

ACTES SEMIOTIQUES

DOCUMENTS

du Groupe de Recherches Sémio-linguistiques
E.H.E.S.S. - C.N.R.S.
Institut National de la Langue Française

T. Yücel

Le récit
et ses coordonnées
spatio-temporelles

IV, 35, 1982

DOCUMENTS DE RECHERCHE
du groupe de recherches sémio-linguistiques
de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales
(U.R.L. 7 de l'Institut National de la Langue Française, C. N. R. S.)

Direction : Algirdas J. Greimas
Rédaction : Eric Landowski

Comité de rédaction :
Jean-Claude Coquet, Joseph Courtés, Ivan Darrault
Paolo Fabbri, Jean-Marie Floch, Manar Hammad
Herman Parret, Jean Petitot, Félix Thürlemann

Les manuscrits sont reçus
10, rue Monsieur le Prince
75006 PARIS

Abonnement 1982 (10 numéros) : 60 francs
A. D. E. S., 10 rue Monsieur le Prince
75006 PARIS

ISSN 0151-184X

Imprimé par l'Institut National de la Langue Française
47, rue Mégevand - 25000 BESANÇON

Dépôt légal : 2^e trimestre 1982

ACTES SEMIOTIQUES (DOCUMENTS)

IV, 35. 1982

Le récit
et ses coordonnées spatio-temporelles

par

Thasin Yücel

Groupe de Recherches sémio-linguistiques
(U.R.L.7 de l'Institut National de la Langue Française)
Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales
CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

Avant-propos

"Le séminaire s'est maintenu, pendant plusieurs années, à de très grandes profondeurs, en manipulant les concepts fondateurs de la sémiotique. Je crois qu'il est temps de revenir à la surface et au texte, afin de ne pas abandonner le domaine où la sémiotique s'exerce jusqu'à présent avec force et sans concurrence."

C'est en ces termes que, dans une lettre récente à ses collaborateurs, M. Greimas justifie le choix du thème de son séminaire de l'Ecole des Hautes Etudes pour l'année 1982-1983 :

"Le discours figuratif. Figure, icône et référent. Figure et symbole. Figure et motif. Le parcours figuratif. L'isotopie figurative."

Tous ceux qui, à côté d'une sémiotique à tendance déductive, souhaitent que se maintienne et se développe aussi une pratique opératoire, nourrie d'analyses "concrètes" – et comportant d'éventuelles généralisations – se réjouiront certainement que l'étude qu'on va lire anticipe par rapport au programme ci-dessus mentionné.

Praticien du texte, Tahsin Yücel l'est en effet à un double titre : comme romancier tout d'abord – et la traduction de son œuvre s'imposerait –, comme analyste en second lieu. Et sans aucun doute, l'écrivain, fidèle à une certaine tradition humaniste qui transparaît ici-même, reste toujours présent derrière l'analyste. D'où ce qu'on pourrait appeler une sémiotique "bien tempérée" : peu formalisante quoique méthodique, plus sensible aux résonances de la surface – profondeur esthétique, et morale, du jeu des figures – qu'aux séductions de son propre métalangage (1).

E.L.

(1) De T. Yücel, on pourra lire notamment, en français : "L'énonciation et le conte populaire" et "Le conte turc ou le voyage vers soi", Degrés, 23, 1980 ; id., "Du monde à côté", Dilbilim, 6, 1981 ; id., "Le croire et le savoir dans La Chute de Camus", Actes du colloque d'Albi 1981, Université de Toulouse-Le-Mirail, 1982 ; id., "L'énonciation et le spectacle populaire turc", Degrés, 32, 1982 ; id., "Bernanos et l'écriture", Etudes bernanosiennes, 17, 1982.

Le récit et ses coordonnées spatio-temporelles

I. PROBLEMES D'ANCRAGE

"Et voilà l'histoire de saint Julien l'Hospitalier, telle à peu près qu'on la trouve, sur un vitrail d'église, dans mon pays" (1).

Ainsi finit La Légende de saint Julien l'Hospitalier de Gustave Flaubert, comme commence son ouvrage le plus populaire, Madame Bovary : par l'annonce implicite du rapport du narrateur à l'histoire. On sait en effet que la seule présence du pronom personnel nous dans la proposition qui ouvre le roman : "Nous étions à l'étude", institue d'emblée la présence du narrateur à l'histoire dont il amorce la narration : bien qu'il n'ait aucun rôle apparent dans les événements qui constituent l'existence des Bovary, tout concourt à faire présumer qu'il a pu suivre leur existence d'une manière ou d'une autre : son référent est censé être la réalité vécue et, par là, le monde lui-même.

Dans La Légende de saint Julien l'Hospitalier, au contraire, le rapport du narrateur à l'histoire, c'est, selon toute apparence, celui d'une absence totale, puisque son référent premier n'est point les événements qu'il vient de relater, mais bien les images d'un vitrail d'église, où ils se trouvent représentés. Le rôle du narrateur s'y réduit en quelque sorte à celui, nécessairement interprétatif, d'un traducteur : il est censé transposer un langage pictural en un langage scriptural.

Or, l'institution, en tant que référents, des images d'un vitrail d'église joue un double rôle dans l'évaluation de l'histoire relatée : la présentant comme le reflet d'un langage sur un autre langage, le narrateur la frappe d'une irréalité évidente ; en revanche, l'existence même de ces images sur un vitrail d'église

(1) Toutes nos citations concernant La Légende de saint Julien l'Hospitalier renvoient à l'édition de la Pléiade des Œuvres de G. Flaubert (2 vol., texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris, Gallimard, 1946, 1948).

devient en quelque sorte le garant de l'authenticité de l'histoire qui les a suggérées : elles en prouvent la popularité en tant que variante picturale. D'un autre côté, la transformation d'une histoire picturale en histoire scripturale nécessitant, en tant que faire interprétatif, l'exploitation de l'imagination du narrateur – sans exclure pour autant celle des référents scriptural, pictural ou oral déjà existants –, l'histoire qui en découle se revêt apparemment de deux aspects contradictoires :

1) étant par définition l'interprétation individuelle d'une légende archiconnue, elle s'impose comme un récit personnel, unique, d'autant plus que tout artiste digne de ce nom se doit d'écrire tout ce qu'il voit "non tel qu'il est, mais transfiguré" (1) ;

2) étant développée à partir d'une série d'images sans références spatio-temporelles précises, elle dépasse le cas individuel – et historique – de saint Julien pour se revêtir en quelque sorte d'un caractère universel.

C'est pour cela, d'ailleurs, que l'ancrage historique du récit ne devient possible que grâce au titre et à la phrase de clôture où le personnage – historique – se trouve dûment nommé. Dans le reste du récit, il n'est jamais que "Julien", et le temps – historique – où il vit n'est que très vaguement révélé par l'intermédiaire de certains objets et de certains comparses brièvement décrits ou simplement cités.

En effet, la première phrase du récit : "Le père et la mère de Julien habitaient un château, au milieu des bois, sur la pente d'une colline", laisse le lecteur dans le vague et l'on n'arrive pas à savoir si l'emploi réitéré du seul prénom Julien indique :

- 1) un lieu commun du récit raconté à la troisième personne du singulier ;
- 2) ou une certaine intimité entre le narrateur (probablement intradiégétique) et le personnage ainsi nommé, comme on le constate très souvent dans les récits racontés à la première personne du singulier ;
- 3) ou bien un dessein tout différent, comme celui d'en faire un personnage romanesque, et non historique, ou comme celui de nous le présenter sous forme d'une personnalité non encore formée.

