

UNIVERSITY OF GHANA

COLLEGE OF HUMANITIES



**LA REPRÉSENTATION D'AUTRUI DANS LA PEAU DE CHAGRIN DE
BALZAC, LE ROUGE ET LE NOIR DE STENDHAL, HUIS CLOS DE
JEAN-PAUL SARTRE ET LA PESTE D'ALBERT CAMUS**

DAVID TETTEY TAWIAH

**DEPARTMENT OF FRENCH
INTEGRI PROCEDAMUS**

AUGUST, 2025

UNIVERSITY OF GHANA

COLLEGE OF HUMANITIES



**LA REPRÉSENTATION D'AUTRUI DANS LA PEAU DE CHAGRIN DE
BALZAC, LE ROUGE ET LE NOIR DE STENDHAL, HUIS CLOS DE
JEAN-PAUL SARTRE ET LA PESTE D'ALBERT CAMUS**

BY

NAME: DAVID TETTEY TAWIAH


(10175416)

**A THESIS SUBMITTED TO THE SCHOOL OF GRADUATE STUDIES
IN PARTIAL FULFILMENT OF THE AWARD OF DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY IN FRENCH**

**DEPARTMENT OF FRENCH
AUGUST, 2025**

DECLARATION

I, David Tettey Tawiah, hereby declare that this thesis is the result of my own research under the supervision of Dr. Imorou Abdoulaye, Dr. Samuel Koffi, Dr. Cephas Salla. This thesis has been submitted in partial fulfilment of a PhD degree, and that apart from citations which have been duly acknowledged or referenced, the entire work is the result of my own research. It has not been submitted for any other degree in the University of Ghana or elsewhere.


.....

15-01-2024
.....

DAVID TETTEY TAWIAH

DATE

(CANDIDAT)



.....

15-01-2024
.....

DR. IMOROU ABDOULAYE

DATE

(SUPERVISEUR)

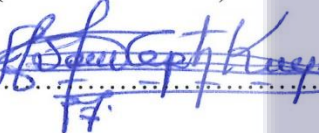

.....

15/01/2024
.....

DR. SAMUEL KOFFI

DATE

(SUPERVISEUR)


.....

15-01-2024
.....

DR. CEPHAS SALLA

DATE

(SUPERVISEUR)



DEDICACE

Je dédie cette thèse à ma famille qui m'a encouragé tout au long de ce parcours de recherche, à Janet, ma belle femme, et à nos enfants, Henrietta, Comfort-Ann et David Jr, sans oublier ma jolie petite nièce, Rebecca.



REMERCIEMENTS

Je tiens sincèrement à exprimer ma profonde gratitude envers tous ceux qui m'ont soutenu et ont contribué au succès de ce projet de thèse.

Tout d'abord, je souhaite remercier mes directeurs de thèse, Dr. C.M.K. Badasu et le Prof. Robert Yenah qui sont actuellement à la retraite. Ils ont joué un rôle essentiel dans mon parcours académique. Leurs conseils avisés, leur patience inébranlable et leurs suggestions précieuses ont été d'une importance capitale pour l'achèvement de ce travail.

Je tiens également à exprimer ma reconnaissance envers mes directeurs actuels, Dr. Imorou Abdoulaye, Dr. Samuel Koffi et Dr. Cephas Sallah. Leur soutien continu, leur expertise et leurs conseils éclairés ont été d'une aide inestimable tout au long de ce long voyage académique.

Je n'oublie pas non plus mes précieux collègues qui m'ont encouragé et ont pris le temps de lire et de discuter de ce travail. Votre dévouement a été une source d'inspiration constante, et je vous en suis très reconnaissant.

Ma gratitude va également à ma famille, en particulier à mon épouse, Janet, ainsi qu'à tous mes enfants, pour leur soutien indéfectible et leurs prières constantes. Votre soutien a été ma bouée de sauvetage tout au long de ce parcours académique exigeant.

Enfin, je tiens à remercier le Tout-Puissant, le Bon Dieu, pour m'avoir accordé la grâce et la force nécessaires pour mener à bien ce travail. Sans sa grâce, rien n'aurait été possible.

Encore une fois, merci du fond du cœur à tous ceux qui ont contribué à cette réussite. Votre soutien a été inestimable, et j'en suis profondément reconnaissant.

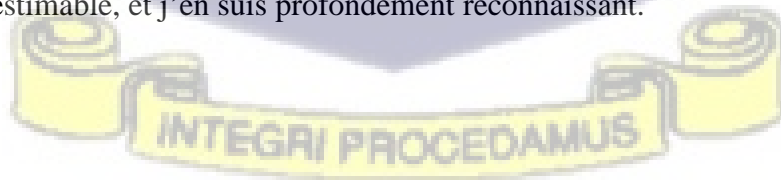


TABLE DES MATIÈRES

DEDICACE	ii
RÉSUMÉ	x
ABSTRACT.....	xi
INTRODUCTION GÉNÉRALE	1
CHAPITRE I.....	17
<i>AUTRUI</i> : CONCEPTION, CONSTRUCTION, CONTEXTE.....	17
1.0.0 Introduction	17
1.1.0 La conception d' <i>Autrui</i>	18
1.1.2 Le saisissement d' <i>Autrui</i> et l'imbrication avec l'altérité	19
1.2.0 Le rapport à <i>Autrui</i> , l'oxymore du moi qui n'est pas moi.....	21
1.2.1 L'altérité, parcours étymologique et épistémologique	22
1.2.2 La construction d' <i>Autrui</i> , un phénomène contextuel	27
1.3.0 <i>Autrui</i> et le contexte : qu'est-ce qui définit l'essor dynamique d' <i>Autrui</i> ?.....	34
1.3.1 Le Moi, <i>Autrui</i> , l'intersubjectivité.....	37
1.3.2 Todorov ou le moi dialogique au carrefour des cultures.....	37
1.4.0 Conclusion.....	40
CHAPITRE II	41
L'ALTÉRITÉ STENDHALIENNE : L'ÉCART D'UNE SOCIALITÉ DIFFÉRENTIELLE	41
2.0.0 Introduction	41
2.1.0 La logique des différentes sections sociales.....	43
2.1.1 Le règne des perceptions sensibles : La thématique de l'altérité stendhalienne	44
2.1.2 Le rouge et le noir ou un solipsisme Autre	46

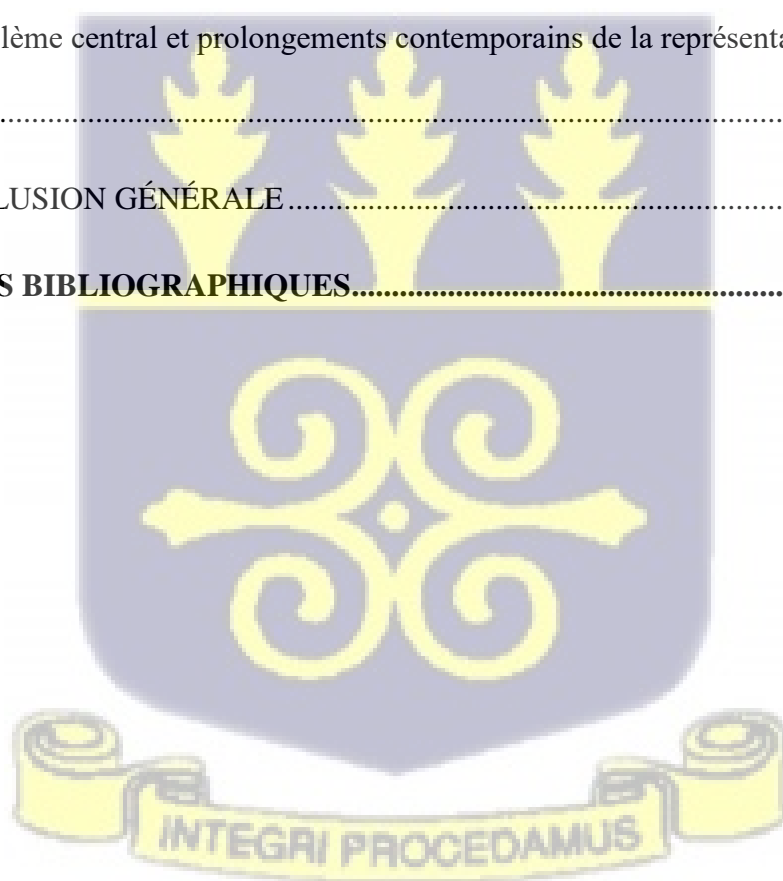
2.1.3 Le non-dialogique et l'ouverture à <i>Autrui</i>	50
2.1.4 La dualité ou l'altérité interne	52
2.1.5 <i>Autrui</i> ou la précarité, fille de la modernité	55
2.2.0 Les égards axiologiques	59
2.2.1 <i>Autrui</i> à l'échelle socio-historique	59
2.2.2 Altérité de migration et de sédentarité	63
2.2.3 Les rejets, la figure paternelle, la religion, la monarchie	70
2.2.4 Le mal du siècle.....	73
2.2.5 L'ironie : la stylistique stendhalienne de l'altérité.....	74
2.2.6.0 L'amour et les codes relationnels.....	78
2.2.6.1 L'amour de tête versus l'amour de cœur.....	78
2.2.6.2 L'amour-passion.....	81
2.2.6.3 L'amour-goût	83
2.2.6.4 L'amour-physique	83
2.2.6.5 L'amour-vanité.....	84
2.2.6.6 Nuances de l'amour chez Stendhal	85
2.3.0 L'ascension sociale	88
2.4.0 Roman d'apprentissage	90
CHAPITRE III.....	97
<i>LA PEAU DE CHAGRIN</i> OU LA POÉTIQUE DE L'EFFACEMENT DE SOI	97
3.0.0 Introduction	97
3.1.0 Le figuratif, l'axiologique et la sémantique du récit balzacien	100

3.1.1 Le mal du siècle et le héros romantique	103
3.1.2 La poétique de l'effacement ou l'ironie de la démesure	107
3.1.3 La dynamique de la perception	110
3.2.0 L'esprit suicidaire.....	114
3.2.1 <i>Autrui</i> et la mise à nu du corps humain	116
3.2.2 L'être et le paraître	120
3.3.0 L'écriture balzacienne, une critique sociale	127
3.3.1 Un roman d'apprentissage ou le dogme de l'imitation	132
3.3.2 Le sulfureux antiquaire.....	136
3.4.0 Conclusion.....	139
CHAPITRE IV	141
<i>HUIS CLOS</i> OU LE TRAGIQUE DE L'UNIVERS CLOÎTRÉ	141
4.0.0 Introduction	141
4.1.0 Le passage aux aveux.....	145
4.1.2 Altérité, historicité, humanité.....	146
4.2.0 L'enfer, c'est les <i>Autres</i>	152
4.2.1 Le ton tragique	156
4.2.3 La spatialité de l'enfer.....	163
4.3.0 L'imminence de la mort.....	165
4.3.1 Le regard comme miroir.....	166
4.3.2 Liberté et responsabilité	168
4.0.0 Conclusion.....	170

CHAPITRE V	171
<i>LA PESTE</i> OU LA LOGIQUE DE L'ALTÉRITÉ CAMUSIENNE	171
5.0.0 Introduction	171
5.1.0 <i>La peste</i> , engendreur de l'engagement	172
5.1.0 L'absurdité et la logique camusienne	175
5.1.1 L'absurdité et l'inquiétude	178
5.2.0 La théorie axiologique de Camus	181
5.2.1 La révolte, une évolution psychique	182
5.2.2 Le réalisme d'Albert Camus	185
5.3.0 Identité, spatialité, altérité	187
5.3.1 Absurdité, révolte, réconciliation	191
5.3.2 Le suicide	194
5.4.0 Conclusion.....	197
CHAPITRE VI.....	199
REFLETS DÉFORMÉS : IDENTITÉ, ILLUSIONS ET ÉNIGMES.....	199
DE LA PERCEPTION.....	199
6.0.0 Introduction	199
6.1.1 Appréhender l'altérité avec nuance et souplesse : une exploration profonde.....	201
6.1.2 L'altérité et les illusions identitaires au prisme de la théorie de la Réception	203
6.2.0 Les illusions dans le miroir littéraire : l'art subtil de la distorsion identitaire	204
6.2.1 L'étude des illusions littéraires qui altèrent la perception des personnages	206
6.2.2 Impact de ces illusions sur la construction narrative de l'identité	207

6.3.0 Les labyrinthes de la perception : quand Autrui devient le reflet de soi.....	208
6.3.2 Conséquences de la confusion pour les personnages et leurs interactions.....	212
6.4.0 Conclusion.....	213
7.0.0 Introduction	215
7.1.0 Reformulation des questions de recherche.....	215
7.3.0 Première question de recherche : Comment les écrivains romantiques-réalistes du XIXe siècle et existentialistes du XXe siècle ont-ils conceptualisé la notion d'Autrui ? ..	216
7.4.0 Deuxième question de recherche : « Par quels moyens narratifs, stylistiques et symboliques ces auteurs ont-ils représenté le personnage d'Autrui ? ».....	218
7.4.0 Troisième question de recherche : « Quels facteurs historiques, idéologiques et esthétiques ont influencé les choix de représentation d'Autrui dans les œuvres étudiées ?	220
7.5.0 Quatrième question de recherche : Quels sont les traits distinctifs qui marquent les perspectives variées de la représentation d'Autrui dans les textes sélectionnés ?	222
7.5.0 Cinquième question de recherche : Quels dilemmes ou tensions fondamentales émergent de ces représentations hétérogènes du personnage Autre ?.....	225
7.0.0 Introduction	231
7.1.0 Reformulation des questions de recherche.....	231
7.3.0 Première question de recherche : Comment les écrivains romantiques-réalistes du XIXe siècle et existentialistes du XXe siècle ont-ils conceptualisé la notion d'Autrui ?	232

7.4.0 Deuxième question de recherche : « Par quels moyens narratifs, stylistiques et symboliques ces auteurs ont-ils représenté le personnage d’Autrui ? ».....	234
7.4.0 Troisième question de recherche : « Quels facteurs historiques, idéologiques et esthétiques ont influencé les choix de représentation d’Autrui dans les œuvres étudiées ?	236
7.5.0 Quatrième question de recherche : Quels sont les traits distinctifs qui marquent les perspectives variées de la représentation d’Autrui dans les textes sélectionnés ?.....	238
7.5.0 Cinquième question de recherche : Quels dilemmes ou tensions fondamentales émergent de ces représentations hétérogènes du personnage Autre ?.....	241
7.6.0 Le problème central et prolongements contemporains de la représentation d’Autrui	242
7.7.0 CONCLUSION GÉNÉRALE.....	243
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	247



RÉSUMÉ

Cette thèse propose une analyse approfondie de la représentation d'*Autrui* dans quatre textes littéraires datant du XIXe et du XXe siècle. Notre étude se situe à la jonction de deux périodes littéraires distinctes, à savoir les mouvements romantiques-réalistes et existentialistes. Pour ce faire, nous optons pour la méthode qualitative tout en mobilisant un ensemble de principes théoriques qui englobent diverses perspectives pour appréhender la notion d'*Autrui*. L'écrivain romantique-réaliste se distingue par ses efforts visant à représenter fidèlement la réalité telle que perçue par le Moi. Notre étude a relevé que chez les romantiques-réalistes, la réalité d'*Autrui* ne se limite pas à une approche uniquement sociologique ou historique. Elle est marquée avant tout par une valeur cognitive et imaginative, qui se manifeste à travers les processus de pensée, et de sensation d'une part, ainsi que de pensée et d'observation de l'*Autre*. Du point de vue existentialiste, la façon dont le Moi structure son rapport avec *Autrui* découle de l'attitude adoptée envers un monde déraisonnable, incompréhensible, voire absurde. L'absurde peut se manifester soit par un univers clos en lui-même, soit par un monde marqué par la désolation. Et qu'il soit confiné ou dévasté, le monde incite le Moi à questionner et à réagir face aux exigences des phénomènes existentiels. La dichotomie entre le regard et le sentiment propre aux auteurs romantiques ne constitue pas le seul schéma permettant d'examiner la représentation d'*Autrui*. Chez les écrivains de l'orientation existentialiste, d'*Autres* schémas se dessinent. D'un côté, *Autrui* est vu comme l'instigateur de la chute originelle du Moi. De l'*Autre* côté, *Autrui* peut également servir de source potentielle d'assistance pour le Moi, même en période de crises. Quelles que soient les approches adoptées par les auteurs de nos textes dans la peinture de l'image d'*Autrui*, il demeure indiscutable qu'ils protestent contre le destin peu enviable de l'*Autre*, et qu'ils réclament par-là même un changement.

Mots clés : *Autrui*, romantique-réaliste, représentation, mimétisme, existentialiste

ABSTRACT

This thesis focuses on reflections concerning the representation of Otherness in four literary texts of the 19th and 20th centuries. Our study hinges on two literary movements, namely romantic-realism and existentialism. These theories are used to harness different perspectives of ‘Otherness’ in order to posit and study it. The multiple possibilities that these texts hold with regard to the explication of ‘Otherness’ are accounted for by the term’s conception, its construction and its conceptualisation. If the romantic-realist writer is noted for his efforts at carrying out a veritable representation of reality, the kind etched out in our selected texts is mimesis at a different level altogether. The perspectives of these authors as regards the authenticity of the ‘Otherness’ they represent is unique. The reality of the ‘Other’ comprises not only the sociological but also historical orientations. The reality of the ‘Other’ is characterised by cognitive and imaginative values mixed up with the twin acts of thought and emotion on one hand, and thought and vision on the other. What is at stake in this setting of ‘Otherness’ is the ideological struggles for prominence among the senses of judgment (reasoning), vision and sentiment. As regards the existentialist, the landmark is the attitude one adopts towards Otherness in an absurd world. The absurdity may be in the form of an enclosed or a malignant world that interrogates the Self prompting it into actions and reactions. Apart from the romanticists’ dichotomy of vision-sentiment, there is also divergence going up to ideological proportions among the existentialists as regards the absurd, Otherness and its literary representation. These disparities arise from differences in attitude towards the absurd world that the Self shares with the ‘Other’. Whichever way one looks at the approaches used by these authors, the fact remains that they protest against the sordid fate of the symbolic ‘Other’, and would want it modified.

Keywords: Otherness, romanticist - realist, representation, mimesis, existentialist

INTRODUCTION GÉNÉRALE

La représentation d'*Autrui* constitue un élément fondamental de la littérature, offrant une fenêtre fascinante sur la manière dont les auteurs explorent les dynamiques sociales, les perceptions individuelles et les interactions humaines dans leurs textes. Cette thèse s'engage dans une exploration approfondie de cette notion complexe à travers l'analyse de quatre textes littéraires datant du XIXe et du XXe siècle à savoir : *Le rouge et le noir* de Stendhal, *La peau de chagrin* d'Honoré de Balzac, *Huis clos* de Jean-Paul Sartre et *La peste*, d'Albert Camus. Située à l'intersection des mouvements littéraires romantiques-réalistes et existentialistes, notre étude veut examiner la manière dont les écrivains de ces époques ont abordé la représentation d'*Autrui* et à quelle fin.

Dans un paysage littéraire en constante évolution, les textes que nous avons sélectionnés émergent comme des points de convergence entre deux époques majeures. Les mouvements romantiques-réalistes et existentialistes incarnent des sensibilités distinctes qui façonnent la perspective sur l'individu et son rapport avec *Autrui*. Par le biais de cadres théoriques englobant des perspectives variées, cette thèse cherche à démystifier et à approfondir la façon dont '*Autrui*' est conceptualisé et dépeint dans ces contextes littéraires contrastés.

Notre démarche repose sur une approche théorique multidimensionnelle, unissant diverses conceptions et interprétations du concept d'*Autrui*. Cette perspective éclairée guide la construction d'un cadre analytique robuste, qui sert de fondement à l'examen approfondi de cette notion complexe au sein des textes sélectionnés. En plongeant dans les profondeurs de la représentation d'*Autrui*, cette thèse émerge en tant qu'étude littéraire rigoureuse qui cherche à dévoiler les subtilités et les tensions inhérentes à ce thème.

Pour mieux comprendre l'évolution de la représentation d'*Autrui*, nous commencerons par examiner les écrivains romantiques-réalistes tels que Stendhal et Balzac. Ces auteurs, tout en cherchant à restituer la réalité perçue par le Moi, adoptent des formes distinctes de mimétisme, façonnées par des considérations individuelles et nuancées. En analysant leurs œuvres, nous découvrirons comment la réalité d'*Autrui* transcende les limites de l'approche sociologique et historique pour devenir une entité complexe imprégnée de pensées, de sensations et d'observations. De plus, en nous penchant vers la perspective existentialiste, nous explorerons comment le rapport entre le Moi et *Autrui* est structuré par l'absurde, une notion centrale pour les auteurs tels que Sartre et Camus. Cette dimension existentielle ajoute une couche supplémentaire à la manière dont *Autrui* est perçu et représenté, dévoilant les réactions du Moi face à un monde déconcertant. À travers cette étude, nous mettrons en lumière les multiples façons dont la représentation d'*Autrui* peut être conceptualisée et déployée dans la littérature. En croisant les frontières de deux mouvements littéraires clés, nous espérons offrir un aperçu enrichissant de la manière dont les auteurs ont exploré et exprimé les relations interpersonnelles et les défis existentiels au sein de leurs œuvres.

Notre exploration approfondie des perspectives théoriques révélera une compréhension riche de la représentation d'*Autrui* dans *La peau de chagrin*, *Le rouge et le noir*, *Huis clos* et *La peste*. L'analyse figurative, thématique et axiologique dévoilera les multiples dimensions sémantiques du concept, soutenue par la typologie sémantique de Greimas. La théorie de la réception de Jauss éclairera l'impact de cette représentation sur la réception des œuvres, en soulignant le rôle de la littérature dans le développement individuel et social. L'approche de Stendhal et le prisme des minorités agissantes seront mis en évidence ainsi que l'intégration des enjeux sociaux dans les récits, tandis que les perspectives existentialistes et philosophiques exploreront la complexe relation entre individu et *Autrui*. Le dialogisme et la perspective de

Bachelard permettront d'enrichir notre compréhension des interactions entre individus et la construction de l'identité d'*Autrui*, l'approche de Balzac soulignera les aspects moraux et éthiques de cette relation, révélant ainsi la profondeur des significations derrière ce concept central dans la compréhension de l'humain et de la société. Enfin les reflets déformés de l'identité, et les illusions et les énigmes qu'on peut se faire de l'*Autre*, et la perception qui nourrit notre compréhension littéraire de soi et de l'*Autre* seront examinés à l'aune de la théorie de la réception littéraire de Hans-Robert Jauss.

Structure générale de la thèse

La thèse est organisée en sept chapitres principaux, précédés d'une introduction générale et suivis d'une conclusion générale. Chaque chapitre explore un aspect spécifique de la représentation d'*Autrui* dans les textes sélectionnés.

L'introduction générale présente le thème d'*Autrui* comme figure centrale dans la littérature du XIXe et XXe siècle. Elle expose la problématique et la question centrale de la recherche, précise les objectifs et les questions de recherche, justifie le choix du corpus composé d'œuvres de Balzac, Stendhal, Sartre et Camus, et détaille la méthodologie adoptée, fondée sur une approche pluridisciplinaire mobilisant notamment Greimas, Jauss, Heidegger et Levinas.

Le premier chapitre, intitulé « *Autrui – Conception, construction, contexte* », propose une définition philosophique et littéraire d'*Autrui*, explore le lien entre *Autrui* et l'altérité, s'appuie sur les approches phénoménologiques de Husserl et Heidegger, et envisage *Autrui* comme une construction sociale et idéologique.

Le deuxième chapitre, « *L'altérité stendhalienne – L'écart d'une socialité différentielle* », se consacre à l'analyse du personnage de Julien Sorel. Il met en lumière les hiérarchies sociales,

le rejet des normes, les tensions entre ambition individuelle et perception sociale, ainsi que la représentation d'Autrui dans un cadre sentimental et différencié.

Le troisième chapitre, « La Peau de chagrin – Poétique de l'effacement de soi », examine le mal du siècle et la figure du héros romantique. Il analyse les désirs, le suicide et la quête de plaisir, tout en considérant Autrui comme miroir des choix moraux, et en soulignant la critique sociale de Balzac à travers l'altérité.

Le quatrième chapitre, « Huis Clos – Le tragique de l'univers cloîtré », explore la célèbre formule de Sartre selon laquelle « l'enfer, c'est les autres ». Il étudie le regard d'Autrui et la perte de liberté, les espaces clos et la confrontation existentielle, ainsi que les tensions intersubjectives.

Le cinquième chapitre, « La Peste – Logique de l'altérité camusienne », analyse la figure d'Autrui dans un contexte de crise et d'épidémie. Il aborde l'engagement moral, la solidarité, la théorie axiologique de Camus, et l'altérité comme moteur de résistance.

Le sixième chapitre, « Reflets déformés – Identité, illusions et énigmes de la perception », s'intéresse à la fragmentation de l'altérité, à la distorsion identitaire dans le miroir littéraire, aux labyrinthes de la perception, et à Autrui comme reflet du Moi.

Enfin, le septième chapitre est consacré aux réponses aux questions de recherche et à la conclusion générale, qui synthétise les résultats obtenus et ouvre des perspectives pour de futures recherches.

1. Problématique

Les auteurs appartenant aux mouvements littéraires romantiques réalistes du XIXe siècle et

existentialistes du XXe siècle ont interprété, représenté et utilisé la notion d'Autrui dans leurs œuvres littéraires, en tenant compte des influences intellectuelles, culturelles et philosophiques de leur époque. Les représentations d'Autrui par les auteurs différents reflètent des tensions entre les perspectives individuelles, la perception de la réalité, la complexité de l'expérience humaine et les enjeux existentiels propres à chaque texte du corpus, selon chaque période littéraire.

1. Objectif de recherche

Les auteurs romantiques-réalistes ont souvent mis en avant des personnages qui cherchent à transcender leur condition à travers des luttes quotidiennes, tandis que les existentialistes ont cherché à interroger la nature de l'existence et à explorer les conflits entre l'individu et la société à travers la représentation d'*Autrui*. Notre objectif dans cette thèse est d'étudier comment quatre auteurs du XIXe et du XXe siècle ont utilisé des techniques variées pour aborder la notion d'*Autrui* tout en éveillant l'émotion et en suscitant des réflexions sur les thèmes de l'humanité et de l'existence.

2. Objectifs spécifiques

Comme objectifs spécifiques nous nous intéressons à :

- i. explorer comment les auteurs romantiques réalistes du XIXe siècle et existentialistes du XXe siècle conceptualisent la notion d'*Autrui* dans leurs textes.
- ii. analyser les outils dont se servent ces auteurs pour dépeindre le portrait du personnage Autre.
- iii. étudier les facteurs qui définissent les choix de représentation d'*Autrui* des auteurs.
- iv. évaluer les traits distinctifs qui marquent les représentations différentes d'*Autrui* dans les textes sélectionnés.

- v. Apprécier les frictions que génèrent ces représentations.

3. Questions de recherche

Notre étude vise à aborder les sujets suivants :

- i. Comment les écrivains romantiques réalistes appartenant aux mouvements littéraires du XIXe siècle et existentialistes du XXe siècle ont-ils conceptualisé la notion d'*Autrui* ?
- ii. Par quels moyens ces auteurs ont-ils représenté le portrait du personnage *Autrui* ?
- iii. Quels facteurs définissent les choix de représentation d'*Autrui* chez ces auteurs ?
- iv. Quels sont les traits distinctifs qui marquent les perspectives variées de la représentation d'*Autrui* dans les textes sélectionnés ?
- v. De quelle manière les perspectives variées des auteurs du XIXe et du XXe siècle découlent-elles des dilemmes de la représentation d'*Autrui*?

4. Justification du sujet de thèse

Nous sommes toujours fascinés par l'emploi de la littérature comme un outil de développement social. À cet égard, lors de notre étude au niveau de master, nous avons eu l'opportunité de nous pencher sur *La critique sociale dans Le Lys dans la vallée* d'Honoré de Balzac. Cette première exploration a révélé la puissance de la fiction comme miroir des tensions sociales et des dynamiques humaines. C'est donc tout naturellement que notre sujet de thèse actuel, dont la notion clé est « La représentation d'*Autrui* », s'inscrit dans la continuité de cette réflexion et vise à l'approfondir.

L'élément central de cette entreprise est le phénomène de la représentation, que nous considérons comme le pivot fondamental de notre analyse. Il ne s'agit pas simplement d'étudier la présence d'*Autrui* dans les textes, mais de comprendre comment il est représenté, mis en scène, et construit symboliquement dans l'espace romanesque. Cette approche nous permet de

dépasser les lectures sociologiques ou épistémologiques proposées par des auteurs tels que Christine Delphy, Muriel Briançon et Denise Jodelet, dont les travaux, bien qu'importants, ne traitent pas explicitement du phénomène de la représentation littéraire d'Autrui. C'est précisément ce vide théorique que nous nous évertuons à combler.

Pour ce faire, nous avons sélectionné quatre œuvres majeures qui, chacune à sa manière, explore la notion d'Autrui avec intensité et complexité :

- La Peau de chagrin d'Honoré de Balzac et Le Rouge et le Noir de Stendhal, deux romans du XIXe siècle, offrent des perspectives contrastées sur la représentation d'Autrui. Balzac adopte une approche ultra-positiviste et fantastique, tandis que Stendhal privilégie un réalisme subjectif teinté de sentimentalisme. Ces deux textes permettent d'interroger les rapports entre le Moi, le désir, et la société.
- Pour élargir le champ de notre recherche, nous avons choisi Huis clos de Jean-Paul Sartre et La Peste d'Albert Camus, deux œuvres du XXe siècle qui relèvent du théâtre et du roman philosophique. Bien qu'ils appartiennent à des genres littéraires différents, ces textes traitent avec vivacité et nuance de la notion d'Autrui dans un contexte existentialiste. Sartre met en scène l'enfermement et le regard aliénant d'Autrui, tandis que Camus explore la solidarité et la responsabilité dans un monde absurde.

Dans chacune de ces œuvres, les personnages stéréotypés servent de révélateurs des tensions sociales et des dynamiques intersubjectives. Ils incarnent les différentes facettes de la société française, véritable toile de fond sur laquelle la notion d'Autrui construit et étaye sa sémantique.

C'est dans cette optique que nous avons sélectionné notre corpus, que nous nous engageons à présenter, en vue de proposer une lecture approfondie et originale de la représentation d'Autrui comme phénomène littéraire, philosophique et social.

5. Présentation des textes sélectionnés

5.1 *Le rouge et le noir* (1830)

Le rouge et le noir est le texte emblématique de Stendhal, publié pour la première fois en 1830 par A. Levasseur. Ce roman historique et psychologique se situe au croisement des mouvements romantiques et réalistes du XIX^e siècle. Il explore les ambitions et les contradictions du protagoniste, Julien Sorel, un jeune homme ambitieux issu de la classe sociale inférieure qui cherche à s'élever dans la société. Le roman plonge dans les nuances de la société française de l'époque, exposant les tensions entre l'individu et la société, la passion et la raison, à travers une analyse perspicace des personnages et de leurs interactions. Dans *Le rouge et le noir*, Stendhal explore la représentation d'Autrui à travers le protagoniste, Julien Sorel. En tant que jeune homme ambitieux et complexe, Julien navigue à travers une société stratifiée où les jugements sociaux et les interactions sont essentiels. Stendhal examine comment *Autrui* est perçu à travers le prisme de la hiérarchie sociale, et comment les personnages façonnent leurs identités en fonction des regards et des jugements d'Autrui.

5.2 *La Peau de chagrin* (1831)

Publié en 1831 par Gosselin, *La peau de chagrin* est l'un des textes clés d'Honoré de Balzac, un pilier du réalisme français. Ce roman explore les désirs humains et les conséquences de la poursuite effrénée du plaisir matériel. L'histoire suit Raphaël, un jeune homme qui découvre une peau de chagrin magique qui exauce tous ses désirs, mais se rétrécit à chaque souhait réalisé, raccourcissant sa vie. À travers ce conte fantastique, Balzac aborde des thèmes

profonds tels que les choix moraux, les implications de la quête de plaisir et les tensions entre l'individu et la société. Dans *La peau de chagrin*, Balzac aborde la représentation d'*Autrui* en mettant en lumière les désirs et les motivations des personnages. Le protagoniste, Raphaël, recherche la satisfaction personnelle à travers ses souhaits réalisés, mais chaque désir comporte un coût en termes de vie. Cette quête introspective met en évidence les tensions entre la recherche de gratification personnelle et la conscience de l'impact de ses choix sur *Autrui*.

5.3 *Huis clos* (1944)

Huis clos, publié en 1944 par Gallimard, est une pièce de théâtre emblématique de Jean-Paul Sartre, un pilier de l'existentialisme. La pièce explore les notions philosophiques et psychologiques de l'enfermement, de la liberté et de la responsabilité individuelle à travers l'interaction de trois personnages enfermés ensemble dans une pièce. Sartre pousse les personnages à affronter leurs vérités intérieures et à examiner les conséquences de leurs choix, offrant un commentaire profond sur la condition humaine et la nature de l'existence.

Dans *Huis clos*, Sartre explore la représentation d'*Autrui* dans un contexte d'enfermement et d'interaction forcée. Les personnages sont confrontés à l'*Autrui* en face d'eux, ce qui les oblige à confronter leurs propres vérités intérieures et à questionner la manière dont ils sont perçus par les *Autres*. Sartre examine les dynamiques de pouvoir et de perception dans cette situation de huis clos.

5.4 *La peste* (1947)

Publié en 1947 par Gallimard, *La peste* est une œuvre majeure d'Albert Camus, lauréat du prix Nobel de littérature. Ce roman allégorique explore les thèmes de l'absurde et de la condition humaine à travers une épidémie de peste qui frappe la ville d'Oran. Le livre se penche sur les réactions humaines face à l'adversité, la lutte pour trouver un sens dans un monde apparemment

dépourvu de signification et les interactions complexes entre les individus en situation de crise. Dans *La Peste* d'Albert Camus aborde la représentation d'*Autrui* à travers la lentille d'une épidémie dévastatrice. Alors que la peste frappe la ville, les personnages sont confrontés à la mortalité et à l'absurdité de la condition humaine. Les interactions entre les personnages soulignent la complexité des relations dans un contexte de crise, révélant les façons dont *Autrui* peut être perçu à travers les lentilles de la souffrance et de la solidarité.

Cette présentation rapide des quatre ouvrages permet de mettre en évidence leurs thèmes clés, leurs contextes historiques et leurs contributions à la littérature et à la pensée de leurs époques respectives. En présentant chaque œuvre sous l'angle de la représentation d'*Autrui*, l'analyse, à ce niveau met en évidence, de façon substantielle, la manière dont chaque auteur explore les interactions humaines, les perceptions et les tensions sociales à travers leurs personnages et leurs récits.

6. Méthodologie

6.1 Introduction

Dans le cadre de notre étude qui consiste à explorer les enjeux de la représentation d'*Autrui*, nous avons élaboré une méthodologie intégrant différentes perspectives théoriques pour saisir la complexité de ce concept à travers les textes du corpus. De façon pluridisciplinaire, nous avons puisé dans les travaux de divers théoriciens afin de créer une approche analytique holistique.

6.2 Analyse figurative, thématique et axiologique

Nous avons conçu notre méthodologie en entreprenant une analyse figurative, thématique et axiologique des textes sélectionnés. Cette approche nous a permis de dévoiler la valeur

sémantique du concept d'*Autrui* dans les textes, en nous appuyant sur la typologie sémantique de Greimas (1973), à savoir les constituants figuratifs, les catégories thématiques et les évaluations axiologiques. Cette théorie joue un rôle fondamental dans notre travail en révélant les multiples dimensions sémantiques de la représentation d'*Autrui* dans les textes sélectionnés, dévoilant ainsi les schémas qu'empruntent les auteurs différents pour dépeindre le portrait du personnage *Autre*.

Notre lecture des textes est basée majoritairement, en effet, sur le schème triadique de la sémiotique Greimas qui conçoit le texte comme un tout social organique, et disposant des constituants significatifs, à savoir : le figuratif, la thématique, l'axiologie. L'analyse figurative aborde *Autrui* comme image et symbole. Elle explore les figures de styles, les métaphores et les symboles qui incarnent *Autrui* à travers des objets ou des espaces qui traduisent les désirs, les goûts ou les fuites du personnage *Autre*. D'ailleurs, ce prisme nous permet de porter également notre intérêt sur les collocations lexicales qui rendent les continuités référentielles visibles en érigeant ensemble les différents schémas sémiotiques des textes, et dès lors assurent, par voie de conséquence, l'hétérogénéité des textes sélectionnés. Cette approche permet de comprendre comment *Autrui* est esthétisé ou dramatisé, révélant des tensions entre apparences et essence.

6.3 Théorie de la réception d'Hans-Robert Jauss

La perspective de la théorie de la réception d'Hans-Robert Jauss (1978) a orienté notre compréhension de la manière dont la représentation d'*Autrui* dans la littérature peut influencer la réception des œuvres et réaffirmer le rôle fondamental de la littérature en tant qu'outil de développement. La théorie de la réception d'Hans-Robert Jauss, telle que déployée dans cette thèse, nous a offert un cadre puissant pour comprendre comment la représentation d'*Autrui*

dans les textes de notre corpus ne se limite pas à une construction esthétique ou philosophique. Plutôt, elle agit principalement sur la manière dont les lecteurs perçoivent, interprètent et intègrent les œuvres dans leur propre situation expérientielle. Cela signifie que dans le cadre de cette thèse, et grâce à la théorie de réception, la représentation d'*Autrui* nous mène à élargir notre horizon d'attente et à reconsidérer nos propres conceptions de l'altérité.

6.4 Théorie de Stendhal sur les minorités agissantes

En suivant les réflexions de Viard (2009) sur le roman stendhalien et son rejet du blanquisme ainsi que de la théorie des minorités agissantes, nous avons examiné comment ces enjeux sociaux sont intégrés dans les récits et comment Stendhal a dépeint les questions d'inégalité sociale. Cette démarche analyse le roman stendhalien à travers son rejet du blanquisme, une idéologie révolutionnaire qui prône l'action violente d'une élite minoritaire pour renverser l'ordre établi, Elle refoule également la théorie des minorités agissantes, qui valorise le pouvoir transformateur de petits groupes engagés. Cette orientation d'analyse relève que Stendhal, dans *Le Rouge et le Noir*, adopte une posture critique face à ces deux visions, préférant une approche plus nuancée et introspective, de ses plaidoyers de transformation sociale.

6.5 Perspective existentialiste et sociologique

Nous avons embrassé une perspective existentialiste en nous inspirant des écrits de Sartre et Camus pour comprendre comment le concept d'*Autrui* s'inscrit dans les défis existentiels et comment il peut être structuré par l'absurde. En outre, nous avons incorporé les idées de Husserl et Heidegger pour explorer la relation entre l'individu et *Autrui* du point de vue sociologique et ontologique.

Dans les défis existentiels illustrés dans *Huis clos*, *Autrui* émerge soit comme un individu confiné soit comme une personne dont la menace à la liberté du Moi. *Autrui* recouvre le regard

qui objectifie le Moi, tout en transformant le statut sujet de ce dernier en objet, et en réduisant sa liberté et son projet existentiel. Au travers de cette activité réductrice, Autrui s'avère l'instigateur de la chute originelle du Moi, car il impose une image extérieure qui fige l'identité du Moi. Sartre propose une vision conflictuelle et négative d'*Autrui*, un individu chez qui le rapport relationnel est marqué par la lutte interminable et l'aliénation.

En revanche, dans *La peste*, Camus confronte *Autrui* à un monde absurde, dénué de sens mais où au lieu de l'aliénation, la solidarité devient une réponse éthique. *Autrui* n'est, à cet égard, pas un obstacle, mais un allié potentiel en collaboration avec le Moi dans la révolte contre l'absurde. Dans cette perspective, Camus propose une vision engagée et fraternelle d'*Autrui*, une scène où l'absurde devient le terreau d'une éthique de la responsabilité et de l'autoréalisation.

6.6 Approches de Husserl (2011) et Heidegger (1990)

Les perspectives sociologique et ontologique de Husserl et Heidegger fournissent des cadres conceptuels essentiels pour appréhender la relation avec *Autrui* en tant que phénomène fondamental et élément constitutif de l'existence humaine. Ainsi, l'existence du Moi repère une ouverture dite pré-catégorielle envers *Autrui*, qui veut dire que l'intersubjectivité précède même toute activité cognitive, y compris le cogito. Dans ses Méditations cartésiennes, Husserl met en avant l'idée que la conscience du Moi s'ouvre à *Autrui* par analogie et empathie. Il parle-là de l'appariement corporel et de la transposition imaginaire, où le sujet parlant (le Moi) tente de revivre la conscience d'*Autrui* de l'intérieur. Husserl voit *Autrui* un partenaire épistémologique du Moi, nécessaire à la constitution du sens et du monde.

Heidegger, lui critique l'approche husserlienne dite trop centrée sur l'imaginaire et propose le

concept de Dasein – l'être humain toujours déjà en relation avec les *Autres*. *Autrui* n'est donc pas un objet de connaissance, mais une présence constitutive de l'existence. L'être-avec est une condition ontologique qui souligne la nécessité de l'Autre postulant que le Moi n'est peut pas exister sans *Autrui*.

6.7 Dialogisme et dialogique

Le concept de dialogisme, influencé par les idées de Lévi-Strauss (1958), a enrichi notre compréhension de la manière dont *Autrui* agit en tant que médiateur entre individus. Cette approche a mis en lumière comment les échanges et les dialogues participent à la construction de l'identité d'*Autrui*. Il s'ensuit que la sémantique du dialogisme ne se limite pas au rhème d'échange verbal. Il désigne une structure profonde de l'interaction humaine, où chaque énoncé est toujours en réponse à une autre, celle d'*Autrui*. Au fait, nous avons repéré qu'au centre du dialogisme, comme le conçoivent les auteurs de notre corpus, est l'image dynamique d'*Autrui*, et que l'identité d'*Autrui* n'est jamais figée, mais se construit dans une logique de réciprocité et de transformation culturelle. *Autrui* devient un interlocuteur constitutif, qui participe activement à la définition du Moi.

6.8 Conception de l'Autre chez Bachelard

L'exploration de la perspective de Bachelard (1949) concernant les phénomènes d'appui et le rôle du "cadre de référence" a contribué à la structuration de nouvelles idées liées à *Autrui*. Les phénomènes d'appuis constituent les fondements de la pensée du personnage Autre. Il s'agit ici des éléments concrets ou symboliques qui servent de point de départ à la pensée ou à l'imaginaire. Chez Bachelard, nous arrivons à analyser comment ces orientations permettent à l'esprit d'*Autrui* de s'ancrer dans des expériences sensibles avant de s'élancer vers l'abstraction ou la rêverie. Cette approche met en évidence l'importance de ces éléments dans la pensée de

Bachelard qui vise à repenser la notion d'*Autrui*, voire à rectifier les idées reçues en s'appuyant sur une réflexion critique et une ouverture à de nouvelles perspectives.

6.9 Balzac et la représentation d'*Autrui*

L'approche philosophique, épistémologique et scientifique adoptée par Balzac permet de mettre en évidence les circonstances qui entourent les individus malheureux. Elle joue un rôle fondamental dans la représentation d'*Autrui* dans la mesure où elle ne se limite pas à une simple observation sociale mais elle engage une réflexion profonde sur les mécanismes de la souffrance humaine, les choix individuels et les implications morales de nos actes. La perspective de Balzac souligne effectivement l'importance de la prudence et de la responsabilité envers *Autrui*. L'analyse thématique révèle la richesse des significations liées à *Autrui* au-delà de ce qui est superficiel.

6.10 Conclusion

En somme, en croisant ces diverses approches théoriques, nous avons construit un cadre d'analyse littéraire convenable pour examiner la notion complexe de l'*Autre* dans les œuvres du corpus. En initiant notre méthodologie par une analyse figurative, thématique et axiologique, nous avons révélé les dimensions sémantiques du concept d'*Autrui* à l'aune de la typologie sémantique de Greimas. La théorie de la réception d'Hans-Robert Jauss a éclairé la réception des œuvres et le rôle crucial de la littérature dans le développement individuel. L'approche de Stendhal à travers le prisme des minorités agissantes a mis en évidence les enjeux sociaux et les inégalités intégrés dans les récits. L'approche existentialiste de Sartre et Camus, ainsi que les perspectives sociologiques et ontologiques de Husserl (2011) et Heidegger (1990), ont éclairé la complexité des relations entre individu et *Autrui*. En outre, en intégrant les approches de Husserl et Heidegger, le concept de dialogisme inspiré par Lévi-Strauss, la vision de

Bachelard sur l'*Autre*, ainsi que la perspective philosophique de Balzac, nous avons développé un cadre analytique convenable sur les enjeux complexes de la représentation d'*Autrui*.

Il convient de souligner que l'application de ces différentes théories à l'analyse du corpus permet non seulement de mieux saisir les interactions fondamentales entre les individus, mais également d'appréhender plus profondément la manière dont *Autrui* agit en tant que médiateur et contributeur à la construction de l'identité. De plus, cette approche pluridisciplinaire devrait ouvrir des perspectives nouvelles sur les notions d'appui, de cadre de référence et d'éthique relationnelle, offrant ainsi des avantages substantiels pour l'interprétation et la compréhension des représentations d'*Autrui* pour l'analyse de notre corpus.



CHAPITRE I

AUTRUI : CONCEPTION, CONSTRUCTION, CONTEXTE

1.0.0 Introduction

Ce chapitre étudie la relation entre individus et *Autrui*, soulignant ainsi la dualité entre proximité et distance affective. La notion d'*Autrui* qui est un concept crucial dans la littérature du XIXe et XXe siècle présente une complexité d'interprétations. La notion de l'importance d'*Autrui* est explorée en profondeur dans la littérature du XIXe et XXe siècle, où *Autrui* devient une figure complexe qui suscite un vif intérêt parmi les chercheurs de divers domaines. L'objectif est d'analyser la représentation d'*Autrui* en lien avec le Moi, l'altérité et les facteurs sociaux et idéologiques. Le sous-titre, « *Autrui* : conception, construction, contexte », guide l'examen des origines, de la représentation et de la persistance d'*Autrui*. L'étude s'attache à analyser comment *Autrui* est exploité dans le contexte littéraire et vise à comprendre les enjeux de ces représentations. En fin de compte, l'analyse offre un aperçu de la complexité de la relation entre l'individu et *Autrui* dans la littérature.

L'homme, en tant qu'être social, est condamné à vivre avec les *Autres*. Les *Autres* renvoient aux individus ou aux collectivités qui, de près ou de loin, nous entourent et déterminent notre vie et notre existence. Ainsi, comme nous le dit Baudelaire, « L'*Autre*, est à la fois proche et lointain » (Boutin, 2003, p. 167). L'emploi des adjectifs, « proche et lointain » ne renvoie pas nécessairement à la distanciation géographique. On privilégie plutôt une distanciation d'ordre affectif. C'est une invitation à l'analyse de la relation avec l'*Autre*, qu'il soit près ou loin. *Autrui*, c'est une personne *Autre*, les *Autres* personnes ou le prochain. *Autrui* est l'individu à part moi, mais facilement assimilable, tolérable et même aimable par moi, le sujet parlant. L'*Autre* de loin, par contre, est celui qui est distancié et qui a la plus faible probabilité d'être dans le même camp physiquement ou psychologiquement avec le Moi. Par ailleurs, on pourrait être parmi une foule et se sentir isolé à cause des phénomènes d'altérité.

De fait, *Autrui* est un terme passe-partout dans presque tous les domaines de la connaissance et de la vie. Autant qu'il s'agisse de la vie humaine, il s'agit du sujet d'*Autrui*. Tantôt singulier, tantôt pluriel, la notion d'*Autrui* et son caractère polyvalent constitue une thématique qui a interrogé et continue d'interroger beaucoup de chercheurs de divers domaines.

Dans le domaine de la littérature, surtout du XIXe et XXe, la figure de l'*Autre* est dramatisée à plusieurs reprises et de diverses orientations si bien qu'elle devient une structure magistrale qui marque l'univers littéraire de cette époque-là, et même de nos jours.

On se permet, dans ce travail, de mettre un « A » majuscule lorsque l'*Autre* personne ou *Autrui* renvoie à la dimension psychanalytique et phénoménologique du sujet, et de mettre un « a » minuscule lorsqu'il renvoie simplement à la dimension individuelle du sujet, c'est-à-dire, lorsque l'altérité n'évoque pas de groupe de référence, avec l'imposition directe ou indirecte d'un écartement socioculturel. Il y a, d'ailleurs, parfois des situations d'imperméabilité entre les deux distinctions, et alors difficile de trancher. Lorsque le sujet couvre les deux dimensions, on optera pour le « A » majuscule, peu importe le domaine dont il s'agit.

1.1.0 La conception d'*Autrui*

Autrui est généralement synonyme de l'*Autre*, l'*Autre* personne : des proches, des amis, ou des ennemis - des êtres humains. Du Latin, *alteri huic*, *Autrui* renvoie à cet *Autre* ci-présent. Cette présence évoquée de l'*Autre* n'est pas nécessairement catégorique. Elle n'appartient pas uniquement au paradigme réaliste, c'est aussi hypothétique dans la mesure où la notion *Autrui* demeure non pas seulement en authentique, mais aussi au domaine psychique. À titre d'exemple, l'*Autrui* dans le précepte biblique : « Ne fais pas à *Autrui* ce que tu ne voudrais pas qu'on te fit », est hypothétique, car cet *Autrui* manque l'authenticité. En plus, *Autrui* peut être perçu comme une entité singulière ou plurielle. La notion d'*Autrui*, selon l'encyclopédie

Larousse, renvoie à « Toute personne *Autre* que soi-même, surtout considérée sur le plan moral ; ensemble des personnes à part soi-même ». *Autrui* peut être compris comme dans une situation de refus d'appartenance à un groupe. « Le refus de l'*Autre* peut prendre soit la forme de l'union fusionnelle dans laquelle les différences sont niées, soit toutes les formes de discriminations qui nient la similitude sous le prétexte de différences rendues absolues et exclusives ». La notion d'*Autrui* est une énigme qui se pose dans des formes variées, et d'une façon fuyante. Tantôt singulier, tantôt pluriel, parfois comme une marque de présence, d'*Autrefois* comme une entité d'absence, le terme d'*Autrui* interroge le philosophe, le psychologue, le sociologue et tous leurs domaines ancillaires.

La problématique de la notion d'*Autrui*, en ce qui nous concerne, se pose sur trois paliers. D'abord, il y a le problème de son saisissement, ensuite la complexité de notre rapport à lui - « la double structure de distance et de proximité du même et de l'*Autre* » (*Larousse*, 2020), et puis la question de sa représentation généralement, et spécifiquement dans les œuvres littéraires. Voici des pistes heuristiques que nous suivrons par la suite.

1.1.2 Le saisissement d'*Autrui* et l'imbrication avec l'altérité

Autrui, selon Morfaux et Lefranc (2021), désigne mon alter ego, c'est l'*Autre* Moi. En effet, *Autrui*, possède une conscience, juste comme Moi. Cependant, contrairement à l'accès que j'ai à ma conscience, je n'arrive pas à accéder celle d'*Autrui*. Le Moi ne peut qu'imaginer ce que pense *Autrui*. Soit on le prend à sa parole, soit on recourt à l'interprétation de son comportement ou son attitude afin de saisir sa pensée. On ne peut donc pas penser *Autrui* sans le truchement de la conscience du Moi.

Un *Autre* moyen de saisir le concept d'*Autrui* est par le biais de la similarité qu'il partage avec le Moi. L'importance du Moi comme un point de repère de la connaissance d'*Autrui* ne s'érige

qu'avec l'apparition du *cogito cartésien*. Mais, que veut dire ce *je suis* si significatif par rapport à la détermination du Moi, et par conséquent d'*Autrui* ? « C'est une chose qui pense... qui doute... qui conçoit... qui affirme... qui imagine... qui sent » (Morfaux et Lefranc, 2021) *Autrui*, à l'instar du Moi, agit en se servant de ces mêmes critères, mais d'une manière altérée. C'est ainsi qu'*Autrui* exhibe de la différence qui l'écarte du Moi.

Étroitement lié à *Autrui* est le terme d'altérité, un trait différentiel, un caractère distinctif qui met à l'écart. L'altérité, un concept philosophique, signifie le caractère de ce qui est *Autre*. Ce qui rend compte de la différence par rapport au *je* ou par rapport à nous. L'être pensant est *Autre*, dans la mesure où ses actes s'écartent de ceux octroyés au Moi ou à Nous. L'altérité est l'acceptation de l'*Autre* en tant qu'être différent, et la reconnaissance de ses droits à être lui-même. La relation entre *Autrui* et l'altérité suppose un rapport intriqué si bien que souvent ce n'est pas facile à trancher l'une de l'*Autre*.

Perçue de la perspective commune des pratiques occidentales et socioculturelles, on dirait que l'altérité recouvre toutes les instances et tous les phénomènes qui sont différents de la norme et comment ces déviations sont adressées ou gérées. *Autrui*, pour sa part, incarne la personnalité même au centre de ces considérations. *Autrui* est une représentation de l'étranger, parleur d'une langue étrange. Barbare, *Autrui* rompt toute norme de civilisation et d'acculturation. Exilé, *Autrui* demeure hors de chez lui. Il n'a pas de cité, pas de citoyenneté. Il est orphelin d'une manière conceptuelle ou pragmatique (Kristeva, 1988). *Autrui* est celui qui n'est pas moi, et pourtant il est un être humain, comme moi. Ce rapport énigmatique *Autrui*-altérité, recouvre déjà une énorme potentialité littéraire. Pour sonder de plus ce forage du concept d'*Autrui*, il vaut la peine de repérer sa conception chez Kristeva qui discute de la saillance de la personnalité d'*Autrui* :

D'abord, sa singularité saisit : ces yeux, ces lèvres, ces pommettes, cette peau comme les *Autres* les distinguent et rappellent qu'il y a là quelqu'un. La différence de ce visage révèle en

paroxysme ce que tout visage devrait dévoiler au regard attentif : l'inexistence de la banalité chez les humains. ... De plus, ce visage si porte la marque d'un seuil franchi qui s'imprime irrémédiablement dans un apaisement ou inquiétude. Qu'elle soit troublée ou joyeuse, l'expression de l'étranger signale qu'il est 'en outre'. (Kristeva, 1988, p. 12)

D'ailleurs, on ne pressent pas que le phénomène d'*Autrui* ne surgit pas que sous un jour néfaste. Dans son article, « Muriel Briançon, l'Altérité enseignante. D'un penser sur l'*Autre* à l'*Autre* de la pensée », Lamarre (2013) discute de la recherche de cette auteure (Briançon) dont la construction tridimensionnelle portant sur l'altérité d'*Autrui* – altérité intérieure, altérité extérieure et altérité épistémologique – a établi un cadre théorique fort significatif dans le domaine de l'éducation. L'altérité extérieure renvoie au critère externe d'immigrés, de handicapés alors que l'altérité intérieure évoque la situation où le sujet *Autre* s'octroie ou est octroyé le statut d'être pour lui-même. Briançon s'est donné comme but de se servir de « la distinction entre l'altérité extérieure d'*Autrui* et celle de l'altérité intérieure de l'étrange(r) », celle au sein du sujet lui-même, comme un outil pédagogique pour la formation des apprenants (infirmières). Cela veut dire qu'*Autrui* peut témoigner de l'altérité aux sphères diverses, soit internes, soit externes, soit épistémologiques. Ce dernier critère dégage un mouvement dialectique provenant du Maître auprès de l'enseigné. C'est cela le discours, et plus précisément la parole du Maître qui conduit à ce que le non-su devienne un savoir. Comme le remarque Levinas, « Le discours est ainsi expérience de quelque chose d'absolument étranger, 'connaissance' ou 'expérience' pure, traumatisme de l'étonnement. L'absolument étranger seul peut nous instruire » (Levinas, 1971, p.46). À cet égard, les marques d'altérité peuvent être vouées à une fin constructive et développementale, grâce à l'intervention d'*Autrui* à l'encontre du Moi.

1.2.0 Le rapport à *Autrui*, l'oxymore du moi qui n'est pas moi

À partir de l'incipit de notre discussion, on a remarqué qu'*Autrui* est à la fois proche et loin, ce

qui incarne la situation paradoxale de la similitude et de la différence, de l'amabilité et de l'hostilité au sein d'une seule et même entité. Ordinairement, cette situation d'instabilité joue un rôle principal dans le type de rapport que le Moi établis avec *Autrui*. Pour qu'il y ait une atmosphère de stabilité dans son rapport à l'*Autre*, on doit être en mesure soit de le dominer, soit de lui céder sa place de sujet. Entre ces deux extrémités relationnelles, il y a les options mitigées de sympathie, d'empathie et d'antipathie.

Pour apporter un éclairage plus approfondi à la complexité du concept d'*Autrui*, il s'avère judicieux d'effectuer un parcours étymologique et sociohistorique de la notion de l'altérité.

1.2.1 L'altérité, parcours étymologique et épistémologique

Comme cité ci-dessus, l'une des chercheuses les plus récentes et actives dans le domaine de l'altérité, c'est Muriel Briançon. D'après Briançon (2012), l'altérité, terme polysémique, pourrait être cernée par l'intermédiaire de son étymologie gréco-latine. En latin, *alter* veut dire ce qui est *Autre*, distinct, séparé alors qu'en grecque, *to heteron*, renvoie à ce qui est *Autre* que, différent de... Ainsi, l'altérité marque la distinction, la séparation ou la différence. On se demanderait de quoi s'effectue cette distinction. Évidemment, le point de repère ici, c'est le Moi. L'altérité se distingue, d'ailleurs, d'être théoriquement la mesure d'écart entre le Même et l'*Autre*.

L'*Autre*, conceptualisé comme *Autrui*, représente une entité distincte, une *Autre* personne. *Autrui* s'appréhende en tant qu'Altérité à proximité du Moi, exprimant ainsi une relation de corrélation. En tant que corollaire du Moi, la position relative d'*Autrui* revêt une importance capitale, car l'achèvement de la compréhension du Moi dépend de sa présence. Cette relation de relativité entre *Autrui* et Moi revêt une telle importance qu'elle amène Merleau-Ponty à considérer que lors d'une rencontre, ce qui se dévoile n'est pas simplement le Moi et *Autrui* en parallèle, mais plutôt le Moi en interaction avec *Autrui* (Morfaux et Lefranc, 2017, p. 50). Les deux concepts, *Autrui* et l'altérité, partagent ainsi la caractéristique d'émerger du référentiel du

Moi. Cependant, alors que l'altérité englobe une palette composite de caractéristiques distinctes qui se distancient du Moi, *Autrui* se rapporte à l'individu humain en tant que porteur ou détenteur de ces caractéristiques distinctives. Nous aborderons ce point plus en détail dans les prochaines sections.

La notion d'*Autrui* s'érige, paradoxalement, d'un processus de déni par le biais du cogito cartésien qui postule que l'expérience de la pensée (le « je pense ») est la marque absolument certaine de l'existence du sujet. Le cogito doute de tout, sauf l'ego, la conscience, le fondement de toute vérité. Cela constitue le principe solipsiste, du latin, *solus*, seul et *ipse*, lui-même, ce qui implique la certitude de sa propre existence et la mise en doute de l'existence du monde, y inclut *Autrui* (Hansen-Love et al, 2011, p. 80).

Edmund Husserl emboîte le pas à Descartes. Mais, contrairement à son prédécesseur, Husserl (1993), s'éloigne du solipsisme. Il ne doute ni de l'existence du monde ni d'*Autrui*. Il suspend leurs sens en vue de comprendre comment ceux-ci sont constitués par le sujet, l'ego. D'après Husserl, le sujet (je), qu'il nomme la subjectivité transcendantale, s'ouvre essentiellement à l'*Autre*, et ce, sur deux champs :

- Par l'association passive (l'appariement) de mon corps à celui d'*Autrui* à travers le phénomène de la ressemblance, et de la similitude.
- De plus, l'*Autre* se révèle à travers la possibilité d'une transposition imaginaire dans le vécu d'*Autrui*. Dans cette configuration, le sujet pensant s'engage, grâce à une spatialisation imaginaire, à pénétrer dans la conscience d'*Autrui* et à l'expérimenter de l'intérieur. Par cette démarche, le sujet parvient à s'approprier la perspective d'*Autrui*. Dès que ce défi est relevé, l'homme (le sujet) s'impose et se fait reconnaître par *Autrui*. Le sujet s'imagine donc être à la place d'*Autrui*, comme l'affirme Kojève (Kojève) dans *L'introduction à la lecture de Hegel* :

... L'homme n'est humain que dans la mesure où il veut s'imposer à un *Autre* homme, se faire reconnaître par lui. Au premier abord, tant qu'il n'est pas encore effectivement reconnu par l'*Autre*, c'est cet *Autre* qui est le but de son action, c'est de cet *Autre*, c'est de la reconnaissance de cet *Autre* que dépendent sa valeur et sa réalité humaine, c'est dans cet *Autre* que se condense le sens de sa vie. (Kojève, 1971, p. 20)

Kojève confirme, par cette déclaration, la perspective husserlienne de l'intersubjectivité, mettant en lumière la notion d'un monde commun partagé entre l'homme et *Autrui*. Selon Husserl, ce monde commun est pré-catégoriel, en d'*Autres* termes, l'intersubjectivité précède même toute activité cognitive, y compris le cogito. Cette approche constitue le socle initial de l'existence d'*Autrui*. Pour Husserl, le rapport avec l'*Autre* est un phénomène fondamental, antérieur à toute unification du savoir. Cette conception attribue à *Autrui* une existence indubitable qui préexiste à toute forme d'assemblage des connaissances. Cependant, bien que la réflexion husserlienne puisse sembler persuasivement formulée, elle n'échappe pas à la critique.

Heidegger, tout en suivant le sillage de son maître, Husserl, critique l'inclusion de l'imaginaire dans la subjectivité transcendantale de celui-ci, en tant qu'elle ne donnerait jamais accès à la spécificité de l'existence d'*Autrui*. Selon celui-là, on ne peut pas penser *Autrui* sans aucune relation avec lui. À la place de la subjectivité transcendantale, Heidegger postule l'être-avec comme une dimension constitutive de l'existence humaine. Selon cette conception, l'être se pose comme une partie d'un tout, une communauté. C'est ce qu'il nomme *Dasein*, qui veut dire « Je suis toujours déjà en relation avec les *Autres* ». L'être humain est donc à la fois un individu et une communauté, singularité et pluralité. C'est cette idée d'ambiguïté au sein du Moi que vise Devyn Clark en reprenant cet énoncé de Jean-Luc Nancy : « Pour Heidegger, dans la compréhension d'être du *Dasein* se trouve déjà la compréhension des *Autres*. [...] on pourrait donc dire que l'être est en communication » (Clark, 2021, p. 87). Celui-ci maintient

que cette communication consiste, pour l'être, à se déployer dans son extériorité, par le biais d'une conscience subjective, l'ego, et pour accéder à l'intériorité d'*Autrui*.

À la lumière de la discussion que nous avons menée jusqu'ici, les composants de la notion d'*Autrui* varient selon les auteurs. D'ailleurs, nous savons par expérience que la rencontre d'*Autrui* précède toutes sortes de sa perception comme une personne. Et, en cela même, nous ne sommes pas des monades : unités simples, substances incorruptibles (Leibniz) existant côte à côte. *Autrui* est déjà lié à moi par une intrigue : nous sommes toujours en relation par l'ego. Mais quelle forme prend cette relation ?

Selon Sartre, *Autrui* se profile comme l'alter ego, à la fois un *Autre* moi et une entité distincte de moi-même. En effet, *Autrui* se présente comme celui qui diffère de moi et que je ne suis pas. Pour Sartre, *Autrui* prend forme à travers le prisme du regard, un regard sous lequel j'expérimente un passage d'une conscience subjective à une conscience objective. Ce regard d'*Autrui* altère mon statut de sujet pour me faire acquérir une posture d'objet observé. L'image que ce regard d'*Autrui* projette sur moi, dans cette optique, est figée, réductrice et donc propice à générer des tensions et des conflits (Hansen-Love et al, p. 46).

Cette idée négatrice du concept d'*Autrui* est capitale chez Sartre. Comme conscience, le Moi n'est rien d'*Autre* que le dehors de lui-même. C'est cette fuite absolue, ce refus d'être substance qui le constitue comme conscience. Ainsi, le pour-soi, synonyme de la conscience, est un être qui se caractérise comme mouvement et projet d'être. Cette notion de projet est centrale dans la conception sartrienne, comme nous le verrons par la suite. Sartre souligne dans cette

réflexion que nous existons comme projet, et que nous nous jetons perpétuellement en avant nous-mêmes, vers l'avenir, vers ce qui n'est pas encore.

Dérivé du verbe latin *projicere* qui signifie jeter au loin, *projet* est cet acte particulier du pour-soi par lequel nous tendons, de toute notre liberté, vers le futur et les possibles. Mais cette propulsion permanente que représente la liberté, l'un des socles de la réflexion sartrienne, semble constamment sous une menace, celle qui naît du surgissement d'*Autrui*. *Autrui*, dès lors, est l'*Autre* ego dont le regard freine ma liberté, mon projet d'être, et qui assure ma chute originelle (Josset, 2008). Si le terme « ego » se réfère à la conscience et à la représentation que nous entretenons de nous-mêmes en tant qu'individus, et que "alter" implique une altération, un changement, une transformation ou une conversion, on pourrait déduire qu'*Autrui* représente un Moi en évolution.

On ne se lasse pas de souligner que dans la conception occidentale, la prédominance du Moi figure dans la conceptualisation d'*Autrui*. Le Moi, c'est tout ce qui constitue l'individualité consciente du sujet. C'est le point principal du cogito cartésien, la personnalité qui s'affirme en excluant les *Autres*. Le moi, c'est le sujet pensant qui prend la parole dans une situation de communication. Dans la réflexion philosophique, le concept du Moi incarne la conscience individuelle de l'aspect empirique propre au sujet. Comme évoqué ci-dessus, le Moi constitue l'entité à partir de laquelle émerge et se développe la perception, voire la conceptualisation, de l'*Autre*. Il sert de cadre de référence à travers lequel les valeurs, les croyances et les attitudes de l'*Autre* prennent forme et sont évaluées, en se basant sur les expériences vécues personnellement.

Cependant, d'après le *dasein* de Heidegger, nous reconnaissons que le Moi n'est pas autonome, qu'il n'a rien d'autogène, qu'il dépasse le règne de l'individualité et qu'il n'est jamais à l'abri de l'influence des *Autres*. Le Moi est donc un produit social, c'est une construction tout juste comme *Autrui*. Ainsi s'exprime la maxime freudienne qui dit : « Le moi n'est pas maître dans sa propre maison. » (Novelli, 2021) Les véritables maîtres du Moi, ce sont les facteurs sociaux au sein desquels le Moi évolue.

Contrairement à la conception sartrienne d'*Autrui*, Levinas dans *Éthique et infini*, privilégie le visage au-dessus du regard comme la figure emblématique d'*Autrui*. Pour Levinas, le visage est le médiateur de la relation à *Autrui*. Il affirme que c'est le visage qui suscite à l'observation une exigence de réponse, d'aide et de soutien. Ainsi, pour sortir de ce vide métaphysique, cette peureuse évocation sartrienne, qui hante le sujet, on doit se confronter à *Autrui*. Il faut que le sujet (le Moi), selon Levinas, existe pour *Autrui*. Le sujet risque pourtant de rater cette expérience de l'altérité, par la connaissance, qui est exprimée dans l'acte de la réduction et de l'assimilation de l'inconnu, *Autrui*. Et ce phénomène s'effectue par le besoin du sujet, qui, à la recherche de la complétude et du pouvoir, déploie un égoïsme fondamental. Pour ce faire, le sujet, qu'il soit au niveau individuel (du Moi) ou collectif (du groupe de référence), doit renoncer à décrier *Autrui* pour pouvoir entrer en relation avec lui.

