Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université Dr. Yahia FARES de Médéa
Faculté des Lettres et des Langues
Département des Langues Etrangères

Mémoire de fin d'études proposé pour

l'obtention d'un diplôme de Master en langue française

Option : Sciences des Textes Littéraires

THÈME

Le mécanisme victimaire dans *Les Personnages* de Françoise Mallet-Joris

Sous la direction de :

Dr. Djaouida CHADLI

Maître de conférence classe B

Université Dr. Yahia Fares de Médéa

Présenté par :

M. Foûad Aïssani

Année universitaire

2016 -- 2017

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université Dr. Yahia FARES de Médéa
Faculté des Lettres et des Langues
Département des Langues Etrangères

Mémoire de fin d'études proposé pour

l'obtention d'un diplôme de Master en langue française

Option : Sciences des Textes Littéraires

THÈME

Le mécanisme victimaire dans *Les Personnages* de Françoise Mallet-Joris

Sous la direction de :

Dr. Djaouida CHADLI

Maître de conférence classe B

Université Dr. Yahia Fares de Médéa

Présenté par :

M. Foûad Aïssani

Année universitaire

2016 -- 2017

Remerciements :

- *À ma directrice de recherche, Mme Djaouida Chadli, pour son temps et sa patience.*
- *Aux membres du juré.*
- *À tous les professeurs qui me servaient de modèles par leur honnête dévouement à la formation.*
- *À mon père, mon immuable compagnon.*

Le mécanisme victimaire dans *Les Personnages* de Françoise Mallet-Joris

Sommaire

Introduction

CHAPITRE I : La violence et le sacré

- Le Désir mimétique
- La violence sacrificielle

CHAPITRE II : Le mécanisme victimaire en narration

- Le mécanisme victimaire dans le paratexte
- L'intrigue et la fin
- Le programme narratif (le Faire)
- Le personnage comme signe

CHAPITRE III : Le Nouveau Roman et la Vague victimaire

- L'Histoire littéraire Et interprétation du fait : un mécanisme réactionnaire
  - Aperçu de la méthode
  - Les années 1960 et la Nouvelle vague
- Le nouveau roman : disciple du soupçon humain
  - L'intrigue
  - Le temps
  - Soupçon sur le personnage

Conclusion

Bibliographie

Introduction

Depuis le crime originel de Caïn, la violence s'impose comme racine amère des civilisations humaines et un réseau de sens de la vie commune.

L'Histoire, dans son cadre de définition moderne, a fait preuve qu'une partie du peuple, aussi petite soit elle, pourrait être exilée ou anéantie sous la pression d'une idéologie. Et les motifs qui causent cette pulsion sont tout à fait étudiables par les anthropologues, les sociologues ainsi que les littérateurs.

Nous voudrions, à la lumière de leurs recherches, desceller le mécanisme codifié du phénomène de la violence et son miroitement au sein du texte littéraire.

La littérature, comme prisme de la société, prononce avec son propre langage ce déchainement vagabond avec ses détenteurs et ses victimes. L'auteur, souciant de l'utilité de son art, arpente un chemin d'engagement et de témoignage des peines qui frappent sa société.

Notre voie de recherche fut initialement guidée par sa nouveauté, vu le peu d'approches anthropologiques que reçoit l'œuvre de lettres, tenant compte de l'ambition de ce choix.

Secundo, notre travail va tenter d'extorquer des concepts de la violence et de l'exil leur part d'innocence et d'universalité, grâce à la remise en question du signe historique lui-même.

Enfin, nous avons eu envie de mesurer la capacité de l'écriture comme thérapie humaniste d'une époque absurde et victimaire, notamment à travers le mouvement du Nouveau Roman.

Notre choix du roman *Les Personnages* de Françoise Mallet-Joris comme corpus de cette étude coule d'abord de son unicité aussi formelle que thématique ; l'œuvre nous permet de revisiter les notions du théâtre, du personnage et du style.

Aussi, en privilégiant la forme du courant de conscience, il redéfinit l'écriture comme aventure et réappropriation de l'Histoire.

Enfin c'est notre goût pour l'Histoire et les cours royales qui nous amené justement vers cette sélection.

De plus, Françoise Mallet-Joris est l'une des auteurs phares du siècle dernier qui ont contribué à l'enrichissement de la scène littéraire, et ont lutté contre les mécanismes vicieux d'emprisonnement de l'art, des mœurs et notamment de la femme.

Françoise Mallet-Joris, née Françoise Lilar, était une écrivaine belge et française moderniste, née à Anvers (Belgique) en 1930 et morte le 13 août 2016 à Val-de-Marne en France. Elle a eu une enfance relativement aristocratique puisque fille du ministre Albert Lilar, et l'écrivaine Suzanne Lilar.

Auteure d'une large œuvre poignante (environ trente titres), elle s'est fait remarqué par l'audace et la variation prolifique de ses thèmes et ses personnages, "L'écrivain emprunte l'œil balzacien pour camper ses décors"[1]. Son premier roman *Le Rempart Des Béguines* (1951), qui évoquait une histoire d'amour lesbienne, l'a fait entrer sur la scène littéraire et fut adapté au cinéma. *«Elle fut regardée comme l'enfant rebelle et choquante dont la dénonciation féroce de la classe moyenne de la société belge figée et son traitement de la liberté sexuelle l'a mis sur la tête de plusieurs jeunes écrivains français d'après-guerre»*[2]. [Notre traduction]

«Ses parents étaient agnostiques, mais elle, à 23 ans, décide de devenir catholique.. »[3]

En 1956 elle reçoit le prix des Libraires pour *Les Mensonges*, en 1958 le Femina pour *l'Empire Céleste*, en 1963 le prix René-Julliard *pour Lettre à moi même*, en 1964 le prix de Monaco pour une biographie : *Marie Mancini, le premier amour de Louis XIV*.

Les Personnages (1961) est son sixième roman. Il adhère avec *Marie Mancini* (1964), *Les Âges de la nuit* (1968), *Les Larmes* (1993), au goût prononcé de l'auteure pour l'Histoire.

[1] http://regards.asso.fr/francoisemallet-joris.html
[2] PETIT, Susan. *Françoise Mallet-Joris*, Amsterdam, 2001, p.11
[3] SAVIGNEAU, Josyane. Mort de la romancière Françoise Mallet-Joris**.** [en ligne] http://www.lemonde.fr/culture/article/2016/08/13/mort-de-la-romanciere-francoise-mallet-joris_4982359_3246.html#fEQaphyCQOj4PhoR.99 [consulté le 17/11/2016]

Si nous avons parlé de la notion de l'Histoire, nous pourrions aisément aborder l'écriture romanesque de l'Histoire. Cette nuance déliée entre fiction et faction qui fascine les imaginations, tout en oscillant sur les nerfs patriotiques des mémoires:

> Le roman historique est une représentation, aux deux sens du terme : tout à la fois une image vraisemblable à la réalité et un miroir de l'imaginaire, de la culture d'une époque donnée. C'est donc, tout d'abord une mise en scène qui obéit aux critères de la création littéraire, mais dotée d'une spécificité par rapport au modèle générique du roman: genre "bâtard" et "hybride", fruit déconcertant de l'"accouplement contre nature" de Clio et Calliope, le récit associe un cadre réel -les évènement historiques- à des héros fictifs, il est à la fois exact et imaginaire. [4]

Ce genre "impur" de roman a besoin de héros pour aiguiser sa toile ; le personnage historique remplit une place importante chez les lecteurs car il arrive à se distraire de l'*agent participant* pour devenir une *personne*, un être à part entière.

Un des fameux rôles que préfèrent les *écrivains-historiens* d'Europe est celui des favorites de la cour du roi : Séductrices, féminines, fatales, mais surtout victimes d'intrigues et de jalousies. *«Elles se distinguent par leur puissance d'action et leur relation forte avec le pouvoir. Pouvoir, symbolique et réel, qui s'ancre dans une séduction plus ou moins maléfique et une volonté d'influencer le cours des évènements ».*[5]

Ainsi la figure féminine royale, à l'égard de Catherine de Médicis et Marie Antoinette, s'impose comme une puissance orpheline et singulière attirant un mécanisme de violence dont elle serait la victime :

> L'héroïne inspire au héros une soiffe illimité de dévouement qui se déploie dans de spectaculaires sauvetages et actes de bravoure. Dans tous les cas, la femme incarne la source de vertu qui guide le héros sur le bon chemin : inspiratrice, certes mais passive, l'héroïne est d'abord une victime dont le rôle se réduit souvent à celui de faire-valoir[6].

Si le mécanisme victimaire s'ancre dans la mémoire collective royale, il serait subséquemment présent comme fixation littéraire.

---

[4] KRULIC, Brigitt. *Fascination du roman historique : Intrigues, héros et femmes fatales*. Paris, Editions Autrement, 2007. p.11
[5] Ibid. p.184
[6] Ibid.

La violence sacrificielle émerge comme principale action dans *Les Personnages* de Françoise Mallet-Joris. Au cours du récit, nous assistons à la naissance de ce que nomme l'anthropologue René Girard "la victime-dieu" :

Louise de la Fayette, l'héroïne de notre roman, est confronté à de multiples clans rivaux qui désirent obtenir la faveur du roi (Louis XIII) dont la seule voie est d'éliminer Louise l'actuelle favorite, la convertir ou la substituer.

Au sein d'une institution royale, elle se trouve tiraillée par les intrigues de la Cour. Son amour platonique et son âme pure s'exilent sous la pression du "personnage" qu'on lui impose de jouer.

Ce roman surgit comme une leçon délirante de l'importance de garder son propre désir face à la crise mouvante causée par l'Autre.

Son langage, plus proche de celui du théâtre, exprime la fausseté écrasante du sens commun et le drame de la solitude.

Considérant le rapport étroit entre les deux phénomènes, René Girard (1923-2015) a étudié les grands chefs d'œuvre de la littérature romanesque : Cervantès, Stendhal, Flaubert, Proust et Dostoïevski... pour développer sa thèse : le désir mimétique. Il affirme que chaque désir est une imitation du désir d'un Autre, que l'évolution des personnages d'un auteur est soumis à un mécanisme de caractère mimétique ; seulement les grands auteurs réussissent à peindre ce système de rapports sans le fausser et faire croire que le modèle (le sujet) désire par lui-même. Tel est le contenu de son premier livre : *Mensonge romantique et Vérité romanesque* (1961).

Les recherches de Girard sur le désir mimétique l'ont amené à interroger celui de la violence. Dans son livre *La Violence et le sacré (1971),* il prouve que si deux individus désirent la même chose, il y aura bientôt un troisième et un quatrième. Une crise mimétique dont la seule résolution, ayant le rôle fondamental d'apaiser les rivaux, est le sacrifice :

> Entre la violence sacrificielle et la violence non sacrificielle, la différence est loin d'être absolue [...] Il n'y a pas de violence vraiment pure; le sacrifice dans les meilleurs des cas, doit se définir comme violence purificatrice.[7]

La théorie de Girard semble applicable sur les textes littéraires, elle néglige néanmoins le mécanisme formel de l'œuvre, le statut des actants secondaires et celui du récepteur. La sémiotique narrative tente par contre de fonctionnaliser le récit. Les recherches formalistes de V. Propp sur les contes russes, des théoriciens tels que A.J. Greimas et P. Hamon ont tenté d'attribuer au personnage la place du signe linguistique.

En outre, le rôle thématique décerné à l'axe actantiel vint combler un vide et permit au personnage de véhiculer plus de sens et de valeurs. Ce qui nous pousse à nous interroger plus longuement sur ce que nous avions dit sur la conception historique de la figure féminine royale et de la violence sacralisée.

D'autre part, nous allons étudier l'influence du contexte historique et le Nouveau Roman sur les choix sémantiques et formels de l'auteure.

À l'aide des méthodes mentionnées, nous tenterons de répondre à la problématique suivante : comment le mécanisme victimaire se manifeste dans *Les Personnages* de Françoise Mallet-Joris ?

Nous supposons que l'auteure, féministe de vocation, use du signe historique, du personnage notamment, pour exprimer son propre malaise et conflit de rôle dans une société qui l'immole.

Dans un second temps, nous présumons le rôle déterminant des procédés narratifs et énonciatifs, repoussant les limites de l'écriture traditionnelle, dans la dénonciation d'un mécanisme totalitaire de penser.

Sur ce, la présente recherche sera axée sur trois chapitres :

Le premier tentera d'exposer les recherches anthropologiques abordées par René Girard (Le désir mimétique et la violence sacrificielle) et leur impact sur le fonctionnement de notre récit.

[7] GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris, Grasset, 1972 . p.65

Secundo, nous ferons appel à la sémiotique narrative de P. Hamon, A J. Greimas et V. Jouve pour penser l'intrigue, l'Être et Faire des personnages et leur effet sur le lecteur.

Enfin, le troisième chapitre sera consacré à l'étude des traits du Nouveau Roman et son adaptation d'une stratégie d'écriture qui rejette le traditionalisme inerte de l'humain.

Chapitre I

La violence et le sacré

Pour ce chapitre, notre recherche se porte comme un essai modeste de déceler le mécanisme victimaire comme phénomène anthropologique, et son potentiel reflet au texte littéraire.

En fait, cette approche n'a pas encore eu d'écho dans la théorie de la littérature. Même dans les sciences humaines, la conception de l'ambition comme désir mimétique, du conflit du rôle, ne dépassaient pas le cadre d'intérêt de la Dynamique de groupe et la gestion de l'entreprise.

René Girard a été le premier anthropologue a pensé le désir individuel comme faux intérêt en s'inspirant des grands classiques littéraires. Spécialiste de l'histoire à l'époque, il voulait parler de ce qui réunit les œuvres littéraires plutôt de ce qui les distingue. Cette recherche aboutit à son premier livre *Mensonge romantique et Vérité romanesque (*1961) dont la pensée s'est généralisé dans *La Violence et le Sacré* (1972) pour proposer les motifs d'une crise de violence qui frapperait une société donnée.