Il est évident que ce que l'on vient de voir rend le second cas superflu, mais on est en droit d'affirmer que la seule présence de ce prénom dans la phrase

(1) G. Flaubert, cité par G. Bollème, La Leçon de Flaubert, Paris, Lettres Nouvelles, 1964.

introductive impose celui qui le porte comme un personnage suffisamment "connu" et, le titre aidant, comme le personnage "central" du récit, bien que, pour le moment, sa fonction soit simplement de déterminer le "père" et la "mère" et que la description qui suit se rattache à un temps où il n'est pas encore né.

Or, tandis qu'il n'y a que l'absent qui soit nommément indiqué, l'ancrage spatial du récit, tout comme son ancrage temporel, d'ailleurs, se révèle dès l'abord assez problématique : il s'agit d'un château situé au milieu des bois, sur la pente d'une colline. Et les indications qui suivent, loin de situer le château dans un milieu déterminé au moyen de toponymes individuels, ne font qu'en souligner l'isolement et n'en révèlent que les propriétés intrinsèques.

II. LE CHATEAU

Effectivement, avec ses quatre tours aux "toits pointus recouverts d'écailles de plomb" et ses murs s'appuyant sur des quartiers de rocs dévalant "abruptement jusqu'au fond des douves", la maison du père de Julien se présente, du moins au premier abord, comme un habitat isolé, fermé au monde extérieur.

Cet isolement paraît d'autant plus parfait que tout, à l'intérieur des enceintes, témoigne d'une symétrie et d'une netteté sans faille, d'une atmosphère de paix et de sécurité sans égale. Il est à noter, d'autre part, que ce milieu pourtant si fermé à l'extérieur offre l'image d'une harmonie exemplaire entre la nature et la culture : les oiseaux y font leurs nids "dans la fente des créneaux", les "combinaisons de fleurs" y dessinent des "chiffres", les "gouttières, figurant des dragons la gueule en bas" y crachent l'"eau des pluies vers les citernes" et, "sur le bord des fenêtres, à tous les étages, dans un pot d'argile peinte", on voit fleurir un basilic ou un héliotrope : la nature s'y épanouit au sein même de la culture, et la culture y semble imiter la nature.

L'archer qui se promène le long du jour sur la courtine, mais qui n'hésite pas à rentrer dans son échaugette et à s'endormir "comme un moine" dès que le soleil brille trop fort, ne fait que confirmer la permanence de la paix et, à mesure que l'on s'avance vers l'intérieur, cette paix s'accuse encore plus en s'accompagnant à chaque pas des signes d'une opulence sans bornes : des tapisseries protègent du froid ; les armoires regorgent de linges ; les tonnes de vin s'empilent dans les celliers ; et les coffres de chêne craquent sous le poids des sacs d'argent.

Toutefois, des oppositions ne tardent pas à transparaître sous ces signes évidents d'opulence et de calme : celles, en particulier, de la paix avec la guerre et du sacré avec le profane. Outre qu'on y trouve en très grand nombre

des "armes de tous les temps et de toutes les nations", on y rencontre, "dans un endroit écarté, une étuve à la romaine" qui, étant un "usage des idolâtres", fait contraste avec la chapelle aussi somptueuse que l'oratoire d'un roi. Tous ces objets guerriers et païens restent cependant hors d'usage : le bon seigneur se prive consciemment de l'étuve à la romaine, et, "depuis les frondes des Amalécites et les javelots des Garamantes jusqu'aux braquemarts des Sarrasins et aux cottes de mailles des Normands", toutes ces armes hétéroclites dont il dispose ne semblent être là que pour désigner un temps révolu et une manière de vivre qui n'a plus cours.

D'ailleurs, cet état de choses correspond exactement à l'existence du maître du logis qui, "après beaucoup d'aventures", a épousé une demoiselle "très blanche" et qui, désormais, ne s'adonne qu'à des activités pacifiques : il se promène dans sa maison ou au bord des blés qui verdoient, rend justice à ses vassaux, apaise les querelles de ses voisins, donne des conseils aux manants ou se fait lire des histoires. A ces activités du maître viennent s'ajouter celles, également pacifiques, mais en même temps religieuses, de sa jeune femme, dont le domestique est aussi réglé que l'"intérieur d'un monastère" : elle surveille à la fois les "confitures" et les "onguents", elle file à la quenouille, brode des "nappes d'autel" et, "à force de prier Dieu", finit par mettre un fils au monde.

Ainsi, à cette étape de l'histoire, le château du père de Julien apparaît comme le champ d'un certain nombre d'oppositions qui s'organisent autour de deux catégories temporelles : celles de l'avant et de pendant, et qui, de la sorte, mettent en évidence l'atmosphère euphorique qui y règne :

$$\frac{\text{avant}}{\text{pendant}} \simeq \frac{\text{guerre}}{\text{paix}} \simeq \frac{\text{paganisme}}{\text{catholicisme}}$$

Toutefois, dès la naissance de Julien, on pressent que cet équilibre rassurant, dû à la dominance de la paix depuis un temps indéterminé, est plutôt précaire : bien que ce soit d'une façon contingente et détournée, les invités rassemblés pour fêter la naissance du fils remettent déjà les objets guerriers en usage en buvant "dans les oliphants et dans les casques". D'autre part, les apparitions qui, toujours au cours de la fête, se montrent tour à tour au père et à la mère mettent en doute l'idée même des frontières sûres qui semblaient se dresser jusque là entre le dehors et le dedans.

En effet, l'apparition, au chevet du lit de la mère, de ce vieillard énigmatique ayant "toute l'apparence d'un ermite", sa subite disparition dans un mouvement d'élévation, de même que celles du "Bohême à barbe tressée" qui se

dresse devant le père dans le brouillard et qui se perd dans l'herbe en "se baissant pour ramasser son aumône", donnent un nouvel aspect au récit en mettant en évidence l'existence d'autres mondes qui viennent redécouper celui où l'on se mouvait jusque là : le monde céleste et le monde chthonien. Parallèlement, ces apparitions obligent d'elles-mêmes à postuler l'appartenance des personnages à plus d'un seul monde, et le mouvement ascendant de l'ermite ainsi que celui, descendant, du mendiant montrent que le château, horizontalement fermé à l'accès des étrangers non désirés, reste verticalement ouvert à l'accès de certains êtres dotés d'un certain pouvoir. Autrement dit, il s'agit d'une disjonction dans le premier cas et d'une conjonction dans le second :

$$\frac{\text{conjonction}}{\text{disjonction}} \simeq \frac{\text{verticalité}}{\text{horizontalité}} \simeq \frac{\text{ouverture}}{\text{fermeture}}$$

Mais l'apparition, la disparition, ainsi que les prédictions de ces deux êtres apparemment surnaturels apportent plus d'un élément nouveau et demandent une analyse plus poussée.