1.2.2 La construction d'*Autrui*, un phénomène contextuel

« On ne naît pas femme, on le devient », selon Simone de Beauvoir (1949). Dans la même veine, on pourrait déduire qu'on naît Soi, mais on devient *Autre* par civilisation et par corrélation. La figure d'*Autrui* est une construction sociale. L'image d'*Autrui* est construite et est accordée un espace social à travers la pensée et la culture du groupe de référence et selon

l'horizon d'attente de ces derniers. Le groupe de référence représente le pouvoir institutionnel, politique ou traditionnel qui exerce une influence directe ou indirecte sur le développement psychique, l'orientation psychologique, et par conséquent détermine le comportement de l'individu ou du groupe des personnes. Le groupe de référence se veut être l'acteur de l'histoire et voudrait être reconnu comme constructeur de l'histoire, l'être historique, et non celui qui la subit. Telle est la conscience sociale qui se porte garante de la dynamique groupale, et qui octroie aux non-membres le statut des *Autres*. Le groupe de référence constitue ainsi un micro horizon social où les enjeux sociaux ne sont pas occultés – le rejet de la différence, et la création d'un « je » solidaire qui envisage *Autrui* du point de vue d'un psychisme individuel, celui du Moi. Dans son ouvrage, *Classer, dominer : qui sont les « s » ?* Delphy (2008) soutient que l'*Autre* constitue un groupe stigmatisé, désigné comme « eux » dont on parle. Ce « eux » forme les sans voix, les minorisés derrière lesquels se dissimule un « Nous » appelé « Un » constitutif du groupe de référence, comme l'affirme Lamoureux :

La dite majorité « naturelle », « originelle », « légitime », etc., qui détient un pouvoir, celui d'attribuer, par des procédés discursifs et idéologiques, des caractéristiques qui le nomment, le marquent, l'excluent. Et ce pouvoir n'est aucunement réciproque, l'*Autre* ne servant jamais de référence. ... Dès que l'Un en appelle un *Autre* « *Autre* » naît non seulement une division, mais une hiérarchie ; et l'*Autre* se trouve secondarisée, minorisée dès lors, non en raison de telle ou telle singularité, mais parce qu'il s'est fait exclure d'un Nous qui s'est approprié l'essence de l'humanité en tant que sa caractéristique propre et exclusive. (Lamoureux, 2009, para. 4)

Penser l'*Autre* à partir du Moi, selon la perspective de Levinas, se révèle être une caractéristique saillante au sein de la tradition philosophique occidentale. Cette notion suggère que la pensée occidentale, à travers le prisme du Moi, construit une compréhension de la manière dont se structure la représentation des pensées, des émotions, des croyances et des désirs de l'*Autre*, souvent en les reléguant à une position défavorisée.

Effectivement, la pensée occidentale, dès le début, privilégie la supériorité du Moi, sujet, et

par-là réduit *Autrui* à l'état d'un objet. Sur le plan ontologique, *Autrui* se retrouve souvent soumis à un processus d'objectivation résultant de la discrimination dont il fait l'objet. Pour Platon, *Autrui* est une subjectivité à réduire par la force, s'il le faut. Traiter quelqu'un comme objet, selon Nussbaum (1995), c'est percevoir son corps à travers le regard d'une *Autre* personne. Cela suggère une situation d'instrumentalisation qui mène à l'exploitation de l'intéressé.

Dès lors, *Autrui* se voit généralement refuser son autonomie, sa subjectivité et sa capacité d'agir selon sa propre volonté. Il est censé être en situation de manque d'interchangeabilité et d'autorisation morale. *Autrui*, par conséquent, est en position subalterne par rapport au Moi. Le Moi, à cette instance, incarne toutes pratiques formelles, toutes idéologies et appareilles idéologiques d'oppression de l'*Autre* (Althusser, 1970). D'emblée, soulignons que l'existence d'*Autrui* exige l'incorporation d'un phénomène de communication unilatérale et non réciproque. À cet égard, la vie d'*Autrui* est largement influencée, voire entravée, par les désirs et les expériences des autres consciences considérées comme étant supérieures.

En revanche, il devient évident qu'*Autrui* ne peut être aisément appréhendé. Dans son ouvrage Jodelet (2000) soutient que du fait de la complexité de saisir *Autrui*, la psychologie sociale développe des méthodes permettant d'émettre des hypothèses quant à sa définition et à ses comportements. Afin de cerner le concept d'*Autrui*, il est impératif d'examiner le contexte de sa formation et de sa perception. Jodelet dégage trois axes de questionnement à cet égard :

- Sur la base de quelles informations, à l'aide de quel instrument s'opère la perception d'*Autrui* ? Autrement dit, comment construisons-nous notre représentation d'*Autrui* ?
- Comment la perception et la représentation que nous avons de nous-mêmes se reflètent-elles dans nos interactions avec les *Autres* ? Autrement dit, en quoi la représentation d'*Autrui* est-elle dépendante de la connaissance de soi ?

- Comment les indices que l'on fournit sur son état sont-ils utilisés pour les interprétations que chacun se fait de l'*Autre* ?

(Leguérinel, 2015, para. 5) semble nous fournir des réponses : « Ici intervient la notion d'aperception, d'apprésentation analogique, en sachant que c'est la ressemblance entre le corps d'*Autrui* et le mien qui rend possible la perception spontanée d'une analogie ; l'absence d'*Autrui* doit figurer dans la présence de son corps ».

À cet effet, nous nous appuyerons sur la réflexion de Landowski (1997). Dans une recension de cet ouvrage, Klein (1997) repère l'approche socio-sémiotique par laquelle le sujet, pris dans un sens tant individuel que collectif, parvient à construire l'identité d'*Autrui*. Il s'agit d'un modèle discursif qui rend compte de la possibilité des multiplicités identitaires.

Par cette démarche, le discours, au sens élargi de paroles, de regard, de geste, est tant comme acte que comme signe. C'est un acte de génération de sens, et *in extenso*, un acte de présentification. Landowski postule que le sens constitue une condition à la présence. « Nous ne sommes jamais présents à l'insignifiance » (Landowski, 1997, p. 102), déclare-t-il.

Jodelet (2000, p. 42) exprime la même proposition en attachant une attention particulière à la place et au rôle conféré au corps. Elle maintient que la prise en compte du corps permet l'élaboration des images sociales de soi et d'*Autrui*. Cette approche dépasse largement le traitement de traits objectifs perçu par un observateur actif chez un observé passif. C'est ce qui nous amène à l'importance de l'étude de la communication non verbale et verbale chez l'*Autre*. Le perspectif constructiviste d'*Autrui*, telle qu'exposée par Landowski, se manifeste dès sa proposition initiale : quelles formes, quels mécanismes, quels modes de communication utilisons-nous pour que, à travers l'intermédiaire de l'*Autre*, un certain sens nous ramène subitement à notre propre conscience ?

Le trait primordial dans cette catégorie de lien entre le Moi et la reconnaissance de Soi, c'est *Autrui*, qui s'inscrit au niveau de la psyché, de la réflexion, du fait que tout être humain possède la capacité de penser. Dans *l'Être et le néant*, Sartre fait d'*Autrui* « le médiateur indispensable entre moi et moi-même. »

Selon Husserl, la conscience n'est pas une substance, mais plutôt une ouverture à l'altérité – au monde d'abord, et puis à *Autrui*. Il souligne, en s'accordant avec Jodelet que l'*Autre* pourrait être interprété comme le résultat d'un processus psychosocial de mise en relation avec l'altérité, impliquant des niveaux graduels allant de la reconnaissance de proximité et de similitude jusqu'à l'insertion dans une extériorité radicale. C'est ce faisceau de proximité et de similitudes au Moi qui marque la figuration d'*Autrui*.

Cette représentation d'*Autrui* nous fournit une réponse directe à l'interrogation soulevée par Landowski, mentionnée précédemment. Il élabore lui-même une extension de l'approche constructiviste et socio-sémiotique que nous adopterons dans cette étude, à savoir :

- Les identifications qui posent le régime de l'altérité de non-soi permettant aux sujets de s'identifier réciproquement ;
- Les présentifications, étape durant laquelle chacun pourrait rejoindre le groupe de référence ;
- Les représentations, les phases au cours desquelles intervient la figure du tiers qui renvoie au sujet sa propre image en le représentant.

Un *Autre* domaine qui nous intéressera sera la situation de communication et l'acte de parole que le Moi partage avec *Autrui*, puisque l'être humain est doté de la compétence de s'exprimer. Avec *Autrui*, le Moi est en situation potentielle de compréhension réciproque, en "communauté

intersubjective”, d’après Husserl. En ce qui concerne ce niveau de lien entre l’*Autre* et le moi, nous y revenons prochainement.

De plus, il y a le domaine de l’action et du mouvement. Comme tous êtres humains, *Autrui* agit et se meut. Comme le dit Heider (1965), *Autrui*, n’est pas un simple objet, une entité à manipuler. *Autrui* est plutôt un centre d’action, susceptible d’agir et aussi de subir des actions. En outre, *Autrui* se présente comme un alter ego étant donné que nous partageons un même univers, que nous nous investissons dans des projets et des aspirations communes. En outre, le Moi partage aussi la même origine et parenté avec *Autrui*. L’appartenance à la même espèce, Homo sapiens, renforce l’affirmation qu’*Autrui* est tout autant un être humain que le moi, avec un potentiel d’indépendance propre.

Cette notion d’autonomie d’*Autrui* a beaucoup en commun avec la particule négative de l’assertion sartrienne, « *Autrui* est le moi qui n’est pas moi ». Ce fait provient du caractère chez *Autrui* d’être soi, un *Autre* sujet, une *Autre* conscience. Ceci réfère à la capacité d’être enclin à une intériorité unique, non semblable, voire à n’être identique qu’à soi-même. En tant qu’êtres humains, parmi d’*Autres* facteurs, *Autrui* pourrait bien être l’égal du Moi. Néanmoins, cette sorte d’égalité n’a rien à faire avec l’identité. En pratique, *Autrui* est hors du cadre du Moi, il est *Autre*, dans le sens aussi collectif qu’individuel. En effet, il pourrait être victime d’ostracisme, écarté en deçà de la communauté du moi, et pourrait même être privé des bénéfices potentiels qui échoient aux membres de cette communauté. Cependant, il possède toutes les ressources nécessaires pour s’opposer à cette maltraitance. L’influence d’*Autrui* se manifeste également dans l’instabilité interne du Moi, à travers la diversité présente au sein de

sa propre nature. Benoit (2008, para. 7) émet ceci au sujet de l'évolution du moi, illustrant ainsi l'ampleur du dynamisme engendré par *Autrui* :

Le moi est changeant, instable, jamais tout à fait le même objet d'un processus de construction, déconstruction et reconstruction permanente d'une définition de soi, pensée comme une tension continue entre l'être et le devenir. Il nous faudra donc tenir compte du facteur temporel, des transformations dues au passage du temps, aux altérations physiologiques ou morales subies par le personnage, aux expériences vécues, et à tout ce qui peut ou a pu faire évoluer son identité, sa conscience de soi.

Les mutations au sein du Moi – sa construction, sa déconstruction, sa reconstruction – pourraient être interprétées comme une forme de renaissance. Le produit qui en résulte se pose en état de dissemblance vis-à-vis du Moi original. C'est une personnalité *Autre* qui y émerge : c'est *Autrui*. Ce phénomène autogène incarne la célèbre déclaration d'Arthur Rimbaud, « Je est *Autre* ». Aussi paradoxale que puisse paraître cette formulation, une telle assertion nous encourage à envisager le sujet dans sa proximité, voire dans sa coexistence avec *Autrui*. Ceci suggère que la frontière entre les sujets, *je*, et *tu*, la zone de transmutation et d'altérité, n'est pas après tout si définitive qu'on le pensait. Cet état d'esprit comporte la capacité de voir au-delà du réel, traverser l'apparent et établir une relation entre deux états d'âme quasiment antipodaux, et exister au-delà du visible.

Cette élaboration de la caractéristique évolutive du Moi est rendue possible uniquement par le truchement d'*Autrui*. Deux acteurs principaux sont identifiés comme les responsables de ce processus d'évolution du Moi : le temporel et le devenir. Il s'agit ici de la temporalité et de l'avenir, deux éléments homogènes et même isomorphes. La temporalité, bien qu'abstraite, se veut concrète grâce à sa propriété de quantification - le passé, le présent et le futur. Le Moi, en tant qu'être humain, est une entité relationnelle dont la déconstruction, la construction et la

reconstruction dépendent largement du tissu des liens qu'il nourrit avec la société qui l'entoure. La susceptibilité du Moi à ces phénomènes de mutation est assujettie à son niveau d'imprégnation dans les pratiques de son entourage. Malgré l'influence de ces agents, l'existence du Moi dépend largement de la relation qu'il entretient avec *Autrui*.

Sartre aussi exprime un phénomène similaire, mais plus réaliste par rapport au dynamisme d'*Autrui*, très explicitement. *Autrui*, d'après lui, revêt non seulement le trait d'un être humain distingué du Moi, il est doté de faire aussi du Moi un objet, de sa colère, de sa joie, de son mépris. L'*Autre* dans ce sens est la prison qui culpabilise le Moi. Dans *L'être et le néant*, Sartre traite du Moi qui a été vu, surpris, par l'*Autre* alors que celui-là était en écoute clandestine d'une conversation entre deux *Autres* personnes. Tant que le Moi est seul, cette activité d'écoute indiscreète s'inscrit dans le domaine d'une affaire privée. Le Moi n'est pas au courant de sa jalousie jusqu'à ce qu'il rencontre le regard d'*Autrui*. Alors, il découvre qu'il est jaloux et se plonge dans la honte que fait surgir sur lui, le regard d'*Autrui*. Le phénomène du regard établit donc *Autrui* dans le rang de sujet, alors que le Moi chute dans le siège de l'objet, devenant un objet de l'opprobre.

1.3.0 *Autrui* et le contexte : qu'est-ce qui définit l'essor dynamique d'*Autrui* ?

Cette réflexion nous conduit à examiner le rôle du contexte dans la conceptualisation du terme « *Autrui* ». Nous trouvons la réponse à cette question en affirmant que c'est le contexte qui nous pousse à le considérer. Le contexte fait référence à l'environnement dans lequel les interlocuteurs d'un échange verbal ou écrit se situent et s'expriment, ainsi qu'aux sujets dont ils discutent et aux objectifs de leurs communications. D'après Armengaud (1985), le contexte surtout pour les linguistes et les pragmatistes recouvre quatre cadres différents :

- le contexte référentiel ou situationnel (l'environnement physique),

- le contexte paradigmatique (le discours lui-même),
- le contexte interactionnel (les contraintes de l'interlocution, les enchaînements de tours de parole ainsi que les actes de langage)
- les présuppositions (qui incluent les dimensions épistémiques de l'interaction et tout ce que chacun croit ou pense et/ou croit que l'*Autre* pense).

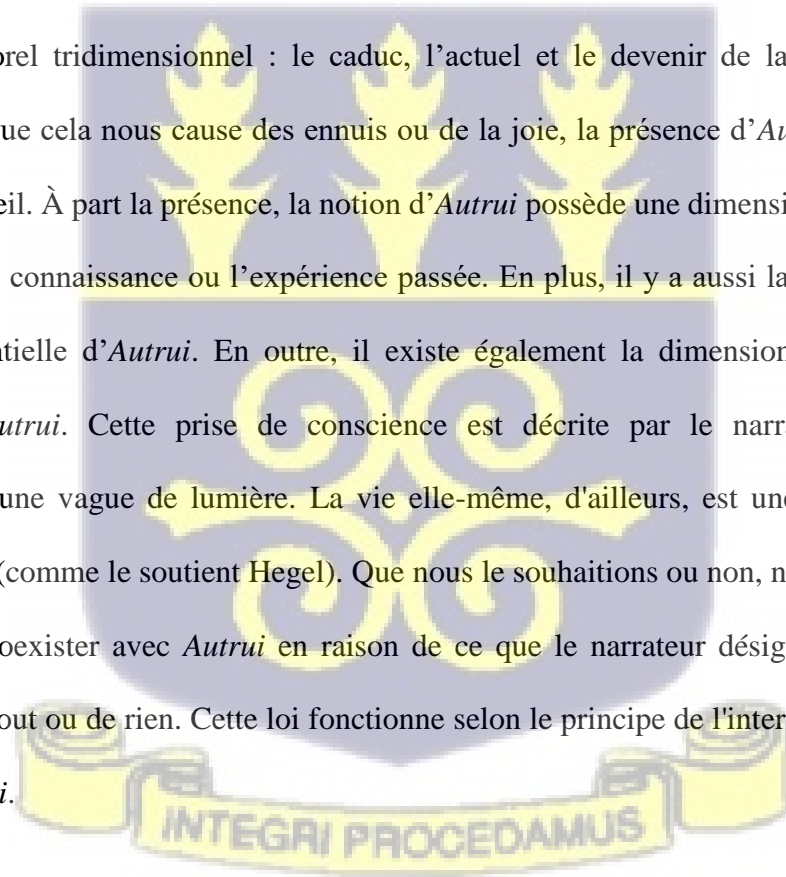
La problématique d'*Autrui* est un concept du domaine fondamentalement philosophique dans la mesure où elle permet de s'interroger sur la construction et la constitution de la vie et de la dignité de l'homme. Des thèmes comme la liberté, la fraternité et l'égalité visent le bien-être et l'épanouissement d'*Autrui*. Alors que cette même personnalité d'*Autrui* serait plongée dans l'ennui s'il devait faire face à la contrainte, la haine et l'oppression. Il convient également de mentionner ce que Bachelard (1949) désigne comme le "cadre de référence". Il s'agit des phénomènes d'appui sur lesquels nous nous fondons lors du processus de structuration d'une nouvelle idée. Nous venons de signaler comment la pensée occidentale s'appuie sur le concept du Moi comme le cadre de référence dans l'élaboration de la notion d'*Autrui*. D'après Hegel, c'est dans et par rapport à *Autrui* qu'on développe la conscience de soi : « La conscience de soi passe par la reconnaissance d'une *Autre* conscience » (Hansen-Love et al, 2008, p. 46).

En lui-même, le vécu de la conscience de l'individu, solitaire, est rarement stable parce qu'il est en proie aux afflux de sentiments, de sensations et d'émotions en changement permanent. Ces transmutations constituent des réponses aux appels lancés par les séries de cadrages et de recadrages provenant d'*Autrui*. Le manque de cet ajustement occasionné par la présence d'*Autrui* rend le Moi, le sujet pensant, susceptible à l'instabilité et aux déséquilibres. *Autrui*, ainsi, joue le rôle du garant de l'équilibre mental chez l'individu, et dès lors permet au Moi de conserver son humanité et sa raisonnable. Voilà des facteurs principaux qui mettent en relief l'importance du contexte dans lequel l'*Autre* est perçu et est dynamisé. À titre illustratif, le

narrateur du *Vendredi ou les limbes du Pacifique* souligne cela par rapport au caractère principal de Tournier dans son œuvre majeure :

Il s'avisa ainsi qu'*Autrui* est pour nous un puissant facteur de distraction, non seulement parce qu'il nous dérange sans cesse et nous arrache à notre pensée actuelle, mais aussi parce que la seule possibilité de sa survenue jette une vague lueur sur un univers d'objets situés en marge de notre attention, mais capable à tout instant d'en devenir le centre. Cette présence marginale et fantomatique des choses dont il ne se préoccupait pas dans l'immédiat s'était peu à peu effacée de l'esprit de Robinson. Il était désormais entouré d'objets soumis à la loi sommaire du tout ou de rien, et c'était ainsi que, absorbé par la construction de l'Évasion, il avait perdu de vue le problème de sa mise à flot. (Tournier, 2017, p. 98)

Le narrateur indique dans cet extrait de Tournier que la notion d'*Autrui* s'inscrit dans un contexte temporel tridimensionnel : le caduc, l'actuel et le devenir de la personnalité du protagoniste. Que cela nous cause des ennuis ou de la joie, la présence d'*Autrui* constitue un moment de réveil. À part la présence, la notion d'*Autrui* possède une dimension historique qui est basée sur la connaissance ou l'expérience passée. En plus, il y a aussi la dimension de la survenue potentielle d'*Autrui*. En outre, il existe également la dimension de l'émergence potentielle d'*Autrui*. Cette prise de conscience est décrite par le narrateur comme le jaillissement d'une vague de lumière. La vie elle-même, d'ailleurs, est une invitation à un combat à mort (comme le soutient Hegel). Que nous le souhaitions ou non, nous sommes tous contraints de coexister avec *Autrui* en raison de ce que le narrateur désigne comme la loi impérative du tout ou de rien. Cette loi fonctionne selon le principe de l'intersubjectivité entre le Moi et *Autrui*.



1.3.1 Le Moi, *Autrui*, l'intersubjectivité

Notre visée ciblera la représentation de la notion d'*Autrui* et ses corollaires dans quelques œuvres principales du XIXe et du XXe siècle.

Sartre, dans *L'être et le néant* remarque que la relation entre *Autrui* et le Moi se distingue par un conflit inextricable. Cette situation conflictuelle s'établit sur deux fronts. D'une part, sous le regard de l'*Autre*, le Moi acquiert une existence figée, objective et réductrice. L'image que l'*Autre* renvoie au sujet est négatrice de sa liberté. Cet état des choses suscite des résistances, et donc du conflit. D'*Autre* part, la rencontre occasionnée par le regard engendre un face-à-face de deux consciences, l'intersubjectivité. Le terme d'intersubjectivité désigne autant une relation entre deux sujets connaissant qu'une interaction entre deux acteurs, selon Aubert (2008). Cette prise de position est perçue différemment par Husserl et Fichte. D'après Aubert, cela explique la mise en relief de l'aspect cognitif de l'intersubjectivité chez Husserl, tandis que c'est la réciprocité qui prime chez Fichte. L'unilatéralité qu'assument les postulats de ces auteurs, affirme Aubert, révèle des paradigmes d'impasse. En essayant de lier ces deux perspectives, Habermas « fait de la communication une action dans laquelle le langage sert de médium pour reconnaître *Autrui* et coopérer avec lui » (Aubert, 2008, para. 2). La reconnaissance d'*Autrui* et la collaboration avec lui engendrent la réciprocité qui conduit à l'établissement d'une relation de nature juridique. Au cœur de cette dynamique de communication se trouve ce que Todorov qualifie de « Moi dialogique ».

1.3.2 Todorov ou le moi dialogique au carrefour des cultures

Un *Autre* phénomène qui a exercé une influence significative sur la représentation d'*Autrui* est le dialogisme. Le concept de dialogisme et de dialogique a récemment suscité un grand intérêt en tant que domaine de recherche. À ce sujet, Jacques (1985, p. 65) exprime ce qui suit

concernant cette approche :

Le dialogisme implique un dépassement des particularités individuelles qui est sans précédent dans la tradition philosophique. En effet, tant qu'on nourrit une conception non dialogique du dialogue, on recommande à la subjectivité individuelle de s'ouvrir à *Autrui* afin d'émerger de sa particularité. [...] Le dépassement que nous visons ici [...] s'effectue de l'individu vers la personne. [...] La dialogicité requiert une véritable conversion à l'inter positionnel.

Atanassov (2004) repère trois aspects de dialogisme dans la conception de Todorov. D'abord, le dialogisme est un état d'ouverture du « je » à un phénomène, une œuvre ou bien une personne qui se distinguent de lui en même temps qu'ils en sont le principe structurant.

En plus, Atanassov postule que le lieu propice où se déroule le dialogue interculturel est chez la personne avec son comportement, ses activités et ses œuvres. Dans ce sens, il considère le moi dialogique et le carrefour interculturel comme des catégories isomorphes. D'ailleurs, ces catégories s'impliquent et se définissent mutuellement. Ensuite, il maintient que le dialogisme se caractérise par son inachèvement, ainsi que par ses possibilités infinies de transformer les interlocuteurs. La tridimensionnalité culturelle repérée chez Tournier se relève ici également.

D'après Atanassov, il est question dans le dialogisme du Moi d'un « présent qui se nourrit du passé et de l'*Autre* tout en s'en démarquant, un présent qui se tourne vers l'avenir pour dépasser le singulier, la clôture, un présent enfin repoussant l'avenir comme une ligne d'horizon qui recule à mesure que l'on cherche à s'en approcher ». (Atanassov, 2004, para. 6)

Le concept du moi dialogique s'inscrit dans une relation analogique avec la notion d'*Autrui*. À part la gamme élargie du collaborateur du « Je » chez Atanassov, tout se réunit pour affirmer la similarité entre les deux termes.

Ainsi, ces tournures instables repèrent pour le moi dialogique ses possibilités infinies de transformer les interlocuteurs dans une situation de communication, le mode de l'intersubjectivité sartrienne.

Comme le souligne Atanassov, « Le dialogisme du moi n'est jamais un acquis définitif. Il est plutôt un éternel devenir, un présent qui se tourne vers l'avenir pour dépasser le singulier, la clôture, un présent qui recule à mesure que l'on cherche à s'en approcher » (Atanassov, 2004, p. 10).

Le dialogue, en tant que forme d'interaction verbale interindividuelle, implique l'échange de répliques principalement entre le moi et *Autrui*. Selon Nowakowska et Sarale (2011), le principe du dialogue permet d'articuler deux notions. D'une part, la « dialogalité » se manifeste lorsque l'interaction engagée se situe au niveau de l'échange, au cours duquel plusieurs locuteurs partagent le même continuum temporel. D'Autre part, il y a le « dialogisme ». Dans ces acceptions, les deux termes rapprochent respectivement l'idée du « dialogisme interlocutif » et du « dialogisme interdiscursif ». Au départ, le Moi et l'Autre étaient des participants antérieurs au dialogue. Cependant, au fil du temps, le dialogue est devenu la première source de formation des catégories telles que le Moi et *Autrui*. D'Autre part, le « dialogisme » se manifeste lorsque l'interaction engage, au niveau de l'énoncé, plusieurs discours qui se manifestent comme une homogénéité énonciative.

Tylkowski postule que la polyphonie reflète un état de la société dans laquelle différentes forces sociales interagissent. Au sein de cet espace romanesque se déploient la complexité, les contradictions et la multiplicité des plans de la réalité sociale. Dans une critique de *L'Anthropologie structurale*, Atanassov remarque que pour Lévi-Strauss (1958), il existe une perspective dialogique qui conçoit l'anthropologie comme un dialogue entre les hommes, où tout se présente comme signe, médiateur entre deux objets. Selon Atanassov, c'est le dialogue qui, dans cette optique, façonne le changement de statut du sujet.

1.4.0 Conclusion

Autrui, c'est l'*Autre* être humain doué de toute faculté d'existence (la conscience) tout comme le Moi. L'existence du Moi s'exerce dans l'acte de la pensée. D'une part, cette activité cognitive met en relief le cogito cartésien qui postule que le Moi existe en pensant. D'*Autre* part, la pertinence du cogito est mise en cause. À partir du moment où l'acte de penser est conçu comme une activité transcendante, voire une exploration du monde en dehors du Moi, on fait chuter le postulat solipsiste. Penser, c'est s'ouvrir à *Autrui*. Alors, *Autrui* est en dialogue permanent avec le sujet pensant. Cet échange entre *Autrui* et le Moi ne se limite pas à la communication, mais représente avant tout une transformation de soi. Cela met en évidence l'importance de l'intersubjectivité qui met en avant l'altérité d'*Autrui*. Ce processus alternatif rend le statut du Moi comme un phénomène évolutif et non solipsiste, que ce soit en présence ou en l'absence d'*Autrui*. *Autrui*, en fin de compte, n'est pas faible, même si cette impression peut se dégager.



CHAPITRE II

L'ALTÉRITÉ STENDHALIENNE : L'ÉCART D'UNE SOCIALITÉ DIFFÉRENTIELLE

2.0.0 Introduction

Si l'écrivain romantique-réaliste est reconnu pour sa volonté de représenter la réalité dans sa complexité, Stendhal ne s'inscrit pas dans une logique mimétique classique, mais propose un mimétisme Autre, fondé sur une tension entre le jugement et le sentiment. Chez lui, la représentation de la réalité ne se limite ni à une objectivité figée ni à une subjectivité excessive ; elle s'ancre dans une dynamique cognitive et imaginaire, où penser et sentir se conjuguent pour façonner le réel. Ce réalisme subjectif, propre à Stendhal, se distingue de l'approche positiviste-réaliste de Balzac, qui tend à typifier les figures sociales et à inscrire Autrui dans des logiques déterministes.

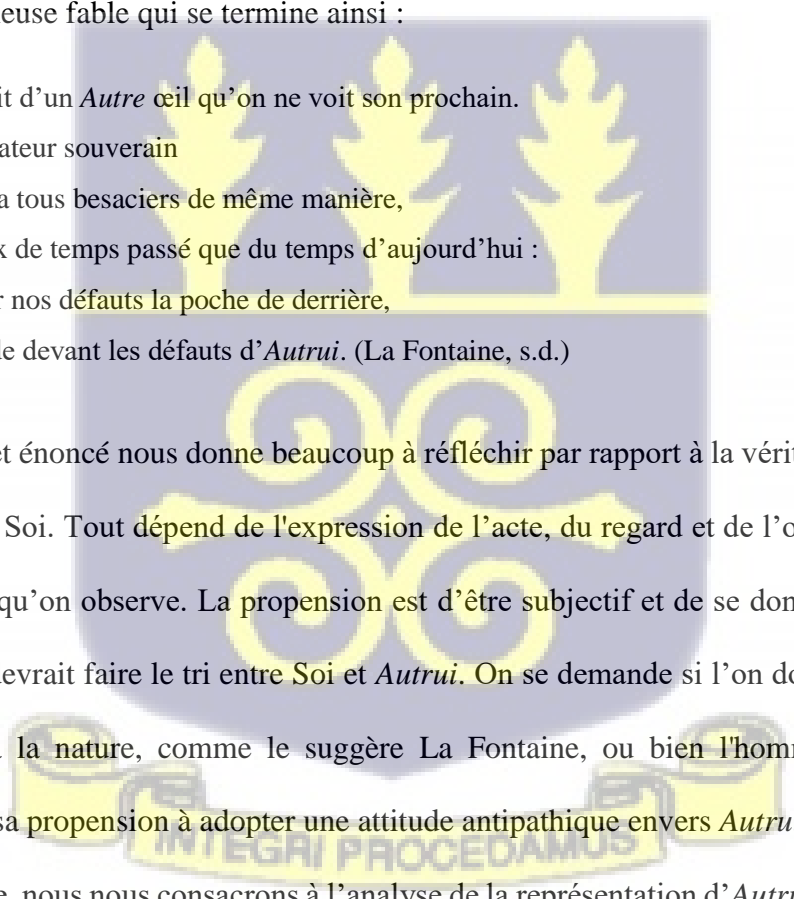
Malgré leurs divergences esthétiques, ces auteurs partagent une volonté commune de contester le sort peu enviable réservé à l'Autre, et d'en proposer une transformation. L'un des dispositifs narratifs révélateurs de cette volonté de changement se trouve dans le mode de vie adopté par Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir*, notamment à travers son projet d'ascension sociale, qui incarne une stratégie de reconfiguration du rapport qu'il assume à l'encontre du statu quo dans une société stratifiée. Ce parcours, à la fois individuel et symbolique, illustre la manière dont Stendhal conçoit l'altérité comme un espace de lutte, de projection et de dépassement.

Ainsi, ce chapitre s'attachera à analyser l'altérité stendhalienne à travers les mécanismes de différenciation sociale, les tensions axiologiques et les figures d'Autrui qui jalonnent le récit. Il s'agira de montrer comment l'écart entre le Moi et l'Autre devient chez Stendhal le lieu

d'une socialité différentielle, révélatrice des conflits internes à la société et des aspirations individuelles à la reconnaissance.

Chaque génération trouve que le portrait qu'il a de l'*Autre* est juste, mais se plaint que celui que l'*Autre* a de lui est une caricature : « Lynx envers nos pareils et taupes envers nous » (Tourgueniev, 1862, p. 4)

Nous sommes plus rapides, plus sévères à critiquer et à punir l'offense de l'*Autre* que quand il s'agit de nous-mêmes. Alors que nous sommes aveugles, et que nous ne voyons pas nos propres défauts, nous voyons ceux de l'*Autre* avec acuité. C'est dans la perspective de l'examen de ce mode de vie chez soi que Tourgueniev relance le débat paradoxal de La Fontaine dans « La besace », la fameuse fable qui se termine ainsi :



On se voit d'un *Autre* œil qu'on ne voit son prochain.
Le fabricant souverain
Nous créa tous besaciers de même manière,
Tant ceux de temps passé que du temps d'aujourd'hui :
Il fit pour nos défauts la poche de derrière,
Et celle de devant les défauts d'*Autrui*. (La Fontaine, s.d.)

Évidemment, cet énoncé nous donne beaucoup à réfléchir par rapport à la vérité de l'existence de l'*Autre* et de Soi. Tout dépend de l'expression de l'acte, du regard et de l'objectif qu'on se fixe quant à ce qu'on observe. La propension est d'être subjectif et de se donner le rôle d'un juge quand on devrait faire le tri entre Soi et *Autrui*. On se demande si l'on doit imputer cette responsabilité à la nature, comme le suggère La Fontaine, ou bien l'homme est-il plutôt responsable de sa propension à adopter une attitude antipathique envers *Autrui*.

Dans cette partie, nous nous consacrons à l'analyse de la représentation d'*Autrui* dans *Le rouge et le noir* de Stendhal. Pour ce faire, nous nous appuyons sur la méthode isotopique qui permettra la construction d'un champ sémantiquement homogène pour la récupération des informations portant sur le sujet d'*Autrui*. Comme le souligne Adam (1999), à la suite de

Greimas et du Groupe MU, il s'agit dans l'analyse littéraire de l'emploi des idées isotopiques. À cet effet, la construction des champs de cohérence sémantique (les isotopes) conditionne la lisibilité, et par-là même, la signification de l'énoncé.

2.1.0 La logique des différentes sections sociales

Tout en nous inspirant de la méthode isotopique, nous abordons une analyse détaillée des conditions et processus des significations dans *Le rouge et le noir*. Notre lecture du texte stendhalien est basée, en effet, sur la typologie triadique de la sémiotique greimassienne qui conçoit le texte comme un tout social organique, et disposant des constituants significatifs, à savoir : le figuratif, la thématique, l'axiologie. Notre intérêt se portera également sur les collocations lexicales qui rendent les continuités référentielles visibles en érigeant ensemble les différents schèmes sémiotiques du texte, et dès lors assurent, par voie de conséquence, l'hétérogénéité de l'œuvre stendhalienne.

Comme le remarque Hébert (2007), le figuratif évoque tout ce qui recouvre le perceptible, qu'on peut rapporter au moins à l'un des cinq sens traditionnels : le goût, l'odorat, l'ouïe, la vue et le toucher. On remarque que la constitution concrète du personnage *Autre* chez Stendhal rend compte foncièrement du figuratif dans la mesure où il met en relief la réalité extérieure. Par conséquent, l'évolution de sa construction ne s'effectue qu'en fonction et en conformité de la forme surtout extérieure de son corps, qui porte majoritairement sur la perception par le biais du sens du toucher. C'est cette prédominance de l'extériorité qui met sur un piédestal les rôles de la sensation et de la puissance des attraits dans l'univers stendhalien.

La catégorie thématique, en revanche, « se caractérise par son aspect conceptuel » (Courtés, 1991, p. 163) tels les sentiments de l'amour, de la nostalgie et de la mort, souvent dépaysés de leurs acceptions traditionnelles pour démontrer une poursuite rédemptrice de l'image d'*Autrui*.

Il s'avère que la saisie à travers la sensation sert de produit brut pour les phénomènes conceptuels. Ensuite, les interactions et les confrontations des actants (individus ou instances collectives) dans l'univers romanesque nous livrent au rôle primordial de la catégorie thymique (l'humeur) ou l'axiologie (instances déterminatives de valeurs). Celles-ci, au travers des phénomènes d'oppositions ou d'accouplements, telles les modalités hommes / femmes, euphorie / dysphorie, la vie / la mort, fidélité / infidélité, admission / suppression aident beaucoup à engendrer la connaissance ou la conscience, et ainsi fait évoluer le récit. De fait, cette formulation affirme ce postulat que dans l'esthétique du « romantisme », sentir, c'est penser. Comme le confirme Adam (2016, p. 293), « La conscience stendhalienne ne se dirige donc pas vers les perceptions intelligibles, mais beaucoup plus vers les perceptions sensibles ». Dans une telle situation, ce n'est pas la raison qui détermine nos actions et nos décisions. C'est la sensation, c'est l'émotion, c'est le bonheur.

2.1.1 Le règne des perceptions sensibles : La thématique de l'altérité stendhalienne

L'univers de l'écriture stendhalienne est un monde hétérogène qui permet d'analyser la réalité sociale et d'y repérer les deux courants idéologiques qui la sous-tendent : le sentimental et le rationnel. Comme le souligne Pion (2011, para. 12),

Dans l'univers stendhalien, la sensibilité est en effet la clé de toutes choses, l'accès à toutes les jouissances corporelles, spirituelles : le monde qui l'entoure ne s'appréhende que par la consultation de ses sensations propres et le principe du bonheur réside dans la jouissance que procure la sensibilité.

Il dénonce les allégories qui considèrent l'amour comme provenant d'une émanation divine, comme un sujet mythique, et dès lors demeure en dehors du contrôle humain. Cette perspective de la sensibilité, selon Stendhal, jette un voile sinistre sur l'amour-passion, ce qu'il rejette, dénigre avec ironie dans ses réflexions. La sensibilité à l'acception stendhalienne est non un sentimentalisme, et non plus ce que Senancour (1846) dénomme la « sentimanie », sensibilité

qui rapproche la sensiblerie, sensibilité fausse et outrée, carrément hors de la portée de l'individu. C'est cette acception de la sensibilité qui, à l'instar de la réflexion cartésienne qui entoure le Moi. À titre d'exemple, le phénomène de l'amour entre Julien et Mme de Rênal ainsi que le subséquent acte de séduction de celle-ci est déclenché par l'incidence d'une touche aléatoire des mains :

Un soir, Julien parlait avec action... en gesticulant, il toucha la main de madame de Rênal qui était appuyée sur le dos d'une de ces chaises de bois peint que l'on place dans les jardins. Cette main se retira bien vite ; mais Julien pensa qu'il était de son devoir d'obtenir que l'on ne retirât pas cette main quand il la touchait. L'idée d'un devoir à accomplir, et d'un ridicule ou plutôt d'un sentiment d'infériorité à encourir si l'on n'y parvient pas, éloigna sur-le-champ tout plaisir de son cœur. (Stendhal, 2021, p. 47)

D'une part, la coïncidence de toucher se transforme en objectif décisif pour Julien, « son devoir » à accomplir, une bataille à gagner, et une conquête à pérenniser. Éventuellement, le héros « étendit la main et prit celle de madame de Rênal, qui la retira aussitôt. Julien... la saisit de nouveau... (et) serra la main qu'on lui abandonnait. (Stendhal, 2021, p. 50) (sic) De *l'Autre*, il s'éveille chez madame de Rênal, suite à cette aventure, une vague d'émotions qui s'accroît au fil du temps jusqu'à ce qu'elle devienne une préoccupation que la volonté ne parvient plus à écarter. Le narrateur nous dépeint l'image de cette femme éprise d'une passion violente ainsi que l'état d'esprit qui sévit chez elle :

Pendant toute l'absence de Julien, elle avait été en proie à un malheur extrême, qui l'avait fait réfléchir. Quoi ! J'aimerais, se disait-elle, j'aurais de l'amour ! Moi, une femme mariée, je serais amoureuse ! mais, se disait-elle, je n'ai jamais éprouvé pour mon mari cette sombre folie, qui fait que je ne puisse détacher ma pensée de Julien. (Stendhal, 2021, p. 60)

Grâce au contact corporel qu'elle a eu avec Julien, madame de Rênal n'est plus la même, et tout cela, au travers du sentiment de passion semé par la touche. Normalement, on considérerait cet attouchement d'une manière anodine. Mais c'est ce qui souligne la thématique de l'altérité stendhalienne – la mise en valeur des phénomènes des sentiments qui font naître une nouvelle vie d'amour contre toute attente chez les personnages principaux, surtout chez Madame de Rênal. La femme du maire de Verrière tombe amoureuse du précepteur de ses enfants' si bien

que l'absence de ce dernier la plonge dans un malheur profond et dans un discours intérieur étonnant. Le poids de l'expérience sensorielle prend le dessus sur la raison dans la poursuite du bonheur. C'est justement là l'empreinte du réalisme beyliste.

2.1.2 Le rouge et le noir ou un solipsisme Autre

Les scènes normalement évoquées par les romantique-réalistes reflètent de nombreuses notions d'orientation philosophique pure, telles le solipsisme, cette tendance à ne reconnaître d'*Autre* existence que le Soi, et celle de sa pensée, celle qu'on associe au doute cartésien. Chez les romantiques, on tient compte notamment de leur goût pour l'introspection et l'analyse des émotions. Des thèmes portant sur la réalité humaine qui répondent aux interrogations ontologiques comme : Qui suis-je ? Qu'est-ce que le Moi ? D'où vient la personnalité, des gènes ou de l'entourage ? Qu'est-ce qui engendre la pensée suicidaire ? Ces genres d'introspections sont prévalentes dans leurs textes.

La cinquième *Méditation cartésienne* qui a comme thème la constitution de l'*Autre* en moi-même, selon Ricœur (1954), convoque un dynamisme qui conduit à l'opération d'un solipsisme aggravé, dans la mesure où il ne permet l'entretien que par la médiation du corps et de la chair. Il s'agit dans cette situation de la formulation de l'image douteuse auprès des *Autres*. Cette visée d'*Autrui* permet à l'intentionnalité solipsiste du Moi, de trouver en elle-même un accès à l'intentionnalité de l'*Autre*. Comme Pion (2010) l'a souligné dans le prologue de la première partie de *Stendhal et l'érotisme romantique*, l'étude des phénomènes qui se déroulent à l'intérieur d'un organisme n'est possible qu'à partir des passages imposés par le corps d'*Autrui* à travers ses actes, ses gestes, ses comportements. Ériger de telles attitudes à un rang discursif mène au fait que le corps s'avère souvent polémique.

Ce type de discours sur la fonction des phénomènes corporels, transposés en signes expressifs, fleurit dans le portrait stendhalien où l'*Autre* est évoqué à n'être que ce qu'il n'a pas, et à

n'exister qu'à travers ce qu'il montre et démontre. Ce procédé octroie un dosage disproportionné aux vues comme un moyen privilégié pour atteindre le su. Souvent, cette dynamique communicationnelle, à l'instar du postulat cartésien, sème les graines du doute et d'hypocrisie en ce qui concerne la vérité de l'existence d'*Autrui*. M. Picard confirme ce constat en s'adressant à Julien, le héros stendhalien, comme suit : « Vous êtes accoutumé à des visages riants, véritables théâtres des mensonges... Il faudra veiller à ce que votre conscience se tienne de cette faiblesse : trop de sensibilité aux vaines grâces de l'extérieur » p. 391. Malgré ces déficiences potentielles, le langage du corps, où règne le solipsisme intentionnel, reste la seule voie valable qui, selon nous, mène à la construction d'*Autrui*. Le langage du corps inclut cette perspective, le dressage de sa personnalité, voire son prestige et son autorité morale ou politique particulière. C'est à lui que revient le rôle de dégager le sens à attribuer à *Autrui*, l'objet de la description, la fonctionnalité littéraire à part entière. Nous passons de la conception autotélique du sujet pensant (avoir sa fin en lui-même) au domaine prométhéen, qui cherche toujours à se surpasser. L'essentiel, c'est qu'on ne doit pas, dans la poursuite de la connaissance, se limiter à l'activité psychique. On doit s'intéresser aux études physiques et morales des *Autres*.

Le narrateur dans *Le rouge et le noir* déploie cette approche en dressant le portrait du héros, en tant que personnage *Autre* dans tous les cadres de ses parcours, dans le cadre domestique – au foyer Sorel – et public – travail chez les Rênal. Sa technique de dévoilement de la personnalité du protagoniste dépend majoritairement des expressions ouvertes et corporelles ainsi que de l'emploi des techniques de déchiffrement psychiques comme les monologues intérieurs.

Il existe également la démarche d'observation faite par une *Autre* personne. À titre d'exemple, le directeur du séminaire, l'abbé Pirard, remarque que Julien Sorel est un esprit hardi et sain, mais un « corpus débile » (Stendhal, 2021, p. 149), le dédain généralement exprimé envers ce

manque de force physique est à l'origine de l'antipathie du père Sorel auprès de son benjamin, Julien : « sa taille mince, peu propre aux travaux de force, et si différente de celle de ses frères aînés ». (Stendhal, 2021, p. 17) Évidemment, Julien n'est pas fait pour les lourdes besognes :

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. Objet des mépris de toute la maison, il haïssait ses frères et son père. (Stendhal, 2021, p. 18)

L'apparence chétive de Julien en fait un exclu au sein même de la souche familiale. La remarque de Fecteau (2006) par rapport à l'exclusion de l'*Autre* tombe à pic quand il déclare qu'« il s'agit moins d'accepter ou de refuser un « *Autre* » qui s'impose à la société (ou au groupe) comme de l'extérieur, que de gérer des catégories sociales connues (et souvent voulues) comme profondément dépendante. » C'est vrai, ce qui déclenche l'écartement de Julien Sorel est davantage la marque d'un manque que le signe d'une intrusion du mal. Et alors, qu'est-ce qui manque chez Julien ? Est-ce que ce dispositif ne s'affiche que chez Julien dans le roman ? Et quel est le statut de cette étiquette dans la structuration de l'intrigue de notre texte ?

Avant de nous prononcer sur la propriété d'altérité singulière reconnue chez Julien, il vaut la peine de commenter cette intrigue d'un bâtisseur sournois qu'on repère dans les démarches littéraires stendhaliennes. Tout grand lecteur de Stendhal ne peut pas perdre de vue cet avis associé à l'écriture stendhalienne dans la mesure où la thématization ne se fait pas par irruption, prenant le lecteur à l'improviste. Au contraire, le narrateur exsude l'astuce d'une transition patiente et graduée, passant d'un néant, les critères avancent tout en s'enfonçant comme les aréoles jusqu'à ce qu'ils s'accumulent aux cimes. Comme le souligne Fougère (1997, para. 6) par rapport au *Caractère* de la Bruyère :

Le caractère imprime une image, celle de l'individu type, qui incarne à son tour, dans son unité même tout le monde auquel il appartient. C'est pourquoi le contenu du caractère ne peut faire

Autrement qu'épouser la forme du fragment, puisque l'individu ne tire son sens, en définitive, que de son appartenance à une famille, tout comme une pièce de collection n'existe que parce qu'elle fait partie d'une série. Or le fragment manifeste, au même titre que le caractère, toute la dualité du paradigme.

On ne peut pas ignorer le fait que l'altérité qui constitue la personnalité provient d'un régime des phénomènes aussi bien pratiques que théoriques, aussi paradigmatiques que syntaxiques. L'évolution de Julien est étroitement liée à son appartenance familiale ainsi qu'à son goût de la lecture. De fait, malgré l'éminence de l'altérité de Julien auprès de ses proches, il n'est pas digne, non plus, d'être admis dans la société dominante parce qu'il porte dans son corps l'empreinte d'une naissance plébéienne. Le narrateur ne cache pas la hantise du protagoniste envers ce traitement : « Pour lui, il n'éprouvait que la haine et l'horreur pour la haute société où il était admis, à la vérité au bas bout de la table, ce qui explique peut-être la haine et l'horreur » (Stendhal, 2021, p. 33). À part Julien, il existe un tas de cas outrés du recensement social, dont Madame de Rênal qui a des origines provinciales, comme nous l'apprennent les commérages du milieu parisien :

Elle avait un certain air de simplicité, et de la jeunesse dans la démarche ; aux yeux d'un Parisien, cette naïve pleine d'innocence et de vivacité, ... Ni la coquetterie, ni l'affection n'avaient jamais approché de ce cœur. Monsieur Valenod, le riche directeur du dépôt, passait pour lui avoir fait la cour sans succès, ce qui avait jeté un éclat singulier sur sa vertu ; car ce Monsieur Valenod, grand homme, taille en force, avec un visage coloré, et gros favoris noirs, était un de ces êtres grossiers, effrontés et bruyants, qu'en province on appelle de beaux hommes.

Madame de Rênal, fort timide, et d'un caractère en apparence fort égal, était toujours choquée du mouvement continu et des éclats de voix de M. Valenod. L'éloignement qu'elle a pour ce qu'à Verrières on appelle de la joie lui avait valu la réputation d'être très fière de sa naissance... Nous ne dissimulons pas qu'elle passait pour sottre aux yeux de leurs dames, parce que sans égard à son mari, elle laissait échapper les plus belles occasions de se faire acheter de beaux chapeaux de Paris ou de Besançon. (Stendhal, 2021, p. 14)

Contrairement aux acclamations que suscite l'élégance de la haute bourgeoisie provinciale, ce qui l'attend dans la métropole est plutôt empreint de dédain et de ridicule. Sa simplicité est perçue comme de la naïveté, tandis que sa modestie est interprétée comme de la niaiserie. Au sein de l'adoption des normes parisiennes, ce qui exerce une attraction sur les *Autres* ne suscite aucun intérêt de sa part. Au contraire, il s'en éloigne, voire s'y dérobe activement. On pourrait même considérer que son mode de vie constitue une inversion réfléchie des attentes de la société parisienne. La dénonciation que subit Madame de Rênal, comme celle de Julien, recèle une réalité à la fois historique et discursive réfléchie dans le phénomène du non-dialogique et l'ouverture à *Autrui*.

2.1.3 Le non-dialogique et l'ouverture à *Autrui*

Lors de l'examen précédent, nous avons remarqué un effet substantiel du discours solipsiste : affirmer l'existence du Moi comme le *seul ipse* grâce à l'acte de la pensée. Mais penser, c'est s'ouvrir à *Autrui*, car penser, c'est rechercher, c'est partir à la recherche d'*Autrui*, de ce qui demeure hors de chez soi. Si *Autrui* s'avère être un *Autre* moi, muni de la compétence de la réflexion, on peut envisager qu'il ne se laisserait pas saisir facilement. Dès lors, le phénomène solipsiste assume une dimension dialogique dans la mesure où le Moi, l'acteur dominant et représentant du groupe de référence, n'épargne aucun effort pour attirer l'*Autre*, l'assimiler et le neutraliser. Les dispositifs dont on se sert pour atteindre ce but incluent l'influence, la persuasion, la rhétorique et la manipulation de l'esprit d'*Autrui* pour qu'il change, ou plutôt renverse le cours de son activité psychique. Le langage et la communication, moyens primordiaux d'interaction, cèdent leurs propriétés normales de dialogicité pour devenir des outils de transformation au gré de l'atmosphère historique et socioculturelle du groupe de référence. Le recrutement de Julien en tant que précepteur pour les enfants des Rênal est conçu pour atteindre cette fin de rivalité et d'ostentation, de préservation et de domination. Ce

comportement s'avère hétérogène dans la mesure où elle comporte la noblesse et la bourgeoisie, à l'encontre de l'*Autre*, le « plébéien révolté » représenté respectivement par Mathilde de la Mole, Louise de Rênal et Julien Sorel. Ils se parlent, et s'engagent l'un envers l'*Autre*, mais sans perdre de vue l'arrière-plan du besoin de lutter pour se préserver. Ce sont ces situations d'incongruités communicationnelles qu'on se permet de désigner comme phénomènes des non dialogiques.

Le dialogisme présuppose une situation dans laquelle deux ou plusieurs entités entrent en contact dans une sphère communicationnelle pour s'entendre. En utilisant la conception d'Atanassov (2004), on peut définir le dialogisme comme une ouverture culturelle du "Je" envers un élément extérieur, qu'il s'agisse d'un phénomène, d'une œuvre ou d'une personne, qui se distingue de lui tout en étant un élément structurant. Selon Atanassov, ce dialogue interculturel se déroule principalement à l'intérieur de l'individu, au sein de ses pensées, de ses comportements, de ses activités et de ses créations. Cette idée est largement soutenue par Markova (2007, p. 137) qui définit la dialogicité comme « la propriété humaine de la conscience et de la pensée, développée au cours de phylogenèse et de l'histoire socioculturelle ».

Ces auteurs et sociolinguistes affirment donc que l'ouverture à l'*Autre* est mise en jeu dès qu'on déclenche sciemment le processus discursif entre le groupe de référence et la strate subalterne à travers l'incorporation de ce dernier dans les activités du groupe dominant.

Il existe un *Autre* aspect d'ouverture à *Autrui* provenant de la non-dialogicité, un peu différent de ce qu'on vient d'évoquer. Le point de différence se situe dans le fait que l'un ne reconnaît pas l'admission chez lui la propriété de l'*Autre*. Il en profite à l'insu de l'*Autre*. Il se réjouit à la dérobée. À ce niveau, le dialogisme se situe dans une activité intra culturelle au sein même du groupe de référence, comme on peut le voir entre les Rênal et les Valenod.

Le recrutement de Julien Sorel, l'enfant d'un paysan, comme précepteur pour les enfants de M. de Rênal, le maire de Verrière, l'industriel qui est l'un des éminents bourgeois du milieu, est très significatif à cet égard. Cette même abstraction peut être effectuée par rapport à l'admission du héros comme un chargé de M. de La Mole. Si Julien a pu s'intégrer, tant bien que mal, dans le groupe de référence, c'est qu'il est détenteur d'une sorte de duplicité intrigante.

2.1.4 La dualité ou l'altérité interne

La problématique de l'altérité dans *Le rouge et le noir* s'annonce dès le début du roman avec l'affirmation que Julien appartient à une *Autre* race, tout à fait différente de son patrimoine. Cette distanciation de sa famille ne se limite pas uniquement à la corporéité et à la réalité de la vie du personnage principal. Il existe une *Autre* dimension de l'écart : celle de la dualité ou de l'altérité interne. Cette dimension d'altérité repère la mise en marche de la subjectivité altérée au niveau de la pensée. Il s'agit de la manifestation de ce qui est double en soi, ce qui est composé de deux éléments intentionnels, et susceptible de deux communications et donc de deux interprétations. Beaucoup de critiques et de sociolinguistes se sont prononcés sur cette incidence de dualité et même de duplicité chez le sujet parlant. S'appuyant sur cette axe de réflexions de Vygotski (1997) Kostulski (2018, p. 6) rend compte de l'ambiguïté chez Soi due à la pensée dialogique en soulignant que « la pensée implique une conversation avec Soi-même ». On trouve chez presque tous les personnages principaux de Stendhal cette tendance d'antinomie qui, la plupart du temps, mène au renoncement et au reniement. Julien nous fait part de ce sentiment par rapport à la relation qu'il noue avec Mathilde de la Mole en disant : « Je veux sortir de ce rôle de confident passif » (Stendhal, 2021, p. 255). À vrai dire, il reconnaît à posteriori un écart malsain entre ses sentiments et ses pensées. Le narrateur nous dévoile la raison peu après : « Quelquefois, elle avait avec lui un enthousiasme et une franchise qui formaient un contraste parfait avec sa manière d'être ordinaire » (Stendhal, 2021, p. 255). Les

deux personnages au sein du même être trahissent des personnalités dynamiques, tantôt approbatives, tantôt hostiles aux démarches qu'il entreprend. Fréquemment tiraillé entre deux voies, le sort de Julien Sorel est souvent caractérisé par le principe de dualité, de l'ambiguïté et même de l'hypocrisie. Le narrateur confirme ce caractère de dualité quand il déclare d'un ton ironique qu'« Il ne faut pas trop mal augurer de Julien ; il inventait correctement les paroles d'une hypocrisie cauteleuse et prudente ». (Stendhal, 2021, p. 43)

Le titre du roman *Le rouge et le noir* revêt une signification importante à cet égard. Par sa référence chromatique même, le roman indique la présence de la notion de dualité. Bien que Stendhal lui-même ne dévoile pas directement le sens du titre dans le texte, on peut l'associer au désir du personnage principal de gravir l'échelle sociale. Selon l'interprétation la plus courante, le rouge renvoie à la couleur de l'armée, tandis que le noir évoque la soutane des prêtres de l'Église (Jagoubet, 1933).

Dès sa petite enfance, Julien a été un fervent admirateur de Napoléon Bonaparte. Il nourrissait l'ambition d'attirer les femmes les plus séduisantes de Paris, à l'instar de Bonaparte, qui, bien qu'étant encore « pauvre », avait conquis le cœur de la brillante madame de Beauharnais (Stendhal, 2021, p. 24). Le récit nous révèle le rôle de la soutane noire que porte Julien en tant que jeune prêtre, capable de réciter de mémoire en latin une grande partie du Nouveau Testament, et comment toute la communauté est ébahie par sa maîtrise intellectuelle. Le narrateur ajoute dans le même souffle que Julien « ne passait peut-être pas une heure de sa vie sans se rappeler que Bonaparte, lieutenant obscur et sans fortune, avait conquis le monde avec son épée » (Stendhal, 2021, p. 41).

Si l'on considère les principes d'opération de deux camps, il y a d'une part l'épée, symbole de la violence, et de l'*Autre*, la Bible, qui représente la paix. L'agencement des deux propositions contradictoires représente un caractère d'ambiguïté chez le personnage principal. Il renvoie

également au rôle primordial octroyé au concept d'*Autrui* dans le roman. De fait, la contradiction suggérée par le titre incarne la précarité de la réalité sociale du héros.

Le principe romanesque de focalisation interne ou la vision subjective nous permet de pénétrer la pensée des personnages pour cerner l'occurrence du phénomène de la dualité, comme chez Julien vis-à-vis de la sincérité du dévouement de Mathilde pour le faire libérer de la prison. Comme la remarque (Viard, 2009, p. 74), « La passion, selon Stendhal, ne va pas sans le cœur, le naturel, la tendresse, qualités qui font défaut à Mathilde. Julien a beau tomber follement amoureux d'elle, peine perdue. Il se trouvait peu digne de tant de dévouement, à vrai dire, il était fatigué d'héroïsme ». Julien interprète cet empressement de Mathilde, ses déguisements pour entrer inaperçu à Besançon, la somme d'or qu'elle éparpille, pour assurer son exonération, comme « de la vanité sèche et hautaine, toutes les nuances de l'amour-propre, et rien de plus » (Stendhal, 1997, p. 252).

Ces instances sont présentes chez presque tous les personnages du roman. La description du double conflit qui habite les personnages stendhaliens, conflit intérieur et conflit avec la société, est pour l'auteur l'occasion de se livrer à une subtile analyse psychologique de ses héros et de ses héroïnes. La dualité, qu'elle soit reliée à la culture ou à la nature, provoque des fractures dans la personnalité des personnages, et ainsi la faiblesse morale ou l'instabilité de caractère qui s'avère donc être le sujet moteur de leur précarité.

Passons, à cette étape, au mouvement graduel de Mme de Rênal qui subit une véritable chute du régime de chasteté et de piété atteint au couvent pour se mêler dans des affaires de regrets profonds comme l'adultère. Le narrateur nous dit :

Madame de Rênal ne put fermer l'œil. Il lui semblait n'avoir pas vécu jusqu'à ce moment. Elle ne pouvait pas distraire sa pensée du bonheur de sentir Julien couvrir sa main de baisers enflammés.

Tout à coup l'affreuse parole : adultère, lui apparut. Tout ce que la vile débauche peut imprimer de dégoûtant à l'idée de l'amour des sens se présenta en foule à son imagination. Ces idées voulaient tâcher de ternir l'image tendre et divine qu'elle se faisait de Julien et le bonheur de l'aimer. (Stendhal, 2021, p. 61)

Si la réflexion n'arrive pas à lui enseigner la retenue, la vie se chargera de cette tâche. Une nuit quand l'un des enfants est dévoré par la fièvre, Mme de Rênal, saisie par la peur de le perdre, se jette à genou au pied de son mari en s'écriant et en sanglotant : « Apprends toute la vérité. C'est moi qui tue mon fils. Je lui ai donné la vie et je la lui reprends. Le ciel me punit, aux yeux de Dieu, je suis coupable de meurtre. Il faut que je me perde et m'humilie moi-même ; peut-être ce sacrifice apaisera le Seigneur » (Stendhal, 2021, p. 99)

Malgré ses remords, l'héroïne n'arrive pas à reprendre son équilibre. Elle se plonge donc dans une situation dramatique d'ambivalence. De fait, Mme de Rênal éprouve le plein poids de la dualité. D'une part, elle reconnaît son péché à cause de sa dévotion au Seigneur, omniscient, de l'*Autre* elle se perd dans une affreuse fange de passion. Elle s'adresse à Julien comme suit:

Tu es jeune, tu as cédé à mes séductions, le ciel peut te pardonner ; mais moi je suis damnée. Je le connais à un signe certain. J'ai peur : qui n'aurait pas peur devant la vue de l'enfer ? Mais au fond, je ne me repens point. Je commettrais de nouveau ma faute si elle était à commettre. (Stendhal, 2021, p. 101)

On ne peut que reconnaître, selon les cours de cette énonciation, une sorte de désinvolture en ce qui concerne les exigences de la foi (la religion chrétienne) et les réquisits de fidélité due à l'institution du mariage. Cette situation d'instabilité axiologique ne constitue-t-elle pas l'un des calques que nous lègue l'individualisme de l'époque moderne ?

2.1.5 *Autru* ou la précarité, fille de la modernité

Il existe une relation déterministe entre le concept d'*Autru* et le terme de précarité, dont l'origine est liée à l'époque moderniste et industrialiste du XIXe siècle.

Du latin *præcari*, la notion de la précarité signifie « prier l'Autre pour avoir ». La précarité évoque une situation de dépendance, et aussi, un manque – un manque de garantie de durée – vis-à-vis des facteurs existentiels. La notion de précarité peut avoir deux sens, l'un normal, et l'Autre exacerbé. Selon Furtos (2011), la précarité normale est constitutive de l'être humain, et fonde un lien de plaisir et d'unité entre, par exemple, un bébé et un parent. La précarité exacerbée, par contre, suscite la peur de perdre ce que Furtos (1998, parag. 6) appelle « l'objet social. C'est quelque chose d'idéalisé dans une société donnée, en rapport avec un système de valeurs qui fait à la fois statut et lien ». La notion de la précarité a été longtemps travaillée par la sociologie française, mais a fait une réapparition au début du XXI^e siècle dans les circulations internationales, chargée d'une constellation de sens transformée par ses diverses appropriations (Mazière-Vaysse, A., Mensitieri, G., Tasset et Legrip-Randriambelo, O., 2018).

Selon ces auteurs, le terme de précarité décrit

Les défaillances contemporaines d'un État-providence en délitement ; interroger les transformations des subjectivités créées par les nouveaux dispositifs de travail ; questionner le travail dans la sphère de la production, mais aussi de la reproduction et aujourd'hui de la substance. (Mazière-Vaysse, A. et al., 2018)

Le terme de précarité est aussi employé dans le rapport de l'enquête menée par Oheix (1981) avec un sens nuancé pour « désigner un type de situation où la pauvreté n'est que potentielle ». Mazière-Vaysse et al (2018) confirment cette prise de position de Oheix, mais élargissent le champ pour inclure des acceptions renvoyant à des situations telles que les modes de vie démunis et marginaux de société salariale inspirés soient par le manque soit par le refus de travail. Un aspect étonnant de ce rapport concerne l'assertion selon laquelle le terme de la précarité n'apparaît dans le discours socio-littéraire qu'à la fin des années 1970. Même si le lexème n'a pas reçu assez de publicité littéraire, les circonstances repérées par le champ sémantique de ce groupe de chercheurs ne nous sont pas étrangères. De fait, la situation

politique, économique et sociale de l'époque post révolutionnaire et de la Restauration en France témoigne de ce fait.

Un exemple de cette situation est présent dans *Le rouge et le noir* qui s'ouvre sur une scène d'accrochage subtile entre la bourgeoisie et la plèbe. Le cadre spatial est la ville de Verrières, un milieu industriel reconnu pour sa fabrication des clous. Les usines de cette opération ont la réputation de remplir la ville d'un grand vacarme ininterrompu jour et nuit. Le dirigeant et propriétaire principal de cette entreprise est le maire, Monsieur de Rênal. À côté du domicile du maire, il y a celui du vieux Sorel, le charpentier-scieur. Afin de confirmer sa réputation, M. de Rênal entreprend de se faire connaître comme un individu de rang à part entière.

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. Quant au ruisseau public qui faisait aller la scie, M. de Rênal, au moyen du crédit dont il jouit à Paris, a obtenu qu'il fût détourné. Cette grâce lui vient après les élections de 182. (Stendhal, 2021, p. 7)

Pour M. de Rênal, parce que le père Sorel est de rang inférieur, son usine n'a pas de place à côté de sa demeure. Elle doit donc être déplacée. En vue de mieux marquer son rang social, M. de Rênal va jusqu'à détourner le cours d'eau dont le père Sorel se sert dans l'usine de bois. On s'interroge sur les origines du projet visant à éloigner M. Sorel. Le narrateur nous apporte des éclairages à ce sujet :

Une fois, c'était un jour de dimanche, il y a quatre ans de cela, M. de Rênal, revenant de l'église en costume de maire, vit de loin le vieux entouré de ses trois fils, sourire en le regardant. Ce sourire a porté un jour fatal dans l'âme de M. le Maire, il pense depuis lors qu'il eût pu obtenir l'échange à meilleur marché. (Stendhal, 2021, p. 7)

Les sourires de ses voisins, d'autant plus qu'ils sont de rang inférieur et représentent donc *Autrui*, ont blessé l'ego du maire. Par conséquent, il a décidé de les déplacer. Ce comportement a suscité beaucoup de critiques dans la communauté. Beaucoup y ont vu un « ennuyeux

despotisme » et une « tyrannie bête » (p. 38). Mais cela n'empêche pas le maire d'abuser du pouvoir que lui confère son rang de bourgeois. Les critiques adressées à M. de Rênal ne se limitent pas seulement à l'insensibilité démontrée dans l'affaire du père Sorel, les peuples se plaignent de la « manière barbare dont l'autorité fait tailler et tondre jusqu'au vif ces vigoureux platanes » (p. 41). Le narrateur remarque que « deux fois par an, tous les arbres appartenant à la commune sont impitoyablement amputés » (p. 45). Quand un jour, le vieux chirurgien ose lui en parler, M. de Rênal répondit en disant : « je ne conçois pas qu'un arbre soit fait pour *Autre* chose, quand toutefois, comme l'utile noyer, il ne rapporte pas des revenus » (pp. 42, 43). Tout ce qui compte pour les dirigeants, surtout pour M. de Rênal, c'est l'argent, c'est le fait de s'enrichir aux dépens de la grande majorité des peuples, et prétendre être leur serviteur. « Voilà le grand mot qui décide de tout à Verrières : RAPPORTER DU REVENU. À lui seul, il représente la pensée habituelle de plus de trois quarts des habitants. » (Stendhal, 2021, p. 9).

Incarnation du Moi solipsiste, M. de Rênal ne pense qu'à lui-même. Il est toujours hanté par la peur d'être épié. Il est horrifié par les journaux surtout libéraux. Il se fixe comme but de faire tout ce qui est nécessaire « pour soutenir notre rang » (Stendhal, 2021, p.13), comme il le dit à Mme de Rênal. Il s'agit d'une véritable crise de mœurs.

La rencontre entre Julien Sorel et Madame de Rênal, ainsi que la relation qu'il entretient avec Mathilde de la Mole, de même que les événements qui se déroulent, reflètent la crise des valeurs morales à laquelle la société est confrontée. Cette conjoncture sociale met en évidence l'étendue du monde en déclin dans lequel la jeunesse se développe, ainsi que le fossé social dans lequel elle se trouve engagée. C'est ce que les temps modernes nous offrent, et c'est justement ce qui est pleinement repéré chez Stendhal. Viard (2009) a su, lui aussi, exprimer le lien entre le comportement de la jeunesse et le monde qui les engendre. Il met en relief le fait que Julien

s'impose de grands efforts pour réussir à tout prix dans son projet d'ascension sociale à cause de l'influence de la sphère matérialiste dans laquelle il évolue.

Dans *Lucien Leuwen*, Stendhal, par le biais du personnage principal, dépeint la même image d'escroquerie dans une société empestée par la quête de l'argent et par les soucis de la modernité. Quand son ami, Ernest lui demande s'il veut ou non être quelqu'un dans le monde, Lucien répond d'un ton amer en disant : « J'ai horreur de la porte sous laquelle il faut passer : il y a trop de fumier Adieux. » (Stendhal, 1952, p. 52). Alors, vu les circonstances de leur évolution, et les conditions contraignantes qui les amènent vers la résignation, nous pouvons déduire que la jeunesse, si elle est outrée dans ses choix quotidiens, s'inspire des conditions qui l'entourent. Le fait est qu'ils sont piégés dans un environnement miné, et que pour la plupart du temps ces circonstances sont imprévisibles, et remettent en question nos égards axiologiques.

2.2.0 Les égards axiologiques

Les égards axiologiques plongent la réflexion dans un domaine riche et complexe et permettent d'explorer les valeurs et les attitudes qui façonnent nos interactions humaines. Ce thème examine l'*Autre* à travers diverses dimensions, de l'altérité sociohistorique à l'ironie stylistique, en passant par les rejets de figures autoritaires et les complexités de l'amour ainsi que des relations humaines. Il nous invite à une réflexion approfondie sur la manière dont les valeurs et les perceptions de l'*Autre* ont évolué à travers le temps, et la manière dont elles influencent profondément notre compréhension du monde qui nous entoure, comme on le verra par la suite.

2.2.1 Autrui à l'échelle socio-historique

Dans le contexte qui nous préoccupe, l'une des composantes essentielles dans l'examen du thème d'*Autrui* concerne sa dimension sociohistorique. Du fait que le concept d'altérité englobe une dimension anthropologique profonde, une approche socio-historique s'impose comme

étant d'une importance capitale. À la suite de la Révolution française et tout au long de la première moitié du XIXe siècle, marquée par l'ère napoléonienne et la période de la Restauration, la France, à l'instar de la plupart des nations européennes, fut le témoin de bouleversements majeurs dont l'empreinte demeure indélébile jusqu'à nos jours.

Ces phénomènes ont engendré des perturbations dans le domaine politique, économique, social, ainsi que dans les domaines artistique et littéraire. C'est de ce contexte qu'a émergé le mouvement romantique, suivi par le réalisme littéraire. Ces événements se caractérisent par une quête de liberté et la recherche de la prééminence des intérêts sociaux.

