

T. C.  
İstanbul Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı  
Fransız Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Analyse Sémiotique de *La jeune fille et la mort* de  
Michel Tournier

Hüseyin Necmi Öztürk  
2501040392

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Nedret Öztokat

İstanbul - 2006

## **ÖZ**

Bu çalışmada, Michel Tournier'nin “Le Coq de Bruyère” (Çalı Horozu) adlı öykü kitabında bulunan “La jeune fille et la mort” (Genç Kız ve Ölüm) isimli öyküsünü Algirdas Julien Greimas'ın geliştirdiği göstergebilim yöntemini temel alarak çözümlemeye çalıştık. Çözümlememizi öykünün baş kahramanı Mélanie Blanchard üzerinde yoğunlaştırdık ve çalışmamızı bu kahramanın incelenmesiyle sınırlandırdık. Öyküyü üç ana bölümde ele aldık. Her bölümde metnin anlamsal altyapılarını ortaya çıkartmaya, ardından incelememizi derinleştirebilmek amacıyla bu altyapıların ortak noktalarını saptamaya çalıştık.

## **SOMMAIRE**

Dans ce travail, nous avons essayé d'analyser “La jeune fille et la mort” de Michel Tournier qui est une nouvelle incluse dans le recueil de contes intitulé “Le Coq de Bruyère” selon la méthode sémiotique d'Algirdas Julien Greimas. Nous avons centré notre analyse sur l'héroïne de la nouvelle, Mélanie Blanchard, et nous avons limité notre travail avec l'analyse de cette héroïne. Nous avons analysé notre corpus en trois macro-séquences. Dans l'analyse de chaque séquence, nous avons d'abord essayé de mettre en scène les infrastructures significatives du récit, et ensuite de constater leurs points communs afin d'approfondir notre analyse.

## **ABSTRACT**

In this study, we have tried to analyse the story of Michel Tournier entitled “La jeune fille et la mort” (which is included in “Le Coq de Bruyère”, a collection of Tournier stories) in the methodological framework of Algirdas Julien Greimas’ semiotic analysis. We have focused our analysis on the main character of the story, Mélanie Blanchard, and we have limited our study by the analysis of this main character. We have analyzed the tale in three divisions. We have tried, in each divisions, to uncover the latent structures of the story and to establish a parallelism between them in search of a profound analysis.

## AVANT-PROPOS

Dans ce travail, nous nous sommes proposé de traiter selon le modèle de l'analyse sémiotique greimassienne l'une des nouvelles de Michel Tournier, *La jeune fille et la mort*, incluse dans *Le Coq de Bruyère* qui est un recueil de contes publié pour la première fois en 1978.

Notre modèle d'analyse se nourrit des sémioticiens se trouvant dans la lignée d'Algirdas Julien Greimas comme Joseph Courtés, Jacques Fontanille et Denis Bertrand, mais principalement, notre analyse est l'application de la méthode sémiotique greimassienne à *La jeune fille et la mort*.

Nous avons essayé d'analyser notre conte sous des aspects variés, toutefois, nous avons limité notre analyse de telle manière qu'elle est centrée sur l'analyse du parcours sémiotique de l'héroïne du conte, Mélanie Blanchard.

Nous avons choisi comme modèle d'analyse la sémiotique greimassienne afin de mettre en évidence les structures profondes du récit comme le projet de vie de Mélanie se caractérisant par le désir d'être proche des objets suicidaires et de la mort elle-même, ou encore l'esthésis qui se crée entre le corps de Mélanie et les objets mortels qu'elle désire obtenir.

Nous espérons que notre analyse peut dévoiler certaines significations enveloppées par le style littéraire de Tournier, sinon proposer une lecture différente de *La jeune fille et la mort*.

## TABLE DES MATIERES

ÖZ / SOMMAIRE .....	iii
ABSTRACT .....	iv
AVANT-PROPOS .....	v
TABLE DES MATIERES .....	vi
Liste des schémas .....	viii
Liste des abréviations .....	ix
1. INTRODUCTION .....	1
2. TRAITS GÉNÉRAUX DE L'ANALYSE SEMIOTIQUE .....	3
2.1. La segmentation .....	4
2.2. Le niveau narratif .....	6
2.3. Le niveau discursif .....	9
2.4. Le niveau profond .....	12
3. LA SEGMENTATION DE <i>LA JEUNE FILLE ET LA MORT</i> .....	14
4. L'ANALYSE DE LA SÉQUENCE 1: UNE FILLE APPELÉE MÉLANIE BLANCHARD .....	15
4.1. Segment 1: Des citrons en classe .....	15
4.2. Segment 2: Mélanie vue par l'institutrice .....	15
4.3. Segment 3: Mélanie Blanchard .....	16
5. L'ANALYSE DE LA SÉQUENCE 2: MÉLANIE EN QUÊTE DE SA MORT .....	34
5.1. Segment 1: L'arrivée d'Étienne .....	35
5.2. Segment 2: La scierie .....	36

5.3. Segment 3: Trois saisons d'amour .....	42
5.4. Segment 4: Le nœud coulant .....	42
5.5. Segment 5: Jacqueline Autrain .....	52
5.6. Segment 6: Alençon .....	55
5.7. Segment 7: Le revolver .....	57
5.8. Segment 8: Les champignons vénéneux .....	64
5.9. Segment 9: Les trois clés .....	67
5.10. Segment 10: Sainte Thérèse .....	73
5.11. Segment 11: Mélanie chez Coquebin .....	74
5.12. Segment 12: Préciser une date et une heure .....	76
6. L'ANALYSE DE LA SEQUENCE 3:	
LA MORT DE MÉLANIE .....	83
CONCLUSION .....	88
BIBLIOGRAPHIE .....	90
ANNEXE: <i>La jeune fille et la mort</i> .....	91

## LISTE DES SCHEMAS

Schéma 1	.....	6
Schéma 2	.....	7
Schéma 3	.....	13
Schéma 4	.....	17
Schéma 5	.....	19
Schéma 6	.....	20
Schéma 7	.....	21
Schéma 8	.....	22
Schéma 9	.....	22
Schéma 10	.....	23
Schéma 11	.....	24
Schéma 12	.....	25
Schéma 13	.....	32
Schéma 14	.....	32
Schéma 15	.....	36
Schéma 16	.....	37
Schéma 17	.....	38
Schéma 18	.....	43
Schéma 19	.....	47
Schéma 20	.....	50
Schéma 21	.....	51
Schéma 22	.....	58
Schéma 23	.....	60
Schéma 24	.....	63
Schéma 25	.....	64
Schéma 26	.....	65
Schéma 27	.....	67
Schéma 28	.....	69
Schéma 29	.....	69
Schéma 30	.....	72
Schéma 31	.....	73
Schéma 32	.....	79
Schéma 33	.....	79
Schéma 34	.....	80
Schéma 35	.....	83
Schéma 36	.....	84
Schéma 37	.....	86

## LISTE DES ABREVIATIONS

SQ.	Séquence
Seg.	Segment
S	Sujet
O	Objet
Ov	Objet de valeur
Om	Objet modal
>	Ce qui est en relation avec
<	Plus petit que
(S)	La modalité du /savoir/
(V)	La modalité du /vouloir/
(P)	La modalité du /pouvoir/
Op. cit.	Conférer la note précédente
V	Disjonction
∧	Conjonction
PN	Programme narratif
PN principal	Programme narratif principal
PN d'usage	Programme narratif d'usage
vs	Versus

## 1. INTRODUCTION

Ce travail se propose de faire une lecture sémiotique de la nouvelle “La jeune fille et la mort” de Michel Tournier en restant dans les limites de l’analyse sémiotique discursive: Nous nous sommes concentré sur l’analyse du parcours sémiotique de l’héroïne du conte, qui est Mélanie Blanchard.

**La jeune fille et la mort** se trouve dans le recueil de nouvelles intitulé *Le Coq de Bruyère*<sup>1</sup> qui contient quatorze contes et récits. Notre corpus se forme de cette nouvelle de 24 pages.

Notre méthode d’analyse qui reste fidèle à la méthode sémiotique d’Algirdas Julien Greimas, recourt également aux modèles d’analyse d’autres sémioticiens importants qui s’inscrivent dans la lignée de Greimas, comme Joseph Courtés, Jacques Fontanille et Denis Bertrand. Toutefois, nous tenons à souligner que, avec le syntagme qu’utilise Tournier dans ce conte, “la poutre maîtresse” de notre analyse est principalement la méthode sémiotique de Greimas.

Afin d’expliquer les étapes de notre travail, nous pouvons dire que dans un premier temps nous avons essayé de rendre compte des traits généraux de la sémiotique greimassienne pour expliquer la méthode que nous avons appliquée au récit. Nous avons pris en considération la méthode sous quatre rubriques; la segmentation, le niveau narratif, le niveau discursif et le niveau profond.

Ensuite nous avons passé à l’analyse de la nouvelle, d’une manière convenable à la méthode greimassienne que nous avons expliquée au premier chapitre. Nous avons précisé dans le conte trois macro-séquences et analysé chacune d’elles dans un chapitre différent.

---

<sup>1</sup> Michel Tournier, **Le Coq de Bruyère**, Gallimard, 1978.

La première séquence se forme, au niveau textuel, de sept pages. Elle se forme de trois segments, dont le troisième est relativement plus long que les deux premiers. Dans cette séquence, il s'agit de l'enfance de notre héroïne, de ses désirs, de ses pensées sur la vie, et de son angoisse existentielle.

La deuxième séquence se forme de quatorze pages et demie, donc notre analyse sémiotique devient plus longue. Cette séquence comporte douze segments, chacun nous expliquant comment Mélanie cherche à acquérir des objets suicidaires et comment cette recherche lui procure, d'une manière étrange, un certain plaisir. C'est comme un jeu pour elle, mais la dernière séquence prouve que ses intentions suicidaires n'étaient jamais un jeu.

Dernièrement, nous avons analysé la troisième séquence qui se caractérise par la mort de Mélanie. L'analyse de cette séquence de deux pages et demie est en même temps sous forme d'une conclusion qui porte sur l'ensemble du récit. La jeune fille meurt, mais elle ne peut pas se suicider, donc elle n'a pas réussi à réaliser une partie de son grand plan: mourir selon la date et la manière qu'elle veut. D'autre part, il est évident que "mourir" forme la plus importante et difficile partie du plan de Mélanie, donc comme elle est morte, on peut toujours parler d'une réussite.

## 2. TRAITS GENERAUX DE L'ANALYSE SEMIOTIQUE

“Il est extrêmement difficile de parler du sens et d'en dire quelque chose de sensé”. C'est ainsi que commence l'ouvrage capital de A. J. Greimas, **Du sens**. En ce qui concerne l'œuvre littéraire qui n'existe qu'en vertu des possibilités de lecture, parler du “sens” devient de plus en plus difficile.

Le sens est le produit de chaque objet qui possède sa propre structure ou qui est un élément d'une structure. Selon la théorie greimassienne, tout a un sens puisque tout fait partie d'une macrostructure, à savoir le monde, le système solaire, bref l'univers. Comme tout objet, les éléments d'une langue ont chacun un sens; car depuis Saussure, on s'accorde sur le fait que “la langue est un système”.<sup>1</sup> Autrement dit, c'est l'existence de la structure qui produit une infinité de significations. La sémiotique est la science qui étudie les structures sous-jacentes aux objets observables entourant le monde humain: vie quotidienne, arts, littérature, etc. Pour Greimas, l'enjeu de la sémiotique est “le problème de la signification du monde pour l'homme et de l'homme pour l'homme”.<sup>2</sup>

Dans l'ouvrage révolutionnaire de Ferdinand de Saussure construit grâce aux travaux méticuleux de Charles Bailly et d'Albert Sechéhaye des notes prises par ses étudiants et publié en 1916 sous le nom de **Cours de Linguistique Générale**, le mot “sémiologie” était déjà utilisé, mais “la sémiotique”, comme une nouvelle méthode d'analyse autonome n'est mise en lumière qu'aux années 1960, avec la publication des œuvres d'A. J. Greimas comme **Sémantique Structurale** (1966) et **Du Sens** (1970).

On sait que dans les années 60, la sémiotique se caractérise comme une discipline qui se nourrit de la linguistique, de l'anthropologie et de la logique formelle; et qu'elle apparaît comme une branche des sciences du langage. Greimas l'a d'abord définie comme “projet scientifique”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Ferdinand de Saussure, **Cours de Linguistique Générale**, Paris, Payot& Rivages, 1995, p. 26

<sup>2</sup> La revue **Dilbilim**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Yabancı Diller Yüksek Okulu Fransızca Bölümü Dergisi, 1976, No. 1, p. 27.

<sup>3</sup> La revue **Dilbilim**, op. cit., p. 28.

Joseph Courtés apparaît, dans les mêmes années, comme le collaborateur de Greimas dans l'élaboration de la théorie. Un peu plus tard, Jacques Fontanille, Claude Zilberberg et de Denis Bertrand contribuent à développer la méthode greimassienne. Et de nos jours, nous assistons au développement de la théorie sémiotique qui a intégré dans son programme de nouveaux concepts tels que présence, tension et passion.

Aujourd'hui on préfère parler de la sémiotique du discours car au dire de Fontanille, "le discours est l'unité d'analyse de la sémiotique. Il permet de saisir non seulement les produits figés ou conventionnels de l'activité sémiotique, mais aussi et surtout les actes sémiotiques eux-mêmes".<sup>4</sup> La sémiotique du discours, comprenant les mêmes soucis que la sémiotique en général, vise à mettre à nu le processus de production du sens de l'œuvre littéraire, ou simplement du discours, ou encore comme le dit Fontanille, "de la signification en devenir".<sup>5</sup> La tâche de l'analyse sémiotique est expliquée d'une manière plus concise par Umberto Eco qui dit que "c'est d'étudier comment un texte est produit" et "comment toute lecture de ce texte ne doit pas être autre chose que la mise au clair du processus de génération de sa structure".<sup>6</sup>

Au niveau méthodologique, la démarche de l'analyse sémiotique se compose de quatre étapes: La segmentation, le niveau narratif, le niveau discursif et le niveau profond. Autrement dit, quand il s'agit d'un corpus, on commence par la segmentation, pour procéder ensuite à l'analyse des composants de ce même corpus.

## 2.1. La segmentation

Dans un premier temps, l'analyse discursive comprend le choix du corpus, la précision d'un point de vue et la segmentation de ce corpus. Après avoir identifié le corpus à analyser, on précise un point de vue, autrement dit, un élément itératif qui mérite d'être pris en considération, un élément autour duquel l'histoire du récit se

---

<sup>4</sup> Jacques Fontanille, *Sémiotique du Discours*, Limoges, PULIM, p. 77

<sup>5</sup> J. Fontanille, *op. cit.*, p. 14

<sup>6</sup> Umberto Eco, *Lector In Fabula Le rôle du lecteur*, Espagne, Librairie Générale Française, 2004, p. 8.

compose. L'analyse doit obéir au principe de "pertinence". Il est important de préciser un point de vue, car "tout expliquer équivaut à ne rien expliquer".<sup>7</sup>

Ainsi la segmentation est-elle la première opération textuelle; elle opère une division globale du texte en ses séquences et en ses segments. La segmentation consiste à préciser les disjonctions temporelles et spatiales du texte. Ces ancrages temporels et spatiaux nous permettent de mieux déterminer les limites de chaque séquence et de chacun de ses sous-ensembles; à savoir ses segments. L'ancrage temporel peut être défini à partir de chaque signe précisant le temps du récit, d'un événement particulier ou d'une partie de l'histoire raconté dans le texte; et l'ancrage spatial comme les indices montrant le lieu où se déroule l'histoire. Quand l'un des composants de ces coordonnées narratifs change consécutivement au déroulement événementiel, on reconnaît l'existence d'une nouvelle séquence. Au cas où aucun des deux ne change, il faut examiner la possibilité d'une disjonction actorielle, définie comme le changement au nombre ou à la qualité des acteurs du récit.

Les changements de temps et de lieu ont également une fonction dans la précision des segments, mais comme ces derniers sont plus petits que les séquences, de très petits détours dans le déroulement de l'histoire, ou des différences minimales entre deux états comme dans le cas de la disjonction focale (changement de l'installation de l'observateur dans le discours) formeront les limites des segments.

Donc pour établir l'autonomie de chaque séquence, il faut préciser les disjonctions temporelle, spatiale, actorielle, événementielle et focale dans le déroulement du récit. Après la mise en œuvre de l'organisation textuelle du corpus, on peut commencer l'analyse du niveau narratif.

---

<sup>7</sup> J. Fontanille, **op. cit.**, p. 15.

## 2.2. Le niveau narratif

Le niveau narratif est la couche de surface d'un récit. Là nous retrouvons la structure actantielle du récit, les parcours narratifs des sujets et les rapports syntaxiques entre les catégories du récit. Au début de cette recherche, on constitue un "schéma actantiel" et dans le modèle greimassien, le schéma actantiel comprend six actants qui se définissent selon les relations qu'entretient le héros principal avec les autres personnages. Ce schéma est une reformulation du schéma narratologique de V. Propp, qui avait distingué dans les contes populaires russes sept sphères d'action et trente-et-une fonctions. Donc le schéma de Greimas est une simplification et une réduction du modèle proppien. Le schéma actantiel se présente comme suit:

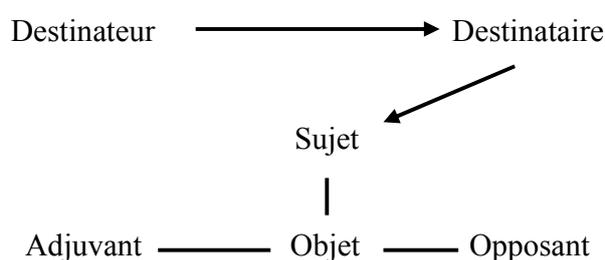


Schéma 1

Le destinateur est "l'actant qui définit l'ordre des valeurs en jeu dans un récit".<sup>8</sup> Le destinateur est l'émetteur du message, et c'est le destinataire qui le reçoit. Cette relation se situe sur l'axe cognitif puisqu'il s'agit d'une attribution d'un certain savoir au destinataire, sur la quête et le parcours de cette quête.

---

<sup>8</sup> Denis Bertrand, *Précis de Sémiotique Littéraire*, Nathan Université, Février 2000, p. 261.

L'axe cognitif envisage quatre modalités narratives:

/vouloir-faire/

/savoir-faire/

/pouvoir-faire/

/devoir-faire/

Le destinataire va être nommé "sujet" au moment où il assume l'une de ces quatre modalités. Pour passer en acte et ainsi devenir sujet, le destinataire doit assumer au moins une de ces modalités narratives. Ces modalités peuvent s'articuler de différentes manières, et en considérant les éléments contraires et contradictoires, on peut décomposer la modalité de pouvoir faire comme nous la propose Courtés.<sup>9</sup>

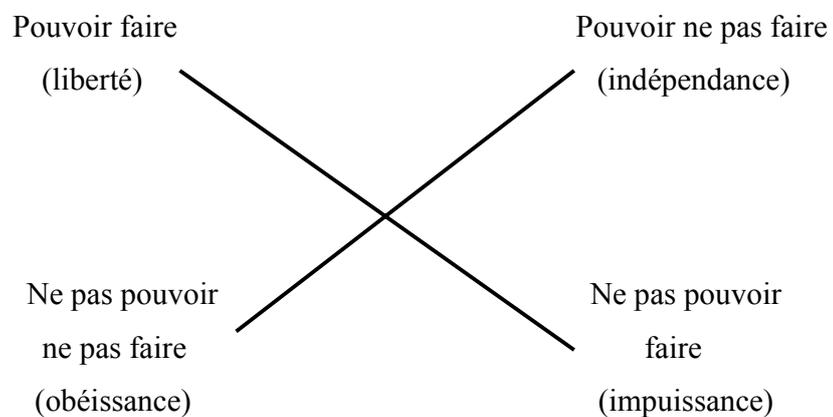


Schéma 2

L'acquisition de ces modalités narratives par le destinataire est une étape primordiale dans le déroulement du récit du fait que c'est à partir de ce moment qu'on parle de l'établissement du contrat entre le destinataire et le destinataire.

<sup>9</sup> J. Courtés, *Analyse sémiotique du discours*, Paris, Hachette Supérieur, 1991, p. 105.

Par “modalité”, on comprend les inventaires de verbes modaux tels que /vouloir/, /savoir/, /pouvoir/ et /devoir/. La sémiotique greimassienne définit la modalité comme “ce qui modifie le prédicat d’un énoncé”.<sup>10</sup>

La relation entre le destinataire et le destinataire comprend deux groupes de modalités: les modalités cognitives et les modalités pragmatiques. Selon Everaert-Desmedt, les premières sont “transmises au sujet par le destinataire lors de l’étape du contrat”.<sup>11</sup> Il s’agit essentiellement du /vouloir-faire/ qui incite le destinataire à devenir sujet de quête. Ce vouloir est provoqué au niveau cognitif par le destinataire. Le deuxième groupe des modalités dites “*modalités pragmatiques* doivent être acquises par le sujet lui-même, ou détenues par un adjuvant”.<sup>12</sup> Ces modalités sont relatives au capacité d’agir du sujet et renferme le /pouvoir-faire/ et le /savoir-faire/.

Le sujet est l’actant principal du récit, car c’est lui qui agit, qui va se jeter au centre du déroulement narratif et qui est en relation avec un objet afin de passer en acte. Selon Greimas, “seule la relation entre le sujet connaissant et l’objet de connaissance les fonde comme existants et distincts l’un de l’autre.”<sup>13</sup> Il s’agit donc de deux types d’énoncé d’état selon la relation entre le sujet et l’objet:

Le sujet peut être disjoint de l’objet: S V O (état de manque)

Le sujet peut être conjoint à l’objet: S  $\wedge$  O (état de possession).

C’est la quête de l’objet, ou plutôt de l’objet de valeur (Ov) qui organise l’enchaînement d’événements dans un récit. Cette recherche part d’un manque: Le sujet est disjoint de l’objet de valeur, et il a le /vouloir/ ou le /devoir/ de le trouver, ou encore il a les deux modalités en même temps.

---

<sup>10</sup> A. J. Greimas, J. Courtés, **Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, Paris, Hachette Université, 1979, tome 1, p. 230.

<sup>11</sup> Nicole Everaert Desmedt, **Sémiotique du récit**, DeBoeck-Wesmael, 1988, p. 59.

<sup>12</sup> Nicole Everaert Desmedt, **op. cit.**, p. 60.

<sup>13</sup> A. J. Greimas, J. Courtés, **op. cit.**, p. 258.

Les deux autres rôles actantiels sont l'adjuvant et l'opposant. Le premier est défini comme chacun des objets, des acteurs, des événements et des conditions qui aident le sujet à réaliser sa tâche, tandis que le deuxième comprend toutes sortes de difficultés, d'obstacles que le sujet rencontre pendant la recherche de l'objet de valeur. Ce long et aventureux voyage du sujet, de l'acteur en quête de l'objet est appelé le programme narratif (PN) du sujet, qui est l'équivalent du déroulement dans l'histoire. Le couple adjuvant / opposant se situe sur l'axe de la réalisation, ils interviennent dans le PN du sujet soit en l'aidant, soit en l'empêchant. "Le programme narratif (PN) est un syntagme élémentaire de la syntaxe narrative de surface, constitué d'un énoncé de faire régissant un énoncé d'état".<sup>14</sup>

Le programme narratif ainsi défini est toujours un PN principal. D'autre part, il se peut qu'il existe un PN d'usage. Greimas compare le PN d'usage à un bâton que le singe utilise pour atteindre le fruit. Manger la banane est son PN principal, et utiliser le bâton est son PN d'usage:

"...les PN présupposés et nécessaires seront dits PN d'usage."<sup>15</sup>

Nous avons vu, dans ses grandes lignes, les éléments les plus pertinents de l'analyse du niveau narratif. Dans le modèle greimassien, ces actants apparaissent sous forme de couples: Destinateur/Destinataire, Sujet/Objet, Adjuvant/Opposant. Ces actants se définissent les uns par rapport aux autres, et l'existence de chaque élément dépend de l'existence de l'autre.

### 2.3. Le niveau discursif

Le niveau discursif qui est encore dans le champ de l'analyse du niveau de surface d'un récit, procure un regard plus détaillé aux acteurs du récit et aux autres composantes du texte tels que l'espace, le temps et l'action. Au niveau discursif, les actants apparaissent comme ayant une existence réelle: il s'agit des acteurs du récit.

---

<sup>14</sup> A. J. Greimas, J. Courtés, **op. cit.**, p. 297.

<sup>15</sup> A. J. Greimas, J. Courtés, **op. cit.**, p. 298.

L'analyse discursive se distingue donc de l'analyse narrative: "elle a pour objectif de décrire, à partir des articulations signifiantes du plan figuratif, les formes plus profondes de cohérence que celles-ci présupposent et qui sélectionnent les valeurs sémantiques actualisées par le discours".<sup>16</sup> Puisqu'il s'agit de la profondeur sémantique des formes que nous avons déjà repérées dans l'analyse narrative, la composante discursive est un élément du contenu. Elle renferme le figuratif et le thématique, ce qui nous permet de définir les rôles figuratifs et thématiques des actants devenus à ce niveau acteurs.

Le rôle pathémique est un autre type de rôle qu'assument les acteurs et il est le sujet de la sémiotique des passions puisque chaque quête définit le sujet comme un être passionné. Autrement dit, pour passer de l'état de manque à l'état de possession le sujet a besoin d'un motif de l'ordre passionnel. Ce nouveau terme est très répandu dans le champ des analyses sémiotiques contemporains.

En parlant du rôle pathémique, il faut souligner l'importance d'une nouvelle approche pour élucider la structure profonde: c'est la sémiotique du corps, dite encore la sémiotique de la présence.<sup>17</sup> Ce n'est qu'un moyen plus nouveau d'analyse sémiotique, centré sur les effets qu'exerce l'objet sur le sujet et son être. Autrement dit, l'être du sujet subit l'effet de l'objet. Selon cette sémiotique, le sujet est pris dans ses relations avec ce qui l'entoure puisqu'il est dans une transformation continue: il change conformément au champ de présence qui l'environne: Un être humain change selon son environnement, mais tous les gens qui se trouvent dans un même lieu ne sont pas les mêmes. Donc la sémiotique de la présence étudie la richesse de significations émergées avec l'intrusion d'un objet externe dans le champ de présence du sujet. Le champ de présence peut être défini d'une manière ontologique comme un milieu où le sujet "existe" en exerçant l'ensemble de ses réactions qu'il montre envers des objets externes, autrement dit, l'ensemble de ses perceptions, de ses significations; et ce milieu n'est que

---

<sup>16</sup> A. J. Greimas, J. Courtés, **Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, Paris, Hachette Université, 1986, tome 2, p. 69.

<sup>17</sup> Jacques Fontanille, **Soma et séma, figures du corps**, Paris, Maisonneuve&La rose, 2004.

le corps de ce sujet: l'être humain ne donne de signification qu'aux objets percevables par ses cinq sens.

“Cette sémiotique définit le corps du sujet sensible comme un milieu où divers sentiments sont perçus selon une dégradation d'importance”<sup>18</sup> basée sur le choix autonome du sujet; les critères de ce choix autonome sont précisés par les caractéristiques innées du sujet.

Avec les mots de Greimas, le niveau discursif est une couche où “les opérations logiques rendant compte des manipulations des contenus d'un texte, une fois converties, sont susceptibles de recevoir, sur le plan grammatical, des formulations actantielles relevant d'une grammaire narrative de surface et, sur le plan sémantique, des représentations processuelles et aspectuelles.”<sup>19</sup>

On peut donc dire qu'un rôle figuratif est une qualité attribuée à l'actant par le narrateur, et qu'un rôle thématique est celle attribuée à l'actant par le lecteur, en partant des lexèmes du texte. Le rôle figuratif est formé des lexèmes qui “figurent” sur la surface du texte, il est un outil important pour parler du sens du PN du sujet.

Encore une fois avec la phrase de Greimas, le rôle thématique est “le sujet doté d'un parcours discursif approprié”.<sup>20</sup>

Le rôle thématique est souvent plus informatif que le rôle figuratif, car il assure une transition entre le niveau discursif et le niveau profond. Il est significatif pour aborder la structure profonde du récit.

Dernièrement, le rôle pathémique est défini comme le parcours passionnel du sujet. Le rôle pathémique peut être formé par des syntagmes passionnels, par des lexèmes mettant en œuvre la sensibilisation du sujet. “L'étude de la dimension pathémique du discours (...) concerne non plus la transformation des états de choses (ressort de la narrativité), mais la modulation des états du sujet, ses états d'âme”.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Nedret Tanyolaç Öztokat, *Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar*, İstanbul, Multilingual, 2005, p. 86

<sup>19</sup> A. J. Greimas, *Maupassant La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, pp. 24-25.

<sup>20</sup> A. J. Greimas, *op. cit.*, p. 23.

<sup>21</sup> D. Bertrand, *op. cit.*, p. 265.

L'analyse du niveau narratif nous aide à mieux comprendre l'organisation textuelle, et l'analyse du niveau discursif est une étape qui permet l'analyse du niveau profond. Ce niveau est certainement objet d'un grand nombre de découvertes sémiotiques et sémantiques, en parlant de l'univers sémantique du texte en question.

La dernière étape de l'analyse sémiotique est l'étude du niveau profond où les systèmes implicites de sens seront dévoilés.

