

RIENNE DEMOCRATIQUE POPULAIRE.

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE.

CENTRE UNIVERSITAIRE LAARBI BEN M'HIDI - OUM EL BOUAGHI.

INSTITUT DES LETTRES ET DES LANGUES.

ECOLE DOCTORALE DE FRANÇAIS.

POLE: EST.

ANTENNE : OUM EL BOUAGHI.

N°d'ordre :

N° de série :

MEMOIRE

présenté en vue de l'obtention du diplôme de
MAGISTER.

OPTION : Sciences des textes littéraires.

Titre:

***ENJEU(X) IDENTITAIRE(S) DANS LE MOSCOVITE
D'HENRI TROYAT.***

Présenté par:

- Djebli Safaa.

Sous la direction de:

- Dr : Kamel Abdou.

Devant le jury composé de :

- | | | |
|---|----|----------------------|
| - Président : Djamel Ali Khodja. | PR | Université Mentouri. |
| - Rapporteur : Kamel Abdou. | MC | Université Mentouri. |
| - Examinatrice : Farida Logbi. | MC | Université Mentouri. |

SOUTENU LE: 24 Juin 2008.



Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

A :

Mes parents, mes sœurs et mon frère

Remerciements :

Je porte mes remerciements les plus distingués, au premier plan, à mon encadreur : Docteur Kamel Abdou pour ses conseils, ses encouragements, sa patience et pour tous ses efforts fournis pour finaliser ce modeste travail de recherche, ensuite à Monsieur: Pr Djamel Ali Khodja et Madame: Dr Logbi Farida qui m'ont honoré de leur participation au sein de mon jury

Je porte également mes sincères remerciements à toute ma famille et surtout ma mère qui m'a vraiment aidé et encouragé durant tout le cursus des études, et mon père qui m'a apporté tout le soutien spirituel et matériel pour arriver à la fin de ce projet.

Sans oublier les amis et les collègues pour leurs aides et leurs supports. Merci à tous.

MMAIRE :

Introduction.....04.

Première partie:

Roman et concept identitaire.

Premier chapitre:

Le roman.

I - Un genre étudié : Le roman.....	08.
I-1- Quelques repères étymologiques et historiques.	08
II - Les concepts: "roman classique" et "roman-cycle".....	14.
1- Le roman classique.....	14.
2- Le roman cycle.	16.

Deuxième chapitre:

Quelques paramètres constitutifs.

I- L'entité du personnage et son évolution dans le roman.....	18.
II- Le personnage étant une "entité constitutive" dans le roman.....	24.

Deuxième partie:

Histoire et enjeu(x) identitaire(s)

Premier chapitre:

Identité et l'Histoire dans *Le Moscovite*.

I- Le thème de l'identité dans le roman d'Henri Troyat.....	30.
II- Histoire, récit romanesque et personnage dans <i>Le Moscovite</i>	34.

Deuxième chapitre:

Le Moscovite, étude de la diégèse:

I- Narrateur, personnages, et cadre spatio-temporel dans <i>Le Moscovite</i>	40.
1- les points de vue / la focalisation.....	43.
2- le narrateur.....	47.
2-1- les fonctions du narrateur.....	48.
2-2- le statut du narrateur.....	49.
3- les personnages dans <i>Le Moscovite</i>	51.
3-1- les fonctions des personnages.....	53.
3-1- les classes des personnages.....	55.
4- le cadre spatial dans <i>Le Moscovite</i>	58.
4-1- la géographie de l'espace.....	61.
4-2- la fonction de l'espace.....	63.
5- la temporalité.....	64.
5-1- le rythme et la durée temporelle dans <i>Le Moscovite</i>	65.
5-2- l'ordre des faits dans le roman d'Henri Troyat <i>Le Moscovite</i>	67.

- 1- Critique thématique: une nouvelle tendance littéraire.....70.
- 2- Thème de l'identité vue des Sciences Humaines.....74.