Si l'on veut résumer à cet effet les séquences où ils apparaissent, deux éléments opposés doivent au minimum être retenus. D'un côté, le vieillard à l'apparence d'ermite se montre à la mère à l'intérieur, dans l'intimité de sa chambre ; il glisse "sur les rais de la lune" et s'élève vers le ciel de façon à faire présumer qu'il est un être du monde céleste, et la prédiction qu'il prononce d'une voix égale et "sans desserrer les lèvres" : "Réjouis-toi, ô mère ! ton fils sera un saint !" ne fait que confirmer cette supposition. Par contre, le mendiant se montre au père au dehors et dans le brouillard ; sa disparition est due à un mouvement descendant orienté, selon toute apparence, vers le monde chthonien, et la prédiction "sans suite" que, à l'opposé de l'ermite, il prononce en "bégayant" : "Ah ! ah ! ton fils ! ... beaucoup de sang ! ... beaucoup de gloire ! ... toujours heureux ! la famille d'un empereur !" annonce pour le moins une existence séculière. Les deux êtres surnaturels se distinguent donc selon un certain nombre d'oppositions significatives :

$$\frac{\text{ermite}}{\text{mendiant}} \simeq \frac{\text{catholicisme}}{\text{héroïsme}} \simeq \frac{\text{dedans}}{\text{dehors}} \simeq \frac{\text{haut}}{\text{bas}} \simeq \frac{\text{clarté}}{\text{obscurité}}$$

III. DISPOSITIONS CONTRADICTOIRES

De toute façon, confirmant aussi bien la prophétie de l'ermite que celle du mendiant, Julien se signale dès l'abord comme un être profondément divisé

selon les oppositions précitées. Il ressemble à un "petit Jésus" et, jusqu'à la "lampe en forme de colombe" qui brûle continuellement au-dessus de sa couchette, tout témoigne de la paix parfaite qui l'entoure à l'aube de sa vie ; mais le fait que les dents lui poussent "sans qu'il (pleure) une seule fois" annonce déjà une certaine non humanité chez lui. Sa mère lui apprend à chanter et, "tout en haut d'une tourelle, à l'écart du bruit", un vieux moine lui enseigne l'Écriture sainte et certaines autres matières avenantes en ne lui expliquant en bas et à l'extérieur que les fleurs ; mais le seigneur, son père, contrevient à cette éducation parfaitement pacifique et religieuse en hissant son fils sur un gros cheval pour "le rendre courageux" et lui enseigner "tout ce qui concerne les destriers". Racontant l'histoire de leurs exploits guerriers, les vieux compagnons d'armes du seigneur suscitent, chez leur jeune auditeur, des cris de joie qui font croire qu'il sera "un conquérant" ; en revanche, le fait qu'il puise dans son escarcelle "avec tant de modestie et d'un air si noble" en passant entre les pauvres au sortir de l'angélus conduit sa mère à penser qu'il sera un jour "archevêque" ; son maintien dans la chapelle ne fait que confirmer cet espoir.

On est donc porté à présumer, à ce stade de l'analyse, que cette contradiction persistante qui semble caractériser l'être de Julien est celle-là même du milieu où il vit : la dualité de la culture et de la nature :

$$\frac{\text{culture}}{\text{nature}} \cong \frac{\text{catholicisme}}{\text{héroïsme}} \cong \frac{\text{haut}}{\text{bas}} \cong \frac{\text{dedans}}{\text{dehors}}$$

Toutefois, on a pu déjà remarquer que, depuis un temps indéterminé, la demeure des parents de Julien ne connaît plus que la dominance de la culture qui, loin de tendre à la suppression de son contraire, l'intègre à sa propre structure pour aboutir à une harmonie parfaite. On sait que, dans cette atmosphère d'harmonie (1), les fleurs mêmes participent de la culture autant que de la nature ; on sait que les "bêtes formidables" que sont ces "huit dogues alains" s'y revêtent elles-mêmes d'un caractère avenant en mangeant tout simplement du "pain de froment" et buvant "dans des auges de pierre". Il semble donc normal que Julien, si divisé qu'il soit virtuellement entre les deux tendances contraire en question, mène une existence plus conforme à la culture qu'à la nature. Ceci est d'autant plus plausible que, durant cette période de sa vie, il reste presque toujours dans les limites de la demeure paternelle et que son contact avec le monde

(1) Il faut remarquer que le château, situé "sur la pente d'une colline" (donc sur une surface oblique, ni tout en haut ni tout en bas) apparaît comme un moyen terme entre termes opposés.

ne s'établit jamais que d'une manière indirecte, par l'intermédiaire de personnes aussi proches que sa mère et le vieux moine, son père et les vieux compagnons d'armes de ce dernier.

Il est vrai qu'à cette médiation des êtres proches vient s'ajouter celle des voyageurs inconnus : les marchands vers qui le bon seigneur expédie un valet pour les inviter au château et les pèlerins fourbus qui viennent frapper à la porte. Toutefois, étant donné, d'une part, que les premiers n'apportent au château que des objets hautement culturels comme des "pièces de velours et de soie, des orfèvreries, des aromates, des choses singulières d'un usage inconnu" et que, d'autre part, les seconds font à leurs hôtes bénévoles le récit de ce qu'ils ont vu et enduré durant leur pieux voyage, il est évident que les oppositions qui les séparent se situent également sur l'isotopie de la culture et n'introduisent aucune modification décisive dans l'existence de l'enfant.

C'est avec l'apparition, au cours de la messe, de cette "petite souris blanche", sortant d'un trou dans la muraille de la chapelle, que se produit la première modification pertinente.

Or, la petite souris n'a rien d'agressif ni de provocant, si ce n'est le fait même de s'introduire, en tant que figure représentative de la nature, dans un milieu culturel par excellence : elle y réapparaît chaque dimanche et, bien qu'il ne semble pas concevoir le caractère sacrilège de ces apparitions, le petit garçon s'en trouve chaque fois troublé. Ne pouvant plus tolérer cette présence, il l'assomme d'un coup léger et précis, essuie "avec sa manche" la goutte de sang tachant la dalle, jette la pauvre bête dehors et "n'en dit rien à personne". Mais ce n'est qu'un commencement : sa malice envers les oisillons picorant les grains dans le jardin et sa cruauté envers le gros pigeon qu'il est heureux d'étrangler montrent assez que Julien n'est plus le même : il ne peut plus supporter la présence d'un animal sauvage dans son entourage.

IV. LA CHASSE

Ainsi, mettant fin à cet équilibre apparent qui, jusque-là, caractérisait le château, Julien semble donner libre cours à son instinct destructif pour instaurer la suprématie absolue de la culture par l'élimination pure et simple de son contraire, de sorte que l'opposition des deux termes se présente désormais comme celle de la vie à la mort et comme celle de l'humanité à la bestialité :

$$\frac{\text{culture}}{\text{nature}} \simeq \frac{\text{humanité}}{\text{bestialité}} \simeq \frac{\text{vie}}{\text{mort}}$$

Bien que tenu caché par Julien, ce penchant naissant, c'est encore le père qui l'encourage en déclarant que l'on doit à son âge apprendre la vénerie et qui, à cet effet, transforme les alentours du château en un enfer inexorable pour les animaux de chasse en mobilisant toute une armée de chasseurs, de chiens et de faucons. Il n'empêche qu'il reste toujours au niveau de la culture puisqu'il commence par aller "chercher un vieux cahier d'écriture contenant, par demandes et réponses, tout le déduit des chasses" allant de l'"art de dresser les chiens" jusqu'aux "règles de la curée"; puisqu'il fait confectionner toute une série d'objets techniques qui, de concert avec les chiens "dressés" et les faucons "affaîtés", préviennent le contact direct du chasseur avec le gibier; puisqu'il fait de la chasse une activité sociale en y conviant jusqu'aux "dames des alentours", ainsi autorisées à profiter de l'aubaine. Le fils, par contre, ne tarde pas à mépriser "ces commodos artifices" et, dès qu'il ne sera plus un enfant, préférera "chasser loin du monde, avec son cheval et son faucon". Cette passion devient chez lui de plus en plus inexorable et, chaque matin, dès l'aube, on le voit partir pour ses randonnées solitaires sans même se retourner tandis que le "vieux moine, se penchant à sa lucarne", lui fait des "signes pour le rappeler".

Si l'on tient compte de ce que, muni d'un simple bâton, il n'hésite pas à s'attaquer à toute une bande de loups rongéant des cadavres au-dessous d'un gibet, on peut affirmer une fois de plus que l'activité de Julien tend surtout à l'instauration de la culture par la suppression de la nature: à l'opposé de son père, qui fait profiter les voisins de toutes les chasses qu'il organise, il ne pense tirer aucun profit des bêtes qu'il tue sans se lasser et il les laisse là où elles sont, de sorte que son activité se transforme en un massacre pur et simple. Néanmoins, par le fait même qu'il se refuse à les transformer en objets sociaux, il introduit dans sa vie une contradiction évidente: croyant lutter contre la nature, il ne fait que s'en rapprocher. Il se meut désormais dans l'univers bestial et les armes mêmes dont il se sert deviennent de plus en plus primitives: il tue des "ours à coups de couteau, des taureaux avec la hache, des sangliers avec l'épieu".