La littérature, comme phénomène anthropologique, et comme *reflet* aussi, témoigne de ces crises sociales. Commençant par la contagion du désir, et émergeant dans le phénomène de la violence. Nous pourrions penser à *Œdipe Roi* de Sophocle (425 av. JC), à *Germinal* d'Emile Zola (1885) ou à *Chanson Douce* de Leïla Slimani (2016). Un trait commun les rassemble, une crise qui *nécessite* une violence.

La violence est définie d'abord comme *«la qualité de ce qui agit avec force»*[8] ou comme *«la contrainte exercée sur une personne pour la forcer à s'obliger. »*[9]

Pour Girard, la violence serait un phénomène naturel et inévitable d'une vie en commun.

> La moindre violence peut entraîner une escalade cataclysmique. Même si cette vérité, sans être aucunement périmée, est devenue malaisément visible, au moins dans notre vie quotidienne, nous savons tous que le spectacle de la violence a quelque chose de "contagieux". Il est presque impossible, parfois, de se soustraire à cette contagion[10].

[8] Dictionnaire le Littré 2.0 [Logiciel]. Murielle Descerisiers, 2009
[9] Ibidem
[10] GIRARD, René. *La violence et le sacré.* Paris, Grasset, 1972. p.50

De même, notre corpus semble une bonne illustration du mécanisme violent de la collectivité. L'action dont nous présenterons les axes d'intérêt plus tard se déroule au XVII^{ème} siècle, dans la Cour du roi Louis XIII.

Notre analyse du roman, à la lumière des travaux de Girard, se porte sur deux étapes fondamentales :

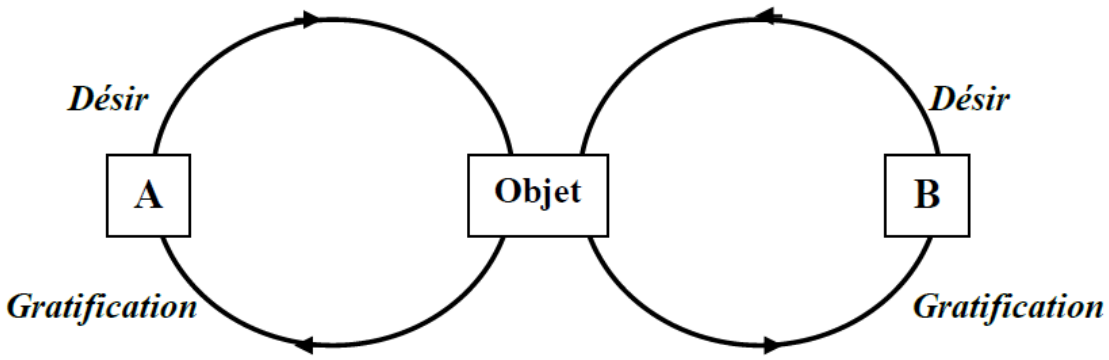
La première exposera le désir mimétique, comme phénomène initiateur à la violence. Dans un second temps, nous étudierons le sacrifice comme principal exutoire de la crise de violence, et les signes de choix de la victime sacrificielle.

Le désir mimétique

1. Définition

L'argument se base sur la *mimésis* individuelle, autrement dit l'imitation de l'Autre. Chaque désir qui semble individuel, n'est en fait qu'un phénomène collectif, une réincarnation du désir d'un Autre.

[11]



[11] DONNADIEU, Gérard. «Violence mimétique et géopolitique d'après une lecture systémique de René Girard». In *Congrès Européen de Systémique*, 3-6 octobre 1989, [02/2015]

René Girard s'est inspiré du concept antique de "mimésis", et du "désir" freudien pour développer sa théorie du désir mimétique.

Le désir pour Girard est une affaire d'imitation contagieuse ; le désir n'est pas réel, et loin d'être autonome, il n'est que la reproduction du désir d'un rival.

Comment nait cette rivalité ? en ayant un objet de désir en commun. La première personne désireuse constitue à la fois un modèle et un obstacle : *«Le modèle montre à son disciple la porte du paradis et lui en interdit l'entrée d'un seul et même geste. »*[12]

Contrairement à l'école de pensée formaliste, qui considère le texte comme un objet fini, René Girard le voit comme un champ d'investigation de l'homme et sa civilisation, c'est pour cela qu'il appuie sa thèse sur un nombre de mythes grecs, tel le mythe d'Oedipe, mais pas seulement.

Girard revisite de même les grands textes contemporains, ceux de Stendhal, Flaubert, Dostoïevski ou Proust en particulier. Il illustre, en analysant leurs personnages, l'absence d'un *désir selon soi* et le mécanisme duplicatif du *désir selon l'Autre.*

> On retrouve le désir selon l'*Autre* et la fonction «séminale» de la littérature dans les romans de Flaubert. Emma Bovary désire à travers les héroïnes romantiques dont elle l'imagination remplie. Les œuvres médiocres qu'elle a dévorées pendant son adolescence ont détruit en elle toute spontanéité.[13]

2. Le témoignage d'une crise

Dans le cas de notre roman, Louise de la Fayette, favorite de la cour est l'objet du désir des différents clans : celui du cardinal Richelieu, celui de Marie de Hautefort, et enfin celui de sa marraine Isabelle de Sennecey. *«Le choix de l'objet n'est pas*

[12] GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris, Grasset, 1961
[13] Ibid.

déterminé par la rareté de cet objet, ni des facteurs extérieur. Mais d'abord par leur rencontre; les hommes qui vivent ensemble»[14].

Lors du récit les hommes et les femmes se rencontrent sous le toit d'une Cour royale, celle de Louis XIII (1610-1643) jusqu'à maintenant sans héritier, ce qui nourrit les espérances et favorise le climat des complots.

Le souverain a une seule favorite, la chaste Louise de la Fayette, qui semble un outil important pour l'influencer.

Or, Louise est passive, indifférente aux désirs qui semblent conduire tout son entourage, elle en devient par conséquent l'objet, puisque *«La violence soit toujours mêlée au désir.»*[15] une "victime-dieu" digne du sacrifice approuvé par l'ensemble de la collectivité royale :

> Elle inquiétait le cardinal. Elle inquiétait la reine. Elle inquiéterait bientôt jusqu'à sa famille qui se retournerait contre elle. À la cour on ne pouvait se tenir en dehors des affaires sans se rendre suspect à tous. Ou alors, il fallait s'en retirer.[16]

Le nivellement social du désir, selon Girard, est la première preuve d'une crise réelle et culturelle qui oriente la communauté vers une escalade de violence. Ainsi pour ce qu'il appelle *le crime indifférenciateur* , quand le personnage principal, l'objet, -ceci n'est pas sans rappeler Meursault dans l'Etranger- manque d'envergure envers son rôle social. C'est exactement le cas de notre héroïne.

La violence sacrée-ficielle

1. L'escalade

L'abbé de Gondi, le confesseur de l'héroïne, joue le rôle du *médiateur*, celui qui attire la rivalité entre les cercles du désir, un personnage qui semble se tenir au dessus

[14] René Girard : Présentation de la théorie mimétique [vidéo en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=d9z0BmMCBC4> (consulté le 4 Mars 2016)
[15] GIRARD, René. *La violence et le sacré*. op.cit. p.215
[16] Mallet-Joris, Françoise. *Les Personnages*, Paris, J'ai Lu, 1961. p.182

des intrigues en les philosophant de loin. Il s'adresse dans une scène du récit à Henriette, la sœur de Louise :

> La victoire, comme vous dites, et si l'on peut appeler ça une victoire, nous est acquise mathématiquement. Votre sœur ne s'est pas engagé dans la machine ; elle est l'élément immobile autour duquel tournent les autres. Elle sera éjectée mathématiquement, par le seul mouvement de la machine. Son immobilité crée le doute, l'inquiétude, dérange le petit jeu. Cela suffit. Il n'est que d'attendre, et de la ramasser au vol.[17]

Le discours de l'abbé avoue l'attitude *mathématique* du mécanisme victimaire ; il s'agit d'un phénomène presque instinctif/naturel de la collectivité où le choix volontaire ou individuel jouent un tout petit rôle.

La vague de violence est donc un instinct, qui attend un prétexte, un centre pour se déchaîner autour.

> Ce n'est plus la valeur intrinsèque de l'objet qui provoque le conflit, en excitant des convoitises rivales, c'est la violence elle-même qui valorisent les objets, qui invente des prétextes pour mieux se déchainer, c'est elle désormais qui mène le jeu; elle est la divinité que tous s'efforcent de maitriser[18]

Cette machine vicieuse de violence, où *«il est difficile de ne pas s'engager»*[19], et qui érode son noyau jusqu'à le retirer, finit par oublier ce qu'il avait ému au début.

Il n'y a plus de chemin vers le but, le chemin est désormais toute la destination: *«Le propre des intrigues de la Cour, songea l'abbé, c'est qu'elles s'engendrent indéfiniment, sans fin, et peut-on croire, sans but.. une belle machine. »*[20]

En somme, l'élan de la machine de violence est largement généré par le médiateur, qui se vêt doublement comme modèle et rival, et attire la haine des cercles. Le récit arrange parfaitement ce rôle, l'abbé visite tous les clans et sème le désir partout.

Une fois l'élan enclenché, tout individu s'y fond : *«tout individu impliqué n'a alors d'autre alternative que de jouer, bon gré mal gré, un rôle au sein de ce processus.»*[21] On est incapable d'en sortir, ou d'apaiser la haine accrue.

---

[17] Ibid. p.216
[18] GIRARD, René. *La violence et le sacré*. op.cit. p214
[19] Mallet-Joris, Françoise. op.cit. p.172
[20] Ibid. p.215

2. Le double monstrueux

Cette perte anonyme du prétexte de violence accompagne une perte parallèle du personnage *unanime* (paisible).

Le *double monstrueux* est l'état du personnage complètement perdu dans les engrenages de la haine.

Des illustrations de la pulsion de violence se présentent dans plusieurs scènes de l'œuvre, où s'opère le passage du personnage paisible, à ce que appelle René Girard *le double monstrueux*. Prenons la scène où Françoise, l'amie de Louise, s'oublie et tranche son discours sous des fils de violence :

> _ Aller et revenir, aller et revenir, vous n'êtes pas lasse, Louise ?
> Louise sourit. Voilà à nouveau ces folies qui prennent Françoise, et ne riment à rien.[22]

L'auteure place le double monstrueux au regard de Louise comme une sorte de dérèglement de monde ; l'élan violent de Françoise ne rime pas avec l'ordre des choses.

Pour Louise ce ne serait qu'une instabilité inexplicable et vouée à disparaitre. Elle finit par détourner le regard de la transformation de son amie :

> « Ne pas entendre, pensa Louise. Elle est folle. »
> Elle se dirigea vers son lit. L'acajou sculpté de grappes de raisin, brillant faiblement à la chandelle, les rideaux jaunes... Elle aimait à retrouver toujours le même décor, cette chambre somptueuse qui avait symbolisé pour elle l'ordre et la paix.[23]

Ou l'incident du jardin, où Marie de Hautefort, censée guider Louise à un kiosque, s'emporte brusquement contre elle:

> Le visage de Marie est enflammé, ses yeux étincellent.
> _ Il y a un si beau rôle à jouer ! Puis-je faire plus que de vous le céder ? comprenez-vous ce que c'est pour moi que de vous voir à une place où je croyais faire de grandes choses ? Et je vous dit : Faites-les ![24]

---

[21] LEMAY, Louis. «La peine de vie, suivie de La violence sacrificielle», mémoire de la maîtrise en étude littéraire. Québec, université de Québec à Trois-Rivières, 2004. p.74
[22] Mallet-Joris, Françoise. op.cit. p.118
[23] Ibid. p.124
[24] Ibid. p.136

La colère insatisfaite du double monstrueux des protagonistes s'évolue pour devenir une sorte de tyrannie fortuite et inattendue, surtout aux yeux d'un personnage passive comme Louise:

> La colère, par exemple, ne saurait être permanente ; elle vient par accès; elle surgit sur fond de sérénité, elle succède à sa propre absence ; c'est pourquoi on l'a dit toujours soudaine, imprévisible. La tyrannie, elle aussi, se caractérise essentiellement par l'instabilité.[25]

Ou enfin l'arrivée d'un certain Amadéo, le valet du roi, envoyé par la marraine de Sennecey, portant d'anciennes lettres d'amour du roi à Marie de Hautefort, censées susciter la jalousie de Louise et par conséquent son agitation. Encore une fois, l'héroïne fut indifférente, silencieuse face au *désordre* :

> Elle est là, raidie, avec son petit visage, buté, fermé, dont il n'aura jamais la clé, et il ne peut que penser avec rage : cela n'est pas juste, pas juste ! Il la déteste, soudain, alors qu'il ne la détestait pas tout à l'heure, quand il la tutoyait, la prenait par le bras[26]

Le valet Amadéo semble oublier qu'il est un simple messager, il développe sa propre rage mimétique contrôlée par la pulsion externe collective. Il n'est plus lui même, il obéit à un second *personnage*, son double monstrueux :

> Il ne faut pas s'étonner si l'expérience de la possession se présente, fréquemment comme une mimésis hystérique. Le sujet parait obéir à une force venue du dehors; il a les mouvements mécaniques d'une marionnette. Un rôle se joue en lui, celui du dieu, du monstre, de l'*autre* qui est entrain de l'envahir.[27]

Le double monstrueux se fait donc la sphère suprême de l'escalade de violence, il explique aussi d'une partie le choix du titre : *Les Personnages.*

[25] GIRARD, René. *La violence et le sacré*. op.cit. p.221
[26] Mallet-Joris, Françoise. op.cit. p.186
[27] GIRARD, René. *La violence et le sacré*. op.cit. p.244

3. Le bouc émissaire

Le sacrifice et la réconciliation constituent la dernière phase du mécanisme victimaire, pour lequel René Girard refait appelle au concept du bouc émissaire[28]. Il consiste à immoler une victime innocente pour un retour à la paix et à l'unanimité.