Viard (2009, p. 13) affirme :

Les problématiques existentielles sont au cœur du romantisme et débouchent sur des questionnements psychologiques et sociologiques, mais aussi éthiques et politiques, religieux et érotiques, etc. Les textes sont des microcosmes bien structurés dans lesquels se reflète le macrocosme : la société et la vie.

L'art et la littérature, pour les écrivains romantiques et réalistes, constituent une sphère propice pour repenser la réalité culturelle et socio-politique de l'individu. Dès lors, ils arrivent à étendre leur dévouement à l'acte de l'écriture engagée. Cette activité engagée devient pour eux un culte dans lequel l'écrivain voue son don pour dépeindre les sentiments des défavorisés de la société française post-révolutionnaire. Par ce fait même, les auteurs réalistes-romantiques mettent en avant la vie des masses à travers les expériences du personnage typique de l'anti-héros. Il s'agit d'un personnage normalement issu d'un milieu précaire, mais doué de talent et d'audace pour affronter le monde, et questionner la réalité. Par ailleurs, il y a le côté politico-sociologique de cette campagne qui vise surtout le régime républicain qui prend le pouvoir après la chute de la monarchie. À l'encontre de ce dernier, la plupart de ces auteurs nourrissent une hostilité non occultée. Ils dénoncent le régime politique usurpateur de n'être rien qu'un gouvernement d'aristocrates :

L'aristocratie de banquier et d'avocats, qui font aujourd'hui de la patrie comme les prêtres faisaient jadis de la monarchie, a senti la nécessité de mystifier le bon peuple de France avec de bons mots nouveaux et de vieilles idées, à l'instar des philosophes de toutes les écoles et des hommes forts de tout le temps. (Balzac, 1971, p. 94)

La devise républicaine « liberté, égalité, fraternité » est devenue, d'après les réalistes-romantiques, une supercherie conçue pour camoufler les véritables intentions de nouveaux gouverneurs : dérober les peuples de leur patrimoine. La bourgeoisie s'octroie tout et se jouit de tout aux dépens des peuples. Comme l'expriment Pichois et Ziegler (1996, p. 27), « le bourgeois veille sur ses privilèges. Il hait et refuse les valeurs de liberté et d'égalité qu'il a portées sur les fonts baptismaux. » Aux yeux des dirigeants et de leurs apparatchiks, les peuples constituent les *Autres, Autrui*. Cette catégorisation ne se limite pas au niveau de la bourgeoisie. Elle existe également chez les monarchistes. En témoigne ce propos tenu par Julien auprès de Mme de Rênal : « En prononçant la parole *si bien née* (c'était un de ces mots aristocratiques que Julien avait appris depuis peu), il s'anima d'un profond sentiment d'anti-sympathie. Aux yeux de cette femme, moi, je ne suis pas bien né » (Stendhal, 2021, p. 70).

Les ondes d'émotions dépressives suscitées par le monème *bien né* ne se manifestent pas exclusivement parmi les roturiers. Les patriciens en font également usage, mais à l'opposé, pour renforcer le besoin impérieux imposé par cette « âme altière » (Stendhal, 2021, p. 357), plutôt que pour atténuer la vitalité du sang de leurs ancêtres.

L'attribution du sens d'exclu à *Autrui* découle d'un processus d'exclusion habilement orchestré, le reléguant en marge. Cependant, la question se pose de savoir si le statut de l' découle d'un phénomène naturel ou s'il est le résultat d'une création humaine. Existe-t-il même un état fondamental de l'altérité ? Selon Fecteau (2006, p. 333),

L'*Autre* de l'exclusion sociale, effet des multiples césures issues des sociétés inégalitaires, est un *Autre* qui est produit ... Ce construit social, qui ferait du criminel, du fou, du handicapé, voire du pauvre, une sorte d'*Autre* de la société des bien-pensants ou des citoyens « intégrés »,

ne constitue pas une unité catégorielle qui entretiendrait un quelconque rapport d'antériorités avec le reste de la société.

Cette représentation met en évidence la coexistence de deux réalités au sein d'un même environnement : celle des citoyens et celle des exclus. Cette distinction a été délibérément instaurée et maintenue dans le but d'assurer le bien-être du groupe dominant. Dans ce contexte, on peut discerner deux domaines distincts : celui de l'intériorité et celui de l'extériorité. Il est important de noter que ce phénomène d'exclusion, voire de division, ne se limite pas uniquement à l'histoire française. Il s'agit plutôt de tendances qui ont émergé avec l'industrialisation et les développements liés à la modernité au XIXe siècle. Comme le souligne Jumeau (2001), ce schéma de pensée était également présent en Angleterre à l'époque, il est illustré par la puissante division entre les riches et les pauvres, la société industrielle anglaise était divisée en deux.

Ce texte illustre la sombre situation des tisserands, victimes de la Révolution industrielle, exploités à la fois par les nobles et par leurs anciens ennemis devenus collaborateurs. Ainsi, la bourgeoisie devient la cible légitime de la colère des romantiques-réalistes.

Comme le souligne Fecteau (2006), l'exclusion sociale subie par *Autrui* découle des marques d'une intrusion du mal, même au sein des groupes stigmatisés tels que les pauvres, les fous et les criminels. Selon cet auteur, cette illustration reflète un déplacement délibéré vers la marge de la société. Il s'agit davantage d'une excentricité que d'une situation d'extériorité. Ceci est attribué aux élites hystériques, préoccupées par leur propre préservation, comme en témoigne M. de Rênal à maintes reprises : « pour soutenir notre rang » (Stendhal, 2021, p. 13) ; « Un homme bien né qui tient son rang comme moi est haï par les plébéiens » (Stendhal, 2021, p. 109). Les romantiques s'opposent à la classe bourgeoise, mais leur approche problématique réside dans leur exaltation de l'idéal, non pas dans le système socio-politique, mais dans la

nature, le ciel et l'amour. C'est dans cette optique qu'ils envisagent le monde d'*Autrui*, où ils troquent le terrestre pour le céleste, la culture pour la nature et l'amour pour la passion. Néanmoins, ils expriment continuellement leur dégoût et leur déception envers le régime politique à travers les héros, souvent de jeunes protagonistes, de leurs œuvres. De nombreux exemples de ce type se retrouvent dans la littérature du XIXe siècle, comme le destin de Julien Sorel chez Stendhal et de Raphaël de Valentin chez Balzac.

Afin de mieux appréhender la manière dont Stendhal exprime sa déception envers le régime politique, nous nous concentrerons sur l'analyse des personnages des romans à travers leurs esthétiques et leurs valeurs. Ce parcours nous amènera à examiner l'univers singulier du héros et sa signification du point de vue narratif, en considérant la construction de sa temporalité et l'espace scénique de sa représentation.

2.2.2 Altérité de migration et de sédentarité

L'altérité chez Julien se révèle d'emblée à travers la singularité de ses pensées et l'évolution de son cadre spatial. Ses pensées distinctives et son autonomie d'action font de lui un individu distinct, une entité *Autre*. Ces particularités découlent de ses lectures approfondies et de sa mémoire exceptionnelle. Contrairement à l'attachement inébranlable de son père à l'usine de charpenterie confinée à l'environnement cloisonné de Verrières, Julien incarne une trajectoire migratoire. Sa posture et son esprit sont non-statiques, non sédentaires. Cette orientation découle de ses lectures, notamment d'ouvrages tels que *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau et les *Mémoires dictés à Sainte-Hélène* par Napoléon.

Les connaissances et les compétences qu'il acquiert, comme la bravoure et l'audace, grâce à ses lectures, le poussent à envisager son avenir au-delà de la profession et du destin de charpentier. Cela l'amène à devenir précepteur chez M. de Rênal et à entreprendre une formation de séminariste pour poursuivre ses aspirations ecclésiastiques. Le narrateur révèle l'absence

d'appréciation de ce talent par le père Sorel lorsque M. de Rênal lui propose d'engager Julien. Le père Sorel cherche : « À découvrir quelle raison pouvait porter un homme aussi considérable à prendre chez lui son vaurien de fils. Il était fort mécontent de Julien, et c'était pour lui que M. de Rênal lui offrait le gage inespéré de 300 francs par an, avec nourriture et même l'habillement. » (Stendhal, 2021, pp. 16, 17)

On repère dans ce champ sémantique l'orientation contrariée du sens de valeurs entre les deux hommes. Ce que l'un méprise comme un manque, l'*Autre* le valorise comme un don, mieux une marque d'honneur. De fait, à l'insu du charpentier-père de Julien, le maire de Verrière estime « soutenir (son) rang » avec la connaissance et la compétence de son « vaurien de fils ». Le vieux Sorel ne savait pas qu'entre les ennemis jurés Rênal et Valenod, Julien est une personnalité convoitée dans le sens où l'embaucher est une manière de mieux asseoir son rang.

On retrouve ce même mode de raisonnement et d'évaluation de la valeur de l'*Autre* dans la discussion entre le maire et son épouse concernant la proposition d'engager Julien en tant que précepteur pour leurs enfants. Le narrateur nous éclaire sur la situation lorsque la conversation se déroule : « Cet arrangement convient de plus d'une façon, continua M. de Rênal, [...] le Valenod est tout fier des deux beaux normands qu'il vient d'acheter pour sa calèche. Mais il n'a pas de précepteur pour ses enfants. Il pourrait bien nous enlever celui-ci » (Stendhal, 2010, p. 23).

Dans un soliloque, le lendemain, tout en descendant à la scie du père Sorel, M. de Rênal se disait :

Ma femme a réellement beaucoup de tête ! [...] Quoique je 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. (Stendhal, 2021, p. 16)

C'est la même méconnaissance de sa juste valeur qui occasionne l'essor météorique de Julien Sorel en qualité de secrétaire, émissaire politique et même marquis à la charge de M. de La

Mole. Julien ne se contente pas simplement d'avoir des traits distinctifs. Il fait et embrasse toutes les opportunités afin de se frayer une voie certaine dans son ascension sociale. Le fléau de l'existence d'*Autrui* demeure dans son isolement, d'abord dans son ex-centralisation et puis dans son extériorisation à Verrière. La solution réside donc dans sa mobilité ascendante au sein de l'échelle sociale. Grâce à ses caractéristiques uniques, Julien parvient à atteindre un statut d'influence sociale.

En effet, comme le soutient Arrous (2010, p. 164), « Le besoin d'*Autrui* est plutôt chez Stendhal une obligation de sociabilité. » Cette sociabilité se manifeste à travers des relations consenties, en particulier avec des figures d'accompagnement telles que Mme de Rênal et Mathilde de La Mole. C'est ainsi que la solitude de Julien est surmontée. Selon Morfaux et Lefranc (2014, p. 530), un individu ou un groupe est qualifié de sociable lorsqu'il prend plaisir à vivre en société, à échanger de nombreuses interactions de diverses natures. Ils avancent que l'une des expressions notables de la sociabilité est la conversation, dont la forme la plus caractéristique est le dialogue. Issu des racines grecques « dialogos, » signifiant entretien, et « dialegein, » signifiant discuter avec l'*Autre*, le dialogue est une activité qui implique « une forme de recherche philosophique par la discussion où, conformément à la conception socratique et platonicienne, le “meneur de jeu” guide ses interlocuteurs vers la découverte des connaissances qu'ils portent en eux-mêmes. » Morfaux et Lefranc (2014, p. 134).

Il est important de rappeler que la perspective stendhalienne d'*Autrui* est ancrée dans une obligation de sociabilité ou une quête de connaissance et de partage, où la révélation et la diffusion de l'*Autre* suscitent une attirance envers le Soi. Concernant l'ampleur de cette ligne de réflexion, nous y reviendrons sous peu. Pour l'instant, concentrons-nous davantage sur le cadre du solipsisme *Autre* ou sur l'état d'esprit de l'*Autre*.

En s'appuyant sur la réflexion jungienne de l'altérité, qui englobe des stéréotypes et des archétypes majeurs tels que la *persona*, l'ombre, la dialectique de l'*animus* et de l'*anima*, ainsi que le rôle et la fonction du Soi, Arrous (2010) synthétise les études portant sur certains des héros stendhaliens. Il examine le travail de F. Lenoir Jamelot (2009), qui se penche sur l'évolution des héros masculins dans les romans de Stendhal en relation avec leur rapport au monde extérieur. L'auteur met l'accent sur la manière dont le Moi se construit à travers ces archétypes.

Comme nous l'avons déjà noté, la personnalité de Julien est en grande partie forgée par ses lectures, ce qui sous-tend son altérité d'inspiration napoléonienne. Comme l'évoque Arrous, la *persona* représente la première forme d'altérité et agit comme un masque qui cache nécessairement l'individu « qui se lance à la conquête du monde » (Arrous, 2010, para. 2). L'élan énergétique qui pousse le personnage vers l'accomplissement de ses aspirations ne peut émaner que de cette altérité inhérente.

Quant à l'ombre, elle renvoie au refoulé. Il s'agit de la suppression des interdits moraux et sociaux telle l'hypocrisie, l'adultère ou le meurtre. Ces constituants supprimés surgissent et prennent le dessus sur la réflexion ou la conscience, surtout quand le personnage est sous pression. Les coups de pistolet tirés sur Mme de Rênal pour avoir ruiné son mariage avec Mathilde de la Mole illustrent le phénomène de l'ombre. Étant souvent synonyme de l'inconscient, l'ombre est la partie de la personnalité occultée sous l'influence de la pression sociale. En plus, on a reconnu que, chez Stendhal, l'acte de répression ne se passe pas seulement dans l'individu. Le refoulement se situe aussi au niveau interpersonnel et même social. Donc, dans cette dernière instance, c'est la société même qui se charge de la suppression des interdits. Les véhicules au travers desquels ces rôles restreignant sont exécutés comprennent la culture, les us et coutumes du mariage, des croyances imposées par la foi et la religion ainsi que les restrictions des codes pénaux :

Il n'y a point de droit naturel : ce mot n'est qu'une antique niaiserie bien digne de l'avocat qui m'a donné la chasse l'*Autre* jour, et dont l'aïeul fut enrichi par une confiscation de Louis XIV. Il n'y a droit que lorsqu'il y a une loi pour défendre de faire telle chose, sous peine de punition. Avant la loi, il n'y a de naturel que la force du lion, ou le besoin de l'être qui a faim, qui a froid, le besoin en un mot... Non, les gens qu'on honore ne sont que des fripons qui ont eu le bonheur de n'être pas pris en flagrant délit. L'accusateur que la société lance après moi a été enrichi par une infamie... J'ai commis un assassinat, et je suis justement condamné, mais, à cette seule action de près, le Valenod qui m'a condamné est plus nuisible à la société. (Stendhal, 2021, p. 423)

En ce qui concerne *l'anima*, il s'agit de l'aspect féminin inconscient de l'homme, alors que *l'animus* évoque le masculin inconscient de la femme. À titre d'exemple, quelques émotions exprimées par Julien trahissent l'esprit féminin comme dans cette scène devant le bon curé Chélan : « Julien avait honte de son émotion, pour la première fois de sa vie, il se voit aimé ; il pleurait avec délices et alla cacher ses larmes dans les grands bois au-dessus de Verrière ». (Stendhal, 2021, p. 42) D'*Autres* scènes comme ces échanges entre Julien et Mme de Rênal illustrent bien l'influence de *l'animas* chez le héros :

Quoi ! est-il possible que vous ne m'aimiez plus ! lui dit-il avec un de ces accents du cœur, si difficiles à écouter de sang-froid. Elle ne répondit pas ; pour lui, il pleurait amèrement. Réellement, il n'avait plus la force de parler. ... Il pleurait longtemps en silence (Stendhal, 2021, p. 185).

Finalement, il y a le Soi, « archétype des archétypes ». Si le Moi est la partie de la personnalité (la *persona*) que nous croyons être, que nous semblons être aux yeux des *Autres* – c'est-à-dire, le masque social, le Soi renvoie à la personnalité que nous sommes vraiment, notre véritable nature profonde, le Soi est la partie que nous sommes selon Jung, à partir de laquelle se développent chez l'individu les *Autres* structures psychiques. Cette déclaration du curé Chélan à Julien éclaire ce phénomène : « J'entrevois avec peine, au fond de votre caractère, une

ardeur sombre qui ne m'annonce pas la modération et la parfaite abnégation des avantages terrestres nécessaires à un prêtre, je tremblerais pour votre salut » (Stendhal, 2021, p.42).

C'est à propos de ce dernier point d'archétype de Soi que nous voulons examiner cette phase. Il convient tout d'abord de noter que ces traits stéréotypés et archétypes ne sont pas autarciques, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas autosuffisants. En effet, ils interagissent et se chevauchent au fil du temps, parfois même au sein d'un même individu. Ainsi, l'émergence d'un modèle d'archétype particulier est en grande partie conditionnée par le contexte et les circonstances contingentes.

À titre illustratif, dans le parcours de Julien lors de sa quête d'ascension sociale, la persona – cette facette de la personnalité choisie consciemment par le Moi pour façonner son image – demeure prédominante. L'ensemble de son unicité identifiée précédemment, symbolisant l'essence de son altérité, trouve ses fondements dans les structures de la persona. Cependant, en ce qui concerne les traits de vulnérabilité observés chez lui, ils renvoient au psychisme de l'anima jungienne, représentant les vestiges de caractéristiques féminines au sein de l'homme.

L'objectif ultime de chaque individu réside dans l'atteinte de la plénitude, c'est-à-dire l'acceptation et l'intégration de ces composantes en vue de favoriser son développement personnel. La réussite de cette entreprise, désignée par Jung sous le terme "d'individuation", implique de cesser de s'identifier exclusivement à la persona et au Moi, et d'opérer une intégration authentique et une expression fidèle du Soi.

Par ailleurs, la virulence parsemée et sporadique de Mathilde de la Mole lors de ses échanges avec Julien au sujet de l'affaire Crossenoi, que nous examinerons ultérieurement, illustre de manière démonstrative l'animus, cette forme inconsciente de masculinité présente au sein de son caractère. En éclairant ce concept issu de la psychologie analytique de Jung, Morfaux et

Lefranc (2014, p. 419) soulignent que « la persona se structure en une "Ombre" ou un Moi intime inavoué, primitif et asocial, engendrant ainsi des conflits avec le Moi social qui le maintient à distance des caractéristiques de l'altérité. C'est ce type de dynamique qui définit et régit le contexte social dans lequel évoluent les personnages des œuvres littéraires, à l'instar de l'œuvre stendhalienne ».

Selon Nothomb (2017), la littérature se distingue en tant que seule pratique qui, confrontée au mal, n'opte pas pour l'altérité. L'absence de choix en faveur de l'*Autre*, ici, est utilisée dans un sens figuré, relevant d'une formule ironique. Dans cette perspective, il s'agit de ne pas restreindre *Autrui*, de ne pas le désigner comme cible de nos critiques face à la question du mal. Comme le souligne Nothomb, habituellement dans la vie quotidienne, on énonce que « le mal, c'est les *Autres* », mais,

La littérature est la seule occasion de dire que le mal est chez soi et donc d'examiner le mal comme une question personnelle et de ne pas en faire le problème de l'*Autre*, mais d'en faire son problème à Soi. C'est une école de lucidité comme il n'en existe dans aucune *Autre* forme d'art. La littérature est donc une gigantesque possibilité de prise de conscience pour l'humanité. (Nothomb, 2017, p.108)

L'écriture romantique et réaliste, particulièrement au XIXe siècle, s'accorde harmonieusement avec l'objectif humaniste de la littérature. C'est cette convergence qui confère à ce style d'écriture et de lecture, en accord avec la théorie de la réception d'Hans-Robert Jauss (1978), la mission de réaffirmer le rôle capital de la littérature en tant qu'outil de développement majeur. Il convient de souligner que la réalisation du projet humaniste littéraire et de la lecture en général favorise le processus d'individuation intérieure. C'est cette démarche qui détermine ce que l'on accepte ou rejette, nos choix et nos renoncements dans la vie. L'écriture stendhalienne dévoile pleinement ces phénomènes à travers la progression de Julien et de ses associés :

Mais Julien s'était assuré qu'elle (Mathilde de La Mole) avait toujours dans sa chambre un ou deux des volumes les plus philosophiques de Voltaire. Lui-même volait souvent quelques tomes de la belle édition si magnifiquement reliée. ... Mais, pour que le venin ne se répandît pas dans la maison, le secrétaire avait l'ordre de déposer ces livres dans une petite bibliothèque placée dans la chambre du marquis. Il eut bientôt la certitude que pour peu que ces nouveaux livres fussent hostiles aux intérêts de trône et de l'autel, ils ne tardent pas à disparaître. (Stendhal, 2021, p. 269)

2.2.3 Les rejets, la figure paternelle, la religion, la monarchie

L'une des isotopes de la littérature qui permet d'explorer le thème d'*Autrui* dans *Le rouge et le noir* réside dans le champ sémantique de la famille. Issu du latin *familia* et *familus*, le terme « famille » renvoie à l'idée de serviteurs et d'esclaves au sein d'un foyer. Cette acception met en relief la façon dont la famille est maintenue par le service et la contribution de chaque membre pour le bien-être collectif. Il est attendu que le foyer soit un refuge pour tous, en particulier pour les mineurs et les malades qui ne peuvent pas satisfaire aux exigences de la société. Cependant, ce n'est pas le cas pour le protagoniste stendhalien. Pour Julien Sorel, par exemple, le domicile paternel équivaut à un enfer. Dès le début du roman, le personnage principal évolue dans un univers totalement éloigné de celui de ses proches parents. C'est cette perspective qui engendre en lui les prémices d'un parcours personnel sans limites. Tout comme le cadre de la ville de Verrières en Franche-Comté, qui représente l'archétype des petites villes de province, le foyer de Julien est décrit comme une « atmosphère empestée de petits intérêts d'argent » (Stendhal, 2021, p. 7). Néanmoins, en raison de la nature et de la disposition de Julien, ces obstacles ne pourront entraver son aspiration à se défaire des contraintes paternelles. Cependant, dans cette optique, le protagoniste ne partage-t-il pas le sort de son auteur qui, poussé par des difficultés familiales, a dû abandonner son nom, Henri Beyle, pour adopter le pseudonyme Stendhal, afin d'éviter toute association avec la figure paternelle ? (Laforgue, 2002) Contrairement aux attentes de son père et de ses frères, Julien n'est pas destiné aux travaux physiques et à la pénibilité. Ainsi, il est maltraité et méprisé par ses proches parce qu'il

n'est pas taillé pour la vie confinée dans une scierie, mais plutôt pour une existence aventureuse, guidée par un esprit dévoué à la lecture et à la découverte. Cette narration nous offre un aperçu révélateur du drame qui règne au sein du foyer Sorel :

En approchant de son usine, le père appela Julien de sa voix stentor, personne ne répondit. Il ne vit que ses fils aînés, espèces de géants, qui, armé de lourdes haches, équarrièrent les troncs de sapins qu'ils allaient porter à la scie [...] il chercha vainement Julien à la place qu'il aurait dû occuper, à côté de la scie. Il l'aperçut à cinq ou six pieds plus haut à cheval sur l'une des pièces de la toiture. Au lieu de surveiller attentivement l'action de tout le mécanisme, Julien lisait. 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 ses aînés; mais cette manie de lecture lui était odieuse, il ne savait pas lire lui-même. (Stendhal 2010, pp. 60, 61).

Les incidents en question ne font qu'aggraver la fissure de l'altérité. L'écart entre le père et le fils s'approfondit davantage. L'harmonie et la cohésion familiales volent en éclats. L'unité cède la place à l'antagonisme, engendrant ainsi la perte de la position paternelle en tant que guide de l'enfant. C'est un rejet de l'influence paternelle sur le développement du fils. Il n'est guère surprenant que Julien trouve ailleurs son idole, son mentor et sa source d'inspiration : Napoléon Bonaparte. Julien le vénère et l'admire, suivant ses pas jusqu'à sa mort. Le narrateur affirme que : « Julien sut si bien faire que, moins d'un mois après son arrivée dans la maison, M. de Rênal lui-même le respectait. Le curé, étant en froid avec MM. de Rênal et Valenod, n'osait révéler l'ancienne passion de Julien pour Napoléon, en parlant de lui avec dégoût. » (Stendhal, 2021, p. 59)

Contrairement au rejet patriarcal observé chez Julien, il se manifeste chez ses frères un phénomène de parentification, où ils acceptent volontairement le rôle parental et comblent les besoins de transfert de leur père. En citant Bédoin et Rainondi (2016), Ouandelous (2021) remarque que les manifestations de parentification reflètent les tentatives des enfants de regagner l'attention de leurs parents.

Cette perte de l'autorité paternelle, telle qu'illustrée avec Julien, est-elle un cas isolé ou s'inscrit-elle dans un phénomène culturel plus vaste ? Cette tendance anti-patriarcale a également été corroborée par Balzac, qui déclare dans *La comédie humaine* que « coupant la tête à Louis XVI, la Révolution a coupé la tête à tous les pères de famille ; Il n'y a plus de famille aujourd'hui, il n'y a plus que des individus. » (Balzac, 1840, p. 242)

Cette situation de tension engendre un conflit intergénérationnel, une animosité envers les membres de la famille, et un désir inassouvi chez la victime de trouver une échappatoire à cet environnement oppressant. À l'opposé de l'autochtonie de son père, Julien choisit la migration, et à chaque départ, il aspire à monter en grade et à accéder à une position plus prestigieuse que la précédente. Évidemment, le monde vers lequel Julien se tourne dépasse le cadre des terres Sorel, et la renommée qu'il recherche va bien au-delà des revenus de la scierie. Il est possible que cette atmosphère hostile et les pressions patriarcales ne fassent que renforcer la détermination du jeune homme à poursuivre ses rêves. Comme le suggère le narrateur :

Qui eût pu deviner que cette figure de jeune fille si pâle et si douce, cachait la résolution inébranlable de s'exposer à mille morts plutôt que de ne pas faire fortune.

Pour Julien, faire fortune, c'est d'abord sortir de Verrières; il abhorrait sa patrie. Tout ce qu'il y voyait glaçait son imagination. (Stendhal, 2021, p. 41)

C'est par ce ton d'insistance que le narrateur met en évidence la facette *Autre* de la personnalité réaliste de Julien, qui ne se laisse jamais entraver par les circonstances qui tentent de restreindre ses mouvements. Le réalisme dont fait preuve le personnage face aux adversités qui se dressent devant lui, en dépit des défauts qui pourraient être perçus comme de l'hypocrisie et de la manipulation, nous permet de comprendre Julien comme quelqu'un qui est animé d'une ambition inébranlable, qui croit toujours en ses rêves et prêt à tout entreprendre pour les réaliser, même sans le soutien de sa famille. Comme le suggère Viard (2009, p.69), « L'analyse des romans de Stendhal montre que les obstacles constituent les meilleurs agents cristallisateurs

», et le parcours de Julien en est une illustration éloquente. Son départ de Verrières résulte des conflits familiaux et des tensions internes, tant entre Julien et ses frères qu'entre lui et son père.

2.2.4 Le mal du siècle

Le mal du siècle romantique, diagnostiqué dès 1829 par Chateaubriand dans *René* et popularisé par Alfred de Musset dans *La confession d'un enfant du siècle*, reflète la réalité difficile, ennuyeuse et paralysante qui caractérise la vie des jeunes durant la première moitié du XIXe siècle. Ce sentiment, attribué en partie à la chute de Napoléon Bonaparte, engendre une expérience de tristesse et de pessimisme morbide qui finit par tarir la source de la vitalité morale chez les jeunes. Devenant ainsi le moteur central de l'écriture romantique, le mal du siècle est saisi par Musset de la manière suivante : « Voilà dans quel chaos il faut choisir alors ; voilà ce qui se présentait à des enfants pleins de force et d'audace, fils de l'empire et de la révolution [...] l'esprit du siècle, ange du crépuscule qui n'est ni nuit, ni jour » (Musset 2003, p. 31).

Il s'agit là d'un phénomène, d'un état d'âme dans lequel la victime, souvent un jeune héros, est possédée et tourmentée par le démon de son cœur. Les conséquences de cet état d'esprit se traduisent par un ennui profond attribué à la disparition des passions authentiques au XIXe siècle. Et la cause en est la cruauté des dirigeants, les « gens bien nés », prêts à sacrifier sans hésiter même une ville entière et ses habitants pour obtenir un profit insignifiant, tel un simple colifichet. La conversation entre le héros et le comte Altamira reflète cette réalité. Lorsque Julien questionne le comte sur la possibilité d'un tel événement, ce dernier répond :

C'est l'esprit d'un parti, ... Il n'y a plus de passions véritables (sic) au XIXe siècle: c'est pour cela que l'on s'ennuie tant en France. On fait les plus grandes cruautés, mais sans cruauté. ... on fait tout sans plaisir et sans s'en souvenir, même les crimes. Je puis vous

montrer dans ce bal dix hommes peut-être qui seront damnés comme assassins. Ils l'ont oublié, et le monde aussi. (Stendhal 2021, p. 247)

Comme l'affirme Arrous (2022) en citant Abensour (2019), l'histoire de Julien Sorel illustre une « révolte héroïque » au cœur de laquelle se trouve une aversion envers la Révolution française. La lecture du roman prend tout son sens « à l'ombre de 1793 ». Et que symbolise cette ombre ? Bien sûr, il s'agit de la Terreur du 23 janvier 1793, le jour où Louis XVI fut guillotiné.

Cette connexion entre le récit de Stendhal et la Révolution française confère une nouvelle dimension à l'histoire de Julien Sorel. Celle-ci ne se limite plus à une simple affaire d'amour privée. Elle prend une direction discursive : un genre hybride, mêlant l'érotisme et la politique. C'est là la caractéristique de la stylistique de politisation érotique stendhalienne, dont les nuances se manifestent à plusieurs reprises et à divers niveaux dans le roman.

2.2.5 L'ironie : la stylistique stendhalienne de l'altérité

Dans son discours prononcé lors de la conférence du groupe de travail sur la psychanalyse dans le champ social, intitulée « Altérité : enjeux et difficultés », Hiltenbrand (2013) soutient que l'altérité ne se définit pas uniquement par la présence de l', mais aussi par sa représentation. En d's termes, l'altérité est présente à la fois dans le fond et dans la forme. C'est cette dernière dimension qui revêt de l'importance dans notre travail actuel. Nous pouvons observer dans cette perspective que ce qui est en jeu, c'est l'importance de la tournure stylistique dans la représentation de l'altérité.

Selon la méthodologie littéraire de Jean-Paul Sartre, telle qu'explorée dans son ouvrage *Situation II*, chaque écrivain se trouve en situation, que ce soit dans son acte de silence ou d'écriture. Sartre identifie les circonstances qui guident les mots de l'écrivain et les conditions dans lesquelles les visions transmises responsabilisent le lecteur. Il qualifie cet engagement de

l'acte et des démarches qui en découlent. D'après lui, s'engager signifie prendre position vis-à-vis d'une situation, transformant ainsi la plume en une arme et le talent d'écriture en un instrument au service d'une cause.

Lombard, dans « Tendresse et pudeur chez Stendhal » (2008), discute du fait que l'emploi de l'ironie et du rire constitue un leitmotiv des stylistiques stendhaliennes. Elle souligne la mise en cause chez des auteurs modernes de la rhétorique classique de la définition de l'ironie comme un mode de discours dans lequel on comprend le contraire de ce qui est dit. Elle partage, comme Stendhal, l'avis d'Anthony Ashley Cooper of Shaftesbury (2017, parag. 8) pour qui: « l'ironie ne peut être réduite ni à un mot ni à une phrase; car elle est une manière de vivre, une attitude existentielle qui témoigne d'une grande compréhension de l'âme humaine ».

Stendhal emploie l'ironie pour exprimer son dégoût envers la classe dominante, représentée par les bourgeois. Malgré l'apparence conviviale qui règne au salon de La Mole, ceux-ci se laissent en réalité entraîner dans un abîme d'ennui, mettant ainsi en lumière la dissonance entre la façade sociale et les réalités sous-jacentes :

La politique dirigeante qui fait l'entretien des maisons bourgeoises n'est abordée dans celles de la classe du marquis que dans les instants de détresse.

Tel est encore, même dans ce siècle ennuyeux, l'empire de la nécessité de s'amuser même les jours de dîners, à peine le marquis avait-il quitté le salon, que tout le monde s'enfuyait. Pourvu qu'on ne plaisantât ni Dieu, ni des prêtres, du roi, ni des gens en place, ni des artistes protégés par la cour, ni de tout ce qui est établi ; pourvu qu'on ne dise du bien, ni de Béranger, ni de journaux de l'opposition, ni de Voltaire, ni de Rousseau, ni de tout ce qui se permet un peu de franc-parler ; pourvu surtout qu'on ne parlât jamais politique, on pouvait librement raisonner de tout. (Stendhal, 2021, p. 213)

Le narrateur se sert de l'ironie pour masquer les critiques qu'il lance contre la société bourgeoise ainsi que la monarchie. Comment pouvait-on « librement raisonner de tout » et

penser à la liberté de la parole, après une si longue liste de restrictions ? Il ne s'agit ici de rien que de la culture du silence imposée à cette collectivité qui se croit libre, aisée. On voit également, une juxtaposition de l'ennui et de l'âme sombre dans la société privilégiée vis-à-vis de l'esprit léger des jeunes gens qui venaient faire des devoirs. Les serviteurs sont plus libres, plus aisés que les convives au dîner. Cette atmosphère morose au cours d'une activité censée gaie ne fait que prévoir l'impasse et la chute éventuelle d'une telle politique dirigeante, d'une telle culture. Comme l'exprime Patricia Lombardo dans son article, « Tendresse et pudeur chez Stendhal » : « Si l'on étouffe l'instinct humain, partagé par toutes les classes sociales, de faire de l'ironie ou de la satire, d'utiliser le langage dans toutes ses tonalités, l'intelligence en souffre, la conversation s'éteint et la sociabilité se meurt » (Lombarde, 2008, para. 8)

L'image que le narrateur stendhalien peint révèle que les personnages dépourvus de la parole sont ceux qui occupent une position subordonnée dans la communauté d'échange. Stendhal, à travers cette représentation, exprime sa consternation face à l'absence de sollicitude manifestée par le groupe dominant, incarné par la bourgeoisie, envers les serviteurs. Cependant, ne devrions-nous pas également considérer le manque de pouvoir de la part des moins fortunés ? À travers cette réflexion, le narrateur nous entraîne dans un débat qui met en évidence les tensions sociales du point de vue discursif, particulièrement dans le domaine subtil et stylistique de l'ironie.

Par ailleurs, l'auteur ne cesse de dénoncer l'hypocrisie profondément enracinée, particulièrement au sein des groupes sociaux influents. Ce comportement découle de leur attachement exclusif à la richesse, ce qui les pousse à accorder peu de valeur même à la vie humaine. L'auteur utilise le mécanisme de la comparaison pour démontrer que malgré la cruauté de son père, le protagoniste se révèle être beaucoup plus tolérant que les membres de la bourgeoisie et de la monarchie. C'est ainsi que le protagoniste fait remarquer :

J'ai commis un assassinat, et je suis justement condamné, mais, à cette seule action près, le Valenod qui m'a condamné est cent fois plus nuisible à la société ... Malgré son avarice, mon père vaut mieux que tous ces hommes-là. Il ne m'a jamais aimé. Je viens combler la mesure en le déshonorant par une mort infâme. Cette crainte de manquer d'argent, cette vue exagérée de la méchanceté des hommes qu'on appelle avarice, lui fait voir un prodigieux motif de consolation et de sécurité dans une somme de trois cents louis que je puis lui laisser. Un dimanche après dîner, il montrera son or à tous ses envieux de Verrière. À ce prix, leur dira son regard, lequel d'entre vous ne serait pas charmé d'avoir un fils guillotiné ? (Stendhal, 2021, p. 423)

Cet extrait met en évidence un monologue interne de Julien, qui aborde la jurisprudence criminelle après une conversation avec deux détenus. Dans ce monologue, Julien reconnaît son crime et sa condamnation, mais exprime des réserves envers l'autorité morale et l'apparente innocence de ceux qui ont joué un rôle dans sa sentence, comme M. de Valenod. De manière ironique, le protagoniste établit une comparaison entre l'avarice supposée de son père, le Vieux Sorel, et les crimes atroces non révélés de M. de Valenod et des membres de l'élite. Il en conclut que malgré sa propre faiblesse de caractère dérisoire, son père vaut mieux que ces individus. Le protagoniste souligne que les membres du jury, dont les activités clandestines nuisent bien davantage à la société, le condamnent simplement parce qu'il est le fils d'un charpentier. La loi favorise et protège les personnes bien nées, tout en se montrant sévère envers les classes populaires. Le narrateur adopte une tonalité ironique pour présenter la situation sombre à laquelle Julien Sorel est confronté, mêlant une touche de comique afin d'atténuer la tragédie de la scène. Cette ironie expose la méchanceté intrinsèque. De plus, le fait que le père de Julien traite avec légèreté la guillotine imminente de son fils dans l'espoir de bénéficier en toute sécurité d'un héritage de trois cents louis dévoile la crise de valeurs du Père Sorel. Ce dernier non seulement se réjouit publiquement du montant, mais en fait une fanfaronnade. Le narrateur utilise l'ironie pour relativiser les méfaits du père de Julien tout en mettant en évidence la

culpabilité des membres du jury. L'ironie souligne l'avarice qui détourne l'attention de l'injustice envers *Autrui*.

2.2.6.0 L'amour et les codes relationnels

L'amour et les codes relationnels sont un sujet riche en nuances et en complexités. Il permet d'examiner les diverses facettes d'une émotion profonde. Dans le développement, nous nous plongerons dans l'opposition entre l'amour de tête, rationnel et calculé, et l'amour de cœur, impulsif et passionné. Nous examinerons également l'amour-passion, celui qui consume l'âme et pousse à des extrêmes souvent inattendus. De plus, nous aborderons l'amour-goût, lié aux préférences personnelles et aux choix amoureux, ainsi que l'amour-physique, qui transcende les mots pour s'exprimer à travers le toucher et le désir. Enfin, nous ne manquerons pas d'explorer l'amour-vanité, où l'image de soi et le prestige social jouent un rôle majeur. Tout au long de cette exploration, nous suivrons les subtilités de l'amour telles qu'elles sont dépeintes par l'écrivain Stendhal, dévoilant ainsi les nuances fascinantes de cette émotion intemporelle.

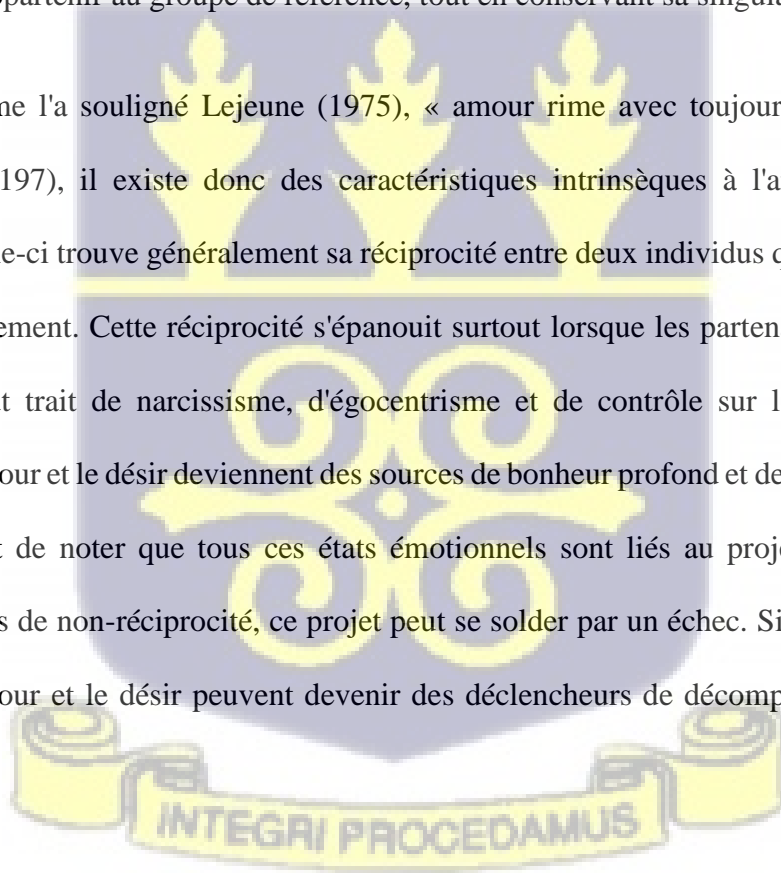
2.2.6.1 L'amour de tête versus l'amour de cœur

Chaque mouvement littéraire est marqué par ses propres préjugés et concessions, et le romantisme stendhalien ne fait pas exception à cette règle. En effet, les œuvres romantiques-réalistes, en grande majorité, se prêtent à une analyse à deux niveaux : celle de la dynamique sociale et celle d'un aspect qui en découle, à savoir l'engagement. S'engager, dans ce contexte, implique de prendre position et de la maintenir résolument jusqu'à son aboutissement. Cela équivaut à entreprendre un projet dont l'issue exacte demeure incertaine, mais où l'espoir de réaliser le but souhaité subsiste, alimentant ainsi une fidélité continue. Il s'agit d'un acte de dévouement envers l'amour pour *Autrui*, un projet qui se distingue par son engagement

constant. Dans cette partie de notre étude, nous mettrons l'accent sur le concept de l'amour, en explorant ses nuances, ses vestiges et ses implications profondes.

Dérivé du radical latin « amor », le terme « amour » évoque l'affection et un désir profond. Selon Sartre (1948), cette émotion, tout comme de nombreuses *Autres* qui agitent l'homme, n'est en réalité qu'un mélange confus et changeant. Elle prend réellement forme et sens lorsque le langage lui donne un nom. En lui donnant une structure à travers les mots, l'homme se définit et, parfois malgré lui, révèle sa vérité et son authenticité. L'amour se présente comme un critère essentiel de l'identité individuelle, et par conséquent, de la différence par rapport aux *Autres*. Il joue un rôle de retenue et d'acceptation envers *Autrui*, permettant à cette personne de rejoindre et d'appartenir au groupe de référence, tout en conservant sa singularité.

En outre, comme l'a souligné Lejeune (1975), « amour rime avec toujours, mémoire avec passoire » (p. 197), il existe donc des caractéristiques intrinsèques à l'amour, telles que l'affection. Celle-ci trouve généralement sa réciprocité entre deux individus qui décident de se donner mutuellement. Cette réciprocité s'épanouit surtout lorsque les partenaires sont prêts à abandonner tout trait de narcissisme, d'égoïsme et de contrôle sur l'*Autre*. Dans ces conditions, l'amour et le désir deviennent des sources de bonheur profond et de plaisirs intenses. Il est important de noter que tous ces états émotionnels sont liés au projet amoureux. En revanche, en cas de non-réciprocité, ce projet peut se solder par un échec. Si la séparation est mal gérée, l'amour et le désir peuvent devenir des déclencheurs de décompensation, parfois tragique.



C'est ainsi que Stendhal nous présente l'image de l'amour et les conséquences qui en découlent dans *Le rouge et le noir*. Le récit illustre la dualité de l'amour et de ses répercussions, mettant

en évidence comment ces émotions peuvent être à la fois source de joie intense et de désastre lorsque les circonstances ne sont pas favorables.

On se demande à quelle fin le narrateur exécute ce projet propulsé par l'amour – son épanouissement, son manque ainsi que sa déviation. Et quelles sont les nuances de ce sentiment intense dépliées par la narration stendhalienne ? Ce projet vise-t-il l'engagement comme le penserait prochainement un Sartre ? Ce philosophe postmoderne, dans son essai, *Situations II*, postule que la littérature, que ce soit d'une manière ouverte ou larvée, est un instrument de combat, pour la défense d'une prise de position ou pour la dénonciation d'une situation dans des contextes politiques, religieux et sociaux. L'écriture romantique-réaliste, comme chez Stendhal, est un projet engagé avant son temps dont le nœud est propulsé par l'amour.

Selon Viard (2009), bien que Stendhal soit un homme de gauche, le roman stendhalien repousse le blanquisme, la théorie des minorités agissantes, dont le nœud de l'agitation, se base sur la lutte contre l'inégalité sociale. Pour Stendhal, en ce qui concerne la politique dans une œuvre littéraire, d'après Viard, il ne faut rien en attendre de dramatique dans l'immédiat. Le véritable intérêt du roman stendhalien se trouve dans le motif que l'amour, et cela s'exprime dans des formes nuancées et ironiques, soit l'amour de cœur soit l'amour de tête. L'amour de cœur renvoie à l'acte de donner son cœur à *Autrui*. Lorsque l'on prend l'expression à la lettre, ce don de cœur signifie aimer fidèlement. C'est donner ce qu'on a de plus intime, ce qu'on possède de plus vital, dans la mesure où le cœur symbolise la vie. Aimer avec le cœur est un acte rare de sacrifice, c'est aimer sans escompter un retour. Mais, l'habitude réaliste nous apprend que de telles situations ne sont pas commodes parmi les amoureux ou amoureuses postmodernes.

Comme le souligne De Neuter :

Il est, ... très important que l'amoureux ou l'amoureuse soit aimé(e) en retour. Car, être aimé(e) et être désiré(e), c'est vivre et donc être aimable, être désirable. Il n'y a pas que le cogito qui

fait que nous existons. L'amour et le désir font aussi partie de tout ce qui fait notre être. (De Neuter, 2016, para. 3)

C'est précisément la raison pour laquelle le moteur principal dans le roman stendhalien "De l'amour" identifie quatre genres dans lesquels il met en évidence le rôle crucial de la passion dans une authentique expression de l'amour. Stendhal observe que l'amour ne devient une passion que lorsqu'elle parvient à faire oublier l'amour-propre, le respect de soi et le sentiment de sa propre dignité. Dans *Le rouge et le noir*, tout comme dans d'autres œuvres de Stendhal, il est souvent constaté que les couples ne partagent pas nécessairement la même conception de l'amour. Il arrive que la perspective de l'amour chez l'un diffère de celle de l'autre. C'est dans ce contexte que prend forme l'image de l'altérité. La divergence réside souvent dans le fait que l'un éprouve un amour du cœur tandis que l'autre le vit de manière intellectuelle. Le premier est dominé par la passion, tandis que le second adopte une approche plus rationnelle et parfois stratégique de l'amour.

L'analyse qui porte sur comment connaître les différents types d'amour selon Stendhal, abordé par son livre de *De l'amour* (Stendhal, 2018) nous permet de mieux comprendre les variétés d'amour qui peuvent être repérées dans *Le rouge et le noir*.

2.2.6.2 L'amour-passion

C'est avant tout une expérience d'ordre spirituel, liée à l'esprit de l'âme. Il s'agit d'un amour qui transcende le besoin de contacts physiques, un sentiment que l'on peut éprouver envers un étranger que l'on ne verrait peut-être jamais, voire un amour qui semble impossible, mais auquel nous demeurons fidèles. Ce type d'amour touche autant à la sphère religieuse qu'à la sphère conjugale. Il rapproche les amoureux davantage sur le plan de l'esprit que du corps, et peut ainsi générer des émotions plus puissantes que celles issues de l'attraction matérielle et sensuelle. Cette forme d'amour est proche de ce que l'on observe chez Mme Rênal,

particulièrement en ce qui concerne sa complexité triadique, impliquant son dévouement religieux, sa loyauté conjugale et sa passion pour Julien. Comme le souligne le narrateur,

Jadis, au couvent, elle avait aimé Dieu avec passion ; elle le craignait de même en cette circonstance. Les combats qui déchiraient son âme étaient d'autant plus affreux qu'il n'y avait rien de raisonnable dans sa peur. Julien éprouva que le moindre raisonnement l'irritât, loin de la calmer ; elle y voyait le langage de l'enfer. (Stendhal, 2021, p. 97)

Mme de Rênal a des soupçons quant au fait que son infidélité puisse être la cause de la maladie de son fils. Toutefois, sa passion pour Julien dépasse même son dévouement envers Dieu. Ce conflit intérieur entre ses désirs charnels, le plaisir, sa foi religieuse et son amant la déchire profondément. Elle se trouve prise entre des forces qui tirent en des directions opposées, et cela déchire son âme. Selon le narrateur, sa vie est devenue une dualité entre « le ciel et l'enfer » : l'enfer lorsqu'elle est éloignée de Julien, et le ciel lorsqu'elle se trouve à ses côtés. Cette dichotomie est confirmée par une déclaration qu'elle adresse à Julien :

Je ne me fais plus d'illusion... Je suis damnée, irrémisiblement damnée. Tu es jeune, tu cèdes à mes séductions, le ciel peut te pardonner ; mais moi je suis damnée. Je le connais à un signe certain (sic). J'ai peur : qui n'aurait pas peur devant l'enfer ? Mais au fond, je ne me repens point. Je commettrais de nouveau ma faute si elle était à commettre. (Stendhal, 2021, p. 101)

Au début du récit, on n'aurait guère anticipé l'émergence d'une relation aussi perturbatrice entre ces deux individus pourtant si éloignés l'un de l'*Autre*. Du côté de Mme de Rênal, ce qui débute comme une simple pitié évolue rapidement en admiration, pour finalement se transformer en érotisme et conduire à l'adultère. Elle perd tout contrôle sur elle-même et sur sa conscience. Parfois, elle attrape la main de Julien de manière convulsive, s'écriant, « Ah ! Dieu ! je vois l'enfer » (Stendhal, 2021, p.102). Cette scène illustre de façon dramatique le questionnement de la stabilité de la structure sociale, à la fois dans son aspect culturel sous-jacent et dans sa superstructure dominante. Un schéma similaire se manifeste également avec Mathilde de la

Mole. Cette dynamique met en lumière comment les émotions et les désirs individuels peuvent remettre en cause les normes sociales établies, mettant en péril l'intégrité de la structure sociale et culturelle en place.

2.2.6.3 L'amour-goût

L'amour-goût correspond à l'amour conventionnel, le plus répandu. Il implique d'aimer conformément aux codes et aux coutumes de l'époque. Les individus s'y engagent et agissent selon les normes de la société, souvent motivés par des intérêts. C'est un type d'amour qui n'est pas totalement exempt de la vanité qui peut corrompre les relations. Ceci peut se rapprocher de l'amour parisien, tel qu'exprimé par Mathilde de la Mole au début de sa relation avec Julien. Cependant, juste avant la condamnation à mort de Julien et pendant sa détention, l'amour-goût de Mathilde envers Julien évolue en une passion amoureuse. Cette transformation explique ses efforts frénétiques pour le sauver.

En revanche, l'amour de Julien pour Mathilde diminue progressivement jusqu'à son exécution. Comme un phénomène de mode, le goût s'estompe avec le temps. Le narrateur illustre ce sentiment de Julien envers Mathilde lors d'un moment de joie, après qu'on lui a annoncé le changement de son nom de Sorel à M. de Vernaye et qu'il a été promu lieutenant de hussards. Il se dit alors : « Mon roman est fini, et à moi seul tout le mérite. J'ai su me faire aimer de ce monstre d'orgueil, ajoutait-il en regardant Mathilde; son père ne peut pas vivre sans elle, et elle sans moi » (Stendhal, 2021, p. 376).

2.2.6.4 L'amour-physique

Il s'agit de l'amour qui prend naissance à l'adolescence, comme le mentionne Stendhal : « on commence par-là à seize ans » (Stendhal, 2021, p. 45), lorsque les premiers épanchements de désir se font sentir. C'est une sorte d'impulsion violente qui vous saisit sans pitié et peut vous dominer jusqu'au mariage. Cet amour est marqué par une attirance physique et une attraction

sensuelle et sexuelle, où le désir a tendance à être confondu avec l'amour. Dès que le désir s'estompe, les flammes de cette passion s'éteignent également. Cette évolution est fréquente avec le temps dans ce type d'amour ardent. De nos jours, il est souvent constaté que fonder une relation sur l'amour physique en le prenant pour de l'amour-passion est la cause de nombreux divorces et de mariages éphémères, qui ne durent que quelques années. Ce genre d'amour prédomine dans la relation de Mme de Rênal envers M. de Rênal, son tout premier prétendant. Comme le souligne le narrateur : « Madame de Rênal, ... mariée à seize ans à un gentilhomme, n'avait de sa vie éprouvée ni vu rien qui ressemblait le moins du monde à l'amour » (Stendhal, 2021, p. 40)

Il est peu étonnant qu'avec le temps le feu de l'amour s'éteint entre eux.

2.2.6.5 L'amour-vanité

« Dans toutes les espèces du genre d'amour, il devrait y avoir quelques caractères communs : le caractère du genre est proprement le désir de l'intimité parfaite. Or, dans l'amour-vanité, ce caractère n'existe pas. » (Stendhal, 2021, p. 49). Ce type d'amour est fréquent parmi les bourgeois et les aristocrates, où l'on tombe amoureux d'une personne en vue d'améliorer son propre statut social, pour s'assurer une ascension dans la société. C'est l'amour que Julien démontre tout au long de son parcours. Comme son nom l'indique, ce genre d'amour ne vise qu'à flatter la vanité, à nourrir l'orgueil. Un exemple illustratif de cela survient lorsque Julien, croyant que Mathilde va épouser le marquis de Croisenois, devient excessivement jaloux. Il commence à ignorer Mathilde et à courtiser la maréchale de Fresques. Lorsque Mathilde apprend cela, elle voit l'orgueil de Julien se dégonfler. Elle le convoque dans sa chambre la nuit et lui déclare : « Punis-moi pour mon orgueil atroce. Tu es mon maître, je suis ton esclave. [...] Règne à jamais sur moi. Punis sévèrement ton esclave quand elle ose se rebeller » (p. 303).

Dans de telles relations, l'attraction entre le couple est superficielle et les partenaires sont facilement tentés par d'*Autres* prétendants. Dans ce type de mariage, la passion agit comme une forme de rébellion contre une union motivée par des intérêts financiers, ce qui peut mener à l'adultère. La littérature romantique abonde en exemples de ces situations. On peut citer par exemple Mme de Mortsauf chez Balzac dans « Le lys dans la vallée » et Mme de Rênal chez Stendhal.

2.2.6.6 Nuances de l'amour chez Stendhal

En tant que théoricien des passions et des émotions, Stendhal ne sépare pas les circonstances historiques du thème de l'amour. Selon lui, la sensibilité est à la base de nos connaissances, la douleur et le plaisir sont les forces motrices de notre univers moral, et les passions sont les motifs qui guident les pensées et les actions humaines. Il estime que le but ultime de l'homme est d'atteindre le bonheur. Pour Stendhal, penser n'est pas dissocié du ressenti : c'est une expérience du cœur plutôt que de l'esprit ou du cerveau.

Ce passage traite d'un jeune paysan, Julien Sorel, dont le cœur agit comme une boussole pour sa vie. Il tombe amoureux de deux femmes. La première, Mme de Rênal, a de beaux yeux, mais elle est provinciale, mariée et manque de culture. La seconde, Mathilde de La Mole, une jeune femme de dix-neuf ans, appartient à l'élite de l'aristocratie du faubourg Saint-Germain. Mathilde possède une immense fortune, une éducation raffinée et un caractère non conventionnel. Il se peut que ce dernier trait ait été la raison pour laquelle Mme de Rênal l'a emporté sur Mathilde dans le cœur de Julien. Le protagoniste partage cette réflexion dans un dialogue intérieur, où il compare l'amour provincial de Mme de Rênal à l'amour parisien de Mathilde : « J'ai été un sot. Les idées que je me faisais de Paris m'ont empêché d'apprécier cette femme sublime. Quelle différence, grand Dieu ! et qu'est-ce que je trouve ici ? De la vanité sèche et hautaine, toutes les nuances de l'amour-propre et rien de plus » (Stendhal, 2021, p.252)

Julien a soigneusement évalué les deux formes d'amour et a fait un choix. Il a préféré l'amour sincère et sans artifice de Mme de Rênal à l'amour sophistiqué et épuré par les normes hautaines de la société chez Mathilde de La Mole.

Mathilde de La Mole incarne également une forme d'altérité. Son caractère différent ne se limite pas à la sphère de l'amour. Elle se distingue notamment par son courage. Mathilde exprime son mécontentement face au manque d'audace parmi les jeunes gens de la cour, qui sont intimidés non seulement par la compétence de Baudouin au combat, mais surtout par la peur d'être ridiculisés. Ces jeunes gens, par leur crainte, se laissent facilement contrôler par les circonstances qui les défient. Ils agissent principalement en groupe. En contraste, Julien Sorel se distingue par son audace exemplaire. Mathilde loue Julien pour cette qualité et justifie ainsi son amour pour lui. Elle a exprimé : « Mon petit Julien, au contraire, n'aime à agir que seul. Jamais, dans cet être privilégié, la moindre idée de chercher de l'appui et du secours dans les *Autres* ! Il méprise les *Autres*, c'est pour cela que je ne le méprise pas » (Stendhal, 2021, p. 263)

Dans ce passage, Julien est présenté comme un individu hors du commun. Malgré ses modestes origines, il abrite en lui des énergies admirables. Il n'a pas peur de défendre ses opinions, même s'il est isolé dans sa pensée. Il ne craint pas de se perdre, une qualité qu'il aurait peut-être héritée de son créateur, son auteur. Dans cette perspective, l'écriture de Stendhal se distingue des tendances mimétiques fréquemment observées chez les romantiques, telles que la conception classique et linéaire du désir. Cette approche mimétique se limite souvent à deux éléments : le sujet désirant d'un côté et l'objet du désir de l'*Autre*.

Il semble que la décision ou la considération de Julien pour préférer Mme de Rênal à Mathilde de La Mole soit liée à une conception triangulaire du désir. Viard (2009, p. 77) soutient cette idée en citant René Girard : « René Girard dit que Stendhal est un romancier véridique parce qu'il a radicalement critiqué le désir mimétique auquel sont en proie les menteurs romantiques ». Selon l'œuvre de Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, dans l'expression du désir amoureux, la relation repose sur une dynamique triadique plus ou moins implicite, psychologiquement parlant : sujet - médiateur - objet. Ce médiateur, cet *Autre*, selon le terme employé par Girard, est l'élément qui inspire le désir du sujet envers l'objet. Ce médiateur peut être une présence interne ou externe au sujet, et incarner son altérité et son essence radicales. « Il agit comme un pôle opposé, mais actif » (Viard, 2009, p. 77). Cette idée est également évoquée par Arrous (2010, para. 6), qui suggère que dans « Le rouge et le noir », une quête héroïque, mais anachronique est finalement abandonnée en faveur d'une exploration intérieure - une forme d'existence à deux dans un espace clos. Cette introspection rappelle les moments d'incarcération où Julien, privé de la complexité triadique de la réalité en raison de l'imminence de la mort, fait un retour sur lui-même.

En s'appuyant sur la théorisation jungienne de la personnalité humaine, on dirait que Julien semble servir de prototype d'un complexe « d'ombre et de clarté » dans le roman stendhalien. D'après Jung, cité dans Dehing (2007, para. 8),

L'ombre est « [...] cette personnalité voilée, refoulée, la plupart de temps inférieure et chargée de culpabilité, dont les ultimes ramifications pénètrent jusque dans le domaine de nos ancêtres animaux et qui, par-là, embrasse l'intelligibilité de l'aspect historique de l'inconscient.

La vie de Julien est divisée en deux sphères, l'une sombre et l'*Autre* lumineuse. La période lumineuse correspond aux moments de révélation, lorsque le héros se découvre lui-même, se libère de toute forme d'infériorité et se voit ainsi égal à ses modèles - la noblesse et la

bourgeoisie. Il va même jusqu'à penser qu'il les a dépassés, une réalité confirmée par le narrateur :

En l'écoutant parler, Mathilde était choquée de cet air de triomphe. Il est donc mon maître ! se dit-elle. Déjà elle était en proie au remords. Sa raison avait horreur de l'insigne folie qu'elle venait de commettre. Si elle l'eût pu, elle eut anéanti elle et Julien. Quand par instant la force de sa volonté faisait taire les remords, des sentiments de timidité et de pudeur souffrante la rendaient fort malheureuse. Elle n'avait nullement prévu l'état affreux où elle se trouvait. (Stendhal, 2021, p. 287)

Combien les critères sont vite changés. Contrairement à l'amertume de Mathilde, Julien, pour sa part, se livre aux coups sporadiques de réflexions exhilarantes et aux expressions d'extase et de vertiges hautains. Le narrateur l'indique comme suit :

Le bonheur, qui d'un temps à l'*Autre*, venait occuper son âme, était comme celui d'un jeune sous-lieutenant qui, à la suite de quelque action étonnante vient d'être nommé colonel d'emblée par le général en chef ; il se sent porté à une immense hauteur. Tout ce qui était au-dessus de lui la veille était à ses côtés maintenant ou bien au-dessous. (Stendhal 2021, p. 228)

Le héros voit naître un nouveau jour, un moment qui correspond à ses rêves les plus chers. Il est évident que les individus ne naissent pas égaux, car leur destin dépend largement du lieu où ils viennent au monde. Ce que Julien a vécu est en grande partie le résultat d'une ascension sociale, d'une montée en statut qui a eu des conséquences spécifiques.

2.3.0 L'ascension sociale

Dans une société toujours marquée par la hiérarchie, l'ascension sociale est un phénomène constant de mobilité, généralement d'une couche sociale inférieure vers une position supérieure. Cette dynamique implique un changement de statut, soit d'une génération à l'*Autre* – lorsque la position d'une personne évolue par rapport à celle de ses parents –, soit au sein d'une même génération – lorsque l'individu connaît une mobilité sociale au cours de sa vie.

Dans les romans de Stendhal, ces mouvements sociaux sont souvent représentés de manière concrète et dramatique à travers des scènes de promenades ou de déplacements.

L'ascension sociale observée dans *Le rouge et le noir* implique les deux aspects de la mobilité sociale. Ces transformations sont influencées par des tensions et des conflits qui parcourent l'intrigue du roman, avec le conflit père-fils comme élément déclencheur. En effet, le personnage principal exprime son aversion et un mépris évident envers le statut de paysan de son père et son rôle de domestique chez M. de Rênal. C'est ainsi que naît l'ambition d'une mobilité constante qui ne se conclut que par la mort. Le narrateur nous fait part des réflexions de Julien à ce sujet :

Il faut renoncer à tout cela, se dit-il, plutôt que se laisser réduire à manger avec les domestiques. Mon père voudra m'y foncer, plutôt mourir. J'ai quinze francs huit sous d'économie, je me sauve cette nuit, en deux jours, par des chemins de traverse... je suis à Besançon, là je m'engage comme soldat, et, s'il le faut, je passe en Suisse. (Stendhal, 2021, p.20).

Voici le schéma du parcours de déplacement, qui, bien que fictif, précoce et seulement esquissé à ce stade, se révélera ultérieurement comme un élément fondamental symbolisant les étapes de son ascension sociale : de la petite ville de Verrières au séminaire de Besançon, puis à l'hôtel de La Mole à Paris. C'est ce cheminement qui représente la transition d'un modeste paysan vers les sommets de la renommée espérée. Le narrateur souligne que :

Julien prenait haleine un instant à l'ombre de ces grandes roches, et puis se remettait à monter. Bientôt, par un étroit sentier à peine marqué et qui sert seulement aux gardiens des chèvres, il se trouve debout sur un roc immense et bien sûr d'être séparé de tous les hommes. Cette position physique le fit sourire, elle lui peignait la position qu'il brûlait d'atteindre au moral. (Stendhal, 2021, p. 58)

Julien se sert également de l'amour et des femmes pour gravir les échelons sociaux. Dans un premier temps, il exploite la vulnérabilité de Mme de Rênal, la femme de Monsieur le Maire de Verrière. Par le biais de la ruse de séduction de Louise, il arrive à se hisser sur l'échelle sociale, et même percer les rangs des officiers comme garde d'honneur lors de la visite du roi.

Un des grands désirs qu'Elle (Mme de Rênal) n'avait jamais avoué à Julien de peur de le choquer, était de le voir quitter, ne fût-ce que pour un jour, son triste habit noir. Avec une adresse vraiment admirable, chez une femme si naturelle, elle obtint d'abord de M. de Moiraud, et ensuite de M. le sous-préfet de Maugiron, que Julien serait nommé garde d'honneur de préférence à cinq ou six jeunes gens, fils de fabricants forts aisés, et dont deux au moins étaient d'un exemplaire piété. (Stendhal, 2021, p. 88)

Sous l'emprise irréprensible de la séduction, Madame de Rênal se montre prête à tout entreprendre afin de préserver l'honneur de son jeune amant. Usant de son influence en tant qu'épouse de Monsieur le Maire de Verrières, elle déploie tous les moyens pour effacer les frontières sociales et faciliter l'intégration de Julien. Elle ordonne l'importation de magnifiques habits bleus, agrémentés de deux épaulettes en argent à la manière d'un colonel, spécialement pour Julien. Contrairement aux *Autres* gardes d'honneur, qui doivent se contenter d'uniformes empruntés confectionnés sept années auparavant, Julien bénéficie de ce privilège.

Même Monsieur Valenod, pourtant animé d'une aversion profonde envers Julien, « consentit à lui offrir l'un de ses chevaux, à ce moment-là l'individu qu'il détestait le plus » (Stendhal, 2021, p. 88).

L'ascension de Julien est marquée de manière saisissante par les itinéraires qu'il emprunte. À l'inverse, la noblesse et la bourgeoisie, en proie à l'immobilité sociale, incarnent un système de castes. Ils s'évertuent à prévenir toute dégradation ou rétrogradation de leur statut social. Cette confrontation de cultures et la préoccupation pour leurs altérations soulèvent la question de savoir si elles ne contiennent pas des éléments instructifs pour son propre développement.

2.4.0 Roman d'apprentissage

L'apprentissage incarne de manière indubitable l'altérité. De nos jours, on observe une prolifération de la notion d'altérité dans les sciences humaines, et la littérature n'est pas en reste. Comme le fait remarquer Lamarre (2013) dans sa critique de "L'altérité enseignante. D'un penser sur l'Autre à l'Autre de la pensée" de Muriel Briançon, la découverte de l'altérité

extérieure chez *Autrui* et de l'altérité intérieure chez l'étranger représente une démarche incontournable dans les domaines de l'enseignement et de l'éducation en général. Lamarre relève chez Briançon la citation de Levinas (dans *Totalité et Infini*) qui soutient que « l'enseignement existe là où existe l'altérité, et une altérité absolue ».

Mais en quoi consiste l'altérité dans le contexte de l'enseignement ? En accord avec sa diversité et sa dynamique, l'altérité nous permet d'analyser et de relativiser le monde, nous enseignant ainsi comment vivre. Ceci constitue un élément d'importance capitale chez Stendhal, ainsi que dans la structure même de *Le rouge et le noir*.

Considéré de manière continue comme un roman d'apprentissage, *Le rouge et le noir* dévoile le parcours de Julien Sorel à la fois sur les plans physique et spirituel. Ce cheminement, empreint d'espoir, bien qu'inachevé, ne se voit pas dépourvu de sa puissante valeur formative. À travers une étude approfondie de la vie de Julien, il devient évident que ses expériences lui ont offert un accès à sa vérité intérieure, accomplissant ainsi son processus d'éducation, même si cette réalisation arrive trop tard pour le préserver. Mais quelle est cette vérité ? Et comment y parvient-il ? La représentation du parcours de Julien Sorel se révèle être une activité hautement instructive. Le protagoniste, présenté à dix-huit ans et emporté à vingt-trois ans, trouve dans l'altérité le moteur de son apprentissage, confronté à des tensions, des conflits et des affrontements.

Ces expériences, bien qu'apparaissant d'abord comme des épreuves amères, se révèlent à chaque instant être des éléments enrichissants qui nourrissent son existence et le propulsent vers ses objectifs. Comme le soutient Viard (2009, p. 69), la vérité de la vie met en lumière le fait que « les obstacles se transforment en agents de cristallisation » et que l'isolement, voire la captivité, permet une meilleure compréhension de soi-même.

Commençons par évoquer sa quête de connaissance du latin ainsi que ses affinités pour la philosophie et la théologie. C'est cette attitude de recherche épistémique ardente qui suscite le mécontentement, voire l'hostilité de son père et de ses frères à son égard. En retraçant son ascension sociale, émotionnelle et morale de l'âge de dix-huit à vingt-trois ans, il est crucial de ne pas perdre de vue l'ardeur de cette démarche heuristique. Celle-ci, bien évidemment, constitue éventuellement les fondements de son avancement, mais sans l'épargner des problèmes inhérents à cette altérité.

Le père Sorel est stupéfait que Monsieur de Rênal, le maire de Verrières, manifeste de l'intérêt pour son fils qu'il considère comme un fainéant :

Le père Sorel, ..., fut très surpris et encore plus content de la singulière proposition que M. de Rênal lui faisait pour son fils Julien. ... Il était fort mécontent de Julien, et c'était pour lui que M. de Rênal lui offrait le gage inespéré de trois cents francs par an, avec la nourriture et l'habillement. (Stendhal, 2021, p.16)

Le même trait d'unicité qui lui vaut l'ennui auprès de ses parents trace également le chemin de son ascension. En suivant son parcours, on observe que les conflits et les désaccords engendrent un progrès. D'abord chez lui à Verrières, puis chez les de Rênal, et ensuite dans le milieu ecclésiastique à Besançon, ainsi qu'auprès du marquis de la Mole au sein de la haute société parisienne, Julien découvre que son ascension est souvent précédée de conflits.