De la sorte, vivant loin des hommes, dans une proximité aussi étroite avec la nature, allant "à l'ardeur du soleil, sous la pluie, par la tempête", buvant l'"eau des sources dans sa main", mangeant "en trottant des pommes sauvages" et ne rentrant qu'"au milieu de la nuit, couvert de sang et de boue, avec des épines dans les cheveux et sentant l'odeur des bêtes farouches", il finit par devenir "comme elles": cherchant à détruire la bête en tant que telle, il ne fait que se détruire lui-même en tant qu'être humain, et, cherchant à raffermir le règne de la culture, il ne fait que déterminer sa disjonction par rapport à celle-ci et, corrélativement, sa conjonction avec son contraire.

Mais il y a plus : de même que Julien, disjoint de la communauté des hommes, finit par se confondre avec ce qu'il cherche à détruire, de même la plupart des bêtes, au cours de cette chasse miraculeuse, commencée un matin d'hiver, se revêtent manifestement d'un certain nombre de traits humains : au lieu de fuir devant les coups meurtriers du chasseur, elles tournent autour de lui, "tremblantes, avec un regard plein de douleur et de supplication". La biche blonde, entre autres, brame, en regardant le ciel, d'"une voix profonde, déchirante, humaine", et le grand cerf, qu'il frappe en dernier, fait usage du don de langage en lui répétant par trois fois : "Maudit ! maudit ! maudit ! Un jour, cœur féroce, tu assassineras ton père et ta mère".

Tout tend donc vers son contraire de par l'activité solitaire et sanglante de Julien :

$$\frac{\text{Julien}}{\text{bêtes}} \simeq \frac{\text{bestialité}}{\text{humanité}} \simeq \frac{\text{silence}}{\text{parole}} \simeq \frac{\text{solitude}}{\text{communauté}}$$

Or, le grand cerf, aussi "solennel" qu'un "patriarche" et qu'un "justicier", prête une extension encore plus grande à cette inversion des rôles thématiques : sujet d'un acte de prophétie, il s'impose non seulement comme un être ayant le don de la parole, mais encore comme un être surnaturel, au même titre que l'ermite et que le mendiant. Il fait même mieux : s'adressant respectivement au père et à la mère du héros, l'ermite et le mendiant se définissent comme les simples dépositaires d'un savoir sur le vouloir d'un destinataire autre qu'eux-mêmes ; le grand cerf, en revanche, tend à partager le rôle du destinataire par cela même qu'il double de son propre vouloir le vouloir de celui-ci en ajoutant la malédiction à la prophétie ; l'ermite et le mendiant ne se montrent que très tard dans la nuit et durant le temps d'un éclair, de sorte que, dès qu'ils disparaissent, les parents ne savent plus s'ils étaient "songe ou réalité" ; le grand cerf, au contraire, fournit la force de l'évidence à son dire en offrant au regard du héros la réalité de son être somatique gisant immobile devant lui.

Toutefois, si Julien, tout comme ses parents, a soin de se taire sur la prédiction qui le laisse stupéfait, ce n'est point sur l'identité de celui qui vient de la lui transmettre qu'il met en œuvre sa compétence interprétative. C'est uniquement la pertinence de la prédiction elle-même qui le préoccupe, et la fatigue, le dégoût, la stupeur qui l'envahissent à son annonce montrent assez l'importance qu'il y attache et l'impression de dysphorie qu'il en retire : il suffira que "le Diable lui en (inspire) l'envie" pour que l'acte tant redouté se trouve consommé. Mais l'épée sarrasine qui lui échappe des mains et qui tombe en

frôlant le bon seigneur "de si près" prouve au jeune héros que la prophétie du grand cerf n'a pas besoin de sa volonté pour être accomplie : étant "placé sous la dépendance du destinataire originel" et ne pouvant s'agir pour lui que d'un "vouloir par délégation" (1), il peut aussi bien tuer ses parents "par méprise". Cette éventualité est d'autant plus justifiée qu'un soir d'été, "à l'heure où la brume rend les choses indistinctes", Julien lance son javelot sur sa propre mère en croyant le lancer sur une cigogne.

V. LE PARRICIDE

Ainsi, des trois prophéties apparemment contradictoires, dont chacune est communiquée à un personnage différent, c'est la dernière qui semble la plus imminente, et Julien, effrayé, ne voit plus qu'une seule issue pour y échapper : ce que Greimas appelle un "déplacement rétrospectif", c'est-à-dire la "fuite" (2) : il quitte la maison paternelle pour ne plus y reparaitre et s'engage dans une troupe d'aventuriers. De la sorte, il connaît la "faim, la soif, les fièvres et la vermine" et, après bien des exploits extraordinaires où il se révèle toujours courageux, fort, tempérant et avisé, il se compose une armée qui, de plus en plus recherchée, lui permet de parcourir le monde entier ou presque : il secourt tour à tour le "Dauphin de France et le roi d'Angleterre, les Templiers de Jérusalem, le suréna des Parthes, le négus d'Abyssinie, et l'empereur des Calicut" ; il combat des "Scandinaves recouverts d'écaillés de poisson, des Nègres munis de rondaches en cuir d'hippopotame et montés sur des ânes rouges, des Indiens couleur d'or" ; il vainc les "Troglodytes et les Anthropophages" ; il "affranchit des peuples" ; il délivre des "reines enfermées dans des tours" et assomme à lui seul la "guivre de Milan et le dragon d'Oberbîrbach". Enfin, cette existence tumultueuse se clôt par le mariage du héros avec la fille de l'empereur d'Occitanie et par son installation dans le beau château que sa jeune femme tient de sa mère et qui, offrant l'exemple d'une parfaite harmonie entre la nature et la culture tant par la paix qui y règne que par ses coupoles "décorées de reliefs imitant les stalactites des grottes", par les "jets d'eau" de ses salles et par ses mille autres "délicatesses d'architecture", n'est pas sans rappeler le château paternel où il a vu le jour.

Comme dans le château paternel encore, la vieille passion de Julien recommence de l'obséder jusque dans ses rêves. Il continue de croire que le "sort de ses parents" dépend du "meurtre des animaux" et résiste longuement à la tentation jusqu'au soir où, ayant entrevu dans l'ombre "comme des apparences

(1) J. -C. Coquet, "Les Modalités du discours", *Langages*, 43, 1976, p. 67.

(2) A.J. Greimas, *Maupassant*, Paris, Seuil, 1976, p. 112.

d'animaux", il décroche son carquois et part à leur poursuite. C'est au cours de cette même soirée que ses parents, qui "marchaient depuis plusieurs années" dans l'espoir de le retrouver, viennent sonner à sa porte. Couchés par la jeune épouse dans son propre lit, ils dorment baignés d'une joie infinie : le père ne peut s'empêcher de penser à la prédiction du Bohême en voyant le blason de l'empereur sur le mur, et la mère, se souvenant de la parole de l'Ermite, pense tout naturellement que la gloire de son fils n'est que l'"aurore des splendeurs éternelles" qui l'attendent. L'accomplissement de cet espoir se trouve cependant devancé par celui de la prophétie du cerf : de retour chez lui dans la pâleur de l'aube à l'issue de son étrange chasse sans succès, Julien "bondit sur eux à coups de poignard", sûr d'assassiner sa femme et son amant présumé comme il était sûr de lancer son javelot sur une cigogne alors qu'il le lançait sur sa mère.