Le fondement est apparue dans la Grèce antique où le "pharmakos" (qui signifie celui qu'on immole en expiation des fautes d'un autre) devient un rite purificateur, une personne ou souvent un animal était sacrifié pour expier tous les maux de la Cité.

Aujourd'hui, le sacrifice de substitution est principalement intégré dans la religion chrétienne, Jésus étant présenté comme un salut, mourant sur la croix pour sauver l'humanité.

La notion, est aussi bien injectée comme mythe religieux dans la littérature occidentale, nous pensons par exemple à *La Condition humaine* (A. Malraux 1933).

Le bouc émissaire qu'ont instinctivement choisi les personnages de notre roman est Louise de la Fayette. En effet, l'immolation de Louise se fait par la réactualisation du mythe du repenti; on l'a forcé à se retirer au couvent, et par conséquent se retirer de la Cour royal. C'est un retour à l'état pure où la favorite du roi n'existe pas.

Le sacrifice de Louise vient pour mettre terme à la souffrance grandissante de la vie en commun :

> Comme tu les as fait souffrir, Louise ! Comme tu les as condamnées ! Comme tu les as figées sous leur uniforme, emprisonnés sous leur masque, enfermés déjà dans le cadre d'or des portraits.[29]

Louise de la Fayette ne fait pas partie de l'élan de la machine sacrificielle, elle en est le moteur, le centre, immobile et jetable. Ce n'est pas essentiellement son statut de favorite du roi qui la rend désirable et cible de la vague de violence sacrificielle partagée entre les clans (puisque Marie de Hautefort avait ce statut avant elle) mais plutôt sa pureté, son refus d'intriguer, de profiter de sa place et de jouer son rôle. *«Elle*

[28] GIRARD, René. *Le Bouc émissaire*. Paris, Grasset, 1982
[29] Mallet-Joris, Françoise. op.cit. p.281

n'est pas innocente puisque elle n'est pas à sa place»[30]. Elle étale *«ce vide qui est ce lui de tout le monde»*[31]

Louise vit à la Cour, elle fait alors partie de la vie commune. Néanmoins, elle n'est guère intéressé de la puissance de son statut de favorite du roi. C'est un *crime indifférenciateur* :

> Il faut que cette personne ressemble suffisamment à chacun pour que la communauté puisse y retrouver l'origine du mal mais également qu'elle soit suffisamment distincte pour que les individus puissent s'en différencier.[32]

Le refus d'intriguer de Louise lui attirent la violence des cercles désireux, puisque *«l'anormalité joue donc un rôle déterminant dans le choix de la victime.»* [33]

Aussi, Louise se présente comme le seul personnage *stable* du récit, sans double monstrueux, qui ne comprend guère le désordre soudain et la transformation d'autrui: *«Pourquoi Henriette étouffant ce rat sous les groseilliers m'a-t-elle soudain haïe ? Pourquoi ma mère après ce soir m'a-t-elle envoyée au couvent ?»*[34]

Le choix donc de Louise de la Fayette comme victime sacrificielle et la décision de l'envoyer au couvent fut pris par un ensemble de clans différents. Cela prouve que l'acte sacrificiel coule d'une source commune, *«Louise a l'impression qu'ils ont la même voix»*[35], une pulsion humaine qui voit, aveuglément, Louise comme une divinité pure et purificatrice capable d'apaiser le mal de l'envie.

> " De la faveur de la Fayette, je ne dirai que quelques mots : elle fut brève. Personne ne comprit ce que la distingua, personne ne comprit ce qui la convertit."[36]

Le choix collectif sur Louise répond aux exigences d'une victime sacrificielle; son innocence et sa pureté. L'héroïne est en effet le centre ignorant d'une hystérie périlleuse mais qui touche à sa fin:

---

[30] Ibid. p.150
[31] Ibid. p.217
[32] LEMAY, Louis. op.cit. p.69
[33] Ibid. p. 76
[34] Mallet-Joris, Françoise. op.cit. p.189
[35] Ibid. p.199
[36] Ibid. p.29

> Oui je le crie ! Je suis innocente. Ce n'est pas moi, ce petit monstre au visage buté et moqueur. Ce n'est pas moi qui attire le mal, qui éternise le mal. Je m'y débats au contraire, comme perdue en mer au milieu de vagues trop hautes, j'y étouffe, j'y péris, à l'aide ! [37]

Elle tient beaucoup à son innocence, ne pouvant reconnaitre qu'elle soit même le prétexte de la violence sacrificielle des doubles monstrueux :

> "Pas un mot. Dans sa robe de cour, pas un mot, pas un geste, qui ne soit convenable. La reine me persécute, Marie me méprise, Françoise me trahit. Victime, cent fois victime. Que me veulent-elles ? Mais peut-on être haïe à ce point, et innocente ? [38]

Le retour à l'unanimité se fait grâce à la réactualisation d'un rite au caractère religieux : la repentance au couvent. Louise est élue enfin sous prétexte de substituer à une pécheresse originelle :

> Nous affirmons que le religieux a le mécanisme de la victime émissaire pour objet, sa fonction est de perpétuer ou de renouveler les effets de ce mécanisme, c'est à dire de maintenir la violence hors de la communauté.[39]

Regardons le rite; la scène où Louise passe son dernier adieu avant son retirement au couvent; la stabilité règne désormais et la violence ne se lit plus :

> Des dames la complimentent, s'extasient. Pas un visage hostile. Et tous ces sourires se retirent de très bon gré à l'entrée du roi. Nul ne veut troubler la fin du troisième acte, la scène la plus belle : les adieux des amants.
>
> Il s'avance vers elle [..] Elle reste immobile, déjà en paix, croit-elle, avec au cœur ce poids de plomb. Elle ne le craint plus. Elle sait que tout sera simple. Les paroles leurs sont dictées et les gestes se font tout seuls. Ils vont glisser ensemble dans un air plus fluide et comme huilé où chacun de leurs mouvements trouvera sa place. Un simple rite, une danse gracieuse, dont toute la Cour connaît d'avance les figures.[40]

Pour conclure, le sacrifice met fin à la crise de violence, celle des clans qui *«comme des tiges de lierre, s'entrelaçaient autour d'une chose qui peut-être existait, et*

[37] Ibid. p280
[38] Ibidem.
[39] GIRARD, René. *La violence et le sacré*. op.cit. p.140
[40] Mallet-Joris, Françoise. op.cit. p.300

peut-être n'existait pas. »[41] et qui crient à la chaste favorite : *« Je ne sais pas, je ne vous aime pas. Entre l'ordre parfait et moi, il y a vous. »*[42]

L'acte sacrificiel porte une valeur protectrice pour la communauté, en même temps il est le couronnement d'une crise aveugle et instinctive. La violence correspond au phénomène humain où la justice n'est pas toujours aux aguets ; l'Histoire montre l'aliénation des parties des populations sous la pression d'une idéologie. (Shoah, Génocide arménien..)

Selon René Girard *«Nous croyons tenir dans la crise sacrificielle et le mécanisme de la victime émissaire le type d'événement qui satisfait à toutes les conditions qu'on peut exiger de lui. »*[43]

Après cette brève prospection anthropologique, il nous serait nécessaire de rebrancher notre étude au sein de la théorie littéraire. Les éclaircissements que nous avons eu dans cette première partie nous aidera à mieux rallier notre analyse du processus victimaire tenu à l'humain. Nous allons, pour le chapitre suivant, voir la manifestation sémiotique de la pulsion de violence, à travers le personnage notamment.

[41] Ibid. p.287
[42] Ibid. p.286
[43] GIRARD, René. *La violence et le sacré*. op.cit. p.140

Chapitre II

Le mécanisme victimaire en narration

Nous allons, pour ce chapitre, nous intéresser au mécanisme victimaire qui se manifeste à travers : le paratexte, l'intrigue et le personnage.

Pour ce faire nous allons faire appelle au travaux de Philipe Hamon, G. Genette et celles de V. Jouve.

Ce travail sur le personnage s'intéressera à trois protagonistes référentiels du roman : Louise de la Fayette, l'abbé de Gondi et le Cardinal Richelieu.

Le mécanisme victimaire dans le parataxe

1. Titre et préface

Le titre fait partie des premiers éléments qui nouent un contrat de lecture du texte. Il s'agit d'une "carte d'identité" de l'œuvre. Selon Charles Grivel, *«les fonctions du titre se formule comme suit : identifier l'ouvrage, désigner son contenu, et le mettre en valeur»*[44].

Au delà de la fonction d'identification, notre titre "Les Personnages" assure une fonction conative[45]. Le titre vise le récepteur sans vraiment le séduire ou affecter son horizon d'attente. Le mot "personnage" est utilisé pour connoter une personne et son deuxième soi, *«considérable, célèbre et distingué»*[46].

Suivant la définition de Gérard Genette, notre titre porte une fonction thématique métaphorique[47]. Le symbolisme du titre s'interprète sur trois axes :

D'abord au niveau de l'Être des personnages : les protagonistes du roman se détachent du cadre "personne" ayant des caractéristiques distingués, et se réduisent au

[44] GENETTE, Girard. *Seuils*. Paris, Editions du Seuil, , 1987. p.80
[45] JOUVE, Vincent. *Poétique du roman*. Armand Colin, Paris, 2015
[46] Dictionnaire le Littré 2.0 [Logiciel]. Murielle Descerisiers, 2009
[47] GENETTE, Girard. op.cit. p.86

même portrait : un personnage violent qui intrigue sans relâche pour ses intérêts personnels.

Secundo, et dans le même sens, le choix assume la vision des *personnages sans Être*, des acteurs-marionnettes condamnés à leurs doubles-monstrueux, tissés par leurs supérieurs, d'où Louise fait distinction *: «Au diable cette péronnelle ! Ne peut-elle s'en tenir au "personnage" qu'on lui demande de jouer, et respecter la règle en pareille cas? »*[48]

Le titre résume et exprime par conséquent la dualité que l'intrigue va développer. Une dualité qui entraine un conflit opposant des adversaires et donne naissance à des victimes.

Enfin, l'auteure use du contexte littéraire du mot "personnage" pour nier sa limite historique et son poids culturel et référentiel. En fait, le mot "personnage" dérive du bas latin "personaticum" qui signifiait "la dignité ecclésiastique, cure, etc"[49]; la religion étant fortement présente et instrumentalisée à la Cour du XVIIème siècle, ceci est aussi librement que fidèlement repris par l'écrivaine. Elle affirme dans une interview le thème proche à elle du rejet *« d'une barbarie chrétienne, de la valeur culturelle qui ne doit pas être absolue. »*[50]

L'auteure, dans son rejet littéraire, s'approprie pudiquement les personnages de l'Histoire, le nom du personnage de l'abbé par exemple est rarement mentionné, pourtant son profil correspond à Jean-François Paul de Gondi (1613-1679), tandis que "Richelieu" est aussi rarement cité et est souvent remplacé par le cardinal.

L'auteure préface son texte :

> L'auteur tient à préciser que ce livre est un roman. Elle accepte d'avance les reproches des historiens sur les inexactitudes de fait qui auraient pu se glisser dans le récit. Même si les personnages de ce livre ont laissé une empreinte dans l'Histoire, ils sont avant tout des héros de roman[51].

[48] Mallet-Joris, Françoise. *Les Personnages*. Paris, Editions 'J'ai Lu', 1961. (4ème de couverture)
[49] Dictionnaire le Littré 2.0 [Logiciel]. Murielle Descerisiers, 2009
[50] France Inter avec AFP, "Hommage : réécoutez la Radioscopie de Françoise Mallet-Joris", [Audio enligne] https://www.franceinter.fr/livres/hommage-reecoutez-la-radioscopie-de-francoise-mallet-joris [consulté le 13/03/2017]
[51] Mallet-Joris, Françoise. op.cit. p.04

Cette réappropriation romanesque déclarée en préface est ce que appelle Genette "le contrat de fiction"[52], elle sert doublement à *«protéger l'auteur contre les éventuelles conséquences des applications de lancer les lecteurs à leur recherche.»*[53]

2. L'incipit

L'incipit est un autre élément dans le renouement efficace d'un contrat de lecture. Il s'agit des tout premiers mots rédigés d'une œuvre.

Le notre est dynamique ; il dévoile une partie de l'intrigue. En même temps, il reprend l'usure connotatif du titre, celle des personnages-marionnettes dans une pièce écrite d'avance:

> _ Des amours royales, des complots, une conversion, une jeune et jolie nonne.. Il y aurait, dit le cardinal, une bien jolie pièce à faire de tout ceci.
> _ Qui pourrait l'écrire mieux que vous, Monseigneur ? dit l'abbé mécaniquement.
> Henriette se contenta de sourire.
> _ Et pourtant, Monsieur, c'est vous qui l'écrirez. En partie du moins.[54]

L'incipit introduit d'abord une partie des personnages, l'héroïne Louise de la Fayette (une jeune et jolie nonne) Richelieu (Le cardinal) De Gondi (l'abbé) et Henriette (sœur de Louise). Les trois derniers forment un des clans de la Cour royale dont une partie de l'intrigue est résumé.

Le cadre spatio-temporel est implicitement tracé, puisque la royauté (des amours royales), les appellations {nonne, un abbé, le cardinal, Monseigneur} s'utilisent peu fréquemment à notre temps.

L'incipit est présenté comme un dialogue, l'auteure opte pour le style théâtrale où la liste des personnages est mise en avant au lieu de l'inscription traditionnelle du temps et du lieu. Elle place de même l'unité de l'action comme déjà écrite.