Cependant, malgré cette quête de connaissances, il revient à ses maîtresses de l'instruire afin qu'il puisse s'intégrer à la société moderne. Madame de Rênal facilite son entrée dans la bourgeoisie, comme nous l'avons déjà évoqué, ainsi que dans le concept de l'amour :

Il devait à Mme de Rênal la compétence de comprendre les livres d'une façon toute nouvelle. Il avait osé lui poser des questions sur une foule de petites choses dont l'ignorance arrête tout court l'intelligence d'un jeune homme né hors de la société, quelque génie naturel qu'on veuille lui supposer. Cette éducation de l'amour, donnée par une femme extrêmement ignorante fut un bonheur.

(Stendhal, 2021, p. 72)

En dépit de son intelligence élevée, de sa mémoire vive et de ses talents linguistiques, ceux-ci n'auraient eu que peu de valeur sans son initiation aux coutumes de la haute société : « Le rang de sa maîtresse semblait l'élever au-dessus de lui-même » (Stendhal, 2021, p. 72).

L'apprentissage, qu'il soit formel ou informel, ne confère pas seulement l'accès à une classe supérieure, il permet également d'exceller dans son domaine.

Si le rôle de Madame de Rênal ouvre à Julien les portes de la bourgeoisie, l'éducation dispensée par Mathilde de La Mole lui révèle les subtilités de l'aristocratie parisienne véritable. De plus, le personnage principal s'engage dans l'armée et obtient le titre de lieutenant de hussards, arborant le nom plus prestigieux de Monsieur le chevalier Julien Sorel Vernaye.

Il ne serait pas exagéré de conclure que l'instruction proposée par le roman stendhalien transcende les limites de l'éducation conventionnelle. Elle représente davantage une désinstruction, dans la mesure où le protagoniste accède non seulement aux rouages détaillés de l'ère post-révolutionnaire, mais également aux bas-fonds sociaux de ses bienfaiteurs. Comme en témoigne la déclaration du comte Altamira, prince d'Araceli, mais considéré comme traître par la noblesse, adressée à Julien : « Vous et moi, à ce dîner, nous serons les seuls purs de sang, mais je serais méprisé et presque haï, comme un monstre sanguinaire et jacobin, et vous méprise simplement comme homme du peuple intrus dans la bonne compagnie » (Stendhal, 2021, p. 248)

Cependant, tous ces acquis s'effondrent soudainement en raison de la lettre interdite, dictée à Madame de Rênal par son confesseur, le curé Chélan. Les deux coups de pistolet impulsivement tirés sur Madame de Rênal par Julien, son incarcération et la perspective imminente de sa mort provoquent un bouleversement chez le protagoniste. Il connaît une prise de conscience qui évoque une conversion, un retour profond à son être intérieur. Cette lucidité

et ce calme se manifestent pendant sa détention en prison et à l'approche de la mort. Son discours prononcé devant les jurés qui le condamnent à mort illustre cette transformation. Il déclare :

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, continua Julien affermissant sa voix. Je ne me fais point illusion, la mort m'attend : elle sera juste. J'ai pu tout attenter aux jours de la femme la plus digne de tous les respects, de tous les hommages. Mme de Rênal avait été pour moi une mère. Mon crime est atroce, et il est prémédité. J'ai donc mérité cette mort, Messieurs les jurés. 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 opprimé 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 quelques paysans enrichis, mais uniquement des bourgeois indignés... (Stendhal 2021, pp. 433, 434).

On ne peut qu'apprécier la perspicacité et le caractère saisissant du discours de Julien. Le fait qu'il reconnaisse sa culpabilité avant même d'être condamné contribue à diminuer son sentiment de culpabilité. En s'excusant publiquement auprès de sa victime, Madame de Rênal, tout en exaltant sa vertu et en exposant sa dette envers elle, et en assumant la responsabilité de ses actes, il acquiert la capacité d'analyser son destin avec acuité. Dans cette situation d'équilibre émotionnel ainsi établi, Julien Sorel introduit un élément conditionnel en contrepoint, « Quand je serais moins coupable ». À quel moment renvoie-t-il par cette déclaration ? Il évoque la mort comme une forme de purification, une expérience qui apaise la culpabilité et apporte donc la clarté. La mort est ainsi perçue à la fois comme une transition et comme une continuation de la vie, une phase cruciale de l'existence.

Reprenons l'apostrophe de Julien aux jurés : « Quand je serais moins coupable, je vois des hommes... » On s'attendrait à ce que la proposition principale soit au conditionnel, mais l'auteur, de façon délibérée, utilise l'indicatif pour mettre en évidence la conception de la mort comme une continuation de la vie. En amont de ce contrepoint se trouve une figure stylistique métonymique d'altérité, à savoir « la bassesse de sa fortune » et la justesse de sa mort. On perçoit là l'acceptation de la culpabilité, évoquant ainsi l'idée d'un suicide volontaire : « Mon crime est prémédité. J'ai donc mérité la mort, messieurs les jurés ». À partir de ce moment, il esquisse un portrait, un modèle pour élever son esprit de rebelle social, de héros révolté. Il considère que son sort représente la condition de jeunes gens nés en dehors de la « société », dont le crime a été de tenter de sortir de la précarité dans laquelle le destin les a plongés. Il accuse la bourgeoisie de se sentir menacée par l'audace des jeunes opprimés qui s'efforcent de se libérer du joug social de l'altérité : les « bourgeois indignés ». À travers cet acte de condamnation, il visualise les efforts de la classe dominante pour réprimer la lutte en faveur de la liberté et de l'égalité menée par les jeunes gens en marge de la société. Dans le même mouvement, Julien lance un défi à la jeunesse opprimée pour qu'elle ne se laisse pas dominer. C'est un appel au combat pour défendre l'intérêt de l'*Autre*, c'est un engagement, bien que, comme indiqué précédemment, Stendhal ne soutienne pas les soulèvements meurtriers.

2.5.0 Conclusion

La connaissance que Stendhal a de la nature humaine se reflète dans ses œuvres, et particulièrement dans *Le rouge et le noir*. Stendhal postule que chaque individu est unique. Il soutient le fait que cet écart est différentiel dans la mesure où il comprend un corps composite de perspective triadique - thématique, axiologique et épistémologique. Ce dispositif s'intègre dans une orientation évolutive qui ne s'effectue qu'avec la juste intervention de l'environnement dans lequel on vit, l'éducation que l'on reçoit, ainsi qu'un juste équilibre de la

sensibilité et de l'ambition d'esprit pour assurer son essor et sa véritable libération. La quête de l'essor social dans cet univers textuel est un projet longuement anticipé et esquissé par le héros de notre récit. Cependant, il a dû abandonner cette mission à mi-chemin à cause des intentions présomptives et des actions non bien réfléchies. Dès le début, le protagoniste démontre un rythme respectueux d'évolution qui s'accroît vis-à-vis de son déplacement. Il se montre prêt à tout sacrifier pour atteindre cette ascension sociale tant rêvée. Paradoxalement, la donne relationnelle qui s'assure de son élévation, en même temps, occasionne sa chute. Car, sous l'emprise d'une fougue, il jette par la fenêtre tous besoins de réflexion et de précautions. C'est le résultat d'une disposition qui s'inspire du règne des intérêts trop personnels et du culte de Moi.

Nous nous sommes donné comme but au commencement de ce travail de nous prononcer sur le jugement qu'on exécute à l'égard d'*Aurui* dans le texte de Stendhal, le comportement égoïste, besaciers, envers l'*Autre*. Il s'avère d'après notre lecture du récit stendhalien que le statut d'*Aurui* est une construction qui provient d'une création culturelle, et non d'un phénomène naturel. On n'est pas créé ainsi. C'est l'effet d'un délitement social mal géré qui a plus ou moins déterminé le sort amer du héros. Heureusement, la condition d'incarcération, la situation d'être condamné à mort assagit, et on trébuche sur le besoin de choisir la route qu'il serait mieux d'emprunter, la clairvoyance. Il s'érige là l'énigme de l'éclaircissement qui provient d'un engagement entre la réflexion et la sensibilité, mais c'est trop tard pour sauver le héros. Car, quand la sensibilité prend le devant dans les décisions, la raison ne peut que suivre de loin et de cautionner en larmoyant la survenue d'un échec imminent.

CHAPITRE III

LA PEAU DE CHAGRIN OU LA POÉTIQUE DE L'EFFACEMENT DE SOI

3.0.0 Introduction

Ce chapitre aborde la notion de poétique, qui englobe les idées fondamentales qui guident la création artistique. Il explore les différentes poétiques, de la générale à celles spécifiques à des auteurs comme Zola. L'analyse se penche ensuite sur la poétique de l'effacement dans l'œuvre de Balzac, en particulier *La peau de chagrin*, où le protagoniste exprime sa révolte contre la société en choisissant l'effacement de soi. L'auteur met en avant les conditions préalables au scandale social et discute du protagoniste qui tente de se faire remarquer par sa disparition. L'effacement individuel est également comparé au concept de l'absurde et du néant dans le XX^e 1^{er} siècle. L'analyse se penche sur les aspects thématiques et figuratifs de l'œuvre de Balzac, en mettant en lumière les contradictions dans la caractérisation du protagoniste et son destin sombre. L'axiologie est également abordée, montrant comment les valeurs sociétales influencent le personnage. L'œuvre est ensuite replacée dans le contexte socio-historique du XIX^e siècle et de la période post-révolutionnaire. L'altérité et la manifestation d'*Autrui* jouent un rôle central dans l'architecture narrative, reflétant le malaise de l'époque.

La poétique, du grec *poiêsis*, « créer » renvoie à l'ensemble des idées immanentes et structurantes qui fondent la création d'une œuvre d'art. C'est la façon dont l'imagination de l'auteur formule, élabore ses idées pour qu'elles deviennent porteuses du discours qu'il entend tenir. D'après Jouve (2012, para. 3),

Si l'on on peut parler de la poétique entendue comme discipline interrogeant les propriétés du discours littéraire, on évoque aussi couramment de nombreuses poétiques particulières. On peut s'intéresser à la poétique en général, mais aussi à la poétique de Zola, voire à la poétique des

Misérables. Dans l'absolu, la poétique se donne pour but d'identifier les lois générales qui permettent de rendre compte de la totalité des œuvres littéraires.

Dans l'introduction à l'édition Garnier-Flammarion de *La peau de chagrin*, Pierre Citron souligne que le roman balzacien s'inscrit dans trois particularités significatives. Il affirme que « C'est sous ce triple signe, philosophique, fantastique-poétique et historico-romanesque, que se déroule l'action, je l'ai dit, celle de la dissolution d'un être. » (Balzac, 1971, p. 33)

Dans le même esprit, Walter Scott(2012) met en lumière l'un des principes fondamentaux qui sous-tendent l'esthétique balzacienne : la poétique de l'effacement. Cette portion de notre travail s'appuie sur le constat selon lequel l'idée de perturbation sociale, de « dissolution de l'être », émerge en corrélation avec les personnages, en particulier au sein de la personnalité du protagoniste. La création de l'« Autre », dans ce contexte, renvoie à la perspective sociologique et psychologique selon laquelle les personnages sont sculptés de manière à obtenir un relief paradoxal à travers l'effet de l'esclandre, ou de préférence, du scandale. Les conditions préalables à l'éclosion du scandale, selon les dires de Dampierre (1954), se résument de la manière suivante :

- Un éclat fâcheux que cause une affaire de mauvais exemple
- L'existence de valeurs reçues au préalable dans un groupe social
- L'existence ou la possibilité de l'existence d'un public

Toutes ces conditions convergent dans *La peau de chagrin*, désignant ainsi le protagoniste comme une personnalité à part. À l'époque, le thème de l'effacement n'a pas suscité l'intérêt des romantiques-réalistes de la même manière. Nous constatons qu'à la différence de Stendhal, le héros ressent dès le début le besoin de déployer des efforts, non pas pour réaliser une ascension sociale, mais plutôt pour contester et s'opposer à la société. La voie qu'il envisage pour atteindre cet objectif passe par le phénomène de l'effacement de soi.

Dans cette perspective, Honoré de Balzac semble en avance sur son époque. En effet, cette esthétique de l'effacement individuel préfigure le concept d'absurde et de néant qui émergera

au XXe siècle, à l'instar de l'exploration du suicide radical que nous retrouvons dans *Caligula* d'Albert Camus.

Selon Le Breton (2013), ce phénomène d'effacement désigne une situation dans laquelle le personnage se sent emprisonné dans une vie qui lui semble hostile, et dans laquelle il ne parvient plus à s'identifier. Il ressent donc le besoin, voire la tentation, de renoncer à la vie et de lâcher prise - de disparaître. De son côté, Rabaté (2016) souligne que le terme "effacement" nourrit la littérature française contemporaine avec une force d'attraction et un désir de disparition. Ces « aspirations radicales dans le monde virtuel » reflètent un *Autre* "désir" : celui d'être moins, d'être amoindri, voire de s'évanouir. Étymologiquement, "effacer" implique la disparition de la surface, des traits, de la figure - du visage. Comme l'a remarqué Allemand (2010, paragraphe 11), « L'effacement le plus visible concerne les personnages et leurs caractères, ainsi que le style – en somme, toute physionomie : la connaissance liée à l'apparence - y compris la narratologie. »

Dans cette perspective, le roman balzacien explore les thèmes combinés de l'échec et du sentiment de vide chez l'*Autre* en s'appuyant sur la poétique de l'effacement. Les étapes que le protagoniste entreprend sont les suivantes : une prise de conscience de sa condition sociale pitoyable, suivie d'une révolte contre la société et enfin la planification de son suicide. Cette dernière étape est sa manière d'attirer l'attention de la société sur la négligence et la précarité auxquelles il est confronté dans sa vie. Mais quelle forme de châtement le protagoniste entend-il infliger à la société qu'il estime indifférente à son égard et où il se sent étranger ? Le suicide. Il prévoit de se noyer dans la Seine, dans l'obscurité de la nuit, afin d'intriguer les gens le lendemain en laissant un corps indéchiffrable. Tout cela dans le but de se venger de cette société qui n'a pas su reconnaître sa valeur. Cette position, cette vision du monde, n'est pas très différente de celle décrite par Stendhal dans *Le rouge et le noir*. En effet, ces deux romantiques

présentent tous deux une représentation amère de la réalité vécue par la jeunesse, particulièrement à l'époque post-révolutionnaire.

Tant Balzac que Stendhal dépeignent le mal du siècle : une histoire de précarité de la vie, une image du déclin existentiel et la lutte à laquelle les jeunes protagonistes font face, soit pour se préserver soit pour s'échapper. Pierre Citron confirme cette similitude narrative entre ces deux auteurs du XIX^e siècle dans l'introduction à l'édition Garnier-Flammarion de *La peau de chagrin* : « L'intrigue est ancrée avec précision dans un contexte historique. Le livre pourrait porter le sous-titre que Stendhal a attribué au *Rouge et le noir* : "Chronique de 1830. " ». (Balzac, 1971, p. 30)

La « chronique de 1830 » fait référence aux repères des événements tragiques qui ont marqué cette période de l'histoire française. Il s'agit des bouleversements socio-politiques tels que la chute de l'aristocratie et l'essor de la bourgeoisie, accompagnés des mutations capitalistes et individualistes qui en découlent (Thorel, 2013). Les écrivains se sont donnés pour mission d'exprimer, chacun à leur manière, les faits et les passions qui caractérisent ces renversements, que ce soit au niveau individuel ou collectif. Ce sont ces facteurs qui influencent la structure des œuvres romantiques-réalistes et qui définissent les normes de leur écriture.

3.1.0 Le figuratif, l'axiologique et la sémantique du récit balzacien

En guise de méthode pour étudier les enjeux du mal du siècle, nous avons fait un tri. Nous avons recours, encore une fois, à l'analyse figurative, thématique et axiologique tout en nous basant sur la typologie sémantique de Greimas pour déchiffrer la valeur du concept de l'*Autre* dans cette œuvre balzacienne.

Dans le récit balzacien, le figuratif se déploie à cheval entre deux domaines : l'univers naturel, matériel et régi par des critères pécuniaires d'une part, et le monde surnaturel, immatériel et

spirituel d'*Autre* part. Le domaine naturel s'ancre dans les événements du quotidien qui s'étendent à travers les sphères sociologiques et psychologiques. Par exemple, les unités sociales, la communauté scientifique consultée par le héros, la structure familiale, ainsi que la maison de jeu et ses coutumes. Le figuratif naturel implique une sélection, une relation, une connexion et une représentation de ces entités. En ce qui concerne le surnaturel, il fait son apparition dès le début avec l'apparence fantomatique du héros et atteint son apogée avec l'introduction de la peau de chagrin, un objet énigmatique et talismanique capable de réaliser tous les vœux de son possesseur. Toutefois, la vie du héros décroît au fur et à mesure que la peau se rétrécit en exauçant ses souhaits. Cette situation énigmatique où la réalisation des désirs (augmentation) coïncide avec la diminution de l'espérance de vie met en évidence la thématique du corps de l'*Autre* dans « La peau de chagrin ».

De fait, la thématique de l'altérité se concrétise par sa tournure conceptuelle chez l'individu. À titre d'exemple, l'ambivalence, caractère d'orientation abstraite, doit se concrétiser dans la personnalité des personnages pour être saisie. À ce propos, le narrateur nous fait ce portrait physique et moral du héros, lors de son arrivée à la maison du jeu comme suit :

Cette figure avait encore vingt-cinq ans, et le vice paraissait n'y être qu'un accident. La verte vie de la jeunesse y luttait encore avec les ravages d'une impuissante lubricité. Les ténèbres et la lumière, le néant et l'existence s'y combattaient en produisant tout à la fois de la grâce et de l'horreur. Le jeune homme se présentait là comme un ange sans rayons, égaré dans sa route. (Balzac, 2000, p. 7)

Ce statut d'ambivalence, cette image indéfinie du héros lui confère dès le début une identité empreinte d'innocence. Il incarne un individu où la perversion n'a pas encore pris prise, évoluant dans une « verte vie de jeunesse » et se comportant tel « un ange sans rayons ». Le protagoniste semble être sous l'emprise d'une sorte d'attraction qui le conduit inconsciemment vers un piège social. Ainsi, il devient la cible d'une agression psychologique. Il est en proie à une lutte interne, à un combat à la fois psychologique et sociologique, dont les dommages se

manifestent à travers des contradictions apparentes. Ces oxymores en témoignent : « le vice et la verte vie », « les ténèbres et la lumière », « le néant et l'existence », « la grâce et l'horreur ». Il est important de noter que cette représentation figurative du héros est tissée de traits conceptuels et thématiques. Par cette série d'idées opposées, le narrateur met en évidence la naïveté, l'instabilité psychique et le manque de courage du héros, qui devient une victime de la société. Cela devient évident au vu du destin sombre qui l'attend dans le tripot.

La relation entre les personnages renvoie directement à la notion de valeurs, à savoir l'axiologie. L'axiologie concerne le domaine des valeurs et explore des aspects tels que le sujet/objet, l'euphorie/ la dysphorie, l'amour / la haine. Voici quelques-unes des modalités axiologiques qui confèrent à cette œuvre balzacienne son étiquette sociale et la surdétermination des existences corporelles. À titre d'exemple, la description de la physionomie du héros par le narrateur établit un lien causal avec les actions ou l'inaction de la société fictive dans le récit, ainsi qu'avec celle que l'ensemble du roman reflète.

Selon le narrateur, l'apparente imprudence du héros ne peut être que le résultat de la prétendue négligence de la société à son égard, cette « Société qui méconnaissait la grandeur de sa vie » (Balzac, 2000, p. 9). Le profond désespoir dans lequel le héros sombre découle de ce manque de reconnaissance envers son talent. Ainsi, les événements successifs, tels que le désespoir et le désir de mettre fin à sa vie, soulignent l'importance des facteurs axiologiques dans le roman. La thématique de l'altérité, perçue comme un mécanisme d'effacement dans le récit balzacien, résonne avec de nombreuses réflexions de l'époque post-révolutionnaire concernant la souffrance sociale. Les préoccupations vont du manque de reconnaissance institutionnelle envers les exclus sociaux au désintéret des normes sociales au sein des familles pour le bien-être des moins privilégiés. C'est cette lutte pour le bien-être des moins chanceux que les auteurs romantiques et réalistes abordent.

L'altérité et la manifestation d'*Autrui* jouent un rôle central et récurrent qui revêt une importance cruciale dans l'architecture narrative des philosophes, écrivains et auteurs. Cependant, au début du XIXe siècle, la vivacité du contraste prend une signification nouvelle, peut-être en raison du désarroi suscité par l'effondrement des structures socio-culturelles des périodes antérieures. Les événements catastrophiques qui ont marqué le siècle précédent n'ont pas nécessairement contribué à l'avancement de la société. Néanmoins, cette époque a été le sujet de nombreuses œuvres littéraires. Les secousses sociales ont éveillé la conscience et la réflexion chez les auteurs, léguant ainsi un esprit errant, mais prêt à scruter et à exprimer son monde. Cela s'est appuyé sur une modalité de compréhension engendrée par le « mal du siècle ».

3.1.1 Le mal du siècle et le héros romantique

À cet égard, le « mal du siècle » est une expression romantique qui vise à définir l'état d'esprit mélancolique qui prévalait en France à la chute du Premier Empire en 1815. En effet, le thème du mal du siècle sert de fil conducteur dans quasiment toutes les écritures romantiques, de *Le Rouge et le noir* de Stendhal à *La Chute d'un ange* d'Alphonse de Lamartine, du texte autobiographique *Histoire de ma vie* de George Sand à *La peau de chagrin* de Balzac. Les romantiques, en général, ont tendance à construire leurs œuvres à partir de leurs expériences de vie et surtout de leur vision du monde, aborde ce principe dans l'introduction de la première partie de son œuvre en déclarant : « Pour écrire l'histoire de sa vie, il faut d'abord l'avoir vécue. » Par cette affirmation, Musset confirme l'importance du domaine biographique dans la littérature, particulièrement dans la littérature romantique. Dans *La comédie humaine* de Balzac, les personnages principaux semblent également vivre à travers les désirs et les aversions de leur créateur. Les personnages imitent souvent leurs auteurs. Ces personnages manifestent un dégoût envers les bouleversements induits par la révolution et expriment un vif

désir de mener une vie solitaire et d'évasion du monde réel. En l'occurrence, la vie impétueuse de Raphael, son désir effréné pour l'argent et pour le pouvoir, les décadences morales repérées par ses choix et ses décisions ainsi que les échecs catastrophiques qui s'ensuivent incarnent clairement la répulsion de Balzac envers la société corrompue post-révolutionnaire.

Mue par cette vision du monde, la créativité balzacienne octroie à ses personnages l'envie du sublime. À cet effet, le narrateur évoque non seulement le mal du siècle, mais aussi le sentiment des craintes et d'effroi semés par les faits historiques. Ces thèmes récurrents s'intègrent harmonieusement dans l'écriture mélancolique caractéristique de l'époque romantique. Cette écriture représente une sorte d'état dépressif, d'angoisse et de désillusion, en particulier chez les jeunes adultes du XIXe siècle dont le protagoniste est un représentant symbolique.

Cet état d'âme sentimental similaire à celui décrit chez Balzac dans *Illusions perdues*, conduit également le personnage principal vers une introspection qui le pousse à observer les éléments de sa conscience. Pourquoi alors ces approches romantiques sont-elles généralement non conformes à des règles ? Il semble que la plupart du temps, au lieu d'adopter une approche réaliste et frontale de la situation qu'ils doivent affronter, les personnages romantiques ont tendance à fuir leurs responsabilités, souvent en recourant à la dénégation. Ils opèrent ainsi une rupture avec le monde réel. Cette démarche conduit fréquemment au fantastique, comme le souligne le narrateur en référence à Raphaël :

Après cette impression brumeuse, il voulut choisir ses jouissances ; mais à force de regarder, de penser, de rêver, il tomba sous la puissance d'une fièvre due peut-être à la faim qui rugissait dans ses entrailles. La vue de tant d'existences nationales ou individuelles, attestées par ces gages humains qui leur survivent, acheva d'engourdir les sens du jeune homme ; le désir qui l'avait poussé dans le magasin fut exaucé : il sortit de la vie réelle, monta par degrés vers un monde idéal, arriva dans les palais enchantés de l'Extase où l'univers lui apparut par bribes et en traits de feu comme l'avenir passa jadis flamboyant aux yeux de Saint-Jean dans Patmos. (Balzac, 2000, p. 11)

Caractérisé par un Moi prépondérant, le héros balzacien se plonge souvent dans la désillusion, et dans la résignation, et ensuite se voue à la préoccupation nihiliste de la pensée suicidaire. D'une position de focalisation zéro, le narrateur dans *La peau de chagrin* nous présente l'image saisissante de la disposition du héros. C'est cette image funeste qu'on reconnaît chez lui dès son arrivée au centre du jeu :

Au premier coup d'œil, les joueurs lurent sur le visage du novice quelque horrible mystère, ses jeunes traits étaient empreints d'une grâce nébuleuse, son regard attestait des efforts trahis, mille espérances trompées ! La morne impassibilité du suicide donnait à ce front une pâleur mate et malade, un sourire amer dessinait de légers plis dans les coins de la bouche, et la physionomie exprimait une résignation qui faisait mal à voir. (Balzac, 2000, p. 7)

En nous dévoilant le monde intérieur du héros, le narrateur nous offre un aperçu de l'ampleur du mal de vivre et de la mélancolie qui à la fois anime et mine ses espoirs. En tant que force motrice de l'évolution, le mal du siècle engendre le mouvement tant physique que psychique du héros vers une existence chimérique et mystérieuse. Comme il est généralement reconnu chez la plupart des romantiques, les protagonistes de leurs œuvres sont investis du rôle de porte-parole et de vecteurs des éléments symboliques de la vie et de la biographie de l'auteur. Leurs propres expériences et souvenirs deviennent des éléments cruciaux et des péripéties autour desquels se déploie l'intrigue des textes. Bruno Viard repère la confession du mal du siècle à Tours en 1825 chez l'auteur de *La peau de chagrin* lui-même :

J'étais fatigué de vivre, et si vous m'eussiez demandé raison de mon désespoir, il m'aurait été presque impossible d'en trouver la cause, tant mon âme était devenue molle et fluide [...] L'eau jaune de la Loire, les peupliers décharnés de ses rives, tout me disait : Mourir aujourd'hui, ou mourir demain ! ... Il faudra mourir ... Et, alors ... J'errais en pensant à un avenir douteux, à mes espérances déçues. En proie à ces idées funestes, j'entrai machinalement dans la sombre cathédrale Saint-Gratien. (Viard, 2009, p. 179)

Énigmatique, le mélange de doute et de désespoir qui surgit dans l'esprit du personnage reflète la situation irrationnelle qu'il endure et son manque d'enthousiasme pour affronter la réalité de la vie. Errer, flâner, se déplacer sans but ni méthode dans la vie, ce n'est pas vivre, c'est comme mourir, que ce soit aujourd'hui ou demain, il n'y a pas de distinction. Cela revient à considérer la vie comme un simple jeu. Comme l'a dit Sigmund Freud, « l'opposé du jeu n'est pas le sérieux, mais la réalité. » (Le Figaro, s.d.)

D'ailleurs, l'un des traits distinctifs significatifs du réalisme balzacien est l'évasion qui se manifeste dans l'exagération des passions. C'est ce qui caractérise et sous-tend la construction des personnages, le phénomène de l'explosion émotionnelle, le mécanisme d'une passion dévorante. Comme cela est relevé dans l'avertissement de l'antiquaire,

L'homme s'épuise par deux actes instinctivement accomplis qui tarissent les sources de son existence. Deux verbes expriment toutes les formes que prennent ces deux causes de mort : VOULOIR et POUVOIR. ... Vouloir nous brûle et Pouvoir nous détruit ; mais Savoir laisse notre faible organisation dans un état de calme. (Balzac, 2000, p. 19)

Cette périphrase vise à éclairer le héros sur le mystère de la vie et de la mort. De manière pédagogique, l'antiquaire développe sa conception de la mort tout en utilisant deux euphémismes : « L'homme s'épuise » et « les sources de son existence se tarissent », ainsi que deux circonstances qui conduisent à la mort. Pour expliquer la vie, l'antiquaire recourt à la sagesse, à l'acte d'éliminer l'aspect négatif du vouloir et du pouvoir à travers la connaissance. Cette démarche représente un cheminement qui met en jeu le vouloir et le pouvoir face au savoir. Ces modes de vie constituent des indicateurs de l'existence humaine qui confèrent à la plupart des personnages principaux leur identité à travers des gestes de perception, d'association et de répétition. Vouloir, pouvoir et savoir ne sont pas de simples termes. Ce sont des agents, des facteurs essentiellement ontologiques. L'utilisation de ces éléments sémantiques et sémiotiques qui influencent la construction de la personnalité des personnages renvoie à la poétique de l'effacement dans *La peau de chagrin*.

3.1.2 La poétique de l'effacement ou l'ironie de la démesure

La poétique de l'effacement mise en œuvre dans *La peau de chagrin* met en évidence un phénomène de démesure où le fantastique coexiste et même s'entremêle avec le réel, dans une démarche décadente. La peau de chagrin, objet mystique, est dotée du pouvoir d'exaucer les souhaits du héros. Cependant, à mesure que chaque le vœu est réalisé, la peau se rétrécit, entraînant ainsi la réduction de la vie de son propriétaire. Cette énigme esthétique n'est pas totalement étrangère à l'architecture textuelle de notre auteur, voire à l'ensemble littéraire qu'il nomme *La comédie humaine*. On peut retrouver une démarche similaire dans d'*Autres* œuvres de Balzac telles que *Le Père Goriot* et *Le Lys dans la vallée*, où les protagonistes sont dominés par un amour passionné excessif et s'engagent ainsi dans une vie dégradante qui les conduit à leur autodestruction. Cependant, dans "La peau de chagrin", les tentatives de débordement ne se limitent pas à une simple explosion d'imagination, mais elles visent plutôt un glissement du réel vers le surréel, de la nature vers le surnaturel. Baron (2004, para. 12) établit une comparaison à cet égard par rapport au réalisme balzacien :

Quant à lui (Balzac), loin de prétendre viser une quelconque mimesis, il crée une nouvelle réalité, différente de la réalité perçue, en inscrivant délibérément dans le roman des éléments non réalistes comme pour centrer l'attention sur un au-delà de la représentation. Il ne crée pas des doubles réels, mais des originaux par les moyens propres à son mode d'expression.

Bien qu'il ait une mission avouée en tant que commentateur social, on pourrait s'attendre à ce que le mimétisme balzacien reflète la réalité en tant que signe. Son écriture pourrait ainsi être considérée comme celle d'un roman-miroir. Cependant, la démarche poétique qu'il adopte pour appréhender le réel se rapproche davantage d'une esquisse débordante de l'existence humaine. Dans ce dépassement de la représentation, il y a un élément étranger à la vie. Cette approche implique une nuance d'exil, un « sentiment paradoxal d'être exilé, non seulement de sa propre

terre, mais sur sa propre terre. » (Delpech, 2008, para. 7) C'est là le trait distinctif de l'altérité dans l'œuvre de Balzac, ce qui génère le besoin d'un cadre phénoménologique. Ce cadre n'est pas seulement un outil d'analyse, mais il constitue également une atmosphère essentielle de l'acte d'écriture, une composante intégrante de la structure de l'œuvre. Dans cette perspective, nous nous appuyons sur la conception de la phénoménologie issue de Husserl, comme l'exprime Morfaux et Lefranc :

Science » des manifestations de l'être comme un processus dialectique décrivant le déploiement de la conscience du niveau le plus élémentaire du savoir qu'est l'immédiateté sensible, jusqu'aux formes les plus élaborées de la conscience de soi pour s'achever par la saisie totalisante de l'être dans l'esprit absolu. (Morfaux & Lefranc, 2014, p. 424)

Le phénomène de démesure permet à l'homme de remettre en question les situations humaines et d'explorer le lien entre la connaissance théorique et l'action pratique. La vie humaine, faisant référence au monde réel et à l'élément talismanique (la peau de chagrin), n'est pas facile à analyser. C'est la nécessité de cette activité heuristique qui nous conduit à choisir *La peau de chagrin*.

Le roman crée donc un cadre où l'on observe l'interaction entre les réalités sensibles et possibles d'une part, et les existences non intelligibles et baroques d'*Autre* part. L'effacement renvoie à une rupture entre le héros, qui représente le personnage *Autre*, et le monde réel. L'appel de Raphaël à des scientifiques pour inverser le rétrécissement de la peau et ainsi prolonger sa vie est révélatrice.

- Le savant cassa un rasoir en voulant entamer la peau, il tenta de la briser par une forte décharge d'électricité, puis il l'a soumis à l'action de pile voltaïque, enfin les foudres de sa science échouent sur le terrible talisman.
- Je suis perdu ! s'écria Raphaël. Dieu est là. Je vais mourir. Il laissa les deux savants stupéfaits.
- Gardons-nous de communiquer cette aventure à l'Académie, nos collègues s'y moqueront de nous, dit Planchette au chimiste. (Balzac, 2000, p. 108)

L'activité dans laquelle Balzac s'engage est moins celle d'un mimétisme aveugle que d'une réflexion sur l'existence sociale et l'errance de l'homme, qui est un marqueur de son ipséité fondamentale. À ce sujet, Heidegger exprime ce qui suit à propos de l'errance :

L'homme erre. L'homme ne tombe pas dans l'errance à un moment donné. [...] l'errance fait partie du Da - sein à laquelle l'homme historique est abandonné [...] L'errance domine l'homme en tant qu'elle la pousse à s'égarer. Mais par l'égarement, l'errance contribue aussi à naître cette possibilité que l'homme a le moyen de tirer de son existence et qui consiste à ne pas succomber à l'égarement. (Heidegger, 1990, p.172)

La poétique d'effacement chez Balzac crée un univers d'errance et d'égarement où le sens véritable des valeurs de la vie s'estompe jusqu'à devenir flou. Comme le souligne l'apophtegme (parole mémorable) que Raphaël adresse aux deux courtisanes, Aquilina et Euphrasie, il semble y avoir peu de différence de valeurs dans la vie. Tout se résume à un « CARYMARY, CARYMARA » : « En un mot, tuer les sentiments pour vivre vieux, ou mourir jeune en acceptant le martyr des passions, voilà notre arrêt » (Balzac, 2000, p. 39)

Cette perspective place tout sur un pied d'égalité. C'est la réponse du héros en réaction à l'énoncé d'Émile qui déclare que : « La vie simple et mécanique conduit à quelques sagesse insensées en étouffant notre intelligence par le travail, tandis que la vie passée dans le vide des abstractions ou dans les abîmes du monde moral mène à quelque folle sagesse » (Balzac, 2000, p. 39).

La poétique d'effacement met en évidence une situation d'hésitation entre une vie de vide vécue dans les abîmes moraux et une vie simple et mécanique. Dans cette perspective et à la lumière d'une synthèse de jugement, Raphaël exprime : « Si j'avais la prétention de formuler proprement ces deux idées, j'aurais dit que l'homme se corrompt par l'exercice de la raison et se purifie par l'ignorance. C'est faire le procès aux sociétés » (Balzac, 2000, p.39).

L'image d'*Autrui* décrite par le narrateur est celle d'une personnalité qui se plaint de la société, et chez qui le sens des valeurs morales est bouleversé et confondu. Cet état d'esprit relève du domaine de la connaissance.

3.1.3 La dynamique de la perception

L'altérité balzacienne s'inscrit dans l'horizon infini qui s'ouvre au héros grâce à son regard scrutateur. La faculté du regard occupe une position centrale dans le phénomène d'effacement précédemment relevé. Comme le souligne Baron (2004, paragraphe 5), pour Balzac, « Penser, c'est voir ». Concernant cette notion, il est important de noter que la vision dans ce texte balzacien opère à deux niveaux. L'un est biologique et pragmatique, tandis que l'*Autre* est empreint de fantaisie.

Le regard réaliste s'opère dans une sphère de privation et de restriction, limitant ainsi le monde du héros. Cette tendance prédispose la plupart des personnages à une matérialité, à une existence guidée par l'expérience vécue et la temporalité de cette situation. La vision pragmatique intègre une dimension subjective, restreinte et adaptative, orientant le personnage vers des actions immédiates, sources de plaisir. Cet échange entre Émile et Euphrasie illustre cette vision du monde :

Je voudrais bien savoir, dit Émile à cette jolie créature, si parfois tu songes à l'avenir.
L'avenir ! répondit-elle en riant. Qu'appellez-vous l'avenir ? Pourquoi penserais-je à ce qui n'existe pas encore ? Je ne regarde jamais ni en arrière ni en avant de moi. N'est-ce pas déjà trop que de m'occuper d'une journée à la fois ? (Balzac, 2000, p. 69)

On se demande ce qu'est la composition de ce regard contraignant dans *La peau de chagrin*. Évidemment, la perception, dérivée de la vision, élabore un sentiment nostalgique des valeurs

provenant d'un devenir historique qui s'empare du protagoniste, lui-même issu de l'aristocratie écroulée, avec une force peu résistible.

La valorisation de l'historique est dépeinte et configurée par l'analepse que représente la visite du héros chez l'antiquaire. Le narrateur nous raconte l'entretien entre celui-ci et le serviteur :

Quand il entra dans les nouveaux magasins, le jour commençait à pâlir ; mais la lumière semblait inutile aux richesses resplendissantes d'or et d'argent qui s'y trouvaient entassées. Les plus coûteux caprices des dissipateurs morts sous des mansardes après avoir possédé plusieurs millions étaient dans ce vaste bazar des folies humaines. Une écritoire payée cent mille francs et rachetée pour cent sous gisait auprès d'une serrure dont le prix aurait suffi jadis à la rançon d'un roi. (Balzac, 2000, pp.13, 14)

Le magasin de l'antiquaire symbolise ce que le protagoniste désigne comme « le bazar des folies humaines ». Les efforts sont déployés pour s'approprier des richesses, mais à un moment donné, la mort nous en sépare. De plus, le héros ressent du regret à travers les objets antiques, évoquant les anciennes civilisations, en particulier les aristocraties désormais déchues, ainsi que la longue liste de détenteurs de renom dont les biens sont finalement ôtés par la mort. Comme le soulignent Hansen-Love et al., « La mort est ce qui inscrit la vie dans la précarité. Aussi est-elle source d'angoisse » (Hansen-Love, 2011, p. 308).

De plus, en dehors de la perte de ces précieuses possessions par leurs véritables propriétaires, l'adoption d'une *Autre* analyse inhabituelle des valeurs conduit à une régression, voire à un état dépressif chez le héros. Celui-ci, en proie régulièrement à cet état de dépression, l'exprime à maintes reprises en déclarant : « J'ai souvent voulu me tuer de désespoir » (Balzac, 2000, p. 45).

Le résultat est l'éveil et l'accélération du désir chez Raphaël, d'une vie luxueuse, peu importe le coût, même au prix de sa propre vie. En effet, Raphaël réalise relativement et tardivement qu'il doit prolonger sa vie et que, pour y parvenir, il doit apprendre à contrôler ses désirs.

Cependant, la faculté primordiale dans ce projet de préservation de la vie est le regard. Afin de ne plus succomber à la tentation de désirer quoi que ce soit, il est contraint de se retirer de la réalité et de mener une vie de reclus, enfermé dans une chambre, évitant tout contact social et refusant tout regard sur l'extérieur. Le portier, Jonathas, est chargé de l'ordre de ne laisser personne le voir : « Le vieux Jonathas devint une puissance intermédiaire placée entre Raphaël et le monde entier. ...il était comme un sixième sens à travers lequel les émotions de la vie arrivaient à Raphaël » (Balzac, 2000, p. 84)

Cependant, il s'est avéré que toutes ces précautions étaient futiles. En effet, on peut certes s'astreindre à une vie recluse, mais il est impossible de réprimer définitivement le désir.

Un *Autre* aspect de la perception présente une dimension plus étendue, demeurant ancré dans l'imaginaire, doué de pressentiments et de clairvoyance. Dans cette optique, la réalité existe sous la forme d'un ensemble d'images, dans l'état d'un sens commun, comme l'exprime Henri Bergson dans *Matière et mémoire*. Par ailleurs, d'un point de vue métaphysique, cet ensemble d'images n'est pas approprié par l'individu, car les images existent en elles-mêmes. Le sens commun a tendance à appréhender les objets dans leur matérialité, les considérant comme un monde imaginaire situé entre la chose elle-même et sa représentation. On constate chez le protagoniste une réflexion de cette propension, résultant en une précarité psychique dégradante qui évolue de la nervosité à la dépression, puis aux troubles psychotiques. Tel est l'état d'esprit qui prédispose le protagoniste à une expérience d'existence élargie, oscillant entre la vie et la mort. Comme l'exprime le narrateur : « Le protagoniste marchait comme au milieu d'un désert, frôlé par des hommes qu'il ne percevait point, ne discernant à travers les clameurs populaires qu'une seule voix, celle de la mort » (Balzac, 2000, p. 8).

Grâce au dynamisme de la perception visuelle, le héros jouit de la possibilité de savourer le passé au travers du présent. La construction de cet état d'esprit est caractérisée par une profusion d'incidents oniriques et fantomatiques. Le narrateur révèle à propos du protagoniste qu'« il sortit de la vie réelle, monta par degrés vers un monde idéal, ... il entrevit tout un monde antique et solennel » (Balzac, 2000, p. 11). Le narrateur ajoute par la suite, en ce qui concerne l'unicité de l'univers dans lequel évolue le protagoniste, que la terre qu'il foule n'appartient pas exclusivement à notre réalité :

... le bruit de ses pas retentissait dans son âme comme le son lointain d'un *Autre* monde... il vit des boucliers votifs, des panoplies, des tabernacles sculptés, des figures en bois pendues aux murs, posés charge marche. Poursuivi par des formes, les créations merveilleuses assises sur les confins de la mort et de la vie, il marchait dans les enchantements d'un songe. (Balzac, 2000, pp. 12, 13)

Cette réalité lacunaire et altérée dépeint un monde d'effacement habité par le protagoniste, qui en est la victime en raison de cette perception chimérique. Un tel monde, dépourvu de toute substance existentielle, ne peut offrir aucun espoir de vie significative. La quête d'un niveau de vie meilleur devient ainsi ce que les psychologues appellent un « self-object », dont l'absence ne fait qu'engendrer un sentiment de vide intérieur. Quelles sont les conséquences de cette disposition ? Elles se traduisent par la frustration, la menace de l'auto - annihilation et le frôlement de la mort. L'expérience vécue par le protagoniste vient confirmer cela : « Poursuivi par les formes les plus étranges, par des créations merveilleuses assises sur les confins de la mort et de la vie, il marchait dans les enchantements d'un songe. Enfin, doutant de son existence, il était comme ces objets curieux, ni mort, ni tout à fait vivant » (Balzac, 2000, p.76)

Le narrateur continue sur cette lancée en adoptant un ton dialogique, dans le but d'impliquer le lecteur dans ce voyage illusoire et funeste, le guidant jusqu'à l'entrée chez l'antiquaire. Il annonce ainsi :

Figurez-vous un petit vieillard sec et maigre, vêtu d'une robe en velours noir, serrée autour de ses reins par un gros cordon de soie. Sur sa tête, une culotte en velours également noir laissait passer, de chaque côté de la figure, les longues mèches de ses cheveux blancs et s'appliquait sur le crâne... La robe ensevelissait le corps comme dans un vaste linceul et ne permettait pas voir d'*Autre* forme humaine qu'un visage pâle (Balzac, 2000, p.15).

Comme le souligne la maxime anglaise, « like begets like, » c'est-à-dire que des choses similaires se regroupent. Dans une approche phénoménologique, Balzac tend à affirmer que la décrépitude interpelle le cadavérique, que la désuétude appelle le décès. *Autrement* dit, la surveillance des éléments antiques ne peut être assumée que par un individu dont la personnalité incarne la mort. L'image de la mort chez l'antiquaire est intensément évoquée : il est décrit comme un « petit vieillard sec et mince » dont « la robe ensevelit le corps comme dans un vaste linceul ». La répétition de cette image de la mort se présente comme un véritable objet qui incite précisément à faire un pas dans cet espace conceptuel. La rencontre entre Raphaël et l'antiquaire se situe à la jonction entre le monde réel et l'au-delà, symbolisant l'initiation de Raphaël au domaine surnaturel.

3.2.0 L'esprit suicidaire

La problématique du suicide constitue un élément d'une importance cruciale dans la poésie de l'effacement. Elle représente un thème majeur non seulement dans *La peau de chagrin* mais également dans l'ensemble de *La comédie humaine*. En empruntant les pratiques des romantiques qui souvent projettent leurs propres expériences sur les personnages de leurs œuvres, Honoré de Balzac accorde une attention considérable au thème de la pensée suicidaire. Cette attention pourrait découler de ses propres souffrances vécues, tant dans sa jeunesse qu'à l'âge adulte, comme le suggère Lascar (2016). *Le Lys dans la vallée*, le roman autobiographique de Balzac, porte également cette empreinte : « Ma mère me répondit que je jouais de comédie. Je me plaignais de son abandon, elle m'appelait fils dénaturé. J'eus un tel serrement de cœur

qu'à Blois je courus sur le pont pour me jeter dans la Loire. Mon suicide fut empêché par la hauteur du parapet » (Balzac, 2015, p. 30).

Dans *La peau de chagrin*, les anecdotes liées au sujet du suicide foisonnent à tel point qu'on pourrait se demander si le roman ne devrait pas être intitulé "Histoire du suicide" (Lascar, 2016, para. 3). On ne recense pas moins de quatorze occurrences du terme « suicide » dans le texte, dont les exemples suivants : « Dès son entrée dans le Palais-Royal, la maison de jeux, le héros regarde le mur de l'enceinte et fait sortir cette remarque : quelle nudité ! Les murs, couverts d'un papier gras à hauteur d'homme, n'offrent pas un seul clou pour faciliter le suicide » (Balzac, 2000, p. 6).

En plus, dans la clôture du jeu, les joueurs lisent sur le visage du héros quelque horrible mystère : « Ses jeunes traits étaient empreints d'une grâce nébuleuse, son regard attestait des efforts trahis, mille espérances trompées ! La morne impassibilité du suicide donnait à son front une pâleur mate et malade... qui faisait mal à voir » (p. 63).

À un *Autre* moment, le protagoniste médite sur le mystère et la nature énigmatique du suicide en exprimant cette assertion : « Il existe je ne sais quoi de grand et d'épouvantable dans le suicide » (p. 66).

De plus, le narrateur réfléchit sur des scènes qui pullulent et prédisposent de nombreux jeunes gens au suicide, même s'ils sont doués et talentueux. Il s'agit de situations où ces victimes sont confinées dans des mansardes, où elles se flétrissent et périssent par manque d'amis, de mères réconfortantes. En outre, elles ont l'impression d'être au sein d'une multitude d'individus, parmi une foule épuisée par l'or, mais accablée d'ennui.

À cette pensée, le suicide prend des proportions gigantesques. Entre une mort volontaire et la féconde espérance dont la voix appelait un jeune homme à Paris, Dieu seul sait combien se

heurtent de conceptions, de poésies abandonnées, de désespoirs et de chef-d'œuvre avortés. Chaque suicide est un poème sublime de mélancolie. (Balzac, 2000, p. 8)

De plus, le narrateur dévoile comment le protagoniste, en proie à la psychopathie, est assailli par mille pensées perturbantes liées aux échecs du passé. En conséquence, il se voit contraint de déposer le fardeau de son intelligence et de ses souvenirs. Comme le remarque le narrateur : « Bientôt, saisi par une convulsion de la vie qui regimbait encore sous la pesante idée du suicide, il levait les yeux au ciel : là, des nuages gris, des bouffées de vents chargés des tristesses, une atmosphère lourde, lui conseillaient encore de mourir » (Balzac, 2000, pp. 9, 10)

En larme, Raphaël fait le compte rendu de sa vie dans une longue scène de confessions auprès des convives.

3.2.1 Autrui et la mise à nu du corps humain

L'*Autre* se révèle en tant qu'objet et en même temps en tant que sujet principalement à travers la perception, en particulier par le biais du regard. Cette observation est cruciale dans la mesure où le protagoniste balzacien est à la fois un sujet, faisant partie du groupe de référence, et un objet, marginalisé en tant que noble déchu. Affirmer la perception d'un objet revient à placer ce qui est perçu sous la norme du regard. La normalisation, dans ce contexte, représente une identité qui lui est attribuée en tant qu'objet ou sujet visualisé. Peu importe le domaine en question, il n'y a pas d'objet (ou de sujet) sans la possibilité de reconnaissance (Benoist, 2017). L'être humain a la propension à se dissimuler, à voiler la réalité de son existence derrière les apparences, dans le but de tromper. Ce qui nous permet de percer cette façade de déception, c'est la faculté du regard, en particulier le regard intuitif. Le vieil antiquaire souligne l'importance de cette aptitude dans le processus d'investigation lors de l'initiation du protagoniste :

Oh ! Comment préférer des fébriles, des légères admirations pour quelques chairs plus ou moins colorées, pour des formes plus ou moins rondes ! Comment préférer tous les désastres de vos volontés trompées à la faculté sublime de faire comparaître en soi l'univers, au plaisir immense de se mouvoir sans être garrottés ni par les entraves de l'espace, au plaisir de tout embrasser, de tout voir ... ! (Balzac, 2000, p. 20)

L'antiquaire expose ici la difficulté de négocier son existence dans la vie, de jongler avec les plaisirs quotidiens du monde, tout en émergeant indemne. Il avance l'idée que la solution réside dans ce qu'il appelle le maintien d'un « sérail imaginaire ». Il affirme : « J'ai un sérail imaginaire où je possède toutes les femmes que je n'ai pas eues, je revis souvent vos guerres, vos révolutions, et je les juge » (Balzac, 2000, p. 90). Ce qui importe est la maîtrise de la faculté du regard, la compétence de voir et de revoir, d'inspecter l'objet perçu. C'est ce processus qui mène à la déconstruction de l'être pour révéler sa véritable identité.

Il est important de souligner que la nudité abordée dans ce texte ne se réfère pas à l'acception pornographique en tant que telle. La nudité du corps humain, paradoxale dans son existence peut être à la fois objet d'attirance et d'admiration essentielle, tout en étant simultanément perçue comme un phénomène répugnant qui transgresse ouvertement la décence et la bienséance d'*Autrui*. En saisissant l'impact du destin qui échoit au protagoniste et à ses contemporains, on peut examiner la vérité émanant de l'importance du corps humain dans la structure de l'œuvre balzacienne. Pour explorer cette question énigmatique, nous analyserons les fondements biologiques et affectifs de notre construction de la réalité. Cette approche nous permettra de dégager une méthode d'interprétation basée sur le parcours émotionnel et figuratif de l'expérience des protagonistes, en passant de l'esthétique à l'épistémologie.

D'emblée, notons que le corps humain revêt également une dimension symbolique. Dans ce contexte, nous pouvons nous interroger sur la signification de cette image symbolique dans le monde concret. Peut-être pouvons-nous trouver une réponse en adoptant une démarche du

spécifique au général. Pour ce faire, commençons en nous appuyant sur cette remarque du narrateur concernant le statut du corps humain. En observant les comportements des convives lors du banquet donné par le riche banquier Taillefer, le narrateur nous révèle que :

Cette assemblée en délire hurla, siffla, chanta, cria, rugit, gronda. ... Les hommes fins disaient leurs secrets à des curieux qui n'écoutaient pas. Les mélancoliques souriaient comme des danseuses qui achevaient leurs pirouettes. Claude Vignon dandinait à la manière d'un ours en cage. Des amis intimes se battaient. Les ressemblances animales inscrites sur les figures humaines, et si curieusement démontrées par les physiologistes, reparaissaient vaguement dans les gestes, dans les habitudes du corps. (Balzac, 2000, p. 33)

Il s'agit ici des festins saturnales qui marquent l'inauguration d'un nouveau journal libertin. À travers cette mise en scène, on peut entrevoir un dispositif fondamental pour aborder le thème de l'*Autrui* dans la représentation balzacienne. C'est la mise en évidence du concept de devenir dérivé du latin *devenire*, signifiant « venir en descendant, » passage d'un état à un *Autre*, généralement inférieur. Ceci renvoie à une structure conceptuelle visant à révéler, par intuition et non une spéculation, des traits communs sous-jacents aux comportements des « espèces sociales, » convives du banquet de Taillefer. Le narrateur expose les critères de leurs personnalités dynamiques, mais en déclin. La bassesse illustrée par cette assemblée festive ressemble en tous points au comportement observé chez les animaux. Cette similitude se manifeste dans la répétition des excès à tous niveaux – des excès gastronomiques et alcooliques à l'ébriété et au tumulte qui s'ensuivent, en passant par la violence et la grossièreté. Enveloppés dans cette formule de l'excès, les convives reflètent une image conforme à leur essence, celle de l'animalité.

Ce schéma caractéristique de l'esthétique balzacienne révèle des ressources heuristiques offertes par la physiologie, qui utilise la technique de la démesure pour élucider la caractérisation des personnages dans notre corpus. Cette démarche s'appuie sur un projet de

juxtaposition entre l'humanité et l'animalité. Nous assistons ici à une convergence entre la physiologie et la moralité, une tradition littéraire remontant au XIII^e siècle.

Dans l'Avant-propos de *La comédie humaine*, Balzac élabore ce procédé esthétique comme suit:

L'animalité est un principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer. ... Pénétré de ce système bien avant les débats auxquels il a donné lieu, je vis que, sous ce rapprochement, la Société ressemblait à la Nature. La Société ne fit-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a des variétés en zoologie ? (Balzac, 1949, p. 7)

Le narrateur révèle leur véritable identité, parmi lesquels figurent des loups-garous, des malfaiteurs égoïstes dissimulés sous les peaux de chèvres. Taillefer, le banquier, se révèle être la même personne que l'on rencontre dans la maison de jeu, un repaire d'escroquerie attirant des victimes imprudentes pour les dépouiller. On y retrouve également le notaire et le tailleur, des personnalités en vue dans la société, mais qui en réalité sont des criminels. Au moment où Raphaël, l'inconnu, fait son entrée dans le Palais-Royal, on découvre : «Le tailleur et le banquier venaient de jeter sur les pointeurs ce regard blême qui les tue et disaient d'une voix grêle – « Faites le jeu ! » quand le jeune homme ouvrit la porte. » (Balzac, 2000, p. 6)

Dans cette perspective, le romancier, qui vise davantage la socio-histoire que la littérature en soi, nous offre un tableau de l'état de la société française, dans une ère post-révolutionnaire, en pleine évolution par catégories distinctes. On observe chez certains individus le désir de progresser socialement, passant du statut prolétaire à une position bourgeoise. Chez d'*Autres*, on constate une forme de fixisme rigide qui les pousse à préserver leur position sociale, en particulier parmi la noblesse. De plus, il y a la catégorie des *Autres*, parmi lesquels quelques-uns tentent de s'affranchir de leurs conditions de vie précaires, mais finissent par s'enfoncer

davantage. Le narrateur expose les faits, identifie les causes et met en lumière les principes qui sous-tendent les comportements des différentes catégories humaines.

Étroitement lié au principe esthétique du corps, tout en servant de fondement sous-jacent, se trouve le concept de l'animalité. Chaque fois que le vernis civilisateur est ôté, ce qui se révèle est une monstrueuse animalité, voire une bestialité. Le catalyseur de ce processus de mise à nu est le regard, capable de discerner l'exaltation provoquée, par exemple, par la folie, l'ivresse ou la passion. Ce phénomène de dévoilement nous amène à la théorie de l'être et du paraître.

3.2.2 L'être et le paraître

La polémique concernant la position du corps humain par rapport à l'être ou à l'esprit est un thème récurrent dans le discours de Balzac tout au long de son œuvre. Ce débat continue de se dérouler, comme l'indique Vergès (2013, para. 2) dans le journal « Témoignages », où est publié l'article intitulé « Être ou paraître : quel chemin emprunter ? »

De nos jours, on n'échappe pas au règne des apparences qui sévit avec excès dans la société. Souvent, les apparences mettent sous influence certaines personnes et les empêchent d'être elles-mêmes. L'apparence a toujours revêtu une grande importance dans notre société. On a besoin d'être apprécié, d'être aimé des *Autres*. Mais, si « l'habit ne fait pas le moine », comme le dit la citation, et que les apparences sont trompeuses, sommes-nous capables de savoir qui est qui ? Et quelle part peut-on faire à l'Être et au Paraître ?

Cette dichotomie intemporelle entre l'Être et le Paraître continue de susciter le débat entre le Moi et l'*Autre*, une question qui a interpellé les auteurs et les philosophes depuis l'époque de Descartes. Celui-ci, comme relevé précédemment, avec son cogito, a initié toute la polémique en privilégiant la pensée (le spirituel, le connu) au détriment du corps (le matériel, l'inconnu). En ce qui concerne Kant, comme le rapporte Vergès, « le seul être connu c'est le phénomène, et donc pour lui, l'existence ne peut être établie que par l'existence et non la logique » (Vergès,

2013, para. 4). Nietzsche, quant à lui, confirme cette position kantienne lorsqu'il déclare également à propos de l'Être qu'il « n'est que le plus creux des concepts, la dernière vapeur de la réalité volatilisée. » (Vergès, 2013, para. 6) À la lumière de cette discussion, rien n'empêche Vergès de souligner que si l'Être est un concept, le Paraître l'incarne. Ainsi, l'Être ne peut jamais se dissocier du Paraître pour exister dans le monde.

Balzac exprime également un point de vue similaire d'ambiguïté concernant la relation entre l'être et le paraître, et ce, avec une tonalité théâtrale, comme le souligne Pierre Citron dans l'introduction de *La peau de chagrin* : « L'apparence compte autant que l'essentiel. Et le théâtre est précisément le lieu privilégié du paraître, à la fois sur la scène où les acteurs représentent d'Autres êtres, et dans la salle où la société moderne se livre à une sorte de parade » (Balzac, 1971, p. 48).

Afin que l'œuvre littéraire puisse révéler ces éléments en tant que ressources significatives de la réalité sociale, il est essentiel de mettre en avant l'importance de l'étude du corps. À cet égard, l'analyse des « techniques du corps doit être insérée dans l'étude des systèmes symboliques » (Mauss, 1936, p. 365 - 386).

On peut se demander comment ces techniques du corps s'expriment et comment elles sont comprises. Marcel Mauss décrit les techniques du corps comme la combinaison de multiples gestes en vue d'un objectif déterminé. Ces expressions corporelles, qu'elles soient des modèles latents ou apparents, ou des catégories analogiques, toutes sont liées à des systèmes de valeurs et de pensées partagés, contribuant à la reconnaissance et à la cohérence au sein de la société. La répétition régulière des techniques du corps forme le socle du système social d'une communauté, et cela se manifeste même dans le discours et la langue. Un tel ensemble systématique se réunit pour garantir la reconnaissance et la cohésion des acteurs sociaux.

On peut observer une démarche similaire dans le récit balzacien, où le héros demeure anonyme, étant désigné tantôt comme l'inconnu, tantôt comme le jeune homme. Au cours des quatre-vingt-douze premières pages du roman, on relève vingt-six occurrences où le héros est désigné comme « l'inconnu », tandis qu'il y a trente-deux références qui l'identifient comme le « jeune homme », sans jamais mentionner son nom. L'exacte identité du héros, nommé Raphaël, n'est révélée au lecteur qu'après sa sortie de chez l'antiquaire. Doté du pouvoir du talisman, il se heurte à ses camarades, une bande de trois jeunes gens qui étaient à sa recherche depuis environ une semaine et qui se tiennent bras dessus bras dessous. Son nom n'est évoqué que lors de cet échange animé entre eux :

- Animal !
- Imbécile ! ...
- Eh ! c'est Raphaël
- Ah bien ! nous te cherchons.
- Quoi ! c'est vous ? (Balzac, 2000, p. 21)

La légèreté des sujets abordés dans leurs discussions, ainsi que l'atmosphère joyeuse et amusante de leurs interactions, indiquent leur appartenance à une strate sociale peu privilégiée. Leur approche humoristique envers les moments critiques de l'histoire française dans lesquels ils vivent, tels que les bains de sang et les pertes de vies caractéristiques de la Révolution française et de la Monarchie de juillet, est hautement symbolique. Ils envisageaient même de « canoniser Raphaël comme un héros de juillet ». « L'infâme Monarchie renversée par l'héroïsme populaire était une femme de mauvaise vie avec laquelle on pouvait rire et banqueter ; mais la Patrie est une épouse acariâtre et vertueuse dont il faut accepter, bon gré, mal gré les caresses compassées » (Balzac, 2000, p. 22).

Ces énoncés soulignent la bassesse de la condition sociale du groupe ainsi que leur vision du monde libérale. Ils poursuivent, d'ailleurs, en même temps, une thèse dramatique et démontrent leur pensée antagoniste contre les dirigeants des peuples.

Nous avons déjà souligné l'importance de l'environnement social dans la génération des effets scandaleux pour qu'il y ait l'effacement. D'emblée, profitons-nous de l'occasion pour expliciter la pertinence du contexte social dans cet aspect de notre corpus. À l'instar des approches attribuables à Greimas, le narrateur balzacien se sert d'un

Modèle où le faire collectif se construit comme faire programmé ; par la suite, celui-ci nous renvoie à un pouvoir faire collectif qui peut s'analyser en fonction de la logique des présuppositions. Cela sous-tend déjà la vision de l'histoire qui n'est pas explicitée et que la sémiotique propose plutôt comme le modèle de son propre fonctionnement : c'est la règle du jeu. (Filteau, 1977, pp. 313, 314)

L'univers créé par le narrateur balzacien est essentiellement social, car le sens collectif englobe et influe sur chacun. C'est l'action collective qui définit l'individu et lui confère son humanité. Grâce à la socialisation, l'action collective se présente comme un « faire programmé » et possède un "pouvoir d'action collectif", restant ainsi invincible face à l'individu. C'est le faire collectif, « le sujet pluriel » qui, selon Gilbert (1997) et Kaufmann (2010), est examiné par la suite :

Il est composé de différents individus qui s'engagent mutuellement dans des actions conjointes et des croyances collectives et endossent les droits et les devoirs qu'un tel engagement implique. Pour Gilbert (1997), le sujet pluriel paradigmatique, qui offre un modèle pour la société en général, est constitué par deux promeneurs qui, ayant le même but commun, celui de marcher en compagnie l'un de l'*Autre*, acceptent en toute connaissance de cause de former conjointement un « Nous ». (Kaufmann, 2010, para. 16)

L'expression « deux promeneurs » englobe deux dimensions distinctes. D'une part, il s'agit de la communauté *in situ*, la collectivité sociale caractérisée par ses coutumes, ses normes et ses interdictions. D'*Autre* part, c'est l'individu dans sa singularité solitaire, l'*Autru*. Il est important de souligner que ce modèle d'action collective, ce construit social collectif doté du pouvoir de programmation et de surdétermination, ne laisse aucune place aux choix personnels ou

individuels. Il représente plutôt une volonté contraignante, et quiconque s'y oppose devient un renégat, un *Autre*, risquant ainsi de faire face à des conséquences désagréables. C'est le destin et l'état d'esprit de l'antihéros de cette œuvre balzacienne :

Dans l'horrible situation où se trouvait l'inconnu, ce babil de cicerone, ces phrases sottement mercantiles furent pour lui comme les taquineries mesquines par lesquelles des esprits étroits assassinent un homme de génie. Portant sa croix jusqu'au bout, il parut écouter son conducteur et lui répondit par ses gestes ou par monosyllabes ; mais insensiblement, il sut conquérir le droit d'être silencieux, et put se livrer sans crainte à ses dernières médiations, qui furent terribles. (Balzac, 2000, p. 71)

Avec *La peau de chagrin*, on se plonge dans une *Autre* sphère, dans un *Autre* domaine de l'univers balzacien. Positionné de manière justifiée au début de la collection des Études philosophiques, ce texte narre l'histoire d'un jeune homme dégoûté d'une vie insupportable, qui décide de mettre fin à ses jours en se jetant dans la Seine. Dans une introduction aux *Études philosophiques* de *La comédie humaine*, rédigée par Félix Davin et grandement influencée par Balzac lui-même, l'auteur exprime ce qui suit :

Pour nous, il est évident que M. de Balzac considère la pensée comme la cause la plus vive de la désorganisation de l'homme, conséquemment de la société. Il croit que toutes les idées, conséquemment tous les sentiments, sont des dissolvants plus ou moins actifs. Les instincts, violemment surexcités par les combinaisons factices qui créent des idées sociales, peuvent, selon lui, produire en l'homme des foudroiements brusques ou le faire tomber dans un affaïssement successif et pareil à la mort. Il croit que la pensée, augmentée de la force passagère que lui prête la passion, et telle que la société la fait, devient nécessairement pour l'homme un poison, un poignard. En d'*Autres* termes et suivant l'axiome de Jean-Jacques Rousseau, l'homme qui pense est un animal dépravé... À mesure que l'homme se civilise, il se suicide. Le désordre et le ravage porté par l'intelligence dans l'homme sont considérés comme être social, telle est l'idée que M. de Balzac a jetée dans ses œuvres. (Houssiaux, 2020, par. 3)

C'est qu'il y opère une constante situation dialectique, un face à face d'enchaînement perpétuel et toujours accroissant qui rend compte de la réalité changeante entre le *Moi* et *Autrui*, une lutte

sociale. Le Moi, saisi dans l'Identique, et le Même, comme repéré ci-dessus, revêt d'une figure métaphorique de pouvoir. Il se pose tant un nexus de centralisation soutenu par les pratiques socio-culturelles, telles dans la famille et la monarchie. La même situation règne au sein de l'ordre socio-politique révélé dans le système dit démocratique. Beyssade (1979), en discutant de la dimension performative du Cogito Cartésien comme actes de discours dont la valeur de vérité dépend de la situation d'énonciation postule dans *La philosophie première de Descartes*.

Le temps et la métaphysique que

La force extrême du Cogito tient à la possibilité continuelle de réduire à rien la distance entre la proposition et l'expérience qu'elle propose d'exprimer. Mais son seul statut de proposition, en lui faisant perdre l'infailible innocence de l'expérience, ou de la connaissance intérieure, en transformant la nature en discours, et l'évidence en science, constitue sa fragilité, sinon sa faiblesse. (Beyssade, 1979, p. 253)

Comme le suggère le cogito cartésien, le Moi s'impose en tant que puissance non seulement à travers la pensée et la connaissance intérieure, mais surtout par le biais de son énonciation. Dire, affirmer « Je pense, donc je suis » implique une audience, qui est douée de deux capacités à deux niveaux : le niveau de la pensée et le niveau de la parole. Cet auditeur, dépourvu de la parole voire de la présence, est *Autrui*. Pourquoi Beyssade postule-t-il que l'énonciation met en évidence la fragilité et désigne même la faiblesse du Cogito ? Cela est dû au pouvoir de la dialectique que le discours cartésien déclenche. Cette dialectique confère la compétence d'interroger les positions supposées acquises et le statu quo. C'est précisément ce que visent les écrits romantiques, dont les réflexions balzaciennes qui sont considérées comme révolutionnaires. Les romantiques, bien qu'ils ne soient pas exempts de préjugés, se révèlent, à travers leurs œuvres, comme les porte-paroles des voix inaudibles qui aspirent à perturber l'ordre social établi, comme le démontre de manière abondante le narrateur dans *La peau de chagrin*.

La peau de chagrin s'inscrit dans une lignée de conceptions qui sont en faveur d'*Autrui*, dès les premières années de la vie de notre auteur, comme le souligne Lichtlé (2007, p. 291). Bien qu'il puisse sembler que Balzac affiche des tendances royalistes et légitimistes en soutenant le Moi (représentant la pensée occidentale) en tant que force dominante grâce à l'influence directe des systèmes socio-culturels, la réalité est tout *Autre* (Viard, 2009, p. 153). Balzac ne défend pas simplement la royauté en soi, et il n'est pas non plus un légitimiste de la pensée occidentale.