Or, la première des choses qui retiennent notre attention dans la présentation de ces événements constituant la seconde étape de la vie de Julien, c'est leur peu de dépendance vis-à-vis du temps et de l'espace où ils se déroulent et, par voie de conséquence, l'interchangeabilité des segments spatio-temporels considérés dans leurs propriétés intrinsèques. Effectivement, si le narrateur de La Légende de saint Julien l'Hospitalier, commençant par indiquer nommément les pays relativement familiers allant de la France jusqu'à l'empire des Calicut, donc du proche vers le lointain, passant ensuite à l'énumération des régions les moins connues, prouve que le héros a pu connaître presque tous les pays et tous les climats du monde, il reste que les qualités intrinsèques de ces pays et de ces climats pourtant si différents les uns des autres n'ont aucune pertinence du point de vue de son activité : que Julien combatte dans des contrées "si torrides que sous l'ardeur du soleil les chevelures (s'allument) d'elles-mêmes, comme des flambeaux" ou dans d'autres si glaciales que "les bras, se détachant du corps, (tombent) par terre", l'objectif et l'issue de ses exploits sont toujours les mêmes : secourir ceux qui sont en danger, rétablir l'ordre renversé. Force nous est donc de considérer les parties de l'espace en question selon un certain nombre de catégories élémentaires qui participent non de leurs propriétés intrinsèques, mais bien plutôt des rapports occurrenceiels qui s'établissent entre elles :

<u>haut</u>	vs	<u>dedans</u>	vs	<u>proche</u>
bas		dehors		lointain

Ceci est d'autant plus évident que le narrateur semble souvent estomper délibérément les traits objectifs affectant les espaces scéniques dont il rend compte et que, par conséquent, il s'avère difficile de décider s'il s'agit d'un espace

objectif ou d'un espace cognitif, d'un espace réel ou d'un espace simplement rêvé par le personnage.

On s'aperçoit qu'il en va exactement de même pour l'organisation du temps de la séquence considérée : temps "irréaliste" qui détonne, si l'on peut dire, d'une part, par le très grand nombre d'événements fonctionnellement identiques qu'il est censé englober (mais dont l'accomplissement exigerait une durée dépassant largement celle d'une vie humaine) et, d'autre part, par une certaine impression d'immobilité qui s'en dégage. Par exemple, si l'on apprend, vers la fin de la séquence, que les parents de Julien "marchaient depuis plusieurs années" (et ces "bandeaux fins, pareils à des plaques de neige" qui pendent jusqu'au bas des joues "desséchées" de la mère du héros en donnent une idée assez claire), il n'empêche qu'on ne se rend point compte de l'avancement de son fils en âge : pratiquement, son âge reste aussi inchangé que son attitude.

Il est vrai que, faute d'indicateurs temporels suffisamment explicites, c'est dans l'adjonction des faits nouveaux aux anciens qu'on devrait chercher à saisir la durée du temps écoulé. Toutefois, l'ordre de disposition des faits relatés ne correspondant pas nécessairement à celui de leur succession dans le temps, et le texte ne comportant pas assez d'indices, explicites ou implicites, à cet effet, il s'avère impossible de déterminer si Julien a d'abord été dans les contrées "glaciales" ou dans les contrées "torrides". D'autre part, comme on peut le constater dans des énoncés tels que "Julien parcourut de cette manière une plaine interminable, puis des monticules de sable, et enfin il se trouva sur un plateau dominant un grand espace de pays. Des pierres plates étaient clairsemées entre des caveaux en ruines", où l'imperfectif "étaient" marque à la fois un état (dont la durée dépasse de loin celle qu'impliquent les perfectifs "parcourut" et "se trouva") et un faire (circonscrit dans le temps d'un regard, qui n'en constitue qu'un moment), la limite même qui sépare la permanence et l'incidence apparaît souvent par trop imprécise, et, cet emploi du temps se compliquant encore du fait de l'alternance réitérée des durées objectives et subjectives, il s'ensuit que les traits temporels les plus pertinents sont ceux qui se présentent sous forme de séries d'unités constantes telles que :

<u>avant</u>	vs	<u>matin</u>	vs	<u>jour</u>	vs	<u>été</u>
après		soir		nuit		hiver

Toujours est-il que chacune des transformations décisives que l'on peut constater dans le comportement du héros s'accompagne d'une transformation jouant sur celles des catégories spatio-temporelles que l'on vient d'indiquer. S'il est

clair, par exemple, que la puissance qui distingue Julien au cours de la chasse miraculeuse que termine la prédiction du dernier animal tué, s'oppose à l'impuissance qui le désespère durant toute la nuit qui suit ce "soir du mois d'août" où, subitement, il se décide d'aller chasser en quittant sa nouvelle demeure, il est non moins évident que les coordonnées spatio-temporelles des deux épreuves s'opposent les unes aux autres jusque dans les moindres détails.

Ainsi, dans le premier cas, Julien part "un matin d'hiver" et chasse durant toute la journée, mais dans une atmosphère extrêmement brumeuse ; dans le second cas, au contraire, il part "un soir d'été" et cherche à faire usage de son talent de chasseur sans pareil durant toute la nuit au clair de lune ou dans l'ombre épaisse des arbres. Dans le premier cas, au pays natal, la majeure partie de la chasse se déroule dans une contrée montagneuse, aux sommets abrupts et pointus, aux précipices profonds ; dans le second cas, au pays d'adoption, en poursuivant les bêtes qu'il convoite, le chasseur parcourt, inversement, une "plaine interminable, puis des monticules de sable", enfin un "plateau dominant un grand espace de pays", mais clairsemé de "pierres plates". Dans le premier cas, les animaux poursuivis sont pour la plupart des herbivores ou des oiseaux doux et paisibles : lapins, chevreuils, cerfs, boucs sauvages, daims, paons, coqs de bruyère, geais, merles, grues - bêtes parmi lesquelles les putois, les renards et les lynx ne forment qu'une très petite minorité ; dans le second cas, au contraire, Julien ne trouve sur son chemin que des animaux carnassiers, des oiseaux rapaces et des reptiles menaçants et venimeux : panthères, loups, hyènes, porcs-épics, chacals, ours, chats sauvages, renards, sangliers et taureaux furieux, hibous et choucas monstrueux, serpents et vipères terribles qui, loin de le fuir ou de se soumettre à lui, viennent l'entourer avec une ironie manifeste.

De la sorte, on aboutit à une série d'équivalences propres à mettre en évidence l'opposition apparemment irréductible qui existe entre les deux épreuves du héros :

$$\frac{\text{proche}}{\text{lointain}} \simeq \frac{\text{haut}}{\text{bas}} \simeq \frac{\text{jour}}{\text{nuit}} \simeq \frac{\text{hiver}}{\text{été}} \simeq \frac{\text{puissance}}{\text{impuissance}}$$

D'autre part, si l'on essaye de les confronter dans leurs conséquences respectives, on s'aperçoit que la différence la plus pertinente qui oppose les deux aventures réside en ceci que, à l'issue de la dernière, les parents de Julien se trouvent tués de ses propres mains, tandis que, à l'issue de la première, il en vit seulement l'angoisse :

$$\frac{\text{avant}}{\text{après}} \simeq \frac{\text{proche}}{\text{lointain}} \simeq \frac{\text{jour}}{\text{nuit}} \simeq \frac{\text{mort des bêtes}}{\text{vie des bêtes}} \simeq \frac{\text{vie des parents}}{\text{mort des parents}}$$

Certes, ces oppositions peuvent se réduire elles aussi à celle de la puissance et de l'impuissance, puisque Julien, à la suite de la chasse miraculeuse, fait preuve d'une certaine puissance sur lui-même en fuyant la maison paternelle pour échapper à l'acte redouté, alors qu'à la suite de la chasse sans succès, où il se révèle tout à fait impuissant contre les bêtes, il ne fait que confirmer son impuissance en commettant cet acte contraire à sa volonté. Il est cependant évident que ce parallélisme étroit entre les deux épreuves et les catégories qui en définissent les coordonnées spatio-temporelles ne suffit pas à rendre compte de l'ensemble des faits constitutifs de l'histoire. En effet, il reste un certain nombre de faits significatifs qui, pour être explicités, nécessitent une analyse plus poussée avec l'investissement d'autres catégories. Ces faits peuvent être résumés de la manière suivante.

