

**DEPARTMENT OF FRENCH**

**UNIVERSITY OF GHANA**

**ETUDE COMPAREE DU HEROS DANS *LE ROUGE ET LE NOIR* DE STENDHAL**

**ET *UNE VIE DE BOY* DE FERDINAND OYONO**

**BY**

**ADJEI ISAAC OKPOTI**

**10396190**

**THIS THESIS IS PRESENTED TO THE UNIVERSITY OF GHANA, IN PARTIAL  
FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE AWARD OF THE DEGREE  
OF MASTER OF PHILOSOPHY IN FRENCH**

**INTIGRI PROCEDAMUS**

**JULY 2015**

**DEPARTMENT OF FRENCH**

**UNIVERSITY OF GHANA**

**ETUDE COMPAREE DU HEROS DANS *LE ROUGE ET LE NOIR* DE STENDHAL**

**ET *UNE VIE DE BOY* DE FERDINAND OYONO**

**BY**

**ADJEI ISAAC OKPOTI**

**10396190**

**THIS THESIS IS PRESENTED TO THE UNIVERSITY OF GHANA, IN PARTIAL  
FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE AWARD OF THE DEGREE  
OF MASTER OF PHILOSOPHY IN FRENCH**

**INTIGRI PROCEDAMUS**

**JULY 2015**

**TABLE DES MATIERES**

<b>DECLARATION.....</b>	<b>ii</b>
<b>DEDICACE.....</b>	<b>iii</b>
<b>REMERCIEMENTS.....</b>	<b>iv</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>v</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>1</b>
<b>CHAPITRE UN: ETUDE CRITIQUE DU HEROS.....</b>	<b>5</b>
<b>CHAPITRE DEUX: LE HEROS DANS <i>LE ROUGE ET LE NOIR</i>.....</b>	<b>30</b>
<b>CHAPITRE TROIS: LE HEROS DANS <i>UNE VIE DE BOY</i>.....</b>	<b>49</b>
<b>CHAPITRE QUATRE: COMPARAISON DE LA REPRESENTATION DU HEROS DANS <i>LE ROUGE ET LE NOIR</i> ET <i>UNE VIE DE BOY</i>.....</b>	<b>61</b>
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>69</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>74</b>



## DECLARATION

I Adjei Isaac Okpoti, hereby declare that this thesis is the result of my own original research under supervision and that no part of it has been presented for another degree in University or elsewhere. I am solely responsible for all errors and inaccuracies in this work.

.....

(Signature of Student)

ADJEI ISAAC OKPOTI

Date.....

(Name of Student)

Student Number: 10396190

## SUPERVISORS' DECLARATION

We hereby declare that the preparation and presentation of this thesis were supervised in accordance with the guidelines on the supervision of theses laid down by the University of Ghana.

.....

Date.....

DR KOFI AZANKU

(Principal Supervisor)

.....

Date.....

DR C.K.M BADASU

(Second Supervisor)

## **DEDICACE**

Je dédie ce travail à mon épouse SIBYL NANA FIANKOBEA ADJEI et mes deux fils  
JACOB NII ADJEI et SAMUEL AMOAKO NII SOWAH ADJEI



## REMERCIEMENTS

La réalisation de ce travail aurait été impossible sans l'aide de mes directeurs de thèse. C'est pourquoi je tiens à remercier sincèrement le Docteur AZANKU, mon premier directeur de thèse dont les conseils avisés ont inspiré mon choix de sujet. Dans la même veine, je tiens à remercier le Docteur BADASU, mon encadreur, pour sa rigueur et ses critiques avisées.

Mes profonds remerciements s'adressent également à tous mes professeurs au département pour ma formation intellectuelle.

Je tiens à remercier sincèrement ma femme pour sa compréhension et ses encouragements sans lesquels ce travail n'aurait jamais vu le jour.

Je suis sincèrement reconnaissant à mes parents, mes trois sœurs qui ont soutenu mon désir de reprendre les études.

A tous ceux qui de près ou de loin n'ont aidé, je dis toute ma reconnaissance.

Par-dessus tout, je dis Merci à JEHOVAH Dieu le Tout-Puissant.



## ABSTRACT

We set out, in this thesis, to study the representation of the hero in *Le Rouge et Le Noir* and *Une Vie de Boy*. Our objective was to establish that in portraying the hero in *Le Rouge et Le Noir* and *Une Vie de Boy*, Stendhal and Ferdinand Oyono adopt similar approaches. We did do because we considered it a novelty to compare two writers belonging two different literary periods and two different types of literature: French and Francophone African.

In order to achieve this, we proceeded as follows: In chapter one, we highlighted literary works that discuss the hero as a unique character in comparison to others in a novel. In chapter two, we showed how the hero in *Le Rouge et le Noir* stood out in contrast with other characters in the work. The third chapter was devoted to showing how the hero was different from other characters in *Une Vie de Boy*. In the final chapter, we compared the similarities and differences between heroes of both works.

Our research is expected to unravel the common approaches in portraying the hero. Both Stendhal and Oyono follow a clear pattern in representing the hero. The practical value of this work is that this pattern can be useful in studying the hero in other French and Francophone African novels. Since *Le Rouge et le Noir* is the older of the two works, it may have inspired Oyono in his own representation of the hero in *Une Vie de Boy*.

## INTRODUCTION

Le héros est généralement source de fascination pour le lecteur lambda. Dans l'imaginaire populaire il est celui par qui commence et finit une histoire. Pour l'auteur, il est également une œuvre de longue haleine dont l'étude n'en est pas moins exaltante. Choisir donc deux héros qui appartiennent à deux siècles différents et qui en apparence n'ont rien en commun peut sembler une gageure...C'est bien là le défi que nous nous sommes lancés.

Ce travail a pour objectif de prouver que dans leur description du héros dans le *Rouge et Le Noir* et *Une Vie de Boy*, Stendhal et Ferdinand adoptent des approches similaires. Ils ont tous deux vécu dans deux siècles différents et dans des époques différentes. Néanmoins ils dépeignent le héros d'une manière similaire avec une méthode commune. Nous étudierons donc des ouvrages et des critiques littéraires pour cerner l'imaginaire et la pensée et l'écriture des deux auteurs et leur description du héros. Nous isolerons ensuite les caractéristiques communes du héros dans les deux œuvres. Nous ferons la comparaison du héros dans les deux romans. Nous identifierons les approches communes que les deux auteurs adoptent dans leur traitement du héros dans leurs ouvrages respectifs. Les résultats de notre étude démontreront les approches communes des deux auteurs dans la description de leur héros, tels que leur origine sociale, la famille, le rôle du mentor/bienfaiteur, le contact avec une famille de classe dite supérieure ou aisée, leur travail, leur lutte contre les normes imposées par la société, leur succès ou leur échec et leur mort tragique. En faisant la comparaison du héros dans les deux œuvres nous identifierons des facteurs qui influent sur le développement du héros comme la famille, la religion, l'éducation le bienfaiteur/mentor, le rapport avec la hiérarchie, les relations avec le maître et sa femme ainsi que l'ambition.

L'intérêt de cette étude est de prouver qu'il y a des similarités entre deux œuvres datant de deux époques culturelles différentes en ce qui concerne leur description du héros. La valeur pratique de ce travail est que cette approche peut être utilisée pour étudier le héros dans d'autres romans d'auteurs français. *Le Rouge et Le Noir* étant le plus ancien des deux œuvres et Ferdinand Oyono ayant fait une partie des ses études en France il a pu lire et être en contact avec les œuvres de Stendhal ce qui aurait pu inspirer sa description du héros dans *Une Vie de Boy*.

Plusieurs travaux ont été effectués sur le personnage dans les deux ouvrages. Nous en avons pour preuve, Augustine H. Asaah (2006) qui analyse les rapports houleux entre Toundi et son père. Aloy U. Ohaegbu (1977) pour sa part nous plonge dans la pensée d'Oyono avec son héros obscur. Colomb Hetzel, (1974) et Mouillaud, Geneviève (1973) mettent l'accent sur le caractère romantique de l'œuvre de Stendhal.

Nous n'avons pas déniché d'œuvre universitaire comparant ces deux auteurs dans leur construction du héros. Ce qui, pour nous, est une piste de recherche très passionnante parce que permettant d'établir les similarités entre ces deux auteurs partageant une même langue mais vivant à des époques différentes de l'évolution de la littérature française et francophone. Pourquoi dépeignent-ils le héros d'une manière similaire? Quelles sont les approches communes utilisées par les deux auteurs? Quelles conclusions peut-on en tirer?

Nous passerons en revue les différentes méthodes d'analyse du héros.

Le héros a un parcours classique. Il vient au monde, devient adulte, fonde une famille et devient une personnalité éminente de la société et connaît une fin peu ou pas glorieuse. Plusieurs chercheurs littéraires se sont penchés sur le parcours du personnage. Pour Yves Reuter (1966,51), les règles de construction du héros sont des *types*. Ce que Goldstein

(1989,46) appelle le « signalement », un portrait robot. Schmitt et Viala (1982,69) se penchent sur ce qu'ils appellent « attributs ». Pour eux, une description minimum permet d'identifier un héros.

L'approche sémiotique, selon Vincent Jouve (1999,69) est basée sur le fait que le héros est étudié à travers son « faire » comme un acteur remplissant une fonction et suivant un programme narratif.

Bourneuf et Ouellet (1989,161) étudient des *forces* ou des *fonctions* dans l'évolution du héros. Dumortier et Plazanet (1990) soutiennent que « l'analyse structurale du récit envisage les personnages comme des signes ».

Le chercheur qui a donné une bonne fondation et une nouvelle envolée au modèle sémiologique est Philippe Hamon (1999). Il choisit d'étudier le personnage sur le modèle du signe linguistique. Nous nous baserons, entre autres, sur ses outils: l'être, le faire l'importance hiérarchique. Ce qui nous donne des éléments pour mieux comprendre le positionnement du héros par rapport aux autres personnages du roman et nous permet de le repérer plus aisément, même s'il y a rivalité entre lui et les autres personnages. Cela permet d'analyser notre héros « stendhalien » et « oyonien » dans les deux ouvrages que nous comparons. Le schéma d'analyse sémiologique de Philippe Hamon nous est d'une grande utilité pour la comparaison des deux héros.

Nous ferons usage des éléments de l'approche de Philippe Hamon pour identifier et suivre

l'évolution du héros. Dans cette optique, nous nous pencherons d'abord sur *Le Rouge et le Noir* afin d'étayer nos arguments avec des références tirées purement de cet ouvrage.

L'objectif c'est de mieux comprendre son évolution mais avec une approche fiable et

crédible. Ensuite nous passerons à *Une Vie de Boy*. Là également l'approche est la même : dégager des preuves provenant foncièrement de l'ouvrage afin de mieux comprendre la construction du héros.

L'étape suivante consiste à établir les similarités et les différences qui existent dans les deux ouvrages pour ce qui est de l'évolution du héros. Le but est de rester fidele au modèle

« hamonien » pour trouver plus faciliter la recherche sur ces deux romans. Enfin, nous essayerons, dans notre conclusion, de faire la synthèse de notre étude en reprenant les thèmes saillants et leur importance pour notre travail dans sa globalité.



## CHAPITRE UN

### ETUDE CRITIQUE DU HEROS

Dans le roman, les personnages jouent des rôles précis. Mais l'un d'entre eux joue un rôle qui le distingue des autres. Ce personnage est le héros. Il a, de tout temps, été au centre du roman. Son évolution est étudiée au moyen des approches théoriques qui se démarquent de la méthode traditionnelle qui consiste à suivre son parcours de sa naissance à sa mort en passant par son mariage, sa famille.

Mais au fil de l'évolution du roman, l'on est passé d'une phase traditionnelle qui consiste à faire du personnage le cœur du roman à un tout plus technique et plus difficile à cerner.

Yves Reuter (1996,22) définit le héros comme la représentation de la société dans laquelle il évolue dans le roman. Schmitt et Viala (1982,69) définissent le héros comme le personnage qui a un minimum « d'attributs le distinguant des autres acteurs du récit » Le héros, selon Goldenstein (1989,46) est celui qui dans le texte a des indices particuliers correspondant à un « signalement ». Il a des éléments distinctifs qui le différencient du récit. Le dictionnaire Larousse (2013) définit le personnage comme « personne ou animal personnalisés dans un récit, une bande dessinée, un film ».

#### **Le parcours classique**

Le parcours du héros est dicté par des règles précises. Yves Reuter (1996,22) considère ces règles comme des *types*. Pour lui, le héros répond à des règles prédéterminées, des principes auxquels il ne peut se déroger. Ils les appellent « conventions et limites ». Ces règles et lois sous-entendues font que le héros correspond à des traits précis reconnaissables dans le roman. Yves Reuter compare en cela Charles Bovary de Flaubert et Julien Sorel de Stendhal

qui ont des traits communs tels que des traits physiques, des défauts, des comportements, la naïveté et timidité. Il parle également de *rôles* dans des « genres codifiés » qui sont déjà choisis, d'où un itinéraire préconçu qui les mène à une fin prévisible.... « Un destin ». Dans cette optique, ce qui guide l'auteur, est le souci de se conformer à l'ordre social. Son public se retrouve facilement dans son récit. Cela simplifie sa tâche. Il n'a nul besoin de revenir à des références culturelles de l'époque pour se faire comprendre de ses lecteurs. Ce sont, pour Yves Reuter, des *topois* connus de son public qui rendent la trajectoire du héros plus facile à suivre et à comprendre. C'est fort à propos qu'il cite l'exemple de Julien Sorel dont le parcours prévisible et la fin annoncée sont discernables à chaque étape de sa vie ; parcours qui s'achève par une mort au demeurant annoncée. En d'autres termes, nous savons comment tout cela finira. Rien ne nous surprend dans la fin tragique de ce héros « stendhalien ».

### **Portrait du héros**

Goldenstein (1989,47) mentionne ainsi six éléments qui permettent d'identifier le héros : un nom, l'âge, un passé, des traits physiques, un langage et le décor. Le nom peut être lié à l'auteur comme Jacques Vingtras dans l'autobiographie de Jules Valles. Pour Goldenstein, il y a là une parenté d'initiales. Le nom peut faire place au surnom ou au titre. Pour cette raison, il invite le lecteur à plus d'attention pour cerner ce genre de détails que le « scripteur a choisi en toute connaissance de cause ». L'âge nous est fourni d'une manière subtile. Goldenstein se réfère au *Rouge et le Noir* de Stendhal où le héros Julien Sorel a « bientôt dix-neuf ans » quand il rencontre Mme de Rênal pour la première fois. Par ailleurs, Goldenstein considère que le prototype de présentation est celui du Père Grandet de Balzac. En outre, il soutient que le décor nous permet de mieux appréhender et cerner la personnalité du héros. Son point

de référence et d'illustration est, encore une fois, Balzac et son illustre *Le Père Goriot* ou il lie le héros avec son décor, en l'occurrence, la pension.

### **Attributs du héros**

Schmitt et Viala (1982, 69) identifient les éléments suivants pour distinguer le héros des autres personnages du roman : son *être* (données psychologiques et sociales), et son *faire* (des comportements, des actes). Ils postulent qu'un héros est toujours une collection de traits : physiques, moraux, sociaux. C'est la combinaison de ces traits et la méthode ou les moyens de les présenter qui constituent le portrait du héros. Se référant à la pratique ancienne du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle, ils donnent l'ordre suivant comme constant : portrait physique (avec force détails), portrait moral et social ; le tout d'une manière très réglée. L'exemple frappant, pour Schmitt et Viala, c'est Joseph Grand dont la description par Camus dans *La Peste* suit ce schéma. Mais ils admettent qu'il y a des variations, soit dès l'apparition du personnage ou au cours de ses agissements. Le but est d'assurer la cohérence du héros.

Schmitt et Viala s'accordent sur le nom comme l'un des attributs du héros. Pour un personnage historique, son nom porte l'évocation de traits, d'une histoire, parfois d'une légende. Mais au delà du cadre historique, il y a, pour eux, la « fabrication de noms » pour indiquer la situation ou les caractéristiques du personnage. Nous retrouvons l'exemple de Balzac chez Schmitt et Viala avec son usurier Gobseck (gobe-sec). Par ailleurs, chez Stendhal, ils soulignent son utilisation d'anagrammes (Julien Sorel, Louis Jenrel, Louise de Rênal dans *Le Rouge et Le Noir*).

A part son nom, les actions du héros, pour Schmitt et Viala, constituent un attribut digne d'analyse. Ils évoquent le fait que cet attribut n'est que prévisible et forcément cohérent... bref le comportement d'un héros ne correspond pas forcément à son caractère. L'illustration parfaite se trouve chez Proust qui développe des héros qui passent d'un comportement à un autre. C'est la « mobilité psychologique » qui ne prête pas à faire un portrait type rigide.