Troisième chapitre:

Lecture sémiotique du personnage principal:

- I- L'identité étant un élément constitutif dans le caractère du héros.....78.
- II- Interactions entre personnages dans *Le Moscovite*.....89.

Quatrième chapitre:

Lecture psychocritique et sociocritique de *Le Moscovite*:

- I- Déchirement sentimental et personnel du personnage principal.....102.
- II- Rôle des circonstances sociales dans "l'enjeu de l'identité" chez le
personnage principal113.

-Conclusion.....124.

-Bibliographie.....126.



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

INTRODUCTION

ais d'origine russe (de son vrai nom Lev Aslanovitch Tarassov) né à Moscou en 1911, était venu en France vers 1917 à l'âge de six ans avec sa famille. Très jeune, il parlait déjà aisément les deux langues : le français et le russe. Il a fait ses études primaires, secondaires et universitaires en France. Sa Licence en droit lui assure le poste d'un rédacteur à la préfecture de la Seine.

En 1935, il publia son premier roman intitulé : *Faux jours*, qui lui valut le prix du Roman populiste, alors qu'il n'a pas encore terminé son service militaire. Ensuite les prix se succédèrent; le prix Max Barthou en 1938, le grand prix du Prince Pierre de Monaco en 1952 et enfin son élection à l'Académie Française à la place de Claude Farrère (28ème fauteuil) fut l'apothéose de sa vie d'écrivain.

Romancier et chroniqueur du XX ème siècle, il devint célèbre en gagnant le prix Goncourt en 1938 avec *l'Araignée*. Il contribua entre autre à plusieurs romans cycles: *La Lumière des Justes*, *Le Moscovite*, *Les Eygletiers*, etc. Bien que le nombre de ses productions et leurs richesse littéraires soit considérable, il est inconnu de la plupart des étudiants, (23 biographies et 35 romans, dont la dernière: *La Traque* est datée de 2006). Se caractérisant par une thématique originale et diverse, par un style simple et débordant et une profonde analyse sociale. Ses personnages sont d'une complexité marquée, cachée sous une fine couche de banalité quotidienne que seul l'auteur peut dévoiler tout en gardant leurs originalités et leurs simplicités. La modestie et le succès de ses écrits certifient son talent. Henri Troyat est décédé le 02 Mars de l'année 2007.

vision serait une tentation pour percer les profondeurs de l'âme humaine et essayer d'expliquer le désarroi des personnages; particulièrement le personnage principal, parce que ce dernier ne se définit qu'à travers les relations entreprises avec les autres membres de sa société.

Pour se faire, nous allons maintenant essayer de répondre à un certain nombre de questions qui se posent à nous : Pourquoi cet auteur? Quel est le problème posé exactement ? Quel est l'objectif visé? Et pourquoi ce roman?

Au début, le choix de l'auteur se justifie en premier lieu par la rareté et même par le manque absolu des recherches faites sur cet écrivain. Ensuite la contribution dans la propagation de cette œuvre constitue l'une des raisons qui nous a poussé à faire ce choix. Mais le thème essentiel évoqué dans le roman, objet de notre étude, est celui de la déchéance de l'identité, sous l'effet de la colonisation militaire, d'un sujet (le héros) appartenant au deux clans. L'enjeu de la patrie et de l'exile, deux entités opposées, dans un seul et même esprit, bouleversé par un refus échangé et incompréhensible.

Le point visé, est la définition de ce débat mutuel entre deux notions aussi conflictuelles que corrélatives. Quant à la dernière question, nous avons choisi ce texte, d'une part, parce qu'il nous parle d'un sujet familier: l'identité; la différence est qu'il est vu d'une autre façon, sous un autre angle. D'autre part, le roman, occupe de plus en plus de place dans la littérature. Il est devenu le genre le plus diffusé, car, lu par un bon nombre de lecteurs dans le monde. Aussi nécessite-t-il un modeste arrêt. Il est aussi impératif de parler du " roman-cycle" qui constitue la forme distinguée de l'écriture de Troyat.