#### 2.4. Le niveau profond

L'analyse du niveau profond est la dernière opération de l'analyse sémiotique qui a pour objectif de cerner les possibilités de lecture d'un texte et la pluralité des significations à l'intérieur du récit. Elle renferme une étude cohérente des valeurs profondes sous-jacentes à la structure de surface composée du narratif et du discursif.

Contrairement aux structures de surface, les structures profondes ne sont pas observables directement, mais sont susceptibles d'être reconstruites par l'analyse. Il s'agit donc d'une découverte sémantique qui se situe à un niveau virtuel, composé de la pluralité des possibilités de signification.

Pour mettre en évidence ces possibilités sémantiques, la méthode sémiotique dispose d'une structure binaire centrée sur la présence de deux valeurs contraires ("nature" vs. "culture"; "vie" vs. "mort", etc.). Si l'on ajoute les termes contradictoires (ou termes de négation), on obtient le carré sémiotique: c'est un moyen d'illustrer le système sémiotique gérant implicitement l'ensemble du texte. "On entend par carré sémiotique la représentation visuelle de l'articulation logique d'une catégorie sémantique quelconque".<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> A. J. Greimas, J. Courtés, **Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, Paris, Hachette Université, 1979, tome 1, p. 29.

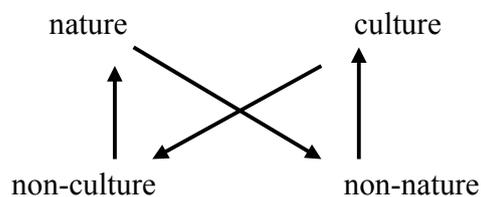


Schéma 3

Le carré sémiotique qui est fondé sur des relations entre les éléments d'une même catégorie sémantique révèle également les plans isotopes du récit. L'isotopie est un concept que Greimas a emprunté au domaine de la physique-chimie, pour la transférer dans l'analyse sémantique: "De caractère opératoire, le concept d'isotopie a désigné d'abord l'itérativité le long d'une chaîne syntagmatique de classèmes [sèmes catégoriels] qui assure au discours-énoncé son homogénéité. (...) Dans un second temps, le concept d'isotopie a été élargi: au lieu de désigner uniquement l'itérativité des classèmes, il se définit comme la récurrence de catégories sémiques, que celles-ci soient thématiques ou figuratives".<sup>23</sup>

Selon Courtés, l'isotopie est un lien de parenté qui se fonde sur un sème commun et quand un même énoncé comporte des niveaux isotopiques différents, il s'agit de la "polysémie des unités en jeu".<sup>24</sup> Le concept d'isotopie a "une fonction essentielle de désambiguïsation" sans laquelle toute sorte d'interprétation devient impossible.<sup>25</sup>

Le texte littéraire se prête à l'analyse sémiotique qui se propose de mettre en valeur les différentes possibilités de lecture.

Les structures profondes et les structures sémio-narratives sont les composantes essentielles des parcours génératifs de la signification qui "s'organisent et s'agencent en raison de règles syntaxiques et sémantiques qui en fondent en sous-main la cohérence".<sup>26</sup>

Il est clair que la valeur explicative de l'analyse sémiotique contribue également à mettre en évidence le parcours génératif de la signification du récit.

<sup>23</sup> A. J. Greimas, J. Courtés, *op. cit.*, pp. 197-198.

<sup>24</sup> J. Courtés, *op. cit.*, pp. 193-194.

<sup>25</sup> J. Courtés, *op. cit.*, pp. 195.

<sup>26</sup> D. Bertrand, *op. cit.*, p. 31.

### **3. LA SEGMENTATION DE LA JEUNE FILLE ET LA MORT**

Nous avons repéré dans la nouvelle trois grands parcours événementiels: la représentation de l'enfance de l'héroïne (Mélania Blanchard) par le narrateur, la description des actes de Mélania dans sa vie d'adolescente, et dernièrement, la mort de la jeune fille. Nous pouvons intituler ces trois séquences de la façon suivante:

Séquence 1: Une fille appelée Mélania Blanchard (p. 161 - p. 167)

Séquence 2: Mélania en quête de sa mort (p. 167 – p. 182)

Séquence 3: La mort de Mélania (p. 182 – p. 184)

La première séquence est une séquence de représentation; nous y trouvons la vie quotidienne, les soucis enfantins et l'angoisse atroce qui plane sur la vie de l'enfant. Il se trouve également quelques précisions concernant la raison de cette angoisse existentielle que subit cette enfant au caractère inhabituel. La séquence décrit l'enfance de Mélania jusqu'à l'âge adolescente.

La deuxième séquence est une grande séquence comprenant l'ensemble des événements centrés sur l'idée de la mort qui se caractérise comme la recherche des outils de mort, menée par Mélania. Elle n'a qu'un désir: c'est de vivre tout proche de la mort, et surtout de posséder le pouvoir de déterminer la date et la manière de sa propre mort. Dans cette partie du récit, Mélania fait une sorte de collection des objets mortels comme un revolver, des champignons vénéneux, etc. et elle arrive à déterminer la date de sa mort, ce qui lui procure un certain bonheur.

La dernière séquence se compose de la description de l'état euphorique de Mélania qui est "morte de rire" (p. 182) quand elle voit arriver vers la porte de sa maison la grande guillotine qu'elle avait commandée au Père Sureau, le menuisier du village. Morte deux jours avant la date qu'elle a précisée, Mélania ne semble pas être déçue par cette mort précoce puisque son visage traduit une "expression épanouie, hilare" (p. 184). Elle est enfin embrassée par la chaleur protectrice de la mort tant désirée depuis l'enfance.

## **4. L'ANALYSE DE LA SÉQUENCE 1: UNE FILLE APPELÉE MÉLANIE BLANCHARD**

### 4.1. Segment 1: Des citrons en classe

Le récit commence par un événement qui se produit dans une classe d'école: il s'agit d'une fillette qui s'appelle Mélanie, et elle mange des citrons en classe. L'institutrice interrompt le cours pour faire une remarque à Mélanie: "Qu'est-ce que c'est encore?" (p. 161).

Cette séquence est composée de trois segments dont le premier peut être intitulé "des citrons en classe". Là il s'agit de la mise en scène du personnage principal, Mélanie, une fillette aux comportements bizarres. Dans ce segment elle attire l'attention de son institutrice par le citron qu'elle mange en classe et dans la phrase adressée à Mélanie, l'adverbe "encore" indique que l'institutrice a déjà été témoin de tels incidents bizarres.

Ce premier segment se termine par la punition: Mélanie est obligée de copier cinquante fois "Je mange des citrons en classe" (p. 163). A l'intérieur de ce segment initial, se trouve un autre segment intercalé qui a pour fonction de décrire l'héroïne de notre récit d'une façon détaillée.

### 4.2. Segment 2: Mélanie vue par l'institutrice

Donc le deuxième segment commence par la phrase "cette Mélanie Blanchard n'avait cessé de l'intriguer" (p. 161) et se termine par la remarque de l'institutrice: "Tu aimes ça, les citrons?" (p. 163). Riche d'informations, le segment nous éclaire sur le caractère inhabituel de la jeune fille: elle intrigue l'institutrice depuis le début de l'année scolaire, pourtant c'est une fille "docile, intelligente, travailleuse", susceptible d'être traitée "comme l'une des meilleures élèves de la classe" (p. 161). Il est clair qu'elle a

déjà attiré l'attention de l'institutrice par des "inventions saugrenues et des comportements bizarres" (p. 161).

D'emblée, elle se présente comme un personnage complexe. Mais la description comporte d'autres éléments qui nous permettent de constater à l'intérieur du rôle figuratif de Mélanie ("élève bizarre"), une portée passionnelle: "elle manifestait une curiosité passionnée, presque morbide pour tous les personnages célèbres, condamnés à mort et suppliciés" (p. 161), elle adore raconter comment les grandes figures historiques ont été tuées. Elle apparaît donc comme un sujet passionnel que préoccupent les idées de "tourment" et de "la mort". La manière dont elle se délecte d'expliquer en détail les tourments qu'ont subis ces personnages historiques est le premier élément textuel qui nous introduit dans le monde intérieur de cette enfant bizarre.

Le narrateur ne tarde pas à s'interroger sur cette préoccupation sombre de Mélanie: "était-ce simplement la fascination fréquente chez les enfants, face à l'horreur, aggravée par un certain sadisme?" (p. 162). Il évoque ensuite le récit des vacances fait par Mélanie en classe, qui se termine par la mort subite de la grand-mère. Il s'agit d'une description hallucinatoire d'une promenade qui n'a pas été réalisée. Ainsi Mélanie apparaît-elle comme un personnage hors du commun, qui se caractérise par sa prédilection pour l'irréel et l'épouvantable. Et l'histoire des citrons mangés en classe semble faire partie de la personnalité incongrue de Mélanie.

#### 4.3. Segment 3: Mélanie Blanchard

Le troisième segment reprend l'événement annoncé au premier segment: "Mélanie acquiesça docilement, soulagée de n'avoir pas à s'expliquer davantage" (p. 163) et se termine par une disjonction temporelle: "Au printemps" (p. 167). Ce segment comporte les informations essentielles sur l'enfance de Mélanie.

Dans un premier temps, le goût de Mélanie pour le citron est expliqué par le narrateur. Elle mange des citrons en classe non parce qu'elle craint le scorbut, comme le pense l'institutrice, mais parce qu'elle craint "un mal plus profond, à la fois physique et

moral, une marée de fadeur et de grisaille qui tout à coup déferlait sur le monde et menaçait de l’engloutir”. (p. 163) Le narrateur continue: “Mélania s’ennuyait. Elle subissait l’ennui dans une sorte de vertige métaphysique” (p. 163). Elle apparaît donc comme un sujet tendu entre l’existence et le néant; elle subit la menace d’être “engloutie” par un mal qu’elle ne peut pas définir. “Etre engloutie” est un syntagme qui renferme le sème de /non-vie/ qui semble expliquer l’effort de la fillette pour ne pas sombrer dans “le vertige métaphysique”. Elle est sujette à l’“ennui”, à la “désolation nauséuse” qui font que Mélania “luttait avec acharnement pour ne pas s’enliser à son tour dans cette vase” (p. 163).

Cette “lutte acharnée” dénote le rôle actantiel de Mélania comme un sujet qui a un programme narratif (PN) à réaliser: “ne pas s’enliser dans cette vase” et comporte les modalités /vouloir-faire/, /vouloir-lutter/ et /devoir-lutter/. La syntaxe narrative que nous avons repérée au niveau actantiel, est accompagnée, au niveau figuratif, par l’acharnement de Mélania pour lutter contre “l’ennui” et “la désolation nauséuse”. Donc la réalisation de son PN (lutte) serait un remède contre son mal existentiel.

Toujours au niveau des modalités, nous pouvons affirmer que du moment qu’elle arrive à manger des citrons en classe, elle a le /pouvoir-faire/. Quant au /savoir-faire/, c’est la suite du récit qui nous le dit. Donc sur le plan narratif, elle est un sujet doté de la compétence modale qui l’inciterait à réaliser son PN (“lutte contre le néant”).



Schéma 4

Dans ce segment, à l’aide des précisions faites par le narrateur sur l’univers sentimental de Mélania (bien qu’elle mange des citrons en classe, elle ne le fait pas pour s’amuser car elle est “docile, intelligente, travailleuse” (p. 161); donc elle le fait pour récompenser son ennui existentiel), nous voyons qu’elle apparaît également comme un sujet sensible; ses capacités perceptives sont ouvertes aux jeux de la lumière: “soudain une lumière livide tombait du ciel (...) où les formes se dissolvaient lentement (...) ce

brusque changement d'éclairage qui modifiait l'esprit des choses, elle en avait trouvé dès sa petite enfance un équivalent inoffensif" (p. 163). Dans la maison de ses parents, elle "s'était souvent amusée" à contempler les changements de lumière, pourtant la relation de Mélanie avec la lumière est loin d'être réduite à un simple jeu d'enfance:

La fenêtre qui éclairait cet escalier n'était qu'une étroite meurtrière garnie de petits carreaux multicolores. Assise sur les marches de l'escalier, Mélanie s'était souvent amusée à regarder le jardin à travers tel carreau, puis tel autre de couleur différente. Et c'était chaque fois le même étonnement, le même petit miracle. Ce jardin, qui lui était si familier et qu'elle reconnaissait sans la moindre hésitation, voilà qu'à travers le carreau rouge, il baignait dans une lueur d'incendie. Ce n'était plus le lieu de ses jeux et de ses rêveries. A la fois reconnaissable et méconnaissable, c'était un antre infernal léché par des flammes cruelles. Puis elle passait au carreau vert, et alors le jardin devenait le fond d'une fosse marine abyssale. Des monstres aquatiques devaient être tapis dans ces profondeurs glauques. Le verre jaune au contraire répandait à profusion de chauds reflets solaires, un poudroisement doré et réconfortant. Le bleu enveloppait les arbres et les pelouses dans un clair de lune romantique. L'indigo donnait aux moindres objets une allure solennelle et grandiose. Et toujours, c'était le même jardin, mais chaque fois avec un visage d'une surprenante nouveauté, et Mélanie s'émerveillait du pouvoir magique qu'elle possédait ainsi de plonger à volonté son jardin dans un enfer dramatique, une joie chantante ou une pompe magnifique. (pp. 163-164)

Dans l'extrait ci-dessus, nous voyons d'abord le besoin que Mélanie a pour le "changement". Elle désire voir toutes choses changer à tout instant, et elle est "émerveillée" par chaque transformation qu'elle arrive à observer. Il va de même pour le jeu de lumière qu'elle exerce en mettant devant ses yeux des carreaux multicolores: elle aime l'idée de contrôler les changements qui se manifestent autour d'elle, et plus tard dans le récit, nous voyons qu'elle essaiera de déterminer la date de sa propre mort, un autre procès de transformation qu'elle veut maîtriser elle-même.

La contemplation des jeux de lumière nous permet de saisir le rapport entre le sujet et l'objet que la sémiotique des dix dernières années a défini en termes de "conjonction" et de "continuité". Dans le rapport entre le corps du sujet (Mélanie) et les jeux de lumière nous voyons que Mélanie est un "observateur": elle est un actant cognitif qui observe les jeux de lumière dans l'escalier de la maison d'enfance.

Le corps sensible et percevant de Mélanie traduit en effet une affectivité enfantine qui se sent en sécurité dans le jardin de l'enfance. Elle "observe" les instants fugitifs créés par la lumière qui change perpétuellement et arrive à construire son monde à elle: c'est un univers lumineux créé par les carreaux multicolores de la fenêtre de

l'escalier à la façon d'un kaléidoscope qui reflète mille forme colorées chaque fois qu'on le tourne; pour Mélanie c'est un univers qui l'émerveille, l'étonne, et où il n'y a pas de couleur grise; comme l'indique le narrateur: "Car il n'y avait pas de carreau gris dans la petite fenêtre de l'escalier, et la pluie des cendres de l'ennui avait une autre origine, moins innocente, plus réelle" (p. 164).

L'émerveillement de Mélanie en contemplant dans le jardin le changement des couleurs est un élément significatif car le verbe en question ("s'émerveillait", p. 164) comprend des émotions très fortes. Dans *Le Petit Robert*, "s'émerveiller" est défini ainsi: "éprouver un étonnement agréable devant qqch. d'inattendu qu'on juge merveilleux". Donc selon Mélanie, le changement, et surtout, être maître de ce changement est une chose "merveilleuse": "qui est admirable au plus haut point, exceptionnel en son genre". Les unités sémantiques /inattendu/, /merveilleux/ et /exceptionnel/ dans "s'émerveiller" nous permettent de constater le désir de Mélanie pour "l'inattendu", "l'extraordinaire", "l'exceptionnel" qu'elle trouve "merveilleux". Son ennui provient du fait que rien ne se produit autour d'elle, comme nous le verrons dans les pages suivantes de ce même segment: "c'était affreux car il n'arrivait rien" (p.167). Ceci nous permet d'opposer l'amour de l'enfant pour le "fugitif" et sa haine contre "l'immuable"; ces deux valeurs passionnelles appartiennent, au niveau profond, à la catégorie thymique qui renferme le couple euphorie / dysphorie. Donc au niveau figuratif et thématique, nous pouvons dire que Mélanie est un sujet passionnel attiré par l'amour du /fugitif/ et la haine de /l'immuable/.

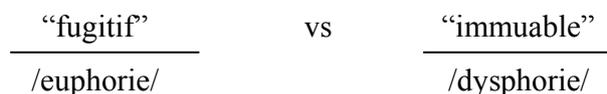


Schéma 5

Dans les définitions des couleurs et des changements qu'elles créent, on voit qu'une relation est établie entre les changements de lumière et les éléments de la nature. A travers chaque carreau de diverses couleurs, Mélanie voit le jardin de manière différente; mais dans la description de ces visions différentes, nous constatons les quatre éléments de la nature. Bien que chaque couleur ne convienne pas à un élément, les descriptions des visions de Mélanie comprennent ces quatre catégories sémantiques: /terre/, /eau/, /air/ et /feu/.

En partant de l'extrait ci-dessus, on peut dresser la liste des lexèmes référant à ces quatre éléments de la nature:

+	+	+	+
TERRE	FEU	EAU	AIR
"jardin" "pelouses" "arbres"	"rouge" "incendie" "infernale" "flammes" "enfer"	"marine" "aquatiques" "glauques"	"reflets solaires" "clair de lune"

Schéma 6

La présence de ces quatre éléments dans le jeu de Mélanie nous montre qu'en tant qu'observateur, elle a accès à un monde non seulement affectif (le jardin de l'enfance) mais aussi intelligible. Elle y trouve tous les aspects de la vie: "lueur d'incendie", "antre infernal", "fosse marine abyssale", "clair de lune romantique", etc. Et chaque fois qu'elle y trouve de nouveaux aspects surprenants, on peut dire que Mélanie crée à partir de ce jeu de kaléidoscope, l'univers enfantin où tout bouge et tout surprend. Ce jeu est donc sa manière de concevoir la vie. En tant qu'observateur, Mélanie apparaît au niveau pathémique comme un sujet attiré par l'énergie vitale qui n'arrête de bouger et de renouveler le monde naturel à tout moment.

L'utilisation des mots "multicolores" (p. 163) et "couleur" (p. 164) nous permet de souligner une fois de plus le rôle du sème /vie/, car *Le Petit Robert* définit le lexème "couleur" comme "toute couleur autre que blanc, noir ou gris; couleur vive". Donc les carreaux multicolores à travers lesquels Mélanie crée son espace "vitale" portent des

couleurs “vives”, et cette qualification renvoie au sème /vie/. L’absence du carreau gris (p. 164) devient plus significatif puisque le blanc, le noir et le gris ne sont pas des “couleurs vives”: les couleurs vives ont tous des représentants dans la nature, mais le gris appartient au monde culturel et représente le détachement de la nature que subit l’enfant avec la mort de sa mère, événement qui précise son passage du monde enfantin au monde adulte.

$$\frac{\text{“couleur”}}{\text{/nature/}} \quad \text{vs} \quad \frac{\text{“gris”}}{\text{/culture/}}$$

Schéma 7

Toujours dans le même extrait, l’utilisation des couleurs et des degrés de lumière est loin d’être inaperçue. On va jeter un coup d’œil une deuxième fois au *Petit Robert* pour mettre en place les sèmes qui peuvent se manifester dans les syntagmes relatifs aux couleurs:

Rouge: “qui est de la couleur du sang” (...) “qui est porté à l’incandescence” (...) “qui devient rouge par l’afflux du sang” (...) “couleur, aspect du métal incandescent”.

Vert: “intermédiaire entre le bleu et le jaune” (...) “qui est de la couleur verte des plantes à chlorophylle”.

Glauque: “d’un vert qui rappelle l’eau de mer”, “[fig.] qui donne une impression de tristesse et de misère”.

Jaune: “qui est d’une couleur placée dans le spectre entre le vert et l’orange”.

Bleu: “qui est d’une couleur entre l’indigo et le vert” (...) “d’une couleur livide, après une contusion, un épanchement de sang” (...) “marque livide sur la peau résultant d’un coup”.

Indigo: “bleu violacé très sombre”.

Dans les entrées “chaud” et “froid” du *Petit Robert*, nous trouvons les qualités chromatiques de ces couleurs:

Couleurs froides	Couleurs chaudes
vert	rouge
glaucque	jaune
bleu	
indigo	

Schéma 8

Nous constatons que ce sont le rouge, le glauque et le bleu qui sont des couleurs donnant libre cours aux émotions fortes. Le lexème de “rouge” met en scène les sèmes de /sang/ et /feu/; le glauque les sèmes de /eau/, /mer/, /tristesse/ et /malheur/; et le bleu les sèmes de /contusion/, de /blessure/.

Une dernière réflexion reste à faire sur cet extrait qui renferme également le procédé de quantification de la lumière: “lueur”, “reflet”, “poudroisement” et “clair de lune” renvoient à des degrés différents de la lumière. Donc le tableau sur la perception graduelle de Mélanie, comme sujet percevant, sera plus explicatif sur le parcours de l’expansion de la lumière à travers les lexèmes en question:

Lexèmes (pp. 163-164)	Quantité de la Lumière
“lueur d’incendie”	+ -
“antre infernale”	+ -
“fosse marine abyssale”	--
“profondeurs glauques”	--
“reflets solaires”	++
“poudroisement doré”	+ -
“clair de lune”	+ -

Schéma 9

La perception de Mélanie apparaît comme une opération psycho-affective: le corps a une relation profonde avec le climat émotionnel du jardin d’enfance. La relation corporelle entre le sujet et l’objet est donc un élément essentielle de la signification. Elle met en évidence la valeur affective du jardin perdu de l’enfance.

Dans cette séquence, le rôle actantiel d’observateur de Mélanie s’avère pertinent au niveau des aliments aussi. Il s’agit de nouveau (elle “mange des citrons en classe”, p. 163) de la relation entre le corps sensible de Mélanie et la nourriture dans l’extrait ci-dessous:

Assez tôt, elle avait repéré ce qui, dans l’ordre alimentaire, favorisait la crise d’ennui ou au contraire pouvait la conjurer. La crème, le beurre et la confiture —nourritures enfantines dont on s’acharnait à l’accabler— annonçaient et appelaient, comme autant de provocations, le déferlement de la grisaille, l’empâtement de la vie dans un limon épais et gluant. Au contraire le poivre, le vinaigre et les pommes, pourvu qu’elles fussent vertes —tout ce qui était acide, relevé, piquant— projetait un souffle d’oxygène pétillant et revigorant dans une atmosphère croupissante. La limonade et le lait. Ces deux boissons symbolisaient pour Mélanie le bien et le mal. (pp. 164-165)

Donc Mélanie a toujours des “habitudes hors du commun”; elle déteste le sucré (confiture) et adore l’acide (poivre, vinaigre, pommes) qui la sauve du “déferlement de la grisaille”. Elle déteste également la crème et le beurre qui sont tous les deux produits de lait, boisson qui “symbolise pour Mélanie le mal” (p. 165).

/nourritures adultes/	/nourritures enfantines/
<b>Le Bien</b>	<b>Le Mal</b>
“limonade”	“lait”
“poivre”	“crème”
“vinaigre”	“beurre”
“pommes vertes”	“confiture”

Schéma 10

Il est évident que la confiture et le lait renvoient aux valeurs caractéristiques de la nourriture infantine d’abord parce que les enfants aiment le sucré (bonbon, confiture, etc.), et ensuite parce que le lait est le seul boisson que les enfants boivent pendant les douze premiers mois de leur enfance; mais regardons de plus près aux significations de ces lexèmes.

Lait: Liquide blanc, opaque, très nutritif, sécrété par les glandes mammaires des femelles des mammifères.

Crème: Entremets composé ordinairement de lait et d'œufs.

Beurre: Corps gras alimentaire, onctueux, blanc ivoire à jaune d'or, que l'on obtient en battant la crème du lait de vache.

Confiture: Aliments bouillis et conservés dans le sucre.

Le lait renferme les sèmes /blanc/, /nutritif/, /femelle/ et /maternel/; la crème et le beurre entrent dans le même espace significatif, car ils comportent tous les deux l'élément /lait/.

Comme il a été souligné précédemment, ces nourritures enfantines rappellent à Mélanie "le déferlement de la grisaille, l'empâtement de la vie dans un limon épais et gluant"; tandis que les nourritures adultes lui étaient comme "un souffle d'oxygène pétillant et revigorant dans une atmosphère croupissante". Donc l'enfance de la jeune fille reste sous la couverture de la "mort" représentée par la mort de sa mère et les années ennuyantes qu'elle a passées à côté de son père; cette enfance se présente donc comme opposée à la vie et elle est caractérisée par le manque d'oxygène. Mélanie aime tout ce qui peut l'éloigner de l'atmosphère "grise", "croupissante" de son enfance: ici, ce sont les nourritures adultes.

Au sens figuré, le lexème "déferlement" se définit ainsi: "se répandre avec une force irrésistible comme une vague". Donc il s'agit de la diffusion irrésistible de la grisaille: "caractère terne, atmosphère morne, manque d'éclat ou d'intérêt".

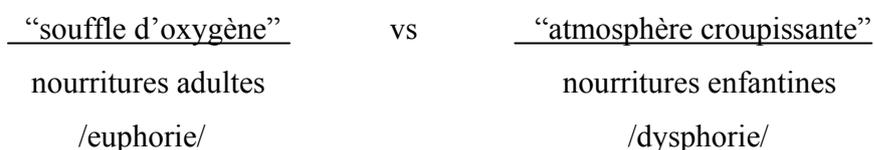


Schéma 11

Un autre trait important reflétant les habitudes saugrenues de la jeune fille se voit dans le domaine des climats: “elle ne déteste rien tant qu’un bel après-midi d’été”; et ce qu’elle aime, c’est “un froid sec et lumineux, suscitant une nature dépouillée, gelée, durcie et brillante” (p. 165).

S’agissant des climats et des saisons, elle ne détestait rien tant qu’un bel après-midi d’été, sa paresse, sa langueur, l’épanouissement assouvi et obscène de la végétation qui semble se communiquer aux bêtes et aux gens. Le geste épouvantable qu’appelaient ces heures moites et voluptueuses consistait à se laisser aller dans une chaise longue en écartant les jambes, en levant les bras, en bâillant à grand bruit, comme s’il fallait ouvrir à on ne sait quel viol son sexe, ses aisselles et sa bouche. A l’opposé de ce triple bâillement, Mélanie cultivait le rire et le sanglot, deux réactions impliquant le refus, la distance, la clôture d’un être sur lui-même. Le temps qui convenait le mieux à cette conduite de rejet, c’était un froid sec et lumineux, suscitant une nature dépouillée, gelée, durcie et brillante. Mélanie faisait alors des marches rapides et exaltées dans la campagne, les yeux larmoyants sous l’effet de l’air glacé, mais la bouche pleine de rires ironiques. (p. 165)

<b>/dysphorie/</b>	<b>/euphorie/</b>
“bel après-midi d’été”	“rire”
“paresse”	“sanglot”
“langueur”	“froid sec et lumineux”
“épanouissement de la végétation”	“nature dépouillée”
“heures moites”	“nature gelée”
“heures voluptueuses”	“nature durcie”
“se laisser aller”	“nature brillante”
“écarter les jambes”	“marches rapides et exaltées”
“lever les bras”	“les yeux larmoyants”
“bâiller à grand bruit”	“air glacé”

Schéma 12

Pour une deuxième fois, nous constatons que Mélanie déteste l’immobilité et adore le mouvement, mais un autre trait plus important se manifeste dans cet extrait: la sexualité. Mélanie déteste “l’épanouissement assouvi et obscène de la végétation” et ensuite le fait d’ouvrir “son sexe, ses aisselles et sa bouche”, un autre lexème comprenant la sexualité.

Obscène: Qui blesse la délicatesse par des représentations ou des manifestations grossières de la sexualité. (*Le Petit Robert*)

Le changement subit dans la nature, le réveil du printemps, “l'épanouissement de la végétation” (p. 165) paraît “obscène” pour Mélanie: elle veut voir des changements au monde humain, ou plutôt dans son monde à elle, car “il n'arrivait rien” (p. 167) et cette réalité lui donne des tourments.

Ensuite le narrateur, après avoir fourni un nombre important d'informations sur le caractère de Mélanie, évoque également la rencontre de la jeune fille avec la mort:

Comme tous les enfants, elle avait rencontré le mystère de la mort. Mais il avait revêtu d'emblée à ses yeux deux aspects bien opposés. Les cadavres d'animaux qu'elle avait pu voir étaient généralement boursoufflés, décomposés, et exsudaient des humeurs sanieuses. L'être réduit à ses dernières extrémités avouait crûment sa nature foncièrement putride. Au contraire les insectes morts s'allégeaient, se spiritualisaient, accédaient spontanément à l'éternité légère et pure des momies. Et pas seulement les insectes, car en furetant au grenier, Mélanie avait trouvé une souris et un petit oiseau également desséchés, purifiés, réduits à leur propre essence: la bonne mort. (pp. 165-166)

Nous n'allons pas nous intéresser aux “aspects opposés” représentés par le narrateur car les deux aspects ne sont pas, d'après nous, très bien expliqués; il est difficile de séparer les deux aspects, il est difficile de déterminer dans quel aspect va être inclus un animal mort. C'est pourquoi nous allons parler plutôt de nos (si nous osons dire) deux aspects opposés: l'aspect des morts en putréfaction, et l'aspect des morts desséchés. Mélanie veut voir dans la mort la beauté, la pureté et d'autres qualités aussi précieuses, elle ne veut pas y voir des humeurs sanieuses ou des spectacles putrides; elle veut atteindre “la bonne mort”, et non la mort dégoûtante.

