (Riegel et al. 2001, 601). Ainsi, ces images semblent se dérouler et sauter aux yeux du lecteur au moment présent. On croit voir revivre la jeunesse de l'héroïne dans la fête :

(...) qu'on pouvait mal imaginer qu'elle ne soit pas faite par **le corps souple et gracieux d'une jeunesse**. Le légèrement guindé, qui venait de la rouille et plus terriblement encore du machinal de ce fantôme qu'elle manœuvrait de très loin, passait pour **la légère hauteur d'une aristocrate comblée de tous les biens de la terre**. Mais, devant ces vieux visages autour desquels la précision même **des anciens gestes ressuscitait l'aura des carnations de vingt ans**, (...), **le fantôme trop parfait retrouvait dans ses vêtements pleins de vent quelques lambeaux de chair très vivante**. (IV, 198. C'est nous qui soulignons.)

En dépit de son allure mortelle, le fait que Pauline revoit les gens qui la connaissent dans sa jeunesse atteste bien sa vie ranimée. Retrouvée dans cette

ambiance, elle semble reprendre la vie. Cette idée est renforcée lorsque l'enfant voit le corps de sa grand-mère se superposer à celui d'une autre femme :

C'était elle [Pauline] qui, étant arrivée juste derrière une jeune fille penchée sur un porte-cartes, avant ainsi repris furtivement un corps de jeunesse. Mais maintenant que la jeune fille avait relevé la tête et que son corps portait son vrai visage, il n'avait plus qu'un attrait ordinaire, comme le corps de toutes les jeunes filles qui étaient là, dans le coin aux carafes. Il n'avait brillé d'**un éclat exceptionnel que pendant le court instant où le visage de ma grand-mère l'avait surmonté**. Je compris, par cette superposition à quoi avait puissamment aidé la pénombre du coin aux carafes, **la gloire attachante de grand-mère**. (...), il y avait toujours quelque entrecroisement d'ombres et de rayons, quelque entrecroisement de souvenirs pour ressusciter **son ancienne splendeur**. (IV, 202. C'est nous qui soulignons.)

Cet incident ne dure qu'un instant mais impressionne beaucoup le garçon, car il le laisse voir la vie passée de la dame malgré son air fatal du présent. Ainsi, Pauline joue le rôle de l'héroïne d'un spectacle théâtral devant les autres :

Egalement pour grand-mère, il ne s'agissait plus de la foule anonyme des rues, (...), mais de gens qui **avaient assisté** à sa vie, qui avaient occupé une place **sur la scène où elle avait joué**. Ils n'avaient peut-être donné qu'une **réplique**, peut-être même n'avaient-ils fait que traverser **du côté cour au côté jardin**, ou étaient-ils des utilités, ou faisaient-ils partie **des figurants ou du chœur** ? N'auraient-ils fait que soulever de leur dos les vagues de la fausse mer, ils avaient fait partie **du drame**, et, dans cette impalpable poussière de **vieux décor** qu'ils soulevaient à chaque geste et à chaque parole, (...). (IV, 203. C'est nous qui soulignons.)

A l'aide du champ lexical de la mise en scène, Pauline mort-vivante se retrouve en chair et en os comme un personnage jouant sur scène devant son petit-fils.

Mis à part le trait physique qui signale l'air fatal de Pauline, son esprit semble aussi absent au monde. Ceci se voit à travers deux comparaisons importantes : la figure d'oiseau et les propres yeux du personnage.

Du fait que Pauline s'attache à son amant disparu du monde où elle vit, elle se comporte donc comme disparue sur terre. Ce caractère se traduit par la figure d'oiseau au cours du texte. Son état d'âme semble également annoncé dans le premier chapitre

avec la figure de « Pov'fille ». Malgré l'air étrange de la bonne, le narrateur dit qu' « elle était très sensible à la liberté » (IV, 144). Ce trait est lié à la figure d'oiseau employée pour décrire ses jupes « qui faisaient un bruit d'ailes » (IV, 144). La bonne d'Angelo III est dépeinte également avec son corps d'oiseau : « Elle dressait sa petite tête de merle blanc aux gros yeux jaunes dont on ne voyait, même moi d'en bas, que l'extraordinaire noir de ses épais cheveux tortillés en énorme chignon » (IV, 147). De son apparence, le narrateur constate qu' « elle était tout simplement ivre, saoule comme une grive, pleine comme un œuf » (IV, 148).

Cette figure réapparaît aussi pour décrire l'héroïne. Par exemple, lors de sa promenade avec son petit-fils, elle « sautait les escaliers qui descendaient en ville comme un oiseau qui n'a pas peur de tomber et qui a toujours ses ailes prêtes » (IV, 157). Malgré ses pas trébuchants, elle marche pour « montrer cette force musculaire qui la faisait voler presque comme un oiseau » (IV, 165). Selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (2008, 31), la figure d'oiseau atteste l'âme quittant le corps. De même, Georges Ferguson affirme, dans son ouvrage traduit en thaï (2542, 4), que l'oiseau est le symbole de « l'âme qui s'envole ». Même si Pauline reste dans le monde terrestre, elle devient l'oiseau qui s'éloigne des vivants.

D'un autre côté, si l'on croit à l'expression française de Littré : « les yeux sont le miroir de l'âme » (Montreynaud et al. 2005, 60), on peut dire que la vie tragique de Pauline est révélée par ces organes. Malgré les beaux yeux de son aïeule, le narrateur les contraste avec son regard distrait, voire vide :

Cette absence de regard ne veut pas dire qu'elle n'avait pas de couleur aux yeux. Au contraire, elle avait des yeux immenses, avec une très belle couleur. Des yeux vitreux n'auraient pas été surprenants dans notre entrepôt d'aveugles. Cette couleur d'œil radieuse, un vert goudron tout fileté d'or, se posait sur vous. Ce n'était pas une absence physique qui étonnait dans ces yeux ; c'était une absence d'âme, et ceci même n'est pas exact. Ces yeux avaient une âme très belle, très séduisante, très attirante, mais toujours occupée d'autre chose que de ce sur quoi l'œil posait son regard ; elle était aussi définitivement séparée de vous que l'âme d'un porphyre ou d'un onyx. (IV, 164–165).

Le narrateur recourt au plan énonciatif dans l'extrait ci-dessus. On observe le temps présent de la narration et les déictiques spatiaux « cette » et « ces » qui servent

à critiquer les yeux sans regard de Pauline. Le pronom « vous » désigne son narrataire virtuel à qui le narrateur s'adresse en mettant l'accent sur le caractère mystérieux de sa grand-mère. Les vives couleurs des yeux offertes par la nature contrastent avec le regard opaque donné par le personnage de Pauline. On constate donc le conflit existentiel chez elle. En dépit de la vie sur terre, elle choisit volontairement son contraire, la mort.

4.1.1.2 L'effort pour la vie

Malgré son air fatal, il semble que Pauline lutte pour la vie. Ceci se traduit à travers deux caractères essentiels observés directement chez l'héroïne : ses attitudes et ses pas.

D'une part, même si Pauline s'exprime peu, ses paroles attestent bien de son attitude et de ses efforts pour une vie simple. Par exemple, elle parle à Caille de son appréciation pour ce que dit M. Leydet pendant le bésigue : « (...) Mais mon enfant, à différentes reprises, il a dit : « Jouez ! » Et c'est lui qui avait raison. Il faut jouer au jeu qu'on a dans les mains, voilà la vérité, ma fille, et non pas se perdre en parlottes. » (IV, 171) Elle rapporte pareillement les paroles de M. Cassoute « qui avoue carrément n'avoir jamais rien compris à la musique » (IV, 171-172). Pour elle, la vie est précieuse : « Car c'est avec de telles simplicités qu'on construit finalement ces admirables métairies au fond des vallées perdues où la vie est si calme qu'il n'y a plus d'heures ni de temps » (IV, 172).

D'autre part, son effort pour la vie se voit à travers ses pas. Angelo III décrit « les pas hésitants » de Pauline qui se suivent « des kilomètres et des kilomètres » (IV, 156). Mais ces pas changent pour marquer les réactions contre ce que dit M. Pardi. Durant la conversation entre celui-ci et sa mère au sujet des aveugles de l'hospice, il lui parle de la révolte qui se révèle parmi les non-voyants :

A l'influence pernicieuse qu'ils avaient sur les autres. Non pas qu'ils exercent cette influence par la parole ou par des actes, mais par une sorte de contagion du malheur. Quand une de ces terribles tristesses prenait dans un groupe, il suffisait de chercher celui qui ne se plaignait pas, et l'on était sûr que c'était lui **l'ange du mal**. Mal, maman, est pris dans le sens du **malheur**. Ils sont généralement très bons eux aussi et très charmants, mais ils ont

comme des sources de néant. Dans leur proximité, les autres aveugles perdent pied. (IV, 179. C'est nous qui soulignons.)