La problématique s'intitulera comme suit:

Enjeu(x) identitaire(s) dans Le Moscovite d'Henri Troyat.

La recherche prendra comme corpus, un roman divisé en trois parties, le genre du roman qu'on appelle roman-cycle, intitulé: *Le Moscovite*, publié en 1974 chez les éditions Flammarion:

- 1- La première partie: *Le Moscovite*.
- 2- La deuxième partie: *Les désordres secrets*.
- 3- La troisième partie: *Les feux du matin*.

Le roman raconte les conséquences de la guerre de 1812 entre la France et la Russie sur un individu appartenant - de deux façons différentes -au deux pays; la question de double identité, du regard d'autrui et l'appartenance socio-politique constituent les pierres angulaires de cette fiction. Toutes les directions et les décisions prises par le personnage durant tous le déroulement de la fiction, ont été orientées par son cœur.

Dans ce cadre, nous procéderons sur trois niveaux: nous allons faire appel premièrement à la narration, pour recueillir le maximum d'informations et de caractéristiques concernant le personnage principal, ainsi que les conditions et les circonstances qui ont aidé à une telle fin.

Deuxièmement, à la Sémiotique, car le personnage est l'une des entités constitutives et primordiales dans le roman.

Ensuite viendra le rôle de la psychocritique et de la sociocritique, parce que ce désarroi identitaire est tout d'abord un état psychique avant d'être social. La psychocritique est la science qui se charge d'éclaircir les fondements, les profondeurs de l'âme humaine dans un texte littéraire tandis que la sociocritique dévoile les relations de l'individu avec autrui, à la base de la situation sociale dominante (dans notre cas c'est: la guerre).



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

remarquer que ce roman n'est pas loin d'être un roman autobiographique; si on se réfère à la vie du romancier, on constate que la question de "la double identité" est personnelle. En plus, elle est appréhendée dans le roman avec technique et intelligence remarquables.



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

PREMIERE PARTIE:

Roman et concept
identitaire.



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

PREMIER CHAPITRE:

Le Roman.

Puisque le domaine littéraire entretient des relations étroites avec les autres disciplines vivantes, il connaît un parcours d'incessants changements. Chaque période historique y compris sa civilisation, sa culture, sa société, ses critères économiques..., exige ses propres règles et ses propres notions. Le roman par exemple est passé par plusieurs itinéraires pour arriver à sa définition actuelle (il était connu sous le nom de *l'Épopée* à l'Antiquité grecque) qui changera en quelques décennies, voir en quelques années.

I-1-Quelques repères étymologiques et historiques:

Le Moyen Age a connu de grandes transformations surtout en matière de Littérature: "A temps nouveaux, littérature nouvelle"¹. Cette époque était marquée par la disparition de certaines formes littéraires, alors que d'autres styles font leur apparition en vue de combler le vide. A titre d'exemple: l'Épopée; le genre Antique par excellence, a cédé place à un nouveau genre littéraire qui est le roman, car on avait besoin d'une écriture:

*"Plus attentive que l'épopée à la vie des âmes, plus sentimentale et en même temps intellectuelle, plus merveilleuse et plus spirituelle."*²

Le terme roman désignait, au Moyen Age, la « langue romane », cette dernière issue de la langue d'Oïl est considérée comme l'évolution progressive de l'utilisation du Latin au nord de la France.

1- H. Coulet, in *Le Roman jusqu'à la révolution* in *Le roman* Rey Pierre Louis, Paris, Hachette, 1992, p06.

2- Idem.

...e, le mot roman désignait "langue vulgaire" et le verbe romancer signifie " traduire du latin au français". Ensuite au début du XIV ème siècle, le mot roman signifiait " écrire en français". Peu à peu, le terme roman commençait à se rapprocher de sa désignation moderne: celle d'un genre littéraire à part entière. Ainsi écrivait Chrétien Troyes -qui fut le premier écrivain qui mentionnait ses écrits en utilisant le terme "roman"- en 1150:

"Puisque ma dame de Champagne veut que j'entreprenne un roman, je l'entreprendrai volontiers"¹.