Toujours dans la même intention du titre, l'auteure brise le Quatrième mur en désignant un acteur (cardinal Richelieu) comme le principal dramaturge, le détenteur

[52] GENETTE, Girard. op.cit. p.219
[53] Ibid. p.221
[54] Mallet-Joris, Françoise. op.cit. p.05

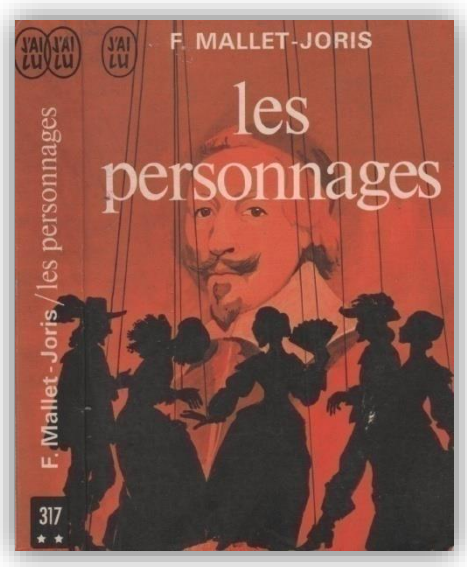
des marionnettes (des personnages), une personnalité politique puissante qui donnera élan à la machine de la violence, et que l'abbé admire *mécaniquement*.

Néanmoins, comme nous l'avions exprimé, le roman s'approprie l'Histoire, l'auteur va dénoncer l'emprise de la religion à l'époque ; elle désigne l'abbé comme un co-auteure de la pièce : "c'est vous qui l'écrirez, une partie au moins."

Contrairement à notre titre, l'incipit suscite la curiosité du lecteur qui voudrait découvrir si le résumé dévoilé va s'élargir authentiquement (un horizon d'attente).

Aussi, l'auteure évite la mention des noms propres comme Richelieu, ou même Louise de la Fayette, afin d'éliminer d'abord l'effet du réel et par conséquent "la création d'un monde fictif".

3. L'illustration de la première de couverture



Sur la première de couverture, l'image reproduit les mêmes intentions des deux éléments précédents; le personnage-marionnette, la tendance théâtrale et la réappropriation et le déni de l'Histoire. Nous signalons que nous ignorons si les choix de couverture sont faits par l'auteure seulement, l'éditeur, ou un accord entre les deux.

L'image montre un fond tout en rouge, couleur du désir et de la violence; *«un simple choix de couleur pour le papier de couverture peut à lui seul indiquer, et très puissamment, un type de livres».*[55]

Nous y apercevons cinq figures (personnages) : trois femmes et deux hommes. Les figures sont des ombres, ce qui pourrait signifier l'effacement de leurs traits personnels. Or leur habillement dévoile le style aristocratique ou royal, traçant une première spatio-temporalité. Nous voyons aussi un ensemble de fils de marionnettes qui tirent les personnages. Dans l'arrière plan, la figure du puissant ministre le cardinal Richelieu s'aperçoit clairement, elle pourrait être la détentrice des fils.

Le nom de l'auteur est écrit "F. MALLET-JORIS", tout en majuscule, néanmoins, sa police est la plus petite de couverture. La suppression du prénom, Françoise au dessus de l'image est faite peut être pour éliminer le poids du réel, et éviter à l'auteure de passer pour une historienne de France.

Le titre "les personnages". occupe la plus grande espace, or, même s'il s'agit d'un titre, il est écrit tout en minuscule, cela vise notre troisième élément : le déni du poids de l'Histoire, comme s'il s'agit de personnages sans importance, sans noms propres, tirés ou faisant partie d'une phrase.

L'absence du sous-titre "roman", annule un important contrat de lecture et privilégie, regardant l'image des marionnettes, l'idée du genre théâtral, même s'il s'agit bel et bien dans l'ensemble formel d'un roman.

L'intrigue et la Fin

1. L'intrigue

Le roman commence par la réunion d'un groupe que nous baptisons le *Clan 1,* il se compose de trois personnages : Le cardinal Richelieu, l'abbé G., et Henriette, sœur de notre héroïne Louise de la Fayette.

[55] GENETTE, Girard. op.cit. p.29

Le Clan trace ses futures plans pour acquérir Louise avant les Hautefort (*Clan2*), *«Il s'agit de lui faire sentir qu'il n'y a pour elle que deux solutions ; nous ou le couvent.»*[56]

Le cardinal désigne l'abbé comme le confesseur de Louise, cette confession ne sera en fait qu'une mission de sondage et de recrutement. Le cardinal Richelieu voudrait faire joindre à ses rangs Louise, la favorite de Louis XIII, comme espionne et main gouvernante sur le roi. Le groupe visait l'instrumentalisation de la religion comme pression moral et émotionnel, puisque l'amour éprouvé par Louise envers le roi serait considéré comme péché, digne de confession.

Et ce n'est que le début, si ce plan premier n'aboutit pas et Louise, susceptible d'orgueil, refuse de coopérer, le groupe procèdera au deuxième plan :

> _ Ce ne sera que le premier acte, Monseigneur, dit l'abbé en reprenant le ton badin. Le second acte sera plus noir. Un complot dévoilé, des menaces adroites, de la jalousie peut-être ?[57]

Le récit sera fidèle au scénario décidé dans la situation initiale : l'abbé G. prend la place du paisible Père Caussin et part accomplir sa mission.

Cependant, son ambition dépassera le rôle donné par son chef : "un jeune homme tout neuf à la cour et qui n'entend se mêler de rien". Le jeune abbé se mêlera en fait, sans pouvoir résigner à sa loyauté envers le cardinal, à plusieurs partis; celui que nous nommons le *Clan2* (La reine, Marie de Hautefort, La Montadieu) et le *Clan3* (Mme de Sennecey et ses deux frères : le chevalier et l'évêque); les trois factions se rivaliseront afin d'adhérer la favorite du roi à leurs cotés.

Le refus de Louise de prendre un parti est le principal nœud de complications de notre histoire, il obligera l'abbé de Gondi, au delà de ses efforts de "confession", à collaborer avec plusieurs partis et créer un élan d'intrigues à la Cour.

Louise finit par céder à la pression du Cardinal et se retirer au couvent. Le dénouement est à la fois résolution et révélation : il résout le mécanisme de violence à la Cour, et révèle l'hypocrisie des personnages qui se réjouissent de son départ.

[56] Mallet-Joris, Françoise. op.cit. p.06
[57] Ibid. p.18

2. La fin

La fin du récit (distinguée de la fin matérielle du roman) possède une importance capitale dans la réception de l'œuvre, *«elle fonctionne comme clé de lecture et éclaire par rétroaction l'ensemble du récit. »*[58] et joue *«un rôle essentiel dans la construction du sens globale. »*[59]

Selon Vincent Jouve, la fin est signalée par des marques qu'il appelle "clausules". Il s'agit d'un ensemble de procédés qui annoncent et prépare "la clôture" (la fin), *«ils avertissent le lecteur qu'il aborde cette étape décisive où va se jouer le sens de l'histoire.»*[60]

La position des clausules de notre roman est assez significative, le lecteur apprend la destinée finale de Louise juste après le premier chapitre qui raconte la réunion du *Clan1* . Ces clausules sont intitulées "Méditation de Louise", le corps du texte est en italique, le titre est suivi par le nombre d'heure (première heure, deuxième heure..) depuis lequel nous supposons le temps Louise est entrée au couvent. Nous remarquons un changement de dispositif narratif et le passage à la voix du monologue intérieur:

> Les coffres de Louise, en religion sœur Angélique. Elle a choisi ce nom avec son confesseur l'abbé G. On lui en fait compliment. C'est son second prénom : Louise-Angélique de la Fayette, elle a vingt-deux ans.
> Elle ? C'est que ce n'est pas tout à fait moi déjà. Entre ce visage que je quitte et celui que j'aperçois, il y a cette liquide étendu de la nuit que je n'avais pas prévue. Une nuit. Une nuit seulement pour aller de Louise à Angélique. C'est trop, et c'est trop peu.[61]

Cette métamorphose narrative, et ce passage du récit au psycho-récit, ne sont pas fortuits, selon Jouve: *«L'une des façons les plus efficaces de signaler la fin d'un récit (ou de narration) est d'opérer un brusque changement dans la façon de raconter, autrement dit de modifier le dispositif énonciatif en vigueur jusqu'au là. »*[62]

Le discours intérieur des personnages est le discours «commode mais simpliste, de formuler en termes de langage articulé et construit comme un discours de

[58] JOUVE, Vincent. op.cit. p.66
[59] Ibid. p.69
[60] Ibidem
[61] Mallet-Joris, Françoise. op.cit. p.21
[62] JOUVE, Vincent. op.cit. p.67

communication»[63]. Il s'agit d'un procédé auquel une large partie de la littérature moderne s'attache pour refléter le cheminement de la pensée humaine.

Nous n'allons pas nous attarder sur le concept de l'énonciation, ce qui nous importe c'est l'interprétation de ce dispositif, car *«Si la clausule se manifeste sur le plan de l'énonciation, elle se laisse également lire dans l'énoncé»*[64]

Jouve identifie trois fonctions de la fin : Dresser un bilan, rappeler les évènements de l'intrigue, et donner une réponse (notamment au titre)[65]. C'est cette dernière qui nous importe le plus, l'établissement de ce qu'il appelle "le code herméneutique"[66].

Dans les *Méditations de Louise* la réponse est claire au titre et à l'incipit, Louise est désormais réduite à un *personnage* effacé par la religion. Le mécanisme victimaire, dont le scénario a été écrit dans l'incipit, a écrasé ses traits et son péché d'amour. La chambre du couvent où Louise médite est un havre de paix payé au prix de ses traits. Elle s'appelle désormais sœur-Angélique et parvient, comme nous l'avons vu, à se narrer à la troisième personne. "Louise s'est avancé, transfiguré vers l'autel. C'est pourtant cela que vous vouliez, que je voulais ?"[67]

Aussi, souvent dans ces méditations on trouve une répulsion envers les miroirs, les détenteurs des traits faciaux : *«Pourquoi mettre un miroir dans la chambre d'une nonne? Une nonne ne doit plus rien voir»*[68].

Les miroirs lui rappellent (au lecteur aussi), son passé, son statut à la Cour, mais aussi les figures de ses bourreaux : *«Je n'aime pas les miroirs, je n'aime pas me voir. Je n'aime pas voir les autres. Mes cauchemars ont toujours été des visages. Du plus loin que je me souvienne. »*[69]

Nous pourrions conclure que l'auteure utilise ces clausules entre les chapitres pour montrer l'effacement prochain de Louise sous la pression du mécanisme victimaire, un mécanisme nourri de la schizophrénie et de la platitude de la religion et

[63] MILLY, Jean. *Poétique des textes*. Paris, Armand Colin, 2014. p.173
[64] JOUVE, Vincent. op.cit. p.68
[65] Ibid. p.69
[66] Ibid. p.70
[67] Mallet-Joris, Françoise. op.cit. p.85
[68] Ibid. p.86
[69] Ibid. p.85

des mœurs sociales. Ces séquences de médiations sont les seuls du roman où Louise adresse son mal de face, le contemple en silence; elle n'est plus le personnage passif de la Cour, les seuls où elle parle, voit, dénonce.. ce qui constitue, comme l'avait prouvé Jouve, une réponse et une divulgation du titre (les personnages) :

> Mais ils m'ont devinée. Ils ont su que je les trompais. Ils ont su qu'ils se trompaient eux-mêmes. Et il m'ont enfermé ici, avec leur fantômes, leurs visages nus, pendant qu'ils paradent là-bas, en habits de satin, en visage de cour, poudrés, parfumés, surmontés de titres, entourés de décorations.[70]

Ces clausules de psycho-récit donnent en effet au lecteur des clés d'interprétation pour l'ensemble du roman (code herméneutique) car elles permettent de comprendre la personnalité de Louise (absente dans le récit normal) ainsi que les pressions qui l'avaient conduite au couvent.

Le programme narratif (Le faire)

1. Le schémas narratif canonique

Afin de mieux comprendre les instances du mécanisme victimaire affectant le personnage principal, nous allons opter pour la théorie de la sémiotique narrative; plus précisément le Schémas narratif canonique (SNC).

Le schéma narratif canonique coule d'un Programme narratif (PN), une formule abstraite qui sert à représenter un faire (une action) dans la succession temporelle de deux états opposés. L'action est réalisé par un agent participant (un sujet de faire).