Balzac se révèle comme un fervent défenseur de l'intérêt d'*Autrui*, désignant ces individus modernes comme « ces Tantales modernes qui vivent en marge de toutes les jouissances de leur siècle » (Balzac, 1971, p. 62). Cet objet de domination, quant à lui, est influencé non seulement directement par les systèmes légaux qui régissent la vie sociale, mais surtout par un manque, un désir immédiat poussé par le besoin d'assouvir ses instincts. Mais quels instincts sont évoqués chez *Autrui* ? Ce terme renvoie à divers mouvements internes souvent involontaires qui poussent une personne vers des actions non-délibérées ou irrationnelles, toutefois souvent caractérisées par une forte propension à atteindre leur but (Morfaux, L.-M. et Lefranc, J., 2014, p. 276), et ainsi, à changer la donne. Cette situation ne décrit-elle pas celle de notre héros ou plutôt anti-héros, Raphaël, dans le texte balzacien de notre corpus ? C'est ainsi que Balzac se révèle révolutionnaire, malgré les préjugés qui lui sont attribués. Comme le déclare Victor Hugo lors des funérailles du romancier au Père-Lachaise le 21 août 1850 :

À son insu, qu'il le veuille ou non, qu'il y consente ou non, l'auteur de cette œuvre immense et étrange est la forte race des écrivains révolutionnaires. Balzac va droit au but. Il saisit corps à corps la société moderne. Il arrache à tous quelque chose, aux uns l'illusion, aux *Autres* l'espérance, à ceux-ci un cri, à ceux-là un masque. (Hugo, 1968, p. 317)

C'est sur cette plateforme révolutionnaire que se dresse le concept de l'altérité balzacienne dans notre corpus. Roman mythique et figuré, *La peau de chagrin* raconte la vie du héros, Raphaël de Valentin, un jeune noble ruiné qui perd sa dernière pièce d'or au jeu, et croyant perdre tout espoir de ressusciter sa vie décide de se suicider. Il se donne ce projet parce que :

Mort, il valait cinquante francs, mais vivant il n'était qu'un homme de talent sans protecteurs, sans amis, sans paillasse, sans tambour, un véritable zéro social, inutile à l'État, qui n'en avait aucun souci. Une mort en plein jour lui parut ignoble, il résolut de mourir pendant la nuit, afin de livrer un cadavre indéchiffrable à cette Société qui méconnaissait la grandeur de sa vie. (Balzac, 2000, p.68)

Ce discours laisse entrevoir que le personnage est poussé vers l'idée du suicide en raison du besoin pressant et de la précarité qui dominent sa vie. Les lacunes dans sa vie, quels qu'ils soient, ont un effet dévastateur sur sa perception du monde. Le protagoniste exprime son ressentiment envers un système de valeurs qui le prive d'opportunités d'emploi, de logement, de relations amoureuses et de soutien. Dans une société idéale, l'État serait supposé protéger les intérêts de ses citoyens, en particulier les jeunes, en assurant leur bien-être. Cependant, dans ce cas, le protagoniste est en train de planifier une rébellion et envisage de se venger de cette société marquée par des inégalités qui le traitent avec mépris. Il entend leur livrer un cadavre indéchiffrable. Il imagine les vertueux avirons qui viennent casser la tête au noyé aux dépens de l'État. Voilà de manière satirique les critiques qu'il lance à l'encontre de cette société dont les valeurs sont mises sens dessus dessous, et qui traite les morts avec plus d'honneur que les vivants. Comme le narrateur l'a remarqué avec justesse : « Chaque suicide est un poème sublime de mélancolie ». Il rappelle même les titres qui normalement apparaissent à la une des journaux dans de telles situations, « Hier, à quatre heures une jeune femme se jette dans la Seine du haut du Pont-des-Arts » (p. 67). L'altérité, à vrai dire, n'est aucunement biologique, c'est un phénomène social.

3.3.0 L'écriture balzacienne, une critique sociale

Avant d'exécuter cet acte décisif, dans le but d'assurer la réalisation précise de ses objectifs et de démontrer de manière concise sa vengeance envers la société, il lui incombe d'attendre le crépuscule, symbole de sa noirceur intérieure. Il pénètre alors dans l'ancre d'un redoutable

antiquaire, un centenaire vénérable. Celui-ci lui offre un talisman singulier, une peau de chagrin. Cet artefact magique, dont les dimensions sont intrinsèquement liées à la durée de vie de son possesseur, détient le pouvoir d'exaucer tous les désirs de celui-ci. Néanmoins, à chaque réalisation d'un souhait, la peau se rétrécit, réduisant ainsi la vie du détenteur. L'antiquaire avertit Raphaël des périls inhérents à ce présent redoutable. Cependant, jugeant qu'il n'a plus rien à perdre, Raphaël l'accepte. Après tout, la vie ne le retient plus.

L'écriture balzacienne se révèle être un périple exploratoire visant à dévoiler les imperfections de l'époque moderne et à engager une réflexion profonde sur le rôle de la société à l'égard de la condition lamentable réservée à *Autrui*. Balzac n'hésite pas à critiquer l'État et les dirigeants pour leur responsabilité envers les citoyens, en particulier les marginalisés. Cette prise de position est déclarée et démontrée sans hésitation, même si l'auteur lui-même est enclin à des préjugés. Comme le relève Viard (2009, p.153), « Balzac n'est pas un démocrate ». Il critique ouvertement la devise de liberté et d'égalité, qu'il ne considère pas comme des valeurs authentiques. Cet argument est repris dans *Les Paysans*, une œuvre de *La comédie humaine* (Balzac, 1949, p. 102), où il affirme que « Depuis 1789, la France essaie de faire croire aux hommes, contre l'évidence, qu'ils sont égaux ». Viard (2009, p. 172) reformule sa perception de l'inégalité sociale de la manière suivante :

Si Balzac n'est pas démocrate, c'est parce qu'il ne fait pas confiance à l'homme. Loin que l'État opprime, c'est lui qui a vocation à limiter l'oppression. La pensée de Balzac semble donc reposer sur un pessimisme ontologique foncier : tout est lutte dans la vie. La société moderne, en démolissant les digues que les sociétés hiérarchiques avaient su édifier, a ouvert la boîte de Pandore et a libéré les tendances naturelles autodestructrices de l'humanité.

Malgré les critiques adressées à ses préjugés, l'approche de Balzac revêt de nombreuses dimensions philosophiques, épistémologiques et scientifiques. Elle met en lumière les conditions peu enviables, voire pitoyables, de l'individu malheureux, tout en soulignant

l'importance de la prudence et de la responsabilité dans toutes les décisions de la vie, en particulier en ce qui concerne *Autrui*. Il semble nous suggérer qu'il incombe à la société de réhabiliter l'image de l'*Autre*, indépendamment des circonstances ayant contribué à son sort malheureux. C'est dans cette perspective que l'écriture balzacienne se distingue, malgré les orientations souvent considérées comme biaisées.

Comme l'a justement affirmé Baudelaire, Balzac peut être considéré comme le romancier de l'énergie et de la volonté. La démarche balzacienne se décline en deux orientations complémentaires pour ses personnages : le pouvoir et la volonté. À travers l'énonciation ontologique du vieil antiquaire dans *La peau de chagrin*, le narrateur déclare :

L'homme s'épuise par deux actes instinctivement accomplis qui tarissent les sources de son existence. Deux verbes expriment toutes les sources que prennent ces deux causes de mort : POUVOIR ET VOULOIR. Entre ces deux termes de l'action humaine, il est une *Autre* formule dont s'emparent les sages, et je lui dois le bonheur et ma longévité. Vouloir nous brûle et Pouvoir nous détruit ; mais SAVOIR laisse notre faible organisation dans un perpétuel état de calme. (Balzac, 1971, p. 89)

L'étude de l'essence de l'être s'étend à travers l'exploration de ses pouvoirs, de ses ressources émotionnelles et de ses énergies internes. Agir revient à puiser dans ces forces, et par conséquent, à puiser dans la vie elle-même. En revanche, l'inaction ou la limitation de l'action consiste à retenir ces énergies, à les refouler jusqu'à ce qu'elles aboutissent à une implosion émotionnelle, souvent catastrophique. C'est précisément le destin de Madame de Mortsauif, l'héroïne du chef-d'œuvre balzacien *Le Lys dans la vallée*. Toutefois, il existe un juste équilibre dans la dépense énergétique qui assure la survie. Ce point d'équilibre n'est atteint qu'à travers la sagesse et la maîtrise de soi.

En considération des résultats qu'elle vise à engendrer, l'approche balzacienne se révèle, dans une certaine mesure, comme une construction, une expansion et une évolution du personnage

Autre. La formation de la personnalité de l'*Autre* se déroule en fonction de la manière dont l'individu (le personnage) déploie les éléments existentiels triadiques, conçus comme des éléments actants performatifs : le pouvoir, le vouloir et le savoir. Le vouloir incarne généralement l'aspect émotionnel de l'individu. La poétique balzacienne, typique du romantisme, est marquée par une abondance de sentiments. Le tempérament émotif d'un tel personnage, fondé sur le ressenti, tend à reléguer la raison au second plan pour combler les vides de sa vie. C'est dans cette optique que le narrateur met en lumière la tragédie qui résulte du rejet de la raison en explorant ces questions :

Qui pourrait déterminer le point où la volupté devient un mal et celui où le mal est encore la volupté ? Les plus vives lumières du monde idéal ne caressent-elles pas la vue, tandis que les plus douces ténèbres du monde physique la blessent toujours ? Le mot de Sagesse ne vient-il pas de savoir ? Et qu'est-ce que la folie sinon l'excès d'un vouloir ou d'un pouvoir ? (Balzac, 2000, p. 20)

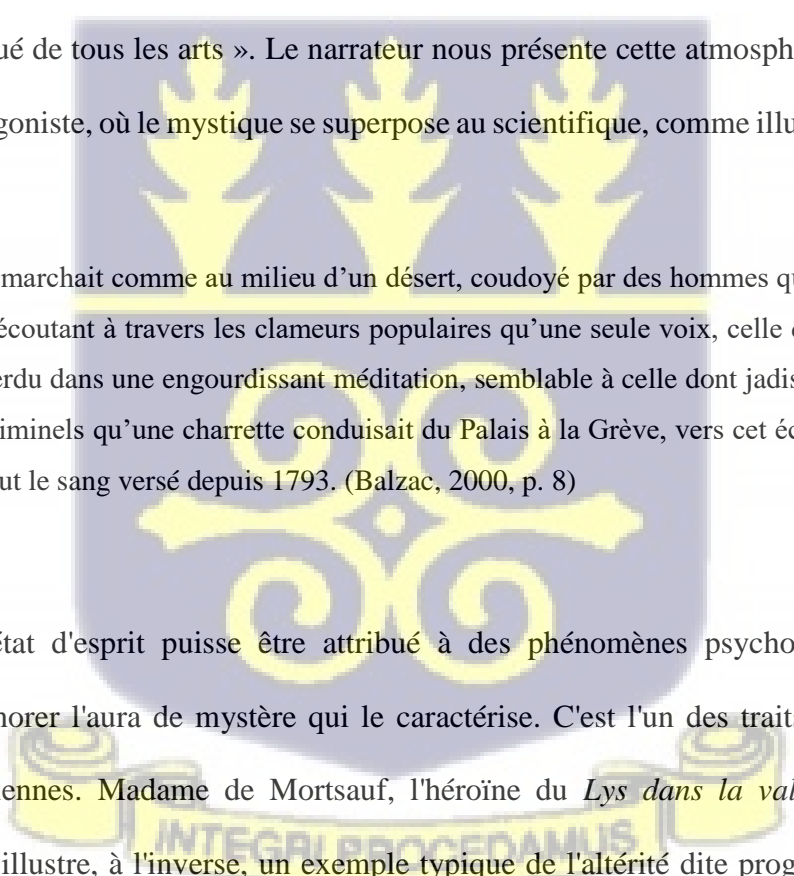
À part le feu passionnel de la sentimentalité, il existe une *Autre* issue émotive, celle de la sensibilité. Il s'agit d'un processus d'anéantissement peu ou prou de la faculté de l'esprit vis-à-vis de la prépondérance d'une quête de plaisir qui plonge l'infortuné dans la superstition ou dans le mystère et, par conséquent, dans la résignation. Voilà la lugubre condition dans laquelle le héros de *La peau de chagrin*, Raphaël de Valentin, se dissout, comme nous l'indique le narrateur :

Toujours en opposition avec lui-même, trompant ses espérances par ses maux présents, ses maux par un avenir qui ne lui appartient pas, l'homme imprime à tous ses actes le caractère de l'inconséquence et de la faiblesse. Ici-bas, rien n'est complet que le malheur. (Balzac, 2000, p. 62)

Nous nous trouvons ici face à une scène caractéristique de la poétique balzacienne, où la littérature s'unit à la science afin de dépeindre la réalité de l'homme et de l'*Autre*, tout en cherchant à englober au mieux toutes les facettes de la nature humaine. La nature humaine,

notamment celle d'*Autrui*, a une propension à s'orienter vers le confort de la vie. Lorsque des obstacles se dressent sur le chemin de la quête de solutions toutes faites, on se tourne vers des croyances spirituelles et des conclusions incertaines. On s'interroge alors sur cette perspective : la vie romantique se réduit-elle, comme le suggère Raphaël, au malheur ? Ou bien le personnage manque-t-il d'une orientation réaliste de la vie ? L'approche balzacienne postule donc une fusion entre le scientifique et l'esthétique, visant une objectivité dans la représentation de la condition humaine, dans le but ultime de plaire.

Dans *La peau de chagrin*, Balzac soulève la problématique de la représentation du réel ontologique par la conjonction du scientifique et du mystique. Comme le souligne Klinkert (2013, p. 41), « L'art littéraire, [...] ayant pour objet de reproduire la nature par la pensée, est le plus compliqué de tous les arts ». Le narrateur nous présente cette atmosphère ambivalente au sein du protagoniste, où le mystique se superpose au scientifique, comme illustrée ci-dessous :



Il marchait comme au milieu d'un désert, coudoyé par des hommes qu'il ne voyait pas, n'écoulant à travers les clameurs populaires qu'une seule voix, celle de la mort ; enfin perdu dans une engourdissement méditation, semblable à celle dont jadis étaient saisis les criminels qu'une charrette conduisait du Palais à la Grève, vers cet échafaud, rouge de tout le sang versé depuis 1793. (Balzac, 2000, p. 8)

Bien que cet état d'esprit puisse être attribué à des phénomènes psychologiques, il est impossible d'ignorer l'aura de mystère qui le caractérise. C'est l'un des traits distinctifs des altérités balzaciennes. Madame de Mortsauf, l'héroïne du *Lys dans la vallée* mentionnée précédemment, illustre, à l'inverse, un exemple typique de l'altérité dite progressiste, malgré les conséquences désastreuses de sa résistance à l'adultère. Cependant, la démarche balzacienne, du fait de la dépense d'énergie qu'elle implique, conduit la plupart du temps à la déchéance et à la diminution de l'être d'*Autrui*. *La peau de chagrin* s'inscrit dans cette

perspective, et par conséquent, elle nous offre l'opportunité de l'utiliser pour analyser les dispositifs employés par le narrateur afin d'atteindre ces objectifs, à savoir la représentation d'*Autrui*.

Bien que Balzac, issu d'une origine aristocratique, laisse transparaître ses préjugés artistiques en déclarant dans l'avant-propos de *La comédie humaine* qu'il écrivait à la lumière des deux vérités éternelles, à savoir l'Église et la Monarchie, son intention première est d'instruire en défendant ces préjugés. Il se penche sur les pratiques matérielles concrètes qui contribuent à la construction de l'*Autre*. Ses démarches dans *La peau de chagrin* s'inscrivent dans cette perspective d'instruction et d'éducation.

3.3.1 Un roman d'apprentissage ou le dogme de l'imitation

Contrairement à l'approche stendhalienne où le héros romantique, par sa tournure différentielle, se révèle authentique et se laisse emporter vers la connaissance par les courants des choses et les impératifs de sa nature (Stamm, 2006), l'orientation balzacienne se caractérise par son dogmatisme et son introversion. L'écriture de Balzac est reconnue pour son assimilation des réflexions réalistes tout en subvertissant ces principes. Il remplace ceux-ci par une inclination perceptive et associative imprégnée des doxas de formation éclipsées. Comme le souligne Tournier (s.d.) au sein du Groupe International de Recherches Balzaciennes,

Le roman réaliste serait un document un peu poussiéreux, un catalogue maniaque du réel, à lire pour connaître le passé, pour s'instruire plutôt que pour se faire plaisir. Parfois pris en flagrant délit de contradiction avec lui-même, chimérique ou flirtant avec les sciences occultes, il se rapproche néanmoins surtout de ces sciences, alors toutes récentes, qu'étaient la statistique et l'ethnographie. (Tournier, s.d., para. 3)

Chez Balzac, la fonction poétique va au-delà de la simple exposition des faits pour expliquer la réalité sociale, qu'elle soit contemporaine ou historique. Elle dépasse la surface des apparences pour explorer les significations des relations irréelles et les expériences disparates

qui en émergent. Dans cette optique, les romans de Balzac présentent le monde comme un moyen de partager la connaissance grâce au phénomène de l'altérité. Ainsi, le terme *Autrui* prend chez Balzac un rôle propédeutique à travers la création littéraire.

Selon Briançon (2012), l'une des caractéristiques essentielles de la notion d'altérité est qu'elle prône l'instruction et l'éducation. Dans son travail, la chercheuse établit un cadre théorique tridimensionnel qui lie l'altérité extérieure, l'altérité intérieure et l'altérité épistémologique. Elle se fonde sur ces trois modalités de l'altérité pour développer l'idée de l'altérité enseignante. En toile de fond de cette démarche se trouve la notion lévinassienne de conversion qui saisit la dynamique de l'altérité (perçue comme une caractéristique du serviteur ou de l'esclave) comme une condition qui fait apparaître *Autrui* dans une humble origine, mais le transforme en Maître.

Le terme, éducation, selon le *Dictionnaire de la langue pédagogique* de Paul Fouquié, a comme racine latine : *dux, du is* (guide, chef), d'où *ducere* (conduire, commander) et le composant *educere* (élever - hommes ou animaux, former, instruire). Il désigne l'art de faire sortir l'enfant de son état premier ou d'actualiser ce qu'il ne possède que virtuellement. Malheureusement, pour Raphaël, le protagoniste, il se trouve orphelin de mère à huit ans, et de père à vingt-deux ans. Il nous dit : « ... je suivis tout seul le convoi de mon premier ami, mon père. Peu de jeunes gens se sont trouvés, seuls avec leur pensée, derrière un corbillard, perdus dans Paris, sans avenir, sans fortune. » (Balzac, 2000, p.44) À défaut d'une éducation valable, et éventuellement, une profession reconnue, le jeune homme court le risque de flâner, et d'errer jusqu'à ce qu'il tombe dans l'emprise du Jeu, un schème riche pour le processus d'altération.

Le héros nous confesse sa situation de précarité comme suit :

... me trouvant sans parents, sans amis, seul au milieu du plus affreux désert, un désert pavé, un désert animé, pesant, vivant, où tout vous est bien plus qu'ennemi, indifférent ! la résolution que je pris était naturelle quoique folle ; elle comportait je ne sais quoi d'impossible qui me donna du courage. Ce fut comme un parti fait avec moi-même, et où j'étais le joueur et l'enjeu. (Balzac, 2000, p. 47)

Avec cette déclaration, le protagoniste met en lumière le danger auquel il est exposé en raison du manque de guidance, soulignant les inconvénients de l'absence d'éducation dans sa vie. La négligence et l'isolement qu'il subit de la part de la société lui semblent plus préoccupants qu'un affrontement direct. Cet état d'esprit conduit à sa rencontre avec l'antiquaire, devenant ainsi son disciple.

On peut observer plusieurs aspects de ce phénomène de transformation dans le roman balzacien que nous nous apprêtons à analyser. Étant donné que le roman couvre la période de formation du héros, Raphaël de Valentin, nous pouvons le considérer comme un bildungsroman. Bien que l'âge de Raphaël demeure vague au début de l'histoire, de nombreux indices trahissent sa jeunesse et son bas âge. Par une modulation de la voix narrative, le point de vue narratif évolue : passant d'une focalisation zéro, qui privilégie le narrateur omniscient, à une focalisation interne mettant en avant les réflexions du protagoniste. Ce dernier, grâce à une structure rétrospective agissant comme une mise en abyme, relate son enfance à Émile dans le deuxième chapitre du roman intitulé « La femme sans cœur » :

Aussi pour ne pas abuser de tes oreilles, te ferai-je grâce des dix-sept premières années de ma vie. Jusque-là, j'ai vécu comme toi, comme nulle Autre, de cette vie de collègue ou de lycée...je souhaitais passer une journée entière dans les crimes de mon âge. ... N'étais-je pas encore sous le charme de faire l'école buissonnière ? (Balzac, 2000, p. 41)

La peau de chagrin est incontestablement un roman d'apprentissage, car en s'appuyant parfois sur le pouvoir évocateur du souvenir, le texte suit les différentes phases d'évolution du protagoniste, depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte, de l'ignorance à la sagesse, de l'anonymat à la reconnaissance. Le narrateur identifie également à plusieurs reprises, dès le début du roman, soit la jeunesse du personnage, soit son niveau d'innocence. Confronté à l'autorité d'un père strict, le protagoniste révèle que "jusqu'à l'âge de vingt et un ans, j'ai été soumis à un despotisme

aussi rigide que celui d'une règle monacale... Pour lui, j'avais toujours huit ans" (Balzac, 2000, p. 41). Pour lui enseigner l'économie et les réalités de la vie, son père le place en pension. Et quelle voie le père souhaite-t-il tracer pour son fils aîné ? Raphaël dévoile l'intention de son père en ces termes : « Je ne veux pas faire de vous ni un avocat, ni un notaire, mais un homme d'État qui puisse devenir la gloire de notre pauvre maison. » (Balzac, 2000, p. 43). Toute la vie du jeune homme est censée être une création rigide de la volonté paternelle. Malheureusement, l'impact de cette forme d'emprise plie l'adepte et prive le candidat de toute liberté d'esprit. L'apprentissage que le héros reçoit provient également de son pair, Rastignac. Raphaël nous fait part de cette rencontre après la mort de son père :

Dans les premiers jours du mois de décembre 1829, je raconterai Rastignac qui, malgré le misérable état de mes vêtements, me donna le bras et s'enquit de ma fortune avec un intérêt fraternel. ... je lui raconterais... et ma vie et mes espérances ; il se mit à rire, me traita tout à la fois d'homme de génie et de sot, sa voix gasconne, son expérience du monde, l'opulence qu'il devait à son savoir-faire, agit sur moi d'une manière irrésistible. Rastignac me fit mourir à l'hôpital, méconnu comme un niais, conduisit mon propre convoi, me jeta dans le trou des pauvres. Il me parla de charlatanisme. Avec verve aimable qui le rend si séduisant, il me montra tous les hommes de génie comme des charlatans. Il me déclara que j'avais un sens de moins, une cause de mort, si je restais seul... Selon lui je devais aller dans le monde, habituer les gens à prononcer mon nom et me dépouiller moi-même de l'humble monsieur qui essayait à un grand homme de son vivant. (Balzac, 2000, p. 52)

Raphaël trouve en son camarade un guide qui, malgré ses taquineries, s'est révélé très compréhensif à l'égard de sa situation. Cependant, au-delà du ton railleur, les conseils de Rastignac révèlent des tromperies considérables qui résonnent avec la poétique de l'effacement - le charlatanisme qui réduit voire élimine.

De plus, le roman débute en mettant en avant le critère d'un jeune homme, indéfini et anonyme, attribué au protagoniste. À ce stade du texte, et tout au long des nombreuses pages qui suivent, l'identité du protagoniste n'est pas dévoilée. C'est à travers l'utilisation de l'anonymat que sa

présence est décrite, au moyen de termes tels que « l'inconnu », « le novice », qui apparaissent plus de cinquante fois pour désigner le héros : « L'inconnu n'écoula pas conseil » (Balzac, 2000, p. 5), « L'inconnu ferma les yeux doucement » (Balzac, 2000, p. 7), « l'Italien saisit avec le fanatisme de la passion une idée qui lui vint lui sourire et porta sa masse d'or en opposition au jeu de l'inconnu » (Balzac, 2000, p. 7), « L'inconnu ferma les yeux » (Balzac, 2000, p. 7). Le protagoniste est également qualifié de « novice » : « les joueurs lurent quelque horrible mystère sur le visage du novice » (Balzac, 2000, p. 7). Peu après, nous découvrons que les joueurs sont « près de crier au novice : sortez ! » (Balzac, 2000, p. 7). À travers ces énoncés, le narrateur suggère que l'éducation reçue, que ce soit à l'école ou au foyer, joue un rôle essentiel dans l'affirmation de son identité et dans la définition de soi. L'élément singulier qui conduit à cette identification est le rôle de l'antiquaire.

3.3.2 Le sulfureux antiquaire

Ce personnage, bien que son intervention soit relativement courte, joue un rôle emblématique dans le texte. Il dépeint une image généralement complexe et symbolique de l'altérité. Cette peinture est d'une richesse intrigante à plusieurs niveaux comme l'indique le portrait de son entrée dans le récit et l'univers de son existence :

Le moribond frémit en pressentant que ce vieux génie habitait une sphère étrangère au monde, et où il vivait seul, sans jouissance, parce qu'il n'avait plus d'illusion, sans douleur parce qu'il n'avait plus de plaisir. Le vieillard se tenait debout, immobile, inébranlable comme une étoile au milieu d'un nuage de lumière. Ses yeux verts, pleins de je ne sais quelle malice calme, semblaient éclairer le monde moral comme sa lampe illuminait ce cabinet mystérieux. (Balzac, 2000, p. 15)

Le portrait de l'antiquaire révèle l'incarnation d'une personnalité dotée de qualités exceptionnelles, qui dépassent les limites humaines et touchent aux aspects « surnaturels » du fantastique. L'atmosphère fantastique est évoquée à travers des expressions évoquant la mort

et captées par des champs lexicaux tels que « sorti d'un sarcophage voisin », « espèce de fantôme » (Balzac, 2000, p. 14), « la robe ensevelissait », « un vaste linceul », « le bras décharné ». Dans le domaine des couleurs, on note « la robe en velours noir », « les longues mèches de cheveux blancs », les lèvres « décolorées » à peine perceptibles, les « joues blêmes et creuses, dénuées de cils et de sourcils » (Balzac, 2000, p. 15). Tout dans le portrait de l'antiquaire semble mettre en évidence l'énigme d'une existence au-delà de la mort. À travers ce portrait, le narrateur instaure une atmosphère de supériorité du spirituel par rapport au corporel. Sa posture debout au lieu d'être affaissée, son immuabilité et son immobilité, sa lucidité (illustrée par ses yeux verts) comparée à la lueur d'une lampe, témoignent de sa position d'autorité. Il n'est guère étonnant qu'il semble insensible aux préoccupations qui normalement accablent les êtres humains.

Un *Autre* élément intrigant dans le portrait du vieil antiquaire réside dans son caractère ambivalent, évoquant à la fois l'image de Dieu et celle du diable. Cette ambiguïté est perceptible dans cette remarque du narrateur :

Un peintre aurait, avec deux expressions différentes et en deux coups de pinceau, fait de cette figure une belle image du Père éternel ou le masque ricaneur du Méphistophélès, car ils se trouvaient tous ensemble une suprême puissance dans le front et de sinistres railleries sur la bouche. En broyant toutes les peines humaines sous un pouvoir immense, cet homme devait avoir tué les joies terrestres. (Balzac, 2000, p. 15)

La dualité identitaire que présente le portrait de l'antiquaire s'harmonise parfaitement avec le principe d'indétermination, une méthode esthétique majeure de l'altérité balzacienne. Cette approche permet l'introduction du fantastique dans l'œuvre littéraire, ce qui est une *Autre* caractéristique du réalisme balzacien. Pour cet auteur, la cohabitation textuelle de la réalité et du rêve revêt une signification symbolique, suscitant une réflexion profonde. Et quelles réflexions suscite cette coexistence symboliquement atypique : celle de Dieu (figure du Père

Éternel) et du diable (le masque ricanant de Méphistophélès), du rêve cauchemardesque et de la réalité, au sein d'une seule personnalité ? La juxtaposition de ces deux humeurs antithétiques au sein d'un même individu ne fait qu'accentuer la fluidité et la dynamique de son altérité.

Parfois, le vieil antiquaire se révèle divin, sage et magistral :

Ce que les hommes appellent chagrin, amours, ambitions, revers, tristesse, est pour moi, des idées que je change en rêveries ; au lieu de leur laisser dévorer ma vie, je le dramatise, je le développe ; je m'en amuse comme de roman que je lirais par une vision intérieure. N'ayant jamais lassé mes organes, je jouis encore d'une santé robuste. Mon âme ayant hérité de toute la force dont je n'abusais pas, cette tête est encore mieux meublée que ne le sont mes magasins. Là, dit-il en se frappant le front, là sont les vrais millions. (Balzac, 2000, p. 20)

Dans le passé, il se présente comme diabolique, vicieux et doté d'une allure tentatrice, comme le décrit le narrateur, ce qui est par la suite confirmé dans le passage suivant :

Un éclat de rire, parti de la bouche du petit vieillard, retentit dans les oreilles du jeune fou comme un bruissement de l'enfer, et si despotiquement qu'il se tut.

Croyez-vous, dit le marchand, que mes planchers vont s'ouvrir tout à coup pour donner passage à des tablettes somptueusement servies et à des convives de l'*Autre* monde ? ... Vous avez signé le pacte, tout est dit. Maintenant, vos volontés seront scrupuleusement satisfaites, mais aux dépens de votre vie. ... Après tout, vous vouliez mourir ? Hé ! bien, votre suicide n'est que retardé. (Balzac, 2000, pp : 20, 21)

Le vieillard est présenté comme une personnalité malveillante qui se moque du destin sombre du jeune homme. Toute la scène présentée à des fins d'enseignement semble être une manipulation calculée plutôt qu'un événement fortuit. Elle est conçue pour prendre au piège les membres d'un *Autre* monde, des concurrents. Comme le souligne l'antiquaire, « Je revois souvent vos guerres, vos révolutions, et je les juge » (Balzac, 2000, p. 90). L'affirmation « Vous avez signé le pacte, tout est dit », révèle un ton de triomphe, résultant d'un acte prémédité et impitoyable, prenant ainsi sa victime au dépourvu.

Cependant, malgré le ton condescendant et l'antipathie manifeste de l'antiquaire, le héros parvient tout de même à recueillir auprès de lui des leçons essentielles pour mener une vie

couronnée de succès. La conversation qu'il a eue avec Émile dans le deuxième chapitre du roman, intitulé « La femme sans cœur », renforce cette observation :

L'abandon auquel j'étais condamné, l'habitude de refouler mes sentiments et de vivre dans mon cœur ne m'ont-ils pas investi de pouvoir de comparer, de méditer ? En ne se perdant pas au service des irritations mondaines qui rapetissent la plus belle âme et la réduisent à l'état d'une guenille, ma sensibilité ne s'est-elle pas concentrée pour devenir l'organe perfectionné d'une volonté plus haute que le vouloir de la passion ? (Balzac, 2000, p. 46)

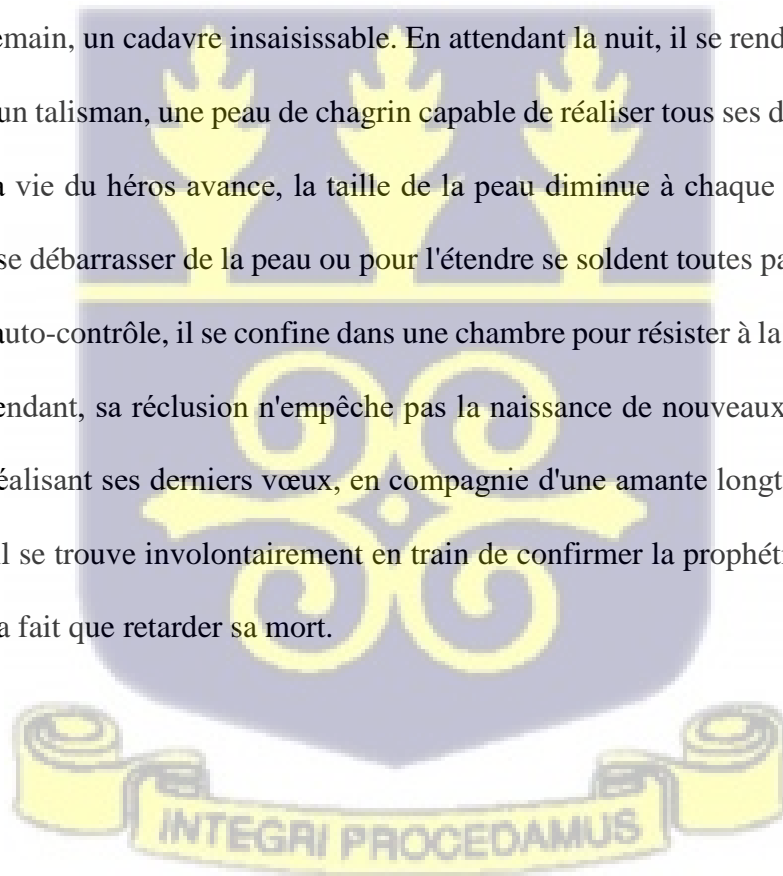
Il est impossible d'ignorer la frappante similarité entre les paroles prononcées par l'antiquaire lors de sa rencontre avec le héros dans la boutique, avant que ce dernier ne s'engage dans le pacte de la peau de chagrin. Cette scène ne se contente pas seulement de mettre en évidence le transfert d'objet, à savoir la peau, mais également l'initiation à une vie de perfection au-delà de la vulnérabilité humaine. On se demande si cette forme d'énonciation qui suggère une atteinte à l'état infaillible du héros est authentique ou feinte. Quel que soit l'effet de l'interaction entre les deux individus, il demeure indéniable qu'il y a eu des transferts non seulement au niveau de l'objet, en ce qui concerne la peau, mais surtout au niveau des idées. C'est précisément dans cette perspective que le roman balzacien atteint son apogée en tant que roman de formation, grâce aux processus d'association et d'imitation.

3.4.0 Conclusion

À cette étape de notre travail, notre attention est portée sur l'examen des démarches entreprises par le narrateur pour établir la figure de l'*Autre* à travers le malheureux destin du héros, qui agit comme fil conducteur de la dynamique du réalisme balzacien. Nous nous penchons sur l'analyse des dispositifs sous-jacents qui façonnent la construction de cette figure d'altérité dans le texte. Notre investigation se concentre sur le processus de transformation du personnage *Autre*, ainsi que sur l'évaluation de l'impact des actions et des décisions envers le thème de la

précarité. Nous reconnaissons que le désespoir est séparé de la tromperie par un simple pas, et que la crédulité est le résultat d'un sentiment d'insatisfaction existentielle.

Dans ce chapitre, nous avons minutieusement exploré le parcours de Raphaël de Valentin, le protagoniste de *La peau de chagrin* d'Honoré de Balzac. Nous avons analysé la vie du héros en tant qu'*Autre*, incarnant les individus dont l'existence se trouve en marge de l'histoire. Raphaël semble avoir peu d'aspirations à une longue vie, se percevant comme un homme de talent ignoré par la société. Il adresse des reproches à la société pour ne pas lui accorder la reconnaissance qu'il estime mériter. Il choisit de se venger en effaçant ses attributs distinctifs, en projetant de se suicider. Il prévoit de réaliser ce projet la nuit, de manière à présenter à la société, le lendemain, un cadavre insaisissable. En attendant la nuit, il se rend chez l'antiquaire qui lui propose un talisman, une peau de chagrin capable de réaliser tous ses désirs. Cependant, à mesure que la vie du héros avance, la taille de la peau diminue à chaque vœu exaucé. Ses tentatives pour se débarrasser de la peau ou pour l'étendre se soldent toutes par un échec. Dans une tentative d'auto-contrôle, il se confine dans une chambre pour résister à la tentation de faire des vœux. Cependant, sa réclusion n'empêche pas la naissance de nouveaux désirs, et il finit par mourir en réalisant ses derniers vœux, en compagnie d'une amante longtemps désirée. En fin de compte, il se trouve involontairement en train de confirmer la prophétie de l'antiquaire. L'effacement n'a fait que retarder sa mort.



CHAPITRE IV

HUIS CLOS OU LE TRAGIQUE DE L'UNIVERS CLOÎTRÉ

4.0.0 Introduction

Ce chapitre explore la célèbre citation de Rousseau sur la contradiction entre la naissance libre de l'homme et les entraves auxquelles il est soumis dans la société. Cette opposition entre liberté inhérente et contraintes sociales est analysée à travers le prisme du « contrat social », qui représente un accord social imposant des règles pour maintenir la cohésion. Cependant, ces règles peuvent limiter la liberté individuelle. L'auteur introduit ensuite l'œuvre *Huis clos* de Sartre, où la notion d'*Autrui* joue un rôle central. Sartre remet en question l'idée traditionnelle de l'enfer comme lieu de tourments post-mortem en affirmant que l'enfer est plutôt défini par nos interactions avec les *Autres* de notre vivant. Les trois personnages de la pièce, Joseph Garcin, Inès Serrano et Estelle Rigault, sont condamnés à coexister éternellement en enfer. Leurs origines différentes les rendent étrangers les uns aux *Autres*, soulignant l'importance de la relation à *Autrui* dans la définition de leur existence. Cette altérité fondamentale entre les personnages est mise en lumière par leur incapacité à se comprendre mutuellement et à établir des liens authentiques malgré leur proximité forcée, ce qui reflète la complexité de l'interaction humaine.

« L'homme est né libre, mais partout il est dans les fers. Tel se croit le maître des *Autres*, qui ne laisse pas d'être plus esclave qu'eux » (Rousseau, 2012, para. 1) En examinant avec une perspective dialectique la signification profonde de cette assertion de Jean-Jacques Rousseau, il devient évident qu'elle établit un lien intrinsèque entre la liberté inhérente à la naissance de l'individu et les contraintes imposées par la présence d'*Autrui*, ainsi que par extension, les normes sociales. L'expression « Être dans les fers », revêt d'une part une signification littérale,

évoquant des entraves physiques telles que des chaînes ou l'emprisonnement. D'*Autre* part, elle réfère à une existence marquée par les privations et les conflits auxquels l'homme est confronté en vue d'assurer sa survie et son bien-être au sein de la société. Cette notion fait référence aux limitations et aux contraintes qui limitent l'exercice complet de sa liberté innée.

Ces événements restrictifs trouvent leur origine dans une diversité de forces grégaires que Rousseau désigne comme le « contrat social ». Celui-ci est l'acte d'association, un accord qui implique la soumission aux règles sociales afin de préserver la cohésion collective d'une communauté. Toutefois, ces règles ont tendance à placer les intérêts personnels en deçà du bien commun. Dans son ouvrage *Du contrat social*, Rousseau explore en profondeur cette dynamique entre la naissance de l'individu et son existence au sein de la société. Ressi (2000) reprend cette réflexion et met en évidence que cette interaction complexe entre liberté individuelle et contraintes sociales est un sujet fondamental, mettant en lumière que « Ce que l'homme perd par le contrat social, c'est sa liberté naturelle et un droit illimité à tout ce qui le tente et qu'il peut atteindre ; ce qu'il gagne c'est la liberté civile et la propriété de tout ce qu'il possède » (Ressi, 2000, p. 57).

Le contrat social, incontestablement, prive l'individu de sa liberté d'agir à sa guise en tant qu'être doté d'une volonté indubitable au sein de la société. Cependant, simultanément, ces règles lui confèrent une protection contre *Autrui*. Enfreindre les préceptes du contrat social expose à des expériences amères telles que la condamnation, l'incarcération voire la peine capitale. Tel est le sort des personnages présents dans notre corpus, les plaçant d'emblée dans le camp des *Autres*.

Dans *Huis clos*, Sartre nous offre une représentation pratique de la vie, et même de la mort, particulièrement en ce qui concerne les préjugés et les superstitions. Les thèmes centraux de cette œuvre convergent autour de la signification de la présence d'*Autrui*. Sartre dévoile les origines de son œuvre dans un enregistrement sur disque conservé par la Deutsche

Grammophon Gesellschaft (Delval, s.d.). Il affirme qu'au-delà des raisons accidentelles pour répartir équitablement la scène entre ses trois amis, dont Albert Camus, acteurs originaux de la pièce, l'œuvre porte profondément sur la notion de l'enfer. Il s'agit d'un univers post-mortem redouté et réservé au groupe des *Autres*, comprenant les impies (les non-croyants), les marginaux sociaux (les pécheurs), les criminels, les meurtriers et les malfaiteurs. Ceux-ci sont destinés à subir des tourments perpétuels tels que des pinces, des étaux, des carcans et de l'acide. L'élément saillant de la représentation mythique, voire mythologique, de la souffrance d'*Autrui* réside dans la personnalité du bourreau, l'individu chargé d'administrer les châtiments. La pensée religieuse et traditionnelle postule que la souffrance de ce groupe d'*Autrui* ne se limite pas à l'existence terrestre, mais s'étend et s'intensifie dans la mort.

En s'appuyant sur sa réflexion et avec une perspective athée, le philosophe existentialiste réfute l'affirmation dogmatique et traditionnelle de l'enfer en tant qu'espace clos où prévalent les supplices après la mort. Selon lui, l'enfer, s'il existe, découle davantage de notre relation à *Autrui* que d'une croyance en une réalité transcendante. Notre interaction avec *Autrui* définit notre existence, qu'elle soit marquée par la souffrance en enfer ou par le plaisir au paradis. De plus, l'enfer décrit par Sartre présente peu de similitudes avec celui qui est traditionnellement entendu. Cette mise en garde est évoquée lors de la présentation de la pièce par l'auteur lui-même, enregistrée sur disque par la Deutsche Grammophon. Sartre s'exprime ainsi :

Je veux dire que si les rapports avec *Autrui* sont tordus, viciés, alors l'*Autre* ne peut être que l'enfer. Pourquoi ? Parce que les *Autres* sont au fond, ce qu'il y a de plus important en nous-mêmes. Même pour la propre connaissance de nous-mêmes. Nous nous jugeons avec les moyens que les *Autres* nous ont fournis. Quoi que je dise sur moi, quoi que je sente de moi, toujours le jugement d'*Autrui* entre dedans. Je veux dire que si mes rapports sont mauvais, je me mets dans la totale dépendance d'*Autrui* et alors en effet je suis en enfer. Il existe quantité des gens qui sont en enfer parce qu'ils dépendent du jugement d'*Autrui*. (Roob, 2010, para. 5)

Selon cette citation, affirmer que l'*Autre*, du fait de sa caractéristique distincte, équivaut à

l'enfer, peut être considéré comme un jugement prématuré et hypothétique. En réalité, l'association entre *Autrui* et l'enfer constitue un élément de jugement relationnel. Cette perspective, qui repose sur la dépendance au jugement de l'*Autre*, demeure le moteur essentiel de l'évolution de la pièce de théâtre. Plusieurs exemples dans le texte illustrent cette idée. L'acceptation de la notion de culpabilité par Inès met en évidence cette observation. Elle affirme : « Eh bien, j'étais ce qu'ils appellent là-bas, une femme damnée. Déjà damnée, n'est-ce pas. Alors, il n'y a pas eu de grosse surprise. » (Sartre, 1947, p. 55) La condamnation, quelle qu'elle soit – qu'il s'agisse de l'enfer, de la prison ou de la peine capitale – découle en premier lieu de l'attribution de culpabilité. C'est un jugement attributif. Ce n'est pas intrinsèque. Le juge, c'est le Soi, le Soi autorisé, l'individu investi. Cette perspective sur la relation à *Autrui* trouve son résumé dans la célèbre assertion attribuée à Joseph Garcin, l'un des personnages de la pièce : « L'enfer, c'est les *Autres*. » (Sartre, 1947, p. 93)

Il est important de souligner qu'il y a trois protagonistes dans la pièce, un homme et deux femmes. Ils sont introduits successivement dans la chambre de détention par le Garçon de l'hôtel, où ils seront condamnés à vivre ensemble éternellement en enfer. Le premier à arriver, Joseph Garcin, est un habitant de Rio. Il se présente comme publiciste (journaliste) pacifiste et homme de lettres. La deuxième est Inès Serrano, une lesbienne et employée des postes. Ensuite vient Estelle Rigault, une jeune femme mondaine de Paris. Ces condamnés (acteurs), originaires de milieux différents, se retrouvent en enfer. Le passage d'une attribution de culpabilité par l'*Autre* à un statut acquis constitue un élément essentiel. Le fait qu'ils soient condamnés et décédés indique qu'ils sont arrachés à la terre. Ils ne sont plus simplement des Êtres, mais sont devenus *Autres*, immergés dans un *Autre* monde, cloîtrés. De plus, leur statut d'étrangers les uns pour les *Autres* souligne une distance existentielle et renforce ainsi le concept d'*Autrui*. Provenant d'horizons inconnus les uns des *Autres*, chacun des codétenus apporte avec lui son propre bagage d'altérité, qu'ils s'intéressent tous à dévoiler.

4.1.0 Le passage aux aveux

La vérité du cogito nous enseigne que chaque individu en tant qu'être humain possède un droit sacré et inviolable grâce à la pensée. C'est la liberté, l'un des concepts fondamentaux dans la réflexion de Sartre. Elle représente le pouvoir de faire des choix, qui peut s'étendre aux domaines physique, psychique, moral, et ainsi de suite. Cette liberté englobe la capacité de choisir son propre univers, de donner un sens à sa propre existence et de l'habiter de manière séparée. Cependant, la mort prive *Autrui* de toutes ces libertés.

Les personnages, issus de milieux différents, se rencontrent par hasard en enfer, et comme le souligne Garcin, ils « sont logés à la même enseigne » (Sartre, 1947, p. 24), mais ils restent isolés les uns des *Autres*. Afin de surmonter le sentiment d'étrangeté qui les sépare, les détenus conviennent de révéler ce qui les a conduits en enfer.

Dans sa confession, Garcin admet qu'il avait l'habitude de maltraiter psychologiquement sa femme parce que cela lui procurait du plaisir de la tourmenter. Il affirme qu'il « l'a tirée du ruisseau » (Sartre, 1947, p. 40). Garcin révèle qu'il avait installé une maîtresse métisse dans la même chambre où il partageait son lit avec sa femme. La nuit, il faisait délibérément en sorte que sa femme entende tout ce qui se passait entre lui et sa maîtresse. Le matin, lorsqu'ils restaient au lit, lui et sa maîtresse, sa femme devait se lever tôt pour leur apporter le petit-déjeuner. Cependant, aussi cruel que puisse être ce traitement envers sa femme, ce n'est pas la raison de sa présence en enfer. Il avait honte de révéler la véritable cause de sa mort. Plus tard, il est révélé qu'il était déserteur, et qu'il a été fusillé parce qu'il utilisait sa prétendue vocation de pacifiste pour échapper à la guerre, par peur de mourir. Cette lâcheté et cette mauvaise foi sont les véritables raisons de sa chute en enfer.

En ce qui concerne Inès, elle se distingue parmi les trois personnages par sa sincérité. Aucun mensonge n'apparaît dans ses confessions. Elle ne cache pas non plus son identité dans le monde réel, y compris son orientation sexuelle, bien qu'elle ne soit pas très accommodante. En

tant que lesbienne, elle ne dissimule pas son affection pour Estelle, tout en exprimant ouvertement sa haine envers les hommes. Son honnêteté est évidente, et elle est la seule du groupe à révéler la véritable raison de sa présence en enfer. Cependant, qu'est-ce qui indique cette franchise ? Normalement, comme le souligne Sartre dans *L'Être et le Néant*, les homosexuels et les lesbiennes vivent souvent une existence difficile marquée par un sentiment de culpabilité. Cette situation découle de la pression sociale. Cependant, chez Inès, c'est son impétuosité, son audace, des traits essentiels de son individualité, qui l'ont amenée à être différente. Son caractère d'*Autre* et son agressivité ont conduit à la mort de trois personnes.

En revanche, Estelle, tout comme Garcin, ne se montre pas franche dans ses confessions. Dans un premier temps, elle prétend avoir été contrainte d'épouser un vieil ami de son père par des circonstances malheureuses. Elle accepte ce mariage en raison de son frère malade, que sa famille pauvre ne peut pas soutenir. Cette relation va à l'encontre de sa liberté et est considérée comme contre nature. Plus tard, elle rencontre l'homme qu'elle aime. Bien qu'il veuille qu'elle parte avec lui, elle refuse. Accablée de chagrin, elle succombe ensuite à une pneumonie. Cependant, il s'avère que ce n'est pas du tout la véritable cause de sa mort. Elle est en fait condamnée pour homicide.

On peut se demander pourquoi Garcin et Estelle ne parviennent pas à exprimer librement la vérité sur les circonstances de leur décès. C'est sans doute une question complexe liée à l'altérité, à l'historicité et à l'humanité des personnages sartriens.

4.1.2 Altérité, historicité, humanité

La problématique relative à l'appréhension de l'Altérité suscite un intérêt croissant, particulièrement lorsqu'elle est examinée à travers le prisme conjugué de l'altérité, de l'historicité et de l'humanité. L'altérité, telle qu'évoquée précédemment, demeure indissociable de l'identité. Les caractéristiques distinctives que chaque protagoniste de la pièce *Huis clos*

incarne contribuent à leur définition et renvoient à leur personnalité, et par extension, à leur identité. Dans ce contexte, le concept d'identité s'appréhende à deux niveaux : d'une part, en tant que compréhension personnelle et individuelle ; d'*Autre* part, dans le cadre de l'identité collective, voire partagée. À titre illustratif, l'orientation homosexuelle d'Inès Serrano constitue l'un des traits distinctifs la caractérisant. Cette dimension relationnelle la délimite et exerce une influence prépondérante sur son rôle au sein de la pièce. Ce facteur met en exergue son inscription dans le monde tangible des vivants, ainsi que sa relation avec Florence, l'épouse de son cousin, catalysant ainsi une série d'événements tragiques, dont les décès d'Inès elle-même, de son cousin, et de Florence.

Inès exprime ainsi son point de vue sur Florence et son mari : « Je me suis glissée en elle, elle l'a vu avec mes yeux... Pour finir, elle m'est restée sur mes bras. Six mois durant j'ai flambé dans son cœur. J'ai tout brûlé » (Sartre, 1947, pp. 56, 57). L'apparence d'Inès en enfer découle de ce comportement et de ce mode de vie. Cette dynamique est également observée chez les *Autres* personnages, où leur altérité évolue vers leur identité propre. Cependant, cette identité n'est pas seulement attribuée, mais également définie par la condamnation collective et la jurisprudence communautaire. Dans *Huis clos*, il s'avère que les condamnations ainsi que les peines infligées sont acceptées par les personnages eux-mêmes. Ils reconnaissent leur implication dans les crimes, comme l'exprime Inès : « Entre assassins. Nous sommes en enfer, ma petite, il n'y a jamais d'erreur et on ne damne jamais pour rien... En enfer ! Damnés ! Damnés ! » (Sartre, 1947, p. 41). Les condamnés ont tous consenti à leur statut de victimes légitimes et ne portent aucune rancune envers quiconque pour leur sort malheureux. Les identités individuelles et personnelles s'accumulent pour former une identité collective, qui façonne le destin partagé au sein de l'enfer. Malgré leur situation, ils n'émettent pas de plaintes. Comme l'affirme Inès : « Damnée, la petite sainte. Damné, le héros sans reproche. Nous avons

eu notre heure de plaisir, n'est-ce pas ? Il y a des gens qui ont souffert pour nous jusqu'à la mort et cela nous amusait beaucoup. À présent, il faut payer. ». (Sartre, 1947, p. 41)

Normalement, l'aveu est souvent fait dans l'espoir d'obtenir une remise de peine ou le pardon, comme le suggère l'adage : « Péché avoué est à moitié pardonné » (Sartre, 1943, p. 96). Cependant, la situation dans notre pièce diffère de cette notion. Les aveux ne visent pas à alléger les peines, car les personnages sont déjà condamnés. Au lieu de cela, les aveux servent à accéder à la connaissance de soi. Ils permettent de franchir la frontière de l'altérité individuelle et de progresser vers une conscience collective, vers une sorte d'unité.

À cet effet, nous relevons certaines hésitations de la part de Garcin et Estelle en ce qui concerne la vérité révélée sur leur vie dans le monde réel et les facteurs qui les ont conduits en enfer. De plus, habituellement, les confesseurs admettent leurs fautes, mais non pas leurs causes. Les individus malveillants, soit ils mentent, soit ils présentent des excuses. Les événements qui se déroulent dans la pièce sartrienne sont pertinents à cet égard. La question en suspens est la suivante : s'agit-il des caractéristiques historiques ou humanistes en jeu ?

Selon Hanson-Løve, l'historicité renvoie à la nature temporelle des êtres humains, pour qui la conscience du passé et l'anticipation de l'avenir constituent des dimensions constitutives. D'emblée, nous observons que la problématique de l'altérité révèle le caractère historique d'un phénomène, et ainsi, ce dernier est non-naturel, non universel. Cela pose la question de la trame communicationnelle en lien avec l'Autre : altérité - identité - temporalité - historicité. Les scènes d'aveux qui se déroulent dans *Huis clos* sont fortement liées à l'identité, pas seulement à l'altérité différenciée. Lorsqu'Inès avoue sa méchanceté dans l'espace confiné de *Huis clos*, où les normes pénales sont suspendues, quelle image projette-t-elle ? S'agit-il de son identité ou de son altérité ? Est-ce une question d'humanité ou d'historicité ? Voici des aspects de la

condition humaine qui ont captivé l'attention des philosophes d'*Autrefois* et qui continuent d'interpeller ceux de notre époque.

Ricoeur (1990) confirme également que « L'identité, au sens d'idem, déploie elle-même une hiérarchie de significations... dont la permanence dans le temps constitue le degré le plus élevé, à quoi s'oppose le différent, au sens de changeant, variable » (Ricoeur, 1990, pp. 12,13).

Dans *Huis clos et altérité* chez Amélie Nothomb, Attia soutient que,

Dès sa naissance, l'être humain est sujet à une insertion progressive dans un système de références identitaires. Ces références sont nécessaires à son attachement légitime à un univers d'appartenance qui marque les limites entre lui et les *Autres*. L'histoire de la société humaine est synonyme des définitions de ces limites entre Nous et les *Autres*. La façon de comprendre l'*Autre* est la caractéristique principale de la structure communicationnelle d'une société, puisque le processus identitaire se trouve au centre même de cette dialectique. (Attia, 2019, p. 8)

La quête identitaire abordée dans *Huis clos* met en lumière le droit à la différence. Ce droit non seulement inspire des revendications collectives, mais également des revendications individuelles visant à être soi-même. Ces aspirations se manifestent à deux échelles distinctes : au niveau de l'individu et au niveau de la personne. Ces revendications s'intègrent dans le système de références identitaires, qui trouve ses fondements dans les origines géographiques des personnages. L'individu, en tant que « moi » centré sur lui-même, peut entraver les relations de réciprocité inhérentes à toute vie sociale dans laquelle il évolue, en raison d'un égocentrisme moral ou intellectuel. En revanche, la personne se distingue par son acceptation volontaire d'une discipline qui contribue à sa formation. Elle se soumet ainsi aux systèmes de normes réciproques qui régissent les interactions sociales, alignant sa liberté sur le respect d'*Autrui*.

Le concept d'« *Autrui* », tel qu'il est abordé dans *Huis clos*, résonne avec l'individu « moi », car tous les codétenus sont condamnés pour avoir enfreint les lois régissant les comportements au sein de leurs communautés respectives.

L'individu, c'est le Moi en tant que centre sur lui-même et faisant obstacle, par cet égocentrisme moral ou intellectuel, aux relations de réciprocité inhérente à toute vie sociale évoluée. La personne, c'est au contraire, l'individu acceptant librement une discipline, ou contribuant à sa constitution et se soumettant ainsi volontairement à un système de normes réciproques qui subordonnent sa liberté au respect de chacun. (La parafe, 2010, commentaire 4)

L'histoire de l'altérité d'*Autrui* au sein de l'époque moderne constitue une chronique d'un phénomène en constante évolution, étroitement lié à la dynamique de la conception de l'humanité. Comme le souligne Lévi-Strauss dans son ouvrage *Anthropologie structurale* :

L'humanisme exotique du XIXe siècle s'est trouvé lui-même lié aux intérêts industriels et commerciaux qui lui servaient de support et auxquels il devait exister. Après l'humanisme aristocratique de la renaissance et l'humanisme bourgeois du XIXe siècle, l'ethnologue marque donc, pour le monde fini, qu'est devenue notre planète, l'émergence d'un humanisme qui est doublement universel. En cherchant son inspiration au sein des sociétés les plus humbles, et les plus méprisées, elle proclame que rien d'humain ne saurait être étrange à l'homme. (Lévi-Strauss, 1958, p. 43)

Sartre aborde la notion d'humanisme en explorant les plaintes de Joseph Garcin, le premier des trois personnages conduits à la prison de privations infernales. Celui-ci exprime son mécontentement concernant les lacunes de l'installation carcérale et se tourne vers le Garçon en disant : « Pas de glaces, pas de fenêtres, naturellement. Rien de fragile. Et pourquoi m'a-t-on ôté ma brosse à dents ? » (Sartre, 1947, p. 15). En réponse, le Garçon déclare : « Et voilà. Voilà la dignité humaine qui vous revient. C'est formidable ». Garcin réagit vivement à cette déclaration du Garçon. Mais pourquoi ? En réalité, la notion de dignité humaine renvoie aux principes anthropologiques du droit à la dignité pour soi en tant qu'être humain, mais aussi et surtout pour *Autrui*. Cela implique de reconnaître en *Autrui* une valeur inhérente et non acquise propre aux êtres humains, plutôt que de les considérer comme des animaux ou des objets. Peut-être que cette référence à la dignité humaine le renvoie à son identité historique, à sa manière de vivre dans le monde qui précédait. Néanmoins, cette explosion de colère n'empêche pas le

Garçon de poursuivre le même sujet peu après en demandant : « Je vous demande, pourquoi vous brossez-vous les dents ? » (Sartre, 1947, p. 16).

Évidemment, se brosser les dents répond à des motifs d'hygiène personnelle, mais aussi à l'objectif de ne pas incommoder *Autrui* par une mauvaise odeur buccale. En réplique à la question du Garçon, Garcin riposte : « Et pourquoi se regarderait-on dans les glaces ? » Cette interrogation touche au cœur du phénomène de l'enfermement psychologique évoqué par le titre de la pièce, "Huis clos". En effet, le manque de miroirs est une disposition destinée à empêcher toute échappatoire. Elle contraint l'individu à ne pas se soustraire aux regards d'*Autrui* dans la construction de son identité, quelle que soit l'amertume que cette expérience puisse parfois engendrer. Estelle exprime cette idée en disant : « Je me sens drôle. (Elle se tâte) Ça ne vous fait pas cet effet-là, à vous : quand je ne me vois pas, j'ai beau me tâter, je me demande si j'existe pour de vrai » (Sartre, 1947, p. 44). Inès partage également ce sentiment en expliquant qu'en l'absence de miroirs, elle se sent toujours à l'intérieur d'elle-même. C'est un sentiment qu'elle trouve désespérant, une situation qu'elles considèrent toutes deux comme extrêmement pénible et insoutenable à long terme. Bien que leurs différences individuelles varient, l'absence de reflet agit comme un lien qui les unit.

L'univers cloîtré de *Huis clos* se présente comme à la fois un espace isolé et une zone infernale. Mais, en même temps, ce milieu s'avère un cadre dans lequel les personnages fantomatiques réclament impuissamment des possessions sur terre. Chacun des acteurs en a fait l'expérience. À un moment donné, Inès déclare : « C'est la nuit. Ils ont mis les scellés sur la porte de ma chambre. Et la chambre est vide. » (Sartre, 1949, p. 34) Ces personnages réitèrent leur revendication d'appartenance au monde réel de façon persistante. Plus tard, Inès reprend la parole au sujet de cette même chambre :

Ils l'ont louée. Les fenêtres sont grandes ouvertes, un homme est assis sur mon lit. Ils l'ont louée ! Ils l'ont louée ! Entrez, entrez, ne vous gênez pas. C'est une femme. Elle va vers lui et lui met les mains sur les épaules ... Qu'est-ce qu'ils attendent pour allumer, on n'y voit plus ;

est-ce qu'ils vont s'embrasser ? Cette chambre est à moi. Et pourquoi n'allume-t-il pas ? Je ne peux plus voir. Qu'est-ce qu'ils chuchotent ? Est-ce qu'il va la caresser sur mon lit ? Elle lui dit qu'il est midi et qu'il fait grand soleil. Alors, c'est que je deviens aveugle. (Un temps) Fini. Plus rien : je ne vois plus, je n'entends plus. Eh bien, je suppose que j'en ai fini avec la terre. Plus d'alibi. (Elle frissonne) Je me sens vide. À présent, je suis tout à fait morte. Tout entière ici. (Un temps) Vous disiez ? Vous parliez de m'aider, je crois ? (Sartre, 1947, p. 62)

Tout à l'heure, lorsque Garcin suggère à Inès qu'ils doivent coopérer mutuellement pour trouver un moyen de s'échapper, et que personne parmi eux ne peut y parvenir seul, elle réplique en affirmant qu'elle n'a pas besoin d'aide. Mais, dès que cette fenêtre qui ouvre sur le monde des vivants se ferme, Inès revient rapidement à Garcin. Ce sont précisément ces conditions contraignantes qui poussent l'individu à se tourner vers *Autrui*.

4.2.0 L'enfer, c'est les *Autres*

Les personnages de la pièce manifestent dès le début une inclination psychologique envers la conception traditionnelle de l'enfer. Ils supposent que l'enfer constitue un lieu de châtement où des bourreaux infligent des peines. Joseph Garcin démontre cette préconception inquiétante dès son interaction initiale avec le Garçon d'étage. Garcin se plaint des rumeurs des vivants concernant les agencements erronés des meubles dans lesquels il résiderait. Soudain devenu sérieux, il s'exclame : « Où sont les pals ? ... Les pals, les grils, les entonnoirs de cuir » (Sartre, 1947, p. 15). La réplique immédiate du Garçon à cette question est très révélatrice : « Quoi ? ... Vous voulez rire ? ». Le contraste entre le sérieux et le sarcasme dans cet échange est significatif et intrigant. Le dramaturge, à travers cette approche, pointe du doigt la fausseté de la superstition par rapport à la réalité de l'enfer, soulignant l'absence de bourreaux ou de tortionnaires. Dans cette perspective sartrienne, l'enfer réside en *Autrui*. La confrontation entre la conception traditionnelle de l'enfer et la vision sartrienne met en évidence le fait que le

véritable enfer ne réside pas dans les tourments infligés par des tortionnaires, mais plutôt dans la violence psychologique, dans la présence des *Autres*.

Une scène similaire se déroule entre Inès et Garcin lors de l'entrée de cette dernière. Son introduction dans la pièce est marquée par ce différend. À peine arrivée, Inès engage Garcin dans un échange :

- Où est Florence ? Je vous demande, où est Florence ?
- Je n'en sais rien.
- C'est tout ce que vous avez trouvé ? La torture par absence ?
- ... pour qui me prenez-vous ?
- Vous ? Vous êtes le bourreau. (Sartre, 1947, p. 23)

Suite à cette assertion, il est révélé que Garcin sursaute et éclate de rire. Il rétorque : « Le bourreau ? Vraiment, vous êtes entrée, vous m'avez regardé et vous avez pensé : c'est le bourreau. Quelle extravagance ? » (Sartre, 1947, p. 24). Ultérieurement, après l'interrogatoire d'Estelle, Inès lui conseille de garder son air de bourreau. Ce rappel amène Garcin à se souvenir de la scène où ce qualificatif lui avait été attribué, et il répète en murmurant : « De bourreau », puis, scrutant autour de lui, peut-être à la recherche d'un miroir, il ajoute : « Je donnerais n'importe quoi pour me voir dans une glace » (Sartre, 1947, p. 63).

Garcin se divertit de cette présomption fortuite d'Inès. Une fois de plus, nous observons l'utilisation du contraste entre sérieux et ironie pour démystifier la superstition associée à une fausse conception de l'enfer.

Une scène similaire se produit à l'arrivée d'Estelle. En apercevant Garcin, le visage de ce dernier dissimulé entre ses mains, elle s'exclame : « Non ! Non, non, ne relève pas la tête. » Surpris lorsque Garcin découvre son visage, Estelle s'écrie : « Je ne vous connais pas ». La réplique de Garcin est la suivante : « Je ne suis pas le bourreau » (Sartre, 1947, p. 29). La conception traditionnelle de l'enfer repose sur la présence d'un bourreau, une figure effrayante chargée

d'infliger des peines et des supplices éternels. Cependant, cette notion ne s'applique pas à Huis clos. En effet, comme le souligne Garcin : « Alors, c'est ça l'enfer. Je n'aurais jamais cru ... Vous vous rappelez le soufre, le bûcher, le gril ... Ah quelle plaisanterie ! Pas besoin de gril : l'enfer, c'est les *Autres* » (Sartre, 1947, p. 93)

L'enfer sartrien ne se manifeste pas par la torture physique, mais plutôt par l'incapacité à échapper au regard scrutateur d'*Autrui*. Ce regard possède la capacité d'examiner les objets jusqu'à leurs moindres détails et de pénétrer profondément leur existence. Effectivement, selon Sartre, « l'enfer, c'est les *Autres* »! Comment définir cet *Autre* sartrien et d'où provient l'idée tragique de son apparence ? Comme mentionné précédemment, l'*Autre* représente le Moi qui n'est pas Moi. L'enfer est le regard d'*Autrui*, le jugement qu'*Autrui* porte sur nous à partir des images que nous projetons. Cette représentation de nous-mêmes constitue le matériau avec lequel *Autrui* travaille. L'acception du terme de la représentation dépasse largement le simple acte de désigner qui fait connaître la personne de manière précise toute en donnant des renseignements sur cette dernière afin de la distinguer des autres. La portée sémantique de la représentation évoquée par Sartre cible non seulement la mise en lumière de l'individu, mais elle révèle des renseignements qu'on souhaiterait occulter. Ces images servent de médiateur entre Moi et Moi-même' (Hansen-Love, 2021, p. 403). Le terme « Moi-même » reflète le Moi, tout en dépassant sa nature de sujet pour atteindre une intimité plus profonde avec le Soi. Alors que le Moi est l'entité pensante, l'idée du « Moi-même » évoque le jugement que nous portons sur nous-mêmes en raison du regard d'*Autrui*. Sartre souligne dans *L'Être et le Néant* : « Je ne peux me connaître qu'à travers *Autrui* » (Sartre, 1943, p. 85). Le jugement que le regard d'*Autrui* porte sur Moi me permet de prendre conscience de ma situation.

Par exemple, au début de la pièce, Estelle refusait d'admettre sa culpabilité. Elle déclare : « Peut-être qu'au nom de certains principes, on pourrait me reprocher d'avoir sacrifié ma

jeunesse à un vieillard. (À Garcin) Croyez-vous que ce soit une faute ? » (Sartre, 1943, p. 38). Cependant, après un interrogatoire intense mené par Garcin et Inès, elle finit par avouer, à contrecœur, son adultère et son implication dans un infanticide, résultant de la naissance illégitime d'un enfant qu'elle avait jeté dans un lac. Son amant s'est suicidé en se tirant une balle à cause de cet acte (Sartre, 1947). Accablée par la terrible charge pénitentielle que la confession impose, Estelle éclate en sanglots en criant : « Je suis lâche ! Je suis lâche ! » (Sartre, 1947, p. 62). Le regard sur sa vie antérieure, que l'interrogatoire de Garcin et Inès révèle, la dépouille de la fausse fierté qu'elle entretenait jusque-là dans la pièce. Sartre, dans *L'Être et le Néant*, évoque cette situation préjudiciable attribuée simplement à la présence de l'*Autre* : ».

S'il y a un *Autre*, quel qu'il soit, où qu'il soit, quels que soient ses rapports avec moi, sans même qu'il agisse *Autrement* sur moi que par le surgissement de son être, j'ai un dehors, j'ai une nature ; ma chute originelle c'est l'existence de l'*Autre* ; et la honte est – comme la fierté – l'appréhension de moi-même comme nature, encore que cette nature même m'échappe et soi inconnaissable comme telle. (Sartre, 1943, p. 299)

L'appréhension induite par la confrontation avec notre propre être, en particulier la honte, demeure voilée jusqu'à ce que la présence d'*Autrui* surgisse. Le regard de ses compagnons d'infortune dans sa vie antérieure a suscité la révélation de cette part nuisible qu'elle tentait de dissimuler. Les aspects ignobles de son passé caché ayant été exposés, elle perd le masque de sainteté qu'elle arborait devant ses pairs. Cet épisode marque une chute à la fois psychologique et morale. C'est la tragédie de la révélation provoquée par *Autrui*, dont la simple existence et le regard font surgir les éléments refoulés de son existence. Estelle n'essaie pas de dissimuler son aversion envers ses codétenus en raison du dénuement tragique engendré par l'interrogatoire. Elle leur exprime de manière explicite : « Si vous saviez combien je vous méprise » (Sartre, 1962, p. 56).

4.2.1 Le ton tragique

D'où émerge le ton tragique dans la pièce ? Comme l'exprime succinctement Blanc dans « Le Point », « Ce n'est pas une guerre de tous contre tous que dépeint Sartre, mais un drame intérieur à la conscience, qui se découvre exposé au regard d'*Autrui*. » (Blanc, 2017, para. 1) Le tragique de la pièce provient du domaine de la conscience et de l'effet de l'univers clos où règne une clarté implacable, dépourvue de toute échappatoire. C'est une situation de confinement véritable, d'être vouée au regard d'*Autrui* de manière perpétuelle. On aurait pu souhaiter une transition d'un environnement insupportable vers un contexte plus clément, mais lorsque cette option est exclue faute d'issue, cela devient tragique. Pendant l'inquisition, Estelle est prise d'une telle détresse qu'elle se précipite vers la porte en disant : « Laissez-moi tranquille. Vous me faites peur. Je veux m'en aller. Je veux m'en aller ! » (Sartre, 1947, p. 59). Malgré ses cris et ses secousses à la porte, ses efforts sont vains. Cela représente une illustration concrète d'un interrogatoire à huis clos. L'audience doit poursuivre le procès jusqu'à sa conclusion inéluctable.