Mais il faut noter qu'avant le XIII ème siècle, le roman était écrit en vers parce qu'il tirait ses origines de deux genres versificateurs dominants à cette époque là: *La poésie lyrique* et *La chanson du geste* auxquelles il a emprunté quelques critères:

- De *La poésie lyrique*, il a emprunté la notion du personnage. Ce dernier était divisé en plusieurs catégories, par exemples : La Dame, une femme forte et riche, son mari timide et obéissant, son amant romantique. Pour se différencier avec *la poésie lyrique*, les personnages du roman étaient des personnages d'action, de "Faire" contrairement à ceux de *la poésie lyrique* qui étaient des personnages de "Dire"

- De *La chanson du geste*, il a hérité de la description surtout celle des armes, des batailles, des voyages...etc.

En matière de forme, le roman était écrit en vers et l'histoire - dans le roman - était restreinte par rapport à celle de *La chanson du geste*.

1- Chrétien De Troyes, *Lancelot ou le chevalier de la charrette* in http://fr.wikipedia.org/wiki/Henri_Troyat

siècle et les débuts du XIII^{ème} siècle,

les romans ne s'écrivaient pas en poésie mais en prose. Celle-ci était privilégiée, exception faite pour les textes juridiques, parce qu'elle était accessible et facile pour tout le monde, contrairement à la poésie, qui était, beaucoup plus, destinée aux hommes lettrés et aux nobles. Alors les écrivains étaient dans l'obligation de passer à la prose à cause de leurs thèmes et leur lectorat qui se modifie lui aussi par rapport à ces mêmes thèmes. C'est depuis le XVI^{ème} siècle que le mot roman désigna chaque "récit imaginaire écrit en langue vulgaire"(c'est-à-dire d'une langue autre que le Latin).

Le roman est un genre littéraire en perpétuelle mutation. Sa définition reste incomplète et changeante, mais on peut le désigner comme:

" Toute création artistique et esthétique écrites dans une langue précise (arabe, française, allemande...)"¹.

Baudelaire considère ce genre comme une forme hybride d'une littérature sans frontières:

" Le roman, qui tient une place si importante à coté du poème et de l'histoire, est un genre bâtard dont le domaine est vraiment sans limites"²

Selon Bakhtine, le roman se spécifie des autres genres littéraires par le fait de mettre en œuvre plusieurs registres de langues voir "langages" (populaire, poétique, juridique...). Il est le genre le moins identifiable dans la littérature

1- Lassage Laure, *Le roman, le roman fleuve* in <http://www.fabula.org/revue/>

2- Charles Baudelaire, *Théophile Gautier*, 1859 in ibidem.

ns polémiques à son propos. Différentes sont les thèses et les conventions des théoriciens, des écrivains, des critiques à propos de sa détermination, qui ne s'est pas éclaircie avec le temps. Il est le genre le plus discuté jusqu'à nos jours:

"Le roman est recherche du temps perdu, éducation sentimentale, années d'apprentissage et de formation, c'est-à-dire du temps et de l'espace mis en œuvre [...] Il y a donc deux types de roman, l'un qui prétend prélever sa matière sur le vif pour devenir un tranche de vie ou le fameux miroir qu'on promène sur un chemin"¹

Le roman est devenu une forme littéraire dominante, grâce à plusieurs facteurs dont : le passage de l'oral à l'écrit, l'invention de l'imprimerie qui a participé dans la diffusion des livres en dehors des hommes de l'Eglise et ceux de la Bourgeoisie, le développement alphabétique, l'institution des différentes fonctions dans le domaine de la littérature (auteurs, éditeurs, critiques, journalistes, publicitaires ...), les prix littéraires, la reconnaissance des droits de l'auteur, l'Etat qui contribuera le plus dans l'évolution du roman en s'arrétant de contrôler les productions littéraires et artistiques, le lectorat qui augmente de plus en plus et a favorisé dans le changement de statut de l'auteur. Car c'est au XVIII^{ème} siècle seulement que la production littéraire a commencé à être féconde et régulière grâce à la naissance d'une nouvelle couche de lecteurs; ce nouveau public qui réclame des thèmes contemporains, des thèmes parlant de la **société** et du **peuple** (liberté, révolution, société, vices, sentiments, crimes etc....):

1- Marthe Robert, *Roman des origines et origine du roman* (1972) in *Littérature: textes théoriques et critiques*, Paris, Nathan, 2004, p166.