Plus tard, lorsque toute la famille part pour signer les actes chez le notaire à Vauvenargues, le petit Angelo III arrive à Aix à temps pour vomir. Pauline lui dit : « Vomis, vomis, dit ma grand-mère. Tu es bien heureux. Cette ville me soulève le cœur » (IV, 180). Dans « Notes et Variantes de *Mort d'un personnage* », Pierre Citron (1971c, 1292) explique que cette ville rappelle à l'héroïne le long moment où son amant y a passé sans elle et même peut-être avec une autre femme. C'est pourquoi M. Pardi compare sa mère à « l'ange du mal(heur) ». Pauline le nie et continue ses marches. C'est ici que le petit-fils remarque les pas différents de sa grand-mère : « (...) pour la seule fois de ma vie, je la vis marcher droit devant elle d'un pas ferme, sans tourner la tête ni à droite ni à gauche. » (IV, 180). Les pas fermes de Pauline signalent ici son penchant pour la vie. *Dictionnaire des symboles* explique que « [l]e pied serait aussi un symbole de la force de l'âme, selon Paul Diel, en ce qu'il est le support de la station debout, caractéristique de l'homme. » (Chevalier et Gheerbrant 2008, 751).

4.1.2 Le recours au mythe d'Orphée et Eurydice

L'exil du monde terrestre de Pauline prend un aspect mythique avec le recours à la légende d'Orphée et Eurydice. Durant le déroulement de l'histoire, le narrateur parle de sa grand-mère en faisant allusion au fameux mythe grec : « Plus tard, j'ai cherché son regard comme Orphée Eurydice ; mais les dieux avaient imposé des conditions trop dures » (IV, 154). Il se sert d'un autre terme signifiant : « l'espoir d'Orphée ; la préférence désespérée pour les objets de la terre ; grand-mère préférait désespérément les bosquets de l'enfer » (IV, 192). Ce sujet est ainsi mentionné deux fois dans le texte par le narrateur. Louise Renée Kasper (1991, 63) souligne l'aspect mythique du rapport entre la grand-mère et le petit-fils : « Imprégnés d'une ambiance mythique, ces deux personnages incarnent un amour démesuré et tragique qui rappelle celui d'Orphée et d'Eurydice ». Il nous est permis de rappeler le mythe légendaire de ces derniers.

D'après *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, l'histoire la plus célèbre d'Orphée est celle de « sa descente aux Enfers pour l'amour de sa femme Eurydice » (Grimal 2002, 332). Cette légende raconte la mort d'Eurydice, la femme d'Orphée, ainsi que la descente de celui-ci aux Enfers pour revendiquer sa bien-aimée. Grâce aux musiques charmantes de sa lyre, il réussit à la ramener des Dieux infernaux, Hadès et Perséphone. Cependant, ceux-ci lui posent une condition : en suivant le chemin sur la terre, Orphée doit marcher sans se retourner pour voir sa femme. Ils se mettent ainsi en route. Voyant la lumière au bout du passage, Orphée se méfie et revient voir sa femme. Eurydice se pâme et devient morte une seconde fois. Orphée essaie de la chercher mais tout lui semble impossible. Il est obligé de regagner la terre humaine sans aucune consolation. (Grimal 2002, 332-333)

Dans cette partie, nous tenterons de dégager les éléments communs entre notre roman étudié et le mythe d'Orphée et Eurydice pour voir dans quelle mesure la légende éclaire l'exil de la vie du personnage principal de *Mort d'un personnage*. Notre analyse portera sur la mise en scène du mythe avec les relations du couple légendaire traduites par la terre sensorielle d'Orphée ou Angelo III et par le vide infernal d'Eurydice ou Pauline.

4.1.2.1 La terre sensorielle d'Angelo III

Selon le mythe, Eurydice perd sa vie sur terre pour l'enfer. Au contraire, Pauline dans notre roman choisit elle-même de quitter le monde où elle vit pour rejoindre son amant perdu. Lors d'une promenade, Angelo III observe les pas chancelants de Pauline : « A chacun d'eux, elle trébuchait comme s'il n'y a pas de **terre** pour la soutenir, ou plus exactement comme si elle savait qu'il n'y avait plus de **terre**. » (IV, 156. C'est nous qui soulignons.)

On remarque ici les deux différentes significations de la « terre ». D'une part, la « terre » dans « terre pour la soutenir » dénote, selon *Le nouveau Petit Robert 2009* « la surface sur laquelle l'homme, les animaux se tiennent et marchent. » (Rey-Debove et Rey 2008, 2536-2537). D'autre part, la deuxième occurrence du mot « terre » dans notre phrase choisie propose un sens plus large : « le milieu où vit l'humanité, considéré d'une manière abstraite et générale ». La seconde dénotation de ce terme est répétée au cours du texte, par exemple : « (...) à chaque pas, elle

cherchait vainement une terre qui ne serait jamais plus sous ses pieds » (IV, 160). D'après Pierre Citron (1971b, 1261), l'usage du mot « terre » dans notre roman étudié suggère une valeur signifiante. Il est évident que « ce sol est la limite entre ce qui est sur terre et ce qui est au-dessous ». Le critique ajoute qu'elle dénote évidemment « notre globe (...) ou de tout ce dont est faite notre vie humaine (...). Ici, la terre, c'est simplement la vie telle que nous la connaissons. » (Citron 1971b, 1260-1261).

Ainsi, pour Angelo III, sa grand-mère cherche à se plonger métaphoriquement sous la terre même si elle est encore vivante. Comme le narrateur introduit le mythe d'Orphée dans son histoire, il est intéressant de dégager son attitude envers le monde où il vit pour la comparer ensuite à l'enfer de sa grand-mère.

A l'opposé de l'allure sombre de Pauline, son petit-fils possède des caractères de la vie qui voit une morte sur scène. On note ses vêtements colorés préparés par Caille pour aller à l'école :

J'avais un costume de lord écossais : une petite veste de velours noir en forme de cotylédon de fève, une chemise de linon fermée au cou par un cordonnet de soie, de petites culottes bouffantes en satin vert, de beaux bas en fil et des souliers à boucles. Et une toque rouge en chèvre du Thibet teinte en pourpre vif. Et fléchée d'une plume de canard sauvage. (IV, 143)

Mis à part les diverses couleurs qui sautent aux yeux, l'ornement vestimentaire est aussi doté d'une valeur symbolique. Selon *Le nouveau Petit Robert 2009* (Rey-Debove et Rey 2008, 1937), la plume suggère « l'idée de légèreté, opposé à plomb ».

D'ailleurs, le narrateur nous dépeint les chemins pour aller à l'école le matin. C'est ici qu'on observe le monde sensoriel :

On rencontrait le ferblantier en chapeau melon, avec sa boîte d'herboriste pendue à l'épaule. Sous ses fumées, la ville était bleue et elle grondait doucement derrière ses fenêtres. Au milieu de la rue Paradis, entièrement déserte, une vieille femme, immobile, chargée de brassées de journaux qu'ébouriffait le vent, claquait avec un bruit de palmes. La rue Sainte soufflait une odeur de citron ; la rue Montgrand soufflait une odeur de chou vert ; la rue Verger soufflait une odeur de poisson. (IV, 144)

Dans cet extrait, à l'aide d'une personnification métaphorique, la ville « gronde » comme si elle prenait vie. Ainsi, Angelo III voit ses chemins non seulement avec les images visuelles mais les autres perceptions sensorielles lui permettent aussi de mieux sentir l'espace qui l'entoure. Il se réfère au toucher par le courant d'air, à l'ouïe par le son du claquement et à l'odorat provenant des rues de la ville. De même, à son retour chez lui le soir, il constate également le monde riche de sensations perceptibles :

Il n'y avait d'abord dans la rue, à part l'ombre d'une nuit obscurcie de fumée, de capotes de fiacres et des vêtements noirs de la foule, qu'une lumière jaune sale, qui sortait par blocs des devantures de magasins éclairés au pétrole. Puis apparaissaient quelques irisations aux biseaux des vitrines et, brusquement, le pourpre d'un quartier de bœuf à l'étal, la coquille rose nacré des porcs fendus en deux avec l'amande rouge des côtés, le blanc extraordinaire des agneaux écorchés, le vert violent des céleris en bottes, l'ocre emplumée des régimes de bananes, le roux des oranges, les grandes médailles d'argent rayonnant des barils d'anchois. (IV, 149)

La nuit permet au narrateur de percevoir le monde dans un autre point de vue. Privée de soleil, la lumière laisse voir cependant les couleurs dans les rues. Ses jeux de reflets renforcent la fascination du paysage nocturne de la ville. Pour Angelo III, ces impressions à travers les perceptions sensorielles lui révèlent « les gestes ordinaires des vies ordinaires » (IV, 148). Il insiste davantage sur la ville animée : « les rues pleines de couleurs, de bruit, d'odeurs, de mouvements, de femmes et d'hommes vivants, de chevaux musculeux ». Ce qui confirme « ces mille façons de vivre » (IV, 156). Angelo III oppose ainsi sa vie pleine de sensations à celle dotée de la mort chez Pauline : « La première occupation des vivants, même pour un petit garçon de huit ans, c'est vivre. Mais ma grand-mère était corporelle et elle occupait terriblement les vivants » (IV, 164). Henri Godard (1995, 95-96) confirme ce choix du narrateur en tant que spectateur ou « un témoin fasciné » de la vie devant sa grand-mère mort-vivante :

Le plaisir de la sensation et son prolongement d'imaginaire sont à ce point la vie même pour Giono, qu'il n' imagine pas de manière plus radicale de se dresser contre elle que de tenter, toujours vivant, de s'y fermer. Ils sont en même temps que sa prose n'a jamais été aussi pleinement à lui et aussi belle

que dans l'évocation de ce que Pauline a sous les yeux, et des efforts désespérés qu'elle fait pour ne pas le voir.