Les lexèmes comme “décomposés”, “exsudaient”, “humeurs”, “sanieuses” et “putride” comportent tous le sème /humidité/; et au contraire, “s'allégeaient”, “légère” et “desséchés” renferment le sème /sécheresse/.

Avec l'utilisation du syntagme “au contraire”, on comprend que les corps humides, en état de décomposition ne signifient pas pour Mélanie “la bonne mort”. *Le Petit Robert* définit le lexème “sanieux” comme “qui contient, laisse écouler de la

sanie”; et en consultant le mot “sanie”, nous voyons qu’il comporte les sèmes /vie/ et /vivant/: “matière purulente, humeur fétide mêlée de sang qui s’écoule des plaies infectées”. Ce n’est qu’un corps vivant qui peut posséder “des plaies infectées”, et par lesquelles de la sanie “mêlée de sang” peut “s’écouler”.

D’une part, Mélanie n’aime pas les corps morts “sanieux” en état de décomposition parce qu’ils lui rappellent la vie, les vivants et “la nature foncièrement putride de l’être”; et d’autre part, elle adore les morts des insectes, car ils sont desséchés et ils “accédaient spontanément à l’éternité légère et pure des momies” (p. 166). La jeune fille ne veut point passer son temps à mourir longuement, elle ne veut pas être décomposée, elle veut “accéder spontanément à l’éternité”, ce qui est une autre manière d’exprimer le PN principal de Mélanie qui consiste à trouver la mort comme elle la souhaite. Cette nouvelle façon d’exprimer le PN de l’héroïne renferme un sème différent que nous avons déjà (début du troisième segment, p. 18) rencontré sous la forme de “maîtriser la transformation”, et c’est “spontanément” qui comporte les sèmes référant au /vouloir-être/ maître du changement.

Spontanément: 1. Sans y être invité, sans y être contraint. 2. Instinctivement, naturellement, sans réfléchir. (*Le Petit Robert*)

Donc le destinataire (Mélanie) devient Sujet en subsumant la modalité de /vouloir-faire/ qui est représentée par la qualification “bonne mort” le fait d’“accéder spontanément à l’éternité”. Elle porte le désir de mourir quand elle voudra, et non quand la mort “l’invitera”. Nous sommes vis-à-vis d’une révolte envers le pouvoir absolu de la mort: la jeune fille veut être aussi puissante que la mort. Au fur et à mesure de notre analyse, nous allons voir si ce désir provient de la haine latente (qui nous renvoie au subconscient freudien) qu’elle porte envers la mort qui l’a séparé de sa mère très tôt.

Une dernière remarque que nous allons faire sur cet extrait porte sur le lexème “essence”: “une souris et un petit oiseau également desséchés, purifiés, réduits à leur

propre essence: la bonne mort” (p. 166). Mélanie pense que la mort est l’essence des êtres, et c’est une constatation importante.

Essence: 1. Ce qui constitue la nature d’un être. 2. Ce qui fait qu’une chose est ce qu’elle est et ce sans quoi elle ne serait pas; ensemble des caractères constitutifs et invariables. (*Le Petit Robert*).

Nous voyons ici le pouvoir que la jeune fille attribue à la mort: elle constitue la nature des êtres, sans la mort les êtres n’existeraient pas et la mort est la matière invariable constituant les êtres. Donc nous pouvons dire que Mélanie a mis la mort à la place de Dieu. La sacralisation de la mort se montre bien avant dans l’utilisation du verbe “se spiritualiser” (p. 166). La mort spiritualise les êtres, elle les “dégage de la matière” (*Le Petit Robert*). Dans cette définition, nous rencontrons une fois de plus l’angoisse existentielle de l’héroïne: pour qu’une mort soit “bonne”, elle doit “spiritualiser l’être”; elle doit le dégager de *la matière* dont l’existence, selon la pensée existentialiste, est la cause de cette atroce angoisse.

Ensuite le narrateur nous informe sur les difficultés que la jeune fille a confrontées après la mort de sa mère. Au lieu d’extraire ce passage qui est relativement plus long, nous allons rassembler les phrases et les lexèmes définissant les émotions de Mélanie après cette mort précoce:

“Ce deuil la blessa cruellement. Elle ressentit d’abord une douleur dans la poitrine, un point lancinant, comme si elle avait été atteinte d’un ulcère ou d’une lésion interne. Elle se crut sérieusement malade. (...) elle éprouvait de loin en loin des bouffées d’attendrissement assez agréables. (...) Ses yeux se mouillaient de larmes et elle ne pouvait retenir un sanglot hoquetant qui ressemblait à un petit rire amer. (...) Rien n’avait aucune importance, puisque sa maman chérie était morte. (...) Puis le chagrin se dissipa. Il ne lui resta plus qu’une cicatrice qui se crispait quand quelqu’un parlait de la disparue”

(pp. 166-167)

Nous voyons l’abondance des qualifications de la tristesse de Mélanie qui comportent les sèmes /corps/ et /mal physique/: “blesser”, “douleur”, “lancinant”, “ulcère”, “lésion interne”, “malade”, “cicatrice”, “crisper”. Donc la mort de la mère est un point important dans le parcours passionnel du sujet actantiel, Mélanie. Cette mort la

blesse “cruellement”, ce qui veut dire “d’une manière douloureuse, pénible” (*Le Petit Robert*).

Un autre trait important se manifeste dans l’utilisation de la phrase “elle [Mélanie] demeurait assez étrangère à son père, qui l’avait eue tard et qu’elle paraissait intimider” (p. 166), phrase précisant que les conditions qui peuvent orienter la jeune fille vers une telle angoisse existent bien avant la mort de sa mère. Elle a le rôle thématique de /distant/ qui /intimide son père/, et c’est le haut point dans la froideur entre un enfant et un parent.

Les rôles thématiques du père comme /étranger/ et /mécontent de sa fille/ nous préparent à une constatation que Mélanie va faire dans les pages suivantes: “les jours se ressemblèrent entre une vieille bonne de plus en plus dur d’oreille et un père qui n’émergeait de ses dossiers que pour évoquer le passé” (p. 167). Le père assume des rôles thématiques qui sont indéniablement relatifs à l’ennui: /indifférent/, /ennuyeux/ et /ennuyant/, /inerte/, /malade/.

Intimider: remplir (qqn) de peur, en imposant sa force, son autorité. (*Le Petit Robert*)

Le sujet subsume les rôles thématiques comme “puissante”, “autoritaire” et le rôle figuratif “étrangère à son père”. On peut dire qu’un père moins puissant et moins autoritaire que sa fille n’est pas le modèle de père pour une jeune. Donc elle n’avait que sa mère, et quand, à l’âge de douze ans, elle a vu sa mère mourir, son angoisse existentielle se renforce et Mélanie trouve une source pour apaiser cette “énergie du désespoir” (p. 167): la mort précoce de sa mère, et surtout, la mort elle-même.

La mort de sa mère devient pour la jeune fille un opium servant à oublier “le poids de l’existence” (p. 166), quand elle pense à sa mère, elle pleure et en exprimant ces émotions, elle se sent éloignée de la vie, de sa propre existence et ce sentiment lui procure un certain bonheur.

Dans l'extrait suivant, on constate l'essentiel de sa manière d'agir:

Il suffisait qu'elle pensât intensément à sa mère, à la mort de sa mère (...). Alors elle se sentait soulevée, arrachée à l'encerclement des choses, délivrée du poids de l'existence. Pour un bref instant, la réalité quotidienne était frappée de dérision, dénuée de l'importance bouffie dont elle se pare, allégée de la pesanteur obsédante qui oppressait la fillette. Rien n'avait aucune importance, puisque sa maman chérie était morte. L'évidence de cette irréfutable déduction brillait comme un soleil spirituel. Mélanie flottait, portée par une ébriété funèbre dans des airs retentissants d'hilarité. (p. 166)

Cet extrait comporte des unités très significatives comme:

Dérision: mépris qui incite à rire, à se moquer de (qqn, qqch).

Bouffi: gonflé, de manière disgracieuse.

Obséder (obsédante): 1. Entourer d'une présence constante, d'une surveillance sans relâche. 3. Tourmenter (qqn) de manière incessante; s'imposer sans répit à la conscience.

Oppresser: gêner (qqn) dans ses fonctions respiratoires, comme en lui pressant fortement la poitrine.

On comprend que quand Mélanie pense à la mort de sa mère, elle se sent "délivrée du poids de l'existence". Donc son PN principal provient du désir d'oublier son existence afin d'atteindre sa mère, ou plutôt ses années, son enfance qu'elle a passés avec "sa maman chérie".

Au niveau actantiel, la mort de la mère porte le rôle d'adjuvant, car cette mort aide Mélanie à oublier son angoisse. Nous avons vu qu'avec la mort de sa mère, elle est sujette (surtout son corps) à des changements physiques et moraux. Alors la mort représente pour Mélanie le changement. La mort est le commencement d'un processus qu'elle a observé chez les animaux, les insectes et maintenant chez sa mère. Elle craint la monotonie de la vie et adore la fugitivité que conserve la mort. Pour elle, la mort est toujours productrice d'action; la mort est l'expédient de la monotonie, de l'angoisse.

Vers la fin de cette première séquence, nous rencontrons un verbe très important, “se ressembler”: “Ensuite les jours se suivirent et se ressemblèrent entre une vieille bonne de plus en plus dur d’oreille et un père qui n’émergeait de ses dossiers que pour évoquer le passé.” (p. 167).

Ce verbe précise la monotonie de la vie de Mélanie, et met en scène la raison de son désir pour la fugitivité. Ces phrases nous racontent mieux la source de son angoisse:

(...) elle nageait avec l’énergie du désespoir dans un vide morne et gris, contre l’angoisse fade que lui donnaient cette maison cossue pleine de souvenirs, cette rue où rien de nouveau ne se passait jamais, ces voisins assoupis. Elle attendait ardemment qu’il arrivât quelque chose, que quelqu’un survînt, et c’était affreux car il n’arrivait rien, personne ne survenait.

Quand une guerre atomique menaça d’éclater entre les États-Unis et l’U.R.S.S. à cause de Cuba, (...) [il] lui sembla qu’un souffle d’air frais balayait le monde, et un espoir gonfla ses poumons. C’est que pour la tirer de sa prostration, il n’aurait pas fallu moins que les immenses destructions et les épouvantables hécatombes d’un conflit moderne. Puis la menace se dissipa, le couvercle de l’existence, un instant entrebâillé, retomba sur elle, et elle comprit qu’il n’y avait rien à attendre de l’histoire. (p. 167)

Donc on voit que Mélanie n’a plus d’espoir, son environnement et la maison qu’elle habite l’influencent négativement: le sujet est dans un espace dysphorique, et dans ce cas la mort (/l’action) subsume le rôle d’espace euphorique. Les adjectifs figurant dans l’espace dysphorique sont “cossu” et “assoupi”.

Cossu: qui a une large aisance.

Assoupi: À demi endormi.

Mélanie habite une maison “cossue” avec son père et leur bonne, tous les deux ennuyants, et elle a des voisins “assoupis” et en plus, dans la rue où se trouve cette maison, “il n’arrive rien”, “personne ne survint”: Mélanie est soumise à une isolation absolue; d’où le rôle thématique de “seule” qui explique tout le caractère bizarre de cette fille.

On peut donc dresser la liste des lexèmes précisant les deux espaces:

<b>Espace euphorique</b>	<b>Espace dysphorique</b>
où quelque chose arrive	maison cossue pleine de souvenirs
où quelqu'un survint	rue où rien de nouveau ne se passe jamais
une guerre atomique	voisins assoupis
le monde balayé	menace dissipée
existence entrebâillée	existence
immenses destructions	
épouvantables hécatombes	

Schéma 13

Il est clair que Mélanie est pour la destruction, mais en vérité, elle veut témoigner la manifestation de n'importe quel événement: c'est la destruction qui se met en avant car c'est la seule chose qui peut enlever la lourdeur de l'existence, autrement dit, qui peut empêcher la source de l'angoisse de la jeune fille.

Dans ce dernier extrait, les lexèmes "ardemment" et "affreux" nous guide pour tracer le parcours pathémique de Mélanie. L'adverbe "ardemment" renferme l'"ardeur" qui se définit comme "chaleur vive, énergie pleine de vivacité". Cet adverbe précise le sème /vie/ pour l'héroïne, et il n'est pas difficile de former un parallélisme entre l'adverbe et cette phrase significative: "il lui sembla qu'un souffle d'air frais balayait le monde, et un espoir gonfla ses poumons". "Souffle d'air frais" et "gonfler ses poumons" comportent tous les deux le sème /vie/, et encore une fois le paradoxe émerge: la destruction et la mort représentent pour Mélanie la vie.

/vie/	vs	/mort/
"guerre atomique"		"maison cossue"
"immenses destructions"		"rue où rien ne se passe jamais"
"épouvantables hécatombes"		"voisins assoupis"

Schéma 14

L'utilisation de l'adjectif "affreux" est également significative en raison des sèmes qu'il comporte: "qui provoque une réaction d'effroi et de dégoût, tout à fait désagréable" (*Le Petit Robert*).

Le fait qu'il ne se produit rien est /effrayant/, /abominable/, /dégoutant/ et /désagréable/ pour Mélanie. Ces sèmes s'opposent à la catégorie de l'action qui suscite le sentiment d'admiration orienté vers la mutabilité, la fugitivité pour Mélanie.

Avant l'ancrage spatial "Au printemps" (p. 167) que nous avons repéré comme le commencement de la séquence suivante, nous sommes informés sur la décision de l'héroïne: "le couvercle de l'existence, un instant entrebâillé, retomba sur elle, et elle comprit qu'il n'y avait rien à attendre de l'histoire" (p. 167). On peut dire que le désespoir de Mélanie prend les proportions d'une atroce immensité puisqu'elle était déjà désespérée après la mort de sa mère, et avec la dissipation de la guerre atomique, elle n'a aucune attente de l'histoire, ses jours continuent à "se ressembler", ce qui explique la monotonie qui accapare la jeune fille et qui la déprime. Son PN se définit comme "atteindre la mort (/l'action/) pour sentir profondément qu'elle est encore vivante". On peut donc intituler le PN principal de Mélanie comme "la mort". Dans la séquence suivante, elle va agir conformément à ce PN principal.

## **5. L'ANALYSE DE LA SÉQUENCE 2: MÉLANIE EN QUÊTE DE SA MORT**

Cette deuxième séquence est plus large que la première et comprend douze segments. La séquence décrit Mélanie au présent, autrement dit, nous témoignons des actes de Mélanie réalisés non dans son enfance, mais dans la période entre son adolescence et sa mort.

Nous avons repéré comme limites de cette séquence deux changements majeurs. Le premier, qui précise le commencement de la séquence, forme au niveau sémiotique un ancrage temporel (“Au printemps”, p. 167) et cet ancrage temporel décrit en même temps, dans le cadre narratif, le point où désormais le lecteur se situe vis-à-vis de l’adolescence de Mélanie, et non de son enfance. Un autre point important qui réside dans ce même ancrage temporel est l’adhésion d’un nouveau caractère narratif dans la vie de Mélanie; il s’agit d’un nouvel acteur, Étienne Jonchet. Ce nouvel acteur fournira définitivement de grands changements dans le PN de l’héroïne principale.

Le deuxième changement majeur concerne la mort de Mélanie; elle meurt de bonheur quand elle voit arriver “la grande veuve” (p. 182) vers la porte de sa maison. Et nous nommons ce changement marquant la fin de la deuxième séquence comme un ancrage temporel: “A la date du 29 septembre” (p. 182).

Nous allons procéder à notre analyse de la deuxième séquence en étudiant chaque segment à part, en donnant à chacun un titre, comme nous l’avons fait dans l’analyse de la séquence précédente.

### 5.1. Segment 1: L'arrivée d'Étienne

Ce premier segment qui se limite entre deux ancrages temporels (“Au printemps”, p. 167; et “Un mois plus tard”, p. 168) peut être intitulé “L'arrivée d'Étienne”. Dans ce segment, nous témoignons de la connaissance que fait Mélanie avec un “employé [de] scierie” (p. 167), Étienne Jonchet, qui est “un de ces beaux gars francs et joviaux” (p. 167). Elle le voit pour la première fois quand il vient chez eux pour “livrer un camion de bûches” et dans le récit, dès qu'Étienne la voit, il “posséda son corps de vierge” (p. 168). Cette relation sexuelle semble avoir la forme d'un viol à cause de l'utilisation du verbe “basculer” (se renverser en culbutant, tomber la tête la première) qui crée une négativité indéniable dans le rapport entre les deux acteurs.

Comme Mélanie était descendue à la cave pour le [Étienne] payer, il la bascula sur un tas d'antracite, et posséda son corps de vierge tendre et blanc dans cette alcôve de noirceur.

(p. 168)

En effet, Mélanie est “heureuse” (p. 168) après cet événement inattendu, mais le sens du lexème “basculer” nous permet de dire que la jeune fille n'attendait guère une telle action par Étienne. Mais, comme nous l'indique le récit, ce qui la rend heureuse, d'abord c'est la nature inattendue de l'événement, et ensuite la perte de sa virginité (“posséda son corps de vierge”, p.168) puisque pour elle, toute perte est relative à la mort.

Quand elle croisa plus tard son père dans l'escalier, il eut la surprise de la voir, toute barbouillée de charbon, lui sauter au cou en riant. Elle était dépucelée et machurée, mais heureuse.

(p. 168)

Comme nous l'indique le paragraphe ci-dessus, la perte de la virginité est loin d'accabler la jeune fille, elle est, au contraire, “heureuse” (c'est nous qui soulignons les trois adjectifs de l'extrait ci-dessus). L'adjectif /heureuse/ est apparemment le rôle

thématique de Mélanie comme acteur, et ce qui décrit le rôle pathémique de cet acteur est la “perte” (la perte de sa virginité).

Dans la séquence précédente, nous avons vu que Mélanie “attendait ardemment qu’il arrivât quelque chose, que quelqu’un survînt” (p. 167); et ici nous voyons qu’après avoir subi un événement (même si c’est atroce) inattendu, elle est “heureuse” (p. 168). Un autre trait important qui crée un tel bonheur chez la jeune fille est le fait qu’elle “attendait” qu’il arrive quelque chose, qu’elle “attendait” que quelqu’un survient. Cette “attente” crée une tension très forte chez Mélanie, et quand cette attente trouve sa compensation, elle en est réjouie. Autrement dit, avec l’arrivée d’Étienne et la “possession”, cette tension se calme.

SQ 1	vs	SQ 2
“attendait ardemment que quelqu’un survînt”		“c’est ainsi qu’un beau matin d’avril, Étienne Jonchet vint”

Schéma 15

Donc cet événement qui prend place dans ce premier segment marque le commencement de la relation de Mélanie et d’Étienne. Comme le souligne le narrateur, “ils se revirent” (p. 168). L’ancrage temporel “Un mois plus tard” (p. 168) nous permet, au niveau sémiotique, de continuer à analyser notre récit sous un autre segment.

## 5.2. Segment 2: La scierie

Ce deuxième segment est marqué par deux indications temporelles: “Un mois plus tard” (p. 168) et “L’été passa” (p. 169). Le segment décrit la relation entre Mélanie et Étienne, mais ce qui est au premier plan, c’est la relation de Mélanie avec la scierie où Étienne travaille d’une part, et d’autre part, avec le propriétaire de l’entreprise, le père Sureau.

D’abord nous voyons qu’Étienne et Mélanie s’entendent bien, Mélanie visite fréquemment la scierie pour voir “son beau bûcheron”, mais dans les lignes suivantes du

récit, nous comprenons que c'est la scierie qu'elle veut examiner et contempler. Le caractère inhabituel de Mélanie se voit cette fois dans le nombre croissant de visites qu'elle rend à la scierie.

Étienne n'était point un fin psychologue, mais le comportement insolite de sa nouvelle compagne ne manqua pourtant pas de le surprendre. Elle faisait à la scierie plus d'apparitions qu'il n'aurait été nécessaire. Au lieu de mettre chaque matin le casse-croûte de midi dans sa musette, elle préférait l'apporter elle-même et le partager avec lui au milieu des autres compagnons. (p. 168)

A part la précision du caractère inhabituel de Mélanie, le changement dans les sentiments d'Étienne, étant l'amoureux de la jeune fille est également dévoilé:

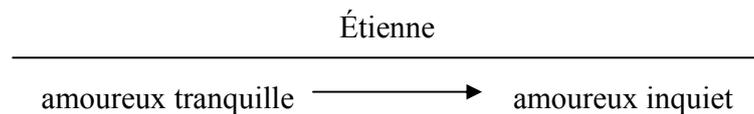


Schéma 16

Le mot “insolite” explique parfaitement le caractère inhabituel de notre héroïne: “qui étonne, surprend par son caractère inaccoutumé, contraire à l’usage, aux habitudes” (*Le Petit Robert*). Ce qui rend Mélanie encore plus étrange, c’est le fait qu’elle contemple (en touchant) les machines de la scierie; et qu’elle trouve une certaine beauté dans ces machines mortelles:

[Mélanie] appréciait du doigt la denture des lames, leur piquant, leur tranchant, la largeur du chemin, la tension des rubans d’acier, leurs flancs rendus infiniment lisses et brillants par le terrible frottement auquel ils étaient soumis. (p. 168)

Ce qui attire notre attention dans cet extrait, ce sont les “flancs infiniment lisses et brillants des rubans d’acier”, puisqu’on y trouve les signes définitives d’une contemplation.

Lisse: qui n’offre pas d’aspérités au toucher.

Brillant: qui brille; >briller: émettre ou réfléchir et répandre une lumière vive.

Mélanie est toujours encline à voir la beauté de la mort; elle dit “la bonne mort” (p. 166) comme nous avons précisé au troisième segment de la première séquence, elle fait une différence entre la mort “dégoûtante” (les corps en putréfaction), et la mort plus “belle” des insectes: “Au contraire les insectes morts s’allégeaient, se spiritualisaient, accédaient spontanément à l’éternité légère et pure des momies.” (SQ. 1, p. 166). Donc la constance qui règne les émotions de Mélanie est remarquable:

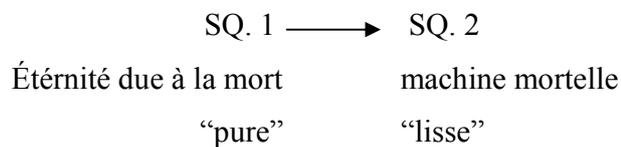


Schéma 17

Pure: sans défaut (d’ordre moral ou esthétique), sans corruption, sans tache.

Lisse: [sans] aspérités.

Mélanie voit dans la mort, soit du point de vue esthétique, soit du point de vue existentiel, une source de beauté et de bonheur qui va mettre fin à l’angoisse existentielle à laquelle elle est soumise depuis son enfance. Nous avons vu dans la séquence précédente que la jeune fille considère la mort comme un événement qui produit d’autres événements, qu’elle voit dans la mort une productivité qui peut rompre la monotonie de sa vie misérable. Dans cette séquence aussi il est question d’une telle situation car Mélanie contemple les machines mortelles qui ne font que marcher d’une force incessante, autrement dit, qui ne font que se mouvoir pour annoncer qu’elles sont prêtes à tuer.

C’est la raison pour laquelle notre héroïne est “fascinée” par la vue de ces machines dangereuses, mortelles, servant à “fabriquer de la sciure à partir de troncs ligneux et compacts” (p. 168), et donc à détruire. Comme Mélanie voulait qu’un “souffle d’air frais balayait le monde” (p. 167), elle veut maintenant voir dans la scierie sinon une certaine destruction, le potentiel d’un tel ravage puisqu’elle définit la possibilité et surtout le pouvoir de transformer les “troncs ligneux et compacts” en sciure comme “un

miracle qui la [ravit]” (p. 168). Dans l’extrait ci-dessous nous témoignons le désir que possède Mélanie de détruire; la jeune fille ressent l’énergie morbide répandue par “le bref hurlement des scies” dans son âme et dans toute son existence, car elle est “fascinée” (fasciner: maîtriser, immobiliser par la seule puissance du regard) par le bruit de cette machine mortelle, elle est possédée par la vue de cette machine qui est très différente d’un homme pensant à tuer et à détruire, car elle tue et détruit réellement. La machine représente la réalisation de tous les désirs de Mélanie; autrement dit, elle est la réalisation de ce qui est virtuel, de ce qui est incarcéré dans la pensée de Mélanie.

Mais rien ne la fascinait comme le bref hurlement des scies circulaires s’enfonçant dans le cœur d’une bûche et le halètement vertigineux du grand châssis faisant danser ses douze lames parallèles dans l’aubier de la grume avancée sur le chariot.

(p. 169)

Au niveau discursif, cet extrait nous informe sur l’aspect vivant de la machine en question; et ce sont les lexèmes comprenant des sèmes relatifs aux vivants qui nous poussent à faire une telle constatation.

“Hurlement”: Cri aigu et prolongé que poussent certains animaux (loup, chien).

“Halètement”: Le fait de haleter, état d’une personne haletante.

“Faire danser”: Danser avec.

Ces trois actes réalisés par la machine sont des actes que les animaux ou les hommes peuvent exercer: comme nous l’indiquent les sèmes /animal/, /féroce/, /humain/ et /vivant/, la machine est personnifiée dans le récit.

En faisant le bilan de ces actes de contemplation, nous remarquons que Mélanie exploite, au cours de ce processus de contemplation, tous ses sens, sauf le goût: la vue, le toucher, l’olfaction et l’ouïe. Ce fait est très important car selon Greimas, dans une analyse sémiotique, l’utilisation des sens (surtout du toucher) marque l’existence de la mise en relation du sujet avec l’objet désiré; autrement dit, de l’esthesis. “D’après Greimas, l’esthesis dévoile la raison de la réalisation des passions du corps et de

l'âme".<sup>1</sup> Donc ce sont les lames des scies, les machines mortelles qu'elle veut posséder, et dans ce deuxième segment elle est, pour la première fois, en relation visuelle, tactile, olfactive et auditive avec ces objets qui vont sûrement la mener vers son objet de valeur (Ov), représenté par la quête de la mort.

La vue:

Donc premièrement elle voit ces machines de la scierie puisqu'elle y "faisait plus d'apparitions qu'il n'aurait été nécessaire" (p. 168) et qu'"elle musait autour des machines" (p. 168); et ensuite entrent en scène les trois autres sens.

Le toucher:

"[Mélanie] appréciait du doigt la denture des lames, leur piquant, leur tranchant, la largeur du chemin, la tension des rubans d'acier, leurs flancs rendus infiniment lisses et brillants par le terrible frottement auquel ils étaient soumis." (p. 168)

Nous voyons que Mélanie "apprécie du doigt" les parties des machines mortelles, ce qui représente le haut point de la perception; car le verbe "apprécier" se définit ainsi: "Déterminer approximativement, par les sens, sentir, percevoir". Donc Mélanie perçoit cet objet qui va la porter vers son Ov, elle est dans une relation définitive avec la machine mortelle. Elle la sent, elle perçoit répandre son énergie et expérimente personnellement le danger susceptible d'être créé par cette machine.

Le toucher et l'olfaction:

"Puis elle prenait dans sa main une poignée de sciure, éprouvait sa fraîcheur pelucheuse et élastique, l'approchait de son nez pour en sentir l'odeur forestière, et la laissait fuir entre ses doigts. Que l'on puisse fabriquer cette neige feutrée à partir de troncs ligneux et compacts, c'était un miracle qui la ravissait!" (p. 168)

---

<sup>1</sup> Nedret Tanyolaç Öztokat, **Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar**, İstanbul, Multilingual, 2005, p. 88.

Dans ce deuxième cas le toucher comporte un effet encore plus forte, car le sujet percevant fait des constatations, analyse ce qu'il a touché: une "fraîcheur pelucheuse et élastique". Mélanie "éprouve" ces qualités: "apprécier, connaître par une expérience personnelle" (*Le Petit Robert*), ce qui fait qu'elle est non seulement un sujet sensible, mais aussi cognitif (elle évalue ce qu'elle éprouve comme sensation).

L'ouïe:

"Mais rien ne la fascinait comme le bref hurlement des scies circulaires s'enfonçant dans le cœur d'une bûche et le halètement vertigineux du grand châssis faisant danser ses douze lames parallèles dans l'aubier de la grume avancée sur le chariot." (p. 169)

Les lexèmes "hurlement" et "halètement" annoncent la perception de l'objet désiré par l'ouïe. Donc avec l'utilisation de ce quatrième sens, l'esthésis est complet. Même le seul toucher permet de parler de la réalisation de l'esthésis, mais dans notre récit, nous témoignons des quatre sens qui renforcent la relation du sujet (Mélanie) avec l'objet désiré (machine mortelle).

Dernièrement, dans ce segment nous voyons que Mélanie réalise son PN d'usage, qui consiste à devenir l'amie du père Sureau afin de lui commander un chef-d'œuvre mystérieux que le lecteur apprend à la fin de la nouvelle que c'est une guillotine en bois. C'est un grand projet et c'est pourquoi Mélanie "lui rendit de menus services, s'insinua dans ses bonnes grâces" (p. 169). Enfin le PN d'usage de l'actant atteint l'état de sanction et le père Sureau commence le projet: "il lui faudrait peut-être des années pour mener à bonne fin ce qui serait à coup sûr le chef-d'œuvre de sa vie" (p. 169).