'est plus soutenue par les classes riches [...]. La littérature est soutenue par une clientèle de déclassé. Nous sommes des exilés sociaux et nous emporterons la littérature dans nos maigres bagages. ¹"

Mais le facteur important pour la diffusion du roman est la presse, celle-ci a joué un rôle primordial dans le domaine de la littérature en donnant naissance à une littérature industrielle - selon l'expression de Sainte-Beuve. Le XIX^{ème} siècle ou l'époque de l'alphabétisation, a connu de majeurs changements surtout dans le domaine de l'éducation. Jules Ferry et sa fameuse loi sur l'obligation de l'enseignement a créé un tout nouveau public de lecteurs. Ce dernier a engendré une nouvelle tendance dans le domaine du journalisme: la presse populaire. Une Presse à prix modeste, destinée à un grand public, a vu le jour en 1836 avec Emile Girardin et son quotidien: *La Presse*, et Edmond Dutacq et son journal: *Le Siècle*. Tous deux ont été marqués par des **romans feuilletons** - le roman feuilleton est un roman qui paraît en épisodes dans les journaux et qu'ils faisaient publier chaque jour, par exemple: *La veille fille* de Balzac, le premier roman feuilleton dans l'histoire littéraire, une nécessité dictée par la difficulté des conditions éditoriales mises par les éditeurs de librairies de l'époque, à ce propos constatait Balzac:

"Les plus belles productions littéraires de l'époque, celles de Victor Hugo et de George Sand, ne se vendent pas à plus de 1 200 exemplaires ! La France ne prend que cela, et cela ne suffit pas pour couvrir le prix de fabrication. Le prix de fabrication est trop cher, aussi la littérature s'est-elle réfugiée dans les journaux. ²"

1- Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970, p97

2- H. de Balzac, *Les Mystères de Paris et les premiers romans-feuilletons*, 1839 in <http://www.terresdecrivains.com> 9 avril 2005

son est de fidéliser et stimuler les lecteurs en créant un certain suspens et une certaine ambiguïté fictionnelle. L'écrivain ne produit pas pour évoquer ses états d'âme mais plutôt pour assurer au journal, ainsi qu'à lui-même, un bénéfice matériel et une réputation littéraire.

Le roman est le genre le plus attaché à la société et à ses conflits (c'est principalement ce qui a participé largement à sa diffusion); et, en fonction des changements que connaît la société, les différentes formes littéraires connaissent le même effet.

Ainsi, le roman s'est transformé du "social" à "l'individuel", du "Nous" au "Je". L'individualisme commence à se manifester; les personnages qui étaient "des symboles du perfectionnisme" se transforment en "entités psychologiques et psychiques très complexes".

A partir de ces transformations, la littérature a connu de nouvelles notions: l'engagement, comme exemple, est un tournant important dans la fonction du roman: Est-ce que le romancier peut s'attribuer un rôle dans sa société en dehors de son rôle de "conteur"? La réponse à cette question a redéfini la position de l'auteur. Maintenant l'écrivain peut avoir une position claire et précise à l'égard des problèmes sociaux, économiques, religieux, etc.... de son entourage.

ssique" et "roman cycle":

Le Moyen âge fut le déclencheur du roman, car c'est à partir de là que la prose commence à prendre sa place dans la dimension romanesque en dépit de la forme versificatrice de l'écriture qui ne s'est pas complètement éclipsée, mais plutôt considérée dépassée et ne participait pas dans la progression du roman.