Dans leur schéma, Schmitt et Viala analysent également le héros en le passant par le microscope de ce qu'ils appellent le « personnage type, création et stéréotype ». Le héros type correspond, dans leur analyse, à un composé de données psychologiques ou sociologiques. Ce sont des modèles sociaux réels ou observés à une époque donnée. C'est, pour eux, le cas d'autobiographies comme *Mémé Santerre ou Grenadou*. En outre, pour un héros qui présente des caractères originaux, c'est une création. C'est le cas dans leur postulat de René de Chateaubriand dont la création devient un modèle au XIX<sup>e</sup> siècle. Le héros, selon Schmitt et Viala, est fait de traits fortement conventionnels et n'est qu'une reproduction machinale c'est un stéréotype. Ses comportements sont prévisibles et complètement conformes à un modèle. Schmitt et Viala trouvent que quelque fois le héros est le produit de plusieurs procédés. En ce moment, l'auteur se projette dans son héros. Ils citent la célèbre formule de Flaubert « Emma Bovary, c'est moi ».

Après l'analyse d'Yves Reuter, de Goldenstein et de Schmitt et Viala, nous notons que dans les approches traditionnelles les éléments suivants permettent d'analyser le héros. Il suit un parcours prévisible. Il est le produit de sa société et sa communauté, et son évolution correspond aux règles qui l'affectent. Le parcours du héros est prévisible et sa fin plus qu'une destinée. Cette approche enlève le côté passionnant à l'évolution du héros. Le héros a également un portrait ; et ce portrait est tant physique que sociologique. Nous pensons que

cette approche est limitée car elle dépend de la manière dont le héros est dépeint par l'auteur. Ce dernier insuffle ses sentiments et sa pensée au récit. Le lecteur est influencé par l'image qui est brossée du héros.

Là également, il y a une certaine tendance à se laisser emporter par les tendances sociologiques de l'époque où vit le héros. Le héros a des attributs et pour l'identifier il convient de les analyser sous ses traits psycho-sociologiques et également par rapport au modèle déjà existant notamment le parcours classique et son portrait ou une combinaison de plusieurs de ses caractères et traits. Pour nous, cela rend le héros plus confus et plus difficile à identifier.

### **Approches Techniques**

Les approches traditionnelles ont survécu à leur époque. Avec l'évolution de l'écriture, de nouvelles méthodes d'analyse scientifiques et approfondies du héros vont être développées. Nous analyserons ces nouvelles approches scientifiques à travers les études faites par des critiques littéraires.

### **Approche sémiotique**

L'approche sémiotique, selon Jouve (1999, 71), est basée sur le fait que le personnage est étudié à travers son « faire » comme un acteur remplissant une fonction et suivant un programme narratif. Jouve avance l'idée que « de fait tout récit étant fondé sur un conflit, il est au moins deux personnages présents dans tout roman : le sujet et son adversaire. La sémiotique, note Jouve, a trois niveaux d'analyse. D'abord, la *manifestation* qui renvoie au

texte tel qu'il se présente à la lecture. Ensuite, le niveau *profond* qui renvoie à la structure élémentaire régissant l'univers sémantique du texte et enfin le niveau surface qui vise à mettre au jour la composante narrative et thématique d'un texte. Ainsi la notion de héros n'existe pas. Elle est remplacée par trois concepts : l'acteur, l'actant et le rôle thématique.

### **L'actant**

Pour Jouve, l'actant est lié à la composante *narrative* du niveau *surface* de la sémiotique. Il sera développé lorsque nous aborderons l'analyse qu'Yves Reuters fait de l'approche actantielle.

### **L'acteur**

Pour Jouve, l'acteur intervient au niveau de la *manifestation*. Pour qu'un récit fonctionne, il a besoin d'un certain nombre d'actions. L'acteur a la lourde responsabilité de les assumer. L'acteur rappelle cependant l'approche traditionnelle du héros . Le récit est construit sur une opposition entre un sujet et son adversaire. Ces deux « rôles » seront assumés par des acteurs différents, selon les romans.

### **Le rôle thématique**

Le rôle thématique participe de la composante *thématique* du niveau *de surface* . Cette approche sémiotique désigne l'acteur comme porteur de sens. Il renvoie, selon Jouve, à des

catégories psychologiques (la femme infidèle, l'hypocrite, le lâche) ou sociales (le banquier, l'ouvrier) qui permettent d'identifier le héros sur le plan du contenu. Jouve ajoute que le rôle thématique permet de véhiculer du sens et des valeurs.

### **Approche actantielle dans le modèle sémiotique**

Yves Reuter (1996,51) se penche sur le schéma actantiel dont le père est A.J. Greimas. Dans son analyse, il note que ce dernier isole six classes de forces agissantes ou actants qui participent à tout récit défini comme une quête. « Le sujet cherche l'objet ; l'axe du désir, du vouloir, réunit ces deux rôles. L'Adjuvant et L'Opposant sur l'axe du pouvoir aident le Sujet ou s'opposent à la réalisation de son désir. Le Destinateur et le Destinataire, sur l'axe du savoir ou de la communication, font agir le Sujet en le chargeant de la quête et sanctionnant son résultat : ils désignent et reconnaissent les Objets et les Sujets de valeur ». Yves Reuter (1996, 52) remarque que Greimas analyse un héros par son rôle thématique qui « désigne la catégorie socio-culturelle dans laquelle se situe l'acteur. Il fait remarquer que « cela permet de prévoir la suite du texte » (1996,53) et les héros sur la base de ce qu'il appelle leur « faire », leur fonctionnalité. Dans la même veine, Yves Reuter observe que Greimas classe les héros par leurs comportements. Ceci permet de mieux appréhender pourquoi des personnages comme Charles Bovary ont une timidité maladive. C'est la fonction qui leur est assigné par l'auteur. Il convient de noter que tout cela n'est pas figé dans du marbre. Un personnage peut être amené à jouer plusieurs rôles et passer d'un rôle à un autre selon le bon vouloir de l'auteur. Yves Reuter parle de rôles conjointement tenus et du fait de paraître dans un rôle ou l'autre.

Schmitt et Viala (1982,73-75), pour leur part, s'inspirent de Greimas en reconnaissant le caractère unique de l'approche de ce dernier, trouvant que les actants sont « des fonctions

obligées dans toute action, que peuvent occuper toutes sortes d'entités. Ils adoptent une technique proche de l'approche actantielle qu'ils dénomment «force agissante », parce que, pour eux, cela précise le caractère dynamique de ces fonctions. Ils sont également d'avis qu'un personnage peut être à la fois sujet et destinataire. Une force agissante peut, au fur et à mesure que se déroule le récit, « changer de fonction ».

Goldenstein (1989, 60) élabore l'approche actantielle de Greimas comme étant, au prime abord, focalisé sur l'objet du désir visé par le sujet et situé comme objet de communication entre le destinataire et le destinataire. Il parle d'un certain décentrement de l'intérêt pour l'intériorité du héros vers sa fonctionnalité. Il y a comme une mue du héros « humain » vers le héros « fonction ». Ce héros « fonction » peut être, selon lui, un animal ou un objet et bien évidemment un être humain. Cela permet de passer d'une fonction à une autre sans être fixé sur la nature humaine du héros, personnage clé du roman.

Bourneuf et Ouellet (1989,162) parlent de *forces* ou de *fonctions*. Ils admettent volontiers l'apport novateur de Greimas et ses six actants à cette approche. Ils acceptent que ces forces ne « sont pas toujours incarnées dans les héros. Ils élaborent qu' « une multitude de combinaisons possibles donneront naissance à une infinité de situations différentes, selon que certaines forces cohabiteront dans un même héros ou passeront dans un autre s'associeront ou s'opposeront à telle autre combinaison ».

Dumortier et Plazanet (1990,75), eux aussi, reconnaissent l'approche actantielle de Greimas comme technique d'étude du héros. Ils ajoutent qu'un rôle actantiel peut être assumé par un « un animal, un élément naturel ou une force abstraite ». (1990,66)

Cette approche est novatrice, car elle ne limite pas le héros à un être humain. Une force invisible ou abstraite produite de l'imagination de l'auteur peut donc aussi être objet

d'analyse . Ils postulent également qu'un héros peut changer de rôle actantiel. On ne reste pas figé dans un rôle particulier. Il y a, donc, une flexibilité qui permet au héros de passer d'une fonction à une autre.

L'approche actantielle de Greimas, selon nous, a le mérite d'assigner des rôles précis aux personnages. Elle permet une certaine flexibilité car le personnage peut passer d'une fonction à une autre selon le rôle assigné par l'auteur. Le fil conducteur par son rôle peut être un thème socio-culturel qui nous permet de nous situer et de prévoir la suite des événements.

Cela contribue à rendre le héros plus réel et donc moins abstrait. Le héros peut, cependant, être une notion ou une forme abstraite et cela évite de nous enfermer dans sa forme traditionnelle. Que l'on parle de fonctions ou de rôles, cette approche et ses actants permettent de suivre un canevas et de se situer quant à l'évolution du héros si bien que le lecteur suit les changements que subit le héros. Par ailleurs, le fait de pouvoir passer d'une fonction à une autre permet une plus grande liberté d'écriture à l'auteur qui peut se permettre des permutations à souhait. Quel que soit l'objet du désir, l'objectif visé, on peut passer par plusieurs procédés pour arriver à ses fins. L'objet lui-même, à notre avis, peut passer à travers plusieurs rôles, pourvu que le héros arrive finalement à l'atteindre.

L'approche actantielle permet de se démarquer de l'approche purement traditionnelle qui est basée sur le cycle de vie ou le parcours du héros. Il se focalise sur son désir ou but visé et les éléments qui influent l'atteinte de ce but. Le héros n'est pas ou plus un humain, mais il joue des rôles ou des fonctions. Il peut même être abstrait. Nous trouvons cette approche novatrice dans la mesure où elle permet de mieux cerner les transformations d'un héros.

## **L'approche structuraliste**

Dumortier et Plazanet (1990,73) soutiennent que « l'analyse structurale du récit envisage les personnages comme des signes, c'est à dire des unités à double-face...face signifiante et face signifiée qui, toutefois, se distinguent des signes linguistiques en ceci que le signe-personnage n'est nullement préconstitué ».

Contrairement au signe linguistique dont le signifiant et le signifié sont stables, le « signe-personnage » peut changer. Pour Dumortier et Plazanet (1990,74), on ne connaît le héros qu'à la fin récit. Le signe-personnage est un signe construit progressivement par le lecteur. Dans cette tâche, le lecteur utilise trois types d'informations : les informations données par le narrateur, les informations données par les personnages, et enfin les informations déduites par le lecteur du comportement des personnages. Dans le premier temps de figure, le lecteur mémorise les informations fournies, élimine les redites, organise les données restantes.

Le deuxième temps consiste de la critique des informations reçues et de la détermination si tel informateur est digne de foi et même jusqu'à quel point. Et enfin, la troisième phase de l'analyse structurale consiste à « ne retenir parmi les traits constitutifs d'un personnage que ceux-là par lesquels il est comparable aux autres personnages de l'histoire ». En règle générale, c'est ceux sur lesquels l'auteur insiste. L'on ne découvre le personnage qu'à la fin du récit. Cette liberté d'analyse nous permet une flexibilité quant à l'évolution du héros. Le lecteur ne se limite pas à avaliser juste les données fournies par l'auteur même s'il les analyse de plus près, les dissèque pour mieux arriver à la fin à identifier le héros. La seule carence apparente de cette approche est son caractère progressif qui peut demander beaucoup de patience et d'abnégation pour la collecte et l'analyse des informations. En outre, les

informations du narrateur peuvent déformer le vrai héros si le lecteur ne fait pas l'effort d'aller au bout de sa collecte et de son analyse des informations que ce dernier fournit.

### **Approche sémio-pragmatique**

Vincent Jouve (1999,69) définit l'approche sémio-pragmatique comme « les études envisageant le personnage effet de la lecture ». Il estime que l'image que le lecteur a d'un personnage et les sentiments qu'il lui inspire sont dictés par la manière dont elle est « présentée, évaluée et mise en scène par le narrateur ». Dans cette approche Jouve adoptent trois techniques qu'il décrit ainsi : *l'effet-personnel*, *l'effet-personne* et *l'effet-prétexte*.

Vincent Jouve soutient qu'un héros peut se présenter comme instrument textuel au service du projet que s'est fixé l'auteur dans un roman particulier. C'est ce qu'il appelle *l'effet-personnel*. Selon lui les personnages constituent à la fois le support du jeu d'anticipation qui fonde la lecture et un élément du « sens » du texte. Pour ce qui est du jeu d'anticipation, il compare le processus à un jeu d'échecs. Le lecteur tente de prévoir la suite de l'histoire et le narrateur s'emploie à déjouer ses prévisions. Concernant le sens, il préconise d'adopter une approche strictement sémiotique. Dans cette approche, le suspense est constant dans la recherche et la classification d'un tel personnage. Autant il fait partie intégrante du texte autant il devient source de difficultés pour être cerné et identifié.

Le héros maintient ainsi une dose de mystère qui nous amène à pousser encore plus notre réflexion pour le découvrir et le disséquer. Lorsque le héros est développé comme une illusion de personne suscitant chez le lecteur des réactions affectives, il est dénommé selon

Jouve *l'effet-personne*. Dans ce cas, le héros est analysé au moyen de procédures qui suscitent ce que Jouve appelle « l'illusion référentielle » donnant l'impression que le héros est vivant. Le tout marqué par la manière subtile dont le texte « programme l'investissement affectif du lecteur ». Pour faire « vivre » son héros, l'auteur a dans son arsenal une panoplie de procédés comme l'attribution d'un nom propre, l'évocation d'une vie antérieure, le suspense et l'illusion d'autonomie.

Le lecteur s'investit affectivement dans le récit. Ainsi, il tisse une relation avec les différents personnages. Ces procédés sont : *le code narratif, le code affectif, le code culturel*. Pour ce qui est du *code narratif*, tout est axé sur l'homologie des situations. Le lecteur s'identifie spontanément à la figure qu'il occupe dans le récit, la même position que lui. Dans ce cas, la perspective de ce dernier est un point de passage obligé. Il y a également une identification au héros qui a sur le récit le même savoir que le lecteur.

*Le code affectif* se concentre plutôt sur le savoir du lecteur sur le héros. « Tout découle du principe suivant : plus on en sait sur un être, plus on se sent concerné par ce qui lui arrive. Dès lors, il suffit au roman de nous faire pénétrer dans l'intériorité d'un personnage pour nous le rendre sympathique ». (1990,70)

Enfin, *le code culturel* est fondé sur les valeurs du lecteur et intervient néanmoins dans deux cas de figures : « lorsqu'une œuvre est culturellement proche de lui et lorsque le roman relève d'une catégorie peu codifiée. » (1990,71). Jouve maintient que dans le premier cas, le lecteur aura tendance à recevoir le roman comme autre chose qu'un pur objet esthétique. Dans le second cas, le lecteur ne peut se conformer à des règles précises, il s'appuiera donc sur ses propres valeurs. En tout état de cause, Jouve estime que pour le système de sympathie, ces trois codes peuvent soit se soutenir et identifier sans ambiguïté le héros du récit, soit jouer de

leurs différences et susciter chez le lecteur une attitude complexe. L'ensemble de ce système est hiérarchiquement soumis à l'autorité du narrateur.

Nous estimons que le lecteur se crée un canevas lui permettant de se fixer des repères qui lui donneront d'immenses possibilités pour analyser le héros. A notre avis, lorsqu'un héros est présenté comme un prétexte à l'apparition de telle ou telle scène dans *l'effet-prétexte*. Il sollicite l'inconscient et autorise un investissement fantasmatique. Il fait figure d'alibi autorisant le lecteur à s'introduire dans une scène. Le héros, vu sous cet angle permet au lecteur de vivre imaginairement les désirs interdits par la vie sociale. Nous pensons que cette méthode a l'avantage de permettre au lecteur de s'impliquer dans l'analyse des héros. C'est pour nous, un outil qui ne laisse pas indifférent le lecteur-chercheur qui se doit de faire un vrai effort « investissement fantasmatique » qui lui permet de mieux cerner pourquoi le héros enfreint par exemple tous les interdits de la société.

### **L'approche sémiologique**

L'approche sémiologique est née selon Jouve d'une volonté de réagir contre les études empiriques. Elle a pour but de faire du héros une notion théorique rigoureuse. En effet, le but est de se démarquer des méthodes traditionnelles basées sur le parcours du héros et des méthodes narratives qui ont tendance à influencer le jugement du lecteur narrateur et ainsi donc altérer son jugement.