1. Comme Julien le pressent dès le début, la prédiction du grand cerf, pour ne parler que de celle-ci, suppose une relation d'implication entre le meurtre des animaux et le meurtre des parents. Elle définit donc la "chasse" comme l'acte initial d'un programme devant se clôturer par le "parricide" ; apparaissant comme une forme de mise en abyme, elle se présente moins comme une "expression anticipée" que comme la "base d'une production" (1) :

$$\frac{\text{bêtes}}{\text{chasse}} \simeq \frac{\text{parents}}{\text{parricide}}$$

2. En tenant compte des contextes spatio-temporels, on peut schématiser ce programme comme suit :

	<u>chasse</u>	<u>parricide</u>
<u>temps</u>	avant	après
<u>espaces</u>	proche ; dehors	lointain ; dedans

(1) J. Ricardou, Le Nouveau roman, Paris, Seuil, 1973, p. 54.

Cependant, la fatale passion de Julien ayant son origine dans le meurtre de la petite souris à l'intérieur de la chapelle et se terminant par celui de ses parents à l'intérieur de sa demeure d'adoption, la pertinence de l'opposition qui sépare le dehors et le dedans se trouve mise en doute.

3. Le fait que l'assassinat involontaire des parents ainsi que le geste ayant failli tuer la mère aient lieu en un moment intermédiaire qui tient tant du jour que de la nuit introduit une nouvelle dichotomie spatio-temporelle qui demande à être élucidée :

$$\frac{\text{clair-obscur}}{\text{jour + nuit}} \quad \text{vs} \quad \frac{\text{clarté vs obscurité}}{\text{jour vs nuit}}$$

4. Entre la chasse (le meurtre des bêtes) et le parricide (le meurtre des parents), il y a un troisième terme non moins important, mais dont les coordonnées spatio-temporelles ne sont pas aussi nettement indiquées : la guerre (le meurtre des hommes). Or, on a quelque peine à décider s'il faut considérer celle-ci comme un terme indépendant s'opposant tant à la chasse qu'au parricide ou s'il faut l'identifier à l'un d'entre eux.

Si l'on tâche d'apporter leurs solutions à tous ces problèmes en commençant par le dernier, on peut affirmer que les principaux traits distinctifs de la guerre, tels qu'ils se présentent dans le récit, l'opposent à la fois à la chasse et au parricide. Effectivement, tandis que les animaux que Julien s'acharne à tuer autour du domaine paternel sont pour la plupart des herbivores aussi innocents que ses parents, les êtres qu'il combat loin de son pays, mais avec une égale efficacité, sont uniquement des belligérants impitoyables, envahisseurs de royaumes légitimes et paisibles, des monarques injustes, des Anthropophages ennemis du genre humain ou, tout simplement, des monstres (la guivre de Milan et le dragon d'Oberbirbach). D'autre part, tandis que Julien aime à chasser seul et commet seul son crime involontaire, il massacre les ennemis de l'ordre et de la justice à la tête d'une armée formée d'"esclaves en fuite, (de) manants révoltés, (de) bâtards sans fortune", donc en tant que membre d'une communauté. Enfin, si cette armée, pourtant née du désordre, a pour principal objectif la réparation des torts, la restitution de l'ordre renversé et la réconciliation des puissances opposées en vue d'un équilibre, la chasse et le meurtre solitaires se définissent comme des actes de destruction stérile et gratuite : bien qu'il ait longtemps assisté à ces chasses organisées où l'on rendait sa valeur au gibier en le partageant avec les voisins, il ne vient jamais à l'esprit du héros de ramasser les bêtes exterminées,

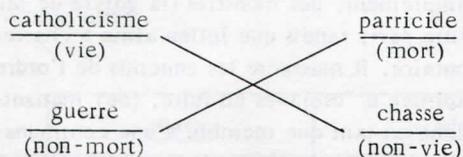
et l'on peut avancer que les parents, tués non moins gratuitement, rejoignent les animaux massacrés (1).

Ainsi, en tenant compte qu'il s'agit là d'une chasse toute particulière, on peut considérer comme acquises les équivalences suivantes :

$$\frac{\text{chasse}}{\text{guerre}} \approx \frac{\text{individualité}}{\text{collectivité}} \approx \frac{\text{destruction}}{\text{restitution}} \approx \frac{\text{désordre}}{\text{ordre}} \approx \frac{\text{gratuité}}{\text{utilité}}$$

Or, tous ces traits caractéristiques qui la distinguent du parricide et de la chasse solitaire font de la guerre une activité manifestement positive relevant du domaine de la culture, et si l'on tient compte de ce que, après le rétablissement de Julien, c'est le vieux moine lui-même qui, "au nom de Dieu, de l'honneur et des ancêtres, lui (commande) de reprendre ses exercices de gentilhomme", on ne peut s'empêcher de la ranger du même côté que le catholicisme. Il va cependant sans dire que les deux modes d'activité sont loin de se confondre, de même que, malgré tous les rapprochements qu'on vient de faire, le parricide ne se confond point avec la chasse : le catholicisme, défini comme l'adoration du créateur et comme la connaissance de la création, se présente comme l'adhésion complète de l'être à la vie, tandis que, vu la destruction des vies humaines qu'elle implique, la guerre ne peut y adhérer qu'en partie.

Quoi qu'il en soit, chacune des quatre orientations fondamentales de l'existence de Julien occupant de la sorte une position suffisamment définie vis-à-vis de la vie et de la mort, leurs relations réciproques sont aisément représentables sous la forme d'un carré sémiotique dont la mise en place explicite facilitera la suite de l'analyse :



Si l'on veut considérer les orientations en question dans les rapports qu'elles entretiennent avec les contextes spatio-temporels où elles s'actualisent, il suffit de rassembler les corrélations précédemment relevées :

(1) On sait d'ailleurs que Julien, dans sa soif de carnage, n'y voit pas beaucoup de différence : "les bêtes manquant, il aurait voulu massacrer des hommes".

1) encore que ce soit d'une façon plutôt virtuelle, l'adhésion du héros aux valeurs spirituelles de la vie ne se manifeste qu'à l'intérieur du château paternel, dans des espaces clos, mais bien éclairés (la tourelle, la chapelle) ;

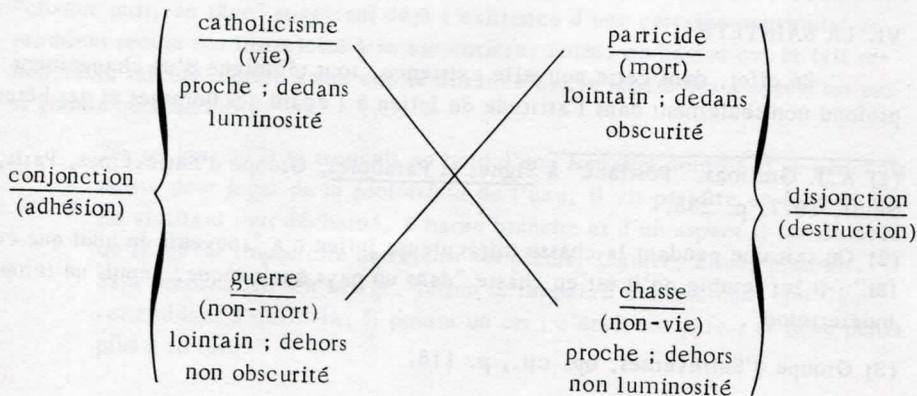
2) exception faite des premières manifestations de sa passion, le héros chasse toujours à l'extérieur, mais aux alentours du château ; pendant le jour, mais entouré de brumes ;

3) les aventures guerrières du héros se déroulent tout naturellement au dehors, mais loin de son pays natal, et, lorsqu'il lui arrive de combattre l'ennemi pendant la nuit, les "flammèches du feu grégeois", le "plomb fondu" ruisant des créneaux font que tout se passe dans une certaine clarté ;

4) le parricide se trouve consommé loin du pays natal, mais à l'intérieur de la demeure d'adoption, dans la "pâleur de l'aube" encore obscurcie par des "vitreaux garnis de plomb".