Ex/ F { S1 —‣ (S2 ∩ O) }

F { $S1_{Le\ cardinal}$ → $(S2_{L'abbé}$ ∩ Les femmes) }

[70] Ibid. p.189

Le schémas narratif canonique va plus loin et *«permet d'organiser logiquement, temporellement et sémantiquement les éléments d'une action, représentés ou non par des programmes narratifs (PN), dans une structure dotée de cinq composantes»*[71] :

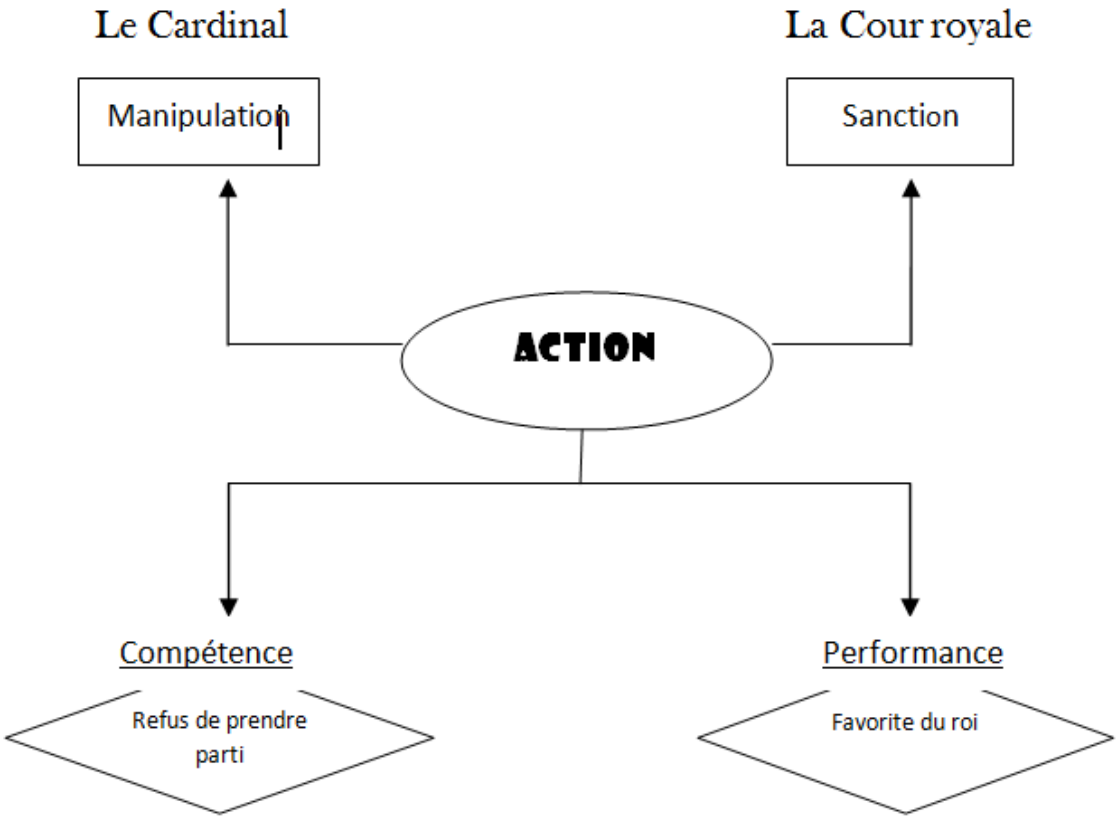
1. **L'action** (Le faire) : bâtie elle-même des deux composantes ; la compétence et la performance.
2. **La compétence**, dont relèvent les conditions nécessaires à l'accomplissement de l'action : vouloir-faire, devoir-faire, savoir-faire, pouvoir-faire
3. **La performance** : La réalisation de l'action rendue possible par l'acquisition de la compétence.
4. **La manipulation :** relative au vouloir-faire et au devoir-faire.
5. **La sanction** : relative à l'évaluation de la réalité de la réalisation de l'action et à la rétribution appropriée (récompense ou punition) que s'est attiré le sujet de l'action.

En outre, nous devons introduire le couple destinateur/destinataire, nécessaire au moments de la Manipulation et de la Sanction. Dans le cas de notre roman, les composants du schémas seraient comme suit :

- Destinateur manipulateur : Le cardinal Richelieu
- Destinataire-sujet : Louise de la Fayette
- Compétence : Favorite du Roi
- Performance : Refus d'intriguer
- Destinateur-judicateur : la Cour royale
- Sanction : Retirement au couvent

[71] Louis Hébert (2006), « Le schéma narratif canonique », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), http://www.signosemio.com/greimas/schema-narratif-canonique.asp. [consulté le 15/03/2017]

Et le SNC final serait:



2. Manipulation et contrat

Dans la manipulation, le Cardinal propose à Louise de la Fayette un contrat : prendre son parti, devenir son espionne ou se retirer au couvent. Cette proposition est faite indirectement, il lui désigne un nouveau confesseur; l'abbé Jean-François de Gondi pour la sonder et lui faire comprendre "ses devoirs".

La mission de l'abbé ne passe point inaperçue à la Cour; Marie de Hautefort la servante de la reine, Isabelle de Sennecey sa marraine disgraciée, tout le monde voudrait attirer à son parti la favorite royale. Louise refuse toute appartenance et les manières des clans deviennent en effet de plus en plus violentes.

3. Sanction

Cette lourde vague de violence à la Cour obligea Louise à accepter le second offre du Cardinal : sacrifier son amour platonique pour le Roi (que l'abbé nommait péché), et se retirer au couvent, loin des regards et des espérances.

Le personnage comme signe

Notre prochaine analyse sera axé sur la notion du personnage-signe. Il s'agit d'une approche sémiologique qui vise la limitation du personnage à son Faire. Philipe Hamon a été parmi les premiers à emprunter de la linguistique le modèle du signe et l'appliquer aux êtres du papier. Il désigne l'acteur comme *porteur* de sens et de valeurs.

Considérer le personnage comme un *signe* consiste à priori de *«choisir un "point de vue" qui construit cet objet en l'intégrant au message défini lui-même comme une communication. »*[72]

Hamon classe le personnage en trois catégories :

- Personnages-référentiels : leur sens est fixé par une culture et dont la lisibilité *«dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture.»*[73]
- Personnages-embrayeurs : les voix d'implication de l'auteur ou du lecteur.
- Personnages-anaphores : ils rappellent l'intrigue, assurent la cohésion et la transposition du récit.

Notre recherche sera axée sur trois personnages référentiels : Louise, l'abbé G. et le Cardinal Richelieu, et le sens que porte chacun.

[72] HAMON, Philippe.« Pour un statut sémiologique du personnage». In: *Littérature*, n°6, 1972. Littérature. Mai 1972. pp. 86-110; p87
[73] HAMON, Philippe. op.cit. p.95

1. Louise

Louise de la Fayette est placée comme l'héroïne du récit; une jeune femme de dix-sept ans qui vient de la province pour servir comme dame d'honneur de la reine. Elle est chaste, timide, dépourvue de vices et d'ambitions :

> Il faut bien avouer qu'elle est charmante. Ce maintien un peu trop digne, ce petit air décidé viennent tout droit de leur province [...] c'est sûrement à son éducation que Mlle de la Fayette doit la faveur du roi. Cette candeur bien apprise, ses mains sagement posées l'une sur l'autre, ce petit front bombé sous la coiffure sage... on dirait une jeune madone, prête à s'incliner révérencieusement devant l'ange, à condition toutefois qu'il lui adresse la parole dans les formes requises.[74]

Pour comprendre le rôle thématique qu'occupe Louise, il faudrait le placer dans des domaines d'action appelés selon Philipe Hamon les "axes préférentiels" :

Sur l'axe préférentiel de la société, Louise est signe de la jeune femme belle, candide et vertueuse, qui attire les maux et les jalousies; *«Sage comme une image, pieuse, exacte, chaste et bien lavée. Avec cela, têtue comme une mule et orgueilleuse comme un paon. Trop contente d'elle...»*[75] la décrit Henriette, sa sœur rivale.

Sur l'axe de l'amour, elle joue le rôle de la bien-aimée innocente, qui préfère se taire que de nuire à l'abri familial de son amant :

> Le roi ? Certes, elle l'aime, il est l'astre de ses jours. Mais tout entre eux est d'une sagesse à désarmer un saint. Elle semble à cet égard avoir la conscience la plus tranquille du monde. Elle ne tente nullement de l'éloigner de la reine, leurs actes, leurs propos sont chastes, elle ne ressent ni vanité ni envie.[76]

Sur celui de la culture, de la religion précisément, elle s'identifie dans l'adultère potentielle.

Sur le plan politique, elle incarne l'élément noble, neutre et honnête.

Ce qui fait "l'héroïté" de Louise, c'est bien son statut hiérarchique. Hamon définit quatre paramètres qui permettent au héros de se distinguer :

[74] Mallet-Joris, Françoise. op.cit. p50
[75] Ibid. p.06
[76] Mallet-Joris, Françoise. op.cit. p.53

D'abord la qualification; Louise porte, comme nous l'avons vu, des traits particuliers qui la distinguent du reste des personnages : sa paisibilité, sa beauté et sa chasteté.

Secundo, la distribution; c'est elle qui apparait le plus dans le récit, elle est même évoquée par tous les clans et se fait le centre de leur machine de violence.

Ensuite l'autonomie; Louise est le seul personnage désintéressé de l'intrigue, elle ne porte même pas l'orgueil de sa faveur, et n'éprouve guère le devoir d'en faire profiter ses proches de famille.

Enfin la fonctionnalité; Louise est l'actant-sujet, le personnage *«qui accomplit les actions décisive »*[77] celle de contrôler le roi ou d'entrer au couvent.

Louise de la Fayette est donc le signe d'une victime, victime d'une société rongée par les ambitions, d'une femme écrasée sous la machine des vices. Le choix référentiel donne élan à un système de sympathie destiné au lecteur, notamment le lecteur français familier avec l'histoire du royaume; une réactivation du code culturel.

2. L'abbé G.

L'abbé G. est le deuxième personnage le plus important de la Cour; il est le nouveau confesseur du Roi et de Louise de la Fayette, après le renvoi du Père Caussin.

Le personnage historique hors récit est un modèle intéressant d'un conflit de rôle. Il s'appelle réellement Jean François Paul de Gondi, il est désigné le chevalier de Malte le même jour de sa naissance. Sa famille l'a destiné à l'Eglise, malgré qu'il rêvait d'être soldat. Il se cultivait et a passé à l'écriture à un très jeune âge.

Dans le roman, il n'est désigné que par *l'abbé* , *l'abbé G.* ou *l'abbé de Gondi* (une fois); *«L'élimination du nom ou son brouillage ont pour conséquence immédiate de déstabiliser le personnage. Tel est l'effet recherché par nombre de romans*

[77] JOUVE, Vincent. op.cit. p.92

contemporains marqués par la double incertitude sur le sens et la valeur»[78]. L'auteure le confirme, L'abbé G. est un confesseur, il incarne la religion dont le statut s'était dégradé dans l'occident d'après Guerre (génération de l'auteure).

Dans le récit il est transposé dans la même quête :

> L'abbé de Gondi est jeune ; il plaît souvent, malgré ses yeux à fleur de tête, sa petite taille, et la négligence de son habillement. Il a du feu, disent les femmes, et plus en rougissant. Il est bouillant d'idées, de projets, de nouvelles vraies et fausses. Il est de toutes les coteries, de tous les bals, de toutes les conspirations. Il se répand dans les ruelles, récite des vers, attaque le pouvoir, projette les réformes, fomente des complots qui s'éteignent dès qu'il a tourné les talons. Il est fort aimé des mécontents, prenant indistinctement leur parti. Et ceux mêmes qui s'aperçoivent que ses belles sont rarement suivies d'effet ne peuvent lui en vouloir : il est distrayant ![79]

Sur le plan politique, l'abbé G. passe à la fois pour le serviteur fidèle (du cardinal) et le traitre ambitieux (il voudrait le dépasser) : *«Il rayonne, l'ennemi du Cardinal à vingt-quatre ans ! On peut difficilement faire mieux. »*[80]

Il se vêt de même d'une mission (celle du confesseur religieux) en pratiquant une autre (joindre Louise à son clan).

Sur l'axe de l'amour, il joue le rôle thématique du séducteur. Il observe les éclats féminins des dames des différents clans, parfois avec admiration, parfois avec lassitude. Le cardinal admire le vice de son messager : *«.. s'il n'aimait pas les femmes, l'entreprise le rebuterait. On ne fait bien que ce qu'il divertit. »*[81]

Sur l'axe social, c'est un écrivain marginalisé, il rédige si jeune ses Mémoires qui ne semblent intéresser personne :

> _ Un épisode pour mes Mémoires...
>
> Henriette éclata de rire.
>
> _ Vous écrivez vos Mémoires ? À votre âge ?[82]

L'abbé de Gondi est en effet un signe polysémique, un personnage conflictuel, il est à la fois la religion frustrée et manipulatrice, l'artiste mélancolique et ennuyé du monde (puisque il critique l'intrigue), et le jeune séducteur et craque la vie à pleins

[78] JOUVE, Vincent. op.cit. p.88
[79] Mallet-Joris, Françoise. op.cit. p104
[80] Ibid. p.105
[81] Ibid. p.55
[82] Mallet-Joris, Françoise. op.cit. p.68

dents : *«Il se sentait à l'aise dans ce rôle de petit prêtre de campagne, ébloui par ce qui lui arrivait, par ses nouvelles fonctions, par la Cour, et plus que tous par cette femme qui l'accueillait si bien. »*[83]

3. Le Cardinal

Le cardinal Richelieu est le personnage le plus puissant de la Cour, plus même que le roi. Il est le déclencheur de l'intrigue, le semeur de la violence, le principal dramaturge. Son visage, portant les fils du théâtre, est sur la première de couverture.

D'abord la place de Richelieu dans l'Histoire est incontestable; *«Somme toute, le Cardinal garde une place privilégiée et plutôt positive dans l'imagerie nationale française (manuels scolaires, gravures et images d'Epinal, références dans les discours politique) »*[84]

Néanmoins c'est en référence du coté de l'Etat oppressive, assoiffé et presque illégitime, que l'auteure a élu son personnage sur l'axe politique; *«Richelieu, incarne une politique fondée sur la conviction que la fin justifie les moyens et qu'elle légitime le sacrifice ou la subordination provisoire des principes politiques, moraux ou même religieux . »*[85]

Le Cardinal du récit est malade, vieux, mais ceci ne diminue guère son influence: *«Voici donc ce grand homme, pensait l'abbé. Faut-il le servir aveuglément? On dit qu'il est à la mort, mais il ya si longtemps qu'il est à la mort.»*[86].

Il veille pour que son autorité, et celle du roi soit établies, peu importe les sacrifices individuels.