Le chercheur qui a donné une bonne assise et une nouvelle impulsion au modèle sémiologique est Philippe Hamon (1990). Il choisit d'étudier le personnage sur le modèle du signe linguistique. Il déclare: « Que le personnage soit de roman, d'épopée, de théâtre ou de

poème, le problème des modalités de son analyse et de son statut constitue l'un des points de « fixation » traditionnel de la critique (ancienne et nouvelle) et de toute théorie de la littérature. » (117) Selon Hamon, autour de ce lieu stratégique, la rhétorique classique enregistrait comme unités autonomes des « figures » ou des genres comme le portrait, le blason, l'allégorie, la prosopopée, l'éthopée sans d'ailleurs les distinguer ou les définir avec précision. La recherche des « clés » (qui est Irène, qui est Phédon?) ou des « sources » (quel fut le modèle de la Nana de Zola?) reste vivace, et les typologies les plus élaborées sont souvent fondées sur une théorie du personnage (héros « problématique » ou non, d'identification ou de compensation, etc). La vogue d'une critique psychanalytique plus ou moins empiriquement menée contribue à faire de ce problème du personnage un objet d'étude tellement survalorisé (aidée en cela par les déclarations de paternité, glorieuses ou douloureuses, toujours narcissiques, des romanciers eux-mêmes « fixés » sur ce lieu) que l'on peut se demander si cette « polarisation » privilégiée n'est pas une conséquence fatale de l'idéologie humaniste et romantique des analystes (118). Hamon ajoute qu'on est en effet frappé de voir tant d'analyses, qui tentent de mettre souvent en oeuvre une démarche ou une méthodologie exigeante, venir buter, s'enfermer sur ce problème du personnage et y abdiquer toute rigueur pour recourir au psychologisme le plus banal. Il poursuit avec son plaidoyer pour une approche plus rigoureuse et scientifique pour analyser le personnage:

Une des premières tâches d'une théorie littéraire rigoureuse (fonctionnelle et immanente serait donc ...de faire précéder toute exégèse et tout commentaire d'un stade descriptif qui se déplacerait à l'intérieur d'une stricte problématique sémiologique.....considéré *a priori* le personnage comme un *signe* c'est-à-dire choisir comme un point de vue qui construit cet objet en l'intégrant au message défini lui-même comme une communication composée de

signes linguistiques (au lieu de l'accepter comme *donnée* par une tradition critique et par une culture centrée sur la notion de personne humaine) cela impliquera que l'analyse reste homogène à son projet et accepte toutes les conséquences méthodologiques qu'il implique. (1990,119)

Il est donc nécessaire, selon Phillippe Hamon de se détacher des contraintes des approches traditionnelles basées sur le parcours du personnage ou les influences inhérentes du lecteur, les opinions du narrateur pour se tourner vers une méthode plus scientifique, vérifiable et prévisible à même d'être un canevas et également un point de référence pour tous les autres chercheurs qui tenteront d'analyser le personnage. Il y a donc un besoin impérieux d'analyse « rigoureuse » et « fonctionnelle » avec des rôles vérifiables à même d'être testés au fil du temps. Cela n'est pas sans nous rappeler l'approche structuraliste qui est basée, elle aussi, sur le signe et considère le personnage comme un signe. Le personnage, « signe » dans l'analyse de Jouve se prête à la même classification que les signes de la langue.

Phillippe Hamon nous éclaire ainsi. «Les signes qui renvoient à une réalité du monde extérieur (table/girafe/ Picasso/ rivière...) ou à un concept (structure/ apocalypse/ liberté...). On peut les appeler référentiels. Ils font tous référence à un savoir institutionnalisé ou à un objet concret appris. (Sémantique plus ou moins « stable »et permanente.) On reconnaît de tels signes, ils sont définis par le dictionnaire. » (1990,112) La deuxième catégorie définie par Phillippe Hamon est la suivante : « Les signes qui renvoient à une instance d'énonciation, signes à contenu « flottant » qui ne prennent sens que par rapport à une situation concrète de discours (hic et nunc), que par rapport à un acte historique de parole déterminé par la contemporanéité de ses composants (je/ tu/ ici/demain/ ceci...). Ce sont les « circonstanciels égocentriques » de Russell, les « deïctiques », ou les « embrayeurs » de Jakobson , non définis « sémantiquement » par le dictionnaire. » (1990,113). Hamon explique ainsi la troisième classification : « Les

signes qui renvoient à un signe disjoint du même énoncé, proche ou lointain, soit antécédent dans la chaîne parlée — ou écrite — , soit postérieur. Leur fonction est essentiellement cohésive, substitutive et économique. Ils réduisent le coût du message, ainsi que sa longueur. On peut les appeler globalement anaphoriques (le nom propre et l'article dans certains de leurs emplois, la plupart des pronoms, les substituts divers, le verbe « vicairer » faire). Leur contenu, lui aussi flottant et variable. Il est uniquement fonction du contexte auquel ils renvoient. » (1990,114)

Dans la même optique, Phillippe Hamon fait la classification suivante des personnages : les personnages référentiels, les personnages –embrayeurs et les personnages-anaphores. Les personnages référentiels reflètent la réalité (personnages historiques) ou des représentations fixées, immobilisées par une culture. A ce propos il soutient : «Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être appris et reconnus). Ils servent essentiellement « d'ancrage » référentiel en renvoyant au grand texte de l'idéologie, des clichés, ou de la culture; » (1990,116) C'est le cas de Shaka Zulu dans les ouvrages de l'Afrique du Sud ou de Soundiata Keita dans les écrits Mandingues. Les personnages-embrayeurs renvoient au plan de l'énonciation, c'est-à-dire à l'auteur ou au lecteur dont ils dessinent la place dans la fiction. C'est le cas de Watson qui est le témoin-narrateur dans les aventures de Sherlock Holmes. Phillippe Hamon explique : « Ils sont les marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur, ou de leurs délégués : personnages « porte-parole », chœurs de tragédies antiques, interlocuteurs socratiques, personnages d'Impromptus, conteurs et auteurs intervenant. Le problème de leur repérage sera parfois difficile à juger . Là aussi, du fait que la communication peut être différée (textes écrits), divers effets de

brouillage ou de masquages peuvent venir perturber le décodage immédiat du « sens » de tels personnages (il est nécessaire de connaître les présupposés, le « contexte » : a priori, l'auteur, par exemple n'est pas moins présent derrière un « il » que derrière un « je »).

Enfin, les personnages-anaphores assurent l'unité et la cohésion du récit, soit en préparant la suite (figures de prophètes, de devins ou de prédicateurs) soit en rappelant les éléments essentiels à la compréhension de l'histoire (biographes, enquêteurs, méditatifs plongés dans leurs souvenirs). Avec détails, il élabore que les personnages tissent dans l'énoncé un réseau d'appels et de rappels à des segments d'énoncés disjoints et de longueur variable (un syntagme, un mot, un paragraphe ); éléments à fonction essentiellement organisatrice et cohésive, ils sont en quelque sorte les signes mnémotechniques du lecteur : personnages de prédicateurs, personnages doués de mémoire, personnages qui sèment ou interprètent des indices. Le rêve prémonitoire, la scène d'aveu ou de confiance, la prédiction, le souvenir, le flash-back, la citation des ancêtres, la lucidité, le projet, la fixation de programme sont les attributs ou les figures privilégiées de ce type de personnage. Par eux, l'oeuvre se cite elle-même et se construit comme tautologique. » (1990,116)

Le personnage est donc perçu comme « un signifiant discontinu (un certain nombre de marques textuelles) renvoyant à un signifié discontinu (le sens et la valeur d'un personnage) »

Le lecteur dans son analyse du personnage arrive à une conclusion définitive au fil de sa lecture par des notations glanées dans le texte.

Phillipe Hamon, pour sa part, développe une approche qu'il base sur trois champs d'analyse : **l'être** (nom, dénominations et portrait), **le faire** (rôle et fonctions), **l'importance hiérarchique** (statut et valeur).

## L'être

L'être est tributaire du nom propre qui évoque une personnalité à part. Si donc nous faisons disparaître le nom ou le dissimulons le personnage devient perturbé. Dans ce cas, l'auteur réduit le personnage à un individu anonyme ou un nom de ville. Des fois certains auteurs utiliseront un homonyme.

Quand le nom propre existe, on se demande ce qui pousse l'auteur à faire un tel choix. Jouve cite l'exemple très à propos d'« Emma Bovary » qui pour lui signale le drame intérieur du personnage partagée entre ses aspirations à des amours romanesques (« aima ») et l'horizon de la vie de province (Bovary évoquant « bovin »). En outre, l'être du personnage peut être analysé par le moyen de *dénominations* dont il est l'objet. Ainsi, il peut être dénommé « notre jeune dame » ou « notre brave homme » ... ce qui n'a pas le même effet affectif

La référence au *corps* est l'un des éléments notables de l'être. Le personnage peut être soit laid, jeune, ou fort. Il nous donne une idée sur l'origine sociale et culturelle du personnage mais également « sur sa relation au paraître ». Tout cela nous éclaire sur tel ou tel comportement et de préciser le regard que le narrateur a sur lui. Tout cela le rend plus humain et plus sympathique au lecteur.

## Le faire

Phillipe Hamon a décidé de retenir les deux notions de rôle thématique (le personnage comme type psychologique ou social) et le rôle actantiel (le personnage comme force agissante au fondement de la dynamique narrative). (1990,117)

Les rôles actantiels pour Phillipe Hamon sont à analyser par deux questions importantes :

-Quel est le programme narratif du personnage étudié (programme détectable à travers son vouloir, son devoir, son pouvoir et son savoir) ?

-quel est son rôle actantiel dans le programme narratif des autres personnages et en particulier dans celui du protagoniste (est-il opposant, adjuvant, objet, destinataire ou destinataire ?)

La double interrogation sur les rôles thématiques et actantiels doit permettre de cerner précisément la valeur et la fonction du personnage, autrement dit sa « signification ».

### **L'importance hiérarchique**

Au centre du débat est le rôle et le positionnement du héros par rapport aux autres acteurs du récit. Si nous partons du fait que l'héros est considéré comme le personnage le plus important du récit, qu'est-ce qui étaye notre opinion ? Pour Phillipe Hamon « l'heroité » est identifiable par le biais de six paramètres qui découlent tous de la « mise en texte ». Le héros se différencie d'abord par une série de traits saillants concernant la **qualification, la distribution, l'autonomie et la fonctionnalité.** (1990,118)

### **La qualification**

Elle est analysée à travers la quantité et la nature des caractéristiques attribuées au personnage. On se demandera si telle dont on présume l'heroité est plus au moins décrite que les autres et si elle présente des signes particuliers ---cicatrice, blessure, physique exceptionnel qui la désigne à l'attention du lecteur. Hamon déclare : « Une qualification

différentielle : le personnage sert de support à un certain nombre de qualifications que ne possèdent pas, ou que possèdent à un degré moindre, les autres personnages de l'oeuvre. » (1990,119)

Il donne le tableau suivant :

reçoit des marques (ex : une blessure)----- ne reçoit pas de marques après un exploit

généalogie ou antécédents exprimés----- généalogie ou antécédents

prénommé, surnommé, nommé

décrit physiquement----- non décrit physiquement

héroïsme explicité-----héroïsme non explicité

motivé psychologiquement----- non motivé psychologiquement

participant et narrateur de la fable-----simple participant à la fable

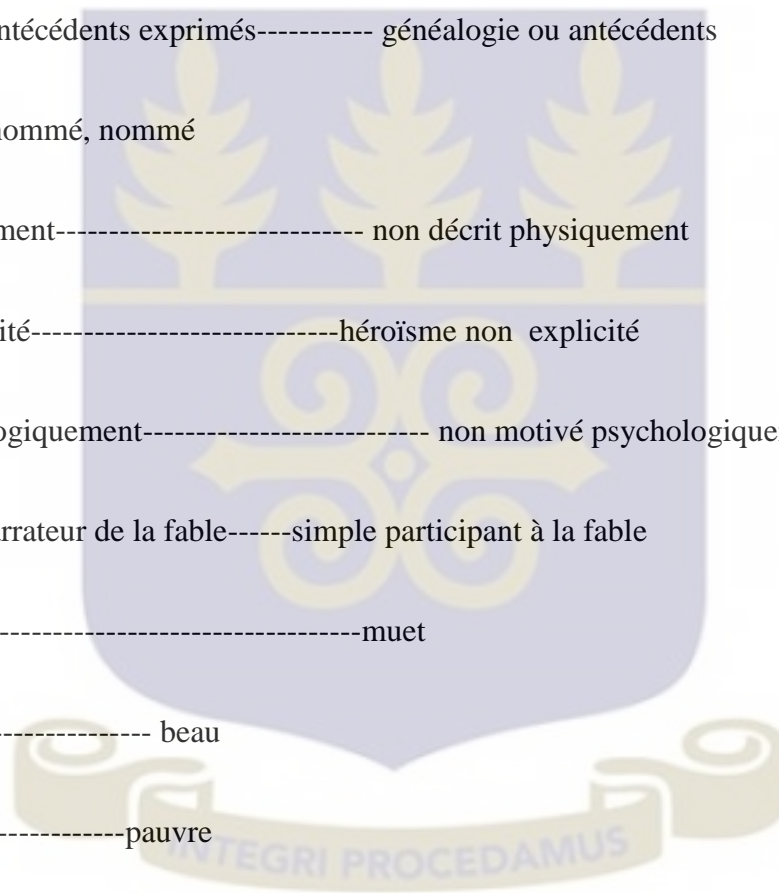
bavard-----muet

laid----- beau

riche-----pauvre

fort-----faible

jeune-----vieux



## **La distribution**

La distribution renvoie au nombre d'apparitions d'un personnage et à l'endroit du récit où elles ont lieu. Il faudra examiner non seulement si un personnage apparaît plus ou moins souvent ou plus ou moins longtemps, mais surtout à quels endroits il est présent. Il y a dans le récit des lieux stratégiques (fin ou début de chapitre, fin ou début du livre) qui confèrent --- structurellement --- une importance particulière au personnage qu'ils mettent en scène. Hamon explique que dans une distribution différentielle, « Il s'agit là d'un mode d'accentuation purement quantitatif et tactique jouant essentiellement sur :

apparition aux moments marqués du récit (début /fin des séquences et du récit). apparition à un moment non marqué

apparition fréquente-----apparition unique ou épisodique (1990,120)

## **L'autonomie**

L'autonomie du personnage est également un indicateur d'héroïté .A l'instar du héros de théâtre (qui apparaît soit seul soit avec un faire-valoir), le héros de roman se signale-t-il par une relative indépendance ? Il conviendra de s'interroger sur les modes de combinaison entre les différents acteurs : un personnage dépendant de figures secondaires peut-il être qualifié de « héros » ? Il semble difficile de répondre à cette question sans tenir compte de la spécificité des sous-genres romanesques

### **La fonctionnalité**

La fonctionnalité d'un personnage peut être considérée comme différentielle lorsque ce dernier entreprend des actions importantes. Le héros est bien celui qui accomplit les actions décisives, même —surtout dans le cas du roman —s'il ne les réussit pas toujours.

A ces quatre domaines (qualification, distribution, autonomie, fonctionnalité) qui permettent d'évaluer la « différentialité » d'un personnage, Hamon ajoute deux autres critères particulièrement utiles à l'identification du héros : la pré-désignation conventionnelle et le commentaire explicite du narrateur.

### **La pré-désignation**

La pré-désignation conventionnelle se retrouve dans certains éléments très codifiés où le héros se définit par un certain nombre de caractéristiques imposées par le genre dont relève le texte étudié. Le héros se reconnaît ainsi par sa jeunesse et sa vaillance dans le roman populaire, alors qu'il se présentera plutôt comme solitaire taciturne dans le roman noir.

### **Le commentaire explicite du narrateur**

Le commentaire explicite du narrateur lui permet d'user de son autorité sur le récit pour imposer sans ambiguïté tel personnage comme héroïque. Ainsi, dans certains récits, tel acteur sera-t-il désigné comme « notre héros » « cet individu exceptionnel » en face de figures qui recevront au contraire les qualificatifs d'« ignobles » ou de « misérables ». On sait

que le narrateur stendhalien joue de ces dénominations qui renseignent sur l'évolution du lien affectif qui l'unit à son héros. A travers de tels commentaires se met en place une hiérarchie que le texte invite explicitement le lecteur à reprendre à son compte.

**Schéma de l'analyse sémiologique du personnage selon Phillippe Hamon**

Le personnage		
L'être	Le faire	L'importance hiérarchique
-le nom	-les rôles thématiques	-La qualification
Les dénominations	-Les rôles actantiels	-La distribution
Le portrait		-L'autonomie
-le corps		-La fonctionnalité
-l'habit		-La pré-désignation conventionnelle
-le psychologique		
-le biographique		-Le commentaire explicite du narrateur

Nous notons que l'analyse sémiologique a le mérite de nous situer par rapport à la linguistique et s'appuie tant sur le modèle actantiel de Greimas que l'approche structuraliste. Ce qui a pour effet bénéfique de nous donner des points de repères utiles tels que le signe. En effet, Hamon bâtit son approche à partir des éléments connus de la linguistique. A partir de

là, il nous fournit des éléments nous permettant de mieux cerner le héros par une méthodologie scientifique vérifiable. Pour illustrer nos propos, le héros de Philippe Hamon nous guide par son nom et son portrait il ne se limite pas à ce portrait comme seul élément. Ceci nous pensons est un plus par rapport à l'approche classique. Le personnage est reconnu par ces traits qui se retrouvent et constituent son être mais ne constitue par le seul élément déterminant.