### 5.3. Segment 3: Trois saisons d'amour

Ce court segment de sept lignes est limité entre deux ancrages temporels se trouvant dans la même page (169): “L’été passa” et “Au début de mars”, ce qui indique que le temps a passé après la rencontre de Mélanie avec Étienne et le père Sureau. C’est un segment informatif qu’on peut nommer un segment *sommaire*, à la suite de Gérard Genette<sup>2</sup>, car nous constatons un résumé des événements réalisés dans une longue durée de temps.

Nous avons nommé ce segment “trois saisons d’amour” parce qu’on y décrit “les étreintes de Mélanie et d’Étienne [qui ne finissent pas]” pendant l’été, l’automne et l’hiver. Ce segment nous informe d’abord de l’amour entre Mélanie et Étienne, et ensuite du fait que le “projet Sureau” continue à garder son mystère.

La brièveté de ce segment peut être expliquée par la technique narrative de “concision” qui est propre à la nouvelle. En fait, le lecteur ne sait pas jusqu’où la relation entre Mélanie et Étienne peut aller, ce qui permet d’anticiper sur la fin de l’histoire. S’agit-il d’une rupture ou d’une relation plus étroite entre les deux acteurs, le lecteur est loin de saisir la réponse. Mais ce qui est donné comme évidence, c’est que la relation a continué pour trois saisons.

### 5.4. Segment 4: Le nœud coulant

Ce segment se montre entre deux ancrages, le premier de nature temporelle (“Au début de mars”, p. 169), le deuxième de nature actorielle (“Le charme commençait pourtant à se dissiper quand le facteur, qu’elle voyait rarement, se présenta”, p. 171).

Pour faire un petit résumé de ce segment, nous pouvons dire que c’est le segment où Mélanie réussit à obtenir le premier instrument qui a le pouvoir de la mener vers son Ov, la mort. Cet instrument se forme de deux objets: une corde avec un nœud coulant à l’extrémité et une chaise. Avec ce segment, nous apprenons qu’Étienne est débauché “à

---

<sup>2</sup> Gérard Genette, **Figures III**, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 129.

la suite d'une altercation avec son patron" (p. 169). Il promet à Mélanie de venir la chercher, mais elle n'entend plus rien de lui. Et en plus elle apprend que le père Sureau est hospitalisé. Donc elle commence à s'ennuyer, ce qui veut dire pour Mélanie d'être consciente de son existence. A la suite de ces événements faisant réapparaître son angoisse existentielle, elle trouve une solution à son mal: elle crée une œuvre se formant d'une pendaison et d'une chaise, et la contemple, ce qui lui fait oublier sa propre existence. Ainsi, elle connaît "plusieurs semaines de bonheur patibulaire" (p. 171) jusqu'à l'arrivée du facteur; acte signalant, au niveau discursif, la fin de ce quatrième segment.

En premier lieu, nous constatons que l'angoisse existentielle de la jeune fille provient de deux absences: celle d'Étienne et celle du projet Sureau. Étienne part pour chercher du travail et "comme un malheur n'arrive jamais seul, le père Sureau [est] hospitalisé avec un point de pleurésie" (p. 169). Donc dans ces absences, et à cause du "printemps qui n'en finissait pas de se déclarer" (p. 170), Mélanie s'entoure d'un "vide inexorable" (p. 170). La phrase "comme un malheur n'arrive jamais seul" nous indique que Mélanie qualifie l'absence d'Étienne comme un "malheur".

Quand même, elle ne pense pas à retourner auprès de son père dont la maison se trouve dans "les eaux grises" (p. 170). Le narrateur continue à nous informer sur les pensées de la jeune fille: "les eaux grises où la maison paternelle paraissait échouée, comme une arche vermoulue, aux yeux de son souvenir" (p. 170). Nous constatons un parallélisme entre la définition de la maison paternelle et la définition de la mort dégoûtante (SQ. 1, Sg. 3) selon Mélanie.

SQ. 1 (Sg. 3)

"cadavres décomposés [qui] exsudaient des humeurs sanieuses" (pp. 165-166)

SQ. 2 (Sg. 4)

"la maison paternelle paraissait (...) comme une arche vermoulue" (p. 170)

Schéma 18

Ce qui décrit une similitude, ce sont les lexèmes “décomposé” (p. 165) et “vermoulue”. Tous les deux s’imprègnent des sèmes comme /ver/, /désintégration/, /destruction/, /anéantissement/ et /dégoût/.

Décomposer: 1. Diviser, séparer en éléments constitutifs.

2. Altérer chimiquement (une substance organique).

Vermoulu: Se dit du bois, d’un objet de bois rongé, mangé par les vers.

Le trait important dans ces définitions est l’existence du sème /ver/ qui nous mène vers le sème /dégoût/, car Mélanie possède le même dégoût envers la face laide de la mort que la maison de son père. Elle n’aime ni son père, ni vivre avec son père.

Un corps en décomposition est mangé par les vers, ainsi qu’un bois vermoulu; alors dans ces deux cas, il s’agit d’une manière d’anéantissement que Mélanie trouve inesthétique. Dans le premier cas elle ne voit pas “la bonne mort” (p. 166), et dans l’autre cas elle trouve l’ensemble des éléments qu’elle déteste: “dressaient un mur entre sa vie présente et les eaux grises où la maison paternelle paraissait échouée” (p. 170). Ce qui vient à dire qu’elle sépare les années ennuyeuses qu’elle a passées chez son père de “sa vie présente”, autrement dit, en pensant à cette maison, la jeune fille considère ces années “grises” comme une période dans laquelle elle ne s’était jamais trouvée.

Ensuite au niveau discursif, le récit nous informe sur le nouveau rôle pathémique de Mélanie, /effroi/: “Un jour, Mélanie se surprit à accomplir le geste fatidique: elle bâilla, et elle reconnut avec effroi le signe saluant et appelant à la fois la marée clapotante de l’ennui” (p. 170). L’utilisation du lexème “fatidique” est remarquable (“qui marque une intervention du destin”, *Le Petit Robert*) car il nous montre que d’après Mélanie, bâiller est un geste fatidique, donc relatif au destin, à la mort. Et ce qu’elle “reconnait (puisqu’elle “redoutait d’une marée de fadeur et de grisaille” à la page 163, SQ. 1, Sg. 3) avec effroi”, c’est “la marée clapotante de l’ennui”.

Marée: Mouvement journalier d'oscillation de la mer dont le niveau monte et descend alternativement en un même lieu, provoqué par l'attraction de la Lune et du Soleil (*Le Petit Robert*).

Donc l'utilisation du lexème "fatidique" est en collaboration avec celle de "marée", parce que comme la marée est un événement lié au système solaire, à la Lune, tous les deux lexèmes comprennent les sèmes /destin/ et /inchangeable/. Selon Mélanie, le bâillement et l'ennui sont des produits du destin humain qui prend fin depuis le commencement du temps avec la mort de l'individu. Le destin n'est jamais bon et Mélanie a peur (effroi: "grande frayeur, souvent mêlée d'horreur, qui glace, qui saisit. > affolement, angoisse" *Le Petit Robert*) de voir le signe qui lui rappelle l'existence de ce destin prenant fin avec la mort.

Ensuite elle décrit cet ennui comme elle décrit la mort elle-même, tellement que nous pouvons remplacer le lexème "ennui" par celui de "la mort":

"Car telle est la force pernicieuse de l'ennui: il s'entoure d'une sorte de contagion universelle, et projette ses ondes maléfiques sur le monde entier, sur tout l'univers. Rien, aucun lieu ne paraît lui échapper." (p. 170)

- Pernicieux:    1. Qui cause du mal.  
                  2. Se dit d'une affection dont l'évolution est très grave.
- Maléfique:    Doué d'une action néfaste et occulte.

Cet extrait nous explique en même temps pourquoi Mélanie ne pense pas à abandonner le lieu où elle se trouve. Elle n'aime pas être avec son père, c'est la première des raisons, mais la deuxième est le fait qu'elle s'ennuie partout, car son angoisse provient de sa propre existence; c'est un ennui interne qui va la suivre tout le temps. Il est évident que l'expression "l'ennui projette ses ondes maléfiques sur le monde entier" nous informe sur le regard de Mélanie envers la vie: elle pense que le monde entier produit de l'ennui, qu'elle n'a aucune chose à faire pour changer la situation. Quand elle ressent l'angoisse dans chaque cellule existante de son corps, elle prend force de son

pessimisme morbide et commence à voir le monde entier de ce même point de vue maléfique. Selon Mélanie, l'angoisse existentielle règne notre planète.

Donc pour diminuer l'intensité de cette angoisse, en se promenant dans la scierie, Mélanie "trouve la solution" (p. 170) qui déraille les wagons interminables de la monotonie:

C'était une corde, une belle corde, neuve, toute luisante encore de l'atelier de cordorie, qui se terminait tout exprès, semblait-il, par une boucle. En passant l'extrémité de la corde par cette boucle, on obtenait un nœud coulant fort propre à une pendaison. Tremblante d'excitation, elle accrocha la corde à la poutre maîtresse de la toiture. Le nœud coulant se balançait à deux mètres cinquante du sol, hauteur idéale, car il suffisait de se mettre debout sur une chaise pour pouvoir y passer la tête. Mélanie plaça en effet la meilleure chaise qu'elle possédât à l'aplomb du nœud. Puis elle s'assit sur l'autre chaise —bancale, celle-ci— et admira son œuvre. (pp. 170-171)

Avec l'utilisation de l'expression "une belle corde toute luisante", nous voyons encore une fois le sème /luisant/ chaque fois qu'il s'agit des objets ou sujets relatifs à la mort:

Segment 2: "leurs flancs rendus infiniment lisses et brillants par le terrible frottement auquel ils étaient soumis." (p. 168);

Segment 4: "une belle corde, neuve, toute luisante encore de l'atelier de cordorie" (p. 170).

Brillant: qui brille >briller: émettre ou réfléchir et répandre une lumière vive.

Luisant: qui luit, émet de la lumière >luire: émettre ou refléter de la lumière.

Mélanie veut voir (et voit) dans la mort la pureté (p. 4) qui est absente dans la vie, une énergie qui émet de la lumière. Pour elle, la mort est l'ensemble de chaque miette de bonheur qu'elle a vue sur le monde: la mort est un phénomène esthétique, bon et c'est le seul miracle qui peut la sauver de ce monde cruel et englouti par la monotonie.

Nous pouvons voir sous forme d'un tableau la différence entre les lexèmes utilisés pour décrire l'enfance, l'angoisse existentielle de la jeune fille, et ceux pour

décrire son regard envers la mort, vue déjà (le groupe de mots *instrument de libération* ne se voit que plus loin, à la page 174) comme un libérateur:

<b>Expressions utilisées pour décrire le regard de Mélanie</b>	
<b>envers son existence:</b>	<b>envers sa mort:</b>
Séquence 1, Segment 3:	Séquence 2, Segment 2 et Segment 4:
“une marée de <u>fateur</u> et de <u>grisaille</u> qui tout à coup déferlait sur le monde et menaçait de l’engloutir”. (p. 163)	“leurs flancs rendus infiniment <u>lisses</u> et <u>brillants</u> par le terrible frottement auquel ils étaient soumis.” (p. 168) [Segment 2]
“elle nageait avec l’énergie du désespoir dans un vide <u>morne</u> et <u>gris</u> (p. 167)	“une <u>belle</u> corde, <u>neuve</u> , toute <u>luisante</u> encore de l’atelier de cordorie” (p. 170).

Schéma 19

Nous voyons vers la fin de l’extrait placé à la page 46 que Mélanie “admire son œuvre”. Le lexème “œuvre” est très significatif puisqu’il évoque une certaine “production”. Notre héroïne produit, ou plutôt construit quelque chose contre l’ennui. Ce qui est plus important, elle passe à l’acte (“œuvre”: activité, travail). Au niveau discursif, quand un sujet sensible passe à l’acte, il précise en même temps un programme narratif. Dans notre cas, le PN de la jeune fille est pour le moment “mourir”. Elle “admire” des instruments de mort, donc elle subsume le rôle pathémique de /désireuse/. Elle désire la mort et pour montrer ce désir, elle construit un instrument de mort pour qu’elle puisse la contempler, acte impliquant le sens de vue qui est un critère nécessaire pour la formation de l’esthesis. La corde et la chaise signifient concrètement la mort elle-même. Mélanie “produit” un instrument de mort pour pouvoir contempler son Objet de valeur (Ov). Ce passage à l’acte nous montre qu’en tant que sujet sensible, Mélanie a le /pouvoir/ et le /savoir/ de mourir. Elle est apte à produire des objets de mort. A son /vouloir-mourir/, nous pouvons ajouter ces deux nouvelles modalités syntaxiques. Mélanie est un sujet subsumant les modalités de /vouloir/, /pouvoir/ et /savoir/ mourir.

“Admirer:

1) considérer avec étonnement.

2) contempler avec admiration, avoir de l’admiration pour (ce qui est beau, grand) > admiration:

1) étonnement devant qqch. d’extraordinaire ou d’imprévu.

2) Sentiment de joie et d’épanouissement devant ce qu’on juge  
supérieurement beau ou grand.” *(Le Petit Robert)*

Nous constatons que le verbe “admirer” est utilisé pour un objet “supérieurement beau ou grand”. Donc pour Mélanie, ce qui est beau et grand c’est la possibilité de mourir, la capacité de se suicider. Et ce qui “étonne” Mélanie, c’est la facilité de bâtir un instrument de mort qui est tellement parfait et efficace.

Les lignes qui suivent notre extrait (pp. 170-171) sont encore plus riches d’informations; elles nous informent sur l’état psychologique de la jeune fille, le narrateur décrit les sensations de la jeune fille devant une production de telle sorte:

Ce n’était pas que ces deux objets —la corde, la chaise— fussent en eux-mêmes bien admirables. Il s’agissait plutôt de la perfection de la réunion de ce siège et de cette sorte de fil à plomb de chanvre, et de la signification fatale qui s’en dégageait. Elle s’abîma dans une contemplation béate et métaphysique. En préparant sa propre mort, en imposant à la perspective désertique de sa vie une barrière visible et palpable, en arrêtant par une digue les eaux stagnantes du temps, elle mettait fin d’un coup à l’ennui. L’imminence de sa mort, concrétisée par la corde et la chaise, conférait à sa vie présente une densité et une chaleur incomparables. Elle connut plusieurs semaines de bonheur patibulaire. (p. 171)

C’est un extrait comprenant d’importantes constatations faites par le narrateur sur l’univers sensible et psychologique de Mélanie. La première est qu’elle admire plutôt “la signification fatale qui se dégage” de son œuvre.

Fatal: qui est signe de mort ou qui accompagne la mort. *(Le Petit Robert)*

La jeune fille admire tout objet qui est en rapport avec la mort, mais elle l’admire encore plus si cet objet est sa propre création l’orientant vers la mort. En second lieu, le narrateur nous informe sur la raison de cet intérêt que possède Mélanie envers la mort: elle “prépare sa propre mort” pour “mettre fin d’un coup à l’ennui”. C’est une précision

que nous avons déjà faite, car depuis le début de la nouvelle le narrateur nous a donné les signes référant à une explication de telle sorte, et au moment où tous ces indices sont mises en place, autrement dit, une fois qu'il a permis le lecteur de faire cette explication, il fait lui-même l'explication en question (elle "prépare sa propre mort" pour "mettre fin d'un coup à l'ennui"), ce qui vient à dire que le PN principal de Mélanie est de "se suicider pour mettre fin à son angoisse existentielle", ou simplement, de "se suicider".

Un autre point important se dégage de cette expression: "en préparant sa propre mort, en imposant à la perspective désertique de sa vie une barrière visible et palpable, en arrêtant par une digue les eaux stagnantes du temps, elle mettait fin d'un coup à l'ennui"; ce qui nous permet de faire une telle reformulation:

"Préparer sa propre mort" = arrêter le rythme monotone de sa vie "désertique"

Les lexèmes "désertique", "visible", "palpable" et "stagnant" sont à analyser, mais d'abord nous allons préciser le sens du groupe verbal "préparer sa propre mort". Cette expression comprend le désir primaire de Mélanie qui est de déterminer la manière et la date de sa propre mort, un désir que nous avons déjà (SQ. 1, Seg. 3) rencontré. Mélanie "prépare" sa mort, elle se révolte contre l'état mystérieux de sa propre mort. Elle veut mourir, mais elle veut aussi mourir quand elle voudra.

Elle trouve sa vie "désertique" (*qui appartient au désert*) car depuis le départ d'Étienne, il n'y a personne dans sa vie, et comme elle est fatiguée d'attendre le "retour improbable" (p. 170) de son amant, elle "concrétise" son désir en construisant la pendaison.

Les lexèmes "visible" et "palpable" (*qui peut être palpé, touché*) jouent un rôle important dans la construction de l'esthesis impliquant tous les sens humains puisqu'on peut voir, toucher, goûter, entendre et sentir tout objet qui est "visible" et "palpable". Donc Mélanie concrétise son désir pour qu'elle puisse créer une relation sensible entre son corps et l'objet qu'elle désire. Pour renforcer sa relation avec la mort qui est une notion abstraite, Mélanie construit un instrument mortel concret; ce qui est tout à fait

raisonnable: au niveau discursif et physiologique, deux corps doivent être de même nature pour qu'il y ait une interaction entre eux. Dans ce cas, Mélanie crée un corps concret (de même nature que son propre corps) signifiant son Objet de valeur (Ov) abstrait.

Le lexème “stagnant” est un autre élément qui nous aide à former une isotopie de l' /immutabilité/ quand il s'agit de la plus grande partie de la vie de Mélanie.

Stagnant: qui ne s'écoule pas, reste immobile. (*Le Petit Robert*)

Nous allons dresser une petite liste des lexèmes comprenant les sèmes qui nous ont permis de constater l'isotopie /immutabilité/. Au fur et à mesure de notre analyse, cette liste peut s'enlargir:

<b>L'isotopie /immutabilité/</b>	
<b>lexèmes</b>	<b>leur sèmes</b>
“un vide morne et gris” (SQ. 1, Seg. 3, p. 167)	/vide/, /néant/, /immutabilité/
“il n'arrivait rien” (SQ. 1, Seg. 3, p. 167)	/immutabilité/
“personne ne survenait” (SQ. 1, Seg. 3, p. 167)	/solitude/, /immutabilité/
“il n'y avait rien à attendre de l'histoire” (SQ. 1, Seg. 3, p. 167)	/immutabilité/
“le vide se reformait autour d'elle” (SQ. 2, Seg. 4, p. 170)	/vide/, /néant/, /immutabilité/
“les eaux stagnantes du temps” (SQ. 2, Seg. 4, p. 171)	/immutabilité/

Schéma 20

Un quatrième trait important se voit dans la phrase “l'imminence de sa propre mort, concrétisée par la corde et la chaise, conférait à sa vie présente une densité et une chaleur incomparables” (p. 171).

Imminence: caractère de ce qui est imminent.

>imminent: qui va se produire dans très peu de temps.

Densité: qualité de ce qui est dense.

>dense: qui renferme beaucoup d'éléments en peu de place.

Dans cet extrait, le syntagme “vie présente” (p. 171) que nous avons déjà vu au début (p. 170) de ce segment est significatif. Nous sommes vis-à-vis d’une distinction entre les années que Mélanie a passées dans la maison paternelle et “sa vie présente”. Cette distinction est faite pour la première fois quand elle fait connaissance avec Étienne et la scierie, et pour la deuxième fois quand elle construit son “œuvre” mortelle. Dans tous les deux cas, une distinction prend lieu quand Mélanie ‘passe à l’acte’ pour se battre avec la monotonie de la vie. La première fois c’est le projet Bureau, et la deuxième fois c’est la pendaison qui forme une limite, une “barrière” (p. 171).

Un autre point important est la “densité” que procure “l’imminence de sa mort” pour “sa vie présente”. Nous pensons que c’est significatif car nous avons vu dans le texte le contraire du lexème “densité”, qui est le “vide”. Le fait que sa mort soit proche remplit le vide ennuyant où elle se trouve, ce qui est d’abord son corps, et après l’univers.

/vide/	vs.	/plénitude/
“un vide morne et gris” (SQ. 1, Seg. 3, p. 167)		“L’imminence de sa mort, concrétisée par la corde et la chaise, conférait à sa vie présente une densité”. (SQ. 2, Seg. 4, p. 170)
“le vide se reformait autour d’elle” (SQ. 2, Seg. 4, p. 170)		

Schéma 21

Les sèmes /vide/ et /plénitude/ sont remarquables parce qu’ils appartiennent à des lexèmes qui signifient exactement ce que la vie et la mort signifient pour Mélanie: La vie n’est formée que d’un “vide morne et gris”, et la mort est la seule chose qui projette une certaine “densité” dans l’ensemble de la durée qu’elle passe vivante.

### 5.5. Segment 5: Jacqueline Autrain

Le cinquième segment se caractérise par le détachement passager de Mélanie de “ses obsessions et de leur funèbre remède” (p. 171), mais nous apprendrons plus loin qu’elle ne s’en est point détachée. Comme nous allons voir au septième segment, elle utilisera cette relation avec “sa meilleure amie” (p. 171) pour obtenir un revolver.

Pour le moment, nous allons faire un petit résumé de ce cinquième segment où un autre acteur (qui reste toujours au second plan) nous est présenté: Jacqueline Autrain, la “meilleure amie” de Mélanie, “institutrice dans un village voisin” (p. 171). Nous y faisons connaissance également du fiancé de Mélanie, dont aucun renseignement spécifique n’est donné, y inclus le prénom.

Mélanie a connu “plusieurs semaines de bonheur patibulaire” (p. 171, Seg. 4), et ce que la détache de ce bonheur, c’est *l’arrivée de la vie jusqu’à sa porte*: un facteur apportant une lettre de sa meilleure amie qui demande à Mélanie si elle peut “venir passer quelques jours auprès d’elle pour l’aider à s’installer” (p. 171) au premier étage de l’école où elle va donner des cours aux élèves mineurs. Mélanie accepte d’y aller et pendant que Jacqueline fait la classe, Mélanie “tient l’intérieur” (p. 171). Ensuite elle fait connaissance du fiancé de Jacqueline qui est “un jeune homme actuellement en stage dans les Compagnies républicaines de Sécurité” (p. 172). Ce jeune homme va être, au niveau discursif, un adjuvant dans le PN de Mélanie, car il porte un revolver qui va devenir l’objet de valeur (Ov) de la jeune fille en commençant du moment où elle le voit. Pour elle, c’est un autre instrument magique qui va la laisser aux bras protecteurs de la mort. En fin de compte, le fiancé passe quelques jours auprès de “deux jeunes femmes” (p. 172) et quand au cours d’un débat il “prend maladroitement la défense de Mélanie” (p. 172), il les quitte en laissant derrière lui une fiancée découragée.

Donc ce cinquième segment commence par l’arrivée du facteur (“Le charme commençait pourtant à se dissiper”, p. 171) et se termine quand Mélanie décide de quitter Jacqueline après ce fameux débat mal fini (“Mélanie ne pouvait plus songer à demeurer avec Jacqueline”, p. 172).

Au niveau discursif, le premier lexème qui attire notre attention est *charme*: “Le charme commençait pourtant à se dissiper” (p. 171). Ce lexème est expliqué de la façon suivante: “qualité de ce qui attire, plaît” (*Le Petit Robert*). Puisque *le charme* est donné dans le texte comme l’équivalent de “l’état d’être proche de la mort”, nous pouvons évidemment dire que Mélanie est attirée par la pensée de la mort, elle aime tout ce qui est en rapport avec la mort. Quand Mélanie accepte d’y aller, elle “cacha la clé de la hutte dans un trou connu d’Étienne”, ce qui veut dire qu’elle est toujours en attente d’Étienne: la déception qu’elle porte à cause de l’absence de son amour persiste.

Un peu plus loin, le narrateur nous informe que “l’éclat printanier du village” (p. 171) fait oublier à Mélanie “ses obsessions et leur funèbre remède” (p. 171).

En consultant *Le Petit Robert*, nous apprenons que la définition du lexème “obsession” comporte des sèmes comme /omniprésence/, /constance/, et /surveillance/:

état d’une personne qu’un démon obsède. > obséder: entourer d’une présence constante, d’une surveillance sans relâche.

Ce lexème est en pleine concordance avec les habitudes saugrenues de la jeune fille, car elle veut voir dans sa vie l’omniprésence et la surveillance de la mort. Elle est “obsédée par un démon: la mort. D’autre part, nous voyons tout de suite que Mélanie ne s’est guère détachée de ses obsessions, car elle compare la pendaïson à un “gage d’un retour obligé” (p. 171).

Gage: Contrat de remise d’une chose mobilière à un créancier pour garantir le paiement d’une dette.

Obligé: Tenu, lié par une obligation, assujetti par une nécessité.

(*Le Petit Robert*)

Nous voyons que Mélanie considère la mort comme un acte garanti, nécessaire; elle “a besoin de” la mort et elle a besoin de voir que sa propre mort soit garantie,

certaine. Donc elle n'a pas complètement oublié sa tâche, elle "tient l'intérieur" (p. 171) de l'école, elle s'intéresse aux enfants et elle donne "des leçons particulières [aux élèves] qui suivaient mal" (p. 171), cependant elle a constamment dans sa tête la pensée de cette "obligation", ce qui se traduit au niveau actantiel par la modalité /devoir/. Elle pense qu'elle est obligée de retourner auprès de son instrument de mort qui "garantit" sa mort.

Après les amours de l'été et de l'hiver, elle découvrait ainsi l'amitié avec le renouveau de la nature. Entre ces deux fêtes de la vie s'étendait un morne désert peuplé d'ombres exorbitantes et nauséuses que seule une corde terminée par la lunette d'un nœud coulant rendait habitable. (pp. 171-172)

Par l'intermédiaire de cet extrait, nous voyons que Mélanie veut sentir l'omniprésence de la mort dans sa vie seulement quand elle est abandonnée. D'abord sa mère l'a abandonné, et maintenant c'est Étienne. Quand elle est abandonnée, elle ne ressent que la lourdeur de l'existence, en plus, quand elle est seule, elle obtient la possibilité de penser sur elle-même et sur la vie, donc elle comprend sans perdre du temps que la vie n'est qu'un "morne désert peuplé d'ombres exorbitantes et nauséuses" (p. 172). Elle assume le comportement exact d'un pessimiste.

Dans les lignes suivantes de ce segment, nous témoignons de la formation d'un esthesis centré sur le sens de la vue:

Un jour, il [le fiancé de Jacqueline] débarqua avec son casque, son calot, sa matraque et son gros étui à revolver tout boursouflé. Les deux jeunes femmes s'amusèrent de cet attirail. (p. 172)

Ce sont les lexèmes "boursouflé" et "attirail" qui nous poussent à mettre au centre de l'esthesis, la vue. Mélanie *voit* l'étui boursouflé du revolver avec l'ensemble de l'attirail du fiancé de Jacqueline et elle "s'amuse" du fait que le jeune homme n'a pas le caractère d'un homme qui portera un revolver. Donc étant acteur, Mélanie voit le revolver, et ce phénomène déclenche une relation intime entre l'acteur et l'objet, ce qui montre la présence d'un esthesis. Nous allons voir qu'après ce fait l'acteur va mettre en jeu un programme narratif d'usage (PN d'usage) en pensant que grâce à ce nouveau plan

(PN d'usage), il pourra atteindre son Ov. Ce PN d'usage ne peut être qu'«obtenir ce revolver n'importe comment». Et il est évident que ce PN d'usage est convenable au PN principal de l'acteur «Mélanie» qui est de «mourir au temps et selon la manière qu'elle voudra».

Nous avons précisé le départ du fiancé de Jacqueline comme la fin de ce cinquième segment. Quand il prend «maladroitement la défense de Mélanie, il acheva de désespérer sa fiancée» (p. 172). Cet événement va être la cause d'un malentendu vers la fin de la nouvelle, car quand Mélanie est morte, Jacqueline va penser que Mélanie était amoureuse de son fiancé et que c'était un suicide de sacrifice pour le bonheur des fiancés. Il va sans dire qu'il s'agit d'un jugement ridicule; car Mélanie est amoureuse, mais elle est amoureuse du revolver qui a le pouvoir de la porter à la mort.

Le segment prend fin avec cette phrase annonçant la conséquence du débat dans lequel le fiancé a pris la défense de Mélanie: «Quand il reprit le chemin d'Argentan, il laissait derrière lui un monceau de décombres sentimentaux» (p. 172).

#### 5.6. Segment 6: Alençon

Comme le troisième segment, ce segment de quatre lignes est un segment «sommaire» (encore une fois avec le terme de G. Genette). En vue de la brièveté du segment, nous allons prendre ici l'ensemble du segment pour ne pas répéter certaines phrases:

Mélanie ne pouvait plus songer à demeurer avec Jacqueline. Elle s'installa à Alençon, et pendant les deux derniers trimestres de l'année scolaire, elle fit la classe dans un cours privé. (p. 172)

Donc Mélanie s'installe à Alençon, ce qui nous pousse à nommer ce segment «Alençon», mais elle va continuer à y habiter longuement (nous le voyons au niveau discursif comme «Segment 7: Le revolver»). Elle ne veut pas se trouver dans le même milieu avec sa meilleure amie, car il y a eu un malentendu et en plus Jacqueline ne parlerait plus avec Mélanie puisqu'elle croit que l'amour de Mélanie n'est pas

platonique. C'est plutôt à la suite de ce segment que le narrateur donne libre cours au développement des événements concernant le PN principal de Mélanie.