Or, la simple confrontation des termes du carré sémiotique avec les données qu'on vient de résumer permet de les voir sous un jour nouveau : la chasse et le parricide, respectivement définis par des couples contradictoires tels que le proche et le dehors, le lointain et le dedans, la clarté et l'obscurité, apparaissent comme des formes de disjonction, tandis que le catholicisme et la guerre, définis par des couples aussi concordants que le proche et le dedans, d'une part, le lointain et le dehors, d'autre part, se présentent comme des conjonction.

Ainsi, en tenant compte du fait que les premiers impliquent par définition la destruction de la vie alors que les derniers tendent à l'affirmer d'une façon ou d'une autre, la situation peut être projetée sur le carré de la manière suivante :



Or, s'il est vrai que l'"articulation de la spatialité", souvent de concert avec celle de la temporalité, "devient ainsi un langage figuratif autonome, homologable avec le carré sémiotique qui organise la structure profonde du contenu" (1), il semble normal que les rapports qu'on vient d'établir trouvent leur prolongement dans l'être même du héros à chacune des étapes décisives de son aventure. Ainsi, dans la maison paternelle, suivant d'un égal intérêt les leçons du vieux moine sur les Ecritures et celles qu'on lui fait sur "tout ce qui concerne les destriers", apprenant tout selon les règles établies, accueillant avec une égale amabilité les marchands et les pèlerins, Julien unit en lui le matériel au spirituel ainsi que le dehors au dedans, affirmant l'unité de sa vie en tant que sujet de la culture en même temps qu'il s'installe dans la diachronie pour participer de l'histoire, elle-même indissociable de l'ordre culturel ; mais, chassant sans répit à l'extérieur du château dans le seul but de détruire son contraire, il se disjoint par ailleurs de son être spirituel pour se confondre avec les bêtes dans ce qui n'est que dehors et matière, dans ce qui n'est que synchronie (2). D'autre part, bien qu'ils lui valent une juste réputation de sauveur, ses exploits guerriers, accomplis loin des siens et sans rapport avec les exigences de son être profond, ne suffisent pas à rétablir à eux seuls l'unité de son existence déchirée et leur interchangeabilité même prouve assez que leur succession ne constitue pas une histoire véritable. Enfin, assassinant ses propres parents dans sa maison d'adoption, il se disjoint à ce point de son être profond qu'il peut dire qu'il n'existe plus.

C'est dire que, comme dans la chasse, le héros "se réalise en même temps qu'il s'aliène" (3). Il lui faudra en définitive disparaître pour connaître, en d'autres espaces, une nouvelle existence, à tous égards opposée à la précédente.

VI. LA SAINTETE

En effet, dans cette nouvelle existence, tout témoigne d'un changement profond non seulement dans l'attitude de Julien à l'égard des hommes et des bêtes,

(1) A.J. Greimas, "Postface" à Signes et Paraboles, Groupe d'Entrevernes, Paris, Seuil, 1977, p. 235.

(2) On sait que pendant la chasse miraculeuse Julien n'a "souvenir de quoi que ce fût" : il lui semble qu'il est en chasse "dans un pays quelconque, depuis un temps indéterminé".

(3) Groupe d'Entrevernes, op. cit., p. 115.

mais encore dans celle de ces derniers à l'égard de Julien : jadis, il vivait dans la société des hommes, mais, ennuyé, il s'en éloignait continuellement pour chasser ; désormais, il vit seul au sein de la nature et descend souvent vers la ville par "besoin de se mêler à l'existence des autres" ; jadis, il aimait faire l'aumône "quand il passait entre les pauvres inclinés", maintenant, c'est lui qui tend la main aux hommes "avec des génuflexions" ; jadis, il se plaisait à écouter l'histoire des autres tout en gardant avec soin ses secrets, maintenant, par "esprit d'humilité", il raconte sa propre histoire à tout venant ; jadis, les hommes l'entouraient d'égards et les bêtes mêmes qu'il sacrifiait "tournaient autour de lui, tremblantes, avec un regard plein de douceur et de supplication", maintenant, les hommes le repoussent et les bêtes le fuient ; jadis, il sous-estimait tellement la nature qu'il tuait les bêtes sans jamais les ramasser, maintenant, il fait preuve de sur-estimation envers elle en contemplant les insectes mêmes "avec des élancements d'amour" et en ne vivant plus que de la cueillette.

Or, entourant d'un si profond amour les hommes aussi bien que les animaux, Julien finit par affirmer ce qu'il n'a cessé de nier depuis le meurtre de la petite souris blanche dans la chapelle : le rapport de complémentarité, déjà constaté jusque dans l'organisation des habitats, entre la nature et la culture. Mais, si l'on se rappelle qu'il subissait la forme la plus extrême de l'altération lorsqu'il s'acharnait à supprimer ce qui appartenait à la nature, force est de reconnaître qu'il doit avoir enfin recouvré son intégrité au moment même où, repoussé par les hommes et fui par les bêtes, on l'en croirait le plus éloigné. Il est vrai que lui-même est loin d'en être conscient : il n'est sensible qu'à la distance apparente qui le sépare d'autrui. Pourtant, il assume à présent pleinement son destin par le seul fait de communiquer à tout venant son histoire. Et ces "râles d'agonie" que le vent ne cesse d'apporter à son oreille, ces "larmes de la rosée" qui lui rappellent d'"autres gouttes d'un poids plus lourd", ce parricide qui recommence "chaque nuit, en rêve" suggèrent déjà l'existence d'une certaine continuité et semblent rendre son historicité à sa vie entière. Enfin, ce hasard qui le fait renoncer au suicide montre assez que la distance qui le sépare des autres n'est pas si grande qu'il le croit :

"Et un jour qu'il se trouvait au bord d'une fontaine, comme il se penchait dessus pour juger de la profondeur de l'eau, il vit paraître en face de lui un vieillard tout décharné, à barbe blanche et d'un aspect si lamentable qu'il lui fut impossible de retenir ses pleurs. L'autre, aussi, pleurait. Sans reconnaître son image, Julien se rappelait confusément une figure ressemblant à celle-là. Il poussa un cri ; c'était son père ; et il ne pensa plus à se tuer."

Du moment que Julien renonce à l'idée de suicide sur la seule impression d'identité qu'offre son image par rapport à celle de son père, il semble légitime d'accepter que l'identité des deux hommes, loin de se limiter à leurs aspects physiques, embrasse l'ensemble de leur "être" : le vieux père mort, c'est le vieux fils vivant, et le vieux fils vivant, c'est le vieux père mort.