### **Le Faire**

Le faire est un clin d'œil à l'approche greimassienne. Il est le socle de l'approche de Greimas et Hamon le reconnaît. En même temps, il fait la part belle aux thèmes qui se reflètent à travers le personnage et son action. Nous trouvons cet élément pertinent d'autant plus que cela reconnaît l'apport des autres approches techniques et leur contribution au développement du personnage dans le roman.

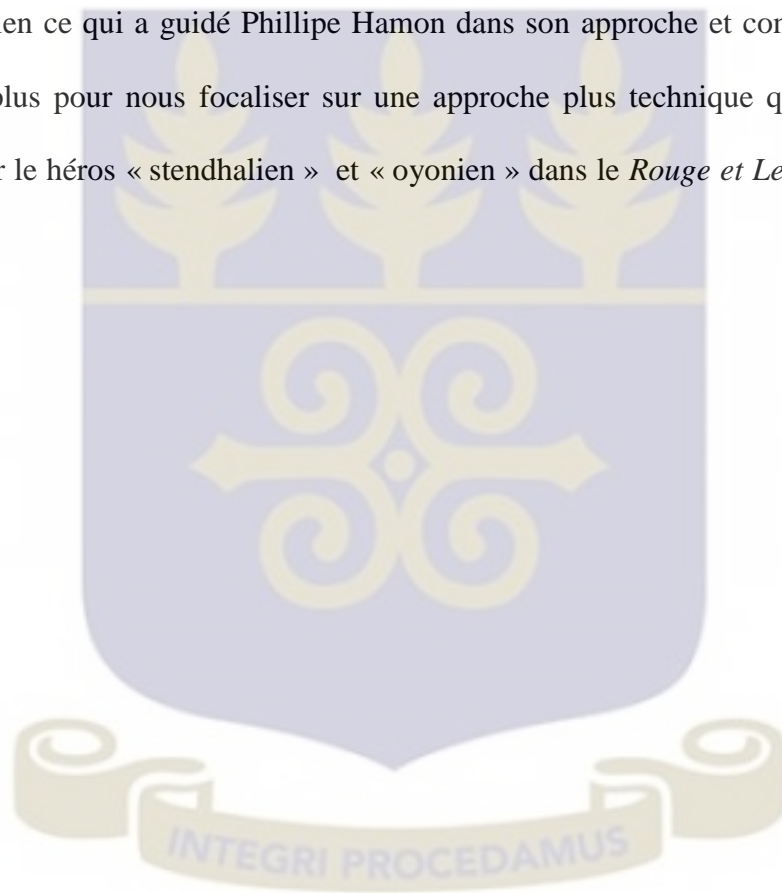
Enfin, l'innovation, pour nous, se trouve au niveau de l'importance hiérarchique qui nous fournit des outils pour mieux comprendre le positionnement du héros par rapport aux autres personnages du roman et nous permet de le repérer plus aisément même s'il y a rivalité entre eux. Par dessus tout, il laisse le texte nous guider pour déterminer l'héroïté du personnage.

Phillipe Hamon tire la conclusion suivante :

Les lignes qui précèdent n'avaient d'autre ambition que de circonscrire un projet, celui d'homogénéiser, au sein d'une sémiologie de l'oeuvre, le problème de la description du personnage : distribution, niveaux de description, arbitraire et motivation, rapports à l'ensemble du système,

variations stylistiques, élimination de la redondance, mise sur pied d'une théorie, ces concepts et ces programmes sont a priori communs à toute sémiologie. Ils doivent donc être garants de la spécificité d'une sémiologie du personnage, et permettre de distinguer celle-ci de l'approche historique, psychologique, psychanalytique ou sociologique. (1990,147)

Cela résume bien ce qui a guidé Phillippe Hamon dans son approche et constitue pour nous une raison de plus pour nous focaliser sur une approche plus technique qui nous aidera à mieux comparer le héros « stendhalien » et « oyonien » dans le *Rouge et Le Noir* et *Une Vie de Boy*.



## CHAPITRE DEUX

### LE HEROS DANS *LE ROUGE ET LE NOIR*

Comme nous l'avons noté dans le chapitre Un, les personnages jouent en général des rôles particuliers dans le roman. Cependant l'un d'entre eux se retrouve au cœur des changements qui rythment le récit. C'est bien le héros qui se voit attribuer ce rôle. Il est un personnage, mais il se distingue des autres personnages. Nous nous pencherons donc sur la manière dont Stendhal démontre sa différence avec les autres personnages. Dans, le héros s'appelle Julien Sorel. Nous l'identifierons par les éléments qui le distinguent des autres personnages du texte. Nous étayerons cela par des exemples ainsi que des commentaires de critiques sur ces éléments distinctifs

#### **L'être dans *Le Rouge et Le Noir***

##### *Le nom*

Comme nous l'avons relevé dans le chapitre précédent, le nom est un moyen d'identifier le héros. C'est comme une pièce d'identité qui nous permet de le distinguer au prime abord. Dans le Rouge et le Noir, le nom de notre héros est plus qu'un identifiant. Le nom de Julien Sorel est tout à fait révélateur comme souligné dans le premier chapitre il y a comme un jeu de mots. En fait, c'est une anagramme de Louis Jenrel, personnage qui nous est présenté par Stendhal à travers un fait divers connu à l'époque de son récit. (*Rouge*,47)

Le nom « Sorel » nous est introduit d'une manière magistrale dès le début de l'œuvre par le bras de fer entre le « vieux Sorel » et le maire de Verrières M. de Rênal. Stendhal fait l'effort de nous le représenter ainsi:

« Par exemple, cette scie à bois, dont la position singulière sur la rive du Doubs vous a frappé en entrant à Verrières, et où vous avez remarqué le nom de SOREL, écrit en caractères gigantesques sur une planche qui domine le toit, elle occupait, il y a six ans, l'espace sur lequel on élève en ce moment le mur de la quatrième terrasse des jardins de M. de Rênal. » (*Rouge*, 37)

Nous avons là des indices sur le nom du héros et son positionnement par rapport aux autres personnages. Le fait de l'écrire en majuscule est un élément révélateur de la volonté de Stendhal de le monter en épingle et de le faire trôner au dessus de tout autre nom. C'est un signe annonciateur de la manière singulière dont le héros sera positionné comme un élément dérangeant pour sa société, comme la scierie de son père est une nuisance pour le maire, M. de Rênal.

Mais le nom est aussi associé au refus d'obéir aux règles de la société. Stendhal nous parle du père de Julien comme d'un vieux radin difficile à gérer. C'est ainsi qu'il le dépeint :

« Il a donné à Sorel quatre arpents pour un, à cinq cents pas plus bas sur les bords du Doubs. Et, quoique cette position fût beaucoup plus avantageuse pour son commerce de planches de sapin, le père Sorel, comme on l'appelle depuis qu'il est riche, a eu le secret d'obtenir de l'impudence et de la manie de propriétaire, qui animait son voisin, une somme de 6000 F. » (*Rouge*, 35)

Nous retrouvons d'une manière alternée, les termes « père Sorel », « Vieux Sorel », « Sorel ». L'identité du père de Julien nous est précisée en nous campant son caractère par les qualificatifs tels que « vieux » et « père ». Le lien avec sa scierie est également révélateur du nom de ce personnage. La scierie est un des éléments marquants du paysage de la ville de Verrières. Le père de notre héros est décrit ainsi:

« Malgré sa fierté, M. le maire a dû faire bien des démarches auprès du vieux Sorel, paysan dur et entêté; il a dû lui compter de beaux louis d'or pour obtenir qu'il transportât son usine ailleurs. » (*Rouge*, 35)

Il est « paysan » donc d'humble condition. Cela souligne l'opposition sociétal bourgeois-paysan. Julien est donc fils de paysan. S'il parlait de lui-même Julien dirait ... « moi Julien Sorel fils de paysan. » Le vieux paysan est également « dur ». Une sorte de rugosité physique et mentale propre à faire face à toute épreuve que l'on retrouve chez Julien. Le maire préfère négocier, plutôt abdiquer que d'entrer en conflit, afin de nettoyer les pourtours de sa résidence, y compris la scierie du Père Sorel. Il est également « entêté ». Sorel est synonyme d'entêtement que nous retrouvons également chez Julien. Ainsi, nous notons ce nom qui est « synonyme » de comportements et d'attitude que nous retrouvons plus chez notre héros. Bien que bref, son introduction dans le texte est lourde de sens à travers l'utilisation des majuscules et accompagné de divers qualificatifs.

Julien reste néanmoins « fils de... » N'en témoigne le dédain de M. de Rênal pour lui en ces termes révélateurs : «Je veux absolument prendre chez moi Sorel le fils du scieur de planches, dit M. de Rênal ». (*Rouge*,41-42)

Voilà qui résume tout. Sorel est donc fils de paysan, fils de scieur de planches mais qui a « un caractère ferme ». Tel père, tel fils donc. Mais pour lui-même, c'est un jeune homme qui est fragile. Il est dépeint avec son nom accompagné de qualificatif nous rappelant sa jeunesse. Ainsi aux dires de M. de Rênal, c'est un « petit abbé » : «Quoique je le lui aie dit, pour conserver la supériorité qui m'appartient, je n'avais pas songé que si je ne prends pas ce petit abbé Sorel, qui dit-on sait le latin comme un ange, le directeur du dépôt, cette âme sans repos, pourrait bien avoir la même idée que moi et me l'enlever. » (*Rouge*, 44) « Petit abbé Sorel». Là encore un qualificatif accompagne le nom Sorel. Nous avons donc d'autres informations sur le nom du personnage.

En résumé, nous notons que le nom distingue Julien des autres personnages du roman. Le fait que dès le début, le nom Sorel est mis en exergue laisse penser à un jeu subtil qui positionne le signe linguistique qui accompagne le personnage et son nom: Sorel. Il est d'ailleurs le seul personnage dont le nom est présenté de cette manière. En outre, l'utilisation de son nom est alternée avec son prénom. Ce qui n'est pas le cas des autres personnages du texte. Le nom n'apparaît pas seul, mais est toujours accompagné de divers qualificatifs.

### **Les dénominations**

Comme nous l'avons dit plus haut, les dénominations permettent de qualifier la représentation qui est faite du héros. Julien est identifié comme le « fils de scieurs de

planche ». Son prénom Julien souligne sa jeunesse. « J » comme Jeunesse juvénile. Il est « petit abbé ». L'auteur utilise également des termes comme notre « jeune héros » ou « notre jeune homme », « le jeune homme ». Aucun personnage n'est décrit en ces termes dans le texte.

Julien se considère « pauvre paysan » reconnaissant de facto ses origines modestes. Julien Sorel est « la merveille » car il connaît le latin et les saintes écritures. Julien est devenu une personne éminente ... *monsieur*. Ce titre est normalement réservé au maître de la maison, c'est un honneur pour le jeune Julien de se voir affublé de ce titre. «Maintenant, *monsieur*, car d'après mes ordres tout le monde ici va vous appeler *monsieur* et vous sentirez l'avantage d'entrer dans une maison de gens comme il faut, maintenant, monsieur, il n'est pas convenable que les enfants vous voient en veste. » (*Rouge*, 59)

### **Le portrait**

Selon Philippe Hamon, le portrait est décrit sous les angles suivants : **le corps, l'habit, le psychologique, le biographique**. Nous étudierons ces éléments l'un après l'autre en les appliquant à la représentation du héros

### **Le corps**

Stendhal nous brosse dès le début, le tableau d'un jeune homme faiblard et timide pour mieux planter le décor de son évolution. Nous en avons pour preuve : « Rien n'était plus antipathique au vieux Sorel; il eût peut-être pardonné à Julien sa taille mince peu propre aux travaux de force, et si différente de celle de ses aînés; mais cette manie de lecture lui était odieuse, il ne savait pas lire lui-même. » (*Rouge*, 46)

Oui, Julien est de taille mince et ne peut pas faire les travaux de force. Ce qui déjà nous donne une image de ce jeune homme sorti à peine de l'enfance et qui est le moins fort de la fratrie de Sorel :

« C'était un petit jeune homme de dix-huit à dix-neuf ans, faible en apparence, avec des traits irréguliers, mais délicats, et un nez aquilin. Des cheveux châtain foncé, plantés fort bas, lui donnaient un petit front, et, dans les moments de colère, un air méchant. Une taille svelte et bien prise annonçait plus de légèreté que de vigueur. Dès sa première jeunesse son air extrêmement pensif et sa grande pâleur avaient donné l'idée à son père qu'il ne vivrait pas, ou qu'il vivrait pour être une charge à sa famille. » (Rouge, 46-47)

Julien est le contraire de son père. Il n'est pas le fils de paysan type ou fils de scieur de planche. Il a plutôt des penchants intellectuels qui ne peuvent vraiment profiter à une famille qui doit travailler de son dur labeur pour pouvoir se nourrir convenablement. Il a dix-huit ou dix-neuf ans, il a les cheveux châtain. Il est svelte. Notre héros n'est donc pas un Hercule ou un Achille. C'est ainsi que sa famille le perçoit et que son propre père le considère. Il est décrit comme faible mais en même temps avec une force de caractère. Lorsque Mme de Rênal l'aperçoit pour la première fois, nous avons de Julien une confirmation de ce corps triste et martyrisé : « Elle aperçut près de la porte d'entrée la figure d'un jeune paysan presque encore enfant, extrêmement pâle et qui venait de pleurer. » (Rouge, 55). Que ce soit par rapport à sa famille ou à sa patronne, Julien est dépeint avec plus de détails, ce qui le rend distingue des autres personnages.

Mme de Rênal s'imagine que Julien était une jeune fille : « Le teint de ce petit paysan était si blanc, ses yeux si doux, que l'esprit un peu romanesque de Mme de Rênal eut d'abord l'idée que ce pouvait être une jeune fille déguisée, qui venait demander quelque grâce à M. le maire. » (Rouge, 55). Elle est tellement convaincue de sa féminité qu'elle se met à le définir plus en bel homme « la beauté du teint, les grands yeux noirs de Julien et ses jolis cheveux.. « l'air timide d'une jeune fille » (Rouge,56). De tous les personnages, aucun ne reçoit autant de qualificatifs. Cela positionne Julien comme le héros.

### **L'habit.**

Comme nous l'avons dit dans le chapitre précédent, l'habit est l'élément qui permet de déceler la perception que le héros a de lui ainsi que ceux que les autres personnages disent de lui. Julien est décrit ainsi au moment où rencontre Mme de Rênal: « Il était en chemise bien blanche, et avait sous le bras une veste fort propre de ratine violette. » (Rouge, 55)

Pour se conformer à ses nouvelles fonctions de précepteur, M. de Rênal doit lui faire confectionner « l'habit noir complet » des hommes de connaissance. « Mettez ceci, dit-il au jeune homme surpris, en lui donnant une redingote à lui. Allons maintenant chez M. Durand le marchand de draps. Plus d'une heure après, quand M. de Rênal rentra avec le nouveau précepteur tout habillé de noir,... » (Rouge, 59)

Julien subit une transformation vestimentaire. C'est le seul personnage qui subit une telle transformation. Ni sa famille ni les domestiques n'évolue de cette manière dans le récit. En outre, Julien lui-même prend très au sérieux cette autorité à lui conféré et par son maître et par son vêtement noir dès son retour de chez le marchand de draps. « Enfin Julien parut.

C'était un autre homme. C'eût été mal parler que de dire qu'il était grave; c'était la gravité incarnée. Il fut présenté aux enfants, et leur parla d'un air qui étonna M. de Rênal lui-même. »  
(*Rouge*, 60) Julien s'habille à perfection de la gravité à la grande stupéfaction de son maître. Julien se transforme de simple fils d'ouvrier en précepteur qui a de l'autorité . C'est le vestimentaire qui contribue à cette transformation et les autres personnages dans le texte comme les domestiques ne connaissent pas la même transformation.

### **Le psychologique**

C'est grâce au psychologique que nous entrons dans la pensée du héros, que nous comprenons mieux ses actions. Julien est avant tout un ambitieux dont la piété cache une soif de revanche et le désir de sortir de sa condition de pauvre paysan. A propos des héros stendhaliens comme Julien, Jacques Dubois (2007,47) écrit : « Personnage au statut hybride et aux comportements flottants ou contradictoires, les héros de Stendhal illustrent l'idée qu'en société moderne les individus sont en mesure de croiser les propriétés sociales en principe peu compatibles comme de faire montre d'une culture hétéroclite, jouant sur des niveaux de légitimité ». Nous retrouvons ce comportement flottant dans l'ambition démesurée de Julien. Il est déterminé à sortir de sa condition de fils de scieur par tous les moyens pour obtenir la légitimité dont parle Jacques Dubois: « Pour Julien faire fortune c'était d'abord sortir de Verrières ; il abhorrait sa patrie. Tout ce qu'il y voyait glaçait son imagination » (*Rouge*, 51)

L'enfance de Julien est bercée des récits de batailles de conquête dans sa chère France. Il aime les actes de bravoure militaire. Julien a été influencé de bien de manières. Julien Sorel a

une identité, une double psychologie : « Qui eut pu deviner que cette figure de jeune fille, si pale et si douce, cachait la résolution inébranlable de s'exposer à mille morts plutôt que de ne pas faire fortune. » (*Rouge*, 56). Jacques Dubois les qualifie de « comportements contradictoires ».