Nous pensons que ces "sommaires" sont propres à la nouvelle, ils sont définis par Genette et schématisés ainsi de suite:

"*sommaire*: forme à mouvement variable (...) qui couvre avec une grande souplesse de régime tout le champ compris entre la scène et l'ellipse. On pourrait assez bien schématiser les valeurs temporelles de ces quatre mouvements par les formules suivantes, où TH désigne le temps d'histoire et TR le pseudo-temps, ou temps conventionnel, de récit:

Pause:           TR = n, TH = 0. Donc: TR [est infiniment plus grand que] TH

Scène:           TR = TH

Sommaire:      TR < TH

Ellipse:          TR = 0, TH = n. Donc: TR [est infiniment plus petit que] TH"<sup>3</sup>

Nous voyons que dans le cas du sommaire, le temps du récit (TR) est plus court que le temps de l'histoire (TH), ce qui vient à dire que le narrateur décrit dans quelques lignes une grande somme d'événements qui pourraient être même le sujet d'un conte à part, qui fait que le temps du récit reste raccourci par rapport à celui de l'histoire.

Cette technique narrative est également appelée "concision" (comme nous l'avions précisé en expliquant la brièveté du troisième segment) et Jean-Pierre Aubrit est l'un des chercheurs qui utilisent ce terme. Il pense que la nouvelle, "se dégageant peu à peu du modèle romanesque (...) adopte également une narration plus concise".<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Gérard Genette, **op. cit.**, p. 129.

<sup>4</sup> Jean-Pierre Aubrit, **Le conte et la nouvelle**, Paris, Armand Colin, 1997, p. 57.

### 5.7. Segment 7: Le revolver

Le revolver, qui donne son nom à ce segment est un autre instrument de mort prenant sa place dans le PN d'usage de Mélanie. Commander au père Sureau une guillotine (segment 2), construire une œuvre mortelle comme la pendaison (segment 4), et maintenant obtenir le revolver du fiancé de Jacqueline (segment 7); ce sont les trois PN d'usage ayant chacun le rôle de mener Mélanie vers la mort, autrement dit, vers l'objet de valeur.

Ce segment est limité entre l'abandon de Mélanie ("Puis les vacances vidèrent les écoles, les rues, toute la ville", p. 172) et la rencontre d'un nouveau caractère, Aristide Coquebin ("Elle avait parcouru une centaine de mètres quand elle vit venir à elle, marchant à grands pas, un vieil homme", p. 175).

Quand les vacances vident la ville entière, Mélanie se ressent abandonnée et elle commence à chercher quelque chose pour ne pas sentir la lourdeur de l'existence sur chaque os qu'elle possède: elle décide de parler avec le fiancé pour mettre les choses en ordre. Son intention latente n'est que de posséder le "revolver à l'étui boursouflé" du fiancé de Jacqueline. Quand le fiancé accepte de la voir, Mélanie lui dit, dans un café, de téléphoner sa fiancée pour éliminer le malentendu, et pendant qu'il est au téléphone, elle "glisse" (p. 173) le revolver dans son sac et "gagna rapidement la sortie" (p. 173). Une fois qu'elle a obtenu cet instrument de mort, elle songe sans cesse à l'utiliser, mais elle ne l'essaie dans la forêt qu'après avoir hésité pendant plusieurs jours. Quand elle l'essaie, la détonation fait un grand bruit et attire l'attention d'Aristide Coquebin, un mycologue se promenant dans la forêt. L'apparence de cet acteur détermine la fin de notre segment.

Le segment s'ouvre sur ce paragraphe:

Puis les vacances vidèrent les écoles, les rues, toute la ville, et Mélanie se retrouva seule sous un soleil blanc, impitoyable, lancinant. Dans les branches poussiéreuses des platanes, entre les pavés inégaux des places, sur les murs lépreux questionnés par la lumière, émergeait la face blême et bouffie de l'ennui.  
(p. 172)

Nous constatons encore une fois l'existence de l'abandon comme déclencheur de l'ennui chez Mélanie. C'est un ennui à la face "blême" (*d'une blancheur malade*). Avec l'utilisation des lexèmes comme "soleil blanc" et "face blême", il nous faut de dresser une petite liste des lexèmes désignant des couleurs, surtout blanc et gris qui caractérisent l'ennui; le noir qui caractérise la mort va être inclus dans la liste plus tard, avec la "noirceur" (p. 174) du revolver et les "voiles noirs" (p. 182) de la guillotine:

<b>Couleurs désignant l'ennui</b>	
<b>Gris</b>	<b>Blanc</b>
marée de grisaille (p. 163)	la crème (p. 164)
carreau gris (p. 164)	le lait (p. 165)
un vide gris (p. 167)	soleil blanc (p. 172)
les eaux grises (p. 170)	face blême (p. 172)

Schéma 22

Dans les lignes suivantes nous voyons émerger le désir latent de Mélanie qui est d'obtenir le revolver du fiancé de Jacqueline. Nous parlons d'un désir *latent* puisqu'en apparence, Mélanie prend un rendez-vous du jeune homme pour réparer la relation des fiancés; et en vérité, c'est le subconscient qui oriente le sujet vers le revolver: "Lorsqu'elle évoquait l'image du fiancé de Jacqueline, c'était bizarrement toujours l'étui boursouflé de son revolver qui se présentait d'abord à son esprit" (p. 173).

Donc l'objet de valeur (Ov) de ce PN d'usage est évident: le revolver. En parlant avec le fiancé au café, elle lui propose de téléphoner à Jacqueline pour "restaurer entre Jacqueline et lui les bonnes relations" (p. 173). Quand le fiancé laisse son revolver sur la table et s'oriente vers une cabine téléphonique, Mélanie ne pense qu'au revolver:

Mélanie attendit un moment. La communication devait être difficile à obtenir, car le jeune homme tardait à revenir. En vérité elle ne pouvait quitter des yeux l'étui boursouflé du revolver qui se gonflait innocemment sur la table. Soudain elle céda à la tentation. Elle fit glisser l'objet dans son sac et gagna rapidement la sortie. (p. 173)

Après cet événement Mélanie rentre tout de suite “dans sa petite chambre d’Alençon” (p. 173), et “la satisfaction du devoir accompli lui donna quelques jours de calme” (p. 173). Premièrement le lexème “devoir” saute aux yeux puisque sa signification est en pleine concordance avec l’intention générale (mourir) de Mélanie, caractérisée par la modalité du /devoir/.

Devoir: Ce que l’on doit faire; obligation éthique particulière, définie par le système moral que l’on accepte par la loi, les convenances, les circonstances.

*(Le Petit Robert)*

Il s’agit ici d’une obligation: Mélanie se sent “obligé” de collecter des instruments mortels. Elle pense qu’elle a l’obligation de mourir, et que ramasser les objets suicidaires est son “devoir”. Elle accepte l’existence de cette obligation “par les circonstances”: selon lui, la vie est un “morne désert peuplé d’ombres nauséuses” (p. 172) que seule l’espoir de dormir sur les genoux de la mort “rend habitable” (p. 172).

Deuxièmement, le lexème “calme” paraît avoir de l’importance: “absence d’agitation, de trouble, de bruit” (*Le Petit Robert*). Comme nous avons constaté au troisième segment de la première séquence, être proche de la mort, sinon la mort elle-même, pour Mélanie, est une source constituant un ensemble d’actions: après la mort d’un mammifère, comme elle a observé dans son enfance, les vers passent à l’acte et dévorent le cadavre. Après la mort de sa mère, sa vie s’oriente vers une voie toute entière. Elle a du s’occuper de son père, etc. Donc la mort signifie pour Mélanie soit le mouvement, soit le changement.

Dans ce cas, avec l’utilisation du lexème “calme”, nous pouvons faire la même constatation: quand Mélanie ne s’intéresse pas à récupérer des instruments de mort, à penser sur la meilleure manière de mourir ou simplement à la mort, sa vie est “absente d’agitation”, ce qui indique pour la jeune fille la nature “productrice d’action” de la mort. Au moment où elle possède un instrument mortel sous la main, elle est en face

d'une absence d'agitation et de trouble. Au niveau discursif, elle assume le rôle pathémique de /satisfait/ ("satisfaction", p. 173).

Ensuite elle définit le revolver comme "la source d'un puissant réconfort" (p. 173), et le lexème "réconfort" nous aide à repérer l'isotopie de /bonheur/ comme l'une des caractéristiques de la mort.

Réconfort: Ce qui redonne des forces morales, ranime le courage, l'espoir; augmentation de force, de courage qui en résulte (*Le Petit Robert*).

<b>L'Isotopie de /bonheur/ inclue dans le champ significatif de la "mort"</b>	
<b>Lexèmes au sème /bonheur/</b>	<b>Indication dans le texte</b>
la <u>bonne</u> mort	p. 166, SQ. 1, Seg. 3
<u>ébriété</u> funèbre dans des airs d' <u>hilarité</u>	p. 166, SQ. 1, Seg. 3
<u>contemplation béate</u> en préparant sa mort	p. 171, SQ. 2, Seg. 4
<u>bonheur</u> patibulaire	p. 171, SQ. 2, Seg. 4
un puissant <u>réconfort</u>	p. 173, SQ. 2, Seg. 7

Schéma 23

Ensuite nous comprenons que Mélanie a précisé une heure pour contempler le revolver, ce "magnifique et dangeureux objet" (p. 173). *Préciser une heure* comporte évidemment une valorisation de l'objet mortel: Mélanie joue avec l'objet mortel; elle ne la regarde pas chaque fois qu'elle veut, mais elle précise une heure pour créer une attente. Elle crée cette attente afin d'augmenter le degré de sa satisfaction, voire de sa joie. Sous le regard de la notion d'esthésis, l'attente est un élément qui augmente la tension; et le décharge d'une plus grande tension met également en scène une plus grande satisfaction.

Un autre trait important, surtout du point de vue pathémique, est caractérisé par les lexèmes définissant les émotions de Mélanie: "Chaque jour, à une heure donnée qu'elle attendait en frémissant d'impatience et de joie anticipée, elle sortait le magnifique et dangeureux objet" (p. 173).

Frémir de: ressentir une vive agitation morale, psychique sous l'action de.

Anticipé: qui se fait (...) avant la date prévue ou sans attendre l'événement.

Donc Mélanie "frémit d'impatience et de joie anticipée", ce qui vient à dire qu'elle trouve une source d'action (le sème /agitation/ contenu dans "frémir de") et de joie (les sèmes /impatience/ et /joie/) dans l'imminence de sa propre mort.

Elle ressent se dégager une énergie par le revolver: "Posé nu sur la table, le revolver paraissait irradier une énergie qui enveloppait Mélanie de chaleur voluptueuse" (p. 174). Dans le quatrième segment, nous avons vu que la pendaison lui "conférait (...) une densité et une chaleur incomparables" (p. 171); ici nous sommes vis-à-vis d'une "chaleur voluptueuse" se dégageant par le revolver, et au neuvième segment nous allons voir que les champignons vénéneux dégageront "un rayonnement dont [Mélanie] connaissait bien la chaleur tonique" (Seg. 9, p. 176). Donc nous allons parler de ce *chaleur* quand nous aurons toutes les données, c'est-à-dire au neuvième segment de cette séquence. Pour le moment, nous allons nous intéresser au sème /sexualité/ que comporte les lexèmes "nu" et "voluptueuse".

Nu: Dépourvu de son accompagnement, de son complément habituel.

Voluptueux: 1) Qui fait éprouver du plaisir.

2) Qui exprime ou inspire la volupté, les plaisirs amoureux.

Utilisés ensemble, il est facile de comprendre que ces deux lexèmes comportent le sème /sexualité/, en plus nous verrons au neuvième segment qu'elle ressemble les champignons vénéneux au "sexe d'Étienne Jonchet" (p. 177). Nous allons analyser cette ressemblance entre l'amour et la mort plus tard; mais ce qui est plus important, c'est le sens de "prêt-à-agir" qui se dégage du lexème "nu": l'étymologie nous apprend que le mot "nu" vient du mot grec "gymnos", qui a le sens de "gymnase", l'école de gymnastique en Grèce Antique. De là nous voyons que quand une personne est nue, il s'agit d'une préparation à agir. Alors le revolver qui est "posé nu sur la table" (p. 174),

est prêt à agir. Le fait que le revolver est absent de son étui nous mène encore une fois vers l'exigence d'une relation sensuelle entre le sujet et l'objet pour la formation de l'esthésis. Dans ce cas cette relation est de nature visuelle et tactile; Mélanie observe le revolver et le prend dans sa main:

La brièveté compacte et rigoureuse de son profil, sa noirceur mate et comme sacerdotale, la facilité avec laquelle la main épousait sa forme et s'en saisissait, tout dans cette arme contribuait à lui donner une *force de conviction* irrésistible. Comme ce serait bon de mourir par ce revolver! (p. 174)

Le groupe de mot "force de conviction" est écrit en lettres italiques par le narrateur, et il va sans dire, ce groupe de mot comporte la même importance au niveau discursif. Conviction: "Acquiescement de l'esprit fondé sur des preuves évidentes; certitude qui en résulte" (*Le Petit Robert*). Nous pouvons reformuler la signification qui s'en dégage ainsi de suite: Pour que Mélanie soit persuadée qu'un instrument de mort peut la rencontrer définitivement avec la mort, elle a besoin des *preuves évidentes*, qui sont l'apparence et la perfection de la forme du revolver. Ce sont les *preuves* qui lui montrent que le revolver marche parfaitement, que sa mort ne peut être que certaine. Elle l'admire et en le contemplant, elle voit la *certitude* de sa propre mort: c'est cette *certitude* qui la fascine.

"Comme ce serait bon de mourir par ce revolver!" (p. 174). Ce désir est une conséquence de son admiration qui dénote la nodalité du /vouloir/ chez Mélanie. Elle admirait les machines mortelles de la scieries et la pendaison aussi, mais c'est la première fois qu'elle déclare à voix haute son désir qui était de nature latente pour les cas de la scierie et de la pendaison.

Suivi des jours de bonheur morbide rempli des heures de contemplation du revolver, Mélanie comprend un jour qu'elle ne peut plus attendre pour tirer avec ce pistolet. Elle va dans la forêt pour faire un essai et quand "l'arme, comme prise d'une brusque folie, rua entre ses mains" (p. 174), elle ne ressent que le bonheur couvrant tout son corps. L'adjectif qualificatif "brusque" est significatif puisqu'il est conforme au désir de Mélanie: mourir spontanément ("accédaient spontanément à l'éternité", p. 166, SQ. 1, Seg. 3). Mélanie avait qualifié l'acte d'*accéder spontanément à l'éternité* comme

“la bonne mort” (p. 166), et maintenant elle confère la qualification “brusque” à un objet dont il parle de cette manière: “Comme ce serait bon de mourir par ce revolver!” (p. 174). Au niveau discursif, nous témoignons d’une répétition d’un même sème, autrement dit, nous constatons l’isotopie de /rapidité/. Pour le lexème “spontanément” de la séquence précédente nous avons insisté sur sa nature de mourir “sans y être invité”, mais le même lexème comporte également le sème /rapide/. Pour le moment, le pistolet est son instrument mortel préféré qui va la porter *brusquement à la bonne mort*.

Regardons au dernier paragraphe de ce segment comportant des lexèmes qui réfèrent aux sentiments de Mélanie Blanchard:

Toute tremblante, Mélanie replaça le revolver dans son sac et reprit sa marche. Elle avait les jambes molles, mais elle ne savait pas si c’était l’effet de la peur ou celui du plaisir. Elle disposait d’un nouvel instrument de libération, combien plus moderne et pratique que la corde et la chaise! Elle n’avait jamais été aussi libre. La clé de sa cage était là, dans son sac, à côté du démaquillant, du porte-monnaie et des lunettes de soleil. (pp. 174-175)

Avec la mise en place du mélange de deux sentiments contradictoires (la peur et le plaisir), nous allons dresser un tableau comportant ces contradictions émergées jusqu’ici.

<b>La concomitance des sentiments contradictoires: l’admiration et la peur</b>		
<b>La peur</b>	<b>L’admiration</b>	<b>Indication dans le texte</b>
terrible frottement	un miracle qui la ravissait	p. 168, SQ. 2, Seg. 2
dangereux objet	magnifique [objet]	p. 173, SQ. 2, Seg.7
tenant [le revolver] (...) le plus loin possible d’elle	la détonation avait paru formidable à Mélanie	p. 174, SQ. 2, Seg.7
elle ne savait pas si c’était l’effet de la peur...	...ou celui du plaisir	p. 174, SQ. 2, Seg.7

Schéma 24

Cette contradiction provient plutôt du désir de se suicider de Mélanie; elle ne veut pas mourir selon le vouloir de la mort, elle ne veut pas quitter ce monde par accident. Elle veut préciser la date et la manière de sa mort, et c’est pourquoi quand elle fait des essais avec ses instruments de mort, elle a peur de mourir sans le savoir. Elle

veut savoir la date et la manière de son anéantissement. Donc elle apparaît figurativement et pathémiquement comme un sujet “obsédé”.

Cet extrait riche de comparaisons nous informe que Mélanie nomme ces instruments mortels “des instruments de libération”: “elle n’avait jamais été aussi libre. La clé de sa cage était là” (p. 175).

Mélanie se sent enfermée dans la vie, surtout quand elle s’ennuie. Pour elle, la vie signifie sa cage où elle est enfermée, la mort signifie la liberté et les instruments de mort signifient chacun une clé de la porte s’ouvrant sur cette liberté.

<b>Les Trois Comparaisons</b>		
<b>La cage</b>	<b>La clé</b>	<b>La liberté</b>
“le vide se reformait autour d’elle” (SQ. 2, Seg. 4, p. 170)	“la corde, la chaise” (SQ. 2, Seg. 4, p. 171)	“l’imminence de sa mort” (SQ. 2, Seg. 4, p. 171)
“la face blême et bouffie de l’ennui” (SQ. 2, Seg. 7, p. 172)	“l’étui boursoufflé du revolver” (SQ. 2, Seg. 7, p. 173)	“comme ce serait bon de mourir” (SQ. 2, Seg. 7, p. 174)

Schéma 25

#### 5.8. Segment 8: Les champignons vénéneux

Ce segment est dominé par un nouveau caractère, Aristide Coquebin qui est un mycologue, un expert de champignon. Mélanie le rencontre dans la forêt après avoir essayé le pistolet à l’énorme détonation. Dans ce segment, Coquebin est l’acteur qui va lui fournir des champignons vénéneux: ce nouvel acteur est un adjuvant dans le PN principal de la jeune fille. Donc pour résumer ce segment, on n’a pas besoin de dire autre chose que Mélanie fait la connaissance d’un mycologue, Aristide Coquebin, qui va ramasser pour elle des champignons vénéneux et avec lequel elle va faire une conversation enrichissante sur les champignons vénéneux.

Le huitième segment se limite entre la mise en scène d’Aristide Coquebin (“Elle avait parcouru une centaine de mètres quand elle vit venir à elle, marchant à grands pas, un vieil homme”, p. 175) et un ancrage temporel (“Le soir elle disposa sur sa table le revolver”, p. 176) qui marque le passage du midi au soir.

Nous pouvons continuer notre analyse en montrant sous forme d’un tableau les adjuvants dans le PN principal de l’acteur “Mélanie”:

<b>Les adjuvants qui mènent Mélanie aux instruments mortels</b>		
<b>Adjuvant</b>	<b>Objet récupéré</b>	<b>Indication dans le texte</b>
Étienne Jonchet (> scierie)	La corde et la chaise	SQ. 2, Seg. 4
Le père Sureau	La guillotine	SQ. 2, Seg. 2 (et SQ. 3)
Jacqueline (> le fiancé)	Le revolver	SQ. 2, Seg. 7
Aristide Coquebin	Les champignons vénéneux	SQ. 2, Seg. 8

Schéma 26

Aristide Coquebin est certainement un adjuvant dans le PN principal de Mélanie, mais la jeune fille n’avait point l’intention de ramasser des champignons vénéneux; ce n’est qu’un mensonge pour cacher la vérité que c’est elle qui a tiré dans la forêt avec un pistolet à détonation énorme.

En parlant avec Coquebin, Mélanie est bien contente d’être informée sur les poisons, mais quand elle apprend que Coquebin et ses amis mangent —attentivement— des champignons vénéneux, elle est déçue: “Les champignons vénéneux sont si peu dangereux que cela? demanda Mélanie avec une nuance de déception dans la voix” (pp. 175-176).

Déception: Fait d’être déçu; sentiment pénible causé par un désappointement, une frustration. (*Le Petit Robert*)

Puisqu'il s'agit d'un "sentiment pénible", Mélanie assume le rôle pathémique "déçue". Mais vers la fin de ce segment elle paraît satisfaite, car elle a insisté à Coquebin de lui ramasser des champignons vénéneux et il ne l'a pas refusé. Donc l'acteur "Coquebin" devient adjuvant par le rôle figuratif de "ramasser ensemble" (p. 176). Cet extrait ci-dessous tiré du dernier paragraphe de ce segment nous montre les preuves du *devoir accompli* de Mélanie:

Lorsqu'elle regagna son modeste logis, le revolver disparaissait dans son sac sous une provende parfumée de cèpes, de chanterelles et de lépiotes qu'ils avaient ramassés ensemble. Mais elle avait insisté pour rapporter aussi — isolés il est vrai dans une poche de plastique — trois entolomes livides et deux amanites phalloïdes, les plus redoutables tueurs des sous-bois. (p. 176)

Depuis le passage à l'acte (admirer son œuvre formée de la corde et d'une chaise, Seg. 4), après la pendaison et le revolver, ces champignons vénéneux forment le troisième instrument de mort que Mélanie possède auprès d'elle. Avec le rôle figuratif "tueur", nous pouvons dire que ce rôle figuratif est commun à tous les trois objets mortels.

Tous ces objets comportent le sème /tueur/ et /mort/, /mortel/, mais d'autre part, ils réfèrent au "suicide" aussi puisqu'une personne n'a pas besoin d'aide pour utiliser ces objets (ce qui n'est pas le cas pour le fusil ou l'épée). Pour Mélanie, ce sont les trois clés de la liberté comme elle va l'exprimer au segment suivant.

### 5.9. Segment 9: Les trois clés

Avec la terminologie de G. Genette, nous pouvons dire qu'à part le premier paragraphe, le segment entier est "une pause": TR = n (47 lignes), TH = 0 (il ne s'agit que de l'interprétation des sentiments de Mélanie, aucun événement ne se produit). Le segment est limité entre un ancrage temporel ("Le soir, elle disposa sur sa table le revolver", p. 176) et un ancrage actoriel ("Coquebin avait invité Mélanie", p. 178).

Nous allons inclure dans notre étude l'entier du premier paragraphe du segment dont le reste est une *pause*:

Le soir elle disposa sur sa table le revolver, déshabillé de son étui, et, dans une assiette, les cinq champignons vénéneux. Un crépuscule de silence enveloppait sa solitude, mais de ces objets émanait un rayonnement dont elle connaissait bien la chaleur tonique. Elle retrouvait avec élan le frémissement voluptueux des heures passées dans la hutte, en présence de la corde et de la chaise. Mais elle allait maintenant beaucoup plus loin dans son intimité avec la mort. (p. 176)

Sous la lumière des données sur l'énergie "voluptueuse" qui "émane" ou "se dégage" des instruments mortels, force nous est d'énumérer les lexèmes comportant les sèmes /énergie/, /sexuel/ et /se dégager/ sous forme d'un tableau:

<b>Lexèmes comportant les sèmes:</b>			
<b>/se dégager/</b>	<b>/énergie/</b>	<b>/sexuel/</b>	<b>Indication</b>
"se dégager"	"signification fatale"		p. 170 (SQ. 2)
"irradier"	"une énergie"	"chaleur voluptueuse" "posé nu sur la table"	p. 174 (SQ. 2)
"émaner"	"un rayonnement"	"chaleur"	p. 176 (SQ. 2)
"retrouver avec élan"		"le frémissement voluptueux"	p. 176 (SQ. 2)
"évoquer"	"force concise, énergie assoupie"	"le sexe d'Étienne Jonchet"	p. 177, (SQ. 2)

Schéma 27

Sous la lumière de ces nouvelles informations, bien que l'utilisation du lexème "basculer" (p.168) crée une négativité indéniable, nous pensons que Mélanie n'a jamais considéré sa première relation sexuelle avec Étienne comme un viol, car elle attribue, soit d'une manière latente ou soit d'une manière apparente, tout ce qu'il y a de bon dans sa vie (ce qui n'est que la collection des objets meurtriers et l'imminence de sa mort) à sa relation avec Étienne. Posé de ce point de vue, le sujet exige la contribution des lexèmes de la séquence précédente ayant le sème /couleur/.

Mélanie adore la "noirceur mate" (p. 174, SQ. 2, Seg. 7) du revolver et elle va admirer "les voiles noirs" (p. 182, Seg. 12) de la guillotine aussi, ce qui nous évoque l'existence de la couleur noire dans *la scène*<sup>5</sup> de la relation sexuelle prenant la forme d'un viol: "posséda son corps de vierge tendre et blanc dans cette alcôve de noirceur (...) [elle était] toute barbouillée de charbon" (p. 168, SQ. 2, Seg. 2). Les deux lexèmes que nous avons soulignés comportent les catégories de "couleur" et "noir"; donc en conférant au noir la beauté qu'elle trouve dans l'imminence de la mort, elle qualifie la couleur noire d'un certain bonheur: elle ne pense aucunement qu'elle est violée. En vérité, en collaborant l'amour à la mort, Mélanie éprouve —peut-être pour la première fois— un sentiment sain: la mort est aussi bonne que l'amour.

En outre, la question que nous avons posée au troisième segment de la première séquence (y a-t-il une haine latente chez Mélanie envers la mort?) trouve sa réponse: Mélanie regarde à la mort aussi positivement qu'elle regarde à l'amour, elle pense que ces deux phénomènes vont tête-à-tête quand il s'agit du bonheur. C'est une pensée morbide, mais logiquement saine. Bien que ce soit un cas pathologique, Mélanie ne déteste pas la mort, elle l'aime.

Si nous retournons à notre extrait, nous allons voir encore une fois un déclencheur d'ennui qui va pousser Mélanie à "disposer sur sa table" les objets mortels: "un crépuscule de silence [qui] enveloppait sa solitude" (p. 174).

---

<sup>5</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 129.

Depuis le premier segment de cette séquence, la solitude a toujours été la cause des ennuis existentiels de Mélanie. Nous allons les énumérer sous forme d'un schéma:

<b>Événements qui déclenchent l'ennui de Mélanie Blanchard</b>			
<b>Cause</b>	<b>Conséquence</b>	<b>Expédient</b>	<b>Indication</b>
“redoutait une marée de grisaille qui menace de l'engloutir”	“subissait l'ennui dans une sorte de vertige métaphysique”	“regarder le jardin à travers des carreaux multicolores”	pp. 163-164, SQ. 1 Seg. 3.
La perte de sa mère: “les jours se ressemblèrent entre une vieille bonne et un père”	“nageait avec l'énergie du désespoir dans un vide morne et gris”	le désir de voir des “immenses destructions et épouvantables hécatombes”	p. 167, SQ. 1, Seg. 3.
“Étienne fut mis à pied” et “le père Sureau fut hospitalisé”	“reconnut avec effroi la marée clapotante de l'ennui”	“c'était une belle corde qui se terminait par une boucle”	p. 170, SQ. 2, Seg. 4.
“les vacances vidèrent les écoles, les rues, toute la ville”	“se retrouva sous (...) la face blême et bouffie de l'ennui”	Le désir de prendre “le revolver à l'étui bour-soufflé [du fiancé]”	pp. 172-173, SQ. 2 Seg. 7.
“un crépuscule de silence enveloppait sa solitude”	/ennui/ évoqué par “mais”: “enveloppait sa solitude, mais...”	Sentir “le rayonnement [qui] émanait de ces objets meurtriers”	p. 176, SQ. 2, Seg. 9.

Schéma 28

Nous voyons que chaque recherche de Mélanie provient de sa solitude (qui est souvent liée à l'absence de sa mère ou de ses amis, et liée parfois à son caractère inhabituel l'éloignant des gens) et que chacune de ces recherches est récompensée par la réception d'un objet meurtrier, suicidaire.

Pour l'ensemble de ses recherches d'outils de mort, nous pouvons écrire la formule suivante; car elles sont toutes abouties par une réussite:

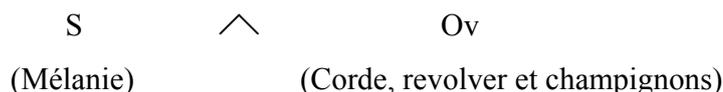


Schéma 29

Nous allons voir dans l'analyse de la *pause*, comme nous avons marqué dans le schéma 27 (mais qui est tellement important qu'on ne peut pas achever son analyse seulement par un tableau) , que Mélanie établit une relation profonde entre la mort et l'amour, ce qui est dominante même dans la description des trois clés.