Ceci ne fait que confirmer ce qu'on a déjà relevé en s'attardant sur les aspects humains des bêtes et sur les aspects bestiaux des hommes, c'est-à-dire l'absence de traits distinctifs définitifs, susceptibles d'instaurer une fois pour toutes l'altérité du sujet vis-à-vis du monde, mais au contraire l'existence de liens étroits qui rapprochent les uns des autres les personnages du récit - bêtes, hommes et êtres sumaturels. C'est là un signe de continuité profonde entre les différentes figures de l'univers flaubertien et c'est en raison de cette continuité que Julien se disjoint de son propre être pour se confondre avec les bêtes qu'il pourchasse, c'est encore en raison de cette continuité qu'il entend, "terrifié, le brame du grand cerf noir" pendant qu'il écoute les râles de ses parents : la bête tuée rejoint l'homme assassiné comme le chasseur rejoint la bête tuée.

Somme toute, c'est toujours en provoquant la souffrance ou la mort des autres que le héros se disjoint de lui-même et c'est toujours en assumant la souffrance ou la mort des autres qu'il se rejoint lui-même en même temps que ces derniers. Or, c'est dire que la contradiction de sa vie prend fin non pas quand il s'isole du monde et des êtres, mais bien quand il s'ouvre à l'univers pour concilier les contraires. On peut avancer de ce point de vue que son malheur est d'être le plus souvent confiné dans des lieux pleins de paix et de repos, mais offrant l'image d'une fermeture quasi complète au monde extérieur par leurs murailles concentriques : c'est dans la chapelle même du château paternel que commencent ses exploits meurtriers et c'est dans son lit conjugal qu'ils atteignent leur paroxysme.

Par contre, la vieille barque qu'il répare à la dernière étape de son aventure pour pouvoir "employer son existence au service des autres" met fin à l'opposition du proche et du lointain et la cahute qu'il construit "avec de la terre glaise et des troncs d'arbres" s'impose comme un dedans qui est en même temps un dehors et un dehors qui est en même temps un dedans avec son "lit de feuilles mortes", ses deux trous servant de fenêtres, ses "nuages de moustiques", ses "atroces gelées" et sa porte toujours ouverte. Enfin, l'arrivée du Lépreux par qui Julien, "nu comme au jour de sa naissance", se laisse étreindre pour que celui-ci puisse se réchauffer de la chaleur qui lui reste, met fin non seulement à l'opposition de soi à autrui, mais encore à celle de l'avant à l'après et à celle qui

le divisait entre la synchronie du monde naturel et la diachronie du monde culturel pour les confondre dans l'"éternité".

Toute l'aventure de Julien se ramène donc à un voyage vers soi enfin accompli grâce à la transformation des disjonctions en conjonctions :

	<u>disjonctions</u>	<u>conjonctions</u>
<u>être</u>	soi <u>vs</u> autrui	soi + autrui
<u>espace</u>	dehors <u>vs</u> dedans lointain <u>vs</u> proche	dehors + dedans lointain + proche
<u>temps</u>	synchronie <u>vs</u> diachronie	synchronie + diachronie

Tahsin Yücel

Université d'Istanbul

INSTITUT NATIONAL DE LA LANGUE FRANÇAISE

PUBLICATIONS DU TRESOR GENERAL
DE LA LANGUE FRANÇAISE

PERIODIQUES

BULLETIN ANALYTIQUE DE LINGUISTIQUE FRANÇAISE (B. A. L. F.).
4 numéros par an.

CAHIERS DE LEXICOLOGIE. Revue internationale de lexicologie et de lexicographie, éd. JACQUES et DEMONTROND, Besançon.
2 numéros par an.

OUVRAGES ET COLLECTIONS

Parus :

BIBLIOGRAPHIE DES CHRONIQUES DE LANGAGE PARUES DANS LA PRESSE FRANÇAISE, t. I (1950-1965), 416 p. ; t. II (1966-1970), 278 p.

BIBLIOGRAPHIE DES CHRONIQUES DE LANGAGE PARUES DANS LA PRESSE DU CANADA, t. I (1950-1970), 465 p. ; t. II (1879-1949), 1007 p.

LE FRANÇAIS CONTEMPORAIN : INVENTAIRE PERMANENT DES TRAVAUX INEDITS ET DES RECHERCHES EN COURS, t. I, 842 fiches ; t. II, 572 fiches ; t. III, 695 fiches ; t. IV, 161 p.

MATERIAUX POUR L'HISTOIRE DU VOCABULAIRE FRANÇAIS : DATATIONS NOUVELLES (Nouvelle série A-Z, fasc. 1 à 19).

STRUCTURE DE L'ORTHOGRAPHE FRANÇAISE, Actes du Colloque du C. N. R. S., (Paris, 1973), présentés par N. CATACH, 205 p.

REPERTOIRE DES DICTIONNAIRES SCIENTIFIQUES ET TECHNIQUES (1950-1975), éd. du C. I. L. F., 590 p.

SOUS PRESSE

MATERIAUX POUR L'HISTOIRE DU VOCABULAIRE FRANÇAIS : DATATIONS NOUVELLES, fasc. 20.

Actes Sémiotiques (Documents)

VOLUME I (1979)

1. Jacques GENINASCA, Du bon usage de la poêle et du tamis.
2. Claude ZILBERBERG, Tâches critiques.
3. Jean-Claude COQUET, Le sujet énonçant.
4. James SACRÉ, Pour une définition sémiotique du maniérisme et du baroque.
5. A.J. GREIMAS, La soupe au pistou.
6. Jean-Marie FLOCH, Des couleurs du monde au discours poétique.
7. Françoise BASTIDE, Approche sémiotique d'un texte de sciences expérimentales.
8. Ivan DARRAULT, Pour une approche sémiotique de la thérapie psychomotrice.
9. Joseph COURTES, La "lettre" dans le conte populaire merveilleux (1^{re} partie).
10. Joseph COURTES, La "lettre" dans le conte populaire merveilleux (2^e partie).

VOLUME II (1980)

11. Félix THURLEMANN, La fonction de l'admiration dans l'esthétique du XVIII^e siècle.
12. Eric LANDOWSKI, L'Opinion publique et ses porte-parole.
13. A.J. GREIMAS, Description et narrativité, suivi de : A propos du jeu.
14. Joseph COURTES, La "lettre" dans le conte populaire merveilleux (3^e partie).
15. Paul RICCEUR, La grammaire narrative de Greimas.
16. Jacques FONTANILLE, Le désespoir.
17. Georges MAURAND, "Le Corbeau et le Renard".
18. Madeleine ARNOLD, Ordinateur, sémiotique et "Machine molle".
19. Ignacio ASSIS DA SILVA, Une lecture de Velasquez.
20. Thomas G. PAVEL, Modèles génératifs en linguistique et en sémiotique.

VOLUME III (1981)

21. Hans-George RUPRECHT, Du formant intertextuel.
22. Eric LANDOWSKI, Jeux optiques.
23. Daniel PATTE, Carré sémiotique et syntaxe narrative.
24. Henri QUERE, Sens linguistique et ré-interprétation.
25. Michel ARRIVE, Le concept de symbole (1^{re} partie : sémio-linguistique).
26. Jean-Marie FLOCH, Sémiotique plastique et langage publicitaire.
27. A.J. GREIMAS, De la colère.
28. Françoise BASTIDE, La démonstration.
29. François RASTIER, Le développement du concept d'isotopie.
30. Claude ZILBERBERG, Alors : Raconte : (Notes sur le faire informatif).

VOLUME IV (1982)

31. Per Aage BRANDT, Jean PETITOT, Sur la véridiction.
32. Dominique MAINGUENEAU, Dialogisme et analyse textuelle.
33. Jacques FONTANILLE, Un point de vue sur "croire" et "savoir".
34. Claude CALAME, Énonciation : véricité ou convention littéraire ?