Julien connaît des frayeurs et une timidité morbide, mais il sait aller au devant du danger. Lorsqu'il est sur le point de prendre ses fonctions de précepteur des Rênal, il est paniqué mais surmonte cette peur pour se décider à franchir la grille de leur résidence. « ..Il fallait entrer là-dedans. » (*Rouge*, 54). Oui, il fallait rassembler toutes ses forces et franchir cette grille, le rubicon de la vie d'adulte travailleur qui doit enfin faire face à ces responsabilités dans une société qui fait la part belle aux bourgeois et leur toute-puissance.

Julien est courageux et ose même ce qui semble interdit. Ainsi il n'hésite pas.... il ose prendre la main de Mme de Rênal, et la porter à ses lèvres. Est-il naïf ou juste téméraire pour se permettre un tel geste quand il commence son premier travail valorisant et ne sera plus battu ni par son père ni par ses frères? « Mes frères m'ont toujours battu, ne les croyez pas s'ils vous disent du mal de moi, pardonnez mes fautes, madame, je n'aurai jamais mauvaise intention. » (*Rouge*, 63)

Julien est un idéaliste qui vit dans le passé de la gloire de Napoléon Bonaparte.

« Dès sa première enfance, il avait eu des moments d'exaltation. Alors il songeait avec délices qu'un jour il serait présenté aux jolies femmes de Paris; il saurait attirer leur attention par quelque action d'éclat. Pourquoi ne serait-il pas aimé de l'une d'elles,

comme Bonaparte pauvre encore, avait été aimé de la brillante Mme de Beauharnais? Depuis bien des années, Julien ne passait peut-être pas une heure de sa vie , sans se dire que Bonaparte, lieutenant obscur et sans fortune, s'était fait le maître du monde avec son épée. Cette idée le consolait de ses malheurs qu'il croyait grands, et redoublait sa joie quand il en avait. » (*Rouge*, 53)

Les héros de Stendhal, nous explique Jacques Dubois (2007,63) sont des perturbateurs qui provoquent par leur mobilité de véritables séismes sociaux, échantillons prises de la lutte des classes. Mais chez Stendhal, la lutte politique n'est pas dans la rue, au parlement ou sur les champs de bataille. Elle se glisse dans les boudoirs, les salons et les chambres à coucher. Et le chaos micro-social qu'il provoque en séduisant ces aristocrates patentées que sont Louise de Rênal et Mathilde de la Mole est un petit morceau de révolution française (2007,63)

A part la séduction des femmes, il choisit la vocation ecclésiastique pour se faire une place dans la société. A moins que l'enseignement reçu du cure ne le mène à des sommités .Voilà donc l'idée, son eurêka lui. «Aujourd'hui on voit des prêtres, de quarante ans, avoir cent mille francs d'appointements. Il faut être prêtre » (*Rouge*, 53)

A cause de sa fierté, il se met en colère lorsque Mme de Rênal essaie de lui faire cadeau de quelques « louis ». Il ne demande pas l'aumône. Loin de lui toute idée de pitié ou de servitude. L'ouvrier mérite son salaire. Un point, c'est tout. C'est pour lui une victoire que de prouver à la femme de son maître qu'il est d'une honnêteté irréprochable. : « Je suis petit, madame mais je ne suis pas bas, reprit Julien en s'arrêtant, les yeux brillants de colère, et se relevant de toute sa hauteur, c'est à quoi vous n'avez pas assez réfléchi. Je serais moins qu'un

valet, si je me mettais dans le cas de cacher à M. de Rênal quoi que ce soit de relatif à mon argent. » (*Rouge*, 68)

Stendhal nous délivre un cinglant jugement sur la haute société bourgeoise de son époque qui se croit tout permit, grâce à ses ressources financières: «Voilà, se disait-il, comme sont ces gens riches, ils humilient et croient ensuite pouvoir tout réparer, par quelques singeries! » (*Rouge*, 68). Cette fierté mêlée de timidité et d'orgueil, fait qu'il est prêt à tenir tête à son maître M. de Rênal: «Monsieur lui dit Julien, croyez-vous qu'avec tout autre précepteur, vos enfants eussent fait les mêmes progrès qu'avec moi? Si vous répondez que non, continua Julien, sans laisser à M. de Rênal le temps de parler, comment osez-vous m'adresser le reproche que je les néglige? » (*Rouge*, 68)

### **Le faire**

Nous nous focalisons sur le rôle thématique de Julien Sorel dans *Le Rouge et Le Noir* en tant que héros type social. Face à l'imposante maison des Rênal, il prend son courage à deux mains et y pénètre (*Rouge*, 54). Cette entrée tant matérielle que sociale est illustrée par ses propres mots à Mme de Rênal : «...je tremble en entrant pour la première fois de ma vie dans une maison étrangère, j'ai besoin de votre protection et que vous me pardonniez bien des choses les premiers jours. » (*Rouge*, 58).

Socialement Julien n'appartient pas à ce milieu. Il trouve accès grâce à la possibilité pour lui d'être précepteur des Rênal. Ceci illustre fort bien la ségrégation riches-pauvres de l'époque.

La conquête du cœur de Mme de Rênal, c'est la conquête de la société bourgeoise qui rejette la classe inférieure et sa partie la plus dégourdie et la plus bruyante sa jeunesse. Julien Sorel a

ici sa revanche sur la vie en prenant le cœur de cette bourgeoise. A plusieurs reprises, sa haine pour la haute société le trahit. «Voilà bien les gens riches ! » (*Rouge*, 67). En réalité, malgré l'amour qu'il porte pour les enfants Rênal, ils représentent, eux aussi, le douloureux sentiment de mépris qu'il ressent face aux bourgeois. (*Rouge*, 67). Cette aigreur le mène à un désir constant de faire bouger les lignes dans sa société. Julien c'est la jeunesse pauvre qui veut sortir de sa torpeur et qui en a gros sur le cœur.

Julien représente la classe ouvrière qui est consciente de sa valeur lorsqu'il négocie et obtient sans le vouloir, une augmentation de salaire et une absence de son travail pour quelques heures. N'en témoigne ses propos : « J'ai gagné une bataille ... j'ai donc gagné une bataille ! » (*Rouge*, 67) Le voilà donc maître des sentiments d'une bourgeoise héritière d'une tante riche. Lui, pauvre fils de paysan, est maintenant riche d'une puissance, d'émotions mêlées d'orgueil. Ce n'est pas juste un amant mais un maître pour sa maîtresse à qui il dicte ses règles: « Un instant après, elle l'admirait comme son maître. Elle le voyait pape, elle le voyait premier ministre comme Richelieu. » (*Rouge*, 176).

Julien doit faire face à la vie en dehors de sa province. L'arrivée à Besançon est un nouvel obstacle à surmonter sur le chemin de cette grandeur que Mme de Rênal perçoit en lui. Julien serait promis à un bel avenir ?

C'est Julien qui est le représentant du jeune provincial qui doit lutter pour intégrer la haute société en dehors de sa ville d'origine: (*Rouge*, 181) .La timidité provinciale l'oblige à lutter pour pouvoir se faire une place au soleil. Cela est assez frappant, car il se trouve dans un autre cadre que celui de sa Verrières natale. Claude Roy (1951,17) cite le journal d'Henry Beyle en ces termes pour illustrer cet acharnement à se faire une place au soleil que l'on retrouve chez ce héros de Stendhal. « Réfléchissons sainement avant de prendre un parti: une

fois décidé ne changeons jamais. Avec l'opiniâtreté que l'on vient a bout de tout» selon notre héros (*Rouge*, 181)

Julien sait se fâcher. Il a du caractère ! Même loin de chez lui Julien sait se battre et se faire respecter!« Celui-ci se leva transporté de colères; mais il ne savait comment s'y prendre pour être insolent. Il posa son petit paquet, et, de l'air le plus dandinant qu'il put, marcha vers le billard. (*Rouge*, 183).

Autant il est téméraire autant il sait faire la part des choses et connaît ses priorités....la vocation d'écclesiastique:« En vain la prudence lui disait: Mais avec un duel dès l'arrivée à Besançon, la carrière ecclésiastique est perdue....Amanda vit son courage, il faisait un joli contraste avec la naïveté de ses manières; en un instant, elle le préféra au grand jeune homme en redingote. » (*Rouge*, 184). Il sait donc raison garder et se décide à rester calme et ne s'engager dans un duel qui lui préjudiciable. En bon provincial, il sait devenir têtu.

Julien trouve les moyens de survivre et de se faire une place au soleil. Il est conscient que le rapport de forces n'est en sa faveur. « Pour un pauvre diable comme moi, se dit Julien, sans protecteurs et sans argent, il n'y aura pas grande différence entre un séminaire et une prison; ». (*Rouge*,185) . Julien sait que le système de l'époque ne lui est pas favorable mais il sait raison garder pour ne pas se mettre en difficulté tout bêtement.

Pour ce qui est du rôle actantiel de Julien dans le *Rouge et Le Noir*, nous notons que notre héros est au centre des évènements qui changent le récit. Déjà lorsque le récit se présente avec l'introduction du jeune Sorel, cela est fait avec une intrigue qui se ressent dans les négociations entre le vieux Sorel et M.de Rênal. (*Rouge*,46).

Julien est également positionné par rapport aux autres personnages. N'en témoigne son arrivée chez les Rênal: «De sa vie, une sensation purement agréable n'avait aussi profondément ému Mme de Rênal; jamais une apparition aussi gracieuse n'avait succédé à des craintes plus inquiétantes. Ainsi ses jolis enfants, si soignés par elle, ne tomberaient pas dans les mains d'un prêtre sale et grognon. » (*Rouge*, 57)

La vie des Rênal change. Les domestiques sont admiratifs au point que l'une d'entre elles tombe amoureuse de lui. Cela crée un conflit entre elle et un de ces collègues (*Rouge*, 63)

Même lorsqu'il conquiert le cœur d'autres femmes. Selon Jacques Dubois (2007,67), les trames politiques et amoureuses sont inextricablement imbriquées chez Stendhal. Les héros se rabattent sur la carrière amoureuse lorsqu'ils s'avisent que la carrière politique est compromise. Pour l'ambitieux Julien Sorel séduire Louise et Mathilde est comme un pis-aller par rapport à une ascension politique compromise par ses origines populaires:

« Julien ne s'abandonnait à l'excès de son bonheur que dans les instants où Mathilde ne pouvait en lire l'expression dans ses yeux. Il s'acquittait avec exactitude du devoir de lui dire de temps à autre quelque mot dur. Quand la douceur de Mathilde, qu'il observait avec étonnement, et l'excès de son dévouement étaient sur le point de lui ôter tout empire sur lui-même, il avait le courage de la quitter brusquement. ».  
(*Rouge*, 421)

Pendant son jugement il est celui sur qui toutes les péripéties et le procès lui-même sont cristallisés. Les femmes s'émeuvent du jugement de ce jeune homme si doux coupable de crime passionnel. Aucun autre personnage masculin n'autant d'emprise sur la gente féminine que Julien l'a: « En effet, à peine avait-il parlé pendant cinq minutes, que presque toutes les

femmes avaient leur mouchoir à la main (...) On apporta des rafraîchissements à l'avocat et à l'accusé. Ce fut alors seulement que Julien fut frappé d'une circonstance: aucune femme n'avait quitté l'audience pour aller dîner. » (*Rouge*, 475)

Le procès devient comme un spectacle très célèbre que personne ne veut rater. Stendhal utilise Julien et son procès pour donner une dernière envolée au récit. Cela donne une tournure toute nouvelle, une dynamique qui, vers la fin du récit prépare le lecteur à une fin plus ou moins dramatique : « Depuis plusieurs jours, il n'y avait plus de place dans les auberges. M. le président des assises était assailli par des demandes de billets, toutes les dames de la ville voulaient assister au jugement; on criait dans les rues le portrait de Julien. » (*Rouge*, 477)

On se croirait à la préparation d'un grand concert ou au passage d'un grand artiste ou acteur célèbre qui ne fera qu'un concert à guichets fermés. Encore une fois, Julien Sorel est la force agissante qui préserve la dynamique du récit. En effet, son acte de bravoure de refuser de demander clémence et de faire appel, bien que suicidaire, donne une fin tragique au récit qui nous laisse sur une faim que nous sommes curieux de satisfaire en imaginant ce qui aurait pu changer si Julien avait accepté simplement de vivre une vie moins ambitieuse et de faire ce qu'un simple provincial aurait fait de sa vie dans une situation désespérée comme celle dans laquelle Julien se retrouve pour un acte de folie qu'il aurait bel et bien pu éviter. A Mme de Rênal il dit avec orgueil : «... je n'appelle pas de la sentence de mort, si par poison, couteau, pistolet, charbon ou de toute autre manière quelconque, tu cherches à mettre fin ou obstacle à ta vie. » (*Rouge*, 485)

En fait, son discours au court est un procès de la jeunesse provinciale, contre la haute bourgeoisie et son système de privilèges qu'un jeune provincial aurait aimé reformer à défaut de le renverser à la manière de son idole Napoléon Bonaparte.

«Messieurs les jurés,

L'horreur du mépris, que je croyais pouvoir braver au moment de la mort, me fait prendre la parole. Messieurs, je n'ai point l'honneur d'appartenir à votre classe vous voyez en moi un paysan qui s'est révolté contre la bassesse de sa fortune. Je ne vous demande aucune grâce (...) Quand je serais moins coupable, je vois des hommes qui, sans s'arrêter à ce que ma jeunesse peut mériter de pitié, voudront punir en moi et décourager à jamais cette classe de jeunes gens qui, nés dans un ordre inférieur, et en quelque sorte opprimés par la pauvreté, ont le bonheur de se procurer une bonne éducation, et l'audace de se mêler à ce que l'orgueil des gens riches appelle la société. Voilà mon crime, messieurs, et il sera puni avec d'autant plus de sévérité, que, dans le fait, je ne suis point jugé par mes pairs. Je ne vois point sur les bancs des jurés quelque paysan enrichi, mais uniquement des bourgeois indignés....» (*Rouge*, 476)

Le petit peuple qui n'a pas droit de citer face à la toute-puissance d'un système qui fait la part belle aux plus riches et plus forts. Ce positionnement singulier attribué à Julien change la dynamique du récit et aucun des personnages ne joue ce rôle dans le roman.

### **L'importance hiérarchique**

Dans *Le Rouge et Le Noir* Julien se différencie également par les éléments comme la *qualification, la distribution, l'autonomie et la fonctionnalité*.

### **La qualification**

Dès le début du récit, Julien est positionné comme personnage doué par rapport aux autres. C'est un peu exagéré car il n'est pas encore prêtre même s'il connaît les écritures et à du caractère. Nous sommes préparés à ce destin. « C'est un jeune prêtre, ou autant vaut, bon latiniste, et qui fera faire des progrès aux enfants, car il a un caractère ferme, dit le curé. Je lui donnerai trois cents francs et la nourriture. » (*Rouge*, 155)

Chez les Rênal il est dépeint d'une image favorable par rapport aux domestiques de la maison. « La forme presque féminine de ses traits, et son air d'embarras, ne semblèrent point ridicules à une femme extrêmement timide elle-même. » (*Rouge*, 48)

### **La distribution**

Julien apparaît à des moments stratégiques du récit. Dès le début Julien Sorel est présenté comme l'enfant qui changera le cours du récit après une introduction assez longue des autres personnages du récit. Le vrai récit débute avec son intrusion. Les brimades sont aussi du père qui le compare à ses frères. (*Rouge*, 46.)

Cette dernière phrase en opposition avec le travail rude et le positionnement de ses frères comme étant plus travailleurs, physiques qu'intellectuels nous prépare pour la suite des événements. Julien apparaît également au centre de la vie des Rênal. C'est le nouveau précepteur, le prêtre.

## **L'autonomie**

Julien Sorel par rapport à son père et ses frères se signale par une relative indépendance n'en témoigne sa conversation avec son père quant celui-ci a déjà décidé de le mettre au service des Rênal. « Je ne veux pas être domestique. » (*Rouge*, 48)

Autre preuve d'indépendance la tentative de Mme de Rênal de lui faire un don. (*Rouge*, 67)

Lorsque, vu son succès, et craignant qu'un de ses adversaires le débauche. M. Renal lui propose un contrat de deux ans, il refuse avec courage (*Rouge*, 60).