La carrure massive du revolver —arme de poing— et les rondeurs musculeuses des champignons évoquaient aussi pour elle un troisième objet qui se cacha longtemps dans les replis de sa mémoire, mais qu'elle finit par débusquer non sans rougir de pudeur: le sexe d'Étienne Jonchet qui lui avait donné tant de bonheur pendant de longues semaines. Elle découvrit ainsi la complicité profonde de l'amour et de la mort. (p. 177)

Comme nous en avons un peu parlé dans les pages précédentes, Mélanie conçoit la mort d'un point de vue infiniment positif: la mort est aussi bonne que l'amour. Elle ne voit aucun malheur ni dans le sens général de l'amour, ni dans sa relation sexuelle avec Étienne. Pour Mélanie, cette relation sexuelle comporte le sème /bonheur/, tout comme la mort comporte les sèmes /bonheur/ et /hilarité/ si nous regardons de son point de vue. De "la complicité profonde de l'amour et de la mort", ne se dégage que le sème /bonheur/, la conséquence de la logique *saine* de Mélanie qui est un cas *pathologique*.

Dans les définitions des "trois clés" (pp. 177-178) qui sont la corde, le revolver et les champignons vénéneux, nous sommes vis-à-vis des qualifications renvoyant aux particularités d'Étienne et de la scierie.

La définition de la première clé comporte des ressemblances entre la mort et le monde *étiennesque*, de nature sexuelle.

Les champignons étaient les clés molles et contournées d'une porte qui présentait la douceur et la rondeur d'un ventre géant. Elle ressemblait à un vaste reposoir anatomique dressé à la gloire de la digestion, de la défécation et du sexe. Cette porte ne s'entrebâillerait que lentement, paresseusement. Il faudrait qu'en mangeant et en assimilant les champignons Mélanie se glisse dans une fente étroite avec la ruse opiniâtre d'un enfant s'acharnant à naître à l'envers. (p. 177)

On voit qu'il s'agit d'une ressemblance entre les qualités physiques des champignons et d'un corps humain, construite par les sèmes /mou/, /douceur/ et /rondeur/. Mélanie établit un parallélisme entre la nature vénéneuse des champignons et la nature hédoniste de l'amour: pour la jeune fille, ils sont tous les deux producteurs

d'euphorie. D'autre part, nous pouvons dire que ce n'est pas difficile d'établir une telle relation entre les deux corps (celui des champignons et celui d'Étienne); car l'un des sèmes de s'aimer et de manger est commun: /tactile/.

La définition de la deuxième clé (le revolver) comporte seulement une ressemblance de nature visuelle entre Étienne et le revolver:

La seconde porte était coulée dans le bronze. Noire et tabulaire, elle se dressait inébranlable devant un flamboyant secret qui perçait par des lueurs inquiètes par le trou de la serrure. Seule une explosion terrible, une détonation claquant tout contre l'oreille de Mélanie, l'ouvrirait d'un seul coup découvrant un paysage de flammes, la trouée incandescente d'une fournaise, des nuées de soufre et de salpêtre. (pp. 177-178)

“Bronze” et “noire” sont les lexèmes qui réfèrent au monde *étiennesque*: le premier évoque pour Mélanie les “avant-bras dorés” (p. 168, Seg. 1) d'Étienne, et le deuxième sa relation sexuelle avec lui “dans cette alcôve de noirceur” (p. 168, Seg. 1). En concentrant sa mémoire sur le sens de la vue, Mélanie se rappelle de l'apparence du son amour et établit une relation entre son corps et le corps du revolver, ce qui nous mène pour une nouvelle fois vers la comparaison entre la mort et l'amour. Et dernièrement, Mélanie compare la noirceur du revolver à la noirceur du milieu où Étienne et elle ont fait l'amour pour la première fois.

La définition de la troisième clé (la corde et la chaise) est, par rapport aux deux premiers, plus riche de comparaisons:

En passant la tête dans le collier de chanvre, Mélanie découvrirait la profondeur secrète de l'humus forestier (...) C'était un au-delà qui sentait la résine et le feu de bois, qui retentissait du ronflement d'orgue que faisait le vent en brassant les hautes futaies. En devenant le poids de chair et d'os qui lesterait la corde elle-même accrochée à la poutre maîtresse de la hutte bûcheronne — Mélanie prendrait sa place dans cette vaste architecture de cimes équilibrées et de branches balancées, de troncs verticaux et de ramures enchevêtrées qui s'appelaient: forêt. (p. 178)

Parce que l'idée de former un instrument de mort par la corde et la chaise est née dans la scierie, ce troisième extrait renvoie aux éléments relatifs à la scierie et à Étienne:

<b>Tableau de ressemblance</b>	
<b>La troisième clé</b>	<b>Le monde étienneque</b>
“l’humus forestier” (p. 178)	“vint livrer un camion de bûches” (p. 167)
“un au-delà qui sentait la résine” (p. 178)	“il fleurait la résine” (p. 168)
“ronflement d’orgue” (p. 178)	“le bref hurlement des scies” (p. 169)
“hutte bûcheronne” (p. 178)	“[Mélanie] filait rejoindre son beau bûcheron” (p. 168)
“troncs verticaux” (p. 178)	“fabriquer cette neige feutrée à partir de troncs ligneux et compacts” (p. 168)
“Mélanie prendrait sa place dans [la] forêt” (p. 178)	“employé dans une scierie voisine de la forêt d’Écouves” (p. 167)

Schéma 30

Nous voyons que ce dernier extrait définissant la troisième clé s’imprègne de ressemblances entre les particularités d’Étienne (et de la scierie) et celles de l’instrument de mort. Encore une fois, Mélanie qualifie de la même manière les sentiments qu’elle ressent devant la présence de son amour et devant l’imminence de sa mort concrétisée par un objet meurtrier.

Un autre trait qui attire notre attention est, au niveau discursif, l’exigence des cinq sens pour la définition d’une relation entre le sujet et l’objet. En contemplant les objets mortels elle les sente, les touche, elle essaie même de les goûter (dans la cas des champignons). Même si elle ne fait que penser sur ces objets mortels sans être en relation sensuelle avec eux, elle se profite de son mémoire affectif proustien, en pensant au nœud coulant, elle entre dans l’illusion de ressentir la résine, qui est également l’odeur d’Étienne. Nous allons schématiser tous les sens utilisés pour la description d’un tel esthesis:

<b>La vue</b>	<b>L'ouïe</b>	<b>L'odorat</b>	<b>Le toucher</b>	<b>Le goût</b>
contournées	explosion terrible	qui sentait la résine	molle	en mangeant les champignons
rondeur	détonation claquant tout	qui sentait le feu de bois	douceur	
ressemblait à un vaste reposoir	ronflement d'orgue	l'humus forestier ("forestier")	l'humus forestier ("humus")	
bronze	le vent		pluies d'orage	
un paysage de flammes			durcie par les gelées	
lueurs			le vent	
nuées de soufre et de salpêtre				

Schéma 31

On voit le grand nombre de lexèmes qui dénotent la “sensualité” utilisés pour décrire la relation entre Mélanie et les instruments meurtriers, ce qui montre l'exigence des cinq sens pour comprendre et pour *sentir* le monde qui nous entoure, pour établir l'esthesis défini comme la relation entre le sujet et l'objet.

#### 5.10. Segment 10: Sainte Thérèse

Ce segment relativement court se limite entre deux ancrages, l'un spatial et l'autre actoriel. Dans le premier cas c'est la boutique d'Aristide Coquebin qui entre en scène (“Coquebin avait invité Mélanie à venir le voir”, p. 178); et dans le second cas c'est Mélanie qui quitte le plateau, créant au niveau discursif un changement actoriel (“Elle le quitta au bout d'un quart d'heure”, p. 179).

Ce segment nous informe plutôt sur les pensées de Coquebin à propos de Mélanie. Il pense que “ce n'était certes pas une personne banale” (p. 179).

Nous avons nommé ce segment “Sainte Thérèse” car Coquebin vend dans sa boutique d'antiquaire des statuettes de Sainte Thérèse: “la petite sœur Thérèse, en cent exemplaires de dimensions différentes, serrait un crucifix” (p. 178). Notre deuxième raison de donner à ce segment le nom d'une sainte, est l'importance qu'acquiert, dans le récit, sainte Thérèse de l'Enfant Jésus comme figure chrétienne: nous apprenons (avec Mélanie) que sainte Thérèse est née à Alençon, “au 42 de la rue Saint-Blaise” (p. 178).

Dans le récit, Mélanie semble être influencée d'apprendre ce renseignement "à deux pas" (p. 178) de la maison natale de Sainte Thérèse, à Alençon; car dans le dernier segment de cette séquence, Mélanie va préciser la date de sa propre mort comme le jour de la fête de sainte Thérèse. L'intention explicite de l'auteur entre donc en jeu: Tournier a intentionnellement établi une relation entre les vies de ces deux jeunes filles, l'une réelle, l'autre fictive. Cette relation est traitée dans la partie "5.12. Segment 12: Préciser une date et une heure" d'une façon détaillée.

Dans ce segment, Coquebin tente de parler avec Mélanie, mais le problème c'est que Mélanie ne parle pas beaucoup, elle ne veut qu'apprendre de nouveaux renseignements par le vieil homme. C'est pourquoi cette première visite va être très courte: "Elle le quitta au bout d'un quart d'heure" (p. 179). La deuxième visite aura lieu plus tôt qu'Aristide pensait, comme nous allons voir au segment suivant.

#### 5.11. Segment 11: Mélanie chez Coquebin

Bien que ce segment se montre entre deux ancrages actoriels signifiant l'absence de Mélanie, elle n'est jamais absente de la partie du récit composant le segment 11. Le premier ancrage est la phrase suivante qui informe en même temps le retour soudain de Mélanie au magasin: "Elle le quitta au bout d'un quart d'heure, mais elle revint le surlendemain" (p. 179). Le deuxième ancrage marque le déménagement de la jeune fille à la hutte de la forêt d'Écouves: "Par suite de quel instinctif avertissement avait-elle décidé de revenir dans la cabane de la forêt d'Écouves?" (p. 181).

Nous allons faire le résumé de ce segment et passer au dernier segment de la séquence, car ce segment est pauvre d'événements: d'abord la conversation entre Aristide Coquebin et Mélanie Blanchard; ensuite le *monologue* d'Aristide (car Mélanie ne parle qu'un peu au début) le dominant.

Pour la première fois, Mélanie raconte à Coquebin son enfance, ses jeux avec les carreaux multicolores, "l'ennui qui la submergeait comme une marée grise et grasse" (p. 179), qu'elle faisait la classe avec les enfants, etc. Quand Aristide entend qu'elle joue

avec les carreaux multicolores pour voir la même chose sous différentes formes, il pense à la philosophie transcendente en s'écriant "Kant!" (p. 179) et commence à lui raconter cette philosophie en croyant que Mélanie "pratique" cette philosophie au lieu de la lire dans les livres; pourtant, il est déçu: Mélanie n'écoutait rien, ne comprenait rien. Aristide parle des philosophies de Parménide, d'Héraclite, etc. et pendant qu'il parle, "Mélanie fixait sur lui ses grands yeux sombres et passionnés" (p. 180) non pour pouvoir écouter, mais pour pouvoir mieux observer le "long poil roux qui se tordait sur sa joue au sommet d'une petite verrue" (p. 180). Quand Coquebin comprend que Mélanie ne s'intéresse qu'à "cette infime disgrâce" (p. 180); il se décourage:

Non décidément, il fallait se rendre à l'évidence, Mélanie n'avait pas l'esprit philosophique, malgré le don prodigieux qu'elle possédait de vivre spontanément, à l'état brut et en tout inconscience, les grands problèmes de la spéculation éternelle. (p. 180)

Avant de terminer nos observations sur ce segment, nous allons insister sur les lexèmes "infime" et "disgrâce":

Infime: Qui est situé au plus bas, au dernier degré.

Disgrâce: Manque de grâce > laideur, inharmonie.

L'une des raisons qu'elle n'écoute pas Aristide, c'est qu'elle ne s'intéresse qu'à l'application de ces philosophies, elle fait des plans dans sa tête, elle pense sans cesse à réaliser son projet de suicide; donc elle n'aime pas écouter les théories qui ont dominées sa vie entière. Sur le plan thématique-figuratif, nous voyons que son rôle d'"obsédée" par son projet reste pertinent dans ce segment.

L'autre raison est évidemment l'admiration de Mélanie à tout ce qui est en rapport avec la mort: une verrue disgracieuse, des cadavres en décomposition, une bombe atomique, des objets suicidaires, etc. Son intérêt prend fin quand elle s'ennuie à regarder la verrue d'Aristide: "ses visites cessèrent" (p. 181). Donc au delà de l'admiration, nous pouvons même parler de l'attirance obsédée de Mélanie pour ce qui est disgracieux, comme la verrue d'Aristide.

### 5.12. Segment 12: Préciser une date et une heure

Le dernier segment de la deuxième séquence se limite entre un ancrage spatial (“Par suite de quel instinctif avertissement avait-elle décidé de revenir dans la cabane de la forêt d’Écouves?”, p. 181) et un ancrage temporel (“A la date du 29 septembre”, p. 182). Ce segment semble préparer la séquence qui comporte la mort de Mélanie (nous l’avons intitulée “Séquence 3: La mort de Mélanie”).

Comme l’indique le titre de ce segment, c’est entre ces deux ancrages que Mélanie fixe une date et une heure pour réaliser son projet de suicide: le 1er octobre, le midi. Nous apprenons par une note mise en bas de la page 181 par l’énonciateur que le 1er octobre est la fête de sainte Thérèse de L’Enfant Jésus; et qu’“il y avait là sans doute dans l’esprit de Mélanie une attention touchante à l’égard de son vieil ami Coquebin.” (extrait de la note de la p. 181). Voyant que l’auteur a accordé une certaine importance à la date du 1er octobre, nous avons fait une petite recherche et avons vu qu’il se trouve d’étonnantes ressemblances entre les vies de Sainte Thérèse et de Mélanie. Nous allons les expliquer après avoir présenté nos réflexions sur le choix de la forêt d’Écouves comme lieu de suicide.

Mélanie arrête de visiter Coquebin pour “revenir dans la cabane de la forêt d’Écouves” (p. 181). Le narrateur ne nous explique pas la raison du choix de la cabane pour préciser la date du suicide, pourtant, en nous référant à un point plus loin de ce segment (p. 182) qui implique légèrement une raison, nous pouvons dire que tout a commencé ici: la relation sexuelle avec Étienne et les mois d’amour qu’ils ont passés ensemble, la création par Mélanie du premier instrument de mort (la corde et la chaise) à la suite de la commande de guillotine qu’elle a faite au père Sureau, en plus c’est là que la corde et la chaise l’attendent encore, et surtout, c’est la maison où elle a passé ses années d’enfance avec sa mère: l’espace d’un passé heureux deviendra l’espace de suicide; donc, une fois de plus, nous voyons que pour Mélanie le bonheur réside dans la mort.

Voici l’extrait comportant la raison impliquée par l’énonciateur:

C'est ainsi qu'elle avait regagné la forêt d'Écouves où elle avait connu dans les bras tatoués d'Étienne, puis dans la contemplation de la corde et la chaise, des bonheurs qui annonçaient la grande extase finale. (p. 182)

La plus importante raison peut être l'existence d'un instrument mortel prêt à tuer. D'autre part, en considérant le syntagme "annonçaient la grande extase finale" (p. 182), on peut dire qu'il s'agit plutôt d'un espoir: l'espoir formé d'une longue attente, l'espoir d'obtenir la guillotine qu'elle a commandé au père Sureau; Mélanie sait qu'il était hospitalisé, pourtant elle garde son espoir: s'il achève cette œuvre, il va l'apporter à l'adresse qui lui est donnée, à la cabane de la forêt d'Écouves.

Dans ce segment qui se rapproche de la fin du conte, le narrateur nous donne, pour une deuxième fois des renseignements significatifs sur l'état psychologique de Mélanie (la première fois était dans le segment 4, p. 171) :

La perspective de la mort —d'une certaine mort, concrétisée par un instrument particulier— était seule capable de l'arracher à l'engloutissement dans la nausée de l'existence. Mais cette libération n'était que temporaire et perdait peu à peu toute sa vertu; comme un médicament qui s'évente, jusqu'à ce qu'une autre "clé" se présente à elle avec la promesse d'une mort nouvelle, une promesse plus jeune, plus fraîche, plus convaincante, possédant un capital de crédibilité intact. (p. 181)

On voit que la recherche des objets suicidaires ne satisfait Mélanie que temporairement: elle trouve ou crée un objet avec lequel elle peut mourir, toutefois, elle ne fait que renforcer la formation d'un esthesis au niveau discursif. Elle touche ces objets mortels, elle les ressent, mais elle ne les utilise pas pour se suicider; autrement dit, il s'agit d'un manque d'action, et ce manque constitue une satisfaction temporaire. Au bout d'une satisfaction obtenue par une "clé" ouvrant l'une des portes de la mort, insatisfaite de nouveau, elle part en quête d'une "promesse d'une mort nouvelle" (p. 181).

Ce qui est plus important, c'est qu'elle est en quête d'une mort "plus convaincante". Elle veut être sûre qu'un tel objet possède le pouvoir irrésistible de la tuer. On peut dire qu'elle porte le désir d'être tuée par un objet mortel qui soit plus forte qu'elle-même; ce qui évoque la peur de renoncer à mourir pendant l'acte de se tuer. Nous nous permettons de faire cette analyse en nous adossant au lexème

“spontanément” (p. 166, SQ. 1, Seg. 3) et au champ significatif qui s’en dégage. Bien que “spontanément” implique le sens “sans y être invité”, il signifie également “instinctivement” ayant comme sème /vitesse/, à côté de plusieurs autres. Mélanie veut une mort *spontanée*, c’est-à-dire non seulement une mort dont elle va préciser la date et la manière, mais aussi une mort vite, une mort qui ne donne pas au mourant la chance de penser sur ce qu’il fait, qui peut entraîner le suicidant à un certain renoncement. Avec l’utilisation du syntagme “crédibilité intacte” (p. 181), nous témoignons encore du besoin de certitude de Mélanie: elle veut que la conséquence de sa méthode suicidaire soit absolue, comme la mort elle-même.

Nous sommes maintenant au seuil de la partie où Mélanie précise la date et l’heure de sa mort:

Or il était clair que ce jeu ne pourrait se poursuivre longtemps encore. Il faudrait bien qu’à toutes ces promesses non tenues, à tous ces rendez-vous manqués, succède un jour une échéance inéluctable. Menacée une nouvelle fois d’un naufrage dans les fondrières de l’être, Mélanie avait donc fixé au dimanche 1er octobre\* [cet astérisque signifie la note du narrateur concernant la fête de sainte Thérèse de l’Enfant Jésus] à midi, la date et l’heure de son suicide. (p. 181)

On voit dans cet extrait plusieurs traits riches d’information, et le premier est la qualification de la quête de mort de Mélanie comme un “jeu”.

Jeu: Activité physique ou mentale purement gratuite, qui n’a, dans la conscience de la personne qui s’y livre, d’autre but que le plaisir qu’elle procure. (*Le Petit Robert*)

Donc avec le passage à l’acte en précisant une date et une heure à son suicide, Mélanie a également établi un passage entre “jeu” et “réalité”.

Comme nous l’indique la définition du *Petit Robert*, le jeu n’a “d’autre but que le plaisir que la personne procure”; Mélanie a créé, trouvé ou ramassé des objets mortels, toutefois, elle n’a pas tenu ses promesses qu’elle s’est donnée secrètement (“promesses non tenues”, p. 181), elle a joué avec l’idée de mourir, en cherchant un moyen de mort plus efficace, plus “convaincante” (p. 181). D’autre part, en précisant la date de sa mort

et en le faisant dans un endroit où elle est entourée d'objets suicidaires, elle s'est transformée, au niveau discursif, de /joueuse/ en /réalisatrice/. Elle a prouvé que collecter des instruments de mort n'était pas un jeu pour elle, c'était simplement une partie de son grand plan.

/jeu/	/réalité/
Commander une guillotine au père Sureau	Préciser une date et une heure pour sa mort et s'y préparer.
Mettre la chaise en bas de la corde	
Voler le revolver du fiancé de Jacqueline	
Ramasser des champignons vénéneux	

Schéma 32

Mélanie prouve qu'elle va agir d'une manière plus précise, qu'elle ne va plus jouer en collectant des objets mortels, donc elle assume, étant acteur, le rôle thématique de /réalisatrice/:

	Mélanie	
/joueuse/	vs	/réalisatrice/
SQ 1 et SQ 2 (Seg. 1-11)		SQ. 2 (Seg. 12)

Schéma 33

Dans la note du narrateur concernant la fête de sainte Thérèse de l'Enfant Jésus, Tournier précise clairement que Mélanie a choisi consciemment le jour de cette fête. Après avoir vu qu'une telle importance est accordée à ce sujet, nous avons constaté, à la suite d'une petite recherche, quelques ressemblances entre ces deux jeunes femmes.

Il faut préciser que le récit ne nous donne aucune information sur le savoir de Mélanie sur les ressemblances entre elle et sainte Thérèse, mais ce parallélisme s'avère plus décisif en ce qui concerne la structure profonde de cette nouvelle.

Autrement dit, il s’agit d’un isomorphisme sous-jacent à la structure sémantique de notre corpus. Le parallélisme entre les deux vies —celle d’une sainte et celle d’un personnage—, peut se lire, au niveau profond, comme étant la possibilité d’une “réécriture” pour créer un conte moderne. Un élément de la source chrétienne est repris par l’énonciateur, de façon à formuler le destin du personnage.

Les traits similaires entre sainte Thérèse et Mélanie peuvent se schématiser de la façon suivante:

<b>La vie de sainte Thérèse (1873-1897)<sup>6</sup></b>	<b>La vie de Mélanie Blanchard</b>
Elle est née à Alençon.	Mélanie habite près d’Alençon.
“Je choisis tout” est l’une de ses devises, à trois ans elle dit: “moi, je serai religieuse”.	Mélanie ne veut que mourir selon la date et la manière qu’elle a choisies.
À quatre ans elle perd sa mère, et son caractère change: “Mon heureux caractère changea complètement, moi, si vive, si expansive, je devins timide et douce”.	À douze ans, elle perd sa mère: “Ce deuil la blessa cruellement. Elle ressentit d’abord une douleur dans la poitrine (...) elle se crut sérieusement malade” (p. 166).
Un jour, quand quelqu’un lui a parlé de sa mère, “elle est prise de tremblements, de crises de frayeur, d’hallucinations”.	“Il ne lui resta plus qu’une cicatrice qui se crispait quand quelqu’un parlait de la disparue” (p. 167).
“Elle souffrira surtout des moqueries d’élèves (...) qui lui feront payer sa précocité et son intelligence”.	“... la tartine de moutarde dont elle avait envie, mais qui avait soulevé une tempête de rires et de cris dans la cour de récréation de l’école.” (p. 165)
“sa seule consolation est une force, une paix très grande”	On peut dire la même chose pour Mélanie se préparant à la “grande extase finale” (p. 182).
“Après la mort, elle conserva un céleste sourire”	“crise cardiaque qui n’avait pas assombri l’expression hilare de son visage” (p. 184)
Elle meurt le 30 septembre, à 24 ans.	Elle meurt le 29 septembre, vers 25 ans.

Schéma 34

Il est donc clair que l’évocation de sainte Thérèse comme figure chrétienne n’est pas gratuite. Sainte Thérèse et Mélanie sont des personnages ayant des points

<sup>6</sup> Tous les renseignements écrits dans la première colonne du tableau sont extraits de cette site d’internet: [http://www.catholic.pf/sainte\\_there%C3%A9se%20enf%20Jesus.htm](http://www.catholic.pf/sainte_there%C3%A9se%20enf%20Jesus.htm) , (consulté le 27 Juin 2006).

biographiques communs tel que nous le montre le schéma 34. Il va sans dire que notre analyse reste dans les limites de la sémiotique; nous ne sommes pas à même de faire une lecture évangélique, nous avons voulu simplement souligner cette importance accordée à une figure chrétienne.

Pour terminer nos réflexions centrées sur la source chrétienne, au nom d'annoncer que notre conte est convenable à une telle lecture, nous pouvons annoncer un dernier renseignement: le prénom d'Aristide Coquebin est sans doute une référence à Saint Aristide<sup>7</sup> qui est un philosophe païen d'Athènes (deuxième siècle); car dans le récit, Aristide a le rôle de présenter à Mélanie des philosophes antiques (p. 180).

A la suite des références chrétiennes, dans ce segment, nous témoignons encore une fois des sentiments contradictoires de Mélanie envers la mort. Une fois qu'elle a fixé la date de son suicide, elle est heureuse mais en même temps, elle a peur; une contradiction que nous avons présentée à l'aide d'un tableau (schéma 24) au septième segment de cette séquence.

L'idée de cet engagement l'avait d'abord effrayée. Mais à mesure qu'elle l'envisageait plus sérieusement, à mesure que la décision mûrissait dans son esprit, elle sentait des courants d'énergie et de joie la réchauffer et la regonfler en ondes successives de plus en plus intenses. (pp. 181-182)

Il est clair que Mélanie comporte les rôles thématiques "effrayée" et "joyeuse" en même temps, comme en tenant "le plus loin possible d'elle" (p. 174) le revolver qu'elle admire et qu'elle nomme le "magnifique et dangereux objet" (p. 173).

Nous y constatons en même temps l'existence d'une "énergie qui réchauffe" Mélanie, comme les sortes d'énergies que nous avons rassemblées sous forme d'un tableau (schéma 27). Donc au moment où Mélanie ressent l'imminence de sa mort ou croit qu'elle est capable de se suicider, une énergie se répand des objets ou des projets mortels et envahit tout son corps.

---

<sup>7</sup> [http://www.catholic.pf/liste\\_alphabetique\\_.htm](http://www.catholic.pf/liste_alphabetique_.htm) , consulté le 27 Juin 2006.

Vers la fin de l'analyse de ce segment (donc de la deuxième séquence), on voit qu'il s'agit d'une transfiguration, en termes religieux:

La mort, même lointaine encore, par sa seule certitude, par la précision de la date de sa survenue, commençait déjà son œuvre de transfiguration. Et cette date une fois fixée, chaque jour, chaque heure augmentait ce rayonnement bienfaisant, comme chaque pas qui nous rapproche d'un grand feu de joie nous fait participer un peu plus à sa lumière et à sa chaleur. (p. 182)

Transfiguration: Changement miraculeux dans l'apparence du Christ transfiguré.

> transfigurer: transformer en revêtant d'un aspect éclatant et glorieux.

*(Le Petit Robert)*

Le lexème "transfiguration" souligne, à part le renvoi à sainte Thérèse au visage illuminé vers sa mort, le changement psychologique de Mélanie: elle est vraiment en état d'euphorie, elle ne fait qu'attendre l'arrivée de sa mort, autrement dit, l'arrivée du bonheur éternel, comme sainte Thérèse qui nomme la mort "la paix" (schéma 34). Ce qui est plus important, c'est que Mélanie se voit "glorieuse"; elle se voit en pleine réussite. D'autre part, au niveau narratif, elle n'a pas encore réussi son PN principal (mourir selon la date et la manière qu'elle veut), il est très tôt de parler d'une réussite.

Nous mettons fin à notre analyse de la deuxième séquence, mais nous allons reprendre ce dernier extrait en expliquant la mort de Mélanie.

## 6. L'ANALYSE DE LA SÉQUENCE 3: LA MORT DE MÉLANIE

Cette dernière séquence ne comporte pas de segments car elle est relativement courte et n'évoque pas trop d'actions. Elle se caractérise par la mort de Mélanie, par les paroles du jeune médecin (nouvel acteur) qui essaie de faire une explication raisonnable sur la mort de la jeune fille à la foule rassemblée autour de la défunte, et par les pensées des gens qui connaissent Mélanie Blanchard.

Cette séquence est limitée entre un ancrage temporel ("A la date du 29 septembre", p. 182) et la fin du conte (p. 184): dans la séquence entière, il n'existe pas d'autres ancrages qui permettent d'observer des segments. En premier lieu, nous allons extraire le paragraphe qui accompagne la mort de Mélanie en précisant une raison:

A la date du 29 septembre une divine surprise devait achever de la combler. Une camionnette s'arrêta devant la hutte. Un vieil homme qui était assis à côté du chauffeur en descendit et frappa à la porte. C'était le père Sureau dont la maladie n'avait été qu'une assez sévère alerte. Les deux hommes sortirent du véhicule et transportèrent dans la salle commune un haut objet fragile et lourd, tout enveloppé de voiles noirs, comme une grande veuve, raide et solennelle... (p. 182)

Donc quand elle voit le père Sureau et le chauffeur apporter la guillotine qu'elle a tant désiré posséder, elle meurt de joie, d'une façon plutôt ironique, comme l'indique la phrase du jeune médecin, "elle est morte de rire" (p. 182). A l'occasion de la dernière utilisation de l'adjectif "noir", nous pouvons reformuler notre tableau comme nous avons informé au septième segment de la deuxième séquence:

<b>L'ennui</b>		<b>La joie</b>
<b>Gris</b>	<b>Blanc</b>	<b>Noir</b>
marée de grisaille (p. 163)	la crème (p. 164)	alcôve de noirceur (p. 168)
carreau gris (p. 164)	le lait (p. 165)	barbouillée de charbon (p. 168)
un vide gris (p. 167)	soleil blanc (p. 172)	noirceur mate du revolver (p. 174)
les eaux grises (p. 170)	face blême (p. 172)	enveloppé de voiles noirs (p. 182)

Schéma 35

Donc la couleur “noire” signifie toujours pour Mélanie la joie, quand il s’agit de sa première relation sexuelle avec Étienne (alcôve de noirceur) ou quand il s’agit de l’apparence des objets mortels, rien ne change: le noir crée chez Mélanie un état purement euphorique.