Alors que l'univers d'Angelo III est marqué par la sensation matérielle, celui de Pauline nous paraît plutôt intangible.

4.1.2.2 Le vide infernal de Pauline

La narration d'Angelo III révèle que Pauline s'efforce de retirer du monde terrestre. D'après *D'un Giono l'autre*, Henri Godard (1995, 95) propose que « [d]e toutes les manières de défier l'ordre du monde que Giono inventera dans les *Chroniques*, celle de Pauline est à la fois la moins spectaculaire et la plus profonde ». Après avoir analysé l'univers de Pauline, nous tenterons de décoder l'enfer latent où elle vit.

D'une part, nous remarquons le caractère engloutissant de l'enfer sur la terre. Il semble que Pauline se referme dans un univers inaccessible par personne : « Ses longs efforts l'avaient lissée et polie comme un beau galet à grain fin. Elle était loin de tout sous d'invisibles frondaisons de myrtes » (IV, 161). De plus, Pauline se distingue des autres femmes vues par le narrateur. Son monde à part paraît si mystérieux comme s'il se situait loin de la terre : « Aucune n'était perdue dans **le vertige d'un dénuement total** comme ma grand-mère, plus aride qu'une de ces pierres qui voyagent **hors des planètes, dans le vide éternel, et gémissent au-delà des domaines du son** » (IV, 163-164. C'est nous qui soulignons.)

Cet éloignement résulte de son refus à contempler la sensation terrestre. Elle a une fois dit à son fils : « Je ne saurais me contenter d'images désormais, dit ma grand-mère. La vie est courte ». Elle avoue ensuite le vide total de sa vie : « Zéro doublé, le vide se vide » (IV, 173). L'endroit vers lequel Pauline se dirige paraît vide et impénétrable par toutes les sensations. Le narrateur souligne que sa grand-mère « se perdait dans des déserts illimités, filant en droite ligne sans jamais rien rencontrer » (IV, 192). Dans un autre passage du récit, la description métaphorique de la descente aux enfers de Pauline montre que personne ne peut la retenir sur la terre :

Grand-mère, lisse et pointue comme un fuseau, lourde et muette comme un plomb, s'enfonçait dans **l'enchevêtrement des ténèbres**. (...), elle échappait à toutes les mains et, quand nous croyions l'avoir saisie, elle glissait entre nos doigts, **tombait toujours plus bas, plus profond, plus loin dessous, dans l'enchevêtrement des ténèbres**. Nous avions beau tendre la main et nous pencher, nous ne pouvions pas l'atteindre, ou, si on l'atteignait dans un effort où il fallait presque perdre l'équilibre et la vie, c'était pour sentir sa forme polie par **la succion de l'abîme** glisser de nos doigts et tomber encore plus bas. (IV, 194. C'est nous qui soulignons.)

De cet extrait, les mots soulignés suggèrent les images métaphoriques de l'enfer dévorant. Nous remarquons également que l'exil du monde terrestre chez Pauline est suggéré par « un plomb ». Contrasté à la plume que porte son petit-fils, ce métal fait appel à la mort. Comme nous avons déjà mentionné les interprétations psychanalytiques selon « Le motif du choix des coffrets » concernant le mutisme⁸, le plomb signale pareillement l'idée de la mort : « le mutisme devienne dans le rêve la représentation de la mort, (...) non moins que la pâleur frappante à laquelle fait penser la *paleness* du plomb dans une des leçons du texte de Shakespeare » (Freud 1985, 71-72. C'est l'auteur qui souligne.). Malgré les efforts de ses descendants pour retenir Pauline sur terre, elle s'échappe d'eux à cause du caractère envahissant des ténèbres infernaux :

Nous avions beau vivre, grand-mère était très loin de nous, et même si, abandonnant tout ce qu'on pouvait abandonner de la vie – sans mourir – nous essayions de la rejoindre pour la prendre par la main et la tirer vers la terre, elle ne détournait même pas son visage des profondeurs où elle s'enfonçait, et il fallait la perdre, ou nous perdre. (IV, 196)

Absorbée par le vide, Pauline se désintéresse des illusions créées pour faire revivre son amant perdu. Les images éphémères représentent pour elle « la matière terrestre » et deviennent parfois « trop terrestre » (IV, 205) pour l'attirer au monde sensoriel. Le fait que l'héroïne s'efforce de s'enfuir de la terre concrète prouve bien son obstination à revoir son être cher disparu du monde sensoriel. C'est pourquoi elle semble paradoxalement physiquement proche et moralement lointaine de ses descendants. Elle choisit de « vivre la mort » même si elle demeure en vie. Ainsi,

⁸ Voir notre analyse, p. 70.

le narrateur affirme que sa grand-mère s'éloigne d'eux et « qu'elle n'avait plus sur terre l'usage de quoi que ce soit. » (IV, 205).

A part le vide sur le monde sensoriel, l'univers infernal que choisit Pauline est parfois mentionné directement par le narrateur comme le monde « souterrain » imaginé : « la fuite du monde » (IV, 215) et « sa descente aux enfers » (IV, 222). Angelo III décrit le milieu où vit sa grand-mère comme « les bosquets de l'enfer » (IV, 192), « les chemins souterrains » (IV, 197), « la terre noire des profondeurs » (IV, 200) et « des bruits souterrains » (IV, 222). Le narrateur va loin jusqu'à dépeindre l'enfer où habite la vieille dame comme « ces abîmes souterrains où nous l' [Pauline] avons perdue. Puisqu'il lui [Pauline] en fallait si peu maintenant pour aller définitivement sous terre. » (IV, 207).

Le monde infernal de Pauline résulte de son refus de rejoindre la sensation du monde comme évoque Angelo III à propos de sa grand-mère que « [r]ien. Elle ne pouvait être habitée que par elle-même, jamais par une image, jamais par la consolation d'une couleur, d'un son, d'une odeur (...) » (IV, 193). Il est manifeste que l'âme absente de Pauline l'emprisonne au néant infernal comme constate le narrateur : « Si on acceptait de perdre son âme, si on arrivait à perdre cette préférence désespérée pour les objets de la terre, on devait pouvoir vivre parmi ces monstres, puisque grand-mère y vivait » (IV, 195). Alain Romestaing (1998a, 158) souligne ainsi le vide caractéristique chez cette héroïne résulté de son choix pour « le néant de préférence à la plénitude du monde ».

L'univers figuré est relaté au lecteur par le narrateur qui observe sa grand-mère. Pierre Citron (1971b, 1261) affirme qu'au début Giono avait l'intention de faire parler son héroïne de son propre univers infernal mais il a abandonné cette idée car « l'évocation indirecte est plus saisissante ». Ce critique développe plus tard le caractère de l'enfer imagé et le désigne comme l'endroit où vivent les morts :

Plus souvent, il est l'enfer, non l'enfer chrétien de la récompense ou du châtiement – qui n'a pas de sens pour Giono – mais l'enfer au sens étymologique, le lieu d'en bas, l'enfer de la mythologie païenne. Il est d'abord évoqué, dès l'entrée en scène de Pauline, à travers Orphée et Eurydice, (...). (Citron 1971b, 1262)

En fait, l'enfer terrestre dans notre roman étudié résulte du vide infernal. Robert Ricatte (1982, 309-310. C'est l'auteur qui souligne.) confirme cette idée dans son article intitulé « Les vides de la narration et les richesses du vide » que « Giono ne croit pas à l'enfer ou s'il y croit, c'est à l'enfer de ce monde, un enfer qui rappelle ces Enfers que les Latins désignaient si bien par ces mots : *Inania regna*, “les royaumes du Vide” ». Un autre article intitulé « Sur un procédé descriptif: la table rase annonciatrice » remarque également que Pauline, dans notre roman étudié, semble vivre vers l'enfer car elle est « tournée tout entière vers les ténèbres de l'Hadès, *absente* sur terre et aimant un absent. » (Clayton 1982, 317. C'est l'auteur qui souligne.). Comme le Dieu de l'enfer dont le nom « Hadès, en grec, signifie : “l'Invisible” », Pauline aime l'amant disparu du monde sensoriel et devient, elle aussi, comme lui.

De plus, Robert Ricatte (1982, 305. C'est l'auteur qui souligne.) met en lumière le vide poussé à l'extrême de Pauline comme sa raison d'être :

Il y a mieux chez lui [Giono] qu'un personnage inconnu, il y a des personnages *vides*, – j'entends des personnages dont le vide est, si on peut dire, la raison d'être romanesque. Jouons sur les mots : en latin, *vidua*, la femme vide, c'est la veuve. Giono en a inventé une dont le veuvage, – le veuvage d'un amant, ce peut être le pire – a fait un être constitué par un creux toujours présent : c'est la Pauline vieille de *Mort d'un personnage*.