En outre, et probablement sur l'axe de société, il souffre de la méfiance et de la paranoïa; il passe des nuits lisant les rapports et les sondages : *«Lettres.. il est utile de*

[83] Ibid. p.81
[84] KRULIC, Brigitt. *Fascination du roman historique : Intrigues, héros et femmes fatales*. Paris, Editions Autrement, 2007. p.161
[85] Ibid. p.160
[86] Mallet-Joris, Françoise. op.cit. 06

savoir les ambitions, les avidités, les amours. Un rien suffit parfois pour faire basculer la puissance la plus établie. »[87]

Il incarne cette fois l'Etat policier, qui surveille ses habitants, malgré sa vieillesse et conflit avec le temps : *«.. Le sondage se passe mieux, et le Cardinal peut, en étendant la main, saisir les papiers posés à son chevet et se remettre à sa lecture, méprisant cette chaire suante et souffrante dont il ne veut pas tenir compte. »*[88]

Le cardinal Richelieu joue un rôle essentiel dans le mécanisme victimaire car c'est lui qui tient du plus haut les fils *des personnages* ; *«Maintenant il regarde les hommes, bien en place sur l'échiquier, mus par des règles immuables qu'ils ne connaitront pas. »*[89]

Pour conclure, à travers le personnage du Cardinal, l'auteure use du code culturel pour dénoncer un système de victimisation et d'instrumentalisation qui tient à l'absolu, pris en compte que *«le thème du "grand ministre" joue un rôle central dans l'imagerie du pouvoir royal en France. »*[90]. L'auteure, engagée à Gauche[91], et qui a vécu la Guerre froide, refuse un absolutisme culturel et politique, qui génère des victimes et des libertés truquées :

> Le thématique du rapport unissant l'individu à l'Etat prend de ce fait une importance privilégiée : la culture politique française, qui accorde à un Etat fort et centralisé un rôle structurant, repose sur une conception "absolue" de la souveraineté qui légitime aisément le recours à la raison d'Etat, peu soucieuse du droit et de la vie des individus.[92]

De ce fait, le personnage, et son *effet-personne* vise l'influence du lecteur qui, dans un mouvement naturel, *«se laisse prendre au piège de l'illusion référentielle. »*[93]

---

[87] Mallet-Joris, Françoise. op.cit. p.149
[88] Ibid. p.147
[89] Ibid. p.151
[90] KRULIC, Brigitt. op.cit. p.159
[91] AFP agence, «Mort de la romancière Françoise Mallet-Joris» [En ligne] http://www.lefigaro.fr/livres/2016/08/13/03005-20160813ARTFIG00138-deces-de-francoise-mallet-joris-romanciere-feministe.php [consulté le 25/11/2016]
[92] KRULIC, Brigitt. op.cit. p.144
[93] JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris, Presses Universitaires de France, 1992. p.108

Les psychos-récits, contenus comme clausules, ont le même souci de vraisemblance ; ce style rompe avec les techniques de narration traditionnel et *«atteint l'illusion suprême en se présentant, lui, pur objet de langage, comme un compte rendu "scientifique" de la réalité. »*[94]

Les choix de l'auteure au niveau narratif, notamment pour le personnage, et son usage du code culturel et son effet de lecture, font transparaitre plus clairement les mouvances d'un mécanisme victimaire qui, frappant la société d'abord, se laisse refléter au sein du texte littéraire.

C'est la société justement et l'atmosphère d'une époque qui inspirent une tenure textuelle plus ou moins libre. Les psycho-récits mentionnés dernièrement par exemple, en dehors de leur fonction de clausules, font partie des traits d'un procédé d'écriture qui pourrait probablement ne pas être saisi par une fixation théorique. Le mouvement du Nouveau Roman, où on tentera de classer notre texte pour le chapitre suivant, nous semble une dernière étape éminente dans l'étude d'une écriture qui exprime et reflète une pulsion victimaire incontrôlée.

[94] Ibid. p.110

Chapitre III

Le Nouveau Roman et la vague victimaire

Le présent chapitre serait une approche herméneutique, une prolifération critique qui viserait l'interprétation du fait littéraire par la particularité humaine, individuelle ou collective, qui le contextualise.

Considérant notre corpus rompre avec les choix formels du roman traditionnel, et épouser une tendance d'écriture riche d'incertitude et propre à une époque historique dans laquelle il a été écrit (les années 1960); nous avons décidé la nécessité d'explorer la relation entre ce choix expérimental de *perte de certitude* dans le roman et le vouloir d'expression d'un mécanisme victimaire.

Pour ce faire, nous ferons appel à deux disciplines herméneutiques, quoique contestées, mais assez adéquates pour dessiner le programme de notre prochaine recherche : l'Histoire littéraire, et le Nouveau Roman.

L'Histoire littéraire Et interprétation du fait : un mécanisme réactionnaire

1. Aperçu de la méthode

La naissance de l'*historicité* remonte au XIX^{ème} siècle, avec la germination de la critique littéraire elle-même. C'était l'ère où la philosophie perdait son statut *éternel* et subissait une remise en cause de caractère historique, notamment avec Karl Marx et Friedrich Hegel. *«Le moment est venu donc de faire peser les même questions sur l'interprétation des textes littéraires. »*[95]

[95] DELFAU Girard et ROCHE Anne. *Histoire Littérature : histoire et interprétation du fait littéraire*. Paris, Seuil, 1987. p.18

La démarche historique a connu par la suite un grand essor, notamment grâce à Gustave Lanson qui admettait *«la nécessité de réduire, dans l'approche de la littérature, la marge du subjectif par une méthode qui emprunte à l'histoire une partie de ses instruments scientifiques. »*[96]

L'influence de la théorie s'est éteint à partir des années 1960 avec le surgissement de la Nouvelle critique. Cependant, on assiste à un travail de cohabitation entre le formalisme de la Nouvelle Critique et les théories de la "vision du monde" purement liés à la vie de l'auteur, un travail lancé notamment par Lucien Goldmann dans sa notion de «structuralisme génétique» :

> Il s'agit schématiquement d'aller par degrés de l'œuvre analysée à la classe sociale qui la porte, et la nourrit de ses aspirations, de ses regrets et ses fantasmes. Cela suppose qu'on applique, au texte d'abord, ensuite à la «vision du monde» qui l'inspire, enfin à la couche sociale qui le produit, une méthode d'analyse fondée sur le double mécanisme de la «compréhension-explication».[97]

Ce *compromis* nous serait crucial dans l'étude d'une œuvre qui est à la fois nouvelle et détachée dans ses choix formels, et un *reflet* de l'époque et la classe sociale de son auteure.

2. Les années '60 et la nouvelle vague

Avant d'exploiter le sens de désorientation de notre corpus et celui du mouvement du Nouveau Roman dans lequel il s'inscrit, il faut saisir le contexte social de l'époque.

La société française et européenne de manière générale lapait encore ses ulcères des deux Guerres. Elle témoignait aussi des courants qui transperçait violement son corps : des révoltes étudiantes, guerre d'Algérie, Mouvement de libération des femmes.. Pour l'économie on assiste à son passage au modèle américain de société de consommation (Les Trente Glorieuses).

[96] Ibid p.167
[97] Ibid p.293-294

Sur le plan idéologique, c'était un paysage de doute, de faillite politique et dogmatique :

> Tandis qu'à la fin du siècle dernier, le positivisme triomphant prétendait connaitre pour toujours les lois de l'univers, notre époque est celle d'un questionnement plus angoissé sur le sens du monde, amplifié par l'écroulement progressif des dogmes religieux et des idéologies totalisantes.[98]

C'est dans cet climat d'incertitude que, à l'instar de Françoise Mallet-Joris, des auteurs et cinématographes ont émergé et fait usage d'une *«matière du monde qui se dérobe à la compréhension et surprend infiniment par une épaisseur qui n'a plus guère à voir avec la profondeur que l'esprit humain avait projetée sur lui. »*[99]

Les artistes ont été obligés d'opérer une amputation entre l'homme et son environnement pauvre de signification, et acquérir une autonomie de création qui désobéie aux règles antérieures.

Pour les littérateurs, ce fut le Nouveau Roman, un mouvement dont nous tenterons d'éclairer les traits, les caractéristiques, et la manifestation dans notre corpus.

Le nouveau roman : disciple du soupçon humain

Le Nouveau Roman est un mouvement littéraire né pendant la seconde moitié du XXème siècle, regroupant *«une nouvelle génération d'écrivains, qui remettaient en cause la nature même du roman, les relations entre la création et le monde, la conception de l'homme et ses habitudes lectorales. »*[100]

[98] ALLEMAND, Roger-Michel. *Le Nouveau Roman*. Paris, Ellipses, 1996. p.11
[99] Ibidem
[100] ALLEMAND, Roger-Michel. op.cit. p.03

Quoique sans organisme cohérent, les précurseurs Nouveaux romanciers se regroupaient au siège des éditions de Minuit (Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Claude Mauriac, Samuel Beckett, Nathalie Sarraute..) :

> Loin de recouvrir une démarche homogène et concertée, le Nouveau Roman se fonde sur les affinités intellectuelles. Ce qui caractérise ses représentants n'est donc pas le respect des normes communes, mais simplement (et de façon sans doute bien plus intéressante) le fait qu'ils partagent un certain nombre de refus, tant idéologiques que littéraires. [101]

Il n'y a pas de fixation théorique pour le Nouveau Roman, certains de ses pionniers tentaient d'exposer les traits, à l'égard de N. Sarraute dans *l'Ere du soupçon* (1956) ou A. Robbe-Grillet avec *Pour un nouveau roman* (1963).

Pour J. Ricardou (*Problèmes du Nouveau Roman*) il s'agit de *« "l'aventure de l'écriture" bien plus que "l'écriture d'une aventure" »*[102]

Néanmoins, les auteurs du mouvement «partagent une nette méfiance vis-à vis des principaux piliers du roman traditionnel : intrigue et maitrise du temps, identité du personnage, analyse psychologique qui le constitue en caractère univoque et, plus radicalement, possibilité pour la langue d'exprimer vraiment le réel. »[103]

C'est dans cette trajectoire d'*antiroman* que les traits du mouvement s'accordent.

En effet, nous allons suivre cet éclatement des piliers romanesques dans notre corpus pour déceler le refus et la dénonciation des dogmes sociaux.

Cette partie de notre analyse sera agencée sur trois piliers narratifs : l'intrigue, le temps et le personnage.

1. L'intrigue

Les Personnages de Françoise Mallet-Joris ne propose pas une véritable intrigue. Il renonce d'abord clairement au schémas quinaire traditionnel (situation initiale, élément perturbateur, situation finale..)

[101] Ibid. p.35
[102] VAN GORP, Hendrik et al. *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris, Honoré Champion, 2005. p.332
[103] ibidem

L'intrigue est définie comme *«L'enchainement, surtout causal, des faits et des actions d'une pièce ou d'un roman (péripéties; attitudes psychologiques, erreurs) qui aboutissent au dénouement. »*[104] ce qui est peu apparent dans notre corpus.

En fait, nous n'y trouvons pas un horizon d'attente pour le dénouement, la tension narrative s'épuise progressivement au fil du récit jusqu'à l'oubli. Le contrat offert au début par le Cardinal à l'héroïne (devenir son espionne ou se retirer au couvent) se perd ensuite dans l'élan de plusieurs intrigues générées par les différents clans.

Le texte foisonne, afin de véhiculer l'intrigue, les discours de plusieurs personnages, leurs plans, leurs monologues intérieurs (parfois même au cours d'un dialogue) et leurs philosophies, ce qui pourrait détourner le lecteur de *la vérité vraie* : *«Cette monstration du travail de l'écriture est une constante chez les Nouveaux Romanciers : quel qu'en soit le mode, ils indexent ainsi l'ambigüité fondamentale des points de vue et les difficultés d'élaboration où se débat désormais le récit. »*[105]

Le choix d'établir plusieurs groupes de personnages (des clans) avec des visions différentes, permet un va-et-vient détournant mais *reposant* pour l'auteur ainsi que pour le lecteur. C'est un procédé influencé par l'art cinématographique, où l'espace narratif est en mouvance reliée par fragments :

> Par de tels procédés, le processus narratif se désigne comme effet de montage, en même temps qu'il se déploie vers des espaces dont les déboitements et coïncidences ouvrent la création à une polyvalence de signification et à une multiplicité de lectures. [106]

Cette perte de sujet narratif suivrait la vision néo-romanesque d'"une aventure d'écriture"; elle met en abîme l'écriture elle-même, une intention bien affiché au début du roman.

[104] VAN GORP, Hendrik et al. op.cit. p.257
[105] ALLEMAND, Roger-Michel. op.cit. p.57
[106] Ibidem

2. Le temps

Chronologiquement parlant, les effets de causalité, de succession des évènements de notre récit sont faibles. Chaque partie du roman semble détachée du reste, à part parfois d'un mince fil de causalité, du planning-exécution; (par exemple planifier la visite à Mme de Sennecey, ou les pressions sur Louise) chaque partie génère ses propres discours et observations.

> Refusant la cohérence représentative, il était sans doute inévitable que les Nouveaux Romanciers s'en prennent à la traditionnelle progression chronologique du récit, qui, comme cet adjectif l'indique, suppose une *logique* des événements, reliés entre eux par des effets de causalité et / ou de succession temporelle.[107]

En effet, l'aboutissement du récit semble loin d'être clair ou annoncé, ceci exprime un désir de réalisme plus développé; le rejet du déterminisme du destin propagé dans les siècles précédents.

Le roman projette un brouillage du cadre spatio-temporel; nulle date, ou description réaliste du lieu ne sont fournies. L'auteure s'approprie l'Histoire et plonge le lecteur dans l'instant présent, mettant en avant le discours *moderne* et psychologique des personnages; un brouillage des noms, des actions et de l'époque qui s'inscrit dans la même volonté d'*autoréférence* et d'incertitude.

En plus, le temps dominant du récit et le présent de l'indicatif. Outre son emploi dans les dialogues, l'auteure opte pour sa valeur omni-temporelle pour relater des évènements déjà passés. Cette utilisation donne illusion que les faits historiques appartiennent toujours au présent. Elle viserait même la discréditation du sens des *vérités générales,* et par conséquent les valeurs sociaux toujours crues comme enracinées.