Nous voulons continuer notre analyse en expliquant la raison de mort de Mélanie, mais cette fois à l’aide d’un extrait du douzième segment de la deuxième séquence: “Et cette date une fois fixée, chaque jour, chaque heure augmentait ce rayonnement bienfaisant” (p. 182). Il s’agit pour Mélanie d’un “rayonnement” qui se dégage de la précision, de l’imminence de sa mort. L’expression “chaque jour, chaque heure augmentait ce rayonnement” explique parfaitement la formation d’une certaine intensité, d’une certaine accumulation d’énergie. *Préciser une date* comporte la même logique que *préciser une heure* pour contempler le revolver (SQ. 2, Seg. 7). La logique est de créer une attente et de la faire durer le plus longtemps possible pour augmenter la quantité de tension qui s’accumulera chez la personne qui est en attente: plus elle attend, plus sa satisfaction va être grande après le décharge de la tension en question.

De là, nous venons à la raison de mort de Mélanie: elle meurt d’une crise cardiaque, et il semble que la tension de cette longue attente (jusqu’à deux jours avant la date précisée) a causé la crise, qui peut, dans le cas de Mélanie, être de nature positive; le jeune médecin a tout à fait raison. L’attente d’une mort certaine a créé une tension si intense chez Mélanie que le décharge de cette tension a emporté la jeune fille: Mlle. Blanchard est morte de rire, de joie, de la satisfaction de sa future réussite (mourir quand et comment elle veut). Au niveau narratif, la mort indique l’achèvement du PN principal de Mélanie:

Manipulation →	Compétence →	Performance →	Sanction
La perte de sa mère et l’existence morne de la petite Mélanie	Désir inassouvi de la mort	La recherche et l’acquisition des objets suicidaires	La mort est réalisée: réussite

Schéma 36

Après les explications médicales du jeune médecin, nous voyons que grâce à des “faire-part anthumes” (p. 183), les gens que Mélanie connaît se retrouvent un à un “dans la salle commune de la hutte forestière après qu’Étienne Jonchet —le seul qui n’avait pas reçu de faire-part— eut découvert le cadavre en venant reprendre ses outils” (pp. 183-184). Chacun fait des réflexions sur la raison de suicide de la jeune fille, mais personne ne peut la deviner.

Le père de Mélanie, Étienne Jonchet, l’institutrice (SQ. 1), Aristide Coquebin, Jacqueline Autrain et son fiancé sont parmi la foule rassemblée autour de la jeune fille inerte, et chacun d’eux devinent des raisons pour le suicide de Mélanie, toutes étant ridicules et loin d’être vraies. Le père Sureau est sans doute là, mais il ne pense à rien d’autre que l’œuvre qu’il a créée: une guillotine. La dernière expression faciale de Blanchard est décrite ainsi:

Mélanie se reposait intacte sur son grand lit, emportée par une crise cardiaque foudroyante qui n’avait pas assombri l’expression épanouie, hilare même, de son visage. En vérité elle paraissait planer dans la joie de ne pas vivre, cette morte qui n’avait eu besoin d’aucun expédient brutal pour franchir le pas. (p. 184)

Hilare: Qui est dans un état d’euphorie, de contentement béat, de douce gaieté

*(Le Petit Robert)*

L’adjectif qualificatif “hilare” est significatif pour deux raisons: premièrement parce qu’elle comporte le sème /euphorie/, et deuxièmement parce qu’on le rencontre également au début de la nouvelle, quand Mélanie mange des citrons en classe. En mangeant des citrons ou des nourritures non enfantines quand elle était petite et collecter des objets suicidaires pendant son adolescence et sa jeunesse sont deux actions qui créent un sentiment d’euphorie chez Mélanie, la menant vers l’euphorie ultime, la mort elle-même. Tout le reste de sa vie, c’est-à-dire chaque moment qu’elle sent qu’elle est vivante procure un sentiment dysphorique et nauséux à Mélanie.

Avant de finir, nous pouvons présenter le bilan de nos observations sous forme d’un carré sémiotique. Le carré sémiotique n’est certes pas le seul noyau de tout ce que nous avons essayé d’expliquer, mais il décrit la signification sous-jacente à notre corpus.

A partir d'excellentes définitions, d'impressionnantes descriptions et d'étonnants dialogues entre les personnages, la méthode greimassienne permet de dévoiler les strates de signification de ce récit.

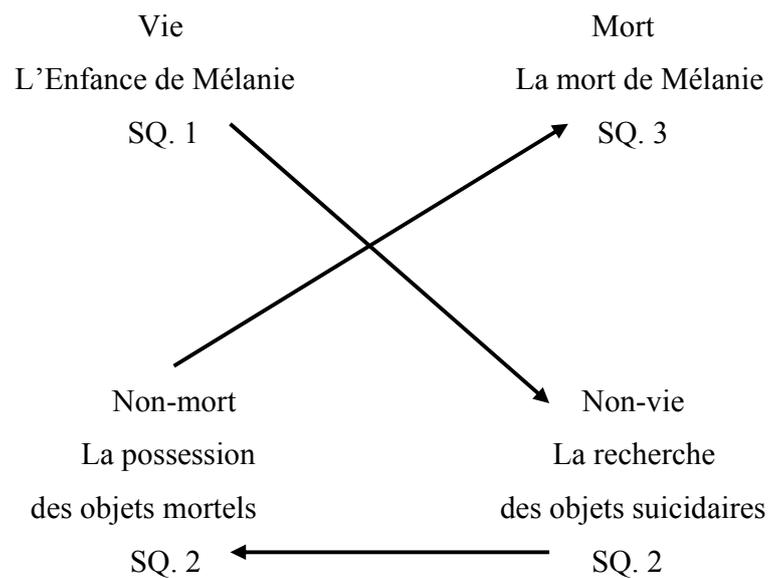


Schéma 37

La première des choses que nous devons souligner à partir de ce carré sémiotique est que les modalités de /vie/ et de /non-vie/ impliquent l'ennui de Mélanie, et les modalités de /non-mort/ et de /mort/ surtout impliquent les sentiments euphoriques de la jeune fille.

Nous avons déterminé comme /vie/ la période comprenant l'enfance de Mélanie, car pendant cette période elle est courte et elle exerce rarement les épreuves de son PN principal. Elle est en outre, entourée de l'amour maternelle qui l'installe dans une atmosphère de sécurité.

Comme nous le montre le carré sémiotique, l'existence de Mélanie s'oriente inévitablement vers la mort; nous pouvons donc la comparer à un voyage qui part d'une enfance heureuse vers la mort en passant par les étapes de /non-vie/ et de /non-mort/. Et comme nous avons repéré lors de notre analyse, le parcours de Mélanie est animé, d'un bout à l'autre, par la séduction de la mort sous toutes ses formes (machines, outils, plantes, etc.).

La dominance de la mort dans le projet de vie de Mélanie fait qu'elle n'arrête de formuler des projets relatifs à la mort.

## CONCLUSION

Vu l'ensemble de notre analyse, nous avons essayé de faire, en nous appuyant sur la méthode greimassienne, une lecture sémiotique de la nouvelle de Michel Tournier, *La jeune fille et la mort*. Nous nous sommes concentré sur l'héroïne du conte, Mélanie Blanchard qui n'a d'autre but dans la vie que de mourir selon la date et la manière qu'elle veut fixer.

Nous avons vu, au cours de notre analyse, l'abondance des situations formant un esthesis, qui se définit comme une relation sensuelle entre Mélanie et l'objet qu'elle désire posséder. Souvent elle regarde ou touche les objets suicidaires pour renforcer son désir de les obtenir, et si elle n'a pas devant ses yeux un représentant concret de l'un des objets désirés, autrement dit, de la mort elle-même, cette fois elle construit un objet mortel pour pouvoir concrétiser son objet de valeur (Ov) et l'admirer ensuite plus intensément encore.

Lors de notre analyse, la présence des processus qui relèvent de l'esthesis ont attiré notre attention. Il s'agit donc d'un élément important qui contribue à la signification de notre texte. C'est à travers l'esthesis que Mélanie arrive à identifier son être dans ce monde des sensations qui l'excitent tellement.

Nous voulons marquer d'autre part la transformation de la nature du "passage à l'acte" de Mélanie. D'abord elle collecte des objets mortels pour le plaisir de les posséder sous la main, et ensuite elle précise une date et une heure pour se suicider: le 1er octobre, la date de la fête de sainte Thérèse de l'Enfant Jésus. Donc cette deuxième manière de *passage à l'acte* prouve qu'elle n'avait pas rassemblé les objets suicidaires pour le seul plaisir, qu'elle était toujours aussi sérieuse qu'au moment où elle précise la date de sa mort.

Le champ de présence de Mélanie est un horizon ouvert à une diversité de plaisirs, de sensations et une quête qui apparaissent inhabituelles, étranges. Il est animé par l'intensité des sensations. Notre analyse semble cerner l'identité sensible de notre personnage principal à partir du modèle sémiotique.

L'angoisse existentielle de Mélanie est un autre élément thématique de notre récit. C'est une angoisse qui devient un projet de vie susceptible d'engendrer l'énergie vitale à cette fille hors du commun. Comme l'ennui de la jeune fille prend la forme d'une atroce angoisse existentielle, le caractère Antoine Roquentin de *La Nausée* (Jean-Paul Sartre) nous vient à l'esprit. Lui aussi craignait l'existence des choses, mais notre Mélanie semble faire de cette crainte un projet de vie plus sérieux, et surtout, plus efficace que celui de Roquentin qui ne passe pas à l'acte. Toutefois, il est évident que Tournier n'a pas l'intention d'établir un parallélisme entre ces deux caractères fictifs, car nous savons que Mélanie, tout comme Antoine Roquentin, a des raisons qui vont la porter vers l'angoisse existentielle, mais contrairement à celles de Mélanie, les raisons de l'angoisse de Roquentin sont plus abstraites et renforcées par une philosophie.

L'angoisse de Mélanie prend la forme d'un projet de vie, autrement dit, Mélanie a besoin, pour vivre, de rassembler des objets suicidaires et de ressentir l'imminence de sa propre mort. Contrairement à une personne ordinaire de vingt ans qui essaie, de toute sa force, de vivre jusqu'à cent ans quand il apprend qu'il peut mourir le lendemain ou dans soixante ans; Mélanie se suicide pour éliminer la durée qui ne va produire qu'une grande tension (il ne faut pas oublier que Mélanie est morte d'une tension produite par l'attente de sa mort). C'est cette question qui crée la tension: "Quand est-ce que je vais mourir et comment?". Et cette durée est appelée, par la civilisation humaine comme "la vie". En éliminant sa vie, elle a pu empêcher la tension que produirait l'attente de sa mort qui se réaliserait très tard (si on prend en considération que Mélanie n'a aucun problème de santé).

Dernièrement, nous voulons marquer que c'est la méthode greimassienne qui nous a permis de mettre en évidence la valeur littéraire de notre corpus. A l'aide d'une approche purement scientifique, nous avons fait un voyage dans les profondeurs de l'esprit d'une jeune fille hors du commun, et en procédant notre analyse, nous avons également réjoui de la valeur littéraire de *La jeune fille et la mort*, cette nouvelle tellement cohérente et riche de significations enveloppées par la beauté esthétique des phrases et du vocabulaire de Michel Tournier.

## BIBLIOGRAPHIE

- Aubrit, Jean-Pierre: **Le conte et la nouvelle**, Paris, A. Colin, 1997.
- Bertrand, Denis: **Précis de Sémiotique Littéraire**, Nathan Université, Février 2000.
- Courtés, Joseph: **Analyse sémiotique du discours**, Paris, Hachette Supérieur, 1991.
- Dilbilim: **Dilbilim**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Yabancı Diller Yüksek Okulu Fransızca Bölümü Dergisi, Numéros 1-13, 1976-2005.
- Desmedt, Nicole Everaert: **Sémiotique du récit**, DoBoeck-Wesmael, 1988.
- Eco, Umberto: **Lector In Fabula Le rôle du lecteur**, Espagne, Librairie Générale Française, 2004.
- Fontanille, Jacques: **Soma et séma, figures du corps**, Paris, Maisonneuve & La rose, 2004.
- Fontanille, Jacques: **Sémiotique du Discours**, Limoges, PULIM.
- Genette, Gérard: **Figures III**, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- Greimas, A. J.: **Maupassant La sémiotique du texte: exercices pratiques**, Paris, Éditions du Seuil, 1976.
- Greimas, A. J., Courtés, J.: **Du Sens**, Éditions du Seuil, 1970.
- Greimas, A. J., Courtés, J.: **Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, Paris, Hachette Université, 1979, t. 1.
- Greimas, A. J., Courtés, J.: **Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, Paris, Hachette Université, 1986, t. 2.
- Öztoğat, Nedret Tanyolaç: **Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar**, İstanbul, Multilingual, 2005.
- Robert, Paul: **Le Petit Robert**, Édition 2004.
- Sartre, Jean-Paul: **La nausée**, Gallimard, Janvier 2003.
- Saussure, Ferdinand de: **Cours de Linguistique Générale**, Paris, Payot & Rivages, 1995.
- Tournier, Michel: **Le Coq de Bruyère**, Gallimard, 1978.
- (Çevrimiçi): [http://www.catholic.pf/sainte\\_therese%20enft%20Jesus.htm](http://www.catholic.pf/sainte_therese%20enft%20Jesus.htm), 27 Juin 2006
- (Çevrimiçi): [http://www.catholic.pf/liste\\_alphabetique\\_.htm](http://www.catholic.pf/liste_alphabetique_.htm), 27 Juin 2006

**ANNEXE:**

La jeune fille et la mort

L'institutrice s'était subitement interrompue en entendant un rire étouffé au fond de la classe.

— Qu'est-ce que c'est encore ?

La tête d'une fillette se dressa cramoisie et hilare.

— C'est Mélanie, mademoiselle. Elle est à cette heure à manger des citrons.

Toute la classe pouffa. L'institutrice s'avança jusqu'au dernier rang. Mélanie levait vers elle un visage innocent dont la minceur et la pâleur étaient accentuées par la lourde masse de ses cheveux noirs. Elle tenait dans sa main un citron soigneusement épluché dont le zeste s'enroulait en serpent d'or sur le pupitre. L'institutrice s'arrêta perplexe.

Cette Mélanie Blanchard n'avait cessé de l'intriguer depuis le début de l'année scolaire. Docile, intelligente, travailleuse, il était impossible de ne pas la considérer et la traiter comme l'une des meilleures élèves de la classe. Pourtant elle se faisait remarquer — sans provocation il est vrai et avec une spontanéité désarmante — par des inventions saugrenues et des comportements bizarres. C'est ainsi qu'en histoire, elle manifestait une curiosité passionnée, presque morbide, pour tous les personnages célèbres condamnés à mort et suppliciés. Elle récitait avec un regard d'une inquiétante vivacité tous les

détails des dernières minutes de Jeanne d'Arc, Gilles de Rais, Marie Stuart, Ravallac, Charles I<sup>er</sup>, Damiens, n'omettant aucune précision de leurs tourments, aussi atroce fût-elle.

Était-ce simplement la fascination, fréquente chez les enfants, face à l'horreur, aggravée par un certain sadisme? D'autres traits prouvaient qu'il s'agissait chez Mélanie de quelque chose de plus complexe, de plus profond. Dès la rentrée scolaire, elle s'était distinguée par l'étonnante narration qu'elle avait remise à la maîtresse. Traditionnellement celle-ci avait demandé aux enfants de raconter une journée des vacances qui venaient de s'achever. Or si le récit de Mélanie commençait assez banalement par les préparatifs d'un déjeuner champêtre, il tournait court sur la mort subite de la grand-mère qui obligeait toute la famille à renoncer à cette partie de campagne. Puis il reprenait, mais sur le mode négatif, irréel, et Mélanie décrivait imperturbablement et dans une sorte de vision hallucinatoire les étapes de la promenade qui n'avait pas été faite, le chant des oiseaux que personne n'avait entendu, l'installation sous un arbre du déjeuner qui n'avait pas eu lieu, les incidents comiques d'un retour sous l'orage qui n'avait aucune raison d'être, puisqu'on n'était pas parti. Et elle concluait :

*La famille étant tristement rassemblée autour du lit où gisait le corps de la grand-mère, personne ne courut en riant s'abriter dans la grange, on ne se recouffa pas en se bousculant devant l'unique petite glace de la pièce commune, on n'alluma pas un grand feu pour faire sécher les vêtements trempés qui ainsi ne fumèrent pas devant la cheminée comme le poil d'un cheval en sueur. La grand-mère était partie toute seule, en laissant tout le monde à la maison.*

Et maintenant les citrons ! Y avait-il un rapport entre toutes les inventions saugrenues de la fillette? Quel rapport? L'insultatrice se posait la question, soupçonnait l'existence d'une réponse — car indiscutablement ces inventions avaient toutes

un certain « air de famille », elles étaient signées par la même personnalité — mais elle ne trouvait rien.

— Tu aimes ça, les citrons?

Mélanie secoua la tête négativement.

— Alors pourquoi tu en manges? Tu crains le scorbut?

A ces deux questions, Mélanie ne pouvait répondre. L'insultatrice haussa les épaules et reprit pied sur un terrain plus familier.

— En tout cas, c'est défendu de manger pendant la classe.

Tu me copieras cinquante fois *Je mange des citrons en classe*.

Mélanie acquiesça docilement, soulagée de n'avoir pas à s'expliquer davantage. En effet, comment aurait-elle pu faire comprendre aux autres — alors qu'elle comprenait si peu elle-même — que ce n'était pas le scorbut qu'elle redoutait et qu'elle soignait au citron, mais un mal plus profond, à la fois physique et moral, une marée de fadeur et de grisaille qui tout à coup déferlait sur le monde et menaçait de l'engloutir? Mélanie s'ennuyait. Elle subissait l'ennui dans une sorte de vertige métaphysique.

Au demeurant était-ce bien elle qui s'ennuyait? N'était-ce pas plutôt les choses, le paysage autour d'elle? Soudain une lumière livide tombait du ciel. La chambre, la classe, la rue paraissaient pétries dans une boue blafarde où les formes se dissolvaient lentement. Seule vivante au milieu de cette désolation nauséuse, Mélanie luttait avec acharnement pour ne pas s'enliser à son tour dans cette vase.

Ce brusque changement d'éclairage qui modifiait l'esprit des choses, elle en avait trouvé dès sa petite enfance un équivalent inoffensif, et pourtant bien impressionnant, dans l'escalier à vis qui menait aux chambres mansardées de la maison de ses parents. La fenêtre qui éclairait cet escalier n'était qu'une étroite meurtrière garnie de petits carreaux multicolores. Assise sur les marches de l'escalier, Mélanie s'était

souvent amusée à regarder le jardin à travers tel carreau, puis tel autre de couleur différente. Et c'était chaque fois le même étonnement, le même petit miracle. Ce jardin, qui lui était si familier et qu'elle reconnaissait sans la moindre hésitation, voilà qu'à travers le carreau rouge, il baignait dans une lueur d'incendie. Ce n'était plus le lieu de ses jeux et de ses rêveries. A la fois reconnaissable et méconnaissable, c'était un antre infernal léché par des flammes cruelles. Puis elle passait au carreau vert, et alors le jardin devenait le fond d'une fosse marine abyssale. Des monstres aquatiques devaient être tapis dans ces profondeurs glauques. Le verre jaune au contraire répandait à profusion de chauds reflets solaires, un poudroisement doré et réconfortant. Le bleu enveloppait les arbres et les pelouses dans un clair de lune romantique. L'indigo donnait aux moindres objets une allure solennelle et grandiose. Et toujours, c'était le même jardin, mais chaque fois avec un visage d'une surprenante nouveauté, et Mélanie s'émerveillait du pouvoir magique qu'elle possédait ainsi de plonger à volonté son jardin dans un enfer dramatique, une joie chantante ou une pompe magnifique.

Car il n'y avait pas de carreau gris dans la petite fenêtre de l'escalier, et la pluie de cendres de l'ennui avait une autre origine, moins innocente, plus réelle.

Assez tôt, elle avait repéré ce qui, dans l'ordre alimentaire, favorisait la crise d'ennui ou au contraire pouvait la conjurer. La crème, le beurre et la confiture — nourritures enfantines dont on s'acharnait à l'accabler — annonçaient et appelaient, comme autant de provocations, le déferlement de la grisaille, l'empâtement de la vie dans un limon épais et gluant. Au contraire le poivre, le vinaigre et les pommes, pourvu qu'elles fussent vertes — tout ce qui était acide, relevé, piquant — projetait un souffle d'oxygène pétillant et

revigorant dans une atmosphère croupissante. La limonade et le lait. Ces deux boissons symbolisaient pour Mélanie le bien et le mal. Elle avait adopté le matin, malgré les protestations de sa famille, le thé fait avec de l'eau minérale et parfumé d'une rondelle de citron. Avec cela un biscuit bien dur, ou un toast bien grillé. En revanche, elle avait dû renoncer pour quatre heures à la tartine de moutarde dont elle avait envie, mais qui avait soulevé une tempête de rires et de cris dans la cour de récréation de l'école. Elle avait compris qu'avec sa tartine de moutarde, elle dépassait la limite de la tolérance à la différence d'une école communale de province.

S'agissant des climats et des saisons, elle ne détestait rien tant qu'un bel après-midi d'été, sa paresse, sa langueur, l'épanouissement assouvi et obscène de la végétation qui semble se communiquer aux bêtes et aux gens. Le geste épouvantable qu'appelaient ces heures moites et voluptueuses consistait à se laisser aller dans une chaise longue en écartant les jambes, en levant les bras, en bâillant à grand bruit, comme s'il fallait ouvrir à on ne sait quel viol son sexe, ses aisselles et sa bouche. A l'opposé de ce triple bâillement, Mélanie cultivait le rire et le sanglot, deux réactions impliquant le refus, la distance, la clôture d'un être sur lui-même. Le temps qui convenait le mieux à cette conduite de rejet, c'était un froid sec et lumineux, suscitant une nature dépouillée, gelée, durcie et brillante. Mélanie faisait alors des marches rapides et exaltées dans la campagne, les yeux larmoyants sous l'effet de l'air glacé, mais la bouche pleine de rires ironiques.

Comme tous les enfants, elle avait rencontré le mystère de la mort. Mais il avait revêtu d'emblée à ses yeux deux aspects bien opposés. Les cadavres d'animaux qu'elle avait pu voir étaient généralement boursoufflés, décomposés, et exsudaient

des humeurs sanieuses. L'être réduit à ses dernières extrémités avouait crûment sa nature-foncièrement putride. Au contraire les insectes morts s'allégeaient, se spiritualisaient, accédaient spontanément à l'éternité légère et pure des momies. Et pas seulement les insectes, car en furetant au grenier, Mélanie avait trouvé une souris et un petit oiseau également desséchés, purifiés, réduits à leur propre essence : la bonne mort.

Mélanie était la fille unique d'un notaire de Mamers. Elle demeurait assez étrangère à son père, qui l'avait eue tard et qu'elle paraissait intimider. Sa mère, de santé fragile, disparut prématurément, la laissant seule avec le notaire à l'âge de douze ans. Ce deuil la blessa cruellement. Elle ressentit d'abord une douleur dans la poitrine, un point lancinant, comme si elle avait été atteinte d'un ulcère ou d'une lésion interne. Elle se crut sérieusement malade. Puis elle comprit qu'elle se portait bien : c'était le chagrin.

En même temps, elle éprouvait de loin en loin des bouffées d'attendrissement assez agréables. Il suffisait qu'elle pensât intensément à sa mère, à la mort de sa mère, au cadavre mince et raide couché dans une boîte au fond d'un trou glacé... Ses yeux se mouillaient de larmes et elle ne pouvait retenir un sanglot hoquetant qui ressemblait à un petit rire amer. Alors elle se sentait soulevée, arrachée à l'encerclement des choses, délivrée du poids de l'existence. Pour un bref instant, la réalité quotidienne était frappée de dérision, dénuée de l'importance bouffie dont elle se pare, allégée de la pesanteur obsédante qui oppressait la fillette. Rien n'avait aucune importance, puisque sa maman chérie était morte. L'évidence de cette irréfutable déduction brillait comme un soleil spirituel. Mélanie flottait, portée par une ébriété funèbre dans des airs retentissant d'hilarité.

Puis son chagrin se dissipa. Il ne lui resta plus qu'une cica-

trice qui se crispait quand quelqu'un parlait de la disparue, ou, certaines nuits, quand elle ne trouvait pas le sommeil et ouvrait de grands yeux dans l'obscurité.

Ensuite les jours se suivirent et se ressemblèrent entre une vieille bonne de plus en plus dure d'oreille et un père qui n'émergeait de ses dossiers que pour évoquer le passé. Mélanie grandissait sans traverser de difficultés apparentes. Elle n'était pour son entourage ni difficile, ni secrète, ni mélancolique, et on aurait surpris tout le monde en révélant qu'elle nageait avec l'énergie du désespoir dans un vide morne et gris, contre l'angoisse fade que lui donnaient cette maison cossue pleine de souvenirs, cette rue où rien de nouveau ne se passait jamais, ces voisins assoupis. Elle attendait ardemment qu'il arrivât quelque chose, que quelqu'un survînt, et c'était affreux car il n'arrivait rien, personne ne survenait.

Quand une guerre atomique menaça d'éclater entre les États-Unis et l'U.R.S.S. à cause de Cuba, Mélanie était en âge de lire les journaux, de suivre les nouvelles à la radio et à la télévision. Il lui sembla qu'un souffle d'air frais balayait le monde, et un espoir gonfla ses poumons. C'est que pour la tirer de sa prostration, il n'aurait pas fallu moins que les immenses destructions et les épouvantables hécatombes d'un conflit moderne. Puis la menace se dissipa, le couvercle de l'existence, un instant entrebâillé, retomba sur elle, et elle comprit qu'il n'y avait rien à attendre de l'histoire.

Au printemps, le notaire avait l'habitude d'arrêter le chauffage central et de faire une flambée dans sa cheminée, les soirs où la température était vraiment trop fraîche. C'est ainsi qu'un beau matin d'avril, Étienne Jonchet vint livrer un camion de bûches. Employé dans une scierie voisine de la forêt d'Écouves — son cinquième métier en moins d'un an — c'était un de ces beaux gars francs et joviaux qui ressentent la nécessité de travailler comme un fardeau injuste et

sordide. Il fleurait la résine et le tamin, et ses manches de chemise retroussées découvraient des avant-bras pulpeux et dorés, ornés de tatouages canailles. Comme Mélanie était descendue à la cave pour le payer, il la bascula sur un tas d'antracite, et posséda son corps de vierge tendre et blanc dans cette alcôve de noirceur.

Quand elle croisa son père plus tard dans l'escalier, il eut la surprise de la voir, toute barbouillée de charbon, lui sauter au cou en riant. Elle était dépuclée et mâchurée, mais heureuse.

Ils se revirent. Un mois plus tard, elle prétextait des vacances chez une camarade, et filait rejoindre son beau bûcheron en n'emportant que la chemise qu'elle avait sur le dos.

Étienne n'était pas un fin psychologue, mais le comportement insolite de sa nouvelle compagne ne manqua pourtant pas de le surprendre. Elle faisait à la scierie plus d'appari-tions qu'il n'aurait été nécessaire. Au lieu de mettre chaque matin le casse-croûte de midi dans sa musette, elle préférait l'apporter elle-même et le partager avec lui au milieu des autres compagnons. Il était certes assez faraud de la jeunesse, de la beauté et surtout des origines bourgeoises évidentes de la jeune fille. Mais elle aurait dû s'éclipser dès la reprise du travail. Au lieu de cela, elle musait autour des machines, appréciait du doigt la denture des lames, leur piquant, leur tranchant, la largeur du chemin, la tension des rubans d'acier, leurs flancs rendus infiniment lisses et brillants par le terrible frottement auquel ils étaient soumis. Puis elle prenait dans sa main une poignée de sciure, éprouvait sa fraîcheur pelucheuse et élastique, l'approchait de son nez pour en sentir l'odeur forestière, et la laissait fuir entre ses doigts. Que l'on puisse fabriquer cette neige feutrée à partir de troncs ligneux et compacts, c'était un miracle qui la ravissait!

Mais rien ne la fascinait comme le bref hurlement des scies circulaires s'enfonçant dans le cœur d'une bûche et le halètement vertigineux du grand châssis faisant danser ses douze lames parallèles dans l'aubier de la grume avancée sur le chantier.

C'était le père Sureau qui entretenait le matériel. Ancien ébéniste, il avait connu des jours meilleurs, mais après la mort de sa femme, il avait sombré dans l'alcool, et il vivait en affûtant les lames de la scierie. Mélanie entreprit de le conquérir. Elle alla le voir dans sa mesure, lui rendit de menus services, s'insinua dans ses bonnes grâces. En vérité, elle savait ce qu'elle voulait, mais personne n'aurait compris le projet grandiose auquel elle s'acharnait à l'employer. Elle finit par obtenir qu'il reprît ses « clarinettes » — comme il appelait ses outils —, qu'il les affûtât et qu'il se mît au travail. Il est vrai qu'il lui faudrait peut-être des années pour mener à bonne fin ce qui serait à coup sûr le chef-d'œuvre de sa vie.