De cette critique, le vide de Pauline représente bien la société d'après-guerre où les questions sur l'existence s'accroissent. Alain Romestaing (1998b, 81) confirme que l'héroïne et son univers du vide nous révèlent « jusqu'où peut aller le repli sur l'intériorité observable après le tournant des années quarante ». Ce critique développe son propos que le vide fait partie de l'homme :

« L'absence » selon Jean Giono c'est peut-être la conscience profonde d'un vide irrémédiable de la condition humaine, conscience de la vacuité de l'intériorité, qui peut surgir bêtement, si j'ose dire, lors d'un dépit passionnel (...) Pauline de Théus : « un seul être vous manque et tout est dépeuplé », et surtout, vous désertez alors le monde et l'humanité, pour fréquenter les boissons infernales auxquels se déchire la marquise (...). (Romestaing 1998b, 90)

La relation entre le petit-fils et la grand-mère se rapproche de l'amour démesuré d'Orphée et Eurydice vers la fin du roman. Angelo III avoue son attachement pour Pauline : « mon amour, d'un amour si cristallin et si parfait qu'il pouvait vivre éternellement avec la simple joie de nettoyer ses os. » (IV, 221). Pierre Citron (1971b, 1268) suggère que, dans cette scène, la dévotion du petit-fils pour Pauline est prise pour celle relevée du mythe :

Cet amour d'un Orphée demeuré sur terre pour une Eurydice qui ne peut pas revenir, se réalise à la fin, quand le monde souterrain s'est effrité, quand il a rejoint sa grand-mère dans un amour absolu, littéralement désincarné, qui ne peut s'exercer, il le dit, que parce qu'elle est devenue un squelette sans chair.

C'est ici que l'amour entre la grand-mère et le petit-fils se répondent d'une manière sans borne comme atteste Pierre Citron (1971b, 1268-1269) :

Un amour de don pur, sans retour, sans échange, l'amour de tous les Pardi, ces êtres épris d'absolu dans les moments les plus hauts de leur vie. Un amour à la mesure du fantastique intérieur, irrationnel, surréel, du monde souterrain, funèbre et passionné de Pauline de Théus.

En somme, le recours au mythe d'Orphée et Eurydice illustre l'exil de la vie terrestre de Pauline. Malgré toutes ses tentatives, Angelo III n'arrive pas à attirer sa grand-mère bien aimée sur la terre. En fait, ses efforts en vain sont déjà suggérés par son prénom « Angelo » dont le caractère angélique, comme chez son père, suivant *Dictionnaire des symboles*, témoigne « des symboles de fonctions humaines sublimées ou d'aspirations insatisfaites et impossibles. » (Chevalier et Gheerbrant 2008, 44).

4.2 Le seuil de la mort

Dans les quatre premiers chapitres de *Mort d'un personnage*, nous assistons à la représentation de l'existence tragique du personnage de Pauline comme la mort-vivante. Au dernier chapitre du roman, la fin de la vie de Pauline est mise en scène

comme la mort en situation. Nous examinerons les deux aspects importants : le corps transfiguré et l'instinct animal porteur de vie.

4.2.1 Le corps transfiguré

Quand Angelo III revient chez lui en 1910, Pauline devient extrêmement vieille : « Grand-mère était aveugle, sourde et ne bougeait plus d'un fauteuil d'osier. (...) Maintenant, il fallait l'y porter. » (IV, 206). Son corps habillé d'autrefois des vêtements gracieux pour faire corps à l'âme vide se réduit à « l'os et la peau » (IV, 207). Sa main en chair paraît « de squelette » (IV, 208) et sa poigne se transforme en « exactement un os. Egalement d'os purs ses doigts où la peau était collée dans toutes les inflexions des os et des phalanges » (IV, 208). La dégradation physique semble détenir la dame âgée qui, auparavant, se déplaçait librement. Elle est donc dépendante des autres. Le narrateur décrit le corps transfiguré de sa grand-mère comme un cadavre vivant :

Au début, je regardais à peine **ses cuisses réduites à l'os**, si strictement qu'elles étaient légèrement incurvées en dehors, suivant la forme du fémur, et emboulées de genoux énormes, plus gros que des têtes d'enfants. Je regardais plutôt ses jambes et surveillais **l'enflure de ses chevilles, la lourdeur de ses pieds d'éléphant** et leurs doigts où poussaient très rapidement **des ongles en corne très dure**, couleur d'ambre, qu'il me fut bientôt impossible de continuer à couper avec les ciseaux. Ils s'émiettaient et se cassaient **comme de la pierre**. Il était impossible de les ramollir dans aucun bain, et, à la fin, les ongles de ses orteils se mirent à se développer très vite, **en forme d'ammonite**, emportés par une sorte de vie particulière si furieuse qu'elle atteignait les obstinations du minéral. Mais il ne suffisait pas de laver ces pieds **gonflés, pierreux et mous**. Les fonctions étaient plus haut ; ici, il ne se passait rien, sinon une chimie divine où je ne pouvais pas intervenir. Il fallait absolument avoir le courage de regarder les endroits où la chimie humaine continuait à fonctionner. (IV, 215-216. C'est nous qui soulignons.)

Le corps âgé de la dame noble se réduit au cours du temps et devient difforme comme celui d'un animal jusqu'à ce qu'on ne voie plus les traces de la grâce humaine. Angelo III observe la métamorphose chez l'héroïne devant ses yeux :

(...) ce squelette sous parchemin : ces deux cotylédons d'os iliaques, ces cavités pelviennes dans lesquelles la peau s'enfonçait et dont il fallait que je nettoie le fond avec de petites houppes de coton, ce pubis rocheux, ce sexe ruiné sous des herbes blanches. (IV, 216)

Ce corps animalisé, en quelque sorte, n'est pas traduit seulement par son état physique. Il est décrit par l'autoconservation de Pauline comme le constate le narrateur :

Elle *rentrait* ses bras, c'est-à-dire qu'elle les serrait contre elle pour qu'ils ne dépassent pas du fauteuil. Au moment où je la soulevais, c'était chaque fois un cri, non pas de peur, mais de colère. Elle avait un soin extraordinaire pour ses quelques os, et sa colère était là pour les protéger. (IV, 219-220. C'est l'auteur qui souligne.)

Le narrateur explique cet esprit de Pauline : « une sorte d'égoïsme animal dont elle n'était pas responsable, mais dominateur et vainqueur de tout. » (IV, 222). De surcroît, cette idée renforcée par la figure d'oiseau est présentée de nouveau dans le dernier chapitre du roman en portant une signification différente. A l'opposé de la valeur symbolique, représentant l'âme, la vie abstraite, cet animal ailé suggère ici la chute du corps, de la vie physique chez l'homme. Nous notons une série de comportements de l'héroïne comparés à ceux d'un oiseau : les gestes pour s'alimenter sont pris pour « une buvette d'oiseau, goutte à goutte » (IV, 212) ; le mécontentement exprimé par « un ronronnement de colère comme un petit faucon » (IV, 212) ; le contentement après avoir été lavé traduit par « ses aises à petits gestes d'oiseau » (IV, 218) ; le pouls comparé au « léger battement d'aile » (IV, 231) qui « était lent et léger, mais, parfois, l'aile battait un coup plus fort » (IV, 232). Les adjectifs « petit » et « léger » décrivant l'oiseau renvoient ici à la fragilité de la vie et annoncent la mort prochaine de Pauline. Dans son extrême vieillesse, l'héroïne, qui refuse d'accepter la mort de son être cher, ne peut pas s'échapper du tragique de la condition humaine et doit s'y soumettre. De plus, le mot « léger » fait appel au motif de la fumée que nous avons exploité précédemment⁹. Le corps de l'héroïne est prêt de quitter la terre et va lui permettre de rejoindre son amant disparu.

4.2.2 L'instinct animal porteur de vie

Pauline en tant qu'héroïne sur scène se réduit au corps dégradé et dépendant, sa vie peut être prolongée à l'aide de son entourage. Comme l'observe M. Pardi que « [c]'est ce qui la [Pauline] tient : tête et ventre » (IV, 210), Pauline au corps dégradé, ne vit qu'avec l'instinct animal, plus précisément à travers ses perceptions

⁹ Voir notre analyse, pp.70-71.

sensorielles, pour retenir la vie. C'est pourquoi le narrateur parle de sa grand-mère ainsi :

Sa longue ruée patiente vers celui qu'elle avait perdu était aussi naturelle et aussi inéluctable que sa violente ruée précipitée vers les matières de la terre au dernier moment. Sa passion se mettait en place dans la condition humaine. (IV, 218).

Dans cette partie, nous examinerons l'instinct animal servant à continuer la vie de Pauline. Le spectacle de la vie de celle-ci peut être prolongé à travers les nouvelles entrées sur scène : les unes sont deux descendants de Pauline et les autres un nouveau personnage et un nouvel objet.

4.2.2.1 L'entrée en scène des descendants de Pauline

Le corps transfiguré de Pauline invite ses descendants sur scène. Au dernier chapitre du roman, M. Pardi et Angelo III, spectateurs latents de la vie de leur ascendante, participent donc au spectacle de la mort de l'héroïne sur scène pour la tenir physiquement en vie.

Revenu de son départ pour Valparaiso ou « la vallée du Paradis », au sens littéral du mot, Angelo III aide son père à prendre soin de Pauline. A première vue, le jeune homme est choqué par le contraste entre ses beaux souvenirs de sa grand-mère et l'état difforme actuel. Dès qu'il se rend compte de son devoir pour elle, il devient fier et ravi de prolonger la vie de la vieille dame :

Quand je compris qu'il ne dépendait que de moi de lui donner ce qu'elle aimait et ce que j'aimais d'elle, il me fut extrêmement facile de la prendre dans mes bras pour la porter sur le lit. Il y avait même une sorte de contentement. J'étais heureux d'être celui qui la rendait telle que je désirais qu'elle fût. (IV, 215).