L'emploi du présent de l'indicatif vient renforcer en plus la tendance cinématographique du Nouveau Roman. Le texte littéraire abandonne sa gamme de temps grammaticaux pour se référer à la présence *plus réaliste* de l'image. Prenons un exemple:

[107] ALLEMAND, Roger-Michel. op.cit. p.59

> Les voici de nouveau face à face. L'abbé lui convient. Elle l'a dit au roi. Sa simplicité, sa maladresse même quelquefois, la rassurent. La foi active que l'abbé manifeste lui plaît, comme lui plaît tout ce qui est net, simple clair.[108]

Un procédé de dilatation de l'instant qui oblige le lecteur à épouser la lenteur du texte et se dissocier de la cohérence logico-temporelle, le seul réel qui existerait est celui de l'écriture; *«L'aventure devient ainsi une projection plane dans un présent sans perspective ni épaisseur. »*[109]

Toujours sur le plan temporel, le récit est plus proche du genre théâtral, les dialogues dominent et il épouse par conséquent une vitesse de scène, où le temps de narration est égal au temps du récit, ce qui contribue forcément au ralentissement du rythme narratif jusqu'à sa disparition. Un climat adéquat pour une écriture qui se cherche et un lecteur qui se fige, contemplant l'image incertaine.

Le psyché est un autre véritable appui discursif pour figer le moment; il pénètre le monde des pensées, avec son propre débit, libre des contraints récitals et grammaticaux. La matière psychique est mise au premier plan par les Nouveaux Romancier car elle reflète le mieux la perception, consciente ou non, de l'homme des phénomènes simultanés, dans une durée restreinte.

Outre les méditations de Louise au couvent, l'appareil psychique s'étale aussi clairement dans la perception de l'abbé G. des conspirations chez les dames qu'il côtoie:

> _C'est divin ! Absolument divin ! Ah ! mon petit abbé, moi qui vous avais pris pour un enfant...
> Elle se pâmait de rire, et l'abbé était assez content de son succès. «Si je voulais..» Mais elle avait un vilain rire, et si jolie qu'elle fût, elle ne l'attirait pas. «Elle hait sa sœur, c'est évident, et contrairement à ce qu'on pense, les passions et la volupté ne font pas bon ménage... »[110]

Les guillemets, les parenthèses secondaires, permettent d'afficher le déroulement psychique a coté au récit qui prend déjà place, et en effet le ralentissement du rythme et l'étalement du de la durée narrative. Les guillemets *«n'ont plus pour unique fin la comparaison, la précision ou l'explication, mais concourent à*

[108] Mallet-Joris, Françoise. *Les Personnages*. Paris, Editions 'J'ai Lu', 1961. p.89
[109] ALLEMAND, Roger-Michel. op.cit. p.61
[110] Mallet-Joris, Françoise. op.cit. p.73

l'expression durative de l'évènement évoqué par le prolongement obligé du temps de la lecture. Le temps de la psyché est continu, il ne respire pas et ne s'interrompt guère.»[111]

3. Soupçon sur le personnage

Le personnage constitue le troisième et le plus important pilier du travail romanesque traditionnel. Il est défini comme *«la représentation textuelle de la personne humaine»*[112]. Cette représentation (l'effet-personnage) s'appuie sur un ensemble de données d'Être (Nom, portrait physique et moral, profession..) et de Faire (comportement, action).

L'acte de lecture du personnage s'élabore selon les conventions littéraires et les codes culturels mis en jeu.

Le Nouveau Roman marque une rupture avec ces conventions sur le personnage:

> Les Nouveaux Romanciers se refusent à faire reposer le récit sur la figure traditionnelle du héros, acteur principale d'une période dépassée où il était porteur d'un sens clairement identifiable, suffisamment universel pour que le lecteur puisse s'identifier à lui, et suffisamment individualisé pour un constituer un type irremplaçable, un *caractère*, oscillant ainsi entre les deux modèles contradictoires de l'individu et de la personne.[113]

C'est en cela où se jouent les premières tendances du Nouveau Roman; un bousculement des habitudes de la lecture, une destruction du référent, et un recours au lexique qui décharge le héros du poids du récit; *«les personnages cèdent la place à des silhouettes changeantes, à des effets de personnages vidés de leur substance, à des actants tout juste assez caractérisés pour faire tenir la narration debout. »*[114]

[111]ALLEMAND, Roger-Michel. op.cit. p.60
[112] VAN GORP, Hendrik et al. op.cit. p.362
[113] ALLEMAND, Roger-Michel. op.cit. p.49
[114] Ibid. p.50

a. Le nom

Le nom d'abord est le premier élément de l'effet-personnage à en destituer l'essence. Il porte une valeur intrinsèque qui suggère une individuation et un effet de réel à l'élément. Les Nouveaux Romanciers en particulier visaient la réduction de cette valeur identificatrice et optaient pour des procédés selon eux plus réalistes; *«La dévastation du monde est l'image microscopique de celle de l'individu, dont le nom se changera en miettes. »*[115]

De même Françoise Mallet-Joris userait des éléments de langage pour substituer au poids significatif des noms propres.

Prenons l'exemple d'un de ses personnages référentiels; la reine Anne d'Autriche. Bien qu'elle soit une des protagonistes essentiels, le nom de la reine n'est jamais mentionné dans le roman. Il est sois cité comme 'la reine' (son statut hiérarchique) ou comme un portrait (la vielle dame) :

> «La vielle dame, en face du portrait de son mari, est allongée et dort, les pieds jointes, les mains jointes. »[116] ..
> «Comme il n'y pas ce soir espoir d'avoir des violons, la reine se met en devoir d'avoir la migraine. »[117]

Un autre exemple plus évident serait la scène de disgrâce du Père Caussin. La scène comporte trois personnages: Le Père Caussin, l'abbé G. (son remplaçant), et le cardinal Richelieu qui vint donner l'ordre. Nul des noms des trois personnages est mentionné, leurs discours de dialogue sont également cachés. Tout ce que le lecteur apprendrait de la scène est fait via des éléments significatifs de décor et de gestes :

> «L'un des personnages est vêtu de noir, l'autre de violet soutaché d'argent. Les deux sont assis.[118] [...] Une bible est ouverte. Le personnage noir parle avec feu, et l'autre tantôt approuve, tantôt comme gêné, baisse les paupières, prend un air distrait.»
> « Sans être annoncé voici un personnage qui entre d'un pas vif, et on dirait que la pièce s'illumine. Peut être à cause de son vêtement rouge et ample?»[119] [120]

[115] Ibid. p.51
[116] Mallet-Joris, Françoise. op.cit. p.26
[117] Ibid. p.30
[118] Il s'agit du père Caussin et l'abbé.
[119] Richelieu est célèbre du nom du Ministre rouge.
[120] Mallet-Joris, Françoise. op.cit. p.45

Ces nominations de l' "l'homme en noir", "le personnage violet", "le personnage rouge" , des êtres qui ont vécu dans l'Histoire, la description incertaine de leurs gestes et agitations, ôtent au personnage son effet d'identification et de vivacité.

Enfin, le cas le plus clair de la destitution du nom est celui de l'abbé Jean François Paul de Gondi (une référence) réduit dans le roman à *l'abbé G.* ou à *l'abbé* seulement, *«à l'inverse de la tradition selon laquelle les personnages demeurent inexistants aussi longtemps qu'ils ne sont pas baptisés. »*[121]

b. La déchéance référentielle

Ainsi, le personnage du Nouveau Roman subit une déchéance identitaire; il perd son individualité et son importance. Pour notre roman, le choix historique vient accentuer cette *perte de référence* déjà présente chez les Nouveaux Romanciers :

> Partant, l'histoire a perdu ses fondations, ses repères, ses points d'ancrage stables, parce que dans la réalité même, qui est trompeuse, l'homme est maintenant désorienté. Il ne peut donc plus y avoir des parcours exemplaires et c'est dans l'erreur et dans l'errance que s'élabore le voyage néo-romanesque, l'écriture se faisant, suivant la formule d'Ollier, "piétinant périlleux, contournant exercice d'approche". [122]

Ainsi, les personnages de notre roman s'écartent de leurs signes historiques et errent dans des courants déterminés largement par le style. Ils ne semblent guère indispensables pour tenir la mouvance de la narration.

En outre, la dégradation déshumanisante du personnage s'affiche dans un point déterminant : la maladie. Le cas est celui du puissant Cardinal Richelieu qui traine un corps *«rongé de plaies, enduit de baumes comme une momie, sans ce souffle de vie qu'il ne peut plus dissocier d'avec la souffrance. »*[123]

[121] ALLEMAND, Roger-Michel. op.cit. p.50
[122] ALLEMAND, Roger-Michel. op.cit. p.41
[123] Mallet-Joris, Françoise. op.cit. p.148

C'est un point d'ancrage pour le Nouveau Roman qui embrasse *«la volonté de prendre à contre-pied les habitudes du lecteur et de lui refuser le courant de sympathie qui préside l'identification. »*[124]

Le choix du personnage du Cardinal est justifié par un désir d'égalité et une perte morale de croyance à l'hiérarchie.

c. Le langage

Enfin l'auteure continue son bousculement des habitudes de lecture des personnages sur le plan narratif. Prenons la scène où le roi rencontre Louise, sa bien aimée, où chacun raconte ses souvenances d'enfance (p.112) sans se soucier du récit de l'autre. L'auteure opte pour une absence de focalisation qui met en doute la notion même du dialogue.

Autre forme du rupture de dialogue s'affiche quand le roi Louis XIII rencontre son ministre Richelieu. Ceci est présenté comme un dialogue de pensées :

> _ Peut-être je vous hais. Mais si ma haine n'avait pas d'envers, je vous imposerais d'être heureux.
> _ J'accepterais peut être l'être, si vous ne me haïssez pas. J'oublierais la couronne d'humiliation..[125]

Considérant ce dialogue de sentiments inexistants entre deux hommes d'Etat, il s'agit de la part de l'auteur, via le langage d'écriture, d'un rejet du réalisme figé du roman traditionnel. L'écriture devient elle même la détentrice de la réalité: *«le langage devient ainsi un objet en soi, dont la prolifération et l'autofécondation tentent vainement par l'accumulation des données, des constats et des détails, de circonscrire une réalité aux frontières intangibles. »*[126]

Voila pourquoi le dialogue domine le roman au lieu de la forme plus simple et plus *réaliste* d'un discours narrativisé.

---

[124] ALLEMAND, Roger-Michel. op.cit. p.51
[125] Mallet-Joris, Françoise. op.cit. p.286
[126] ALLEMAND, Roger-Michel. op.cit. p.40

Autre exemple du recours au langage se manifeste dans les *Méditations de Louise* , ces longues monologues de l'héroïne sont des récits de pensée qui acheminent le plus d'informations sur les personnages et sur l'intrigue.

d. L'objet et le costume

Le signe et l'objet jouent un rôle plus déséquilibré dans le Nouveau Roman. Ils se font une continuation de l'aventure de l'écriture. L'objet se détache de son signifié commun pour se mêler plus au récit. Le Nouveau Roman embrasse plus librement un empire de signes où *«toute représentation picturale est susceptible de renvoyer à la construction formelle du texte. »*[127]

Par exemple, nous prenons la scène où Louise visite le roi dans sa chambre. Le roi jouait avec des figurines et les fondait sous l'auréole des chandelles :

> "_ Il ne s'agit pas de jeter un sort, expliqua-t-il, Dieu nous en préserve ! Il s'agit de lire l'avenir. Il ne peut y avoir de péché à cela. Regardez comme ces figurines sont finement modelées. La reine, lui... Je veux savoir s'il vivra longtemps.
>
> _ Le souhaitez-vous ? ne put-elle s'empêcher de murmurer.
>
> Il ne répondit pas, chauffant déjà à la flamme d'une bougie la petite silhouette.[128]

Une mouvance sémiotique s'opère dans ce passage, la figurine qui servait de jouet s'est transformé à la figure du cardinal, dont l'emprise écœure le roi au point qu'il s'est mis à brûler la figurine pour mesurer sa résistance, et ainsi la durée de vie qui reste au ministre.

Autre exemple de mouvance réductive du personnage s'affiche quand Louise marche dans un bal, voyant son entourage meublé comme un décor.

> Les Hautefort toujours groupés, toujours raides : des cannes dans un porte-cannes. Tout à fait le salon de Mère. Henriette faisait la charmante ; je m'amusais à les considérer comme des meubles, tous. Père, une commode somnolente, ventrue. Mère, une horloge, oui tout à fait une horloge, longue, droite. Le tic-tac, surtout. Ses paroles tombant si sec, si net.[129]

[127] Ibid. p.57
[128] Mallet-Joris, Françoise. op.cit. p.61
[129] Ibid. p.128

L'emprise de l'objet dans l'écriture néo-romanesque se manifeste clairement dans *les méditations de Louise* au couvent :

> .. Elle tire un portrait du roi de son sein, un portrait au cadre enrichi de diamants. Elle ne le quittera jamais.[130]
>
> .. Au dessus du lit, il y a un crucifix d'ivoire. A côté du crucifix d'ivoire, un miroir.[131]

L'objet prend une place plus importante; "cette dilution du héros s'accompagne de la prépondérance accordée à une foule d'objets"[132]. Le personnage, cet être *vivant*, est réduit désormais à l'objet qu'il porte :

> _ Leur costumes : ce serait si clair...
> _ Oui la cornette de la religieuse...
> _ La robe du cardinal...
> _ Comme si on jouait aux cartes. La valeur est toujours la même, le costume ne trompe pas. On serait heureux.[133]

Le costume est l'objet le plus présent du roman, son référent n'est pas associé à une époque ou une classe sociale comme dans le roman réaliste, mais au personnage lui-même, colonisant sa place dans la détention du récit.