L'été passa dans une gloire de soleil et d'amour, sous-tendue par le mystère du projet Sureau. Les étirements de Mélanie et d'Étienne semblaient ne pas devoir finir. Elles se poursuivirent dans les brouillards de l'automne, dans le crépitemment nocturne de la pluie sur le toit de bardeau de leur hutte, sous le blanc manteau de la neige qui fut abondante cet hiver-là.

Au début de mars, Étienne fut mis à pied à la suite d'une altercation avec son patron. Il partit chercher du travail. Il avait entendu parler d'embauche au Haras du Pin. Il promit de revenir chercher Mélanie dès qu'il serait fixé. Elle ne devait plus entendre parler de lui. Et comme un malheur n'arrive jamais seul, le père Sureau fut hospitalisé avec un point de pleurésie. Tant il est vrai que le printemps est souvent fatal aux vieillards.

Mélanie ne songea pourtant pas à retourner chez son père

avec lequel elle entretenait une correspondance parcimonieuse. Pour l'heure, la merveilleuse surprise de ses amours, la superbe folie de la scierie, le projet Sureau qui décollait rigoureusement de l'une et de l'autre dressaient un mur entre sa vie présente et les eaux grises où la maison paternelle paraissait échouée, comme une arche vermoulue, aux yeux de son souvenir.

Pourtant le vide se reformait inexorablement autour d'elle dans les souffles aigres et humides d'un printemps qui n'en finissait pas de se déclarer. La cabane était gagnée par la désolation de la forêt qui sortait noire et hagarde du dégel. Un jour, Mélanie se surprit à accomplir le geste faidique : elle bâilla, et elle reconnut avec effroi le signe saluant et appelant à la fois la marée clapotante de l'ennui. Le temps des petits trucs enfantins — citrons, moutarde — était bien révolu. Puisque désormais elle était libre, il aurait fallu fuir. Mais pour aller où ? Car telle est la force pernicieuse de l'ennui : il s'entoure d'une sorte de contagion universelle, et projette ses ondes maléfiques sur le monde entier, sur tout l'univers. Rien, aucun lieu, aucune chose ne paraît lui échapper.

En fouillant dans la resserre à outils, où haches, cognées, coins et scies attendaient l'improbable retour d'Étienne, Mélanie trouva la solution. C'était une corde, une belle corde, neuve, toute luisante encore de l'atelier de corderie, qui se terminait tout exprès, semblait-il, par une boucle. En passant l'extrémité de la corde dans cette boucle, on obtenait un nœud coulant fort propre à une pendaison.

Tremblante d'excitation, elle accrocha la corde à la poutre maîtresse de la toiture. Le nœud coulant se balançait à deux mètres cinquante du sol, hauteur idéale, car il suffisait de se mettre debout sur une chaise pour pouvoir y passer la tête. Mélanie plaça en effet la meilleure chaise qu'elle possédât à

l'aplomb du nœud. Puis elle s'assit sur l'autre chaise de la maison — bancale, celle-ci — et admira son œuvre.

Ce n'était pas que ces deux objets — la corde, la chaise — fussent en eux-mêmes bien admirables. Il s'agissait plutôt de la perfection de la réunion de ce siège et de cette sorte de fil à plomb de chanvre, et de la signification fatale qui s'en dégageait. Elle s'abîma dans une contemplation béate et métaphysique. En préparant sa propre mort, en imposant à la perspective désertique de sa vie une barrière visible et palpable, en arrêtant par une digue les eaux stagnantes du temps, elle mettait fin d'un coup à l'ennui. L'imminence de sa mort, concrétisée par la corde et la chaise, conférait à sa vie présente une densité et une chaleur incomparables.

Elle connut plusieurs semaines de bonheur patibulaire. Le charme commençait pourtant à se dissiper, quand le facteur, qu'elle voyait rarement, se présenta. Il lui apportait une lettre de sa meilleure amie. Jacqueline Autrain, nommée pour ce troisième trimestre institutrice dans un village voisin, habitait seule le premier étage de l'école. Elle se réjouirait si Mélanie acceptait de venir passer quelques jours auprès d'elle pour l'aider à s'installer.

Mélanie serra son baluchon, cacha la clé de la hutte dans un trou connu d'Étienne, et partit rejoindre son amie.

L'accueil de Jacqueline et l'éclat printanier du village lui firent oublier ses obsessions et leur funèbre remède. Il est vrai qu'elle avait laissé sa belle corde pendue à l'aplomb de la chaise dans l'obscurité de la hutte fermée, comme en attente, comme le gage d'un retour obligé. Pendant que son amie faisait la classe, Mélanie tenait leur intérieur. Puis elle s'intéressa aux enfants. Elle entreprit de donner des leçons particulières à ceux qui suivaient mal. Après les amours de l'été et de l'hiver, elle découvrait ainsi l'amitié avec le renouveau de la nature. Entre ces deux fêtes de la vie s'éten-

avait un morne désert peuplé d'ombres exorbitantes et nau-séuses que seule une corde terminée par la lunette d'un noeud coulant rendait habitable.

Jacqueline était fiancée à un jeune homme actuellement en stage dans les Compagnies républicaines de Sécurité. Deux fois, au cours du printemps, elle avait profité d'un congé pour aller le voir à la caserne d'Argentan. Un jour, il débarqua avec son casque, son calot, sa matraque et son gros étui à revolver tout boursofflé. Les deux jeunes femmes s'amusaient de cet attirail.

Sa permission dura trois jours. Le premier ne fut qu'une suite de rires et de caresses entre les deux fiancés. Mélanie cherchait à s'éclipser quand la scène devenait par trop tendre. Le deuxième jour, le jeune homme insista pour faire une excursion avec les deux femmes, bien que Jacqueline eût visiblement préféré rester à la maison pour mieux profiter d'heures si rares. Le troisième jour, elle fit une scène violente à Mélanie, l'accusant de tenter de détourner sur elle l'attention du trop naïf C.R.S. Le jeune homme survenant se jeta dans la dispute, et, prenant maladroitement la défense de Mélanie, il acheva de désespérer sa fiancée. Quand il reprit le chemin d'Argentan, il laissait derrière lui un monceau de décombres sentimentaux.

Mélanie ne pouvait plus songer à demeurer avec Jacqueline. Elle s'installa à Alençon, et pendant les deux derniers trimestres de l'année scolaire, elle fit la classe dans un cours privé.

Puis les vacances vidèrent les écoles, les rues, toute la ville, et Mélanie se retrouva seule sous un soleil blanc, impitoyable, lancinant. Dans les branches poussiéreuses des platanes, entre les pavés inégaux des places, sur les murs lépreux questionnés par la lumière, émergeait la face blême et bouffie de l'ennui.

Mélanie, se sentant couler, s'accrochait à ses plus récents

souvenirs. Lorsqu'elle évoquait l'image du fiancé de Jacqueline, c'était bizarrement toujours l'étui boursofflé de son revolver qui se présentait d'abord à son esprit. Elle lui écrivit à la caserne d'Argentan, pour lui demander un rendez-vous. Il répondit en lui proposant un jour, une heure et un café.

S'il avait cru au début d'une aventurette, il fut déçu. Mélanie lui expliqua qu'elle voulait au contraire dissiper tout malentendu et tenter de restaurer entre Jacqueline et lui les bonnes relations qu'elle avait pu contribuer involontairement à altérer. Elle le suppliait de reprendre contact au plus tôt avec sa fiancée et de la tenir au courant de la réussite de ces retrouvailles. Ce serait un grand soulagement pour elle.

Puis il lui vint une inspiration. Pourquoi ne téléphonerait-il pas tout de suite, du café à Jacqueline? Elle saurait ainsi que tout avait été tenté.

Après s'être mollement défendu, il haussa les épaules et se leva pour se diriger vers la cabine téléphonique. Il laissa sur la table son calot, son casque, sa matraque et l'étui boursofflé de son revolver.

Mélanie attendit un moment. La communication devait être difficile à obtenir, car le jeune homme tardait à revenir. En vérité elle ne pouvait quitter des yeux l'étui boursofflé du revolver qui se gonflait innocemment sur la table. Soudain elle céda à la tentation. Elle fit glisser l'objet dans son sac et gagna rapidement la sortie.

Rentrée dans sa petite chambre d'Alençon, la satisfaction du devoir accompli lui donna quelques jours de calme. Mais elle ne pouvait oublier qu'en réconciliant les deux fiancés, elle s'était définitivement exclue de leur amitié. Le revolver était en revanche la source d'un puissant réconfort. Chaque jour, à une heure donnée qu'elle attendait en frémissant d'impatience et de joie anticipée, elle sortait le magnifique et dangereux objet. Elle n'avait aucune idée de la façon de s'en

servir, mais ce n'était ni le temps ni la patience qui lui faisaient défaut. Posé nu sur la table, le revolver paraissait irradier une énergie qui enveloppait Mélanie de chaleur voluptueuse. La brièveté compacte et rigoureuse de son profil, sa noirceur mate et comme sacerdotale, la facilité avec laquelle la main épousait sa forme et s'en saisissait, tout dans cette arme contribuait à lui donner une *force de conviction* irrésistible. Comme ce serait bon de mourir par ce revolver ! Il appartenait en outre au fiancé de Jacqueline, et le suicide de Mélanie unirait ses amis, tout comme sa vie avait failli les séparer.

Le revolver n'était pas chargé, mais l'étui contenait un chargeur de six balles, et Mélanie eut tôt fait de trouver l'origine de la crosse dans lequel il devait être glissé. Un déclic lui apprit que le chargeur était en place. Puis le jour vint où elle sentit qu'elle ne pouvait plus différer un essai.

Elle partit de bonne heure dans la forêt. Parvenue à l'orée d'une clairière, loin de tout chemin, elle sortit le revolver de son sac, et, le tenant à deux mains, le plus loin possible d'elle, fermant les yeux, elle pressa la détente de toutes ses forces. Rien ne se produisit. Sans doute y avait-il un cran de sûreté. Elle palpa un moment la crosse, le canon, la détente. Enfin un relief glissa vers le canon en découvrant une plage rouge. C'était cela sans doute. Elle essaya encore. La détente céda sous ses doigts, et l'arme, comme prise d'une brusque folie, rua entre ses mains.

La détonation avait paru formidable à Mélanie, mais la balle n'avait laissé aucune trace dans les arbres et les fourrés où elle avait dû se perdre.

Toute tremblante, Mélanie replaça le revolver dans son sac et reprit sa marche. Elle avait les jambes molles, mais elle ne savait pas si c'était l'effet de la peur ou celui du plaisir. Elle disposait d'un nouvel instrument de libération, combien plus

moderne et pratique que la corde et la chaise ! Elle n'avait jamais été aussi libre. La clé de sa cage était là, dans son sac, à côté du démaquillant, du porte-monnaie et des lunettes de soleil.

Elle avait parcouru une centaine de mètres quand elle vit venir à elle, marchant à grands pas, un vieil homme vêtu à la fois comme un pêcheur et comme un alpiniste, et portant une boîte de botaniste cylindrique en bandoulière. Il l'aborda aussitôt.

— Qu'est-ce que c'est ? Vous n'avez pas entendu une détonation ?

— Non, mentit Mélanie. Je n'ai rien entendu.

— Curieux, curieux. D'autant plus que cela semblait provenir de la direction dont vous venez. Et moi qui craignais de devenir dur d'oreille ! Enfin soit. Admettons que j'ai eu une illusion, oui, comment dire, une hallucination auditive.

Il avait prononcé ces deux derniers mots avec une sorte d'emphase ironique, et il acheva sa phrase dans un petit rire grinçant. Puis avisant le sac de Mélanie :

— Vous cherchez aussi des champignons ?

— Oui, c'est cela, des champignons, mentit encore Mélanie avec empressement.

Puis emportée par une soudaine inspiration, elle précisa :

— Je voudrais surtout savoir reconnaître les vénéneux.

— Bof, vénéneux ! Pour un vrai mycologue, ils sont si rares, presque inexistants ! Savez-vous que mes amis de notre Société savante et moi-même nous nous offrons des diners agrémentés de plats entiers de champignons réputés mortels ? Il n'est que de savoir les préparer, et aussi peut-être de les manger sans crainte. L'appréhension rend l'organisme plus vulnérable, c'est bien connu. Un divertissement de spécialistes, en somme.

— Les champignons vénéneux sont si peu dangereux que

cela? demanda Mélanie avec une nuance de déception dans la voix.

— Pour nous, pour nous, les mycologues! Mais pour les profanes, halte-là! C'est un peu comme les grands fauves d'une ménagerie, n'est-ce pas! Le dompteur peut entrer dans la cage et leur tirer les moustaches. Mais malheur au visiteur qui se permettrait cela!

— Comme vous êtes passionnant!

Aristide Coquebin, qui tenait une boutique d'antiquaire rue des Filles-de-Notre-Dame, non loin de la maison natale de sainte Thérèse de l'Enfant Jésus, appartenait à l'espèce des esprits érudits et curieux de tout qui fleurissent discrètement dans l'ombre des petites villes de province. Le meilleur de lui-même, il le réservait à la Société savante qu'il régalaient de communications éclectiques, allant des merveilles de la botanique aux grimoires de mystiques obscurs.

Il était trop heureux d'avoir trouvé une oreille vierge pour lâcher Mélanie de sitôt, et ils cheminèrent longuement côte à côte en devisant. Lorsqu'elle regagna son modeste logis, le revolver disparaissait dans son sac sous une provende parfumée de cèpes, de chanterelles et de lépiotes qu'ils avaient ramassés ensemble. Mais elle avait insisté pour rapporter aussi — isolés il est vrai dans une poche de plastique — trois entolomes livides et deux amanites phalloïdes, les plus redoutables tueurs des sous-bois.

Le soir elle disposa sur sa table le revolver, déshabillé de son étui, et, dans une assiette, les cinq champignons vénéneux. Un crépuscule de silence enveloppait sa solitude, mais de ces objets meurtriers émanait un rayonnement dont elle connaissait bien la chaleur tonique. Elle retrouvait avec élan le frémissement voluptueux des heures passées dans la hutte, en présence de la corde et de la chaise. Mais elle allait maintenant beaucoup plus loin dans son intimité avec la mort.

Elle était d'abord troublée par une mystérieuse affinité qui paraissait rapprocher ces deux sortes d'objets. Ils avaient en commun une force concise, une énergie assoupie, endormie et comme tapie dans des formes qui avaient peine à la contenir, et qui en étaient inspirées. La carrure massive du revolver — arme de poing — et les rondeurs musculeuses des champignons évoquaient aussi pour elle un troisième objet qui se cacha longtemps dans les replis de sa mémoire, mais qu'elle finit par débusquer non sans rougir de pudeur : le sexe d'Étienne Jonchet qui lui avait donné tant de bonheur pendant de longues semaines. Elle découvrit ainsi la complicité profonde de l'amour et de la mort, et que les signes menaçants et crapuleux tatoués sur les beaux bras d'Étienne donnaient leur véritable sens à leurs étrointes. Étienne trouvait ainsi sa juste place dans le paysage forestier dont le centre demeurait la corde et la chaise.

Les champignons, le revolver, la corde, c'était trois clés ouvrant chacune une porte sur l'au-delà, trois portes monumentales, d'allures et de styles assurément bien différents.

Les champignons étaient les clés molles et contournées d'une porte qui présentait la douceur et la rondeur d'un ventre géant. Elle ressemblait à un vaste reposoir anatomique dressé à la gloire de la digestion, de la défécation et du sexe. Cette porte ne s'entrebâillait que lentement, paresseusement. Il faudrait qu'en mangeant et en assimilant les champignons Mélanie se glisse dans une fente étroite avec la ruse opiniâtre d'un enfant s'acharnant à naître à l'envers.

La seconde porte était coulée dans le bronze. Noire et tabulaire, elle se dressait inébranlable devant un flamboyant secret qui perçait par des leurs inquiètes par le trou de la serrure. Seule une explosion terrible, une détonation claquante tout contre l'oreille de Mélanie, l'ouvrirait d'un seul coup découvrant un paysage de flammes, la trouée incan-

descente d'une fournaise, des nuées de soufre et de salpêtre. La troisième clé — celle de la corde et de la chaise — dissimulait sous sa rusticité la richesse foisonnante d'une affinité directe avec la nature. En passant la tête dans le collier de chanvre, Mélanie découvrirait la profondeur secrète de l'humus forestier, fécondé par les pluies d'orage et durcie par les gelées de Noël. C'était un au-delà qui sentait la résine et le feu de bois, qui retentissait du ronflement d'orgue que faisait le vent en brassant les hautes futailles. En devenant le poids de chair et d'os qui lesterait la corde elle-même accrochée à la poutre maîtresse de la hutte bûcheronne — Mélanie prendrait sa place dans cette vaste architecture de cimes équilibrées et de branches balancées, de troncs verticaux et de ramures enchevêtrées qui s'appelaient : forêt.

Coquebin avait invité Mélanie à venir le voir. Elle déclencha un soir la musique argentine d'une grappe de tubes que la porte bousculait en s'ouvrant. Tout un paradis de saints de plâtre polychromé l'accueillit, les bras ouverts ou la dextre bénissante. La petite sœur Thérèse, en cent exemplaires de dimensions différentes, serrait un crucifix sur son uniforme de carmélite, en levant les yeux vers les moulures du plafond.

— C'est qu'elle est née à deux pas d'ici, expliqua Coquebin avec ferveur. Au 42 de la rue Saint-Blaise. Si vous voulez, nous irons visiter sa maison natale ensemble.

L'air consterné avec lequel Mélanie le remercia ne put lui échapper. Il comprit qu'il faisait fausse route, et que le pieux antiquaire devait en l'occurrence s'effacer devant le philosophe. Il convenait d'ouvrir l'œil et de faire preuve d'humilité, s'il voulait cerner la personnalité de cette étrange jeune

filles qui cheminait solitairement dans les bois en tirant des coups de revolver et en collectionnant avec prédilection des champignons vénéneux. Ce n'était certes pas une personne banale. Malheureusement la conversation s'avéra difficile, car elle se souciait plus d'apprendre de lui des choses modestes et précises que de se raconter.

Elle le quitta au bout d'un quart d'heure, mais elle revint le surlendemain, et peu à peu leur intimité grandit. Avec un étonnement croissant, Coquebin cousait ensemble les bribes que Mélanie lui révélait de son bref destin. Car la différence d'âge et l'atmosphère benoîte du magasin rassuraient Mélanie et l'encourageaient à se livrer. Il ne put retenir un haut-le-cœur le jour où elle lui apprit qu'elle faisait la classe aux enfants. C'est qu'elle lui avait laissé entendre l'essentiel de son aventure avec le beau tatoué et de sa fascination pour la corde et le nœud coulant. « Pauvres enfants ! pensa-t-il. Mais après tout, les gens tout à fait normaux sont rarement dans l'enseignement, et peut-être est-il naturel et préférable que les enfants, ces demi-fous que nous tolérons parmi nous<sup>3</sup>, soient élevés par des originaux. »

Plus tard, elle lui raconta l'escalier à vis, l'étroite fenêtre, les carreaux multicolores qui lui permettaient de voir son jardin sous des aspects profondément différents. « Kant ! pensa-t-il. Les formes *a priori* de la sensibilité ! Elle a découvert à dix ans, sans le vouloir ni le savoir, l'essentiel de la philosophie transcendantale ! » Mais quand il tenta de l'initier au kantisme, il vit bien qu'elle ne le suivait pas, qu'elle ne l'écoutait même pas.

Remontant plus loin dans ses souvenirs, elle fit allusion à ses goûts et à ses dégoûts de fillette — goût du citron, dégoût des pâtisseries —, à l'ennui qui la submergeait parfois comme une marée grise et grasse, au soulagement pétillant et revigorant qu'elle avait trouvé d'abord petitement

dans des nourritures et des boissons corrosives, puis de façon grandiose dans la mort de sa mère.

Il ne douta plus alors qu'elle avait une vocation métaphysique innée, laquelle s'accompagnait d'un rejet spontané de toute ontologie. Il essaya de lui faire comprendre qu'elle incarnait à l'état brut l'antagonisme millénaire de deux formes de pensée. Depuis l'aube la plus lointaine de l'humanité occidentale, deux courants se croisent et s'opposent, dominés l'un par Parménide d'Élée, l'autre par Héraclite d'Éphèse. Pour Parménide la réalité et la vérité se fondent dans l'Être immobile, massif et identitaire. Cette vision figée fait horreur à l'autre penseur, Héraclite, qui voit dans le feu tremblant et grondant le modèle de toutes les choses, et dans le courant limpide d'une eau chantante le symbole de la vie perpétuellement créatrice. L'ontologie et la métaphysique — le repos en l'Être et le dépassement de l'Être — dressent l'une contre l'autre depuis toujours deux sagesse et deux spéculations...

Pendant qu'il parlait ainsi, possédé par son sujet sublime, Mélanie fixait sur lui ses grands yeux sombres et passionnés. Il aurait pu croire qu'elle l'écoutait, subjuguée par le portrait vertigineux qu'il lui faisait d'elle-même. Mais il était fin et lucide, il savait qu'il avait un long poil roux qui se tortait sur sa joue au sommet d'une petite verrue, et rien qu'à regarder Mélanie, il se rendait compte qu'elle n'avait d'yeux que pour cette infime disgrâce, et que pas un mot de son discours ne parvenait jusqu'à l'esprit de la jeune fille.

Non décidément, il fallait se rendre à l'évidence, Mélanie n'avait pas l'esprit philosophique, malgré le don prodigieux qu'elle possédait de vivre spontanément, à l'état brut et en toute inconscience, les grands problèmes de la spéculation éternelle. Les évidences philosophiques, dont elle était possédée et qui orientaient son destin souverainement, n'étaient

pas traduisibles pour elle en concepts et en mots. Métaphysicienne de génie, elle demeurerait à l'état sauvage et ne s'élèverait jamais jusqu'au verbe.

Ses visites cessèrent. Coquebin n'en fut pas autrement surpris. Ses discours n'ayant pas trouvé prise sur l'esprit de la jeune fille, il savait que ses relations avec elle étaient à la merci d'influences fortuites, obscures et imprévisibles. Il finit toutefois par aller frapper à la porte de la chambre qu'elle habitait. Un voisin lui apprit qu'elle avait déménagé.

Par suite de quel instinctif avertissement avait-elle décidé de revenir dans la cabane de la forêt d'Écouves ? Sans doute une réflexion qui s'était imposée à elle y fut-elle pour beaucoup. La perspective de la mort — d'une certaine mort, concrétisée par un instrument particulier — était seule capable de l'arracher à l'engloutissement dans la nausée de l'existence.

Mais cette libération n'était que temporaire et perdait peu à peu toute sa vertu ; comme un médicament qui s'évente, jusqu'à ce qu'une autre « clé » se présente à elle avec la promesse d'une mort nouvelle, une promesse plus jeune, plus fraîche, plus convaincante, possédant un capital de crédibilité intact. Or il était clair que ce jeu ne pourrait se poursuivre longtemps encore. Il faudrait bien qu'à toutes ces promesses non tenues, à tous ces rendez-vous manqués, succède un jour une échéance inéluctable. Menacée une nouvelle fois d'un naufrage dans les fondrières de l'être, Mélanie avait donc fixé au dimanche 1<sup>er</sup> octobre\* à midi, la date et l'heure de son suicide.

L'idée de cet engagement l'avait d'abord effrayée. Mais à mesure qu'elle l'envisageait plus sérieusement, à mesure que

\* C'est le jour de la fête de sainte Thérèse de l'Enfant Jésus. Il y avait là sans doute dans l'esprit de Mélanie une attention touchante à l'égard de son vieil ami Coquebin. Mais on est en droit de se demander s'il l'a appréciée à sa juste valeur.

la décision mûrissait dans son esprit, elle sentait des courants d'énergie et de joie la réchauffer et la regonfler en ondes successives de plus en plus intenses. C'était cela surtout qui avait dicté sa conduite. La mort, même lointaine encore, par sa seule certitude, par la précision de la date de sa survenue, commençait déjà son œuvre de transfiguration. Et cette date une fois fixée, chaque jour, chaque heure augmentait ce rayonnement bienfaisant, comme chaque pas qui nous rapproche d'un grand feu de joie nous fait participer un peu plus à sa lumière et à sa chaleur.

C'est ainsi qu'elle avait regagné la forêt d'Écouves où elle avait connu dans les bras tatoués d'Étienne, puis dans la contemplation de la corde et de la chaise, des bonheurs qui annonçaient la grande extase finale.

A la date du 29 septembre une divine surprise devait achever de la combler. Une camionnette s'arrêta devant la hutte. Un vieil homme qui était assis à côté du chauffeur en descendit et frappa à la porte. C'était le père Sureau dont la maladie n'avait été qu'une assez sévère alerte. Les deux hommes sortirent du véhicule et transportèrent dans la salle commune un haut objet fragile et lourd, tout enveloppé de voiles noirs, comme une grande veuve, raidé et solennelle...

— Si je ne craignais pas d'exprimer un paradoxe, dit le jeune médecin en reposant son stéthoscope, je dirais qu'elle est morte de rire.

Et il expliqua que le rire dans un premier degré se caractérise par une dilatation subite de l'orbiculaire des lèvres et de la contraction du risorius de Santorini, du canin et du buccinateur, en même temps que par une expiration entrecoupée, mais que, dans un deuxième degré, les contractions musculaires pouvaient gagner en propagation toutes les

dépendances du nerf facial et s'étendre jusqu'aux muscles du cou, en particulier au peaucier. Et que, à un troisième degré, il ébranle tout l'organisme, faisant couler les larmes, s'échapper l'urine et contracter par saccades douloureuses le diaphragme aux dépens de la masse intestinale et du cœur.

Pour les témoins qui entouraient le corps de Mélanie Blanchard, ce cours de physiologie comique avait des sens bien différents. Connaissant Mélanie, ils savaient, mieux que le médecin lui-même, que cette théorie apparemment extravagante de la mort par le rire s'accordait assez bien au caractère excentrique de la défunte. Son père, le vieux notaire timide et distrait, la revoyait ce jour de printemps, ses vêtements en désordre, la figure et les bras couverts de charbon, lui sauter au cou en riant comme une folle. Étienne Jonchet se souvenait du sourire étrange et profond qui lui venait lorsqu'elle flattait de la main les lames les plus effrayantes de la scierie. L'institutrice évoquait la grimace voluptueuse que la petite fille ne pouvait réprimer en mordant à pleine bouche dans un citron. Cependant Aristide Coquebin cherchait à appliquer à ce cas privilégié la théorie exposée par Henri Bergson dans *Le Rire*, selon laquelle le comique est du mécanique plaqué sur du vivant. Seule Jacqueline Autrain n'y comprenait rien. Sanglotant sur l'épaule de son fiancé, elle était persuadée que Mélanie, consumée d'amour pour le jeune homme, s'était sacrifiée à leur bonheur. Quant au père Sureau, il ne songeait qu'au chef-d'œuvre de sa carrière d'artisan, et il surveillait sous la visière de sa casquette sa silhouette endeuillée qui encombrait le fond de la pièce.

Avant de mourir, Mélanie leur avait adressé une sorte de faire-part anthume pour les avertir du jour et de l'heure de son suicide, tout en postant les enveloppes trop tard pour que quiconque pût intervenir. Ils s'étaient ainsi retrouvés les uns après les autres dans la salle commune de la hutte fores-

tière après qu'Étienne Jonchet — le seul qui n'avait pas reçu de faire-part — eut découvert le cadavre en venant reprendre ses outils.

Au plafond pendait toujours la corde, la belle corde neuve et cirée que terminait un impeccable nœud coulant. Sur la table de chevet étaient placés le revolver — dont le chargeur avait toutes ses balles moins une — et une soucoupe contenant cinq champignons qui commençaient à se dessécher. Mélanie reposait intacte sur son grand lit, emportée par une crise cardiaque foudroyante qui n'avait pas assombri l'expression épanouie, hilare même, de son visage. En vérité elle paraissait planer dans la joie de ne pas vivre, cette morte qui n'avait eu besoin d'aucun expédient brutal pour franchir le pas.

— Qu'est-ce que c'est que ça ? finit par demander le médecin en désignant la « veuve ».

Le père Sureau se dérangea, et, avec les gestes soigneux et tendres d'un jeune marié déshabillant sa mariée de ses propres mains, il entreprit de faire tomber les voiles de lustre noire qui enveloppait l'objet. Avec stupeur chacun put reconnaître alors une guillotine. Mais pas une guillotine ordinaire, une guillotine de salon, fabriquée avec un soin amoureux dans un bois fruitier, finement ajointée par des tenons en queue-d'aronde, cirée, peaufinée, patinée, un vrai chef-d'œuvre d'ébénisterie, dans lequel la lame, brillante et d'un profil rigoureux, apportait une note cruelle et glacée.

Coquebin, en antiquaire averti, remarqua que les deux montants dans lesquels la lame coulissait étaient décorés à l'antique, par des rinceaux et des ramages eurythmiques, et que la pièce supérieure qui les coiffait affectait le profil d'une architrave hellénistique.

— Et en plus, murmura-t-il saisi d'admiration, elle est de style Louis XVI !

## *Le Coq de bruyère*