Finalement, Estelle avoue qu'elle est tombée enceinte de Roger, son petit ami, à l'insu de son mari. Elle quitte le domicile conjugal pour passer six mois en Suisse avec Roger. Il est présent lors de la naissance du bébé. Le balcon de leur hôtel donne sur un lac. C'est là qu'Estelle jette l'enfant, malgré les pleurs et les supplications de son amant. Brisé par le chagrin, celui-ci se tire une balle dans la tête. Sa véritable nature est mise à nu, et Estelle admet qu'elle est lâche : « Je suis lâche ! Je suis lâche ! » (Sartre, 1947, p. 63). La personnalité horrifique qu'elle s'efforçait de masquer derrière le maquillage est mise en lumière. Dans *Huis clos*, *Autrui* est une figure qui ne peut cacher ses véritables identités sous quelque mascarade que ce soit. Le tragique de cet univers clos réside dans le fait que chaque personnage est susceptible d'être dévoilé. Chaque individu est une personnalité à dénuder, à mettre à nu « jusqu'aux os » (Sartre, 1947, p. 66).

Une *Autre* scène tragique implique la confluence de la lumière et du regard d'*Autrui*. Pour se venger d'Inès, Estelle demande à Garcin de l'embrasser : « Estelle : Embrasse-moi, tu l'entendras chanter. Mais, malgré la permission et l'encouragement d'Estelle, Garcin se sent bloqué. Il s'adresse donc plutôt à Inès. Garcin : C'est pourtant vrai, Inès. Tu me tiens, mais je te tiens aussi » (Sartre, 1947, p. 91)

Lorsque Garcin se penche sur Estelle, Inès pousse un cri strident. Estelle exhorte Garcin à continuer et à aller plus loin que l'embrasement ordinaire, mais la lumière ainsi que le regard d'Inès empêche le bonhomme d'aller au-delà de la simple étreinte :

- Estelle : Chante ! Chante ! Serre-moi plus fort contre toi, Garcin ; elle en crèvera.
- Inès : Mais oui, serre-la bien fort, serre-la ! Mêlez vos chaleurs. C'est bon l'amour, hein, Garcin ? C'est tiède et profond comme le sommeil, mais je t'empêcherai de dormir.
- Estelle : Ne l'écoute pas. Prends ma bouche ; je suis à toi tout entière.
- Inès : Eh bien, qu'attends-tu ? Fais ce qu'on te dit, Garcin. ... Je vous vois ; à moi seul je suis une foule. ...
- Garcin : Il ne fera donc jamais nuit ?
- Inès: Jamais
- Garcin: Tu me verras toujours ?
- Inès : Toujours. (Sartre, 1947, pp. 92, 93)

Bloqué psychologiquement et désillusionné, Garcin a dû abandonner son projet de relation sexuelle avec Estelle. Cela est dû aux effets conjugués de la lumière persistante et du regard insatiable d'Inès. Il souhaiterait se dissimuler, se réfugier dans l'obscurité, mais dans un univers aussi clos et avec les yeux perspicaces d'Inès, la nuit ne tombe jamais, et comme Inès l'a souligné, elle incarne à elle seule une multitude. Il n'y a aucun endroit où se cacher. C'est une situation tragique.

Selon →dictionnaire en ligne, le tragique est ce qui « évoque une situation où l'homme prend douloureusement conscience d'un destin ou d'une fatalité. Qui évoque une émotion intense, par un caractère effrayant ou funeste – dramati-que, émouvant, terrible ». On trouve abondamment

ces éléments tragiques dans le texte de Sartre. Tous les personnages, d'une manière ou d'une *Autre*, prennent conscience de la difficulté de coexister, en l'absence d'une vision du monde partagée entre eux. De plus, cette situation de division et de conflit semble marquer leur existence de manière interminable.

À un moment donné, même Garcin, ne pouvant plus supporter l'atmosphère accablante créée par ses compagnons d'infortune, se libère et, pendant un certain temps, frappe violemment la porte de ses poings tout en s'écriant :

Ouvrez, ouvrez donc ! J'accepte tout : les brodequins, les tenailles, le plomb fondu, les pincettes, le garrot, tout ce qui brûle, tout ce qui déchire, je veux souffrir pour de bon. Plutôt cent morsures, plutôt le fouet, le vitriol que cette souffrance de tête, ce fantôme de souffrance, qui ne fait jamais assez mal. (Il saisit le bouton de la porte et la secoue). (Sartre, 1947, p. 86)

Joseph Garcin préfère le tourment associé au sens traditionnel de l'enfer plutôt que l'obligation de vivre en communauté avec ses compagnons d'infortune. Le drame de la situation atteint son apogée lorsque la porte s'ouvre brusquement, au point que Garcin manque de tomber. Cependant, au lieu de s'échapper, il reste immobile, perplexe. Celui qui se battait violemment pour partir a soudainement changé d'avis. Il ne veut plus partir. Inès, en le taquinant, l'encourage à partir, mais il répond : « Je me demande pourquoi cette porte s'est ouverte. » (Sartre, 1947, p. 87) Le ton tragique dans notre corpus est à nouveau illustré par cette attitude emblématique d'inertie chez les personnages, incapables d'agir même lorsqu'ils le souhaitent. En règle générale, la tragédie classique confronte l'individu à l'Histoire, à sa volonté et à sa passion d'exercer sa liberté. Cependant, dans cette pièce sartrienne, ce qui prédomine est une forme de liberté et de volonté figées. Tous les personnages, Garcin, Estelle et même la tragique Inès, sont en proie à une immobilisation frappante. Ils n'ont rien à faire et ne peuvent rien faire, souvent à cause de la présence d'*Autrui*. Cet état d'esprit mine la nature même de la liberté individuelle. La notion la plus fondamentale de la liberté, comme soulignée précédemment, est l'absence de contrainte, d'entrave. C'est l'indépendance de pensée et d'action.

Selon notre discussion dans les chapitres précédents, la construction de l'*Autre* accorde une importance primordiale à la connaissance et à l'acte de penser. La vérité indéniable dans *Huis clos* est que cette faculté essentielle de réflexion et d'action est entravée, limitée. Peut-être que l'aspect le plus aigu de la tragédie de cet univers clos réside dans le fait que les personnages possèdent bel et bien la connaissance nécessaire pour se sauver, mais ils manquent de la motivation pour utiliser cette connaissance. Cet état d'esprit est mis en lumière dans cet échange entre Garcin et Inès :

- Garcin : Est-ce que nous ne pourrions pas essayer de nous aider les uns les *Autres* ?
- Inès : Je n'ai pas besoin d'aide.
- Garcin : Inès, ils ont embrouillé tous les fils. Si vous faites le moindre geste, Estelle et moi nous sentons la secousse. Aucun d'entre nous ne peut se sauver seul ; il faut que nous nous perdions ensemble ou que nous nous tirions d'affaire ensemble. Choisissez. (Sartre, 1947, p. 63)

La philosophie sartrienne se caractérise par une philosophie de la liberté. Ainsi, l'homme est contraint de faire des choix et d'agir en fonction de ces choix qu'il doit constamment assumer tout au long de sa vie. Les choix s'accompagnent de responsabilités. Cependant, l'un des traits essentiels qui font défaut chez Garcin est cette capacité à assumer ses responsabilités. C'est cette manifestation de mauvaise foi, le non-respect de ses engagements, qui lui vaut d'être qualifié de « lâche ». Au lieu d'agir, Garcin passe son temps à réfléchir. Il admet : « Je me suis observé. Je me suis suivi pas à pas. J'ai l'impression d'avoir passé une vie entière à m'interroger, et pourtant l'acte était là » (Sartre, 1947, p. 80). Garcin défend sa réputation à ce sujet auprès d'Inès :

- Garcin : Tu sais ce que c'est qu'un lâche ?
- Inès : Oui, je le sais.
- Garcin : Tu sais ce que c'est que le mal, la honte, la peur. ... Et si tu dis que je suis un lâche, c'est en connaissance de cause, hein ? (Sartre, 1947, p.88)

La lâcheté est caractérisée par un manque de fermeté et de courage. Elle est également associée à des actions indignes, poussant à nuire à *Autrui*, telles que l'acte d'Estelle qui a fait du mal à son propre bébé, un être incapable de se défendre. La tentative de fuir la guerre est indéniablement un acte de lâcheté. La lâcheté se manifeste par le refus d'agir en raison du mal, de la honte ou de la peur. Avoir peur ou honte d'admettre ses faiblesses et ses responsabilités constitue une forme de mauvaise foi. Cet état d'esprit est à l'origine de l'isolement de Garcin. Celui-ci refuse d'accepter sa propre lâcheté, se présentant comme un homme courageux dès le début de la pièce. Il recherche activement le soutien de ses compagnons d'infortune pour étayer sa prétention de courage. Il tente de les convaincre que sa décision de prendre le train pour Mexico plutôt que de participer à la guerre est motivée par des principes pacifistes et non par la lâcheté. Il en vient même à questionner Inès sur la possibilité de juger une vie en se basant sur un seul acte (Sartre, 1947). La tragédie de la vie réside dans le fait que c'est *Autrui* qui me juge en se basant sur mes actions, et non sur mes intentions.

Un *Autre* aspect du tragique dans *Huis clos* réside dans l'individualisme qui engendre la cruauté chez l'individu. Cela est mis en évidence par les révélations d'Inès lors de sa confession concernant la manière dont elle a séduit Florence, la femme de son cousin. Elle relate comment elle s'est insinuée dans la vie de Florence de telle manière que cette dernière voyait son mari « par mes yeux ». Finalement, Florence quitte son mari et les deux femmes louent une chambre à l'*Autre* bout de la ville. Profondément affecté par cette rupture, le cousin se suicide. Inès avoue : « Moi, je suis méchante : ça veut dire que j'ai besoin de la souffrance des *Autres* pour exister. Une torche. Une torche dans les cœurs. Quand je suis seule, je m'éteins » (Sartre, 1947, p. 57).

Tel est le compte rendu de la vie d'Inès dans le monde réel. Lorsque Garcin propose une collaboration afin qu'ils puissent se sauver, cela ne suscite pas son intérêt. Elle n'a pas l'habitude de coopérer avec *Autrui*. Elle affirme : « Je suis sèche. Je ne peux ni recevoir ni donner ;

comment voulez-vous que je vous aide ? Une branche morte, le feu va s'y mettre. » (Sartre, 1947, p. 65)

Tout ceci découle d'un seul élément : la perception de l'irruption d'*Autrui*

4.2.2 L'irruption de l'*Autre* et le phénomène de la décentration

Profitant de l'inspiration heideggerienne, la philosophie existentialiste sartrienne définit l'homme comme un « être au monde » un individu situé dans un milieu historique, dans un contexte social et culturel qu'il n'a pas choisi, surtout en ce qui concerne la rencontre de l'*Autre*, l'inconnu. Vivre en situation, telle est l'existence dans laquelle se trouvent les personnages de cette pièce. C'est une existence partagée où la liberté humaine est continuellement perturbée par la présence, voire l'irruption de l'*Autre*. Sartre distingue dans la pièce deux modalités de l'être : « être en - soi » et « être pour - soi. » L'être en - soi c'est « être de fait, opaque à soi-même, dépourvu de conscience, c'est à dire, incapable de se constituer en spectateur de soi-même ». (Hansen - Løve et al, 2011, p. 144) « Être pour - soi », en revanche, renvoie à tout ce qui existe en étant témoin à soi-même, c'est le moment de la prise de conscience de soi qui conduit l'esprit à la vérité. C'est un état d'âme caractérisé par la réconciliation de l'être et de la conscience. Mais, dès que l'*Autre* apparaît sur scène, cette réconciliation est déstabilisée, décentrée. Le résultat est qu'au lieu de concentrer ses pensées sur soi-même, on est obligé de considérer soit l'intérêt de l'*Autre*, soit l'ennui qu'engendre sa présence. Cet échange entre Inès et Garcin illustre bien ces modalités d'existence :

- Inès : Vous ne pourriez pas arrêter votre bouche ? Elle tourne comme une toupie sous votre nez.
- Garcin : Je vous demande pardon : je ne m'en rendais pas compte.
- Inès : C'est ce que je vous reproche. (Tic de Garcin) Encore ! Vous prétendez être poli et vous laissez votre visage à l'abandon. Vous n'êtes pas seul et vous n'avez pas le droit de m'infliger le spectacle de votre peur. (Sartre, 1947, p. 27)

Avant l'arrivée d'Inès, Garcin ignorait qu'il avait un tic. Les remarques d'Inès attirent l'attention de Garcin sur ses habitudes fâcheuses, le poussant ainsi à présenter des excuses. À travers cet incident, Sartre semble nous rappeler que la liberté humaine ne peut qu'être contextualisée, et que nous sommes inévitablement contraints de considérer l'*Autre* dans une situation donnée. Mais comment cela s'opère-t-il ? Évidemment, cela se fait par le biais de la décentration, le déplacement de la focalisation de la pensée de Soi vers *Autrui* et les circonstances de la vie. Sinon, nous risquons de sombrer dans la mauvaise foi. Essentiellement, il s'agit de la fusion d'une conscience qui voile la vérité d'être en situation avec l'*Autre*. Dans cette perspective, la conscience solipsiste se révèle être une aberration. C'est ce que Garcin qualifie de « situation fausse ». Inès, elle aussi, en apporte la preuve, lorsque lors de l'emploi des yeux d'Inès comme miroir, Estelle demande à Garcin : « Monsieur ! Monsieur ! Nous ne vous ennuyons pas par notre bavardage ? » (Sartre, 1947, p. 46) En réaction à cette déclaration, Inès s'adresse à Estelle en disant : « Laisse-le, il ne compte plus ; nous sommes seules. Interroge-moi. » (Sartre, 1947, p. 46) Le dramaturge souligne l'absurdité de la mauvaise foi résultant de l'attitude solipsiste lorsqu'il fait dire à Garcin : « Nous allons nous rasseoir bien tranquillement, nous fermerons les yeux et chacun tâchera d'oublier la présence des *Autres*. » (Sartre, 1947, p. 50) La réponse d'Inès à la suggestion de Garcin apporte également un éclairage quant à l'importance de l'approche de décentration :

Ah ! Oublier. Quel enfantillage ! Je vous sens dans mes os. Votre silence me crie dans les oreilles. Vous pouvez vous clouer la bouche, vous pouvez vous couper la langue, est-ce que vous vous empêchez d'exister ? Arrêtez-vous votre pensée ? Je l'entends, elle fait tic-tac, comme réveil, et je sais que vous entendez la mienne. ... Vous m'avez volée jusqu'à mon visage : vous le connaissez et je ne le connais pas. Et elle ? Elle ? Vous me l'avez volée : si nous étions seules, croyez-vous qu'elle oserait me traiter comme elle me traite ? Non, non : ôtez ces mains de votre figure, je ne vous laisserai pas, ce serait commode. ... Pas de ça ! Je veux choisir mon enfer ; je veux vous regarder de tous mes yeux et lutter à visage découvert. (Sartre, 1947, p. 51)

Prétendre se focaliser sur soi alors que l'on fait face à l'*Autre*, Inès qualifie cela d'« enfantillage ». Même son silence constitue une forme de communication.

4.2.3 La spatialité de l'enfer

L'enfer est communément conçu et enseigné par la plupart des religions traditionnelles comme un lieu de torture et de souffrance. Cependant, le cadre infernal dans lequel se déroule la pièce de Jean-Paul Sartre est radicalement différent. Les flammes inextinguibles, les pleurs et les grincements de dents qui sont associés à l'enfer traditionnel sont absents ici. Joseph Garcin exprime ouvertement sa surprise lorsqu'il réalise cela. Il s'interroge en ces termes : « Où sont les pals ? Les pals, les grils, les entonnoirs de cuir. » (Sartre, 1947, p. 15) Dans *Huis clos*, ce qui demeure constant n'est pas le feu, mais plutôt la lumière, la clarté. Par conséquent, il n'y a pas de nuit, ce qui signifie que le sommeil n'est pas possible : « Il faut [y] vivre les yeux ouverts » (Sartre, 1947, p. 19). Les yeux demeurent grands ouverts en permanence. Le tourment que l'on est censé endurer dans le concept religieux du calvaire n'est pas ce qui est décrit ici. Certes, Garcin se plaint de la chaleur étouffante, mais il n'y a aucune manifestation de feu. Le châtiment infernal émerge de la présence de l'*Autre*, comme le souligne Joseph Garcin lors de son échange avec Inès. Il déclare :

Je comprends très bien que ma présence vous importune. Et personnellement, je préférerais rester seul : il faut que je mette ma vie en ordre et j'ai besoin de me recueillir. Mais je suis sûr que nous pourrions nous accommoder l'un de l'*Autre* : je ne parle pas, je ne remue guère et je fais peu de bruit. Seulement, si je peux me permettre un conseil, il faudra conserver entre nous une extrême politesse. Ce sera notre meilleure défense. (Sartre, 1947, p. 25)

Dans le contexte de *Huis clos*, l'isolement et le solipsisme n'ont pas leur place. En effet, plutôt que de susciter un sentiment de solidarité, la présence de l'*Autre* entraîne une intrusion dans la sphère privée. Ainsi, il exige un effort considérable pour se recueillir intérieurement ou pour organiser sa propre vie. Dans le but d'établir une harmonie et une coexistence, les personnages

vont jusqu'à tenter de créer un pacte de non-ingérence, une forme de défense pour assurer leur sécurité et leur protection mutuelles. Cependant, l'idée d'un tel accord empreint de politesse extrême et d'intersubjectivité, avancée par Garcin, est catégoriquement repoussée par Inès. Elle réplique en déclarant : « Je ne suis pas polie » (Sartre, 1947, p. 25).

Effectivement, dans *Huis clos*, Sartre aborde la question de l'engagement en tant qu'incorporation de notre liberté au sein du monde et de l'influence d'*Autrui*. Il développe le concept de décentration en tant que manière d'exister en situation, influencé par nos relations avec notre environnement et les interactions possibles avec les *Autres*.

Sartre donne la définition suivante de la décentration :

Autrui, c'est d'abord la fuite permanente des choses vers un terme que je saisis à la fois comme objet à une certaine distance de moi, et qui m'échappe en tant qu'il déplie autour de lui ses propres distances. (...) Tout est en place, tout existe toujours pour moi, mais tout est parcouru par une fuite invisible et figée vers un objet nouveau. L'apparition d'*Autrui* dans le monde correspond donc à un glissement figé de tout l'univers, à une décentration du monde qui mine par en dessous la centralisation que j'opère dans le même temps. (Sartre, 1943, p. 294)

L'acte de décentration rend la vie irrégulière en déplaçant l'objectif de l'existence des personnages principaux en dehors d'eux-mêmes. En d'*Autres* termes, il s'agit de déplacer le centre d'intérêt en dehors de l'axe central, selon les propos de Mournier :

Le monde des *Autres* n'est pas un jardin de délices. Il est une provocation permanente à la lutte, à l'adaptation et au dépassement. Il réintroduit constamment le risque et la souffrance où nous touchions à la paix. Aussi l'instinct d'auto-défense réagit-il en le refusant. (Mournier, 2014, p. 34)

En abordant la manière récurrente dont Sartre a assumé l'héritage littéraire du XIXe siècle, Benoît (2006) avance : « Il est des lieux dont on peut difficilement se passer ». Sartre lui-même en a témoigné dans *Qu'est-ce que la littérature*, lorsqu'il déclare que « le XIXe siècle a été pour

l'écrivain de la faute et de la déchéance » (Sartre, 1985, p. 150). Que signifie-t-il par cette référence à la faute et à la déchéance associées au XIXe siècle ?

4.3.0 L'imminence de la mort

Le thème de la mort s'inscrit profondément dans l'espace du huis clos. Comme le souligne Jean-François Lorette dans son article intitulé « Sartre et la mort : “Le mur” et après », la mort se manifeste de manière imminente dans toutes les scènes de la pièce. Comme il l'affirme, « ... Il y a des lieux de la mort avant même que la mort n'ait lieu. » (Lorette, 2013, paragraphe 3). Nous souhaitons ici mettre en exergue deux aspects symboliques particulièrement pertinents au sein de cet ouvrage : le mur et le piège.

Lorette (2013) décrit la mort comme un mur implacable et opaque. La mort ne se présente pas avec accueil ni ne murmure doucement telle une mère finale ; elle apparaît plutôt comme un mur dur à l'intention hostile. Dans *Huis clos*, les personnages sont conduits dans une pièce où la porte est refermée, les enfermant à jamais. Leur regard se heurte alors au mur qui leur interdit toute sortie. De manière similaire, la mort emprisonne ses victimes de façon permanente, les empêchant de concrétiser leurs aspirations. Comme le fait remarquer Garcin, « Je suis mort trop tôt. On ne m'a pas laissé le temps de faire mes actes » (Sartre, 1947, p. 90). Un autre symbole de la mort est celui d'un piège, d'une trappe, d'une cellule conçue pour surprendre. Cette image de captivité se retrouve à plusieurs reprises dans les interactions des personnages dans de *Huis clos* :

- Garçon : C'est par elle (Estelle) qu'ils vous auront. En ce qui me concerne, je ... je ... ne lui prête aucune attention. Si de votre côté...
- Inès : Quoi ?
- Garçon : C'est un piège. Ils vous guettent pour savoir si vous vous y laisserez prendre.
- Inès : je sais. Et vous, vous êtes un piège. Croyez-vous qu'ils n'ont pas prévu vos paroles ? Et qu'il ne s'y cache pas des trappes que nous ne pouvons pas voir ? Tout est piège. Mais qu'est-ce que cela me fait ? Moi aussi, je suis un piège. Un piège pour elle. C'est peut-être moi qui l'attraperai. ... Qu'est-ce que vous venez de me parler de votre malheur : je vous

dis que je sais tout et que je ne peux même pas avoir pitié de moi. Un piège, ha ! un piège. Naturellement, je suis prise au piège. (Sartre, 1947, pp. 65, 66)

Un *Autre* emblème de la mort est l'idée d'un piège, d'une trappe et d'un cachot, conçu pour surprendre. L'image de cette connexion est repérée à plusieurs reprises par les personnages dans *Huis clos* :

4.3.1 Le regard comme miroir

Le rôle du miroir revêt une importance cruciale pour les personnages sartriens. Garcin confirme ce constat lorsqu'il déclare : « Je donnerais n'importe quoi pour me voir dans une glace ». (Sartre, 1947, p. 62). En l'absence de miroirs, les personnages se voient contraints d'utiliser les regards des *Autres* pour se reconnaître. Cette notion est bien illustrée dans l'échange entre Estelle et Inès : « Je me sens drôle. Ça ne vous fait pas cet effet-là, à vous : quand je ne me vois pas, j'ai beau me tâter, je me demande si j'existe pour de vrai » (Sartre, 1947, p. 44).

Estelle est profondément perturbée par la perspective de vivre éternellement sans miroir. Elle s'agace de constater qu'elle disposait chez elle, dans l'*Autre* monde, de six grands miroirs dans sa chambre à coucher, alors qu'ici, elle est totalement dépourvue. Il n'y a même pas de miroir pour se maquiller. C'est alors qu'Inès décide de lui offrir son aide de la manière suivante : Inès - « Voulez-vous que je vous serve de miroir ? Venez, je vous invite chez moi. Asseyez-vous sur mon canapé. » (Sartre, 1947, p. 45). Bien qu'Estelle exprime des réticences en affirmant que cela pourrait nuire à toutes les deux, elle finit par faire confiance à Inès et croit qu'aucun mal ne pourrait en découler.

Dès que cet arrangement est établi, la formule de politesse entre elles évolue du vouvoiement au tutoiement. Inès : « Assieds-toi. Approche-toi. Encore. Regardez dans mes yeux : est-ce que tu t'y vois » Estelle : « Je suis toute petite. Je me vois mal » (Sartre, 1947, p. 47). Comme le souligne Roob (2010), « l'enfer, c'est les *Autres* », car dans cette condition infernale, les personnages se révèlent être des miroirs déformants les uns pour les *Autres*. La déformation

perçue dans le regard d'Estelle, même si elle peut être expliquée scientifiquement comme une réfraction, porte en elle une signification symbolique. La révélation de la vie antérieure d'Estelle a altéré l'estime qu'Inès lui portait. À travers les yeux d'Inès, Estelle n'est pas l'honorable personne qu'elle prétendait être.

Garcin, lui aussi, requiert une assistance pour parvenir à oublier sa lâcheté. Il exprime ceci :

Vois ; ils sont mille à répéter que je suis un lâche. Mais qu'est-ce que c'est, mille ? S'il y a une seule âme, une seule, pour affirmer de toutes ses forces que je n'ai pas fui, que je ne peux pas avoir fui, que j'ai du courage, que je suis propre, je suis sûr que je serais sauvé (Sartre, 1947, p. 82).

Cependant, de quoi Garcin cherche-t-il à s'échapper ? Quelle est la nature de cette quête salutaire qui lui tient tant à cœur, et comment espère-t-il l'accomplir ? Le terme « salutaire » dérive du latin « salut », signifiant « sain et sauf », et possède généralement une connotation religieuse, voire chrétienne. Toutefois, étant donné l'athéisme de Sartre, il est légitime de présumer que la signification en jeu serait une dérivation ou une abstraction de l'acception chrétienne. Ceci pourrait se rapporter soit à une expression soit à un geste d'accueil que la communauté, en tant qu'acte de réintégration, offre à l'individu altéré, dans ce cas précis, marqué par la lâcheté.

Cela reflète l'état d'esprit d'une personne dont les choix, et par conséquent les systèmes de valeurs, s'opposent aux intérêts collectifs de la communauté tout entière. Si Garcin, qui se déclare pacifiste, opte pour la fuite plutôt que de se battre en défense de la nation, il ne peut échapper à la condamnation et au mépris public. L'évaluation formulée par Inès est sans appel : « Tu as rêvé trente ans que tu avais du cœur ; et tu te passais mille petites faiblesses parce que tout est permis aux héros. Comme c'était commode ! Et puis, à l'heure du danger, on t'a mis au pied du mur et, ... tu as pris le train pour Mexico » (Sartre, 1947, p. 84)

Ce qui affecte le plus profondément le cœur de Garcin est l'incapacité de revenir au monde réel pour se défendre ou s'excuser. Cette réalité transparaît à travers ses tics et ses comportements compulsifs à chaque fois qu'il observe ses collègues se rassembler ou engager une conversation dans le monde réel. Le déshonneur notoire qu'il a laissé parmi les vivants le tourmente incessamment. De surcroît, l'univers dans *Huis clos* exerce une pression d'autant plus accablante du fait de l'absence de toute échappatoire. Il est impuissant face aux regards accusateurs de l'*Autre*.

Après que toutes les stratégies pour s'échapper ont échoué, Garcin met en lumière l'importance de la solidarité. Il exprime : « Aucun de nous ne peut se sauver seul ; il faut que nous nous perdions ensemble ou que nous nous tirions d'affaire ensemble. » (Sartre, 1947, p. 63)

Cela équivaut à de la manipulation. Garcin se lance dans une quête de salut à travers la mauvaise foi, en rejetant la responsabilité de ses choix. Lui qui admet posséder un tempérament taquin, capable même de « taquiner sans répit » (Sartre, 1947, p. 18), redoute d'être tourné en ridicule. Il craint que son nom ne devienne synonyme de lâcheté à perpétuité. C'est pourquoi il implore Estelle de le rassurer : « Veux-tu croire en moi ? Tu me serais plus chère que moi-même. » (Sartre, 1947, p. 76) Le regard de l'*Autre*, qui est souvent la source de ses problèmes, est ici sollicité pour restaurer la confiance de Garcin. L'harmonie, la coopération deviennent les seuls moyens pour apaiser son esprit. C'est là son aspiration salvatrice. C'est précisément l'objectif principal de ses interactions. Non pas un salut individuel, mais un salut collectif pour tous les trois.

4.3.2 Liberté et responsabilité

Depuis les enseignements de Descartes, l'homme est reconnu comme existant par le biais de la conscience, par sa capacité à penser. Sartre va plus loin en dépassant cette constatation en affirmant que le cogito possède la liberté, conférant ainsi à l'individu non seulement la faculté de penser, mais aussi celle de faire des choix et d'assumer la responsabilité qui en découle.

Cette idée est mise en évidence dans *L'Être et le Néant* où Sartre déclare que « C'est en tant qu'Ego que nous sommes sujets de droits, actif et passif, agents volontaires, objets possibles d'un jugement de valeur ou de responsabilité » (Sartre, 1943, p. 194). À travers ses choix, l'homme définit son identité et établit un système de valeurs. Un exemple de cette notion est illustré par Garcin, qui, ayant fui la guerre, adopte le nom d'un journaliste pacifiste pour éviter la condamnation en tant que lâche, ce qui constitue un exemple de mauvaise foi. Cette réflexion est également perceptible dans les paroles d'Inès lorsqu'elle s'adresse à Garcin : « seuls les actes décident de ce qu'on a valu. ... Tu n'es rien d'Autre que ta vie » (Sartre, 1947, p. 84).

Le système de valeurs de Garcin est une préoccupation essentielle. Il se questionne sur la validité de ses excuses. Garcin exprime : « Je voulais témoigner, je ... j'avais longuement réfléchi ... Est-ce que ce sont de vraies raisons ? » Il considère que l'approbation de ses principes et de ses choix constitue les actes les plus salvateurs. Il implore Estelle de croire en lui, mais son appel n'obtient pas gain de cause. Par conséquent, Inès le taquine sur sa lâcheté. Désirant prouver à Inès qu'il n'est pas lâche, Garcin répond à la question d'Estelle sur pourquoi il ne part pas au moment où la porte est ouverte en disant : « C'est à cause d'elle (Inès) que je suis resté. » Il s'adresse ensuite à Inès en lui disant : « C'est toi que je dois convaincre : tu es de ma race » (Sartre, 1947, p. 82). Pourtant, Garcin se rend compte que ses tentatives pour convaincre ses compagnons de captivité sont vaines, car le jugement sur son acte de lâcheté est déjà scellé dans le monde extérieur. En effet, il déclare : « Je ne peux plus rien d'Autre. Je ne les entends plus, tu sais. C'est sans doute qu'ils en ont fini avec moi. Fini : l'affaire est classée, je ne suis plus rien sur terre, même plus un lâche (Sartre, 1947, p. 89) ».

Indubitablement, toutes les activités humaines sont destinées à trouver leur conclusion dans la mort. Avec le surgissement du décès, s'évanouit toute la puissance inhérente à l'existence, telle que la liberté, la volonté et la responsabilité. En effet, toute question relative à la prise de

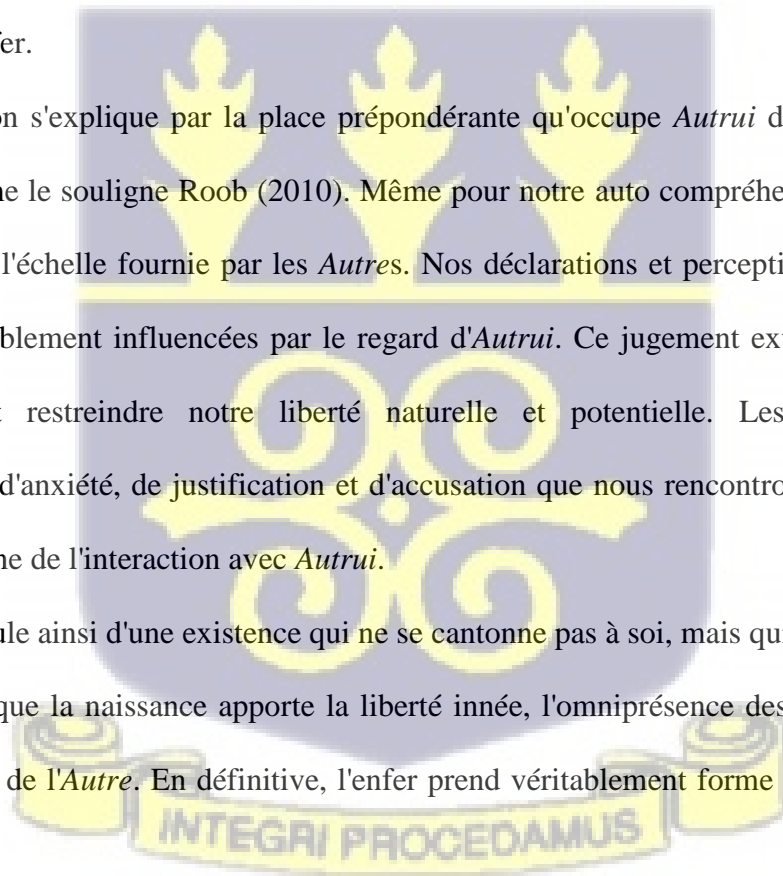
responsabilité envers soi-même est résolue, scellée dans le monde concret dès que la vie s'éteint.

4.0.0 Conclusion

L'origine de l'affirmation de Garcin : « L'enfer, c'est les *Autres* », repose sur une analyse complexe. La réduction des effectifs dans cet espace infernal élimine la figure du bourreau. Cependant, selon l'observation d'Inès, chaque protagoniste endosse le rôle de bourreau pour les deux *Autres*. L'enjeu de l'enfer ne réside donc pas uniquement dans l'après-vie, mais plutôt dans l'instant présent et la dynamique relationnelle avec les *Autres*. Roob (2010) met en évidence que si les interactions avec *Autrui* se distordent et se corrompent, *Autrui* peut alors se muer en une forme d'enfer.

Cette conception s'explique par la place prépondérante qu'occupe *Autrui* dans notre monde intérieur, comme le souligne Roob (2010). Même pour notre auto compréhension, nous nous mesurons avec l'échelle fournie par les *Autres*. Nos déclarations et perceptions à notre sujet sont inmanquablement influencées par le regard d'*Autrui*. Ce jugement extérieur peut nous immobiliser et restreindre notre liberté naturelle et potentielle. Les sentiments de condamnation, d'anxiété, de justification et d'accusation que nous rencontrons dans nos vies tirent leur origine de l'interaction avec *Autrui*.

La liberté découle ainsi d'une existence qui ne se cantonne pas à soi, mais qui s'articule autour d'*Autrui*. Bien que la naissance apporte la liberté innée, l'omniprésence des entraves résulte essentiellement de l'*Autre*. En définitive, l'enfer prend véritablement forme dans la figure de l'*Autre*.



CHAPITRE V

LA PESTE OU LA LOGIQUE DE L'ALTÉRITÉ CAMUSIENNE

5.0.0 Introduction

La notion de la peste évoque un malheur sanitaire inséparable de l'absurdité. Dans cette perspective, Camus discerne une vision de la mort au sein de ce phénomène épidémique, ce qui engendre des questionnements sur le lien entre l'absurdité et l'engagement. L'engagement se déploie en faveur de la vie d'*Autrui*, avec une détermination à la défendre coûte que coûte. Cette réflexion ne met-elle pas en lumière une divergence entre la démarche de Camus et les principes traditionnels de l'existentialisme ? Quelles sont les implications majeures de cette divergence ? Notre choix méthodologique pour cette étude consiste à analyser les interactions entre Rieux, personnage central et porte-parole de l'auteur, et les *Autres* protagonistes du roman. Cette démarche vise à décrypter la logique de l'altérité telle que conçue par Camus. En d'*Autres* termes, la notion d'altérité telle qu'elle est présente dans *La peste* est-elle pertinente, et quel est son rôle dans la construction de la signification dans le roman ? Pour répondre à cette question, notre démarche s'appuiera sur des concepts empruntés à la narratologie et à la phénoménologie existentielle. Ces cadres analytiques seront mobilisés pour examiner les relations interpersonnelles entre les personnages et pour extraire la signification de cette altérité positive sous-jacente. Dans cet esprit, notre analyse mettra en évidence les mécanismes qui participent à la construction de l'altérité au sein de l'œuvre d'Albert Camus, notamment l'engagement, l'égalité et la liberté.

Le drame de la peste, tel qu'illustré dans l'œuvre d'Albert Camus, revêt une dimension symbolique et intemporelle. Il reflète de nombreux maux qui affligent les civilisations à travers les années, malgré les variations dans les formes et les manifestations des évolutions modernes. La nature imprévisible et mortelle de la peste a suscité d'innombrables réflexions visant à percer

le voile de l'absurdité qui l'entoure, ainsi qu'à dévoiler les effets du fléau sur les victimes, l'humanité en général et *Autrui* en particulier. Cela implique que notre discussion sous-jacente traite de deux phénomènes majeurs : l'absurdité et l'altérité.

L'approche par laquelle le tumulte de la peste est traité dans l'œuvre, en tenant compte de la priorité accordée à l'intérêt d'*Autrui*, révèle la substance de la logique de l'altérité telle que perçue par Camus. Notre étude vise à éclaircir cette notion, telle que Camus la conçoit, à analyser son fonctionnement dans la pièce et à identifier les éléments résultants qui en découlent.

5.1.0 *La peste*, engendreur de l'engagement

Dans son œuvre, Albert Camus met en place une situation expérimentale qui offre une perspective sur la transformation de l'homme en période de crise. Cette observation nous amène à aborder le concept d'engagement. Selon Hansen-Løve (2011), l'engagement est défini comme un « Acte ou attitude de l'intellectuel ou de l'artiste qui, prenant conscience de son appartenance au monde, abandonne une position de simple spectateur et met sa personne, sa pensée ou son art au service d'une cause. » (Hansen-Løve, 2011, p. 114)

Pour amorcer cette étude de l'œuvre *La peste* d'Albert Camus, il convient de rappeler un extrait du discours qu'il a prononcé lors de la réception de son prix Nobel en 1957. Il déclare :

Le rôle de l'écrivain, du même coup, ne se sépare pas de devoirs difficiles. Par définition, il ne peut pas se mettre au service de ceux qui font l'histoire : il est au service de ceux qui la subissent. Ou sinon, le voici seul et privé de son art. Toutes les armées de la tyrannie avec leur million d'hommes ne l'enlèveront pas à la solitude, même et surtout s'il consent à prendre leur pas. Mais le silence d'un prisonnier inconnu, abandonné aux humiliations à l'*Autre* bout du monde, suffit à retirer l'écrivain de l'exil chaque fois, du moins, qu'il parvient au milieu des privilèges de la liberté, à ne pas oublier ce silence, et à le relayer pour le faire retentir par le moyen de l'art. (Camus, 1957, para. 4)

D'après ce discours, l'auteur agit en tant qu'agent impliqué dans la lutte aux côtés des affligés, des opprimés et des marginalisés, c'est-à-dire aux côtés d'*Autrui*. S'unir avec les marginaux signifie s'identifier à leur situation, leur accorder la dignité de leur existence et de leur humanité, et transformer leur silence en moyens de communication. Cette démarche confère à l'écriture camusienne, particulièrement littéraire, un caractère engagé. Ignorer le silence des sans-voix, abandonner les humiliés à leur sort ou négliger les gémissements des souffrants « pris au piège derrière des centaines de murs crépitant de chaleur » (Camus, 1962, p. 15), équivaut à se ranger du côté des oppresseurs. Chaque fois que l'écrivain se délecte des privilèges des puissants et choisit les voies de la liberté individuelle, il renie la valeur de ses œuvres. Que cela soit intentionnel ou non, le travail de l'écrivain littéraire se mue en un engagement, surtout si l'écriture n'est pas au service des détenteurs du pouvoir. L'engagé se mobilise pour secourir les victimes des répressions, qu'elles soient d'origine naturelle ou sociale. Dans cette optique, il se préoccupe du bien-être d'*Autrui* et se positionne en tant que bienveillant salvateur.

En se penchant sur la catégorie de l'*Autre*, il est essentiel d'examiner son opposé : le groupe du Moi et de l'identique. Cette catégorie d'acteurs incarne les artisans de l'histoire, nombreux et variés dans ce récit. On y trouve les penseurs, les décideurs, les formulateurs et les gestionnaires de politiques sociales et publiques. Dans *La peste*, cela englobe les membres du gouvernement central de la colonie, les autorités de la préfecture, les professionnels de la santé ainsi que les institutions judiciaires. L'extrait suivant illustre bien le rôle de ces catégories dans le déroulement de l'histoire de la peste à Oran :

La préfecture, par l'intermédiaire de Richard, demande à Rieux un rapport destiné à être envoyé dans la capitale de la colonie pour solliciter des ordres. Rieux y mit une description clinique et des chiffres. Le même jour, on comptait une quarantaine de morts. Le préfet prit sur lui, comme il disait, d'aggraver dès le lendemain les mesures prescrites. La déclaration obligatoire et l'isolement furent maintenus. Les maisons des malades devaient être fermées et désinfectées, les proches soumis à une quarantaine de sécurité, les enterrements organisés par la ville dans

les conditions qu'on verra. ... D'ailleurs, l'épidémie sembla reculer et, pendant quelques jours, on compta une dizaine de morts seulement. Puis, tout d'un coup, elle monte en flèche. Le jour où le chiffre des morts atteignait de nouveau la trentaine, Bernard Rieux regardait la dépêche officielle que le préfet lui avait tendue en disant : « ils ont eu peur. » La dépêche portait : « Déclarez l'état de peste. Fermez la ville. » (Camus, 1962, pp. 76, 77)

Ce que Camus illustre ici, c'est que les maux agissent comme des révélateurs des disparités, des inégalités et des contradictions qui sous-tendent le système social. L'orientation des dirigeants dans cette situation ne se révèle pas particulièrement préjudiciable au bien-être des citoyens. Ce que Camus exprime ici, c'est la perspective du monde des autorités, leur attitude détachée vis-à-vis de la vie quotidienne des victimes de la tragédie. C'est la manière impersonnelle, presque négligente, voire désorientée, dont les dirigeants abordent leur responsabilité. Le docteur Rieux, qui endosse le rôle de chroniqueur dans le récit, se soucie du quotidien des habitants ordinaires qui subissent les effets perturbants de l'épidémie. Selon lui, il faut agir immédiatement pour empêcher la perte de vies. Il insiste : « À l'allure où la maladie se répand, si elle n'est pas stoppée, elle risque de tuer la moitié de la ville avant deux mois. » (Camus, 1962, p. 62)

Le sentiment de Rieux évoque l'interrogation trouvée dans le carnet de Tarrou : « Comment faire pour ne pas perdre son temps ? » (Camus, 1962, p. 37). Tarrou offre une réponse qui se présente comme une série de démarches incohérentes. Cependant, Rieux propose une réponse plus claire à cette question : « L'essentiel était de faire son travail » (Camus, 1962, p. 53). Il éclaire cette position antérieurement en expliquant : « Ce qu'il fallait faire, c'était reconnaître clairement ce qui devait être reconnu, chasser enfin les ombres inutiles et prendre les mesures qui convenaient. » (Camus, 1962, p. 62). Ces démarches définissent la voie à suivre dans une situation de crise, en particulier lorsque l'on est confronté à l'absurde.

5.1.0 L'absurdité et la logique camusienne

La notion de l'absurde peut être interprétée de différentes manières. Nous en identifions deux principales. La première, sartrienne, est souvent associée à l'existence humaine de manière négative, principalement en raison de la présence de la mort. La mort, comme nous le verrons par la suite, prive l'homme de sa possession la plus précieuse, la vie, entravant ainsi la réalisation de ses aspirations. L'absurdité de la mort crée une séparation entre l'homme et le monde. En même temps, l'absurde inclut le phénomène du hasard, un événement imprévisible qui surprend l'homme et suscite une quête constante du sens de l'existence, quête qui est sans issue et sans effet. Sartre affirme concernant l'incohérence de l'absurde : « Il n'y a rien, rien, aucune raison d'exister. » (Sartre, 1938, p. 160). De plus, il soutient que « Ce que je sais alors, c'est la contingence de l'existence, privée de raison et de nécessité, n'ayant jamais, en soi, sa raison d'être. » (Sartre, 1943, p. 34)

Selon Sartre, l'absurde viole les normes de la logique. C'est l'irrationnel, le déraisonnable, qui transforme l'existence en une série de situations dépourvues de sens. Dans cette perspective, l'absurde englobe littéralement le concept d'insensé, de non-sens, et il représente une force paralysante et mortifère.

En revanche, chez Camus, nous trouvons une conception plus optimiste de l'absurde, bien que toujours complexe. Dans *Le mythe de Sisyphe*, sous-titré *Essai sur l'absurde*, Camus déclare : « L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde » (Camus, 1942, p. 31). En analysant cette déclaration de près, nous pouvons voir que l'absurde camusien n'est pas une entité en soi. Il résulte plutôt d'une situation particulière qui comporte deux aspects : d'une part, il y a une quête, un parcours pour trouver des solutions à la condition précaire à laquelle l'on est confronté ; d'Autre part, il y a une réponse (si réponse il y a), une réaction intransigeante et opaque qui échappe à la compréhension. En fait, « l'appel humain », la recherche de solutions pour résoudre les problèmes de la vie, se heurte à des

difficultés. L'intransigeance se manifeste dans le silence déraisonnable du monde, tandis que l'appel humain renvoie au dilemme de la recherche d'une logique cachée. Une analyse plus approfondie de cette logique semble nécessaire.

Selon Hanson-Løve et al.,

La logique se définit comme la science des inférences valides. Une inférence est valide lorsqu'elle est conforme aux procédures qui gouvernent la pensée correcte. L'objet de la logique est donc de dégager les lois qui autorisent ces procédures, de les expliciter et de les formuler. (Hanson-Løve, L. et coll., 2001, p. 268)

La logique habituelle consiste à établir des liens de causalité entre les cas et leurs causes, et vice versa. Cependant, c'est cette relation de raisonnement, cette inférence entre le cas et la cause, qui est entravée par le phénomène de l'absurde. Plutôt que de se détourner de l'impasse créée par cette situation obscure, la logique camusienne préconise de continuer à s'y intéresser. Selon Camus, « loin d'être dépouillée de tout sens, la notion de l'absurde véhicule un tel poids qu'il constitue l'essence de sa pensée » (Devette, 2012, p. 5). Plutôt que de conduire à une impasse existentielle et à la frustration de la pensée, l'absurde devient une ressource à explorer dans la perspective de Camus. À ses yeux, l'absurde génère la raison d'être de l'existence humaine. Camus précise lui-même cette position dans *Le mythe de Sisyphe*. Il déclare : « Je juge que la notion d'absurde est essentielle et qu'elle peut figurer comme la première de mes vérités » (Camus, 1942, p. 35). Pour Camus, la notion d'absurde occupe une place similaire à celle qu'occupe la pensée chez Descartes. Elle détermine pour lui la validité de l'existence. Le docteur Rieux persiste dans sa lutte acharnée, même en l'absence de succès catégorique. Dans la logique de Camus, l'absurde appelle à défendre la vie et la dignité humaine. Comme l'affirme Khalida (2018) dans l'œuvre camusienne,

Il ne s'agit pas de la peste, mais des hommes en face d'elle. C'est une lutte obstinée que mène tous ceux qui ne se résignent pas à ce fléau et où chacun des combattants est témoin, étant donné

que son action a porté témoignage de la valeur et de la dignité de l'homme. (Khalida, 2018, p. 239)

Il est important de souligner que contrairement à la signification sartrienne, l'utilisation de l'absurde chez Camus revêt une connotation plus positive en ce qui concerne l'intérêt d'*Autrui*. Ce dernier aspect mérite d'être mis en avant de manière plus prononcée : « Mon raisonnement veut être fidèle à l'évidence qui l'a éveillé. Cette évidence c'est l'absurde. C'est ce divorce entre l'esprit qui désire et le monde qui déçoit, ma nostalgie d'unité, cet univers dispersé et la contradiction qui les enchaîne. (Khalida, 2018, p. 48)

Les démarches de la logique camusienne trouvent la raison au sein même de l'irrationnel. Contrairement à la résignation, l'absurdité selon Camus incite à rechercher une harmonie de vie au sein de l'espace vide créé par les contradictions, comme celles engendrées par la peste. Plutôt que le silence et le néant sartriens, Camus envisage une réponse, une solution. Il l'exprime ainsi : « Il s'agissait de vivre avec ces déchirements, de savoir s'il fallait accepter ou refuser. ... Il faut savoir si l'on peut en vivre ou si la logique commande qu'on en meure. » (Khalida, 2018, p.48)

Le phénomène de la peste ne signifie pas seulement un manque de sens dû à la perte de vies humaines, mais il suscite également une quête de sens de la vie et des valeurs humaines. Dans l'œuvre de Camus, l'absurde est un défi lancé à l'homme. Il perturbe la tranquillité de l'existence ordinaire des habitants d'Oran dans *La peste*. Si les gens vivaient dans une certaine apathie, la mort des rats et les conséquences désastreuses de la peste les ont brutalement réveillés. L'absurde commence avec les rats qui sortent des égouts pour mourir à l'air libre : « La présence de ce rat mort lui avait paru seulement bizarre tandis que, pour le concierge, elle constituait un scandale » (Camus, 1962, p. 18). Ces événements suscitent l'intrigue chez le docteur Rieux. Cela représente ce que Rambert, le journaliste, qualifie négativement d'abstraction qui «

s'opposait à son bonheur. » (Camus, 1962, p. 106). Pour Jean Tarrou, « cette apparition des rats est une curieuse chose. » (Camus, 1962, p. 23). Ce sont ces phénomènes scandaleux, situations intrigantes et apparitions étranges qui initient une réflexion sur la réalité sociale des habitants d'Oran.

Si l'être humain se définit, selon la théorie du cogito, par la pensée et le raisonnement, tout ce qui remet en question, défie ou perturbe cette capacité mentale et logique appartient au domaine de l'altérité et de l'étrangeté, et donc du domaine de l'absurde. L'absurde signale ainsi un manque, un vide, une bizarrerie, quelque chose qui n'est « pas à sa place ». (Camus, 1962, p.48). La peste, à l'instar de l'absurde, déplace l'individu de sa position originale, de son statut habituel. C'est dans ce contexte que nous pouvons discerner le lien entre la peste et la notion d'altérité dans l'œuvre d'Albert Camus. Néanmoins, cette position en faveur de l'*Autre* ne confère pas automatiquement à notre texte le pouvoir de rétablir tout ce qui a été déstabilisé par rapport à l'existence. Au contraire, l'absurde et son corollaire, l'altérité, se combinent, d'après notre interprétation de l'approche de Camus, pour générer un sentiment d'anxiété parmi les personnages.

5.1.1 L'absurdité et l'inquiétude

Le sentiment d'inquiétude peut être interprété sous différentes perspectives. Dans son sens commun, l'inquiétude évoque le trouble causé par des événements susceptibles d'avoir des conséquences négatives, empêchant ainsi la tranquillité de l'esprit. Sur le plan psychologique, l'inquiétude fait référence à la disposition naturelle de ne pas se contenter de la situation actuelle et de chercher constamment au-delà de celle-ci (Hansen-Løve, 2011). Jacques Lavigne, philosophe québécois et collaborateur de Camus, a exploré la notion d'inquiétude dans son œuvre éponyme. Selon lui, l'inquiétude découle d'un constat de déficit et d'insuffisance, tout comme l'absurdité (Lavigne, 1953).

Bien que l'absurdité du monde et l'inquiétude face au sens de l'existence soient généralement associées à des émotions négatives, selon Davette (2012), elles peuvent également engendrer quelque chose de positif : « À partir des sentiments habituellement perçus comme négatifs, l'inquiétude et l'absurde apparaissent ce que l'homme peut de plus beau : l'amour de la vie et des *Autres*. » (Davette, 2012, p. 160) Cette propension à être animé par l'amour de la vie et des *Autres* sert de moteur à l'action et à l'attitude de Rieux. Contrairement à l'angoisse qui paralyse, l'absurdité et l'inquiétude, d'après Camus, peuvent se transformer en une force active et bénéfique.

Profitant du contexte de la crise sanitaire, le docteur Rieux a pu créer un puissant ressort social qui a modifié la dynamique des habitants d'Oran. À travers ses actions et son engagement, il a réaffirmé l'amour de la vie humaine et le bien-être d'*Autrui*. C'est en poursuivant ces objectifs qu'il exerce sa profession de médecin de manière exceptionnelle. Grâce à cette attitude, Rieux parvient à influencer la transformation de Rambert, initialement égoïste et déterminé à s'échapper d'Oran pour rejoindre son amant de l'*Autre* côté de la frontière. Après l'échec de multiples tentatives d'évasion, Rambert devient un membre actif de l'équipe de secours, luttant aux côtés des victimes de la peste. Il partage sa métamorphose avec Rieux en déclarant qu'« il peut y avoir de la honte à être heureux tout seul. » (Camus, 1962, p. 227) En un temps très court, une profonde transformation s'est opérée grâce à la perspicacité et à la générosité de Rieux. L'individu en quête de bonheur personnel est devenu un ardent partisan de la lutte contre le malheur collectif. La conversion de Rambert illustre parfaitement cette transition lorsque celui-ci exprime : « J'ai toujours pensé que j'étais étranger à cette ville et que je n'avais rien à faire avec vous. Mais maintenant que j'ai vu ce que j'ai vu, je sais que je suis d'ici, que je le veuille ou non. Cette histoire nous concerne tous » (Camus, 1962, p. 228).

Arriver à cette décision n'a pas été sans difficulté. Rambert a eu une discussion passionnée avec Rieux, car ce dernier était en désaccord avec le désir du journaliste de quitter la ville en bénéficiant d'un traitement de faveur. Lorsque sa demande a été rejetée, Rambert s'en plaint avec amertume :

Je suis venu vers vous parce qu'on m'a dit que vous aviez eu une grande part dans les décisions prises. J'ai pensé alors que, pour un cas, au moins, vous pourriez défaire ce que vous aviez contribué à faire. Mais cela vous est égal. Vous n'avez pensé à personne. Vous n'avez pas tenu compte de ceux qui étaient séparés. (Camus, 1962, p.102)

Lorsque Rieux lui exprime sa compréhension, Rambert réagit en protestant contre le fait que la situation était régie par des décrets, la présence de la peste et des lois, et que le rôle de Rieux était d'agir en conséquence. Il accuse Rieux en affirmant : vous parlez le langage de la raison, vous êtes dans l'abstraction » (Camus, 1962, p. 102). Malgré ces échanges, Rieux ne se laisse pas offenser. Il admet que Rambert pourrait avoir raison et se dit : « Oui, la peste comme l'abstraction, était monotone. ... Pour lutter contre l'abstraction, il faut un peu la ressembler. Mais comment cela pouvait être sensible à Rambert ? » (Camus, 1962, p. 105). Vivre dans la contradiction et l'absurdité nécessite non seulement la persévérance, mais aussi la tolérance. C'est la seule manière de cultiver et d'inculquer la valeur humaine en soi-même et chez les *Autres*. Cependant, cela suppose également que cette attitude de noblesse ne soit pas sélective. Rieux ne manque pas non plus de saisir l'opportunité de révéler les principes qui sous-tendent ses actions et sa dévotion, particulièrement lorsque Rambert l'accuse de chercher à jouer les héros : « Je ne crois pas à l'héroïsme, je sais que c'est facile et j'ai appris que c'est meurtrier. Ce qui m'intéresse, c'est qu'on vive et qu'on meure de ce qu'on aime. » (Camus, 1962, p. 178). Même lorsque Rambert doute de la sincérité de Rieux, ce dernier est prêt à aller plus loin. Il adresse ces paroles au journaliste :

Vous avez raison, Rambert, tout à fait raison, et pour rien au monde, je ne voudrais pas vous détourner de ce que vous allez faire, qui me paraît juste et bon. Mais il faut cependant que je vous le dise : il ne s'agit pas d'héroïsme dans tout cela. Il s'agit d'honnêteté. C'est une idée qui

peut faire rire. Mais la seule façon de lutter contre la peste, c'est l'honnêteté. (Camus, 1962, p. 180)

Quand Rambert demande à Rieux ce que signifie l'honnêteté, ce dernier répond : « Je ne sais pas ce qu'elle est en général. Mais dans mon cas, je sais qu'elle consiste à faire mon métier. » (Camus, 1962, p. 180) Apparemment convaincu par cette réponse franche de Rieux, dès le lendemain matin, Rambert téléphone pour demander : « Accepteriez-vous que je travaille avec vous jusqu'à ce que je trouve le moyen de quitter la ville ? » Après un court moment de silence à l'*Autre* bout du fil, Rieux répond : « Oui, Rambert. Je vous remercie. » (Camus, 1962, p. 181) Ainsi, Rieux a réussi à former des équipes de soutien pour sa mission salvatrice en ralliant ceux qui, au départ, pourraient être considérés comme des étrangers, des *Autrui*. La logique de l'altérité chez Camus présente un mécanisme qui amène les opposants à rejoindre son camp, transformant ainsi les adversaires en alliés.

5.2.0 La théorie axiologique de Camus

Dans les pages préliminaires de l'Édition Methuen de *La peste*, un extrait intéressant d'une interview accordée à Paris-Match le 16 janvier 1960 par Albert Camus émerge. Dans cet entretien, Camus exprime sa perspective sur l'exercice de sa vocation d'écrivain, offrant ainsi une base fondamentale dans le discours ci-dessus. Il déclare :

Mon rôle n'est pas de transformer le monde ni l'homme. Je n'ai pas assez de vertu ni de lumière pour cela. Mais il est peut-être de servir à ma place les quelques valeurs sans lesquelles un monde, même transformé, ne vaut pas la peine d'être vécu - sans lesquelles un homme, même nouveau, ne vaudra pas d'être respecté. (Camus, 1962, p. 9)

Le rôle de l'écrivain, à travers son personnage principal, est de valoriser la vie humaine en attirant l'attention sur la dignité humaine et les droits de l'homme. Cela équivaut à humaniser l'homme, en conférant à la vie humaine une valeur qui peut défier l'absurdité. Dans cette optique, l'entreprise du protagoniste de *La peste* consiste en une tentative pour combler le vide

existentiel imposé par l'absurdité d'Oran, une existence qui semblait dénuée de toute raison d'être, hormis celle d'une volonté de vivre aveugle et dépourvue de but. Cette situation dépourvue de raison, souvent mise en lumière dans la majorité des romans existentialistes, est bien saisie par la description que Baudelle et al. attribuent au roman moderne. Ils affirment que,

Tributaire de profondes crises axiologiques, le roman du XXe siècle est sans doute celui qui est allé le plus loin dans l'expression de l'inadéquation de l'homme au monde qui l'entoure. De Kafka à Camus, de Céline à Beckett, il met en évidence une certaine absurdité de la condition humaine et ruinée ainsi toute illusion d'harmonie (Baudelle et al., 2014, p. 152)

Mais contrairement à l'approche strictement existentialiste de penseurs tels que Schopenhauer ou Nietzsche, chez qui la prise de conscience de l'absurdité du monde engendre une conception négative et pessimiste de la vie, l'approche de Camus se révèle plutôt progressiste. Cette orientation progressive découle de l'amour pour la vie humaine et pour *Autrui*. Devette (2012) semble partager cet avis en affirmant que bien que ces événements ne produisent pas d'effets absolus, ils « permettent, toutefois, de penser l'importance et la force des affects humains » (Devette, 2012, p. 161). Cette apparente divergence distingue Camus des cohortes existentialistes, pour qui l'absurdité est souvent associée à la souffrance et au désaveu. Dans le récit de *La peste*, Albert Camus tente d'affirmer que « loin d'engendrer un rejet dédaigneux du monde, la prise de conscience de l'absurde doit conduire au contraire, à l'action et à la révolte. » (Hansen-Love et al, 2001, p. 13)

5.2.1 La révolte, une évolution psychique

La logique de l'altérité camusienne englobe également le mécanisme d'une transformation psychologique et sociale qui conduit l'être humain, pris dans l'emprise de l'absurde, d'un état d'individualisme à un esprit communautaire, du solipsisme à la solidarité. Comme le souligne Cottard, « La seule façon de mettre les gens ensemble, c'est encore leur envoyer la peste. »

(Camus, 1962, p. 214) Cela marque l'émergence d'une nouvelle forme d'humanisme qui, malgré la domination d'un monde irrationnel, soutient que l'homme peut surmonter l'absurde en donnant un sens aux appels d'*Autrui*. Comme le révèle le narrateur, à partir du moment où la ville est mise en quarantaine, « il est possible de dire que la peste fut notre affaire à tous » (Camus, 1962, p. 81). Jusque-là, chaque citoyen avait poursuivi ses rêves et ses activités individuelles. Cependant, avec l'isolement de la ville, cette éthique personnelle et individualiste évolue vers un esprit de communauté et d'entraide.

Cette impulsion de la révolte ne se limite pas seulement à l'acquisition formelle d'un esprit solidaire. Cet énoncé de Rieux dans sa conversation avec le père Paneloux illustre ce point.

Rieux dit :

Nous travaillons ensemble pour quelque chose qui nous réunit au-delà des blasphèmes et des prières. ... - Ce que je hais c'est la mort et le mal, vous le savez bien. Et que vous le vouliez ou non, nous sommes ensemble pour le souffrir et le combattre. ... Dieu lui-même ne peut pas nous séparer. (Camus, 1962, p. 239)

Le blasphémateur, peut-être, est Rieux lui-même. Même sa dernière déclaration démontre qu'il relègue l'autorité divine derrière le pouvoir humain. Cependant, cette inclination ne l'empêche pas de se joindre aux efforts du célèbre jésuite, le Père Paneloux. C'est ce dernier qui s'adresse aux fidèles lors d'une semaine de prière en déclarant : « Mes frères, vous êtes dans le malheur, vous l'avez mérité. » (Camus, 1962, p.110). Rieux ne partage pas cet avis. Pour lui, comme il le soutient plus tard, « la religion était sans mérite. » (Camus, 1962, p.244). Son engagement premier réside dans la révolte contre l'ennemi commun, la peste.

Camus déclare dans *L'homme révolté* que

La révolte naît du spectacle de la déraison, devant une condition injuste et incompréhensible. Mais son élan aveugle revendique l'ordre au milieu du chaos et l'unité au cœur même de ce qui fuit et disparaît. Elle crie, elle exige, elle veut que le scandale cesse et que se fixe ce qui jusqu'ici s'écrivait sans trêve sur la mer (Camus, 1951, p. 18).

La peste repose sur le thème de la révolte. Camus y célèbre une éthique centrale de la solidarité humaine face au mal. C'est une approche d'engagement passionné dans tous les sens contre l'absurde. Bien que la condition humaine soit une exigence fondamentale, la seule voie recommandée est celle qui permet à l'homme de redécouvrir la fraternité et l'amour. « C'est la naissance d'un nouvel humanisme : malgré un monde déraisonnable, l'homme peut vaincre l'absurde en donnant un sens à l'appel des *Autres* hommes. » (Pausch, 2020, para 3)

Ce sentiment reflète la ferme réfutation de l'étiquette existentialiste qui a été accolée à Albert Camus. Dans une interview accordée aux « Nouvelles littéraires » en 1945 et menée par Jeanine Delpech, Camus a eu ceci à dire au sujet de sa classification en tant qu'existentialiste :

Non, je ne suis pas existentialiste. Sartre et moi, nous nous étonnons toujours de voir nos deux noms associés [...] Quand nous nous sommes connus, ce fut pour constater nos différences. Sartre est existentialiste, et le seul livre d'idées que j'ai publié : *Le mythe de Sisyphe*, était dirigé contre les philosophes dits existentialistes. (Camus, 1945, pp. 656)

La peste de Camus s'achève dans une atmosphère prophétique, suscitant chez l'homme une attitude décisive de révolte et d'engagement. Le dernier paragraphe se présente ainsi :

Écoutant, en effet, les cris d'allégresse qui montaient de la ville, Rieux se souvenait que cette allégresse était toujours menacée. Car il savait ce que cette foule en joie ignorait, et qu'on peut lire dans les livres, que le bacille de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais, qu'il peut rester pendant des dizaines d'années endormi dans les meubles et les linges, qu'il attend patiemment dans les chambres, les caves, les malles, les mouchoirs et les paperasses, et que, peut-être, le jour viendrait où, pour le malheur et l'enseignement des hommes, la peste réveillerait ses rats et les enverrait mourir dans une cité heureuse. (Camus, 1945, p. 257)

La joie et le bonheur de la vie ne découlent pas des situations rationnelles. Au contraire, ils émergent de l'acceptation de la révolte en tant que mode de vie. L'absurde continue inlassablement de surgir, de se manifester dans le monde. La leçon de l'altérité et de l'absurde dans *La peste* encourage l'homme à se réconcilier avec le côté tragique de l'existence. Par

conséquent, ce qui importe est de donner de la valeur à la vie et de vivre non seulement pour soi, mais surtout pour *Autrui*. Cela reflète un réalisme profond.

5.2.2 Le réalisme d'Albert Camus

Dans sa connotation courante, le réalisme consiste à évaluer objectivement les circonstances de la vie et à adapter ses actions en évitant les illusions et les faux-semblants (Mortfaux et Lefranc, 2007). De plus, le réalisme identifie les croyances et les attentes spontanées liées à l'existence humaine vis-à-vis des objets et des événements du monde extérieur (la réalité apparente). Les opinions varient concernant l'expression de la réalité sociale dans la littérature. Selon la perspective du romantisme réaliste, présentée notamment par Stendhal, le texte littéraire agit comme un reflet que l'on promène le long d'un chemin. Cette approche se caractérise par une lutte sociale constante. En ce qui concerne Balzac, l'écriture réaliste vise à mettre en lumière des réalités jusqu'alors ignorées par le roman en raison de leur caractère ordinaire, banal ou laid : le mal du siècle engage l'individu. Peu importe son statut, chaque individu est tenu d'aborder la vie avec lucidité, car la passion brouille la perception de la réalité. Le réalisme camusien, abordé dans cette partie de notre étude, évoque lui aussi la chronique de l'absurde, celle des habitants d'Oran – un mélange d'histoire, de temporalité et de spatialité – s'inspirant du quotidien du peuple. À cet égard, le réalisme d'Albert Camus comporte une dimension principalement symbolique.

Le cœur de la narration tourne autour de la peste, ce bacille épidémique qui incarne tout ce qui déstabilise, souille et transcende largement la vie paisible des habitants d'Oran, ce paysage algérien. Lorsqu'il décrit la présence de la maladie, le narrateur utilise l'image de la tache, une coloration différente de la couleur normale de la peau. Dans son rapport sur le fléau, Rieux dit : « Mais des taches apparaissent au ventre et aux jambes » (Camus, 1962, p. 47). L'idée de la tache persiste tout au long de l'énumération des symptômes de la maladie : « les yeux rouges,

la bouche sale, les maux de tête, les bubons, la soif terrible, le délire, les taches sur la peau... et au bout de tout cela ... » (Camus, 1962, p. 51). Le réalisme camusien est une attitude qui évite l'abstraction et privilégie l'apparence. Lorsque Richard suggère que la description de Rieux révèle la peste, celui-ci « répondit qu'il n'avait pas décrit un syndrome, il avait décrit ce qu'il avait vu, c'était des bubons, des taches, des fièvres délirantes, fatales en quarante-huit heures » (Camus, 1962, p. 63). Il s'avère qu'au fil du temps, ce ne sont pas seulement les médecins qui observent avec anxiété la présence de la tache, mais également le public. Chez Mme Loret, lors du diagnostic de sa fille, celle-ci observe en silence les taches rouges sur le ventre et les cuisses de sa fille, et se met à crier sans pouvoir se contrôler. Comme le remarque Torres (2020), « Le champ lexical de la tache est le plus à rendre compte de la maladie, car il renvoie à la fois à la contagion (imprégnation), aux symptômes de la maladie (coloration) et aux métaphores morales (souillures) ». (Torres, 2020, para. 3)

L'idée de la tache évoque le marquage colorant, mais l'image la plus frappante est la métaphore de souillure. C'est ce qui salit, faute d'apparence propice ou opportune dans un cadre jusqu'à là homogène. L'incipit l'annonce : « Les curieux événements qui font le sujet de cette chronique se sont produits en 194..., à Oran. De l'avis général, ils n'y étaient pas à leur place, sortant un peu de l'ordinaire » (Camus, 1967, p.13).

Le chroniqueur décrit une atmosphère chaleureuse qui prévalait dans la ville, dépeignant ainsi une cité sans soupçons avec grande justesse. Cette représentation illustre un environnement vivant, où l'on peut discerner le type de soutien moral offert aux personnes souffrantes ainsi que le niveau général de la santé publique qui est remarquable. Dans ce contexte, l'avènement de la peste serait dignement qualifié de surprenant, voire d'absurde. Cependant, malgré toutes ces connotations symboliques, l'écriture de Camus ne perd pas sa nature mimétique. Comme il

le souligne dans *L'Homme révolté*, l'objet fictif de l'écriture cadre bien avec la réalité existante et vise à son amélioration :

Le monde romanesque n'est que la correction de ce monde-ci, suivant le désir profond de l'homme. Car, il s'agit bien du même monde. La souffrance est la mère, le mensonge et l'amour. Les héros ont notre langage, nos faiblesses, nos forces. Leur univers n'est ni plus beau ni plus édifiant que le nôtre. Mais eux, du moins, courent jusqu'au bout de leur destin et il n'est jamais de si bouleversant héros que ceux qui vont jusqu'à l'extrémité de leur passion. (Camus, 1951, p. 271)

5.3.0 Identité, spatialité, altérité

Albert Camus semble, dans *La peste*, transmettre un message visant à interroger la notion d'absurdité en tant que phénomène naturel qui remet en question les préjugés des tendances prétendument humanistes. Les individus privilégiés, dotés d'influence et de pouvoir, se perçoivent comme le groupe de référence, tandis que les *Autres* sont considérés comme l'inadéquation des êtres humains vis-à-vis du monde, soulignant ainsi l'évidence que la peste vise les cibles privilégiées de l'absurdité de la condition humaine.