Le personnage est donc un important point de rupture pour les Nouveaux Romanciers, il opère avec son propre réalisme et son propre discours. Son glissement et sa disparition du tissu narratif lui permettent de refléter une incertitude et un refus des dogmes sociaux, notamment celui de la violence. Si nous prenons Louise de la Fayette, élue héroïne du roman, comme un exemple du personnage néo-romanesque, nous constatons que sa passivité, son langage intérieur, jouent un rôle évident dans le refus d'une réalité sociale floquée de violence et des désirs mensongères.

En guise de conclusion, le Nouveau Roman constituerait pour l'auteure une plateforme convenable pour desceller le mécanisme victimaire; car il met en doute toute valeur, y compris celle de la justice. L'auteur qui déclare *«qu'il est odieux de*

[130] Ibid. p.190
[131] Ibid. p.24
[132] ALLEMAND, Roger-Michel. op.cit p.54
[133] Mallet-Joris, Françoise. op.cit. p.114

posséder son système»[134] exprime son refus des pulsions traditionnelles du roman, et par conséquent celles de son époque. Elle appuie son désaveu sur plusieurs procédés, notamment le langage, pour substituer aux éléments essentiels du récit, comme l'anthropomorphisme du personnage et le cadre spatio-temporel. Son emploi de temps renforce sa volonté en offrant une dilatation de l'acte de la lecture et une recherche sur la valeur des sujets.

[134] France Inter avec AFP, "Hommage : réécoutez la Radioscopie de Françoise Mallet-Joris", [Audio enligne] https://www.franceinter.fr/livres/hommage-reecoutez-la-radioscopie-de-francoise-mallet-joris [consulté le 13/03/2017]

Conclusion

Les Personnages de Françoise Mallet-Joris est un roman particulier, désœuvré de l'archétype saisissable du roman classique ou contemporain, ce qui lui permet largement de dire le désenchantement et la vicieuse victimisation de l'humain.

Son appropriation de l'Histoire est un choix clé à la fois pour rendre justice à Louise de la Fayette, une femme effacée et que l'on empêche d'être elle-même, et pour planter le doute sur le reste de la condition humaine.

Notre recherche n'est pas tracée dans une unique direction, elle est interdisciplinaire ; chaque partie porte un élément de réponse qui explique le victimaire comme mécanisme mouvant et codifié.

Notre approche touche un ensemble divers de champs théoriques, dont la profondeur de certains risquait de nous éloigner de la problématique tracée.

Les thèses avancées par René Girard constitue un de ces champs divergents, notre premier chapitre a étudié la violence comme phénomène anthropologique. Le système divulgué par René Girard établit une grande ressemblance avec notre histoire. Nous avons vu comment le désir mimétique se développe en violence jusqu'à avoir le statut d'une idéologie collective. C'est l'histoire du roman où la collectivité crée un système qui exclue tout anticonformisme ; tout le monde intrigue, mesure ses points forts, court auprès des intérêts personnels et malheur a qui désobéie au mécanisme général.

Selon Girard, si la vague de violence naît avec le désir mimétique lors d'une vie en commun, elle trouve sa fin dans le sacrifice. Ce dernier se fait l'étape finale du mécanisme victimaire. Le sacrifice nécessite une victime-dieu, un être pur et sacré, qui porterait les malheurs de la communauté et mettrait fin à la crise mimétique.

Même inspirée des grands textes littéraires, la théorie de René Girard est de nature purement anthropologique, elle traite phénoménologiquement la condition de la violence sans se soucier des potentiels artistiques de l'œuvre. Faire le chemin inverse, et l'appliquer sur l'œuvre, ne nous a guère semblé évident.

Voilà pourquoi nous avons décidé, pour notre deuxième chapitre, de revenir à la théorie littéraire et déceler le mécanisme victimaire selon son approche structuraliste.

Notre premier objectif à travers ce chapitre fut l'étude du personnage, et précisément son statut comme signe du mécanisme victimaire. C'est la raison pour laquelle la sémiotique narrative nous a été essentielle.

Nous avons commencé par observer le paratexte, un élément essentiel en toute analyse sémiologique, et sa relation avec la thématique. Nous avons prouvé que le paratexte offre des éléments cohérents de signification exprimant le mécanisme victimaire. Commençant par le titre, la première de couverture, la préface, jusqu'à l'incipit, le tout dit la désindividualisation du héros et sa soumission à un ensecrètement de violence.

Ensuite nous voulions regarder la mouvance de cette violence au sein du texte. Notre méthode était de penser l'intrigue, et ainsi le Faire de trois personnages référentiels : Le cardinal Richelieu, Louise de la Fayette et l'abbé G.

Grâce au schéma narratif canonique de Greimas, nous avons pu établir une tenure logique de l'action victimaire où la sanction finale relève du rôle du sacrifice girardien.

Le signe respectif de chaque personnage (l'Etat, la Femme-victime, la Religion) et les thèmes qui en débordent, c'est-à-dire : la manipulation, l'avidité, l'altérité... permettent la dénonciation d'un mécanisme obscure et déshumanisant, ainsi que la création d'un langage de sympathie avec le récepteur.

Notre dernier chapitre fut consacré à ce qui cernerait le mieux *l'hybridité* de notre œuvre : Le mouvement du Nouveau Roman. Notre analyse prenait au départ une démarche historique, mais a fini par embrasser l'étude de ce mouvement comme échantillon utile des œuvres de l'époque, une époque de nihilisme qui avait produit tant de victimes.

L'auteure, comme les pionniers du Mouvement, puise sa force de l'incertitude dans les valeurs de sa société y compris ceux relatifs à la religion, la guerre et l'humanité. Ce soupçon se traduit textuellement par le renoncement aux piliers traditionnels de tout récit : l'intrigue, l'espace, le temps et le personnage. Nous avons focalisé notre étude surtout sur les deux derniers.

Le personnage du Nouveau Roman est en effet un être désormais brouillé, commençant par son nom, et dispensable vis à vis du récit. C'est ce que nous avons

remarqué chez nos protagonistes. Cette déchéance va jusqu'à leur détachement de leurs signes historiques.

La dissolution du personnage est accompagné d'un attachement à l'objet et au costume, qui redéfinie l'Etre du protagoniste.

Enfin, nous avons vu comment notre roman offre un rythme nouveau au récit, un rythme dilaté et ralenti, en privilégiant le dialogue qui déboîte le cheminement des pensées des personnages. Les monologues intérieurs, notamment ceux de Louise au couvent, permettent de dévoiler les mécanismes inconscients.

En effet, le Nouveau Roman, en tant qu'école de soupçon et de renaissance, convient à l'auteure pour exprimer un rejet de certains dogmes sociaux qui génèrent des mensonges et des victimes. Ceci rejoint l'atmosphère de l'époque où l'œuvre fut produite ; celle de la libération des mœurs des années 1960.

En fait, tout le mal que notre roman dénonce réside dans la perte du caractère propre à l'humain, une contrainte, consciente ou non, qui oblige l'individu à se laisser mouvoir par les fils vicieux de la collectivité, pour ne pas finir en victime.

Le titre en dit beaucoup : *Les Personnages*, une société qui a perdu son être-personne, même s'il s'agit des individus qui ont réellement vécu dans l'Histoire.

Le choix de Louise de la Fayette comme héroïne-victime s'appuie sur deux motivations : primo c'est une femme, sanctionnée pour ne pas obéir à une hiérarchie masculine. Secundo dans le type de la sanction : un retirement au couvent ; ce dernier n'est donc rien d'une source de jouissance, mais de l'effacement d'une femme chaste et libre. Ce choix s'oppose à la tradition chrétienne de trouver du plaisir dans la négation du désir.

Nous ignorons par contre si Françoise Mallet-Joris se rendait compte du poids anthropologique de son choix, particulièrement vu que la première thèse avancée dans le sujet par René Girard (le désir mimétique) date de la même année de la sortie du roman (1961). Pourtant, elle met en fonction un ensemble de procédés textuels qui disent un de ces mythes personnels : le mécanisme victimaire.

Enfin, notre analyse s'inscrit comme une lecture modeste parmi d'autres. Nous serions tentés par ailleurs d'explorer de plus près, dans une étude stylistique, l'hybridité

de notre roman dans son expression d'une faillite morale. Ou même le comparer à d'autres œuvres plus anciennes, comme *La Princesse de Clèves*, où l'usure du signe historique et le psyché dominant, laissent entendre une machine de sacrifice vicieusement bâtie.

Bibliographie

I. Corpus d'étude

- Mallet-Joris, Françoise. *Les Personnages.* Paris, J'ai Lu, 1961

II. Ouvrages sur l'auteure

- PETIT, Susan. *Françoise Mallet-Joris.* Amsterdam, Editions Rodopi, 2001

III. Ouvrages théoriques

- ALLEMAND, Roger-Michel. *Le Nouveau Roman.* Paris, Ellipses, 1996
- DELFAU Girard et ROCHE Anne. *Histoire Littérature : histoire et interprétation du fait littéraire.* Paris, Seuil, 1987
- GENETTE, Girard. *Seuils.* Paris, Editions du Seuil, , 1987
- GIRARD, René. *Mensonge romantique et Vérité romanesque*. Paris, Grasset, 1961
- GIRARD, René. *La Violence et le Sacré*. Paris, Grasset, 1972
- JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman.* Paris, Presses universitaires de France, Collection « Écriture », 1992
- JOUVE, Vincent. *Poétique du roman.* Armand Colin, Paris, 2015
- KRULIC, Brigitt. Fascination *du roman historique : Intrigues, héros et femmes fatales.* Paris, Editions Autrement, 2007
- MILLY, Jean. *Poétique des textes.* Paris, Armand Colin, 2014

IV. Articles

- HAMON, Philippe. *«Pour un statut sémiologique du personnage»*. In: Littérature, n°6, 1972. Littérature. Mai 1972. pp. 86-110
- DONNADIEU, Gérard. *«Violence mimétique et géopolitique d'après une lecture systémique de René Girard»*. In Congrès Européen de Systémique, 3-6 octobre 1989, https://www.les-crises.fr/wp-content/uploads/2015/02/violence-mimetique-et-geopolitique.pdf [02/2015]

V. Thèses consultées

- LEMAY, Louis. *«La Peine De Vie» Suivi De «Le Récit De La Violence Sacrificielle»*. (mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires) Université de Québec à Trois-Rivières, 2004

- HADIDI, Karima-Sonya. *«L'Histoire au féminin»* (mémoire de Master) Université de Médéa, 2015

VI. Vidéoclips en ligne

- «René Girard - la violence et le sacré» mis sur Youtube [11/03/2010]

- «René Girard : Présentation de la théorie mimétique. Brève présentation de la théorie mimétique par René Girard, au cours de l'émission Océaniques (émission de Alain Joubert, Michel Cazenave et Jean-Daniel Verhaeghe)» mis sur Youtube [14/03/2014]

- «Françoise Mallet Joris "Le Jeu du souterrain"» mis sur Ina.fr [interview du 19/03/1973]

- «La Princesse de Clèves : analyse» mis sur Youtube [14/11/2012]

VII. Dictionnaires spécialisés

- VAN GORP, Hendrik et al. *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris, Honoré Champion, 2005

VIII. Dictionnaires de langue

- Dictionnaire le Littré 2.0 [Logiciel]. Murielle Descerisiers, 2009

IX. Webographie

- HÔPITAL, Marie-Noëlle. Portrait de Françoise Mallet-Joris. http://regards.asso.fr/francoisemallet-joris.html

- SAVIGNEAU, Josyane. Mort de la romancière Françoise Mallet-Joris. http://www.lemonde.fr/culture/article/2016/08/13/mort-de-la-romanciere-francoise-mallet-joris_4982359_3246.html#fEQaphyCQOj4PhoR.99

- France Inter avec AFP, Hommage : réécoutez la Radioscopie de Françoise Mallet-Joris, https://www.franceinter.fr/livres/hommage-reecoutez-la-radioscopie-de-francoise-mallet-joris [consulté le 13/03/2017]

- Louis Hébert (2006), Le schéma narratif canonique, dans Louis Hébert (dir.), *Signo* Rimouski (Québec), http://www.signosemio.com/greimas/schema-narratif-canonique.asp

- AFP agence, Mort de la romancière Françoise Mallet-Joris http://www.lefigaro.fr/livres/2016/08/13/03005-20160813ARTFIG00138-deces-de-francoise-mallet-joris-romanciere-feministe.php

Table des matières

Introduction **08**

CHAPITRE I : La violence et le sacré **14**

Le désir mimétique **17**
1. Définition 17
2. Le témoignage d'une crise 18

La violence sacrée-ficielle **19**
1. L'escalade 19
2. Le double monstrueux 21
3. Le bouc émissaire 23

CHAPITRE II : Le mécanisme victimaire en narration **26**

Le mécanisme victimaire dans le parataxe **28**
1. Titre et préface 28
2. L'incipit 30
3. L'illustration de la première de couverture 31

L'intrigue et la Fin **32**
1. L'intrigue 32
2. La fin 34

Le programme narratif (Le Faire) **36**
1. Le schémas narratif canonique 36
2. Manipulation et contrat 38
3. Sanction 39

Le personnage comme signe **39**
1. Louise 40
2. L'abbé G. 41
3. Le Cardinal 43

CHAPITRE III : Le Nouveau Roman et la Vague victimaire **45**

L'Histoire littéraire Et interprétation du fait : un mécanisme réactionnaire **47**
1. Aperçu de la méthode 47
2. Les années '60 et la nouvelle vague 48

Le nouveau roman : disciple du soupçon humain **49**
1. L'intrigue 50
2. Le temps 52
3. Soupçon sur le personnage 54
   b. La déchéance référentielle 56
   c. Le langage 57
   d. L'objet et le costume 58

Conclusion **60**

Bibliographie **65**