C'est lui également qui sauve la vie de sa grand-mère à temps lors de la première syncope de celle-ci : « J'appuyai fortement mon pouce. A fond du petit fagot de tendons et d'artères, un petit tressaillement. (...) J'appuyai mon pouce de toutes mes forces. Il me semblait que ce pouce retenait la vie. » (IV, 231). Le petit-fils s'occupe bien d'elle jusqu'à la fin.

Quand M. Pardi ne travaille plus à l'entrepôt des aveugles, il déménage aux « trois pièces d'un rez-de-chaussée » (IV, 206) pour prendre soin de sa mère âgée. Sa place préférée chez lui semble révéler son statut prisonnier devant cette charge :

« (...) une prédilection pour notre soi-disant salle à manger, **sombre avec sa fenêtre unique, barrée de gros barreaux de fer** et ouverte au ras du trottoir. Là, une chaise où la plupart du temps il s'asseyait. » (IV, 206. C'est nous qui soulignons.)

Le fils de Pauline tente de choisir les douces nourritures pour sa mère comme la soupe et les navets afin que la vieille dame en mange facilement. Il cherche aussi à la satisfaire en lui procurant les desserts de bonne qualité :

Grand-mère avait fini de manger son éclair au chocolat. Elle avait la bouche toute barbouillée de crème, mais je savais maintenant qu'il ne fallait pas l'essuyer. Et, en effet, elle se lécha très soigneusement, avec un plaisir évident. Elle s'efforça de roter et elle y parvint. Pendant un instant, elle sembla être arrivée à un très haut palier de bonheur. (IV, 212)

Il s'efforce sans cesse de contenter Pauline avec la provision des gâteaux. Ceci le rend heureux et soulagé de pouvoir plaire à sa mère jusqu'à ce qu'il avoue à son fils : « Il m'avait expliqué qu'il était resté si longtemps impuissant à satisfaire ses désirs qu'il remerciait le ciel, maintenant, de pouvoir enfin le faire et avec si peu de chose. » (IV, 218). Il cherche donc à contenter la vieille dame avec des friandises de bon choix : « (...) il en avait choisi de fourrés au chocolat, à l'anis, à la menthe, à des parfums violents, et quand elle l'eut tourné deux ou trois fois avec sa langue, il s'écrasa délicieusement. » (IV, 219). Lorsqu'Angelo III prend soin de Pauline, M. Pardi n'a rien à faire d'autre que de se laisser prendre par « son interminable contemplation de la rue à travers la fenêtre du rez-de-chaussée » (IV, 218). Quand il ne travaille pas, il rêve à la vie hors de cet endroit enfermé.

4.2.2.2 L'arrivée de nouveaux sur scène

La vie de Pauline est ressuscitée par l'arrivée sur scène d'une nouvelle figure et d'un nouvel objet : Catherine et la canne. Leurs rôles significatifs et leurs fonctions symboliques servent à prolonger la vieille dame au seuil de la mort.

a) Catherine ou la figure maternelle

Même si Catherine marque sa présence sur scène vers la fin de la vie de Pauline, elle joue un rôle primordial pour la vieille dame. C'est-à-dire, elle la ranime à travers les divers appareils sensoriels. Il est intéressant de dégager les caractéristiques de cette femme et les bienfaits qu'elle apporte à Pauline.

Tout d'abord, Catherine entre en scène dans *Mort d'un personnage*, avec une identité bien précise, que ce soit son origine ou son apparence : « Il me fallait cependant une femme pour laver le linge. L'épicier m'indiqua une Piémontaise qui habitait cinq ou six portes au-dessus de nous. C'était une énorme petite femme encore jeune au beau visage de madone grasse. » (IV, 223). Cette femme vient d'Italie, pays d'origine de l'amant disparu de Pauline. *Le Hussard sur le toit*, un autre roman du *Cycle du hussard*, nous apprend que celui-ci est piémontais (IV, 588). On note également dans la description de Catherine le mot « madone » qui renvoie à la mère. Dès son arrivée, Catherine réanime Pauline en l'incitant à parler. Cette action ressemble à la mère qui apprend à parler à son enfant. Un peu avant, la vieille dame ne s'exprime qu'avec des mots monosyllabes comme « Non », « Rien », « Donne » (IV, 210-211), mais celle-ci semble reprendre ses paroles pour s'adresser à la bonne :

Et grand-mère, qui ne nous parlait que pour demander, lui [à Catherine] répondait gentiment (...)

« Approchez-vous Catherine. J'ai besoin de caresse, dit-elle brusquement avec un sanglot sec.

- Oh ! *nonna* », dit Catherine.

Et elle frotta son beau visage gras sur le visage de grand-mère, cherchant son front, ses yeux, ses admirables cheveux gris, avec sa bouche épaisse :

« Oh ! *nonna*, des caresses ! Oh ! *nonna* ! »

Elle donnait d'épais baisers. Elle serrait grand-mère sur sa poitrine si fortement que je craignais qu'elle lui fasse mal. Mais, au contraire, bousculée par cette énorme tendresse et sous ces baisers de nourrice, grand-mère devenait belle et paisible et, d'un mouvement d'enfant, elle frotta son nez contre les gros seins. (IV, 224. C'est l'auteur qui souligne.)

De cet extrait, on remarque que la bonne s'occupe bien de la vieille dame en n'employant rien d'autre que son corps. Son caractère chaleureux se révèle par sa tendresse affectueuse envers la vieille dame ; elle caresse souvent Pauline et celle-ci apprécie bien le geste de la bonne :

(...) Car c'était tout de suite une bonne caresse de la grosse main rouge qui essuyait tout le visage avec sa brutalité tendre, et puis la bouche épaisse baisait les joues, et grand-mère appuyait sa petite tête contre les seins en écuelles à soupe.

(...)

- Oh ! disait grand-mère avec un de ces petits sanglots secs dont elle avait pris l'habitude depuis que Catherine l'embrassait. (...). (IV, 225)

La présence et les caresses de la servante rendent la vieille dame heureuse :

« Catherine, disait grand-mère, je voulais vous avoir un peu près de moi.

– Je suis là », disait Catherine.

Souvent, c'était tout. Catherine restait là sans rien dire et sans rien faire d'autre que de laisser peser ses grosses mains sur les genoux d'os. (...) (IV, 226).

Pour Pauline, la relation entre elle et Catherine se révèle très intime : « (...), c'est Catherine, c'est elle et moi, c'est notre affaire » (IV, 225). Ceci fait allusion à l'amour de l'enfant pour la mère dévouée. Colette Trout et Derk Visser (2006, 108) commentent que, grâce à cette tendresse, Catherine peut se rapprocher de la vieille Pauline. Les deux femmes créent en quelque sorte un couple mère-enfant :

(...) elle est la seule qui puisse approcher Pauline de Thésus et lui prodiguer la tendresse dont elle a besoin. (...) Celle-ci retrouve même des gestes d'enfant, frottant son nez contre les gros seins de Catherine, ou se laissant caresser par la Piémontaise. Cette dernière éprouve autant de joie à donner que la vieille dame à recevoir (...).

Il est frappant que « la femme grasse » apparaît souvent dans l'œuvre gionienne et elle suggère une valeur symbolique. Ces deux critiques affirment que « ce gigantisme physique dénote bien souvent une démesure morale, comme dans la bonté comme chez Catherine dans *Mort d'un personnage*. » (Trout et Visser 2006, 115).

Nous notons que Pauline s'attache énormément à cette Piémontaise car toutes les deux s'échangent de la tendresse librement. Catherine ne plaît pas seulement à Pauline mais aussi à tout le voisinage et encore à elle-même :

Elle était exactement comme si elle se faisait un grand plaisir à elle-même. Et tout simplement la vérité est, je crois, qu'elle se faisait un très grand plaisir. Elle fabriquait par vingt-quatre heures énormément plus de tendresse qu'il n'en fallait pour son Pinot et ses deux petits, et la *nonna* sur laquelle on pouvait déverser le surplus était une magnifique aubaine. (IV, 227)

Sans aucun doute, cette figure est présentée comme la source d'amour : « Et aussi cette tendresse populaire, pas du tout quelque chose de précieux, au compte-gouttes, mais un copieux ordinaire, bien solide. » (IV, 227). Selon Claudine Chonez (1956, 97), il est évident que Catherine est décrite par « l'instinctive générosité du cœur ». Henri Godard (1995, 138) souligne également le caractère de ce personnage qui apporte de l'amour à tous ceux qui l'entourent :

On est soulagé, dans *Mort d'un personnage*, de trouver ce même don de soi, dans sa plénitude et dans sa délicatesse, hors de tout aristocratie et de tout mépris, dans le magnifique personnage de Catherine, la femme de service qui aide Angelo III à soigner sa grand-mère.

Le livre intitulé *Jean Giono* atteste que c'est le sentiment de la bonne qui noue Pauline à elle. La Marquise Pauline de Théus s'abandonne facilement à l'amour « de la grosse Piémontaise dont la générosité est aux proportions de son corps. » (Trout et Visser 2006, 108).

De ces critiques mentionnées précédemment, nous pouvons noter l'importance de « la tendresse populaire » chez la servante. Cette affection particulière venant de la femme rustique réussit à consoler la vieille Marquise. Même si l'héroïne s'obstine dans son souvenir et mène sa vie au tragique du monde sans son amoureux, le lecteur ne ressent pas, semble-t-il, ce pessimisme. Le comportement de la bonne dépasse toutes les limites des différentes classes sociales.