Cette répartition s'accompagne d'une dimension spatiale importante. Dans le récit camusien, nous dans le schème discursif « la domination incontestée de la représentation de l'espace comme grandeur cosmique, hiérarchiquement ordonnée, ayant un centre et une périphérie, essentiellement finie et non homogène » (Patočka, 1993, p. 21). Il est notable que le groupe aisé habite au centre de la ville tandis que les *Autres* sont relégués à la périphérie. Cette répartition spatiale est abordée à plusieurs reprises par le narrateur. À un moment donné, il déclare : « Rieux décida de commencer sa tournée par les quartiers extérieurs où habitaient les plus pauvres de ses clients » (Camus, 1967, p. 12). À un *Autre* moment, Rieux est décrit comme se trouvant à « la porte d'une maison basse de la rue Faidherbe, dans un quartier extérieur. Au milieu de l'escalier frais et puant, il rencontra Joseph Grand... » (Camus, 1962, p. 22), un

employé municipal que Rieux traite gratuitement du fait de sa pauvreté. Il convient de souligner que le choix du cadre spatial et des événements qui s'y déroulent ne résultent pas d'une décision aléatoire.

Lorsque l'invasion des rats s'étend jusqu'au centre-ville, le directeur de l'hôtel de luxe où Rieux réside exprime ses inquiétudes, qu'il considère comme inconcevables en les rapportant à Rieux. Pour le rassurer, ce dernier lui dit : « Mais tout le monde est là. » (Camus, 1947, p. 31), ce qui veut dire que l'invasion n'épargne personne, indépendamment de la localisation de sa résidence ou de son statut social. Le chroniqueur explique la réaction du directeur de l'hôtel en ces termes : « Justement, m'a-t-il répondu, nous sommes maintenant comme tout le monde. » (Camus, 1962, p. 13). Cette formulation souligne l'identification de l'identité collective en tant que « nous », tandis que « tout le monde » renvoie à la communauté des exclus, les *Autres*. L'absurdité, tout comme la mort, brouille les cartes à sa manière et place tout le monde sur un pied d'égalité, comme l'observe le narrateur,

Jusqu'ici la peste avait fait beaucoup plus de victimes dans les quartiers extérieurs, plus peuplés et moins confortables, que dans le centre de la ville. Mais elle sembla tout d'un coup se rapprocher et s'installer aussi dans les quartiers d'affaires. Les habitants accusaient le vent de transporter les germes d'infection. ... Mais quoiqu'il en fût, les quartiers du centre savaient que leur tour était venu en entendant vibrer tout près d'eux dans la nuit le timbre des ambulances qui faisait résonner sous leurs fenêtres l'appel morne et sans passion de la peste. (Camus, 1947, p.186)

Sans doute, l'absurde démontre un nivellement social significatif. Lorsque Philippe, le fils de Monsieur Othon, un juge d'instruction, est touché par la peste, il accepte d'être séparé de sa femme et envoyé dans un camp d'isolement. Son rang social ne le met pas à l'abri de la quarantaine. La famille distinguée est traitée au même titre que tous les individus infectés ou soupçonnés de l'être. Le narrateur observe avec pertinence :

Vers la fin de décembre, Rieux reçut de M. Othon, le juge d'instruction, qui se trouvait encore dans son camp, une lettre disant que son temps de quarantaine était passé, que l'administration

ne trouvait pas la date de son entrée et qu'assurément, on le maintenait encore au camp d'internement par erreur. Sa femme, sortie depuis quelque temps, avait protesté à la préfecture où elle avait été mal reçue, et où on lui avait dit qu'il n'y avait jamais d'erreur. (Camus, 1962, p. 238)

Par ailleurs, au lieu de considérer l'altérité comme une négation de l'Être et d'entrevoir au moins son intégration au sein du tissu social, la démarche discursive dans *La peste* révèle une conception singulière de l'altérité à la manière de Camus. Chez Camus, une tendance à la rupture avec la pensée traditionnelle, en particulier celle de Sartre, se dégage, en mettant l'accent sur la notion d'altérité qui n'est pas simplement envisagée comme un regard qui nie la liberté du sujet pensant, symbolisée par la notion d'Être.

Ce qui suscite notre intérêt dans cette interprétation, c'est que l'*Autre* et l'Être ne se trouvent pas simplement en situation existentielle, mais plutôt en coexistence. Camus, à travers ce récit, ouvre une nouvelle page optimiste, dans laquelle s'inscrit une conjoncture d'altérité, d'identité et de responsabilité. Dans cette optique, nous choisissons d'adopter le concept phénoménologique de Husserl, l'«*apprésentation*», pour rendre compte de cette constatation. Afin de surmonter la séparation entre le Moi et l'*Autre*, ainsi que la capacité cognitive dont dispose le Moi pour appréhender la subjectivité d'*Autrui*, Husserl se questionne : «*Comment une apprésentation qui, comme l'empathie, conduit au-delà de ma sphère originale est-elle possible ?*» Comme réponse, il postule : «*Dans l'empathie, une subjectivité étrangère, c'est-à-dire une sphère originale entièrement étrangère est ap-présentée, et en elle des objets originaux étrangers, un monde environnant étranger.*» (Husserl, 2011, para. 12). Selon Husserl, l'empathie est la capacité non pas de se représenter, mais de s'ap-présenter la «*sphère*» de l'*Autre*. Ici, il est question de la représentation de la situation dans laquelle *Autrui* se trouve, et qui est basée sur des inférences liées à ses intentions et à son état d'esprit. L'empathie permet une connexion entre les deux individus, le Moi et l'*Autre*, et instaure une forme

d'intersubjectivité, comme nous l'avons observé entre Rieux et Rambert, ainsi qu'entre Rieux et Cottard.

Le docteur Rieux se distingue de ses collègues par sa détermination dans la lutte contre le fléau. Il s'écarte de l'opinion du docteur Richard, l'accusant d'une attitude présomptueuse dans l'identification de la maladie. Rieux exprime : « Est-ce que M. Richard pouvait prendre la responsabilité d'affirmer que l'épidémie s'arrêterait sans mesures de prophylaxie rigoureuse ? » (Camus, 1962, p. 63). En réponse, Richard s'adresse à Rieux en ces termes : « Sincèrement, dites-moi votre pensée, avez-vous la certitude qu'il s'agit de la peste ? » Rieux répond : « Vous posez mal le problème. Ce n'est pas une question de vocabulaire, c'est une question de temps » (Camus, 1962, p. 63). Par cet énoncé de Rieux, Camus manifeste de l'empathie, conçue comme l'« attitude envers *Autrui* caractérisé par un effort de compréhension intellectuelle de l'*Autre*, excluant en principe tout entraînement affectif personnel (sympathie, antipathie) et tout jugement moral » (Mortfaux et Lefranc, 2001, p. 160).

Palud (2020, para. 4) souligne ce point en déclarant :

À travers le personnage du docteur Rieux, Camus met en garde contre les discours : en temps de crise, il convient de parler moins pour parler mieux. Le docteur apparaît comme « un homme lassé du monde où il vivait, ayant pourtant le goût de ses semblables et décidé à refuser l'injustice et les concessions.

Cet échange entre les docteurs Rieux et Richard met en lumière un fait important. Bien qu'ils soient d'accord sur la réalité de la maladie, leurs points de vue diffèrent en ce qui concerne la notion de temporalité. Les membres de l'équipe médicale partagent une compréhension commune de l'épidémie. Cependant, cette cohésion est ébranlée quant à l'évolution du phénomène et aux actions à entreprendre. À force de côtoyer les malades, Rieux, à travers son implication et son empathie, se trouve profondément engagé dans la situation tragique de ces derniers. C'est pourquoi il ressent un besoin pressant de leur porter assistance. La divergence au sein des experts médicaux découle de la différence de perspective entre Rieux et ses collègues. En effet, la vision de Rieux diffère de celle de ses pairs. Il considère la situation avec

une acuité de l'absurdité supérieure à la leur. À ses yeux, sauver les habitants d'Oran, dépeints par le narrateur comme des « dormeurs éveillés », revêt une urgence impérieuse qui requiert des mesures immédiates.

5.3.1 Absurdité, révolte, réconciliation

Au cœur de l'écriture camusienne réside la notion fondamentale de l'absurde. Habituellement, l'absurde désigne ce qui est dénué de sens, ce qui ne peut être justifié de manière rationnelle. Cette conception se reflète chez les habitants d'Oran dans *La peste*, où la présence d'un rat est perçue de manière divergente : « La présence de ce rat avait paru seulement bizarre tandis que pour le concierge, elle constituait un scandale » (Camus, 1962, p. 18). Initialement, l'absurde peut sembler choquant, une embûche destinée à piéger l'*Autre* ou à le désorienter. C'est du moins la conviction de M. Michel, le concierge chez Rieux. Il doute qu'un rat mort puisse se trouver dans un environnement aussi propre et distingué que celui de Rieux, ainsi que dans d'*Autres* lieux similaires. Il était persuadé que quelqu'un lui veut du mal, et a apporté ce rat mort du « dehors ». Le « dehors » est également un cadre spatial, mais un cadre propice à l'infestation de rats, conduisant à leur accumulation de cadavres.

Chez Camus, une *Autre* dimension de l'absurde émerge, celle d'une rupture entre l'homme et le monde. Ce roman illustre un énoncé qui ne répertorie pas seulement des moments de désaccord interpersonnel : entre individus, mais aussi des moments de rupture entre l'existence humaine et la réalité qui l'entoure. « Ce monde en lui-même n'est pas raisonnable [...] Mais ce qui est absurde c'est la confrontation de cet irrationnel et du désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profondément de l'homme » (Camus, 1942, p. 26).

L'équipe médicale est soumise à une pression intense pour trouver des solutions et résoudre le problème de santé qui frappe la communauté. Cependant, l'absurdité représente un obstacle majeur, limitant la capacité de l'homme à interroger la réalité en quête de solutions. Cette

irrationalité dévalorise les efforts de recherche de solutions. Malgré cela, chez Rieux, l'effet résultant de cette situation absurde n'est pas le dégoût, mais plutôt une conviction renforcée de persévérer dans la lutte.

Le sentiment de dégoût qu'il éprouve est plutôt dirigé envers le supposé créateur à l'origine de toute cette absurdité dans le monde. Selon Pausch (2020, para. 2), « Dans *La peste*, cette absurdité est présentée dans toute sa tragédie. Camus fait dire à un prêtre fanatique par son protagoniste, le Dr Rieux, devant un enfant frappé par la peste : « Et je refuserai, jusqu'à la mort, d'aimer cette création où des enfants sont torturés » (Camus, 1947, p.200).

C'est précisément là la notion de révolte chez Camus : refuser l'absurde en tant que manière de vivre. La révolte consiste à rejeter l'idée d'accepter la situation telle qu'elle est, et à ne pas abandonner son devoir d'agir à un hypothétique être tout-puissant qui contrôlerait la destinée humaine. L'enfant mentionné ici est Philippe Othon. Malgré les critiques sévères que le narrateur émet envers son père, Rieux est révolté par la torture subie par cet innocent enfant. La souffrance de l'enfant lui apparaît comme absurde et dénuée de sens.

Aimer la réalité signifie l'accepter telle qu'elle est, ce qui implique de se soumettre à son intransigeance et à ses conséquences mortelles. Rieux place davantage sa foi dans la vie humaine que dans un créateur indifférent à la souffrance des innocents. *L'Autre* représente ici le souffrant, celui qui est en train de mourir. S'opposer à sa mort, l'aider à vivre, revient à se révolter contre l'absurdité meurtrière. Comme le précise Camus :

Vivre, c'est faire vivre l'absurde. Le faire vivre, avant tout le regarder. ... L'absurde ne meurt que lorsqu'on s'en détourne. L'une des seules positions philosophiques cohérentes, c'est ainsi la révolte. Elle est un affrontement perpétuel de l'homme et de sa propre obscurité. Elle est exigence d'une impossible transparence. Elle remet le monde en question à chacune de ses secondes. (Camus, 1942, p.51)

Dans la perspective de l'altérité selon Camus, *Autrui* représente celui qui suscite la révolte plutôt que la sympathie, mobilisant le Moi, le sujet pensant, contre l'absurdité du monde. En conséquence, tant que la situation demeure inchangée, la lutte aux côtés du malheureux ne s'interrompt pas. Dans cette optique, bien que l'absurde ait des conséquences désastreuses, il peut engendrer certains avantages relationnels pour l'humanité. Les bénéfices induits par l'absurde de la peste ne se limitent pas seulement à la relation entre *Autrui* et le Moi. Nous observons une dynamique similaire au sein du groupe de référence, notamment au sein de l'équipe de professionnels de la santé. La persistance de l'épidémie ainsi que les souffrances et les décès qui touchent la ville d'Oran les contraignent à faire d'importantes concessions.

Dans l'article de Palud (2020) intitulé « La peste de Camus ne meurt ni ne disparaît jamais », il est affirmé que le phénomène de l'épidémie met en lumière des vérités relationnelles. À mesure que l'épidémie se propage dans le quartier, on assiste également à une évolution dans la manière dont les affinités sociales se structurent. Cette idée rejoint la pensée exprimée par Blanchot, comme le suggère cet énoncé :

Dans l'espace interrelationnel, je puis chercher à communiquer avec quelqu'un de diverses manières : une première fois, en le considérant comme une possibilité objective du monde (...) une seconde fois en le regardant comme un *Autre* moi, (...) une troisième fois, (...) le même et l'*Autre* prétendaient se perdre l'un dans l'*Autre* ou se rapproche l'un de l'*Autre* (...). Ces trois rapports ont ceci de commun qu'ils sont tous trois à l'unité : le « Je » veux m'annexer à l'*Autre*. (Blanchot, 1969, p. 108)

En guise de réconciliation, les médecins s'unissent pour agir de concert. Richard exprime cette notion en disant : « Il faut donc que nous prenions la responsabilité d'agir comme si la maladie est une peste » (Camus, 1962, p.49). De plus, il existe un consensus pour être aux côtés d'*Autrui*. La peste parvient à faire évoluer la situation, notamment en ce qui concerne l'arrestation du certainement coupable Cottard, qui devient par la suite membre du groupe de secours médical. Joseph Grand, le malheureux employé de la mairie, se transforme en un homme important dans les centres d'isolement. Raymond Rambert, le journaliste venu de Paris qui se retrouve bloqué

à Oran contre son gré et qui a tenté à maintes reprises de partir en soudoyant des gardes, devient également un membre essentiel de l'équipe de volontaires. Toutes ces évolutions sont attribuables à la communication orchestrée par Rieux grâce au contexte de la peste. Le « Je » peut se transformer en « Tu », le « Moi » peut devenir un « Autre », et vice-versa, dans une situation de crise.

5.3.2 Le suicide

Le suicide, « du latin, sui et caedes, meurtre de soi, est une action de se donner volontairement la mort, généralement en vue d'échapper à une situation jugée intolérable » (Mortiaux et Lefranc, 2007, p. 551). Il est évident que ces situations intolérables sont souvent générées par l'absurdité de la vie humaine.

La lutte contre cette absurdité dans le contexte de la peste implique le désir de résister à toute forme ou cause de la mort, y compris le suicide. Rieux reçoit un appel urgent de Joseph Grand par téléphone. Joseph Grand, employé de la mairie et pauvre, a été soigné gratuitement par Rieux après avoir eu un problème à l'aorte. L'appel concerne une tentative de suicide. Dans une modeste maison de la rue Faidherbe, un quartier périphérique, le docteur Rieux rejoint Joseph Grand. Les deux hommes montent au deuxième et dernier étage, où ils découvrent sur la porte de gauche, tracé à la craie rouge : « Entrez, je suis pendu ». En pénétrant dans la pièce, ils aperçoivent une corde suspendue au-dessus d'une chaise renversée. Joseph Grand explique qu'il passait dans le couloir quand il a entendu un bruit inquiétant. Il a découvert les signes du suicide et est intervenu juste à temps pour sauver la personne en question, qui s'avère être Cotard. Allongé sur un lit en cuir, Cotard respire péniblement et les regarde de ses yeux congestionnés. Le docteur lui administre une injection de camphre et demande à Grand s'il a alerté la police. Cotard s'y oppose en affirmant que cela n'en vaut pas la peine. Il explique que c'était un moment de panique et qu'il préfère être laissé en paix. Une fois au commissariat, Joseph Grand fait sa

déclaration. Il qualifie Cotard de « désespéré », évoquant ses actions comme une « résolution fatale ». Il aborde le motif du suicide et, étant pointilleux sur le choix des termes, insiste sur les mots « chagrins intimes ». De retour chez eux, le témoignage de Grand est lu à Cotard et il lui est demandé de préciser le motif de son acte. Cotard répond simplement, sans regarder le commissaire, que « chagrins intimes, c'était bien » (Camus, 1962, p. 46). Ces « chagrins intimes » résultent de l'accumulation des multiples instances de difficultés et d'angoisses découlant de l'absurdité du monde.

Quant au motif du suicide, comme l'exprime Camus, « L'important n'est donc pas encore de remonter à la racine des choses, mais, le monde étant ce qu'il est, de savoir comment s'y conduire » (Camus, 1951, p. 14). Comment pouvons-nous alors aborder la vie de manière à éviter les pensées suicidaires ? Cela implique une révolte, une résistance face aux situations frustrantes, un refus de se laisser submerger par le chagrin. Tout cela dépend de la valeur accordée à la vie de l'*Autre*.

Toujours sur le thème de la mort et des motifs du suicide, Camus a déclaré : « Je vois que beaucoup de gens meurent parce qu'ils estiment que la vie ne vaut pas la peine d'être vécue » (Camus, 1942, p. 16). À cet égard, dans le Mythe de Sisyphe, le narrateur offre une perspective qui rappelle la réflexion de Cotard :

Il y a beaucoup de causes à un suicide et d'une façon générale les plus apparentés n'ont été les plus efficaces. On se suicide rarement ... par réflexion. Ce qui déclenche la crise est presque toujours incontrôlable. Les journaux parlent souvent de « chagrins intimes » ou de « maladies incurables ». Ces explications sont valables. Mais il faudrait savoir si le jour même un ami du désespéré ne lui a pas parlé sur un ton indifférent. Celui-là est le coupable. Car cela peut suffire à précipiter toutes les rancœurs et toutes les lassitudes encore en suspension. (Camus, 1942, para., p. 4)

Le Code pénal de nombreuses nations criminalise la tentative de suicide et peut placer la culpabilité sur les victimes elles-mêmes. Cependant, Camus adopte une perspective différente, en exonérant plutôt les personnes qui ont tenté le suicide. Il présume plutôt coupables ceux qui,

intentionnellement ou par inadvertance, ont influencé l'acte. Ce sont les individus responsables d'induire le suicide que l'on devrait tenir pour comptables de cet acte tragique, plutôt que de blâmer la victime. Cette approche s'inscrit dans la logique de l'altérité chère à Camus.

Camus démontre sans conteste de l'empathie envers les pestiférés et les victimes de tentatives de suicide. Si le protagoniste ne se laisse pas abattre dans sa lutte contre l'absurdité et la mort, il existe un élément, un moteur de la mort, contre lequel le narrateur ne cache pas sa répulsion. Cet élément est l'attitude présomptueuse, en particulier chez ceux qui pensent agir et servir de manière bien intentionnée pour le bien commun. À cet égard, il affirme :

Le mal qui est dans le monde vient presque toujours de l'ignorance, et la bonne volonté peut faire autant de dégâts que la méchanceté, si elle n'est pas éclairée. Les hommes sont plutôt bons que mauvais, et en vérité ce n'est pas la question. Mais ils ignorent plus ou moins, et c'est ce qu'on appelle vertu ou vice, le vice le plus désespérant étant celui de l'ignorance qui croit tout savoir et qui s'autorise alors à tuer. (Camus, 1962, p. 148)

Selon cette déclaration, la plupart des êtres humains ne sont pas en réalité malveillants. En effet, même si la vie comporte son lot de souffrances, le mal le plus méprisable attribuable aux humains, selon Camus, émane de ceux qui se croient autorisés à infliger la peine de mort aux prétendus transgresseurs. Ces individus, qui se considèrent comme défenseurs de l'intérêt public, estiment avoir le droit d'imposer la peine capitale et d'approuver son exécution chez *Autrui*. En accord avec la logique de l'absurde selon Camus, l'acte de juger coupable n'est pas aussi simple qu'on pourrait le supposer, particulièrement à notre époque. Il exprime cette perspective dans *L'homme révolté* :

Au temps de la négation, il pouvait être utile de s'interroger sur le problème du suicide. Au temps des idéologies, il faut se mettre en règle avec le meurtre. Si le meurtre a ses raisons, notre époque et nous-mêmes sommes la conséquence. S'il ne les a pas, nous sommes dans la folie et il n'y a pas d'*Autres* issues que de se trouver une conséquence ou de se détourner. (Sartre, 1951, p. 12)

5.4.0 Conclusion

Nous avons étudié l'évolution de deux phénomènes qui s'affrontent au sein de la situation existentielle des habitants d'Oran. Le résultat de cette confrontation mène à l'absurde. D'une part, nous observons l'événement de la crise sanitaire qui vise à éradiquer tous les habitants. D'*Autre* part, nous avons Rieux et son équipe sanitaire ainsi que des volontaires qui s'efforcent de limiter les dommages causés par la crise. L'absurdité émerge de la comparaison entre la situation sanitaire et la réalité humaine de l'effort déployé par les professionnels de santé et les volontaires pour sauver les pestiférés, les *Autres*. D'ailleurs, la notion d'altérité existait avant l'épidémie de la peste, se manifestant à travers la répartition spatiale en groupes de référence d'un côté et le groupe *Autrui* de l'*Autre*.

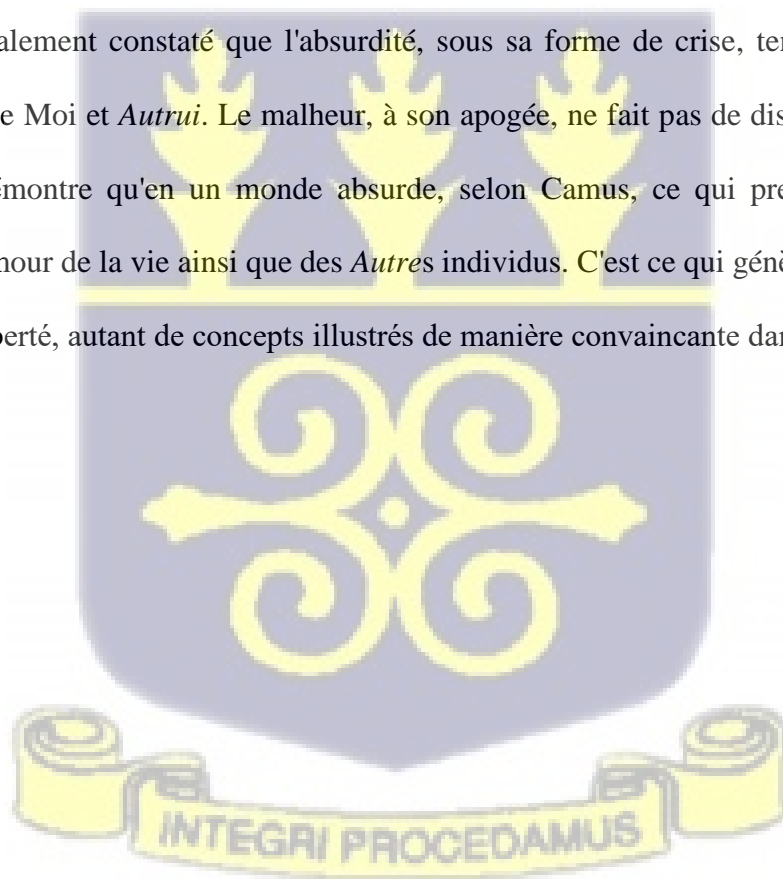
Il est ainsi évident que l'épidémie met en évidence la notion d'altérité avec la création des camps de séquestration pour les infectés et la mise en quarantaine de leurs proches. C'est ainsi que M. Othon, le juge d'instruction, perd sa place au sein du groupe de référence, le groupe du Même, pour être relégué au groupe des *Autres*. Celui qui prive les *Autres* de leur liberté en les condamnant à l'emprisonnement devient lui-même demandeur de sa propre liberté, ressentant le besoin de s'affranchir de son confinement. La peste ne met pas seulement en avant l'altération, mais aussi l'absurdité.

Dans ce contexte, l'absurdité est comprise comme une situation de déconnexion entre les efforts des sauveurs et l'intransigeance sanitaire à laquelle ils font face, à savoir la mort des malades malgré les interventions médicales. Selon la conception camusienne, l'absurdité se définit comme une lutte incessante et sans relâche contre une réalité déraisonnable. Une attitude à éviter dans le cadre de l'absurdité est le désespoir, le rejet, ainsi que ce que Camus qualifie d'« inquiétude juvénile ». Camus souligne que « l'absurde n'a de sens que tant qu'on lui résiste » (Camus, 1942, p. 35). L'une des manières de résister à l'absurdité consiste à ôter la vie à *Autrui* par la peine capitale, à mettre fin à sa propre vie par le suicide ou à abandonner sa liberté et ses

responsabilités en tant qu'individu pensant.

C'est dans cette optique que la logique de l'altérité chez Camus se distingue des conceptions existentialistes traditionnelles qu'il accuse d'opter pour l'évasion plutôt que pour l'engagement. Il affirme que ces derniers divinisent ce qui les opprime et trouvent de l'espoir dans ce qui les amoindrit. Tel est l'état d'esprit de toute essence religieuse. C'est là la rupture entre l'existentialisme traditionnel et l'approche camusienne. Nous avons remarqué cette divergence à travers les conséquences de l'injonction du père Paneloux selon laquelle les Oranais méritent leur sort, car ils sont coupables aux yeux de la justice divine. Camus soutient que dès lors que la notion d'absurdité engendrée par la peste devient une question de foi, nous risquons de perdre la clairvoyance humaine nécessaire pour gérer la crise.

Nous avons également constaté que l'absurdité, sous sa forme de crise, tend à estomper la frontière entre le Moi et *Autrui*. Le malheur, à son apogée, ne fait pas de distinction. Le récit de *La peste* démontre qu'en un monde absurde, selon Camus, ce qui prédomine, c'est la solidarité et l'amour de la vie ainsi que des *Autres* individus. C'est ce qui génère l'engagement, l'égalité et la liberté, autant de concepts illustrés de manière convaincante dans cette œuvre de Camus.



CHAPITRE VI

REFLETS DÉFORMÉS : IDENTITÉ, ILLUSIONS ET ÉNIGMES

DE LA PERCEPTION

6.0.0 Introduction

Ce chapitre plonge au cœur des intrications entre altérité et identité à travers une analyse minutieuse de nos textes d'analyses. Les personnages et les narrations deviennent des miroirs déformants, reflétant des images altérées de l'humanité et remettant en question la perception de la réalité. Les illusions tissées dans le récit amplifient la complexité des identités individuelles et collectives, tandis que les protagonistes, piégés dans le labyrinthe des perceptions, luttent avec les reflets déformés projetés par la société et leurs propres espoirs. Ce chapitre met en lumière comment la perception altérée façonne les choix et les interactions entre les personnages, incitant à une réflexion profonde sur les complexités de l'identité et de l'altérité. En explorant les mots clés « altérité », « illusions », « identité », « perception » et « complexité », il incite à remettre en question les représentations littéraires, révélant les richesses de l'ambiguïté humaine. Pour cette étude dédiée aux intrications littéraires de l'altérité et de l'identité, nous franchissons désormais le seuil d'un territoire complexe où la clarté de l'image du Soi et de l'Autre se trouble. Le titre même de ce chapitre, « Reflets déformés : identité, illusions et énigmes de la perception », nous invite à plonger au cœur des distorsions qui émaillent la compréhension des identités, à la fois individuelles et collectives. Tels des miroirs déformants, les auteurs de nos textes d'analyse ont capturé l'art subtil de refléter des images altérées de l'humanité, nous invitant à explorer les voiles d'illusions qui teintent les interactions et les phénomènes d'auto-perceptions.

Dans ce chapitre, nous nous aventurerons dans les dédales des narrations et des personnages qui incarnent l'ambiguïté, révélant comment les auteurs différents de notre travail tissent les énigmes de la perception et révèle les strates insoupçonnées de ce qui est vu et non vu. De la même manière que l'identité humaine se façonne à travers un kaléidoscope de perspectives, nous nous efforcerons de démystifier les méandres des reflets déformés qui nourrissent le tissu même de notre compréhension littéraire d'*Autrui* à l'aune de la théorie de la réception littéraire de Hans-Robert Jauss.

Dans cette partie, l'analyse explore la dynamique complexe qui régit la façon dont l'image des *Autres* est perçue dans nos textes d'étude, une perception qui ne cesse d'évoluer au fil des expériences des personnages et du temps. Au travers de cette exploration, nous mettrons en lumière les transformations subtiles et parfois radicales qui marquent notre compréhension du portrait des personnages *Autres* ainsi que les individus qui les entourent. De plus, nous analyserons avec attention comment un éventail de facteurs sociaux exerce une influence profonde sur la manière dont cette altérité en constante métamorphose façonnent les fondements mêmes des interactions sociales et des relations interpersonnelles au sein de nos textes d'analyse.

De prime abord, signalons que la nature dynamique de la représentation de l'*Autre* émerge comme une réalité incontournable dans la construction de l'intrigue des textes. À mesure que les personnages naviguent à travers la mosaïque complexe des interactions sociales et des expériences personnelles, il devient apparent que l'image qu'ils forgent de l'*Autre* ne peut être figée dans le marbre de perceptions immuables. En effet, cette représentation d'*Autrui* se trouve continuellement en mouvement, influencée par les impressions changeantes que les individus laissent l'un sur l'autre, soit par les énoncés qui impactent nos opinions, et par l'évolution même de nos propres perspectives. Il en résulte une compréhension qui transcende les limites de l'inertie, invitant à explorer l'Altérité avec un regard empreint de nuance et de souplesse. Nous

en voulons pour preuve, l'amitié forgée entre deux personnes aux parcours de vie radicalement différents, évoluant au fil des années en tandem avec leurs expériences respectives, illustre de manière tangible la nature en constante mutation de la représentation de l'*Autre*, comme on peut l'illustrer dans *Huit clos* de Jean-Paul Sartre.

6.1.1 Appréhender l'altérité avec nuance et souplesse : une exploration profonde

Dans *Huis clos* de Jean-Paul Sartre, l'interaction entre les personnages Garcin, Inès et Estelle offre un exemple frappant de la représentation en constante évolution du concept de l'*Autre*. Au début de la pièce, chacun forme des jugements superficiels basés sur des premières impressions et des préjugés sociaux. Cependant, à mesure que l'intrigue se déroule, leurs perceptions évoluent en découvrant les motivations, les peurs et les faiblesses cachées de leurs compagnons d'enfermement. Les rôles changeants des personnages, passant de l'accusateur à l'accusé et vice versa, mettent en lumière la complexité de la perception humaine et la manière dont nos idées préconçues peuvent se transformer au fil du temps et des interactions. Ainsi, Sartre démontre brillamment comment la représentation de l'*Autre* ne peut être figée, mais évolue constamment en réponse aux révélations et aux interactions qui se dévoilent au fil de l'histoire.

Dans *Huis-clos*, les voiles sociaux qui masquent les véritables intentions des personnages renforcent l'idée selon laquelle, la représentation de l'*Autre* est profondément influencée par des facteurs sociaux changeants. Estelle, par exemple, présente une façade d'assurance et de séduction en société, mais au fur et à mesure que l'histoire se déroule, les voiles de sa superficialité se lèvent pour révéler ses doutes et son besoin désespéré d'approbation. De même, les masques d'arrogance portés par Garcin et Inès se fissurent pour laisser apparaître leurs vulnérabilités et leurs craintes les plus profondes. Ces voiles sociaux, tissés à partir des normes et des attentes sociales, témoignent de la manière dont l'altérité est une construction en perpétuelle transformation, une énigme façonnée par des influences extérieures changeantes.

Les personnages de *Huis clos* illustrent comment ces voiles, tissés par la pression sociale et les normes de comportement, voilent souvent la véritable nature des individus. En dévoilant les couches cachées derrière ces masques, Sartre nous montre la complexité de la perception et souligne comment notre compréhension de l'*Autre* est façonnée par des jugements initiaux qui peuvent être remis en question au fil du temps. Ainsi, l'œuvre résonne comme un rappel poignant que derrière chaque voile social se cache une identité en constante évolution, défiant toute catégorisation simpliste et capturant la fluidité même de l'altérité humaine. Après avoir exploré en profondeur les voiles sociaux qui complexifient la représentation de l'*Autre* dans *Huis clos*, il est primordial de relier cette dynamique à une perspective théorique plus large qui nous permettra de mieux appréhender la manière dont les lecteurs abordent ces nuances.

Dans *La peau de chagrin*, l'altérité est appréhendée comme une tension constante entre le Moi et Autrui, révélant ainsi une dynamique complexe entre le désir individuel, la responsabilité morale et la condition sociale. L'œuvre balzacienne ne se contente pas de représenter l'Autre comme un simple personnage malheureux, elle en fait un miroir, un catalyseur et parfois un obstacle à la quête existentielle de toute la société. De ce fait, l'altérité s'appréhende comme le reflet du Moi, dans la mesure où Raphael de Valentin, le protagoniste, projette ses frustrations et ses illusions sur les autres figures d'Autrui telles que Foedora, Pauline et les savants. Ces personnages incarnent des facettes du monde social et affectif qui l'entoure.

Une autre forme emblématique de la saisie de l'altérité dans *La peau de chagrin* est l'idée d'effacement de soi. L'usage de la peau magique qui exauce les vœux de son possesseur mais raccourcit sa vie en même temps symbolise une fuite du réel et une incapacité à affronter le monde dans sa complexité. L'altérité, à cet égard, devient alors une menace à la stabilité du Moi.

6.1.2 L'altérité et les illusions identitaires au prisme de la théorie de la Réception

La théorie de la réception de Hans-Robert Jauss offre un cadre conceptuel pertinent pour analyser comment les lecteurs interagissent avec la complexité des personnages et des thèmes dans l'œuvre. En effet, Jauss dans sa théorie met l'accent sur la variabilité des interprétations individuelles en fonction du contexte culturel et personnel du lecteur, ce qui nous amène à envisager comment les voiles sociaux et les transformations de l'altérité dans *Huis clos* suscitent des réactions et des compréhensions variées chez les lecteurs.

Ainsi, en examinant l'œuvre à travers le prisme de la théorie de la réception, nous serons en mesure d'approfondir notre exploration sur la façon dont l'altérité est interprétée et révélée à travers la lecture et la réception de cette pièce majeure de la littérature existentialiste.

On sait que la théorie de la réception de Jauss se concentre sur le rôle du lecteur (ou du public) dans la compréhension et l'interprétation d'une œuvre littéraire. Elle met l'accent sur la façon dont l'horizon d'attente du lecteur, c'est-à-dire ses expériences passées et ses attentes culturelles, influence la manière dont il perçoit et interprète une œuvre. En appliquant cette théorie à l'« altérité fragmentée : décryptage des rôles changeants et des voiles sociaux », voici comment on pourrait l'expliquer.

Ce titre s'inscrit dans la perspective de la théorie de la réception de Hans-Robert Jauss en soulignant l'interaction dynamique entre le texte littéraire et le lecteur. L'idée d'« altérité fragmentée » évoque une forme de fragmentation de la compréhension de l'*Autre*, ce qui pourrait être perçu différemment par chaque lecteur en fonction de son propre horizon d'attente. Les « rôles changeants » et les « voiles sociaux » sont des éléments du texte qui ne prennent tout leur sens que lorsque le lecteur les interprète à la lumière de ses propres expériences et de ses attentes culturelles.

Ainsi, ces thèmes invitent les lecteurs à décrypter les différentes facettes de l'altérité à travers le prisme de leurs propres perspectives. Selon Jauss, chaque lecteur apporte son propre bagage

culturel et ses attentes à la lecture, ce qui signifie que la compréhension de l'altérité présentée dans *Huit clos* (pour illustrer le cas de notre démonstration) sera nécessairement fragmentée et influencée par la réception individuelle. Les « rôles changeants » et les « voiles sociaux » deviennent alors des éléments interprétatifs qui révèlent les dimensions variées de l'altérité, telles que perçues par le lecteur dans la pièce.

Il est donc clair, qu'en utilisant la théorie de la réception de Jauss, l'« altérité fragmentée : décryptage des rôles changeants et des voiles sociaux » suggère que la compréhension de l'altérité dans cette pièce de théâtre sera influencée par les attentes et les expériences individuelles de chaque lecteur, ce qui peut mener à une interprétation fragmentée et diversifiée des concepts présentés.

Après avoir scruté les arcanes de l'« altérité fragmentée », l'analyse se tourne vers une *Autre* dimension captivante de l'exploration littéraire, c'est-à-dire les subtils jeux d'illusion qui distordent la perception identitaire. Le thème suivant, « illusions dans le miroir littéraire : l'art subtil de la distorsion identitaire », nous invite à plonger dans les abysses où se façonnent des identités en constante évolution, à travers des labyrinthes narratifs où se reflètent des vérités troublantes et changeantes. De cette manière, l'étude aborde une nouvelle perspective qui dévoile comment l'art de la littérature tisse des illusions habiles, remettant en question nos perceptions et notre compréhension même de ce qui constitue une identité authentique.

6.2.0 Les illusions dans le miroir littéraire : l'art subtil de la distorsion identitaire

Dans l'univers captivant de la littérature, les illusions ne se limitent pas à la magie des mots, mais s'étendent également aux subtils jeux d'illusion qui distordent la perception identitaire des personnages. Cette dimension intrigante s'inscrit comme une exploration essentielle au sein de l'analyse littéraire, offrant un aperçu profond de la complexité humaine. Lorsque les écrivains tissent habilement des illusions, ils créent un terrain fertile où les identités prennent des formes multiples et changeantes.

Pour illustrer cette approche, prenons l'exemple de la vie courante : celui des réseaux sociaux. Sur les plateformes en ligne, les individus ont la possibilité de créer et de présenter des versions de soi qui peuvent différer de la réalité. Les photos soigneusement choisies, les statuts réfléchis et les interactions calculées peuvent former une image altérée de la personne réelle. Cela peut être comparable aux illusions littéraires, où les personnages peuvent présenter des façades spécifiques pour masquer des aspects de leur identité ou pour susciter une certaine réaction de la part des *Autres*.

Sur les réseaux sociaux, une personne partage des photos reflétant une vie glamour et excitante avec des événements prestigieux et des rencontres influentes. Cependant, cette façade masque les moments de vulnérabilité, de doute et de solitude qui restent invisibles en ligne. De même, dans la littérature, les écrivains peuvent créer des personnages qui semblent avoir une identité claire et définie, mais qui cachent en réalité des couches plus profondes et complexes. Les illusions littéraires peuvent être utilisées pour construire des intrigues captivantes en manipulant les perceptions des lecteurs et en les poussant à remettre en question leurs premières impressions.

Ainsi, l'exemple des réseaux sociaux illustre comment dans notre vie quotidienne, nous sommes confrontés à des illusions d'identité qui peuvent influencer la manière dont nous percevons les *Autres*. De même, les illusions dans la littérature fonctionnent comme des miroirs déformants qui révèlent la diversité et la fluidité de l'expérience humaine. Les écrivains utilisent ces illusions pour explorer les complexités de l'identité, créant des personnages qui, comme nous tous, peuvent porter des masques tout en cherchant à révéler leur véritable essence.

Dans *La peste* de Camus, l'exemple du personnage de Cottard illustre l'utilisation d'illusions pour distordre la perception identitaire. Au début de l'épidémie, Cottard semble être un individu inoffensif et nerveux. Cependant, à mesure que l'histoire progresse, il devient évident qu'il a

des antécédents criminels. Cette révélation crée une illusion initiale de faiblesse, qui se transforme en une identité bien plus sombre et complexe, ce qui souligne comment les illusions peuvent masquer des aspects cachés de la personnalité. La dualité entre l'apparence et la réalité dans le personnage de Cottard reflète la manière dont les illusions littéraires remettent en question nos perceptions et nous incitent à creuser plus profondément dans la nature humaine. En explorant les illusions littéraires qui façonnent les identités fictives, nous découvrons que ces illusions dépassent l'apparence pour agir comme des miroirs révélant des dimensions inattendues. Cette prise de conscience ouvre la voie à une analyse approfondie des mécanismes complexes à travers lesquels ces illusions altèrent la perception des personnages et contribuent à la construction narrative de leur identité. Ainsi, l'exploration de la distorsion identitaire prépare le terrain pour une analyse plus profonde des mécanismes par lesquels ces illusions s'intègrent dans les récits littéraires.

6.2.1 L'étude des illusions littéraires qui altèrent la perception des personnages

Nous venons de donner l'exemple de Cottard dans *La peste*. Les illusions dans la littérature sont bien plus que de simples tromperies visuelles. Elles se manifestent sous différentes formes, qu'elles soient psychologiques, narratives ou même métaphoriques. Ces illusions ne visent pas à induire le lecteur en erreur, mais plutôt à révéler la nature fluide et complexe de l'identité. Les personnages littéraires sont les sujets idéaux pour expérimenter ces distorsions, car ils incarnent une gamme d'émotions et d'expériences humaines.

Un exemple frappant de cette conception de la représentation de l'Autre à travers les illusions qui altèrent le personnage, peut être trouvé, à titre illustratif dans *La peste* d'Albert Camus. Le personnage du Docteur Bernard Rieux illustre parfaitement les illusions psychologiques qui influencent la perception identitaire. Au début de l'épidémie, Rieux est perçu comme un médecin dédié à son travail et à la lutte contre la maladie. Cependant, à mesure que l'histoire

se déroule, il devient évident que Rieux cache une profonde vulnérabilité émotionnelle et une lassitude croissante face à la souffrance humaine. Cette dichotomie entre sa façade professionnelle et sa réalité intérieure révèle l'illusion que nous entretenons souvent envers les personnes qui semblent avoir une certaine maîtrise de soi.

Dans *La peste*, Camus utilise l'illusion pour mettre en lumière la complexité de l'identité humaine. Le personnage du Docteur Rieux démontre que les individus peuvent porter des masques pour faire face aux défis qui les entourent, masques qui peuvent cacher des émotions et des vulnérabilités profondes. Ainsi, l'exemple du Docteur Rieux dans le récit de la peste illustre comment les illusions psychologiques peuvent enrichir la compréhension des personnages littéraires en révélant les tensions internes et les couches cachées de leur identité.

Les auteurs utilisent fréquemment des dispositifs littéraires tels que le monologue intérieur et la narration à la première personne pour plonger les lecteurs dans les pensées intimes et souvent troubles des personnages. Ces explorations psychologiques créent des illusions d'authenticité, permettant aux lecteurs de se rapprocher des personnages, mais également de questionner la fiabilité de leurs perceptions. Les personnages peuvent masquer leurs véritables intentions derrière des discours séduisants, créant ainsi des illusions qui trompent non seulement les *Autres* personnages, mais également les lecteurs des impacts inattendus.

6.2.2 Impact de ces illusions sur la construction narrative de l'identité

La construction narrative de l'identité des personnages est profondément influencée par les illusions habilement tissées par les écrivains. Les illusions littéraires reflètent souvent les doutes et les incertitudes propres à la condition humaine. Les personnages sont en proie à des conflits intérieurs, luttant pour concilier leurs aspirations profondes avec les attentes sociales et les masques qu'ils portent. Les illusions mettent en lumière cette tension entre l'authenticité et la façade.

Dans *Huis clos* où les personnages sont en proie à des conflits intérieurs intenses, Garcin, par exemple, tente de se présenter comme un homme courageux et indifférent aux opinions des *Autres*. Mais les illusions de sa propre bravade reflètent sa lutte interne pour cacher sa peur et son besoin d'approbation. De même, les illusions d'Inès révèlent sa dualité entre son désir d'authenticité et son masque de manipulation. Ainsi, les illusions dans *Huis clos* éclairent la tension constante entre l'authenticité et les masques sociaux, démontrant comment elles façonnent la construction narrative de l'identité des personnages.

Les illusions identitaires créent des retournements spectaculaires, jouant avec les attentes du lecteur en révélant des identités inattendues. Ces moments de choc remettent en question les certitudes du lecteur et mettent en évidence la versatilité de l'identité. En explorant ces illusions, nous plongeons dans la psyché humaine, où les personnages fictifs deviennent des miroirs déformants reflétant les multiples facettes de l'expérience humaine. En tissant ces illusions avec adresse, les écrivains enrichissent la profondeur des récits et incitent les lecteurs à remettre en question leurs perceptions de soi et des *Autres*.

6.3.0 Les labyrinthes de la perception : quand Autrui devient le reflet de soi

La perception, ce mécanisme complexe qui nous permet d'appréhender le monde qui nous entoure, peut parfois se transformer en un labyrinthe énigmatique où la frontière entre soi et l'*Autre* s'efface. Cette altération de la perception peut mener à une confusion troublante, où l'individu commence à projeter ses propres sentiments, croyances et motivations sur *Autrui*. Cette situation peut avoir des conséquences profondes sur les interactions sociales et la manière dont les individus se voient les uns les *Autres*.

Cependant, malgré la nature apparemment objective, la perception est en réalité un processus complexe et sujet à des distorsions, qui peuvent provenir de diverses sources, telles que nos expériences passées, nos émotions actuelles, nos attentes et nos croyances. Lorsque la perception se transforme en un « labyrinthe énigmatique », cela signifie que notre

compréhension du monde qui nous entoure devient ambiguë et déroutante. L'idée de la frontière entre « soi » et « l'Autre » qui s'efface fait référence à la manière dont nos perceptions peuvent se mélanger avec nos propres expériences et émotions. Dans *Le rouge et le noir* de Stendhal, le protagoniste, Julien Sorel, perçoit Madame de Rênal à travers le prisme de ses propres ambitions sociales. Sa perception d'elle se distord, mêlant son désir d'ascension sociale à des sentiments de séduction authentiques. Cette altération le mène à projeter sur elle des motivations qu'elle n'a pas nécessairement, créant ainsi un labyrinthe émotionnel où les frontières entre ses aspirations et les intentions réelles de Madame de Rênal s'effacent.

L'altération de la perception peut mener à un phénomène psychologique appelé « projection ». Cela se produit lorsque nous attribuons involontairement nos propres pensées, émotions, désirs et motivations à d'Autres personnes, sans nous en rendre compte. Par exemple, si nous nous sentons anxieux à propos d'une situation, nous pourrions projeter cette anxiété sur quelqu'un d'Autre en supposant à tort qu'il ressent la même chose. De même, nos croyances et nos préjugés peuvent teinter nos perceptions, nous faisant voir ce que nous nous attendons à voir plutôt que ce qui est réellement présent. Dans *Le rouge et le noir*, l'exemple concret de projection se trouve dans la relation entre Mathilde de La Mole et Julien Sorel. Mathilde, issue de l'aristocratie, projette son désir de manipulation et de contrôle sur Julien, un homme issu d'un milieu modeste, mais ambitieux. Convaincue que Julien partage sa quête de pouvoir et de statut social, elle interprète à tort ses actions et paroles comme des signes d'ambition politique. Cependant, Julien est davantage motivé par sa propre ascension sociale et son désir de réussite personnelle. Cette projection crée un fossé entre leurs attentes et réalités, et contribue finalement à l'échec de leur relation tumultueuse.

Les conséquences de ces altérations de perception et projection sont profondes pour nos interactions sociales, car si nous projetons des qualités négatives sur quelqu'un en raison de nos propres insécurités, cela peut affecter soit notre comportement envers cette personne soit la

façon dont nous nous laissons être traités par la personne. Il réside dans cette prise de position, la tendance d'accepter et de subir cette personne-ci se comporte et agit à son égard, sans chercher à la contrarier ou modifier cette interaction. Les malentendus entre Julien Sorel et Mathilde de la Mole, comme nous les avons repérés précédemment, illustrent clairement ces effets des altérations de perceptions dues aux projections. Tous les deux interprètent les actions et intentions de l'autre à travers leurs propres prismes sociaux construits par leurs propres désirs, orgueil et rôles sociaux. Cet état des choses, créent une situation complexe d'incompréhensions réciproques et une relation de tensions et de combat plutôt que d'amour fiable. L'aveu de son tort exprimé par Mathilde et l'admission de sa culpabilité capte bien cette situation. La personnalité qui se croyait bien née se soumet à la punition d'un individu jugé d'être de rang subalterne : « Punis-moi pour mon orgueil atroce. Tu es mon maître, je suis ton esclave. [...] Règne à jamais sur moi. Punis sévèrement ton esclave quand elle ose se rebeller » (p. 303). Dans ces conditions, la frontière entre les identités s'efface, menant au flou entre le Soi et l'Autre.

6.3.1 Perception altérée : le flou entre Soi et l'Autre

La perception altérée, résultat d'une combinaison de facteurs tels que les expériences passées, les émotions du moment et les préjugés inconscients, peut amener à une confusion entre l'identité propre et celle de l'Autre. Lorsque nous percevons quelqu'un, nous filtrons l'information à travers nos propres lentilles mentales, créant ainsi une image subjective de cette personne. Parfois, ces filtres peuvent être si puissants qu'ils brouillent la distinction entre nos propres caractéristiques et celles que nous attribuons à l'Autre. Par exemple, si quelqu'un éprouve de la méfiance envers les Autres en raison de ses propres expériences passées, il peut projeter cette méfiance sur des individus qui n'ont pourtant rien fait pour la susciter.

Dans *La peau de chagrin* d'Honoré de Balzac, on peut observer comment la perception altérée et les filtres mentaux influencent les interactions entre les personnages et brouillent la

distinction entre l'identité propre et celle de l'*Autre*. Un exemple pertinent se trouve dans la manière dont Raphaël perçoit et interagit avec d'*Autres* personnages, en particulier avec sa maîtresse, Pauline. Avant de rencontrer Pauline, Raphaël éprouve une profonde méfiance envers les *Autres* en raison de ses expériences passées et de sa perception du monde comme un endroit hostile. Cette méfiance est un filtre mental puissant qui colore sa perception des individus qu'il rencontre, y compris Pauline. C'est ainsi que, lorsqu'il rencontre Pauline, Raphaël est initialement attiré par elle, mais ses préjugés inconscients et sa méfiance profonde envers les *Autres* viennent brouiller sa perception. Il ne peut pas accepter que quelqu'un puisse réellement l'aimer sans arrière-pensée. Les filtres mentaux de Raphaël l'amènent à projeter ses propres caractéristiques et motivations sur Pauline, l'empêchant de voir sa véritable identité.

Au fur et à mesure que leur relation se développe, Raphaël continue à interpréter les actions et les paroles de Pauline à travers le prisme de sa méfiance, transformant ainsi son image d'elle en une version altérée et déformée. Lorsqu'elle fait preuve de gentillesse ou d'affection, il peut suspecter des motifs cachés. Cette distorsion entre sa propre identité méfiante et celle qu'il attribue à Pauline crée des conflits internes et nuit à leur relation.

Cet exemple de *La peau de chagrin* illustre à suffisance, comment les filtres mentaux, basés sur les expériences passées, les émotions du moment et les préjugés inconscients, peuvent altérer la perception d'une personne et influencer la manière dont elle interagit avec les *Autres*. Les exemples de la méfiance de Raphaël et de sa projection sur Pauline démontrent comment nos propres lentilles mentales peuvent brouiller la distinction entre notre propre identité et celle des *Autres*, souvent de manière préjudiciable. Il découle souvent de cette perception altérée, des conséquences de la confusion pour les personnages et leurs interactions.

6.3.2 Conséquences de la confusion pour les personnages et leurs interactions

La confusion entre soi et l'*Autre* peut avoir des répercussions profondes sur la manière dont les individus interagissent les uns avec les *Autres*. Dans le contexte de cette perception altérée, les individus peuvent réagir de manière excessive à des situations qui ne justifieraient pas une telle réaction. Par exemple, si quelqu'un a des insécurités profondes concernant sa propre compétence, il pourrait interpréter les actions d'un collègue comme des signes de compétition ou d'hostilité, même si ces intentions ne sont pas réelles.

Dans le contexte de la perception altérée et de la confusion entre soi et l'*Autre*, la théorie de la réception peut être appliquée pour expliquer comment les individus réagissent de manière excessive à certaines situations sociales, en interprétant les intentions des *Autres* à travers leurs propres filtres mentaux altérés.

En utilisant la théorie de la réception, on peut considérer cette personne comme le "lecteur" de la situation sociale. Selon Jauss, le lecteur apporte ses propres attentes, expériences et émotions à l'acte de lecture, ce qui influence la manière dont il interprète et réagit à l'œuvre. De même, dans les interactions sociales, les individus apportent leurs propres préjugés, expériences passées et émotions à la manière dont ils perçoivent et réagissent aux comportements des *Autres*. La perception altérée amène à sur interpréter les signaux sociaux et à attribuer des intentions négatives à des actions qui pourraient être neutres ou positives. Par exemple, si une personne offre de l'aide ou partage une réussite, son voisin pourrait l'interpréter comme une tentative de le dépasser ou de le rabaisser, même si ce n'était pas l'intention réelle sous-tend l'acte d'aider.

Il est donc clair que la théorie de la réception de Jauss nous permet de comprendre comment la perception altérée peut influencer la manière dont les individus interagissent et réagissent dans des contextes sociaux. Les filtres mentaux qui résultent des expériences passées, des émotions du moment et des préjugés inconscients, créent une lentille déformante qui peut conduire à des

réactions excessives et à des malentendus entre les individus, tout comme les lecteurs interprètent différemment les œuvres d'art en fonction de leur propre contexte.

De plus, cette confusion peut également entraîner une distorsion de la communication. Les malentendus se multiplient lorsque les individus attribuent à l'*Autre* des intentions et des émotions qui ne sont en réalité que le reflet de leur propre monde intérieur. Les conversations deviennent ainsi des jeux de miroirs où chacun voit ce qu'il croit voir, plutôt que ce qui est réellement présent.

Cependant, il est important de noter que cette confusion peut aussi engendrer des moments d'empathie profonde. Lorsque nous percevons une part de nous-mêmes dans *Autrui*, cela peut créer des connexions humaines authentiques. Cette identification mutuelle peut renforcer les liens sociaux et favoriser la compréhension entre les individus, à travers la représentation de l'*Autre*, en reconnaissant que nous partageons tous des luttes et des émotions similaires.

6.4.0 Conclusion

Somme toute, cette étude nous a plongés dans l'univers complexe de la littérature où les idées d'altérité et d'identité se mélangent et évoluent. En explorant en profondeur les histoires et les personnages qui incarnent cette complexité, nous avons examiné de près comment nos façons de percevoir nous-mêmes et les *Autres* peuvent être déformées. Que ce soit dans *La peau de chagrin*, *La peste*, *Le rouge et le noir* ou dans *Huis clos*, les auteurs, tels des magiciens du langage, ont créé des récits qui dévoilent des réalités cachées et ouvrent des portes vers des mondes intérieurs que nous n'avions pas encore découverts. En suivant les idées de la théorie de la réception littéraire de Hans-Robert Jauss, nous avons mis en lumière comment ces œuvres agissent comme des miroirs déformants, nous incitant à remettre en question la représentation que nous faisons de l'*Autre*. Ainsi, notre exploration de ce vaste paysage littéraire qui couvre les quatre œuvres du corpus, riche en illusions et en mystères, nous a permis de mieux comprendre la complexité de l'altérité et de l'identité. Il est crucial de cultiver une conscience

de nos propres filtres perceptuels et de faire preuve d'une ouverture à la compréhension véritable de l'*Autre*, au-delà de nos propres réflexions internes. Nous reconnaissons que la compréhension de nous-mêmes et des *Autres* est un voyage continu, où chaque récit agit comme un prisme offrant de nouvelles perspectives à découvrir.



CHAPITRE VII

RÉPONSES AUX QUESTIONS DE RECHERCHES ET CONCLUSION GÉNÉRALE

7.0.0 Introduction

Ce dernier chapitre se propose de répondre de manière structurée et approfondie aux questions de recherche formulées dans l'introduction générale de cette étude. Après avoir exploré les fondements théoriques de la notion d'*Autrui*, analysé les dynamiques de l'altérité dans chacun des textes du corpus, et mis en lumière les enjeux esthétiques et philosophiques propres aux mouvements littéraires concernés, il convient désormais de synthétiser les résultats obtenus à travers une lecture croisée des textes de Balzac (*La peau de chagrin*), Stendhal (*Le rouge et le noir*), Sartre (*Huis clos*) et Camus (*La peste*).

L'objectif de ce chapitre est double. D'une part, nous nous engageons à clarifier les modalités de conceptualisation et de représentation d'*Autrui* dans les textes sélectionnés et d'autre part, dégager les facteurs, les dilemmes et les traits distinctifs qui sous-tendent ces représentations hétérogènes. En articulant les réponses aux cinq questions de recherche, ce chapitre vise à mettre en évidence les tensions fondamentales entre le Moi et l'*Autre*, telles qu'elles se manifestent dans des contextes littéraires, historiques et philosophiques distincts de notre corpus. Ainsi, cette synthèse finale nous permet non seulement de valider les hypothèses de départ, mais aussi d'ouvrir des pistes futures de réflexion sur la portée universelle et intemporelle de la figure d'*Autrui* dans la littérature française. Dans cette perspective, il devient nécessaire de reformuler les questions de recherche afin d'intégrer les enjeux contemporains liés à l'altérité.

7.1.0 Reformulation des questions de recherche

À ce stade avancé de notre réflexion, il nous paraît essentiel de revenir sur les questions de recherche qui ont jalonné notre parcours littéraire. Cette démarche vise à identifier avec

précision les éléments pertinents, à affiner les problématiques soulevées et à clarifier les enjeux théoriques et méthodologiques, dans le but de répondre aux objectifs de notre étude avec la rigueur scientifique requise.

7.3.0 Première question de recherche : Comment les écrivains romantiques-réalistes du XIXe siècle et existentialistes du XXe siècle ont-ils conceptualisé la notion d'Autrui ?

Cette question vise à identifier les fondements philosophiques et esthétiques qui sous-tendent la pensée de l'altérité chez les auteurs des textes sélectionnés, tout en mettant en lumière les différentes orientations conceptuelles entre les approches sociales du XIXe siècle et les réflexions ontologiques du XXe siècle.

À travers l'analyse croisée des œuvres de Balzac, Stendhal, Sartre et Camus, il apparaît que la conceptualisation d'Autrui évolue selon les sensibilités esthétiques et philosophiques propres aux XIXe et XXe siècles. Dans *La peau de chagrin* et *Le rouge et le noir*, Autrui est envisagé comme une instance sociale et psychologique : il juge, rivalise, et sert de miroir au Moi en quête d'ascension ou de reconnaissance. Raphaël de Valentin et Julien Sorel se construisent dans le regard des autres, souvent aliénant, révélant les tensions entre désir individuel et normes collectives. Autrui y est à la fois obstacle et révélateur, catalyseur d'une identité façonnée par les rapports de pouvoir et les illusions sociales.

Dans *La Peau de chagrin*, Honoré de Balzac propose une méditation sur le désir, la société et la finitude, où la figure de Raphaël de Valentin peut être interprétée non seulement comme sujet central, mais aussi comme incarnation de *l'Autre, l'inconnu*, dans le regard des personnages qui l'entourent. En adoptant cette perspective, l'image de Raphaël dépeinte par Balzac devient un miroir inversé, un paradoxe : il est censé être celui par qui les autres se jugeront, se compareront, se projeteront — et que ce rôle d'Autrui participera activement à

la dynamique identitaire du roman. Cependant, l'absence de retenue dont Raphaël a fait preuve a transformé la gloire qu'il espérait en un profond mépris.

Julien Sorel, dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, est aussi un personnage paradoxal : bien qu'il soit le protagoniste, il incarne aussi une forme d'Autrui dans le regard de la société dominante. En tant que représentant de la classe dominée, Julien est perçu comme un intrus, un imposteur, un corps étranger dans les cercles aristocratiques et ecclésiastiques qu'il cherche à intégrer. Stendhal adopte cette position pour critiquer les mécanismes d'exclusion sociale et questionner la construction de l'altérité dans une société hiérarchisée, tout en exprimant sans détour sa désapprobation à l'égard des idées quasiment élitistes portées par certaines minorités agissantes.

En revanche, dans *Huis clos* et *La peste*, l'altérité prend une dimension ontologique et éthique. Chez Sartre, *Autrui* est le regard qui fige, qui nie la liberté du sujet en le réduisant à une essence — « L'enfer, c'est les autres » devient l'expression d'une aliénation radicale, car, le regard d'*Autrui* est constitutif de la conscience chez Sartre. Il me révèle à moi-même, mais il me transforme en même temps en objet. Ce regard devient instrument de jugement, de fixation, de réduction : je ne suis plus libre de me définir, je suis défini par l'autre. Dans *Huis clos*, les personnages réalisent qu'ils sont condamnés à être les uns pour les autres des juges impitoyables, des reflets déformants. L'enfer n'est pas une torture physique, mais une impossibilité d'échapper à ce regard oppressant d'*Autrui*, une prison identitaire.

Camus, quant à lui, propose une relecture solidaire de l'altérité : dans un monde absurde, *Autrui* est le compagnon de lutte, celui avec qui l'on partage la souffrance et la révolte. Le docteur Rieux incarne cette posture éthique, où la présence, surtout les circonstances de l'*Autre* donne

sens à l'action humaine. Il s'avère que les existentialistes conçoivent *Autrui* comme une figure ambivalente : aliénante chez Sartre, fraternelle chez Camus. Dans les deux cas, *Autrui* est essentiel à la définition du moi, mais dans une tension entre enfermement et ouverture. Cet enfermement et ouverture se manifeste à travers une conception de l'altérité profondément liée à la condition humaine dans un monde absurde. *Autrui* est à la fois limite et possibilité : il révèle la solitude du moi, mais aussi la chance d'un dépassement éthique par la solidarité

Ainsi, le corpus révèle une tension féconde entre deux conceptions d'*Autrui* : l'une, réaliste et romantique, centrée sur la construction sociale du moi ; l'autre, existentialiste, tournée vers la responsabilité, la liberté et la solidarité. *Autrui*, loin d'être un simple personnage secondaire, devient le lieu où se joue l'identité du sujet, entre aliénation et dépassement, jugement et compassion, rivalité et fraternité.

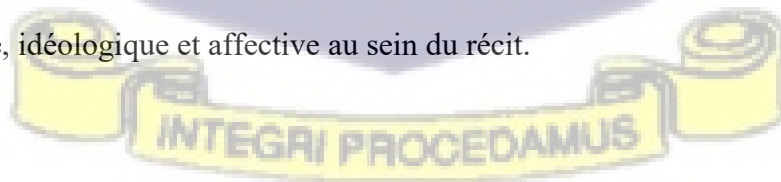
7.4.0 Deuxième question de recherche : « Par quels moyens narratifs, stylistiques et symboliques ces auteurs ont-ils représenté le personnage d'*Autrui* ? »

Il s'agit ici d'analyser les procédés littéraires employés pour figurer l'*Autre* dans les textes, qu'il s'agisse de la structure narrative, du regard porté par les personnages, du cadre dramatique ou des symboles mobilisés pour incarner l'altérité. Nous avons repéré que les auteurs du corpus ont recours à des moyens narratifs, stylistiques et philosophiques variés pour représenter le personnage d'*Autrui*, en fonction des enjeux esthétiques et idéologiques propres à leur époque et à leur mouvement littéraire.

Dans *La peau de chagrin*, Balzac construit le personnage d'*Autrui* à travers des moyens littéraires puissants tels que la narration omnisciente, le symbolisme et la critique sociale. Les figures d'*Autrui* — Foedora, Pauline, les savants, les aristocrates — sont toutes marquées par leur appartenance à des catégories sociales distinctes. Grâce à une narration omnisciente,

Balzac expose les pensées de Raphaël ainsi que les jugements portés sur lui par les autres, révélant les mécanismes d'exclusion, de fascination et de domination sociale. Autrui est souvent représenté comme un symbole de désir ou de pouvoir, incarnant les forces collectives qui écrasent l'individu sous le poids des normes et des ambitions. Le style balzacien, mêlant réalisme descriptif et poétique du tragique, confère à Autrui une fonction critique : celle de dénoncer les illusions modernes liées à la réussite, au paraître et à la consommation.

Dans *Le rouge et le noir*, Stendhal mobilise l'introspection, l'ironie et la tension narrative pour construire Julien Sorel comme le personnage Autre par excellence. C'est à travers lui que se cristallise la représentation de l'altérité dans une société hiérarchisée. Le regard social — celui de Mme de Rênal, de Mathilde, du clergé, de l'aristocratie — ne se contente pas de façonner les choix, les ambitions et les frustrations du héros : il le constitue en tant qu'Autrui, c'est-à-dire en tant qu'objet de jugement, de désir ou de rejet. À travers l'introspection, Stendhal montre comment Julien se construit en réaction aux attentes et aux projections d'Autrui, tout en incarnant lui-même cette figure de l'Autre dans le regard des puissants. L'ironie stendhalienne permet de mettre à distance ces jugements, en révélant leur hypocrisie et leur superficialité. Julien devient alors un miroir déformant, révélateur des contradictions du Moi dans une société stratifiée, où l'ascension sociale est à la fois envisageable et illusoire. En ce sens, Julien n'est pas seulement confronté à Autrui : il est Autrui, dans la mesure où il incarne l'altérité sociale, idéologique et affective au sein du récit.



Dans *Huis clos*, Sartre met en scène *Autrui* dans un huis clos dramatique, où trois personnages se confrontent sans échappatoire. Le dialogue constitue le principal moyen de représentation : chaque parole devient un acte de jugement, de dévoilement ou de manipulation. Le regard

d'*Autrui* est au cœur de la dramaturgie : il fige l'identité, enferme le sujet dans une image imposée, et empêche toute liberté authentique. *Autrui* est ainsi représenté comme un agent d'aliénation, dans une mise en scène de la conscience et de la mauvaise foi, où l'enfer n'est autre que la présence inévitable et oppressante des autres.

Enfin, dans *La peste*, Camus adopte une narration collective, un symbolisme de la maladie et une éthique du témoignage pour représenter *Autrui*. À travers une pluralité de voix — celles du docteur Rieux, de Tarrou, de Grand, de Rambert — l'altérité prend forme dans la diversité des réactions face à l'épidémie. La peste elle-même devient un symbole de l'épreuve commune, révélant la solidarité ou l'indifférence des uns envers les *Autres*. Le style camusien, marqué par une sobriété éthique, présente *Autrui* comme un compagnon de lutte, porteur d'une humanité partagée. Le témoignage et l'action collective sont les moyens par lesquels *Autrui* se manifeste, dans une esthétique de la résistance face à l'absurde.

7.4.0 Troisième question de recherche : « Quels facteurs historiques, idéologiques et esthétiques ont influencé les choix de représentation d'Autrui dans les œuvres étudiées ?

Cette question explore les déterminants contextuels — sociaux, politiques, philosophiques — qui ont orienté la manière dont chaque auteur construit la figure d'*Autrui*, en lien avec les mouvements littéraires auxquels il appartient.

Les choix de représentation du personnage d'*Autrui* dans *La peau de chagrin*, *Le rouge et le noir*, *Huis clos* et *La peste* sont le produit d'un croisement complexe entre les contextes historiques, les courants philosophiques et les sensibilités esthétiques propres à chaque auteur. Ces facteurs ne se limitent pas à des influences extérieures : ils traduisent une vision du monde, une posture intellectuelle et une manière d'interroger la condition humaine à travers l'altérité.

Dans les œuvres de Balzac et de Stendhal, l'approche ultra-positiviste et le sentimentalisme romantique se conjuguent pour façonner une représentation d'Autrui enracinée dans les réalités sociales du XIXe siècle. Balzac, influencé par le positivisme naissant, construit Autrui comme une figure typifiée, souvent déterminée par son appartenance à une classe ou à un rôle social. Foedora, Pauline, les savants et les aristocrates incarnent des forces collectives qui orientent ou écrasent le héros. La narration omnisciente permet de dévoiler les mécanismes d'exclusion, de fascination et de désir, tout en inscrivant Autrui dans une logique de pouvoir et de finitude.

Stendhal, quant à lui, adopte une posture plus introspective et sentimentale : Autrui est perçu à travers le regard du héros, Julien Sorel, qui projette sur les autres ses ambitions, ses frustrations et ses rêves de grandeur. L'ironie stendhalienne permet de mettre à distance les jugements sociaux, révélant leur hypocrisie et leur superficialité. Il s'agit d'Autrui devient alors un miroir déformant, révélateur des tensions identitaires dans une société stratifiée.