## **La fonctionnalité**

Julien est celui qui entreprend des actions importantes et décisives même s'il ne les réussit pas toujours. L'exemple le plus frappant, c'est lors de son procès pendant lequel il se fait le héraut de la jeunesse et des classes sociales moins favorisées face au jury et son refus de demander clémence (*Rouge*, 477)

Ce chapitre nous a permis de puiser dans *Le Rouge et Le Noir* des exemples à même de démontrer qu'avec la méthodologie de Philippe Hamon nous pouvons cerner l'évolution du héros. Son schéma sémiologique est un outil efficace qui nous donne le fil conducteur de l'évolution de Julien de sa ville natale de Verrières à son procès puis exécution.

Bien que le modèle « hamonien » ait plusieurs critères, nous avons décidé de nous concentrer sur ceux qui contribuaient plus à distinguer Julien des autres personnages du récit: *L'être, le faire et l'importance hiérarchique*. Nous avons trouvé son positionnement par rapport aux personnages un peu exagéré.

A part cela, certains exemples se sont révélés transversaux .Cela le cas des brimades de sa famille ainsi que de ses rapports avec ses maitres et la gente féminine. Sa psychologie a été un vrai vivier d'exemples. Par rapport aux autres personnages, nous avons relevé que Julien est présenté comme étant fier et conscient de son statut de fils d'ouvrier. Aucun autre personnage n'est décrit avec force détails comme Julien. Son ambition démesurée le mène à vouloir, de force, intégrer la société bourgeoise. Tout cela nous a servi de preuves tant sur son *être*, que son *faire*.

Pour ce qui est de l'importance hiérarchique, nous avons pu déceler ses points saillants comme sa *qualification*(son positionnement par rapport aux autres personnages) et sa *distribution* (son appartion a des moments strategiques dans *Le Rouge et le Noir*). Nous avons également utilisé d'autres éléments déterminants dans l'importance hiérarchique comme *son autonomie* (sa relative indépendance face a d'autres personnages comme les membres de sa famille et ses maitres) et *sa fonctionnalité* (sa capacité a entreprendre des actions importantes et décisives même sans succès).

Nous avons finalement relevé son positionnement dans le récit comme porte-flambeau de la jeunesse ainsi que son attitude envers les femmes. Le temps fort dans notre chapitre est son discours devant la cour ou son rôle de représentant de la jeunesse et des classes défavorisées est clairement démontré.

## CHAPITRE TROIS

### LE HEROS DANS *UNE VIE DE BOY*

Tout comme pour le *Rouge et le Noir* nous utilisons la même approche de Philippe Hamon qui correspond au schéma de l'analyse sémiologique du personnage. Bien que cette grille soit riche en éléments permettant de distinguer Toundi le héros des autres personnages du récit. Nous avons décidé de nous focaliser sur les éléments qui sont les plus pertinents comme **l'être** (le nom, les dénominations, le portrait) et **le faire**. *Une Vie de Boy* est également riche en preuves nous permettant de cerner notre héros Toundi tout au long du récit.

#### L'être

##### Le nom

Comme nous l'avons noté plus haut le nom est l'identifiant du héros. C'est le moyen pour nous de le repérer et de le distinguer des autres personnages. C'est le nom de Joseph Toundi qui figure dans le titre du premier cahier qui est dénommé le « Journal de Toundi. » C'est donc une manière stratégique de nous situer sur le vrai narrateur du récit. Viennent ensuite les propres paroles du héros lui-même qui décline son identité et son nom : « Je m'appelle Toundi Ondoua. Je suis le fils de Toundi et Zama. Je suis Maka par ma mère et Ndjem par mon père » (*Vie*, 16) Les autres personnages ne sont pas présentés de la même façon dans le roman.

Dans leur manuel d'histoire, Mveng et Beling-Nkoumba soulignent : « Au milieu du XVIIIe siècle, les Maka, venant de l'Afrique Equatoriale, pénétrèrent au Cameroun par le Nord-Est.

Poussés par les Baya ; ils occupent la forêt du Sud. Ils rencontrent les Ndjem qui arrivent par le Sud-Est. Ces deux groupes occupent aujourd'hui les départements du Haut-Nyong et de la Boumba-Ngoko. » (1984,518) Il y a une tentative de prôner l'union de ces tribus et au-delà la réconciliation nationale. Toundi serait le pont entre deux peuples du Cameroun. Son nom symbolise donc l'union.

Oyono met en opposition deux noms indigène et chrétien. Toundi nous parle de ses origines et plante le décor de son récit en nous parlant de son arbre généalogique, donc de ses racines.

Le nom Joseph a un double sens. Dans la *Bible de Jérusalem* (1910), Joseph c'est le persécuté des fils du patriarche Jacob. Ce dernier devient grand homme de la puissance mondiale de l'époque, l'Egypte. Il devient deuxième homme fort d'Egypte. Déchéance suivit, de l'heure de gloire dirait l'un.

*La Bible de Jérusalem* (1910) nous présente Joseph comme le « père humain » de Jésus, le fondateur du christianisme. Il a le privilège de devenir le géniteur humain d'un grand homme. Toundi serait-il le pont entre une civilisation dominée et une autre envahissante? Notre héros serait-il prédestiné à une vie mêlée de souffrances et de grandeur ? Cette opposition de civilisations nous est illustrée par les propos même de Toundi : « Ma race fut celle des mangeurs d'hommes . Depuis l'arrivée des blancs nous avons compris que tous les autres hommes ne sont pas des animaux. » (Vie ,16). L'homme blanc a donc ouvert les yeux de Toundi et les siens.

## Les dénominations

Toundi est l'objet de qualificatifs et dénominations diverses qui nous permettent de mieux percevoir sa représentation en tant qu'héros. Lorsque, courroucé, son père le poursuit pour le punir, il déclare : « Ta gourmandise nous perdra ». (*Vie*, 17). Alors même que sa mère pense que sa gourmandise le mènera loin. Une prémonition comme pour dire qu'il voudra encore plus de la vie et cela le mènera encore plus loin au devant de nombreux dangers. Toundi est donc gourmand aux dires de son propre père.

Toundi déclare également qu'il est «le boy du chef des Blancs» et que « le chien du roi est le roi des chiens » (*Vie*, 32). Une fierté bizarre et sans vraie ambition, comme si pour Oyono le nègre se satisfait des brouilles qui lui tombe de la table du « roi blanc » et sa civilisation salvatrice judéo-chrétienne. C'est le «petit Joseph » dit le commandant qui renforce l'idée de la petitesse du jeune homme qui n'est rien qu'un simple serviteur. Ce qui rejoint l'idée de «boy qui sait lire et écrire» (*Vie*, 34). Toundi est également un «garçon propre» aux dires du commandant, comme si c'est le Blanc qui détermine la propreté du nègre et qui établit des règles d'hygiène plus élevées. » (*Vie*, 35).

Il est des fois appelé tout simplement « Boy ».Le commandant courroucé l'appelle également « pauvre ami » « Mon petit ». (*Vie*, 117) La femme du commandant l'appelle « Monsieur Toundi » (*Vie*, 119).C'est un faux signe de respect, qui aux dires du cuisinier, n'augure rien de bon pour Joseph Toundi. Il est accusé d'être « l'amant » de Sophie la boy-maîtresse de l'ingénieur. Vers la fin de sa vie, il devient « un élément dangereux ». (*Vie*, 184).

Toutes ces dénominations suivent notre héros du début à la fin du récit jusqu'à la fin du récit et qui décrivent fort à propos son ascension et sa déchéance. Les autres ne sont pas présentes

avec autant de dénominations. Notre héros est mis en position de dominé fier de son statut, car il est supérieur aux autres dominés.

### **Le portrait**

Comme nous l'avons dit plus haut, le portrait tel que conçu par Philippe Hamon regroupe les éléments suivants : **le corps, l'habit le psychologique, le biographique.** Parlons d'abord du corps de Toundi dans *Une Vie de Boy*.

### **Le corps**

Le corps de Toundi nous est déjà dévoilé avec force détails. Les autres personnages ne sont pas décrits avec autant d'informations. Nous relevons ainsi ses « épaules nues ». Bien avant, nous retrouvons dans sa propre narration les « fesses » (*Vie*, 35) de notre héros alors même qu'il se remémore la punition reçue du père Gilbert des années précédentes.. Pendant sa détention, il a les « fesses meurtries ». (*Vie*, 158). Dans la même veine, Toundi souffre lorsque le commandant lui assène un coup dans le tibia. Notre héros souffre dans sa chair...dans son corps. Ses doigts reçoivent des brimades. N'en témoigne cet incident symptomatique de la méchanceté des dominants envers les dominés : « Le commandant a marché sur mes doigts en s'allant. » (*Vie*, 46) La rugosité de la vie se voit dans le corps de Toundi qui nous renseigne ainsi sur son corps : « La peau de mes genoux est devenue aussi dure que celle d'un crocodile ». (*Vie*, 23)

Les yeux du héros nous sont décrits. Toundi a des yeux brillants de plaisir lorsqu'il est flatté par le commandant sur les éloges des prêtres à son égard. (*Vie*, 18).

Dans un langage assez flamboyant et très « africanisé », l'organe male de Toundi est décrit ainsi : « C'est peut-être parce que son coupe-coupe n'est pas tranchant qu'il a préféré le garder dans son fourreau ». (*Vie*, 69). Serait-il un puceau, un eunuque à la manière des prêtres qu'il adore tant? Ce même corps dont la main est aux dires de notre héros « sacrée » elle ne connaîtra plus les basses régions de mon corps ». (*Vie*, 74) Toundi est au paradis. Son corps tressaillit au contact de sa maîtresse. Lui qui se sent supérieur à ses semblables devient saint en vertu du contact avec sa sainte patronne. Quelle ironie ! Oyono nous décrit ainsi le corps de ce héros qui se croit fort et faible en même temps.

### **L'habit**

Le héros est mis en contraste avec les autres personnages du récit à travers son aspect vestimentaire par les mots du commandant « Ton short est propre... » (*Vie*, 35). Toundi n'est pas dupe. Il est conscient que même s'il est bénéficiaire de la bonté de son mentor, il n'est pas de toute façon au même niveau que lui. N'en témoignent ses paroles : « De temps en temps, le prêtre me fait cadeau d'une vieille chemise ou d'un vieux pantalon. Le père Gilbert m'a connu nu comme un ver, il m'apprit à lire et à écrire... Rien ne vaut cette richesse, bien que je sache maintenant ce que c'est que d'être mal habillé. ». (*Vie*, 24)

Ainsi, nous avons le portrait d'un héros dont le vestimentaire est indicateur de son niveau social bas mais sa propreté marque une volonté d'indépendance, de fierté. Il sait ce que c'est que d'être mal habillé... Ainsi fait-il des efforts pour être propre, d'où son short propre que son nouveau maître, le commandant a bien noté. Notre héros a une casquette qu'il a du mal à récupérer du sol tellement est-il intimidé par ce maître intraitable. « Ramasse ta casquette ! » (*Vie*, 36) Ce qui nous rappelle Charles Bovary et sa casquette dans *Madame Bovary*.

(1929,10) Nouvel environnement, nouveau défi. En bon serviteur, Toundi a un tablier qu'il ôte en fin de journée... «..à minuit». Son aspect vestimentaire nous démontre qu'il restera un domestique malgré les services qu'il rend à son maître.

### **Le psychologique**

Nous découvrons la pensée de Toundi dès le début du récit « Maintenant que le révérend père Gilbert m'a dit que je sais lire et écrire couramment, je vais pouvoir tenir comme lui un journal ». (*Vie*, 15). Toundi est fier d'être capable de lire et écrire. Par rapport aux autres personnages, comme le cuisinier ou le chef Akoma, il est seul dont on met l'accent sur sa capacité de lire et écrire.

En même temps, Toundi est un rebelle qui n'accepte pas la discipline de son père : « Je n'ai rien fait, Père, pour être battu.. ». (*Vie*, 18). Il décide de fuir pour éviter cette punition paternelle qu'il ne trouve pas justifiée. Même les menaces et la malédiction de son père n'y feront. Il trouvera refuge chez les missionnaires : « Je ne t'ai pas insulté et je ne peux pas coucher avec ma mère, ni avec la tienne ! Et je ne veux plus être battu et c'est tout ! ».

(*Vie*, 19)

Voilà qui annonce les couleurs. Toundi serait un dur qui ne se laisse pas facilement dompter par ses propres parents mais accepte la civilisation du blanc. Il a comme une force de caractère qui ne dit pas son nom. Il est, peut-être, prêt à endurer pour ses convictions. Il ne crie pas même devant la douleur: « Je ne pouvais pas crier car cela aurait pu ameuter les voisins et mes camarades m'auraient traité de fille,... » (*Vie*, 19)

Il a néanmoins une peur du Blanc qui le violente, mais il essaie de surmonter cette douleur :  
« Je tremblai pour ma sœur dont les yeux ne quittaient pas la pomme d'Adam hypertrophiée du Blanc... On ne peut avoir vu ce que j'ai vu sans trembler. C'était terrible. » (*Vie*, 38 ,115)

Notre héros a des moments de peur mais il tente de les surmonter. C'est surtout face à la toute-puissance du Blanc qu'il fait preuve de courage sans aucun complexe : « Je me demande devant de pareilles atrocités, qui peut être assez sot pour croire encore à tous les boniments qu'on nous a débité à l'Eglise et au Temple... » (*Vie* ,115)

Il est si courageux que lorsqu'il a des moments de faiblesse il en a franchement honte :

« Je furetai autour des tiges de citronnelles, gîte préféré des serpents verts dont la morsure ne pardonne pas. Je sentis quelque chose de mou et de gluant sous mes pieds. Je bondis en poussant un grand cri. Mon maître se précipita à la fenêtre. J'avais honte de moi-même, honte d'avoir crié parce que mon pied s'était posé sur une peau de banane » (*Vie* ,104)

C'est vraiment lorsqu'il a le dos au mur qu'il est vraiment obligé de s'échapper en Guinée espagnole. Il sait endurer la douleur :

« Tout en parlant à sa femme, le commandant m'écrasait la main gauche. Il avait réussi à me la prendre sous sa semelle pendant une seconde où je ne faisais pas attention alors que je donnais un dernier coup de brosse à ses bottes. Le commandant manque d'imagination et de mémoire. Il a oublié qu'il m'avait déjà fait le coup une fois et que je n'avais pas crié ». (*Vie* ,155)

Il ne réagit pas, malgré la douleur. Lorsqu'il est battu sur les ordres de Gosier-d'Oiseau, il dit : « Au début je ne voulais pas crier. Il ne fallait pas que je crie. Je serrais les dents tout en

m'efforçant de penser à autre chose. ». (*Vie*, 171). Il lutte contre la douleur mais son corps le lâche : « J'ai vomi du sang, mon corps m'a trahi. Je sens une douleur lancinante dans ma poitrine, on dirait que mes poumons sont pris dans un hameçon. » (*Vie*, 179)

Ce courage qui l'habite fait qu'il endure les coups de crosse et malgré sa côte cassée, est prêt à prendre sa chance en fuyant vers la Guinée espagnole : « Il faut que je me sauve. Je m'en irai en Guinée espagnole ...Je vais courir ma chance bien qu'elle soit très mince... ». (*Vie*, 185). Lorsque le système qu'il a tant adoré, en qui il a tant, confiance et qui a décidé de lâcher, il n'a d'autre choix que de s'échapper car ; la mort l'attend après tous les sévices qu'il subit aux mains de ses bourreaux. Même agonisant, il fait preuve d'une force extraordinaire. Dans le prologue, nous lisons : « Malgré sa souffrance, il me fit un clin d'œil. Il semblait avoir repris ses forces... » (*Vie*, 12). Toundi est décrit comme étant plein d'endurance par rapport aux autres personnages qui ne sont pas dépeint avec autant de précision pour ce qui est de leur capacité de faire face à l'épreuve.

### **Le faire**

Dans *Une Vie de Boy*, Toundi joue le rôle de domestique des Blancs dominateurs. Toundi est au plus bas de l'échelle sociale. Il représente les plus pauvres de la société qui ne peuvent pas accéder aux plus grandes responsabilités de la vie.

« A vrai dire, je ne m'y étais rendu que pour approcher l'homme blanc aux cheveux semblables à la barbe de maïs, habillé d'une robe de femme, qui donnait de bons petits cubes aux petits Noirs....Il nous lançait ses petits cubes sucrés comme on jette du grain aux poules ». (*Vie*, 16)

Voilà donc qui détermine le positionnement de Toundi qui est le symbole de la bassesse des Noirs face aux Blancs. Toundi est la représentation de la société camerounaise durant l'ère coloniale avec le positionnement de l'Africain comme subordonné. Un Africain éduqué par l'homme Blanc est un produit dont on peut être fier.

Parlant de son bienfaiteur, Toundi nous renseigne sur le positionnement social de l'Africain :

« Il me présente à tous les Blancs qui viennent à la Mission comme son chef-d'œuvre. Je suis son boy, un boy qui sait lire et écrire, servir la messe, dresser le couvert, balayer sa chambre, faire son lit..». (*Vie*, 24)

Dans la même optique, notre héros nous est présenté comme la représentation du Noir subordonné pour qui travailler pour le Blanc est un honneur (*Vie*, 32). Cela le distingue des autres personnages comme Sophie ou le cuisinier qui sont au service du Blanc parce qu'ils n'ont pas le choix.