A part le toucher, une autre perception joue aussi un rôle important dans la relation entre Catherine et Pauline : l'odorat. On remarque que la bonne est souvent désignée, à travers la description du narrateur, par son odeur unique : « Elle avait une forte odeur de brune, de caraco mouillé de sueur, d'épais dessous échauffés par le travail » (IV, 226). Colette Trout et Derk Visser (2006, 108) constatent que ce trait fait appel à un moment heureux du passé : « Catherine a aussi une odeur de poil chaud et de cheval qui rappelle, peut-être, les chevauchées de la jeune Pauline avec Angelo. » (IV, 226). C'est la raison pour laquelle cet arôme spécifique rend alors Pauline heureuse : « (...) le gros corps s'approchait avec son odeur de poil chaud et de cheval. Il était visible que tout de suite cette odeur, cette rondeur, cette chaleur apportaient un apaisement et un contentement magnifiques à grand-mère. » (IV, 226-227).

Comme Catherine plaît à Pauline, cette dernière cherche aussi à lui plaire en retour. Elle demande à Angelo III de lui acheter de la poudre de riz et le parfum de violette pour se maquiller. Elle avoue plus tard se faire du bien pour contenter la bonne :

« Qu'elle sent bon ! dit Catherine.

- C'est pour vous », dit grand-mère avec un petit sourire. (IV, 230)

Selon Pierre Citron (1971b, 1264), l'amour de la vieille dame pour la servante la nourrit vers la fin de sa vie : « Enfin, dans les dernières semaines de la vie de Pauline, sur Catherine, Piémontaise comme Angelo I, qui lui donne sa tendresse, pour qui elle se parfume et se met de la poudre, à qui elle sourit sans fin ».

Dans une autre scène, après avoir eu une terrible syncope, Pauline se repose sur son lit. Pensant à son amant Angelo, elle s'adresse à son petit-fils, puis à Catherine :

« - Je pense à toi, dit grand-mère.

- A moi ? »

Et je me penchai sur elle.

« Non ! (Elle me repoussa.) Pas à toi !

- A moi, n'est-ce pas *nonna* ? dit Catherine.

- Oui », dit grand-mère.

Elle l'attira contre elle, l'embrassa goulument et elle la repoussa aussi. Elle n'avait pas ouvert les yeux. » (IV, 233)

Il est évident, dans cet extrait, que Pauline ne pense ni à son petit-fils ni à la bonne, mais à sa source d'amour, Angelo le hussard. Au début du récit, son petit-fils, par son prénom et son apparence physique, a beau rappeler à Pauline son amant perdu¹⁰. Maintenant, grâce à son origine piémontaise, son odeur et sa tendresse maternelle, Catherine prend place d'un substitut de l'être cher de Pauline. La vieille Pauline s'affaiblit et a besoin de consolation. Pour elle, son petit-fils n'arrive pas à la soulager. C'est maintenant la douce Piémontaise qui la calme. Cet extrait est analysé, selon Pierre Citron (1971b, 1264), comme le point culminant de l'histoire : « Et, dans son agonie, ses deux mondes se rejoignent. Elle finit par retrouver son Angelo, parfois dans Catherine (...) ».

Non seulement par sa personne, Catherine ramène sur scène avec elle, un autre objet : la canne.

b) La canne : le passé matérialisé

Lorsque Catherine vient travailler dans la maison, elle offre une canne à la vieille dame pour que celle-ci la frappe par terre comme signe d'appel :

« - (...) Je vous ai apporté quelque chose, nonna. Je vous ai apporté une canne. (...) Si vous avez besoin de moi, vous prenez la canne et vous tapez par terre, moi, j'entends et alors je viens tout de suite. Hé ! *nonna* ? (IV, 226) »

Le son né de cet objet arrive à faire venir la bonne auprès de la vieille dame. Pauline devient ainsi attachée à la canne. De plus, on entend Pauline l'utiliser tout le

¹⁰ Voir notre analyse, pp.32-39.

temps pour appeler Catherine : « Elle ne s'impatientait jamais. Grand-mère pouvait l'appeler tant qu'elle voulait, c'était toujours des « nonna » et des « ma belle » de cette voix sonore, (...) » (IV, 226).

Outre sa fonction comme signe d'appel, la canne aide à faire revivre la grand-mère âgée. On note qu'elle la garde toujours près d'elle et la traite comme si c'était une personne :

(...) Le tiroir de la table de nuit devait être entrouvert, et, dans l'angle du tiroir, du côté du lit, je devais placer quatre bonbons. Exactement quatre. Elle tâta du bout des doigts et, s'il n'y en avait que trois, elle disait : « Pourquoi *que* trois ? » S'il y en avait cinq, elle disait : Est-ce que j'en ai laissé un d'hier soir ? (...) Naturellement, elle ajouta elle-même la canne et elle l'accrocha à la tête de son lit. (IV, 228)

Ou bien dans la nuit, Pauline s'intéresse au bâton qu'elle garde à son côté :

Quand elle eut accroché la canne à la tête de son lit, elle ferma les yeux, mais elle ne s'endormit pas. (...) Elle sortit son bras des couvertures, elle le dressa au-dessus de sa tête, elle caressa du bout des doigts la poignée de sa canne. Elle se tira ensuite au haut du lit avec ses coudes et elle prit la canne. Elle la porta à côté d'elle et elle frappa sur le plancher très fort. Elle appréciait mal la force de ses coups parce qu'elle était sourde. (IV, 229)

L'attachement à la canne de Pauline devient de plus en plus intense, surtout vers la fin de sa vie. Après avoir eu la première syncope, Pauline demande qu'on lui apporte tout de suite sa canne. (IV, 232) Même dans son agonie, elle l'exige toujours. Lorsqu'elle l'obtient, elle donne un coup très fort dans le vide malgré sa faiblesse physique :

« Donne-moi... Donne-moi... Donne-moi, dit-elle brusquement.

- Quoi ?

- La canne, dit-elle, la canne ! »

Je la lui donnai. Elle frappa un grand coup au hasard, dans l'air. (...)
(IV, 235)

Son petit-fils ne comprend pas le geste de sa grand-mère. Il décide donc de lui enlever la canne même si elle le prie explicitement : « Je te supplie, dit-elle, je te supplie... » (IV, 235). Mais le jeune homme refuse, ne sachant pas que c'est la dernière demande de la grand-mère avant sa disparition. Par cette action, Angelo III fait, inconsciemment, un geste salutaire pour délivrer Pauline de la vie concrète et pour qu'elle rejoigne son bien-aimé.

On peut voir que le bâton joue un rôle important dans la vie de Pauline. Tout d'abord, si l'on considère le mot « canne », on trouvera une expression intéressante. Dans *Le nouveau Petit Robert 2009* (Rey-Debove et Rey 2008, 340), l'expression « les cannes blanches » signifie « les aveugles ». Il est manifeste qu'elle s'attache à cet objet en raison de la vieillesse qui rend sa vue de moins en moins bonne. En même temps, son attachement à la canne pourrait être interprété comme son aveuglement pour le passé. Pauline est non seulement privée de la vue à cause de son âge au sens littéral du mot « aveugle », mais elle est aussi « aveugle » au sens figuré, de persister dans son passé heureux et de refuser la vérité du monde sans son être cher.

Outre sa fonction de base d'émettre un bruit comme signe d'appel, la canne porte en elle une autre valeur symbolique : elle représente le sabre d'Angelo I dans les souvenirs de Pauline. Dans « Notice de *Mort d'un personnage* », Pierre Citron (1971b, 1254) confirme que « Giono a conféré une autre dimension en liant la canne de Pauline au sabre d'Angelo I (...) ». Le critique insiste sur cette image illusoire chez l'héroïne. Le fait qu'elle frappe la canne en l'air provoque le bonheur partagé avec son être cher : « C'est l'assaut avec la canne – image du sabre d'Angelo, qu'elle revoit dans ses derniers instants. » (Citron 1971b, 1264). De surcroît, Georges Ferguson, dans son ouvrage traduit en thaï (2542, 82), explique l'épée par sa valeur symbolique en tant qu'un symbole dans l'art chrétien. Ce critique remarque que cet emblème renvoie à l'arme de St. Georges de Cappadoce, une figure sainte et courageuse, un autre représentant de l'amant perdu de Pauline¹¹. Il est manifeste que

¹¹ Voir notre analyse, pp. 39-42.

l'image du sabre née de la canne suscite l'aventure radieuse du passé entre Pauline et Angelo I. C'est pourquoi Pauline demande à son petit-fils de garder la canne à côté d'elle jusqu'au dernier souffle. Ainsi, la canne représente parfaitement le souvenir matérialisé pour Pauline vers la fin de sa vie.

Comme constate l'article intitulé « La mémoire des objets » que « [l]es personnages marqués par la vieillesse illustrent mieux que tous, par leur rapport aux objets-clés de leur existence, l'effort désespéré que demande la volonté de (se) survivre » (Arnaud-Toulouse 2009, 63), l'attachement de Pauline à la canne illustre bien son effort pour rester en vie. Les sons nés du bâton frappé par terre servent à la lier au monde et à faire venir Catherine, la source de tendresse auprès d'elle. Ce même bâton frappant en l'air sert à évoquer l'amour perdu survécu dans l'esprit de l'héroïne. Les deux fonctions de cet objet aident parfaitement à l'attirer en vie.