Avec Sartre et Camus, au XXe siècle, la représentation d'Autrui se déplace vers une réflexion plus ontologique et existentielle, marquée par les différentes perspectives de l'absurde. Sartre, dans *Huis clos*, met en scène *Autrui* comme une menace pour la liberté du sujet. Le regard d'*Autrui* fige l'identité, enferme le moi dans une image imposée, et devient le vecteur d'une aliénation radicale. Le huis clos dramatique et le dialogue philosophique traduisent une vision du monde où l'enfer réside dans l'impossibilité d'échapper à la présence de l'*Autre*.

Camus, en revanche, propose une lecture éthique de l'absurde : dans *La peste*, *Autrui* est représenté comme compagnon de lutte, porteur d'une humanité partagée. La maladie devient un symbole de l'épreuve commune, révélant la solidarité ou l'indifférence des uns envers les autres. Le style camusien, sobre et engagé, privilégie le témoignage et l'action collective comme moyens de donner sens à l'existence dans un monde privé de transcendance.

Ainsi, les choix de représentation d'*Autrui* dans le corpus étudié traduisent des visions du monde contrastées : chez Balzac et Stendhal, *Autrui* est le produit d'une société codifiée, analysée à travers le prisme du réalisme et du romantisme ; chez Sartre et Camus, il devient le révélateur d'une conscience en crise, confrontée à l'absurde, à la liberté et à la responsabilité. *Autrui* n'est jamais une simple figure périphérique : il incarne une présence structurante au cœur du texte, le lieu où se cristallisent les tensions entre le moi et le monde, entre le désir et la loi, entre l'angoisse et la révolte.

7.5.0 Quatrième question de recherche : Quels sont les traits distinctifs qui marquent les perspectives variées de la représentation d'Autrui dans les textes sélectionnés ?

La quatrième question de recherche interroge les traits distinctifs qui marquent les perspectives variées de la représentation d'*Autrui* dans les textes sélectionnés. À travers l'analyse de *La peau de chagrin* de Balzac et *Le rouge et le noir* de Stendhal, deux figures emblématiques émergent : Raphaël de Valentin et Julien Sorel. Chacun incarne une tension singulière dans son rapport au monde social, révélant des dynamiques opposées mais complémentaires. L'effacement de soi chez Raphaël et l'écart de la socialité différentielle chez Julien traduisent deux modalités de rupture avec le monde social, et éclairent les représentations contrastées de l'*Autre* dans le corpus romantique-réaliste.

Chez Balzac, Raphaël est un personnage en proie à une crise existentielle profonde. Sa cristallisation en *Autrui* est marquée par une fuite intérieure, une volonté de se soustraire aux exigences du monde social. L'effacement de soi devient ici une stratégie de survie face à une réalité jugée insoutenable. *Autrui*, dans *La Peau de chagrin*, n'est pas un partenaire de dialogue ni un miroir social, mais une figure lointaine, souvent fantasmée, qui catalyse les désirs du Moi sans jamais offrir de véritable reconnaissance. Cette posture d'évasion, nourrie par le

fantastique et le désenchantement, révèle une altérité passionnelle et inaccessible. Le mimétisme balzacien, bien qu'ancré dans une observation réaliste, déborde vers l'imaginaire, soulignant la difficulté du Moi à s'inscrire dans une socialité partagée.

À l'inverse, Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir* incarne une dynamique d'intégration conflictuelle. L'écart de la socialité différentielle désigne ici la tension entre l'origine sociale du personnage et ses aspirations à la reconnaissance. Julien ne s'efface pas ; il se façonne selon les regards d'Autrui, cherchant à s'élever dans une société stratifiée. Autrui devient alors un juge, un modèle, un obstacle à franchir. La représentation stendhalienne d'Autrui repose sur un réalisme subjectif, où les interactions sociales sont filtrées par le sentiment et l'ambition. Julien est constamment en quête de validation, et son identité se construit dans l'écart, dans la négociation entre le Moi et les normes imposées par la société.

Ces deux figures illustrent des tensions fondamentales dans la représentation d'Autrui : Raphaël choisit le retrait, Julien l'affrontement. L'un refuse la socialité, l'autre la subit et tente de la dominer. Ces postures traduisent des visions du monde opposées : chez Balzac, l'Autre est une énigme intérieure, chez Stendhal, il est une force extérieure à conquérir. Pourtant, dans les deux cas, la relation à Autrui est marquée par une instabilité profonde, révélant les limites de l'intégration sociale et les impasses de la subjectivité.

Ainsi, la représentation d'Autrui dans ces deux œuvres ne se limite pas à une typologie sociologique ou psychologique. Elle engage une réflexion sur les modalités de l'existence, sur les choix du Moi face à l'altérité, et sur les tensions entre désir, reconnaissance et solitude. L'effacement de soi et l'écart de la socialité différentielle deviennent alors des prismes à travers lesquels se dessine une altérité complexe, à la fois désirée et redoutée, proche et lointaine. Ces traits distinctifs enrichissent la compréhension du concept d'Autrui dans la littérature

romantique-réaliste, en révélant les dilemmes existentiels qui traversent les figures du Moi et de l'Autre.

Dans une perspective existentialiste, Sartre radicalise la représentation d'Autrui en le posant comme une menace ontologique. Dans *Huis clos*, les personnages sont enfermés dans un espace clos où le regard d'Autrui devient un instrument de torture psychologique. L'effacement du Moi n'est plus une stratégie ou une fuite, mais une conséquence inévitable de l'interaction intersubjective. Autrui, chez Sartre, est celui qui me réduit à un objet, qui m'empêche d'être libre. Cette vision tragique de la socialité révèle une altérité conflictuelle, où le Moi ne peut exister pleinement qu'en niant l'Autre.

Enfin, Camus propose une alternative éthique à cette confrontation. Dans *La peste*, Bernard Rieux incarne une figure de résistance et de solidarité. Loin de s'effacer, il s'engage activement dans la lutte contre la souffrance collective. Autrui devient ici un partenaire dans l'épreuve, une présence qui appelle à la responsabilité et à la compassion. La représentation camusienne d'Autrui repose sur une logique de fraternité, où l'absurde du monde ne mène pas à la solitude, mais à l'action commune.

Ainsi, les traits distinctifs des perspectives sur Autrui dans ces œuvres se déclinent selon des logiques variées : mimétisme fantastique chez Balzac, différenciation sociale chez Stendhal, enfermement existentiel chez Sartre, et solidarité éthique chez Camus. L'effacement de soi chez Raphaël et Julien illustre deux formes de rupture avec la socialité dominante, l'une par retrait, l'autre par adaptation. Ces figures contrastent avec les représentations plus radicales ou plus solidaires d'Autrui chez Sartre et Camus, révélant la richesse des approches littéraires face à l'altérité.

7.5.0 Cinquième question de recherche : Quels dilemmes ou tensions fondamentales émergent de ces représentations hétérogènes du personnage Autre ?

Enfin, cette dernière question interroge les conflits identitaires, éthiques ou existentiels que la figure d'*Autrui* met en lumière, révélant les enjeux profonds du rapport entre le Moi et l'*Autre* dans la littérature. En plongeant dans les profondeurs de la représentation d'*Autrui*, cette thèse émerge en tant qu'étude littéraire rigoureuse qui a cherché à dévoiler les subtilités et les tensions inhérentes à ce thème.

Les représentations hétérogènes du personnage d'*Autrui* dans les œuvres de Balzac, Stendhal, Sartre et Camus font émerger plusieurs dilemmes et tensions fondamentales qui traversent à la fois les dimensions sociales, philosophiques et existentielles du rapport au monde et à l'autre. Ces tensions ne sont pas simplement stylistiques ou narratives : elles traduisent des visions du monde profondément divergentes, révélant les fractures entre le Moi et *Autrui*, entre l'individu et la collectivité, entre la liberté et la responsabilité.

Les représentations hétérogènes du personnage d'*Autrui* dans *La peau de chagrin* de Balzac, *Le rouge et le noir* de Stendhal, *Huis clos* de Sartre et *La peste* de Camus font émerger une série de dilemmes et de tensions fondamentales qui traversent la littérature du XIXe et du XXe siècle. Ces tensions ne relèvent pas uniquement de choix esthétiques ou narratifs, mais traduisent des visions du monde profondément divergentes, révélant les fractures entre le Moi et l'*Autre*, entre l'individu et la société, entre la liberté et la responsabilité.

Le premier dilemme majeur est celui de la reconnaissance versus l'effacement. Dans *La peau de chagrin*, Raphaël de Valentin incarne une figure du Moi qui choisit l'évasion et le retrait face à un monde social jugé oppressant. Son effacement de soi traduit une incapacité à intégrer *Autrui* dans une socialité partagée, révélant une altérité passionnelle et inaccessible. À l'inverse, Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir* cherche à se faire reconnaître dans une société

stratifiée. Son identité se construit dans l'écart, dans une socialité différentielle où *Autrui* devient un juge, un modèle ou un obstacle. Ces deux figures illustrent une tension entre le désir de reconnaissance et la négation de soi, entre l'intégration sociale et la soustraction de soi du monde réel.

Un second dilemme réside dans la tension entre subjectivité et objectivation. Dans *Huis clos*, Sartre met en scène un univers clos où *Autrui* devient le regard qui fige, qui transforme le Moi en objet. Le personnage ne peut exister pleinement sans être aliéné par la perception d'*Autrui*. Cette tension intersubjective révèle une crise de l'identité : peut-on être soi-même en présence d'*Autrui*, ou bien l'existence est-elle toujours compromise par le regard de l'*Autre* ? Sartre répond par une vision tragique où *Autrui* est l'enfer, le lieu de la chute originelle du Moi.

À l'opposé, Camus dans *La peste* propose une tension entre solitude et solidarité. Dans un monde absurde frappé par la peste, Bernard Rieux refuse l'effacement et choisit l'engagement. *Autrui* devient une figure de responsabilité, un partenaire dans l'épreuve. Ce dilemme oppose deux visions de l'absurde : celui qui enferme le Moi dans une solitude ontologique, et celui qui appelle à une action solidaire. Camus dépasse la logique du conflit pour proposer une altérité éthique fondée sur la compassion et la fraternité.

Enfin, un dilemme transversal à l'ensemble du corpus est celui de l'altérité irréductible versus la tentation d'assimilation. *Autrui* est souvent perçu comme différent, étranger, voire menaçant. Les personnages tentent parfois de le réduire à une fonction, à une image ou à une utilité, ce qui mène à des formes de violence symbolique ou de rejet. Cette tension interroge la capacité du Moi à reconnaître *Autrui* dans sa singularité, sans le transformer en miroir ou en outil.

En somme, les représentations d'*Autrui* dans ces œuvres littéraires révèlent des dilemmes profonds : la quête de reconnaissance, la menace du regard, la possibilité de la solidarité, et la

difficulté à accepter l'altérité. Ces tensions traduisent les enjeux existentiels, sociaux et philosophiques qui traversent la littérature moderne, et font d'*Autrui* une figure centrale dans la compréhension du Moi, du monde et de l'humanité.

7.6.0 Le problème central et prolongements contemporains de la représentation d'Autrui

Le problème central qui a guidé notre parcours littéraire est d'explorer comment les écrivains appartenant aux mouvements littéraires romantiques-réalistes du XIXe siècle et existentialistes du XXe siècle ont-ils conceptualisé la notion d'Autrui dans leurs textes. Nous nous sommes penchés également sur les portraits que ces littéraires ont utilisés pour représenter le personnage Autre dans leurs textes des époques différents. Un autre trait de notre étude a visé la manière dont ces représentations révèlent les tensions entre les perspectives individuelles, la perception de la réalité, la complexité de l'expérience humaine ainsi que les enjeux existentiels inhérents à chaque période littéraire.

Ce problème centrale a guidé l'ensemble de notre travail en explorant la manière dont les auteurs ont abordé et dépeint la relation avec *Autrui*, tout en considérant les nuances spécifiques des contextes romantiques-réalistes et existentialistes. Cette démarche offre un cadre génial pour examiner la manière dont les représentations d'*Autrui* reflètent les tensions entre la subjectivité, la réalité sociale et l'absurdité existentielle dans chacun des textes de notre corpus, selon chaque mouvement littéraire.

Dans la quête d'un prolongement de cette réflexion, il nous apparaît pertinent d'élargir le champ d'analyse à des œuvres littéraires postérieures qui, tout en s'inscrivant dans la continuité des problématiques abordées, introduisent de nouvelles modalités de représentation d'Autrui. À ce titre, *L'Amant* de Marguerite Duras et *En attendant Godot* de Samuel Beckett constituent

deux propositions de pistes de recherches futures particulièrement fécondes.

7.7.0 CONCLUSION GÉNÉRALE

Il s'est avéré que les auteurs appartenant aux mouvements littéraires romantiques réalistes du XIXe siècle et existentialistes du XXe siècle ont interprété, représenté et utilisé la notion d'*Autrui* dans leurs textes littéraires, en tenant compte des influences intellectuelles, culturelles et philosophiques de leur époque. À travers les représentations d'*Autrui*, ils ont reflété les tensions entre les perspectives individuelles, la perception de la réalité, la complexité de l'expérience humaine et les enjeux existentiels propres à chaque texte du corpus, selon chaque période littéraire.

Nous avons mis en lumière que la représentation de l'*Autre* dans les œuvres littéraires romantiques-réalistes du XIXe siècle et existentialistes du XXe siècle reflètent une tension complexe entre la recherche de fidélité à la réalité individuelle perçue et la manifestation des défis inhérents à l'expérience humaine dans un contexte existentiel. Nous avons relevé que les écrivains romantiques-réalistes ont exploré cette tension à travers des formes variées de mimétisme et de subjectivité, tandis que les auteurs existentialistes l'ont abordé en confrontant *Autrui* avec l'absurdité du monde et en remettant en question les dynamiques intersubjectives. Cette mise en lumière suggère que les représentations d'*Autrui* dans ces mouvements littéraires dépassent la simple caractérisation des personnages pour exprimer des enjeux plus profonds liés à la réalité, à la perception de soi et aux questionnements existentiels. Au fur et à mesure de notre analyse, nous avons cherché à valider cette hypothèse en examinant comment les écrivains ont intégré ces tensions dans leurs œuvres et comment celles-ci se manifestent à travers leurs choix narratifs, stylistiques et thématiques.

Au terme de cette étude, il convient de souligner que notre exploration approfondie de la représentation d'*Autrui* dans les œuvres littéraires du XIXe et du XXe siècle, à travers les prismes des mouvements romantiques-réalistes et existentialistes, a révélé la richesse et la complexité de cette notion fondamentale. À travers l'analyse des œuvres de Stendhal, Balzac, Sartre et Camus, nous avons pu observer comment les écrivains de ces époques ont abordé *Autrui* de manière nuancée, révélant des perspectives diverses et souvent contradictoires.

Les écrivains romantiques-réalistes comme Stendhal et Balzac ont cherché à restituer la réalité perçue par le Moi, en explorant la complexité des pensées, des sensations et des observations d'*Autrui*. Leur approche a transcendé les simples considérations sociologiques et historiques pour créer des entités littéraires profondément humaines.

D'un *Autre* côté, les auteurs existentialistes tels que Sartre et Camus ont examiné le rapport entre le Moi et *Autrui* à travers le prisme de l'absurde, mettant en lumière les réactions du Moi face à un monde déconcertant. Cette dimension existentielle a ajouté une couche d'ambiguïté et de tension à la représentation d'*Autrui*, explorant les défis existentiels auxquels les individus sont confrontés dans leurs interactions avec les *Autres*.

Notre exploration approfondie des différentes perspectives théoriques a permis une compréhension riche et nuancée de la représentation d'*Autrui* au sein des œuvres qui forment notre corpus. En initiant notre méthodologie par une analyse figurative, thématique et axiologique, nous avons dévoilé les multiples dimensions sémantiques du concept d'*Autrui*, grâce à l'utilisation de la typologie sémantique de Greimas. La théorie de la réception d'Hans-Robert Jauss a éclairé la façon dont la représentation d'*Autrui* peut influencer la réception des œuvres, soulignant ainsi le rôle crucial de la littérature dans le développement individuel et social.

L'examen de l'approche de Stendhal à travers le prisme des minorités agissantes a mis en évidence la manière dont les enjeux sociaux et les inégalités sont intégrés dans les récits,

illustrant comment la littérature peut refléter et questionner la société. L'approche existentialiste, soutenue par les idées de Sartre et Camus, ainsi que les perspectives sociologiques et ontologiques de Husserl et Heidegger, ont éclairé la complexe relation entre l'individu et *Autrui*, en explorant les aspects existentiels et interpersonnels de cette dynamique fondamentale.

Le concept de dialogisme, influencé par Lévi-Strauss, a enrichi notre compréhension des interactions entre individus et la construction de l'identité d'*Autrui* à travers le dialogue. La perspective de Bachelard a souligné l'importance des phénomènes d'appui et du « cadre de référence » dans la compréhension d'*Autrui*, élargissant ainsi notre vision de ce concept.

Enfin, l'approche philosophique et épistémologique adoptée par Balzac a mis en lumière les aspects moraux et éthiques de la relation avec *Autrui*, tout en révélant la profondeur des significations qui se cachent derrière cette notion en apparence simple. En rassemblant ces diverses perspectives, nous avons construit un tableau complexe et nuancé de la représentation d'*Autrui* dans la littérature.

Enfin, en explicitant les méandres des reflets déformés qui nourrissent notre compréhension littéraire de soi et de l'*Autre* à l'aune de la théorie de la réception littéraire de Hans-Robert Jauss ; l'exploration a mis en évidence le rôle central de la représentation de l'*Autre* dans la compréhension de l'humain et de la société. Elle a ouvert notre conception à la manière dont les œuvres du corpus utilisent la narration et les personnages pour remettre en question nos perceptions et amplifier la complexité des identités individuelles et collectives. Les illusions créées dans les récits compliquent les interactions des personnages, les confrontant à des reflets déformés de la société, montrant ainsi comment la perception altérée influence les choix et les interactions des personnages, et suscitent une réflexion profonde sur les intrications entre identité et altérité.

CHAPITRE VII

RÉPONSES AUX QUESTIONS DE RECHERCHES ET CONCLUSION GÉNÉRALE

7.0.0 Introduction

Ce dernier chapitre se propose de répondre de manière structurée et approfondie aux questions de recherche formulées dans l'introduction générale de cette étude. Après avoir exploré les fondements théoriques de la notion d'*Autrui*, analysé les dynamiques de l'altérité dans chacun des textes du corpus, et mis en lumière les enjeux esthétiques et philosophiques propres aux mouvements littéraires concernés, il convient désormais de synthétiser les résultats obtenus à travers une lecture croisée des textes de Balzac (*La peau de chagrin*), Stendhal (*Le rouge et le noir*), Sartre (*Huis clos*) et Camus (*La peste*).

L'objectif de ce chapitre est double. D'une part, nous nous engageons à clarifier les modalités de conceptualisation et de représentation d'*Autrui* dans les textes sélectionnés et d'autre part, dégager les facteurs, les dilemmes et les traits distinctifs qui sous-tendent ces représentations hétérogènes. En articulant les réponses aux cinq questions de recherche, ce chapitre vise à mettre en évidence les tensions fondamentales entre le Moi et l'*Autre*, telles qu'elles se manifestent dans des contextes littéraires, historiques et philosophiques distincts de notre corpus. Ainsi, cette synthèse finale nous permet non seulement de valider les hypothèses de départ, mais aussi d'ouvrir des pistes futures de réflexion sur la portée universelle et intemporelle de la figure d'*Autrui* dans la littérature française. Dans cette perspective, il devient nécessaire de reformuler les questions de recherche afin d'intégrer les enjeux contemporains liés à l'altérité.

7.1.0 Reformulation des questions de recherche

À ce stade avancé de notre réflexion, il nous paraît essentiel de revenir sur les questions de recherche qui ont jalonné notre parcours littéraire. Cette démarche vise à identifier avec

précision les éléments pertinents, à affiner les problématiques soulevées et à clarifier les enjeux théoriques et méthodologiques, dans le but de répondre aux objectifs de notre étude avec la rigueur scientifique requise.

7.3.0 Première question de recherche : Comment les écrivains romantiques-réalistes du XIXe siècle et existentialistes du XXe siècle ont-ils conceptualisé la notion d'Autrui ?

Cette question vise à identifier les fondements philosophiques et esthétiques qui sous-tendent la pensée de l'altérité chez les auteurs des textes sélectionnés, tout en mettant en lumière les différentes orientations conceptuelles entre les approches sociales du XIXe siècle et les réflexions ontologiques du XXe siècle.

À travers l'analyse croisée des œuvres de Balzac, Stendhal, Sartre et Camus, il apparaît que la conceptualisation d'Autrui évolue selon les sensibilités esthétiques et philosophiques propres aux XIXe et XXe siècles. Dans *La peau de chagrin* et *Le rouge et le noir*, Autrui est envisagé comme une instance sociale et psychologique : il juge, rivalise, et sert de miroir au Moi en quête d'ascension ou de reconnaissance. Raphaël de Valentin et Julien Sorel se construisent dans le regard des autres, souvent aliénant, révélant les tensions entre désir individuel et normes collectives. Autrui y est à la fois obstacle et révélateur, catalyseur d'une identité façonnée par les rapports de pouvoir et les illusions sociales.

Dans *La Peau de chagrin*, Honoré de Balzac propose une méditation sur le désir, la société et la finitude, où la figure de Raphaël de Valentin peut être interprétée non seulement comme sujet central, mais aussi comme incarnation de *l'Autre, l'inconnu*, dans le regard des personnages qui l'entourent. En adoptant cette perspective, l'image de Raphaël dépeinte par Balzac devient un miroir inversé, un paradoxe : il est censé être celui par qui les autres se jugeront, se compareront, se projeteront — et que ce rôle d'*Autrui* participera activement à la

dynamique identitaire du roman. Cependant, l'absence de retenue dont Raphaël a fait preuve a transformé la gloire qu'il espérait en un profond mépris.

Julien Sorel, dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, est aussi un personnage paradoxal : bien qu'il soit le protagoniste, il incarne aussi une forme d'Autrui dans le regard de la société dominante. En tant que représentant de la classe dominée, Julien est perçu comme un intrus, un imposteur, un corps étranger dans les cercles aristocratiques et ecclésiastiques qu'il cherche à intégrer. Stendhal adopte cette position pour critiquer les mécanismes d'exclusion sociale et questionner la construction de l'altérité dans une société hiérarchisée, tout en exprimant sans détour sa désapprobation à l'égard des idées quasiment élitistes portées par certaines minorités agissantes.

En revanche, dans *Huis clos* et *La peste*, l'altérité prend une dimension ontologique et éthique. Chez Sartre, *Autrui* est le regard qui fige, qui nie la liberté du sujet en le réduisant à une essence — « L'enfer, c'est les autres » devient l'expression d'une aliénation radicale, car, le regard d'*Autrui* est constitutif de la conscience chez Sartre. Il me révèle à moi-même, mais il me transforme en même temps en objet. Ce regard devient instrument de jugement, de fixation, de réduction : je ne suis plus libre de me définir, je suis défini par l'autre. Dans *Huis clos*, les personnages réalisent qu'ils sont condamnés à être les uns pour les autres des juges impitoyables, des reflets déformants. L'enfer n'est pas une torture physique, mais une impossibilité d'échapper à ce regard oppressant d'Autrui, une prison identitaire.

Camus, quant à lui, propose une relecture solidaire de l'altérité : dans un monde absurde, *Autrui* est le compagnon de lutte, celui avec qui l'on partage la souffrance et la révolte. Le docteur Rieux incarne cette posture éthique, où la présence, surtout les circonstances de l'*Autre* donne sens à l'action humaine. Il s'avère que les existentialistes conçoivent *Autrui* comme une figure ambivalente : aliénante chez Sartre, fraternelle chez Camus. Dans les deux cas, *Autrui* est

essentiel à la définition du moi, mais dans une tension entre enfermement et ouverture. Cet enfermement et ouverture se manifeste à travers une conception de l'altérité profondément liée à la condition humaine dans un monde absurde. Autrui est à la fois limite et **possibilité** : il révèle la solitude du moi, mais aussi la chance d'un dépassement éthique par la solidarité

Ainsi, le corpus révèle une tension féconde entre deux conceptions d'Autrui : l'une, réaliste et romantique, centrée sur la construction sociale du moi ; l'autre, existentialiste, tournée vers la responsabilité, la liberté et la solidarité. Autrui, loin d'être un simple personnage secondaire, devient le lieu où se joue l'identité du sujet, entre aliénation et dépassement, jugement et compassion, rivalité et fraternité.

7.4.0 Deuxième question de recherche : « Par quels moyens narratifs, stylistiques et symboliques ces auteurs ont-ils représenté le personnage d'Autrui ? »

Il s'agit ici d'analyser les procédés littéraires employés pour figurer l'*Autre* dans les textes, qu'il s'agisse de la structure narrative, du regard porté par les personnages, du cadre dramatique ou des symboles mobilisés pour incarner l'altérité. Nous avons repéré que les auteurs du corpus ont recours à des moyens narratifs, stylistiques et philosophiques variés pour représenter le personnage d'*Autrui*, en fonction des enjeux esthétiques et idéologiques propres à leur époque et à leur mouvement littéraire.

Dans *La peau de chagrin*, Balzac construit le personnage d'*Autrui* à travers des moyens littéraires puissants tels que la narration omnisciente, le symbolisme et la critique sociale. Les figures d'*Autrui* — Foedora, Pauline, les savants, les aristocrates — sont toutes marquées par leur appartenance à des catégories sociales distinctes. Grâce à une narration omnisciente, Balzac expose les pensées de Raphaël ainsi que les jugements portés sur lui par les autres, révélant les mécanismes d'exclusion, de fascination et de domination sociale. Autrui est

souvent représenté comme un symbole de désir ou de pouvoir, incarnant les forces collectives qui écrasent l'individu sous le poids des normes et des ambitions. Le style balzacien, mêlant réalisme descriptif et poétique du tragique, confère à Autrui une fonction critique : celle de dénoncer les illusions modernes liées à la réussite, au paraître et à la consommation.

Dans *Le rouge et le noir*, Stendhal mobilise l'introspection, l'ironie et la tension narrative pour construire Julien Sorel comme le personnage Autre par excellence. C'est à travers lui que se cristallise la représentation de l'altérité dans une société hiérarchisée. Le regard social — celui de Mme de Rênal, de Mathilde, du clergé, de l'aristocratie — ne se contente pas de façonner les choix, les ambitions et les frustrations du héros : il le constitue en tant qu'Autrui, c'est-à-dire en tant qu'objet de jugement, de désir ou de rejet. À travers l'introspection, Stendhal montre comment Julien se construit en réaction aux attentes et aux projections d'Autrui, tout en incarnant lui-même cette figure de l'Autre dans le regard des puissants. L'ironie stendhalienne permet de mettre à distance ces jugements, en révélant leur hypocrisie et leur superficialité. Julien devient alors un miroir déformant, révélateur des contradictions du Moi dans une société stratifiée, où l'ascension sociale est à la fois envisageable et illusoire. En ce sens, Julien n'est pas seulement confronté à Autrui : il est Autrui, dans la mesure où il incarne l'altérité sociale, idéologique et affective au sein du récit.

Dans *Huis clos*, Sartre met en scène Autrui dans un huis clos dramatique, où trois personnages se confrontent sans échappatoire. Le dialogue constitue le principal moyen de représentation : chaque parole devient un acte de jugement, de dévoilement ou de manipulation. Le regard d'Autrui est au cœur de la dramaturgie : il fige l'identité, enferme le sujet dans une image imposée, et empêche toute liberté authentique. Autrui est ainsi représenté comme un agent

d'aliénation, dans une mise en scène de la conscience et de la mauvaise foi, où l'enfer n'est autre que la présence inévitable et oppressante des autres.

Enfin, dans *La peste*, Camus adopte une narration collective, un symbolisme de la maladie et une éthique du témoignage pour représenter *Autrui*. À travers une pluralité de voix — celles du docteur Rieux, de Tarrou, de Grand, de Rambert — l'altérité prend forme dans la diversité des réactions face à l'épidémie. La peste elle-même devient un symbole de l'épreuve commune, révélant la solidarité ou l'indifférence des uns envers les *Autres*. Le style camusien, marqué par une sobriété éthique, présente *Autrui* comme un compagnon de lutte, porteur d'une humanité partagée. Le témoignage et l'action collective sont les moyens par lesquels *Autrui* se manifeste, dans une esthétique de la résistance face à l'absurde.

7.4.0 Troisième question de recherche : « Quels facteurs historiques, idéologiques et esthétiques ont influencé les choix de représentation d'Autrui dans les œuvres étudiées ? »

Cette question explore les déterminants contextuels — sociaux, politiques, philosophiques — qui ont orienté la manière dont chaque auteur construit la figure d'*Autrui*, en lien avec les mouvements littéraires auxquels il appartient.

Les choix de représentation du personnage d'*Autrui* dans *La peau de chagrin*, *Le rouge et le noir*, *Huis clos* et *La peste* sont le produit d'un croisement complexe entre les contextes historiques, les courants philosophiques et les sensibilités esthétiques propres à chaque auteur. Ces facteurs ne se limitent pas à des influences extérieures : ils traduisent une vision du monde, une posture intellectuelle et une manière d'interroger la condition humaine à travers l'altérité.

Dans les œuvres de Balzac et de Stendhal, l'approche ultra-positiviste et le sentimentalisme romantique se conjuguent pour façonner une représentation d'Autrui enracinée dans les réalités sociales du XIXe siècle. Balzac, influencé par le positivisme naissant, construit Autrui comme une figure typifiée, souvent déterminée par son appartenance à une classe ou à un rôle social. Foedora, Pauline, les savants et les aristocrates incarnent des forces collectives qui orientent ou écrasent le héros. La narration omnisciente permet de dévoiler les mécanismes d'exclusion, de fascination et de désir, tout en inscrivant Autrui dans une logique de pouvoir et de finitude.

Stendhal, quant à lui, adopte une posture plus introspective et sentimentale : Autrui est perçu à travers le regard du héros, Julien Sorel, qui projette sur les autres ses ambitions, ses frustrations et ses rêves de grandeur. L'ironie stendhalienne permet de mettre à distance les jugements sociaux, révélant leur hypocrisie et leur superficialité. Il s'agit d'Autrui devient alors un miroir déformant, révélateur des tensions identitaires dans une société stratifiée.

Avec Sartre et Camus, au XXe siècle, la représentation d'Autrui se déplace vers une réflexion plus ontologique et existentielle, marquée par les différentes perspectives de l'absurde. Sartre, dans *Huis clos*, met en scène *Autrui* comme une menace pour la liberté du sujet. Le regard d'*Autrui* fige l'identité, enferme le moi dans une image imposée, et devient le vecteur d'une aliénation radicale. Le huis clos dramatique et le dialogue philosophique traduisent une vision du monde où l'enfer réside dans l'impossibilité d'échapper à la présence de l'*Autre*.

Camus, en revanche, propose une lecture éthique de l'absurde : dans *La peste*, *Autrui* est représenté comme compagnon de lutte, porteur d'une humanité partagée. La maladie devient un symbole de l'épreuve commune, révélant la solidarité ou l'indifférence des uns envers les autres. Le style camusien, sobre et engagé, privilégie le témoignage et l'action collective comme moyens de donner sens à l'existence dans un monde privé de transcendance.

Ainsi, les choix de représentation d'*Autrui* dans le corpus étudié traduisent des visions du monde contrastées : chez Balzac et Stendhal, *Autrui* est le produit d'une société codifiée, analysée à travers le prisme du réalisme et du romantisme ; chez Sartre et Camus, il devient le révélateur d'une conscience en crise, confrontée à l'absurde, à la liberté et à la responsabilité. *Autrui* n'est jamais une simple figure périphérique : il incarne une présence structurante au cœur du texte, le lieu où se cristallisent les tensions entre le moi et le monde, entre le désir et la loi, entre l'angoisse et la révolte.

7.5.0 Quatrième question de recherche : Quels sont les traits distinctifs qui marquent les perspectives variées de la représentation d'*Autrui* dans les textes sélectionnés ?

La quatrième question de recherche interroge les traits distinctifs qui marquent les perspectives variées de la représentation d'*Autrui* dans les textes sélectionnés. À travers l'analyse de *La peau de chagrin* de Balzac et *Le rouge et le noir* de Stendhal, deux figures emblématiques émergent : Raphaël de Valentin et Julien Sorel. Chacun incarne une tension singulière dans son rapport au monde social, révélant des dynamiques opposées mais complémentaires. L'effacement de soi chez Raphaël et l'écart de la socialité différentielle chez Julien traduisent deux modalités de rupture avec le monde social, et éclairent les représentations contrastées de l'*Autre* dans le corpus romantique-réaliste.

Chez Balzac, Raphaël est un personnage en proie à une crise existentielle profonde. Sa cristallisation en *Autrui* est marquée par une fuite intérieure, une volonté de se soustraire aux exigences du monde social. L'effacement de soi devient ici une stratégie de survie face à une réalité jugée insoutenable. *Autrui*, dans *La Peau de chagrin*, n'est pas un partenaire de dialogue ni un miroir social, mais une figure lointaine, souvent fantasmée, qui catalyse les désirs du Moi sans jamais offrir de véritable reconnaissance. Cette posture d'évasion, nourrie par le

fantastique et le désenchantement, révèle une altérité passionnelle et inaccessible. Le mimétisme balzacien, bien qu'ancré dans une observation réaliste, déborde vers l'imaginaire, soulignant la difficulté du Moi à s'inscrire dans une socialité partagée.

À l'inverse, Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir* incarne une dynamique d'intégration conflictuelle. L'écart de la socialité différentielle désigne ici la tension entre l'origine sociale du personnage et ses aspirations à la reconnaissance. Julien ne s'efface pas ; il se façonne selon les regards d'Autrui, cherchant à s'élever dans une société stratifiée. Autrui devient alors un juge, un modèle, un obstacle à franchir. La représentation stendhalienne d'Autrui repose sur un réalisme subjectif, où les interactions sociales sont filtrées par le sentiment et l'ambition. Julien est constamment en quête de validation, et son identité se construit dans l'écart, dans la négociation entre le Moi et les normes imposées par la société.

Ces deux figures illustrent des tensions fondamentales dans la représentation d'Autrui : Raphaël choisit le retrait, Julien l'affrontement. L'un refuse la socialité, l'autre la subit et tente de la dominer. Ces postures traduisent des visions du monde opposées : chez Balzac, l'Autre est une énigme intérieure, chez Stendhal, il est une force extérieure à conquérir. Pourtant, dans les deux cas, la relation à Autrui est marquée par une instabilité profonde, révélant les limites de l'intégration sociale et les impasses de la subjectivité.

Ainsi, la représentation d'Autrui dans ces deux œuvres ne se limite pas à une typologie sociologique ou psychologique. Elle engage une réflexion sur les modalités de l'existence, sur les choix du Moi face à l'altérité, et sur les tensions entre désir, reconnaissance et solitude. L'effacement de soi et l'écart de la socialité différentielle deviennent alors des prismes à travers lesquels se dessine une altérité complexe, à la fois désirée et redoutée, proche et lointaine. Ces traits distinctifs enrichissent la compréhension du concept d'Autrui dans la littérature

romantique-réaliste, en révélant les dilemmes existentiels qui traversent les figures du Moi et de l'Autre.

Dans une perspective existentialiste, Sartre radicalise la représentation d'Autrui en le posant comme une menace ontologique. Dans *Huis clos*, les personnages sont enfermés dans un espace clos où le regard d'Autrui devient un instrument de torture psychologique. L'effacement du Moi n'est plus une stratégie ou une fuite, mais une conséquence inévitable de l'interaction intersubjective. Autrui, chez Sartre, est celui qui me réduit à un objet, qui m'empêche d'être libre. Cette vision tragique de la socialité révèle une altérité conflictuelle, où le Moi ne peut exister pleinement qu'en niant l'Autre.

Enfin, Camus propose une alternative éthique à cette confrontation. Dans *La peste*, Bernard Rieux incarne une figure de résistance et de solidarité. Loin de s'effacer, il s'engage activement dans la lutte contre la souffrance collective. Autrui devient ici un partenaire dans l'épreuve, une présence qui appelle à la responsabilité et à la compassion. La représentation camusienne d'Autrui repose sur une logique de fraternité, où l'absurde du monde ne mène pas à la solitude, mais à l'action commune.

Ainsi, les traits distinctifs des perspectives sur Autrui dans ces œuvres se déclinent selon des logiques variées : mimétisme fantastique chez Balzac, différenciation sociale chez Stendhal, enfermement existentiel chez Sartre, et solidarité éthique chez Camus. L'effacement de soi chez Raphaël et Julien illustre deux formes de rupture avec la socialité dominante, l'une par retrait, l'autre par adaptation. Ces figures contrastent avec les représentations plus radicales ou plus solidaires d'Autrui chez Sartre et Camus, révélant la richesse des approches littéraires face à l'altérité.

7.5.0 Cinquième question de recherche : Quels dilemmes ou tensions fondamentales émergent de ces représentations hétérogènes du personnage Autre ?

Enfin, cette dernière question interroge les conflits identitaires, éthiques ou existentiels que la figure d'*Autrui* met en lumière, révélant les enjeux profonds du rapport entre le Moi et l'*Autre* dans la littérature. En plongeant dans les profondeurs de la représentation d'*Autrui*, cette thèse émerge en tant qu'étude littéraire rigoureuse qui a cherché à dévoiler les subtilités et les tensions inhérentes à ce thème.

Les représentations hétérogènes du personnage d'*Autrui* dans les œuvres de Balzac, Stendhal, Sartre et Camus font émerger plusieurs dilemmes et tensions fondamentales qui traversent à la fois les dimensions sociales, philosophiques et existentielles du rapport au monde et à l'autre. Ces tensions ne sont pas simplement stylistiques ou narratives : elles traduisent des visions du monde profondément divergentes, révélant les fractures entre le Moi et *Autrui*, entre l'individu et la collectivité, entre la liberté et la responsabilité.

Le premier dilemme majeur est celui de la reconnaissance versus l'effacement. Dans *La peau de chagrin*, Raphaël de Valentin incarne une figure du Moi qui choisit l'évasion et le retrait face à un monde social jugé oppressant. Son effacement de soi traduit une incapacité à intégrer *Autrui* dans une socialité partagée, révélant une altérité passionnelle et inaccessible. À l'inverse, Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir* cherche à se faire reconnaître dans une société stratifiée. Son identité se construit dans l'écart, dans une socialité différentielle où *Autrui* devient un juge, un modèle ou un obstacle. Ces deux figures illustrent une tension entre le désir de reconnaissance et la négation de soi, entre l'intégration sociale et la soustraction de soi du monde réel.

Un second dilemme réside dans la tension entre subjectivité et objectivation. Dans *Huis clos*, Sartre met en scène un univers clos où *Autrui* devient le regard qui fige, qui transforme le Moi

en objet. Le personnage ne peut exister pleinement sans être aliéné par la perception d'*Autrui*. Cette tension intersubjective révèle une crise de l'identité : peut-on être soi-même en présence d'*Autrui*, ou bien l'existence est-elle toujours compromise par le regard de l'*Autre* ? Sartre répond par une vision tragique où *Autrui* est l'enfer, le lieu de la chute originelle du Moi.

À l'opposé, Camus dans *La peste* propose une tension entre solitude et solidarité. Dans un monde absurde frappé par la peste, Bernard Rieux refuse l'effacement et choisit l'engagement. *Autrui* devient une figure de responsabilité, un partenaire dans l'épreuve. Ce dilemme oppose deux visions de l'absurde : celui qui enferme le Moi dans une solitude ontologique, et celui qui appelle à une action solidaire. Camus dépasse la logique du conflit pour proposer une altérité éthique fondée sur la compassion et la fraternité.

Enfin, un dilemme transversal à l'ensemble du corpus est celui de l'altérité irréductible versus la tentation d'assimilation. *Autrui* est souvent perçu comme différent, étranger, voire menaçant. Les personnages tentent parfois de le réduire à une fonction, à une image ou à une utilité, ce qui mène à des formes de violence symbolique ou de rejet. Cette tension interroge la capacité du Moi à reconnaître *Autrui* dans sa singularité, sans le transformer en miroir ou en outil.

En somme, les représentations d'*Autrui* dans ces œuvres littéraires révèlent des dilemmes profonds : la quête de reconnaissance, la menace du regard, la possibilité de la solidarité, et la difficulté à accepter l'altérité. Ces tensions traduisent les enjeux existentiels, sociaux et philosophiques qui traversent la littérature moderne, et font d'*Autrui* une figure centrale dans la compréhension du Moi, du monde et de l'humanité.

7.6.0 Le problème central et prolongements contemporains de la représentation d'*Autrui*

Le problème central qui a guidé notre parcours littéraire est d'explorer comment les écrivains

appartenant aux mouvements littéraires romantiques-réalistes du XIXe siècle et existentialistes du XXe siècle ont-ils conceptualisé la notion d'Autrui dans leurs textes. Nous nous sommes penchés également sur les portraits que ces littéraires ont utilisés pour représenter le personnage Autre dans leurs textes des époques différents. Un autre trait de notre étude a visé la manière dont ces représentations révèlent les tensions entre les perspectives individuelles, la perception de la réalité, la complexité de l'expérience humaine ainsi que les enjeux existentiels inhérents à chaque période littéraire.

Ce problème centrale a guidé l'ensemble de notre travail en explorant la manière dont les auteurs ont abordé et dépeint la relation avec *Autrui*, tout en considérant les nuances spécifiques des contextes romantiques-réalistes et existentialistes. Cette démarche offre un cadre génial pour examiner la manière dont les représentations d'*Autrui* reflètent les tensions entre la subjectivité, la réalité sociale et l'absurdité existentielle dans chacun des textes de notre corpus, selon chaque mouvement littéraire.

Dans la quête d'un prolongement de cette réflexion, il nous apparaît pertinent d'élargir le champ d'analyse à des œuvres littéraires postérieures qui, tout en s'inscrivant dans la continuité des problématiques abordées, introduisent de nouvelles modalités de représentation d'Autrui. À ce titre, *L'Amant* de Marguerite Duras et *En attendant Godot* de Samuel Beckett constituent deux propositions de pistes de recherches futures particulièrement fécondes où la représentation d'Autrui pourrait être exploré en tant que parole d'absence ou l'absence de parole.

7.7.0 CONCLUSION GÉNÉRALE

Il s'est avéré que les auteurs appartenant aux mouvements littéraires romantiques réalistes du XIXe siècle et existentialistes du XXe siècle ont interprété, représenté et utilisé la notion

d'*Autrui* dans leurs textes littéraires, en tenant compte des influences intellectuelles, culturelles et philosophiques de leur époque. À travers les représentations d'*Autrui*, ils ont reflété les tensions entre les perspectives individuelles, la perception de la réalité, la complexité de l'expérience humaine et les enjeux existentiels propres à chaque texte du corpus, selon chaque période littéraire.

Nous avons mis en lumière que la représentation de l'*Autre* dans les œuvres littéraires romantiques-réalistes du XIXe siècle et existentialistes du XXe siècle reflètent une tension complexe entre la recherche de fidélité à la réalité individuelle perçue et la manifestation des défis inhérents à l'expérience humaine dans un contexte existentiel. Nous avons relevé que les écrivains romantiques-réalistes ont exploré cette tension à travers des formes variées de mimétisme et de subjectivité, tandis que les auteurs existentialistes l'ont abordé en confrontant *Autrui* avec l'absurdité du monde et en remettant en question les dynamiques intersubjectives. Cette mise en lumière suggère que les représentations d'*Autrui* dans ces mouvements littéraires dépassent la simple caractérisation des personnages pour exprimer des enjeux plus profonds liés à la réalité, à la perception de soi et aux questionnements existentiels. Au fur et à mesure de notre analyse, nous avons cherché à valider cette hypothèse en examinant comment les écrivains ont intégré ces tensions dans leurs œuvres et comment celles-ci se manifestent à travers leurs choix narratifs, stylistiques et thématiques.

Au terme de cette étude, il convient de souligner que notre exploration approfondie de la représentation d'*Autrui* dans les œuvres littéraires du XIXe et du XXe siècle, à travers les prismes des mouvements romantiques-réalistes et existentialistes, a révélé la richesse et la complexité de cette notion fondamentale. À travers l'analyse des œuvres de Stendhal, Balzac,

Sartre et Camus, nous avons pu observer comment les écrivains de ces époques ont abordé *Autrui* de manière nuancée, révélant des perspectives diverses et souvent contradictoires.

Les écrivains romantiques-réalistes comme Stendhal et Balzac ont cherché à restituer la réalité perçue par le Moi, en explorant la complexité des pensées, des sensations et des observations d'*Autrui*. Leur approche a transcendé les simples considérations sociologiques et historiques pour créer des entités littéraires profondément humaines.

D'un *Autre* côté, les auteurs existentialistes tels que Sartre et Camus ont examiné le rapport entre le Moi et *Autrui* à travers le prisme de l'absurde, mettant en lumière les réactions du Moi face à un monde déconcertant. Cette dimension existentielle a ajouté une couche d'ambiguïté et de tension à la représentation d'*Autrui*, explorant les défis existentiels auxquels les individus sont confrontés dans leurs interactions avec les *Autres*.

Notre exploration approfondie des différentes perspectives théoriques a permis une compréhension riche et nuancée de la représentation d'*Autrui* au sein des œuvres qui forment notre corpus. En initiant notre méthodologie par une analyse figurative, thématique et axiologique, nous avons dévoilé les multiples dimensions sémantiques du concept d'*Autrui*, grâce à l'utilisation de la typologie sémantique de Greimas. La théorie de la réception d'Hans-Robert Jauss a éclairé la façon dont la représentation d'*Autrui* peut influencer la réception des œuvres, soulignant ainsi le rôle crucial de la littérature dans le développement individuel et social.

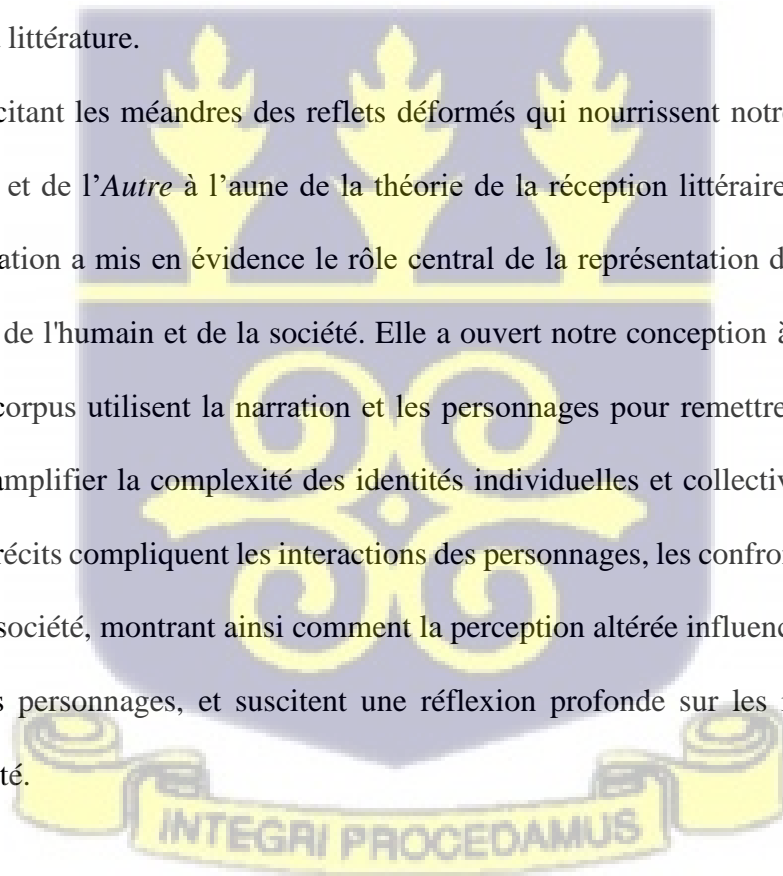
L'examen de l'approche de Stendhal à travers le prisme des minorités agissantes a mis en évidence la manière dont les enjeux sociaux et les inégalités sont intégrés dans les récits, illustrant comment la littérature peut refléter et questionner la société. L'approche existentialiste, soutenue par les idées de Sartre et Camus, ainsi que les perspectives sociologiques et ontologiques de Husserl et Heidegger, ont éclairé la complexe relation entre

l'individu et *Autrui*, en explorant les aspects existentiels et interpersonnels de cette dynamique fondamentale.

Le concept de dialogisme, influencé par Lévi-Strauss, a enrichi notre compréhension des interactions entre individus et la construction de l'identité d'*Autrui* à travers le dialogue. La perspective de Bachelard a souligné l'importance des phénomènes d'appui et du « cadre de référence » dans la compréhension d'*Autrui*, élargissant ainsi notre vision de ce concept.

Enfin, l'approche philosophique et épistémologique adoptée par Balzac a mis en lumière les aspects moraux et éthiques de la relation avec *Autrui*, tout en révélant la profondeur des significations qui se cachent derrière cette notion en apparence simple. En rassemblant ces diverses perspectives, nous avons construit un tableau complexe et nuancé de la représentation d'*Autrui* dans la littérature.

Enfin, en explicitant les méandres des reflets déformés qui nourrissent notre compréhension littéraire de soi et de l'*Autre* à l'aune de la théorie de la réception littéraire de Hans-Robert Jauss ; l'exploration a mis en évidence le rôle central de la représentation de l'*Autre* dans la compréhension de l'humain et de la société. Elle a ouvert notre conception à la manière dont les œuvres du corpus utilisent la narration et les personnages pour remettre en question nos perceptions et amplifier la complexité des identités individuelles et collectives. Les illusions créées dans les récits compliquent les interactions des personnages, les confrontant à des reflets déformés de la société, montrant ainsi comment la perception altérée influence les choix et les interactions des personnages, et suscitent une réflexion profonde sur les intrications entre identité et altérité.



RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Abensour, M. (2019). *La démocratie contre l'État : Marx et le moment machiavélien*.

Éditions du Seuil.

Adam, J.-M. (1999). *Le récit* (6^e éd.). PUF.

Allemand, S. (2010). *La psychologie du sujet : tensions et mutations*. PUF.

Althusser, L. (1970, juin). Idéologie et appareils idéologiques d'État. *La Pensée*, 151.

Armengaud, F. (1985). *La pragmatique* (Que sais-je ?). PUF.

Arrous M. (2010, janvier). Françoise J. Lenoir Jamelot, stéréotypes de l'altérité dans l'œuvre romanesque de Stendhal. *Studi Francesi*. 160(LIV | I), pp.164 – 165.

<https://journals.openedition.org/studifrancesi/7276> Consulté le 30 janvier 2021

Atanassov, S. (2004). Todorov ou le moi dialogique au carrefour des cultures. *Revue canadienne de littérature comparée*, 31(2).

<https://journals.library.ualberta.ca/crci/index.php/crci/article/view/10662> Consulté le 10 novembre 2020

Attia, K. (2018). *Huis clos et altérité chez Amélie Nothomb* [Thèse de doctorat, Université

Frère Mentouri, Constantine 1]. WorldCat.

<https://www.worldcat.org/title/1342593805> Consulté le 13 novembre 2021.

Aubert, N. (2008). *La communication : une approche philosophique*. Armand Colin.

Balzac, H. de. (2013). *Le père Goriot* (Nouvelle édition, revue et corrigée). Hachette BNF

Balzac, H. de. (2004). *Le lys dans la vallée*. Éditions Gallimard.

Balzac, H. de. (2000). *La peau de chagrin*. Gallimard/Flammarion.

Balzac, H. de, & Citron, P. (Éd.). (1971). *La peau de chagrin*. Flammarion.

Balzac, H. de. (1949). *Les Paysans*, dans *La comédie humaine* (Bibliothèque de la Pléiade).
Gallimard.

Baron, A-M. (2004, janvier). Fondements métaphysiques de l'image balzacienne.

L'année balzacienne, 5, 21–34. <https://shs.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2004-1-page-21?lang=fr>, Consulté le 10 avril 2021

Baudelle, R., Frégné, C., & Legris, P. (2014). *Le XXe siècle*. Armand Colin.

Beauvoir, S. de. (1949). *Le deuxième sexe*. Gallimard.

Benoist, J. (2017). *L'adresse du réel*. Édition Vrin.

Benoit, C. (2008, mars). Quand « je » est un autre. À propos d'une belle matinée

Marguerite Yourcenar. *Relief*, 2(2). <https://revue-relief.org/article/view/URN%3ANBN%3ANL%3AUI%3A101-100002> Consulté le 16 mai 2020

Bédoin, J., & Rainondi, L. (2016). *Dialogisme et altérité : vers une éthique de la relation*.
Éditions du Cerf.

Beyssade, J. (1979). *Autrui et la conscience de soi*. Éditions Vrin.

Blanc, S. (2017, 12 mai). Sartre : "L'enfer, c'est les autres". *Le Point*. <https://www.lepoint.fr>

Consulté le 20 juillet 2000

Blanchot, M. (1969). *L'entretien infini*. Gallimard.

Boutin, A. (2003). Charles Baudelaire : *Mon cœur mis à nu*. *Nineteenth-Century French Studies*, 32(1).

Briançon, M. (2012). L'Altérité enseignante : d'un penser sur l'autre à l'Autre de la pensée. *Revue internationale du CRIRES : innover dans la tradition de Vygotsky*, 1(1), 1–12.
https://www.crires.ulaval.ca/sites/crires.ulaval.ca/files/fichiers/RIC_1_1_Briancon.pdf

Camus, A. (1942). *Le mythe de Sisyphe : Essai sur l'absurde*. Gallimard.

Camus, A. (1951). *L'homme révolté*. Gallimard.

Camus, A. (1962). *La peste* (347^e éd.). Gallimard.

Camus, A. (1957, 10 décembre). Discours lors de la réception du prix Nobel à Stockholm.
<https://sos-racisme.org> Consulté le 20 juin 2021

Clark, D. (2021, 19 février). Le toucher ou la problématique de « l'être-avec » chez Jean-Luc Nancy. *American Journal of French Studies*.
<https://american-journal-of-french-studies.com> Consulté le 15 mars 2022

Courtés, J. (1991). *Analyse sémiotique du discours : De l'énoncé à l'énonciation*. Hachette.

Dampierre, É. de. (1954, avril). Thèmes pour l'étude du scandale. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 9(3), 328-336. Consulté le 10 avril 2022

Davette, P. (2012, décembre). Le rôle des affects : absurde et inquiétude chez Albert Camus

et Jacques Lavigne. *PhaenEx*, 7(2), 159-184. Consulté le 20 mars 2021

Dehing, J. (2007, avril). L'œuvre de Jung – Ombre et clarté. *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 123, 51-77. Consulté le 05 avril 2019

Delphy, C. (2008). *Classer, dominer : Qui sont les « Autres » ?* La Fabrique.

Delpech, C. (2008). *Édouard Glissant : Au zénith de l'exil, une poétique de la démesure*.

Presses Universitaires de Provence. <https://books.openedition.org/pub/47080> Consulté le 20 septembre 2020

Delval, M. (s. d.). *Sartre dévoile les origines de son œuvre* [Enregistrement audio]. Deutsche Grammophon Gesellschaft.

De Neuter, B. (2016). *L'amour et le désir comme fondements de l'existence*. In B. De Neuter, *Philosophie et subjectivité* (pp. 45–47). Éditions du Cerf. Consulté le 12 avril 2021

Descartes, R. (1993). *Meditations on First Philosophy* (trad. angl.). Hackett.

Fecteau, J.-M. (2006, janvier). La troublante altérité de l'histoire : Réflexion sur le passé comme « Autre » radical. *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 59(3), 333-345. Consulté le 19 juin 2021

Devette, J. (2012). *L'absurde chez Camus : entre révolte et lucidité*. Éditions du Cerf.

Filteau, C. (1977, avril). Compte rendu : Greimas, A. J., *Sémiotique et sciences sociales*. *Études littéraires*, 10(1-2). Consulté le 12 mars 2022

Fougère, E. (1997). Le monde de la mode dans *Les Caractères* de La Bruyère : écriture de l'espace, espace de l'écriture. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 97(1), 18-31.

Furtos, J. (2011, novembre). La précarité et ses effets sur la santé mentale. *Le Carnet PSY*, 156 (29) Consulté le 12 mai 2022

Girard, R. (1961). *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Grasset.

Giroud, J.-C., & Panier, L. (Éds.). (1979). *Analyse sémiotique des textes : Introduction, théorie, pratique*. Presses universitaires de Lyon.

Greimas, A. J. (1973). Les actants, les acteurs et les figures. Dans C. Chabrol (dir.), *Sémiotique narrative et textuelle*. Larousse.

Groupe International de Recherches Balzaciennes. (2004, 3 juillet). *La comédie humaine*. <https://books.openedition.org/apu/2055> Consulté le 02 mai 2020

Hansen-Løve, L., & Clément, E. (2011). *La philosophie de A à Z* (L. Hansen-Løve, dir.). Hatier.

Hébert, L. (2007). *Dispositif pour l'analyse des textes et des images*. Presses de L'Université de Limoges.

Heidegger, M. (1990). *De l'essence de la vérité. Questions I et II* (trad. A. de Waelhens & W. Biemel). Gallimard.

Heider, K. G. (1965). *The Dugum Dani* (Thèse de doctorat, Harvard University).

Hiltbrand, J.-P. (2013, juin). Autismes. *La Revue lacanienne*, 14.

Houssiaux, A. (1855). *Œuvres complètes de H. de Balzac* (Vol. 14). Hébert & Cie. https://fr.wikisource.org/wiki/Œuvres_complètes_de_H._de_Balzac Consulté le 15 mai 2019

Hugo, V. (2016, octobre). Œuvres complètes. *Revue des Deux Mondes*.

<https://www.revuedesdeuxmondes.fr/wp-content/uploads/2017/04/Octobre-2016.pdf>

Consulté le 13 juin 2021

Husserl, E. (2011, 18 août). Détermination de l'intersubjectivité. *Logophilo* (blog).

<https://logophilo.wordpress.com/2011/08/18/husserl-determination-de-lintersubjectivite/> Consulté le 10 mai 2021

Jacques, F. (1985). *L'espace logique de l'interlocution*. PUF. (Rééd. numérique : FeniXX)

Jamelot, F. L. (2009). *Stéréotypes et archétypes de l'altérité dans l'œuvre romanesque de Stendhal*. L'Harmattan.

Jagoubet, H. (1933, mai). Autour du titre *Le Rouge et le Noir*. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 40(1), 103-108. Consulté le 09 juin 2021

Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard.

Jodelet, D. (2000). Le corps, la personne et autrui. Dans *Psychologie sociale des relations à autrui*. Nathan/INRP.

Jodelet, D. (2005). Formes et figures de l'altérité. *Regards psychosociaux*, 23-47. Presses universitaires de Grenoble

Jouve, V. (2012, 17 décembre). De quoi la poétique est-elle le nom ? *Fabula-LhT*, 10.

<https://www.fabula.org/lht/10/jouve.html> Consulté le 23 juillet 2019

Jumeau, A. (2001) *La société victorienne et les questions sociales. L'Angleterre victorienne*.

Document de civilisation britannique du XIX siècle. PUF. <https://www.carin.info/l-angleterre-victorienne9782130517313-page-73.htm> Consulté le 16 janvier 2019

Kaufmann, J.-C. (2010). *L'invention de soi*. Pluriel.

Khalida, S. (2018). *La pensée camusienne face à l'absurde : entre déchirement et lucidité*. Éditions Frantz Fanon.

Klein, A. (1997). Recension de *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II* d'Éric Landowski. *Revue belge de philologie et d'histoire*, 75(2), 456–459. Consulté le 19 octobre 2000

Klinkert, T. (2013, septembre). Science, mysticisme et écriture chez Balzac : *La Peau de chagrin* et *Louis Lambert*. *L'Année balzacienne*, 2013(1), 41-... Consulté le 10 mars 2021

Kojève, A. (1971). *Introduction à la lecture de Hegel* (Bibliothèque des Idées). Gallimard.

Kostulski, K. (2018). Dialogacités, dialogue et pensée dialogique. Du dialogue de l'audience correctionnelle au dialogue intérieur du procureur en situation de « plaider coupable ». *Histoire, culture, développement : questions théoriques, recherches empiriques*. Actes Du 6^{ème} Séminaire International Vygotski. pp. 361 – 381 Consulté le 12 mai 2000.

Kristeva, J. (1988). *Étrangers à nous-mêmes*. Fayard.

La Fontaine, J. de. (s. d.). La besace (Livre I, fable 7). <https://la-fontaine-ch-thierry.net>
Consulté le 10 juin 2020

Laforgue, P. (2002). *Le Rouge et le Noir* ou Œdipe romantique et révolution. Dans *L'Œdipe romantique : Le désir et l'histoire en 1830*. UGA Éditions.

Laisney, V. (2003). « Béatrix » ou le jeu de la mouche et du hasard. *L'Année balzacienne*,

1(4), 197–210. <https://doi.org/10.3917/ab.034.0197> Consulté le 10 mai 2019

Lamarre, J.-M. (2013). *Muriel Briançon, l'Altérité enseignante. D'un penser sur l'Autre à l'Autre de la pensée*. Recherche <https://journals.openedition.org/ree/8023> Consulté le 23 novembre 2020

Lamartine, A. de. (2010). *La chute d'un ange*. C. Gosselin & W. Coquebert.

Lamoureux, E. (2009, 31 août). Christine Delphy, *Classer, dominer : Qui sont les « Autres »* ? *L'Écologie*, 22(1), 170–173. <https://www.cairn.info/revue-l-ecologie-2009-1-page-170.htm> Consulté le 10 juin 2021

Landowski, E. (1997). *Présences de l'autre : Essais de socio-sémiotique II*. PUF.

Lascar, A. (2016, février). Le suicide dans *La comédie humaine*. *L'Année balzacienne*, 2016(1), 129-150. Consulté le 10 avril 2000

La parafe. (2010). *Commentaire 4*. <https://www.laparafe.fr> Consulté le 18 mars 2021

Lavigne, J. (1953). *L'inquiétude humaine*. Aubier-Montaigne.

Le Breton, D. (2011). *Anthropologie du corps et modernité*. PUF.

Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Seuil.

Lestringant, F. (Éd.). & Musset, A. de. (2003). *La confession d'un enfant du siècle*. Librairie Générale Française.

Levinas, E. (1971). *Totalité et infini*. Librairie Générale Française.

Lévi-Strauss, C. (1958). *Anthropologie structurale*. Plon.

Lichtlé, M. (2007). *La peau de chagrin* : Théorie romantique du temps. *L'Année balzacienne*, 2007(1). Consulté le 19 mai 2021

Lorette, J.-F. (2013). *Sartre et la mort* : “Le mur” et après. *Le Philosophoire*. Consulté le 13 octobre 2020

Louette, J.-F. (2013, 12 octobre). Sartre et la mort : « Le Mur » et après. *Études françaises*, 49(2), 17-34. Consulté le 12 avril 2020

Markova, I. S. (2007, 09 novembre). Dialogicité et représentations sociales : la dynamique de l'esprit. *Psychologie sociale*. PUF

Mauss, M. (1936). Les techniques du corps. *Journal de psychologie*, 33(3-4), 365-386. Consulté le 14 avril 2020

Marková, I. (2007, 7 novembre). *Dialogicité et représentations sociales*. PUF.

Mazière-Vaysse, A., Mensitieri, G., Tasset, C., & Legrip-Randriambelo, O. (2018). *Précarité, précaires, précarité*. *Allers-retours internationaux*. *Émulations*, 28. Consulté le 10 juin 2021

Morfaux, L.-M., & Lefranc, J. (2011). *Nouveau vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*. Armand Colin.

Mournier, E. (2014). *L'événement sera notre maître intérieur*. Parole et Silence.

Musset, A. de. (2003). *La confession d'un enfant du siècle*. PUF.

- Nathomb, A. (2017). La littérature est la seule pratique qui, face à la question du mal, ne choisisse pas l'altérité. *Lettre Capitale*. Institut Culturel Rouman.
- <https://lettrescapitales.com/interview-amelie-nothomb-litterature-seule-pratique-face-a-question-mal-ne-choisisse-lalterite/> Consulté le 18 juin 2021.
- Novelli, S. (2021). *Freud et la déconstruction du sujet*. Paris : Éditions Hermann.
- <https://www.universalis.fr/encyclopedie/moi/2-le-moi-et-la-deconstruction-du-sujet/>
- Nowakowska, N., & Sarale, J.-M. (2011). Le dialogue : méthodologie et perspectives d'une notion fortement heuristique. *Cahiers de praxématique*, 57, 1–23.
- https://www.persee.fr/doc/prax_0151-0138_2011_num_57_1_1624 Consulté le 06 juillet 2019.
- Nussbaum, M. C. (1995). *Objectification*. *Philosophy & Public Affairs*, 24(4), 249–291.
- Wiley. <https://doi.org/10.1111/j.1088-4963.1995.tb00032.x>. Consulté le 27 janvier 2000
- Ouandelous, A. (2021). *La philosophie du dialogue : altérité, reconnaissance et intersubjectivité*. Éditions du CNRS.
- <https://www.cnrseditions.fr/catalogue/philosophie/la-philosophie-du-dialogue> Consulté le 9 avril 2020
- Patocka, J. (1993). *Qu'est-ce que la phénoménologie ?* (E. Abrams, Trad.). Jérôme Millon.
- <https://www.editionsmillon.com/livre/qu-est-ce-que-la-phenomenologie> Consulté le 4 juin 2019
- Palud, A. (2020). La peste de Camus ne meurt ni ne disparaît jamais. *Acta Fabula*.
- <https://www.fabula.org/revue/document13646.php> Consulté le 10 mars 2021
- Pausch, M. (2020, 29 juillet). La peste d'Albert Camus : révolte, solidarité et liberté en temps

de crise. Markus Pausch <http://www.markuspausch.eu/la- peste-dalbert-camus-revolte-solidarite-et-liberte-en-temps-de-crise/> Consulté le 9 juin 2022

Pichois, C., & Ziegler, J. (1996). *Charles Baudelaire*. Fayard.

Piaget, J. (s. d.). *Le droit à l'éducation dans le monde actuel*. UNESCO.

<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000139216> Consulté le 10 juin 2021

Pion, A. (2011, 24 juin). Stendhal et l'idéalisme romantique. *Recherche et Travaux*, 79, 149-162. Consulté le 18 juillet 2019

Rabaté, D. (2016). *Le sujet en dialogue : altérité et reconnaissance dans la pensée contemporaine*. Éditions Hermann.

Ressi, G. (2000). *Autrui et les constructions sociales de l'identité*. Éditions L'Harmattan.

Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Seuil.

Ricoeur, P. (1954). Sympathie et respect : Phénoménologie et éthique de la seconde personne. *Revue de métaphysique et de morale*, 59(4), 380-397. Consulté le 12 avril 2000

Roob, A. (2010). *Autrui et les distorsions relationnelles : quand le lien devient enfer*. Éditions du Seuil.

Rousseau, J.-J. (2012, octobre). *Du contrat social, ou Principes du droit politique* (éd. numérique). <https://www.rousseauonline.ch/pdf/rousseauonline-0004.pdf>

Sartre, J.-P. (1938). *La nausée*. Gallimard.

Sartre, J.-P. (1943). *L'être et le néant*. Gallimard.

Scott, W. (2012). *Les Eaux de Saint-Ronan*. Nabu Press.

<http://www.walterscott.lib.ed.ac.uk/works/novels/well.html>

Senancour, É. P. de. (1846). *Oberman*. Imprimerie de Saint-Cloud Consulté le 18 avril 2021

Shaftesbury, A. A. C. (2017). *An Essay on the Freedom of Wit and Humour*. In J. Bennett (Ed.), *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (Modernized ed., p. 8).

LEarly Modern Texts.

Stamm, H. (2006). *Marketing social et lutte contre la stigmatisation : une approche psychologique*. (Trad. française). Éditions Érès.

Thorel, S. (2013). *Le Rouge et le Noir*. Presses universitaires de Rouen et du Havre.

Torres, L. P. V. (2019). Les taches de la peste : Domination et insoumission chez Camus.

Dans *Communication and Contamination in French and Francophone Literature and Culture* (pp. 215-228). Peter Lang.

Tourguéniev, I. (1862/1876). *Pères et enfants* (2^e éd.). Charpentier.

<https://bibliotheque-russe-et-slave.com/Livres/Tourgueniev-Peres-et-enfants.htm>

Consulté le 12 mai 2020

Tournier, M. (2017). *Vendredi ou Les Limbes du Pacifique*. Gallimard.

Tylkowski, I. (2013, 1^{er} janvier). La conception du dialogue de Mikhail Bakhtine et ses sources sociologiques. *Cahiers de praxématique*, 57(2).

<https://journals.openedition.org/praxematique/1755>

Vergès, F. (2013, 2 juillet). *L'Autre comme figure politique de l'exclusion. Témoignages*.

<https://www.temoignages.re> Consulté le 12 février 2000

Viard, B. (2009). *Lire les romantiques français*. PUF.

Vioux, A. (2019). *Le Rouge et le Noir : Fiche de lecture*.

<https://commentairecompose.fr/le-rouge-et-le-noir-stendhal>

Consulté le 04 mars 2020

Vygotski, L. (1997). *Lectures et perspectives de recherches en éducation*. Presses Universitaires du Septentrion.

Wrensinski, J. (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Gallimard.