Toundi n'est pas voleur grâce à l'éducation religieuse reçu du Blanc (*Vie*, 33). Il part tôt travailler, fidele qu'il est a son poste. (*Vie*, 42). Malgré les coups et blessures endurées. Toundi reste un travailleur dévoué à son maitre et son travail tient bon. Ces détails le distinguent des autres personnages pour qui travailler pour le Blanc est un fardeau.

La découverte de l'incirconcision de son maître lui donne plus d'assurance: « Cette découverte m'a beaucoup soulagé. Cela a tué quelque chose en moi...Je sens que le commandant ne me fait plus peur. Quand il m'appelle pour que je lui donne ses sandales, sa voix m'a paru lointaine, il m'a semblé que je l'entendais pour la première fois. Je me suis demandé pourquoi j'avais tremblé devant lui. » (*Vie*, 45)

Cette découverte prouve à Toundi que le Blanc n'est pas supérieur au Noir. Il a ses valeurs qui peuvent être inférieures à celles de l'Africain. Si le père Gilbert avait à ses yeux ce statut de maître suprême le commandant, par son statut d'incirconcis perd cette aura, ce pouvoir presque mystique qu'il semblait exercer sur le jeune Toundi. Pourquoi a-t-il eu peur de lui, de ses maîtres Blancs ? Aujourd'hui tout cela disparaît et en même temps le soulage. Le jeune Africain qu'il est, a vaincu sa peur, ce respect, cette adoration du Blanc. Lui, jeune Africain circoncis, élevé dans les valeurs ancestrales, serait-il plus homme que le commandant ?

Toundi entre en rébellion: « Mon aplomb l'a beaucoup surpris. J'ai bien pris mon temps pour tout ce qu'il m'a dit de faire. Il a crié comme d'habitude et je n'ai pas bronché. Je restai impassible sous ce regard qui m'affolait auparavant. » (*Vie*, 45). Il accomplit désormais ses tâches avec la nonchalance du rebelle qui dit « non » à son bourreau et tyran. Toundi représente la jeunesse africaine qui au sortir de la colonisation tient la dragée haute aux autorités coloniales de l'époque lorsqu'elle se rend compte qu'après tout, il n'y a pas de quoi avoir peur. Quelque chose a changé. Cette défiance de l'autorité se reflète désormais dans sa réaction face aux instructions qu'il reçoit de son maître. « Je lui ai demandé s'il voulait des œufs crus pour midi. Il m'a montré la porte... Je suis quand même revenu l'aider à chausser ses bottes de caoutchouc car il pleuvait. » (*Vie*, 46)

Le commandant sent que Toundi a changé, mais il a le droit, le pouvoir. Toundi ne gagnera pas une confrontation avec lui mais une chose est vraie: désormais Toundi, digne représentant de la jeunesse africaine reste debout face à la puissance de l'Administration coloniale française et quelles que soient les souffrances et les affres, il est prêt à les endurer. Les quelques victoires qu'il savoure, quelles que infimes soient-elles, le ragailardissent. Il fait outre aux instructions de son patron. La jeunesse africaine est en rébellion et avec les moyens de bord, montre qu'elle a droit de citer même si le système colonial est verrouillé (*Vie*, 46).

Pour ce qui est du rôle actantiel de Toundi, nous notons également qu'il est au centre et au cœur de la narration d'Oyono. Tout d'abord, le prologue du récit nous introduit au journal de Toundi faisant de celui-ci le socle de la narration. « C'est ainsi que je connus le journal de Toundi. Il était écrit en ewondo, l'une des langues les plus parlées au Cameroun. Je me suis efforcé d'en rendre la richesse sans trahir le récit dans la traduction que j'en fis et qu'on va lire». (*Vie*, 14)

Le début de son premier cahier le positionne comme force agissante qui influe sur la narration du récit. Il est au centre de la dispute entre son père et celui d'un autre enfant qui résulte en son départ chez le Père Gilbert, son bienfaiteur. (*Vie*, 17)

Toundi est au centre des événements et influe sur leur déroulement. Toundi est notre guide lors de la tournée du commandant. Cette tournée qui sera le début des ennuis de Toundi. En effet, d'une manière subtile nous sommes préparés à l'acte d'injustice dont sera victime notre héros. Aveugle de jalousie l'ingénieur ne lui adresse-t-il pas un message prémonitoire : « Je saurai toujours te trouver...» (*Vie*, 67) Son crime ? Passer la nuit dans la même case que Sophie. Alors même qu'il ne la touche pas. Si seulement il était resté dans son Dangan officiel. C'est cette nuit qui lui vaut tous ces ennuis lorsque Sophie commet son forfait. Même le commandant le lâche ; « Eh bien tu vas t'arranger avec ces messieurs...» (*Vie*, 160) Quelle parodie de justice!

Toundi avait entraperçu cette justice à deux vitesses lorsque deux Nègres soupçonnés d'avoir volé Mr Janopoulos ont été obligés « d'apprendre à vivre » entre les mains sadiques de M. Moreau. (*Vie*, 173). Mais les paroles de l'infirmier sonnent comme un glas et résume la justice des puissants de l'époque dont Toundi est la victime, le bouc émissaire : « Tu n'as pas une tête à faire une chose pareille. Il y a autre chose là-dessous. D'ailleurs je me demande

pourquoi tu es un malade aussi important. Quand les Blancs ont juré d'avoir quelqu'un de nous, ils l'ont toujours... » (*Vie*, 184)

L'ingénieur (amant de Sophie), M. Moreau le régisseur, la femme adultère du commandant, le commandant lui-même, tous veulent sa peau. La mort de Toundi arrangerait tout ce monde, témoin gênant qu'il est de leurs méfaits et leurs faiblesses. Toundi paie pour sa découverte du côté ordinaire de l'homme blanc. Sa désinvolture et son assurance retrouvée serait-il trop gênant. Il n'est plus un boy normal et craintif. Il est trop au fait des secrets de ces supérieurs et doit payer. Il leur tient tête fièrement en ne les craignant plus comme auparavant. Il doit payer donc le prix suprême... Drôle de justice ! Simulacre de justice !

Nous concluons que Toundi lorsqu'il est analysé à travers le prisme « hamonien » ressort comme un héros qui se distingue des autres personnages du roman. Sa particularité, c'est son journal sert de source au récit. Aucun personnage ne tient un journal et ne nous fait rentrer dans son intimité comme Toundi. Grâce à ses écrits, il nous donne de précieuses informations sur l'Administration coloniale et son emprise sur l'Afrique. Son combat est perdu d'avance. Cependant il ne jette pas l'éponge. Il savoure ses petites victoires par la nonchalance et la désinvolture. Du début jusqu'à la fin du récit, c'est un rebelle. Il se rebelle contre son père. Il combat l'administration coloniale de l'intérieur. Il s'échappe vers la fin pour éviter une mort à laquelle il est déjà condamné.

Son **être** nous permet de comprendre sa pensée et son positionnement par rapport aux personnages du récit. Tant il est vrai que certains, comme le commandant et le régisseur jouent un rôle important, Toundi est celui qui nous permet de mieux comprendre leurs agissements. Son **faire** est l'occasion pour nous d'apprécier son rôle dans les différentes étapes du récit. Il est « placé » stratégiquement dans chaque événement important.

## CHAPITRE QUATRE

### COMPARAISON DE LA REPRESENTATION DU HEROS DANS *LE ROUGE ET LE NOIR* ET *UNE VIE DE BOY*

Dans les chapitres précédents, nous avons étudié le héros « stendhalien » et « oyonien » à travers le prisme de Philippe Hamon. Le deuxième chapitre était axé sur Julien Sorel et son évolution. Le troisième nous a permis de traiter du parcours de Joseph Toundi. Dans notre dernier chapitre nous allons identifier les différences qui existent dans la représentation du héros dans *Le Rouge et le Noir* et *Une Vie de Boy*. Nous garderons la grille de Hamon pour la cohérence. Cependant sous chaque élément que nous avons sélectionné nous soulignerons des similarités et différences pertinentes pour mieux comparer les deux héros.

#### L'être

##### Les dénominations

Dans *Le Rouge et le Noir*, Julien est identifié par des dénominations plus valorisantes. Ces dénominations tournent autour de son travail de précepteur dans la société française de cette époque. C'est le cas de sa connaissance des Ecritures et du latin. Nous notons les mêmes références pour ce qui est de son désir de devenir prêtre. Comme nous l'avons souligné dans le chapitre deux, Julien est considéré comme « le petit abbé», « le joli petit prêtre » (*Rouge*, 117). Par contre, Toundi est décrit en des termes qui sont à la limite péjoratifs. Son travail de boy dans la société coloniale est mis en épingle au moyen de dénominations qui le décrivent. En outre, la connaissance limitée de Toundi souligne son éducation profane limitée. Nous avons noté précédemment dans le chapitre trois les termes comme

« le boy du chef des Blancs » (*Vie*, 32), « boy du commandant », (*Vie*, 39). « boy qui sait lire et écrire » (*Vie*, 34) en référence à Toundi.

## **Le portrait**

### **Le corps**

Les deux héros sont différents de par la description de leur corps. Alors que Julien est présenté comme un jeune homme frêle et au corps de femme. (*Rouge*, 55). Toundi a un corps marqué par les épreuves de la vie. Avec force détails, Julien a un corps qui peut faire face aux travaux durs du métier de charpentier (*Rouge*, 46). Son alter ego Toundi, a un corps si rugueux qu'il arrive à faire les travaux pénibles que requiert son travail de boy. Il est capable de travailler jusqu'à minuit et de revenir tôt le matin. (*Vie*, 47)

### **L'habit.**

Les deux héros se distinguent par leur évolution vestimentaire. Si Julien a des habits de paysan au début du récit (*Rouge*, 55), il se verra confectionné l'habit noir des hommes de connaissance (*Rouge*, 59). Ainsi, il passe de simple « fils de paysan » à un précepteur respecté dans une famille bourgeoise. Dans la France d'alors, cette évolution vestimentaire lui confère respect et autorité. Comme nous l'avons illustré dans le chapitre deux, c'est la raison pour laquelle son nouveau patron insiste à ce que personne ne le voit dans ses anciens habits avant sa prise effective de fonction. L'évolution vestimentaire marque une évolution sociale. Toundi, pour sa part, ne connaît pas d'évolution vestimentaire. Il est, certes, conscient du fait d'être mal habillé, mais il n'a ni les moyens de s'en procurer de nouveaux ni le privilège de se voir offrir, comme Julien, un nouvel uniforme. Il a l'uniforme des serviteurs de son époque.

Le khaki est porté par les domestiques et les soldats. (*Vie*, 35). Quand bien même Julien gagne respect et admiration avec sa tenue noire, Toundi reste un boy et ne bénéficie d'aucun respect de la part de ses supérieurs. Mais il y a un fait notoire: Toundi, malgré son manque d'évolution sociale, a le mérite d'être propre. Si Julien tire son autorité de son habit, Toundi force l'admiration de ses maîtres par sa propreté vestimentaire.

Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre trois le commandant reconnaît la propreté de son habit. (*Boy*, 35).

### **Le psychologique**

Julien aime la connaissance livresque. Il baigne dans l'univers des livres au point de négliger les travaux qui lui sont assignés dans l'entreprise familiale. Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre deux, cette dévotion pour les livres le fait entrer en conflit avec son père. (*Rouge*, 46). En contraste avec Julien, Toundi se contente de savoir lire et écrire. (*Vie*, 34). Au contraire de Julien, il ne fait pas étalage de sa connaissance. Il tient tout de même un journal. Ce que Julien ne fait pas.

Julien est rongé par une ambition démesurée qui le conduit à bousculer les normes de sa société ce que Jacques Dubois appelle « provoquer de véritables séismes sociaux ». Il poursuit plusieurs idéaux (2007, 58). C'est d'abord la vocation militaire dont il rêve avant de jeter son dévolu sur une possible carrière d'ecclésiastique. (*Rouge*, 53). Finalement, sa consolation vient de son travail de précepteur qu'il ne tiendra pas longtemps, anime qu'il est par cette soif de se faire une place au soleil. Cette même ambition le conduit à séduire Louise de Rênal et Mathilde de la Mole. Jacques Dubois considère cela comme un « petit morceau de Révolution

française» car à son avis, Julien provoque un chaos micro-social en séduisant ces aristocrates patentées (*Rouge*, 67). Son discours devant la cour que nous avons souligné dans le chapitre deux est également une des preuves de cette ambition audacieuse. Car il admet qu'il a tenté de se faire accepter par la haute bourgeoisie et qu'à ses yeux, ce n'est son crime qui est jugé mais son désir de se hisser au haut de l'échelle.

A l'inverse, Toundi se contente du simple travail de boy du commandant. Il annonce à qui veut le savoir qu'il est au service du premier responsable de la zone. Bien avant cela, il s'était déjà contenté de servir deux prêtres. Etre au service du Blanc est un honneur. Si Toundi n'avait pas eu de souci avec ses patrons, il serait resté sagement à leur service. Toundi est fier de son poste de boy et c'est une fin en soi pour lui. Quelles que soient les épreuves ou les sévices subits, il reste soumis à ses supérieurs jusqu'à la découverte de leurs faiblesses. (*Vie*, 32,39)

Le niveau social distingue également Julien et Toundi. D'un côté, Julien passe à un niveau plus élevé de sa société en devenant précepteur. Lorsqu'il rentre chez les Rênal, c'est en homme de connaissance et non en domestique qu'il prend fonction. Il ne fréquente pas les autres domestiques de la maison. Dans ce récit, ce sont ses patrons et d'autres personnages appartenant à la bourgeoisie qu'il fréquente (*Rouge*, 54). Toundi, pour sa part, reste au plus bas de l'échelle sociale. Dans la société coloniale de son époque, un boy n'est pas respecté. Ainsi, les autres domestiques comme le cuisinier sont ses semblables. Lors de la tournée du commandant, c'est avec Sophie qu'il reste à l'arrière du véhicule. C'est avec Sophie qu'il passe la nuit dans la même case (*Vie*, 78,117).

Autre différence qui est lié à leur niveau social, c'est leur profession. Julien est précepteur alors que Toundi est un boy. S'occuper des enfants de bourgeois est une responsabilité plus valorisante que celui d'être le boy du commandant. Julien est précepteur. C'est lui qui dispense la connaissance. Il n'est pas un domestique, ce qui rend jaloux les vrais domestiques de la famille. Il fréquente Mme de Rênal. Le chef de famille fixe, dès le début les règles de jeu à son égard. (*Rouge*, 60,69). Il a un droit de regard sur l'éducation des enfants Rênal. Dans la société bourgeoise de l'époque, c'est bien vu d'être un percepteur. Julien est homme de connaissance. Il « n'est pas valet » comme il le dit lui-même (*Rouge*, 68) Julien a un pouvoir sur les enfants Rênal, alors que Toundi n'a aucune autorité dans la maison de ses maîtres. Julien fait preuve d'autorité et se refuse toute forme de don de la part de sa patronne. (*Rouge*, 71). A l'inverse, Toundi ne peut influencer les décisions de ses supérieurs. (*Vie*, 100). Il s'occupe des travaux dérisoires comme cirer les souliers de son patron. Il nettoie le dessous du lit de ses patrons et découvre par accident des preuves de l'infidélité de sa patronne. (*Vie* 87,114)

Les deux héros ont des points communs. D'abord, leur rapport avec leur père. Julien tient tête à son père et refuse toute forme de servitude. C'est le cas lorsqu'il déclare à son père qu'il ne souhaite pas être un serviteur chez ses nouveaux patrons. (*Rouge*, 47). Toundi refuse de se faire battre par son père. Il préfère partir de chez lui au lieu de recevoir la punition que son père veut lui infliger (*Vie*, 18).

Dans leur rapport avec leur patronne, Julien et Toundi présente des similarités. En effet, par jalousie, Julien tente de tuer cette dernière. Il semble penser qu'il a un droit de regard sur sa patronne. (*Rouge*, 69,447). Toundi, pour sa part, est jaloux des aventures de sa patronne au point de faire preuve d'effronterie envers son amant le régisseur. (*Vie*, 108).

Une autre similarité est leur capacité d'endurance. Lorsque Julien est frappé par son père, ce n'est pas la douleur qu'il ressent, mais plutôt l'amertume de perdre l'un de ses livres préférés dans le ruisseau. (*Rouge*, 47). De son côté, Toundi se voit supplier de crier lorsqu'il est battu car il ne bronche pas malgré la douleur. (*Vie*, 120).