Par ailleurs, le fait que Pauline frappe la canne par terre pour faire le bruit comme signe d'appel nous fait penser, non sans raison, aux « trois coups » avant le lever du rideau du théâtre. A chaque fois qu'elle frappe le bâton, n'est-ce pas parce qu'elle, dont le spectacle de la vie arrive à sa fin, veut, au contraire, qu'il continue, qu'il recommence, que l'autre personnage, Catherine ou l'amour perdu, revienne auprès d'elle encore une fois ? Ainsi, le geste d'Angelo III, ne voulant pas donner la canne à sa grand-mère, prend une valeur plus significative dans l'histoire. Car c'est lui qui, étant spectateur tout au long des quatre premiers chapitres du roman, rejoint dans ce dernier sa grand-mère sur scène pour l'accompagner au seuil de la mort et finalement met fin au spectacle de la vie de celle-ci. Le fait qu'Angelo III retire la canne de Pauline symbolise le geste salutaire pour délivrer sa grand-mère de la vie.

Au cours du roman, la mort de Pauline est mise en scène avec les images contrastées entre le corps et l'âme. Dans les quatre premiers chapitres du roman, on voit la chute de l'esprit de Pauline. Elle mène sa vie dans un corps d'une mort-vivante volontairement. Par contre, le dernier chapitre nous laisse voir la dégradation de son état physique, sa grâce aristocratique semble déshumanisée, comme si l'auteur voulait réduire l'image impressionnante de cette héroïne à un animal avant la mort. En fait, l'auteur semble concevoir cette idée du tragique depuis la création du personnage de « Pauline ». D'une part, le prénom « Pauline » peut être divisé en deux parties. Le mot « pau » fait appel à son homophone « peau » qui, d'après *Le nouveau Petit*

Robert 2009 (Rey-Debove et Rey 2008, 1837), dénote le sens figuré de « apparence extérieure, personnalité de quelqu'un » et également « la vie, l'existence ». De plus, l'anagramme du mot « line » crée un nouveau mot « lien », qui, d'après *Le nouveau Petit Robert 2009* (2008, 1455), signifie « ce qui unit entre elles deux ou plusieurs personnes ». D'autre part, le nom « Théus » est dérivé du mot grec « théos » qui, selon *Dictionnaire universel de la langue française* (Gattel 1833, 733), dénote « Dieu ». Le nom « Pauline de Théus » nous révèle le paradoxe dans la vie de l'héroïne et ses descendants. Pourrions-nous dire que ce personnage féminin fait allusion à « Dieu puissant » qui domine tout et tous ? La dame exerce « sa force divine » sur son fils et son petit-fils. Paradoxalement, elle se laisse emporter par le destin au-delà de son contrôle.

Ainsi, peut-on dire que le caractère tragique de Pauline est né depuis son nom ? Son apparence et sa vie attirent et lient ses descendants vers le mal de l'existence. Comme elle aime un absent sur terre, elle devient par conséquent distraite et semble loin de son entourage. Sa mort à la fin du roman suggère la valeur généreuse. Avec le sonnet du cinq heures à un clocher (IV, 235), ce qui est l'aurore du jour connotant l'espoir, la mort lui met fin à sa douleur physique et morale. Elle lui permettrait également de retrouver son amant dans un autre monde. D'un autre côté, elle libère son fils et son petit-fils et les laisse continuer la vie sans aucune préoccupation ou occupation. Le narrateur reprend l'idée du soulagement, une fois exprimé par son père : « qu'il remerciait le ciel » (IV, 218) à propos de son contentement de rendre Pauline heureuse, pour manifester la délivrance du tragique de toute la famille dans ses paroles au moment du décès de la dame âgée : « Elle meurt, sans souffrance. Il faut bénir le ciel. » (IV, 236).

Pauline, dans notre roman étudié, est un exemple parfait d'un personnage de théâtre de l'existence humaine où la vie et la mort cohabitent naturellement. La vie, la mort, l'amour et la perte font partie de la condition à laquelle sont plus ou moins confrontés tous les hommes. Cette idée est traduite à travers les paroles du docteur Lantelme. Au début, il parle de la douleur de ses patients : « Il y a la douleur physique, un point, c'est tout. » (IV, 169). Plus tard, c'est lui qui affirme la valeur de la vie : « La vie, ça ne se quitte pas comme ça (...), il en faut plus, dit-il. Et moins. » (IV, 207-208). Malgré ce mal de vivre, on ne peut pas nier la vérité du monde.

CHAPITRE V

CONCLUSION

Même si le tragique paraît récurrent dans l'œuvre de Giono, il semble que l'écrivain marque l'originalité de *Mort d'un personnage* à travers la présentation formelle et le contenu du roman.

Dans un premier temps, les techniques de la narration, surtout avec la voix narrative à la première personne donnée à Angelo III en tant que narrateur-personnage, orientent le ton tragique du roman. A l'aide de cette technique, le héros parvient à revoir les événements passés dans sa vie et à critiquer Pauline, le personnage focal. De plus, les jeux du temps narratif démasquent les déroulements de l'histoire suivant les impressions et les perceptions d'Angelo III. Ainsi, le tragique résulte de l'incompréhension du petit-fils vis-à-vis du mystère, à la fois ambigu et fascinant, autour de Pauline.

Dans un deuxième temps, le thème classique de la quête s'adapte au temps moderne pour traduire le tragique existentiel chez trois personnages principaux. Tous les membres de cette même famille semblent en quête de ce qui leur manque dans l'existence. Pauline s'efforce de revivre l'image de son amant perdu, sa raison d'être, en créant des illusions dans la vie quotidienne. Angelo III, s'interrogeant sur son origine, retrace la figure de la mère décédée à travers les femmes qui l'entourent. M. Pardi justifie sa vie par son travail pour les aveugles et par son amour pour sa mère. Malgré tout, ce qui semble le définir le mieux est le vide.

Dans un dernier temps, le mystère du titre de *Mort d'un personnage* nous conduit à voir la mise en scène du conflit entre la vie et la mort chez Pauline. Vue de l'extérieur, l'héroïne est dominée par l'air fatal qui la pousse à vivre dans un univers vidé de sensation. Mais à l'intérieur, elle semble tenir à la vie. Au seuil de la mort, sa grâce humaine se dégrade et se réduit au corps animal ; seuls, les instincts de survie la retiennent sur la terre. La mort-vivante incarnée dans ce personnage principal, qui conduit tout son entourage au cycle infernal de l'existence tragique, change de valeur avec le décès de la vieille dame. Cette mort la libère non seulement de son vide existentiel mais délivre aussi toute la famille pour continuer leur vie. En somme,

ce qui rend ce roman tragique n'est pas la mort de Pauline, mais le fait qu'elle est vivante sans vraiment vivre sa vie tout au long de l'histoire.

Ainsi, même s'il s'agit du roman de la mort, Giono atteste son attitude humaniste valorisant la vie. Jacques Pugnet (1955, 33-34) confirme le bonheur de vivre chez le romancier : « Certes, il faut lutter pour vivre, il y a l'ennui de la vie quotidienne, la difficulté des rapports humains, la mort. Devant ces données permanentes de la condition humaine, chacun doit faire son compte seul. » Après avoir assisté à la mort d'un personnage du roman, il serait bien de revenir voir le spectacle du monde où l'on vit. L'auteur fait passer son message positif sans contester que la mort n'est pas la fin de tout. Malgré le mal de vivre, la vie de chacun mérite d'être vécue et d'en profiter.

D'ailleurs, la notion de la vie est également mise en valeur à travers les images de la mère. En fait, *Mort d'un personnage* témoigne de l'amour filial par l'auteur pour sa mère, Pauline Giono. L'écrivain commence à écrire l'histoire de la vieille Pauline de Théus pendant que décline la santé de la femme qui l'a mis au monde. De ce fait, l'auteur traduit le caractère mort-vivant devant ses yeux dans son œuvre avec l'héroïne du même prénom. Au cours de sa production romanesque, sa mère est décédée. La perte de la source de sa vie le pousse à finir ce roman pour la commémorer. Revenant à notre texte étudié, presque toutes les figures féminines dans l'histoire se réfèrent plus ou moins à la mère, surtout Caille pour le petit Angelo III et Catherine pour Pauline extrêmement vieille. Colette Trout et Derk Visser (2006, 109) affirment que l'amour maternel né de ces personnages est si grand qu'il dépasse toutes les limites :

Ce qui est frappant chez Giono, c'est que l'amour maternel est vu comme un amour beaucoup plus large, qui ne se borne pas à la famille « de sang » mais qui englobe tous ceux qui ont besoin de tendresse. Cet amour n'est pas dispensé uniquement par les mères ; au contraire. (...) Il semblerait donc que pour Giono l'amour maternel soit une notion fluide, attachée aux valeurs féminines, mais n'allant pas toujours de pair avec la fonction procréatrice.

Selon l'auteur, l'amour et le don de la mère sont essentiels pour la vie. Robert Ricatte confirme également que « la valeur suprême pour Giono, c'est donner sans

mesure, sans attendre de gratitude, comme dans l'amour maternel "le seul qui ne trompe pas" » (Trout et Visser 2006, 108). Ainsi, nous pouvons dire que l'écrivain arrive parfaitement à célébrer la vie de sa mère à travers *Mort d'un personnage*.