### **Le faire**

Sous l'élément du faire, nous notons des différences qui séparent les deux héros. Les formes de leur lutte individuelle est également une différence entre Julien et Toundi. Julien prend les choses en main. (*Rouge*, 67). Il s'engage dans une forme de lutte active. D'abord, il négocie avec son patron et ne laisse pas facilement imposer les conditions de travail chez eux. (*Rouge*, 77). Cette lutte le mène à les mépriser (*Rouge*, 71). Ce qui est pire, c'est qu'il essaie d'attenter à la vie de la Mme de Rênal. Son discours lors de son jugement est également un moyen de lutte.

Toundi, pour sa part, est dans une lutte passive. Il décide de devenir nonchalant lorsqu'il arrive à surmonter sa peur du Blanc. Il ne fait pas face directement à ses maîtres mais essaie d'exprimer sa défiance par cette nonchalance. Il est prêt à endurer dans le silence en cachant sa douleur. Toundi crache dans le verre d'eau qu'il est sur point de donner à son maître. C'est une infime victoire pour lui que de voir son patron avaler sa salive dans le verre d'eau. (*Vie*, 115). Toundi, dans sa lutte passive, décide de fuir que de voir achever par ses bourreaux. Lorsqu'il est mourant, il reste fort dans sa tête. Il esquisse même un sourire devant ceux qui retrouvent son corps moribond. (*Vie*, 47, 171)

Une autre différence qui est lié à leur lutte est leur fin. Julien, jusqu'au bout, peut changer le cours des événements, mais il s'y refuse. Il commet un suicide en refusant de demander clémence. Les ultimes rencontres avec Mme de Rênal et Mathilde ne le font pas changer d'avis. Il reste obstiné, jusqu' à la mort. (*Rouge*,478). Julien, fait pleurer les femmes par son obstination de refuser de demander clémence. Les témoins de son procès (y compris sa victime) souhaitent le voir vivre. (*Rouge*,485) Julien , au moins , a commis un crime ou a tenté de commettre , mais Toundi, lui ne commet pas de crime, sinon faire preuve de courage et d'indépendance d'esprit et d'action face à la puissance des colons. Julien, quant à lui, a commis un crime et est prêt à mourir pour cela. Il demandera pas clémence. Il reconnaît son acte et en prend l'entière responsabilité . (*Rouge*,476). Toundi , pour sa part, meurt des suites des coups infligés lors de sa détention dont une cote cassée. Sa fuite était trop tard (*Vie*,184). Pour Toundi, il ne part que lorsqu'il n'a pas le choix. Julien fait le choix délibéré de mourir. La fin de Toundi arrange tous ses patrons. Il est devenu le témoin encombrant des forfaits et les faiblesses de ses maîtres Blancs. Toundi paie pour sa découverte du côté normal de l'homme blanc.

Pour conclure, ce chapitre avait pour but de souligner les différences et les similarités entre les deux héros. Nous sommes restés fidèles au modèle « hamonien » pour plus d'harmonie. Nous avons décidé d'utiliser les éléments qui nous semblaient les plus pertinents pour démontrer ces différences.

En ce qui concerne l'être, nous avons noté les points suivants: au niveau des dénominations, Julien est dépeint d'une manière plus valorisante alors que Toundi est décrit d'une manière péjorative. Le corps de Julien est dépeint comme moins meurtri alors que celui de Toundi est dépeint comme rugueux. Pour ce qui est du vestimentaire, Julien connaît une évolution vestimentaire alors que Toundi reste figé dans ses habits de boy. En plus, Julien a une

dévotion pour la connaissance limitée. Si Julien a une ambition démesurée, Toundi se contente d'un poste modeste dans la société coloniale de son époque. Pour ce qui est de leur profession, Julien est précepteur. Ce qui est très valorisant pour quelqu'un qui a des origines modestes. Toundi, cependant, reste domestique. Au niveau social, Julien vit une ascension sociale alors que Toundi reste au plus bas de l'échelle.

Les deux héros ont, cependant, des points communs comme leur rapport tendu avec leur père et leur relation envers leur patronne qui est empreinte de jalousie. Ils ont également en commun leur capacité d'endurance devant l'épreuve.

Au niveau du faire, Julien fait preuve d'une lutte active qui le mène à un crime passionnel, alors que Toundi fait preuve d'une lutte passive. Finalement, leur fin les différencie l'un de l'autre. Alors que Julien a le moyen de sauver sa vie, il s'y refuse. Toundi, lui essaie de sauver sa peau mais un peu tardivement.

Ce chapitre nous a permis de finaliser notre étude comparée du héros dans *Le Rouge et Le Noir* et *Une Vie de Boy* après les avoir analysé séparément dans les deux chapitres précédents.



## CONCLUSION

Tout au long de notre travail nous avons eu un objectif: prouver que dans leur description du héros dans *Le Rouge et Le Noir* et *Une Vie de Boy* Stendhal et Ferdinand ont choisi des approches similaires . Les deux auteurs ont vécu dans deux siècles différents à des époques différentes.

Pour faire la comparaison du héros dans les deux romans, nous avons observé les approches communes que les deux auteurs ont choisi dans leur traitement du héros dans leurs romans. Nous avons pour but de démontrer les approches communes des deux auteurs dans la description du héros tels que leur origine sociale, la famille, le rôle du mentor/bienfaiteur, le contact avec une famille de classe dite supérieure ou aisée, leur travail, leur lutte contre les normes imposées par la société ,leur succès ou leur échec et leur mort tragique .

L'outil principal de notre comparaisonn a été l'approche de Philippe Hamon. Ceci nous a permis d'adopter des moyens techniques et des points de références communs pour affiner notre analyse du héros dans les deux ouvrages. Mais bien avant cela nous avons fait des recherches sur d'autres auteurs qui ont abordé des facettes des deux ouvrages et des deux auteurs.

Dans le premier chapitre, nous avons estimé qu'il était opportun de faire l'état des lieux pour ce qui est de l'étude du héros. La première analyse que nous avons faite est celle des approches traditionnelles du héros.

Il ressort de notre analyse que le héros connaît un parcours classique . De sa naissance à sa mort, il passe par l'âge adulte ou il construit une famille et occupe une place importante dans

sa société. Nombreux sont les chercheurs littéraires qui ont étudié l'évolution du personnage. Cette évolution est dictée par plusieurs règles qui permettent de prévoir ses moindres faits et gestes.

Grace à Yves Reuter, Goldenstein ,Schmitt et Viala, nous avons noté que dans les approches traditionnelles, les éléments suivants permettent d'étudier le héros. Comme nous l'avons souligné cette approche enlève le côté passionnant du héros qui devient un simple parcours facile à suivre, une sorte de farce facile à détecter et prédire de sa naissance à sa mort . Nous avons trouvé cette approche limitée,car elle depend de la manière dont le personnage est dépeint par l'auteur qui rajoute ses sentiments et sa pensée.Nous maintenons notre position que le lecteur est influencé par l'image qui est brossée du héros et qui ne presente pas réellement sa vraie nature.

Nous avons trouvé que les approches traditionnelles ont vécu leur temps. Avec l'évolution de l'écriture de nouvelles methodes d'analyse ont été developpées . L'approche sémiotique nous a particulièrement intéressé.

Notre position était que l'approche actantielle permet de se distinguer de l'approche purement traditionnelle qui est basée sur le cycle de vie ou le parcours du parcours du personnage. Elle se concentre sur son but visé et les éléments qui affectent l'atteinte de ce but.Le personnage n'est pas ou plus un humain,mais il joue des roles ou fonctions.il peut même être abstrait.Nous avons observé ,encore une fois ,que cette approche est novatrice dans le sens ou elle permet de mieux décéler les transformations du héros.

Notre quête d'une approche scientifique et fiable nous a mené à Philippe Hamon .Ce dernier nous avons remarqué, a donné une bonne assise et une nouvelle implusion au modèle sémiologique. Ce qui nous a le plus frappé, c'est son choix de passer le héros par le prisme

(modèle) du signe linguistique .Nous nous sommes servis de de l'analyse semiologique du personnage tant dans l'analyse du héros dans chacune des oeuvres de notre travail que dans la comparaison des héros des deux romans.

Nous avons, donc, retrouvé tout au long du *Rouge et Noir*, tous les éléments de l'importance hiérarchique qui renforcent le rôle prééminent de Julien dans le développement du récit .C'est comme s'il était le lien entre tous les personnages du récit .Le *Rouge et le Noir* étudié sous la loupe de l'approche « hamonien ». devient un puzzle dont toutes les cartes se mettent lentement en place.Cette deuxième partie a donc été pour nous l'occasion de vivre le développement du héros de la genèse du récit à son dénouement.Des fois, nous avons trouvé son positionnement trop péremptoire. Car d'autres personnages comme Mme de Rênal participe à faire de ce chef d'oeuvre une réussite. Monter ainsi le héros en épingle au détriment des autres personnages est pour nous une forme exagérée de l'importance hiérarchique tel que déclinée par Philippe Hamon.En outre, en utilisant le schéma de l'analyse sémiologique, nous avons noté que chacun de ses éléments est lié. Chaque élément du schéma se retrouve dans les exemples que nous avons cité pour étayer nos arguments et rendre notre travail plus cohérent.Cette deuxième partie était une analyse du héros uniquement dans le *Rouge et le Noir*.

Dans les deux oeuvres, le héros nous est présente par son nom et son positionnement dans la narration de son histoire.Dans les deux ouvrages, nous avons observé un grand usage des dénominations pour nous aider à mieux cerner le héros et l'étudier .L'impact dans les deux récits,est que nous apprécions mieux la transformation du héros.

En guise de conclusion, nous dirons que cette aventure avec nos deux héros a été haletante à plusieurs niveaux. Définir un cadre théorique semblait une gageure tant les ouvrages sur la critique du roman sont légion. Il nous a fallu donc faire le tri des ouvrages les plus récents mais aussi ayant un lien avec notre sujet de recherche. A quelques encablures de nos recherches, il nous a semblé que nous allions trop loin avant de pouvoir nous focaliser sur l'approche de Hamon. En effet, nous avons voulu rendre notre travail technique et intéressant. Pour ce qui est de la recherche universitaire nous estimons que sérieux ne rime pas forcément avec rigidité.

La base théorique construite, nous avons pu lancer sur les fonds baptismaux notre travail d'analyse proprement dite. Le sujet en lui-même n'avait rien d'évident car en apparence rien ne rapproche ces deux ouvrages issus de siècles et de contextes différents. Dans le même temps, nous n'avons pas pu trouver de travail de recherche comparant les deux auteurs. Si cela semblait l'opportunité de faire un travail original, il demandait une analyse profonde pour identifier les similitudes et les différences entre les deux héros. En outre, nous avons souhaité rester le plus proche possible de notre outil d'analyse « hamonien ».

La deuxième partie de notre travail consistait à disséquer purement dans le *Rouge et Le Noir* les éléments de l'approche « hamonienne ». Nous avons trouvé cela fastidieux tant à cause du nombre de pages que ce livre renferme que les références à l'époque de l'auteur. Notre but était bien évidemment de traiter toutes ces informations de manière technique.

La troisième partie nous a été relativement plus aisée à développer. Il a abordé des thèmes familiers et traité d'une période assez récente avec un contexte qui nous est familier; cette fois moins de pages et de nombreuses références familières. Mais le focus restait le même :

utiliser un outil de recherche affinée pour ressortir les détails de notre héros dans *Une Vie de Boy*.

Enfin, vint le moment de comparer en ressortant les similarités et les différences. La vraie difficulté consistait à ne pas répéter les mêmes points évoqués dans les chapitres deux et trois. Certains thèmes semblaient valables tant pour les similarités que pour différences. C'était le cas des citations que nous avons essayé tant bien que mal de ne pas répéter. Nous avons noté des points transversaux que nous avons pu affiner grâce à notre outil « hamonien ».

Plus nous avançons dans notre travail, plus nous nous attachions à nos braves héros. C'est avec une pointe de nostalgie que nous fermons les dernières pages de notre travail. Par-dessus tout, nous espérons avoir ouvert la voie à d'autres recherches sur ces deux œuvres qui, à priori, tout oppose. Nous espérons avoir ajouté notre pierre à l'immense édifice de la recherche universitaire et surtout contribuer à l'avancement des lettres modernes dans la belle langue de Molière. La leçon pour nous au-delà de l'aspect technique, c'est qu'on peut trouver des perles rares même en traitant des ouvrages vieux de plusieurs siècles ou d'années. Car, pour nous, le roman français et le roman francophone sont issus de la même matrice. Julien du *Rouge et le Noir* et Toundi d'*Une Vie de Boy* nous aurons donné l'opportunité de goûter ce plaisir.

## BIBLIOGRAPHIE

ASAAH Augustine H, 2006« Rapports pères-enfants dans *Une Vie de Boy* de Ferdinand Oyono», University of Ghana, p.16-20.

BADASU, C.K. M, 2001 « Le plurilinguisme dans le roman africain: l'exemple d'*Une Vie de boy et du Pauvre Christ de Bomba* ». (*Cahiers du CERLESHS. Actes du Colloque inter-universitaire sur la coexistence des langues en Afrique de l'Ouest*), Université de Ouagadougou.

BAKHTINE, Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman* (traduit du russe par Daria Olivier), Paris, Editions Gallimard.

BARTHES Roland, 1964 « Eléments de sémiologie », *Communications*, N° 4 Paris, Seuil

BARTHES Roland, 1985 « Sémantique de l'objet », conférence prononcée en septembre 1964 dans le cadre d'un colloque sur « L'art et la culture dans la civilisation contemporaine» dans *L'aventure sémiologique, Paris, Seuil*.

BARDECHE, Maurice, 1947, *Stendhal Romancier*, Paris, Editions de la Table Ronde.

BABATUNDE, S.M. 2012, The Trauma of colonialism in Ferdinand Oyono's *Une Vie de Boy*, Michigan, *Michigan Sociological Review*.

BOURNEUF, R. et OUELLET, R., 1972, *L'Univers du Roman*, Paris, Editions Presses Universitaires.

CASTEX, Pierre-Georges, 1989, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Bordas, Classiques Garnier.

CHABROL, Claude & GUERIF, François, 2004 *Comment faire un film*. Paris : Éditions Payot & Rivages.

COLOMB, Hetzel, 1974, «Fantaisie chromatique à propos de Stendhal », in *Les Cahiers du chemin*, N° 21, Gallimard.

CHEVRIER, Jacques, 1981, *Anthologie africaine*, Paris, Editions Hatier.

CREPIN, F et al, 1993, *Français, Méthodes et techniques*, Paris, Editions Nathan.

DELACROIX, Maurice et HALLYN, Fernand, 1994, *Méthodes du texte : Introduction aux études littéraires*, Bruxelles, Editions Duculot.

DUMORTIER J-L et PLAZANET F.R. 1990, *Pour lire le récit*, Bruxelles, Editions Duculot.

DURAND André *Le Rouge et Le Noir* 2012, Paris, Comptoir Littéraire.

DUBOIS Jacques, 2007, *Stendhal une sociologie romanesque*, Editions la découverte

FAYE, Diao, 2008, *Une Vie de boy de F. Oyono : Quelques indices de préjugés raciaux dans les rapports entre colonisateurs et indigènes du cercle de Dagan*, Dakar, UCAD.

GENETTE, Gérard, 1972, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil.

GENETTE, Gérard 1983, *Nouveau Discours du Récit*, Paris, Editions du Seuil.

GOLDENSTEIN, J.P 1989, *Pour Lire le Roman*, Bruxelles-Paris, De Boeck-Duculot

HAMON, Philippe, 1972, *Pour un statut sémiologique du personnage*, Paris, Editions Littérature.

HYTIER, Jean, 1967, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin.

JOUVE Vincent, 1997, *La poétique du Roman*, Paris, Edition Sedes.

LAROUSSE 2013, *Dictionnaire Larousse*, Paris, Larousse.fr.

MEBALE M'OBIANG, Alan B, 2008, *Etude de la colonisation dans Une vie de boy de Ferdinand Léopold Oyono*, Dakar, Ethiopiques.

MOUILLAUD, Geneviève 1973, *Le Rouge et le Noir de Stendhal – le roman possible*, Paris, Librairie Larousse.

OHAEGBU, Aloy U, Avril 1977, *L'univers Romanesque d'Oyono*, Dakar, Ethiopiques.

OYONO, Ferdinand, 1956, *Une vie de boy*, Paris, Julliard.

RAIMOND, Michel, 1998, *Le Roman*, Paris, Edition Armand Colin.

REUTER, Yves, 1996, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod

ROBERTS, Marthe 1972, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Editions Bernard Grasset.

ROY, Claude, 1951, *Stendhal par lui-même*, Paris, Editions du Seuil.

SCHMITT M.-P. et VIALA A. 1982 *Savoir-Lire*, Paris, Les Editions Didier

STENDHAL, 1964, *Le Rouge et Le Noir*, Paris, Editions, Gallimard.

TADIE, Jean Yves, 1971, *Proust et le Roman*, Paris Editions Gallimard.

WADE, Abdoulaye, 2005, *Un destin pour l'Afrique*, Editions Michel Lafon.