Il est manifeste que Giono écrit ce récit épilogue du *Cycle du Hussard* avec la conscience de l'auteur. Les attitudes et les expériences dans sa vie lui rendent les divers aspects du monde, précisément de la condition humaine auxquels tous les hommes doivent faire face. Au moment de l'après-guerre où toute la société s'interroge sur la vie au monde vidé de sens, il semble que Giono essaie de répondre, en écrivant ce roman, qu'en effet, n'est-ce pas ce vide qui fait exister l'homme dans le monde ? Ne serait-ce pas ce vide existentiel qui invite les gens à quêter et prouver le sens de la vie par rapport au monde où ils habitent ?

Il paraît que le thème de la quête de l'existence est encore repris dans les œuvres ultérieures de cet auteur. Le lecteur trouve encore dans la suite de sa création ce « Giono noir » qui sait trouver « cette vérité tragique du monde et de l'homme », d'après les mots d'Henri Godard (1995, 12). Pour d'autres recherches à venir, il est envisageable d'examiner l'évolution du tragique dans les autres ouvrages d'après-guerre de Jean Giono tels que les *Chroniques* ou même les autres romans du *Cycle du Hussard*.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

En thai

เพอร์กูสัน, จอร์จ. 2542. *เครื่องหมายและสัญลักษณ์ในคริสต์ศิลป์ (Signs and Symbols in Christian Art)*. แปลโดย กุลวดี มกรภิรมย์. พิมพ์ครั้งที่ 2 (ฉบับปรับปรุงแก้ไข). กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

En anglais

Smith, M.A. 1966. *Jean Giono*. New York : Twayne Publishers.

En français

Arnaud-Toulouse, M.-A. 2009. “La mémoire des objets.” Dans *Giono : La Mémoire à l'œuvre*, pp.57-68. Toulouse : Presses universitaires du Mirail.

Aron, P., Saint-Jacques, D., et Viala, A. 2002. *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris : Presses universitaires de France.

Assoun, P.-L. 1983. *Analyses et Réflexions sur Le Moulin de Pologne de Jean Giono : la croyance au destin*. Paris : Ellipses.

Beretta, A. 2000. *Le Tragique*. Paris : Ellipses.

Bonhomme, B. 1998. *Giono*. Paris : Ellipses.

Calais, E., et Kardas, P. 1994. *Précis de Littérature Gréco-Latine*. Paris : Magnard.

Castiglione, A. 2009. “*Mort d'un Personnage* : la mémoire à la mère.” Dans *Giono : La Mémoire à l'œuvre*, pp.83–96. Toulouse : Presses universitaires du Mirail.

Cespedes, F. 1991. *L'Idée de Bonheur chez Stendhal, Gide, Giono*. Paris : Pierre Bordas et fils.

Chevalier, J., et Gheerbrant, A. 2008. *Dictionnaire Des Symboles : Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*. Paris : R. Laffont.

- Chonez, C. 1956. *Giono*. Paris : Seuil.
- Citron, P. 1971a. “Notice générale du *Cycle du Hussard*.” Dans *Œuvres Romanesques Complètes*. Tome IV. Coll. Bibliothèques de la Pléiade, pp.1113–1151. Paris : Gallimard.
- Citron, P. 1971b. “Notice de *Mort d'un personnage*.” Dans *Œuvres Romanesques Complètes*. Tome IV. Coll. Bibliothèques de la Pléiade, pp.1241–1269. Paris : Gallimard.
- Citron, P. 1971c. “Notes et variantes de *Mort d'un personnage*.” Dans *Œuvres Romanesques Complètes*. Tome IV. Coll. Bibliothèques de la Pléiade, pp.1270–1304. Paris : Gallimard.
- Clayton, A. J. 1982. “Sur un procédé descriptif : la table rase annonciatrice.” *Études Littéraires*. 15 (1982) : pp.313–329.
- Franklin. 2000–2003. [Dictionnaire électronique]. *Larousse : Le Multidictionnaire du français 2002*. Burlington, N.J. : Franklin Electronic Publishers, Inc.
- Freud, S. 1985. “Le motif du choix des coffrets.” Dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, pp.65–81. Paris : Gallimard.
- Fromilhague, C. 1995. *Les Figures de Style*. Paris : Nathan.
- Gattel, C. 1833. *Dictionnaire universel de la langue française avec la prononciation figurée*. 5^e éd. Paris : Marlin.
- Genette, G. 1972. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil.
- Genette, G. 1992. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil.
- Giono, J. 1971. *Œuvres Romanesques Complètes*. Coll. Bibliothèque de la Pléiade. Tome IV. Paris : Gallimard.
- Giono, J. 1974. “Préface aux *Chroniques romanesques* (1962).” Dans *Œuvres Romanesques Complètes*. Coll. Bibliothèque de la Pléiade. Tome III, pp.1277–1278. Paris : Gallimard.
- Giono, J. 2009. *Mort d'un Personnage*. Paris : Bernard Grasset.

- Godard, H. 1995. *D'un Giono l'autre*. Paris : Gallimard.
- Godard, H. 2004. *Giono : Le roman, un divertissement de roi*. Paris : Gallimard.
- Grimal, P. 2002. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : Presses universitaires de France.
- Jouve, V. 1997. *La Poétique du roman*. Paris : SEDES.
- Kaempfer, J. et Micheli, R. 2005. "La temporalité narrative." Dans *Méthodes et problèmes*. Genève : Dpt de français moderne. [En ligne]. Disponible sur: <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/>. [Le 11 janvier 2012].
- Kasper, L. R. 1991. "La Quête Orphique dans *Mort d'un personnage* de Jean Giono." *LittéRéalité*. 3 (1991) : pp.63–71.
- Kègle, C. 2003. "Fragment Du Carnet Opus 28, II (1946) : Lecture des brouillons gioniens." Dans *Giono dans sa culture (Actes Du 6^e Colloque International de Perpignan et Montpellier 27, 28, 29 et 30 Mars 2001)*, pp.457–473. Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan.
- Le Gall, J. 1995. "Sagesse gionienne dans *Mort d'un Personnage* 'Ho Quel Che Ho Donato'." Dans *Revue des Lettres Modernes (Paris)* 122938 (1995) : pp.185–220.
- Liaud, E. 2000. *Le destin et le traitement du tragique dans Le Moulin de Pologne de Jean Giono*. Mémoire de Maîtrise, Faculté de Lettres modernes, Université Lyon 3.
- Maingueneau, D. 1994. *L'énonciation en linguistique française*. Coll. Les Fondamentaux. Paris : Hachette.
- Moir, T.-F. n.d. *Dictionnaire psychanalytique des images et symboles du rêve*. [En ligne]. Disponible sur: <http://www.abcdreve.fr/>. [Le 1 septembre 2011].
- Montreynaud, F., Pierron, A., et Suzzoni, F. 1989. *Dictionnaire de Proverbes et Dictons*. Paris : Dictionnaires Le Robert.

- Pavis, P. 1980. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Editions sociales.
- Pons, C. 1987. *Le tragique dans Un roi sans divertissement et Le moulin de Pologne de Jean Giono*. Mémoire de Maîtrise, Faculté de Lettres modernes, Université de Bordeaux.
- Pradeau, C. 1998. *Jean Giono*. Paris : Ellipses.
- Pugnet, J. 1955. *Jean Giono*. Paris : Editions universitaires.
- Puzin, C. 2000. *La Tragédie et le tragique*. Paris : Nathan.
- Rey-Debove, J. et Rey, A. 2008. *Le nouveau Petit Robert 2009 : Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la langue française*. Nouv. éd. Paris : Dictionnaires le Robert.
- Ricatte, R. 1982. “Les vides de la narration et les richesses du vide” Dans *Études littéraires*. 15 (1982) : pp.291–311.
- Riegel, M., Pellat, J.-C., et Rioul, R. 2001. *Grammaire méthodique du Français*. Paris : Presses universitaires de France.
- Romestaing, A. 1998a. “Jean Giono : L’instant; le néant, la plénitude.” Dans Dominique Rabaté. *Modernité : L’instant Romanesque*. 11 (1998) : pp.139-168. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux.
- Romestaing, A. 1998b. “Surface et intériorité : le corps chez Jean Giono.” Dans Jean-Louis Cabanès. *Modernité : Surface et Intériorité*. 12 (1998) : pp.55–92. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux.
- Rubens, P. n.d. *Saint Georges à cheval terrassant le dragon*. [En ligne]. Disponible sur: <http://www.artliste.com/peter-paul-rubens/saint-georges-cheval-terrassant-dragon-177.html>. [Le 29 septembre 2011].
- Sédillot, C., et Zana, É. 2007. *ABC du Symbole*. Paris : Grancher.
- Trout, C., et Visser, D. 2006. *Jean Giono*. Amsterdam ; New York : Rodopi.

- Valette, B. 1983. "Le Gionisme : Giono maître à penser." Dans *Analyses et Réflexions sur Le Moulin de Pologne de Jean Giono : La croyance au destin*, pp.163–166. Ellipses. Paris : Edition marketing.
- Viard, J. 1982. "Giono Et George Sand." Dans *Giono Aujourd'hui*, pp.149–171. Aix-en-Provence : Édisud.

BIOGRAPHIE

Née le 24 mai 1986, Natthaporn Kanjanapinyowong a obtenu le diplôme de Licence ès Lettres de Langue Française en 2007 et a poursuivi les études de Maîtrise à l'Université Chulalongkorn en 2008.