Les deux premiers écrivains qu'on peut désigner comme les fondateurs du roman, comme on le connaît sous sa forme moderne, sont: Cervantès avec *Don Quichotte de la Manche* et Rabelais avec *Les cinq livres*. Ces deux romans ont marqué l'Histoire littéraire des deux pays: la France et l'Espagne. A partir de ses deux points de référence, le roman "moderne" s'initie dans les mentalités des gens surtout après le succès qu'ont connu ces deux oeuvres.

Le roman a connu plusieurs orientations, plusieurs autres formes selon les époques surtout en matière de thèmes et d'outils. Alors se fut la naissance d'autres genres romanesques ou, plus précisément, de sous genres romanesques qui s'intéressaient aux différentes faces de la société humaine. Les deux sous genres que nous allons présenter dans cette partie de notre étude ont contribué à la diffusion du roman comme genre majeur tant par la provocation thématique, qui fut nouvelle dans la littérature, que par les détails individuels et sociaux dont le roman en est le précurseur:

A- Le roman classique: (milieu du XVII ème siècle jusqu'à la fin du XVIII ème siècle). Il puise ses origines dans la **novela** espagnole qui désigne un court roman. C'est un récit à la première personne, avec un discours élégant; il tend vers l'économie des moyens. Il est doté d'un style simple, clair,

modération et par une narration linéaire, chronologique, sans digression et sans confidents.

Le roman classique s'oppose au roman de l'époque baroque (le roman héroïque) dans plusieurs points; mais surtout sur le plan de la durée: le roman classique est court par rapport au roman héroïque.

Le roman classique raconte des actions et des événements de la vie quotidienne d'un individu particulier et précis en mettant en scène une seule intrigue où ne sont mêlés que quatre ou cinq personnages seulement (contrairement au roman héroïque qui mettait un nombre considérable de personnages dans plusieurs intrigues).

La fin du XVI^{ème} siècle et l'état politique dominant à cette époque-là, marqué par la paix signée entre la France et l'Espagne après une guerre qui a duré vingt-cinq ans environ: de 1834 au 1859, contribuèrent à l'intérêt évolutif du personnage ordinaire ; un intérêt établi à cause de la naissance d'un nouveau public de lecteurs. Ce dernier voulait une littérature loin des idées idéalistes et héroïques de l'époque et réclamait des sujets proches de sa personnalité et de son niveau intellectuel et social contemporain. Il demandait, d'avantage, de parler des jouissances calmes et saines de la vie banale. Les personnages dans le roman classique étaient du genre non typé, en d'autres termes, des personnages modestes, d'une catégorie sociale moyenne dont l'auteur cherchait à explorer la vie intérieure et déceler les complications internes du psychisme humain (le début du psychologisme de la littérature).

Le roman classique doit présenter une expérience individuelle et initier un itinéraire d'un héros commun aux prises de son époque historique, aux prises de sa société et aux prises de ses propres conflits internes. Il cherche à

Illusion d'un réalisme commun tout en cultivant un monde particulier du fond de l'esprit humain.

Dans cette rubrique nous citerons quelques romans classiques qui ont marqué, surtout, l'histoire de la littérature française : *La Princesse de Clèves* de Mme de la Fayette en 1678, *Les Etats et Empires de la lune* de Cyrano de Bergerac en 1657 et *Le Comte d'Amboise* de Catherine Bernard en 1689.

B- Le roman cycle: Un vaste roman devisé en une pluralité de tomes ou de parties. C'est un ensemble de romans rassemblés dans les mêmes personnages et dans les mêmes mondes fictionnels, c'est ce que G. Genette appelle "des continuations autographes", ou ce que Ambert nomme des "Suites".

Deux nominations prédominantes dont il faut savoir la différence: Série et Cycle. Le mot **série** recouvre un ensemble de romans où il n'y a pas de chronologie entre un roman et autre. Chacun d'eux présente, raconte une intrigue différente de l'autre. Leurs personnages ne connaissent aucun changement et commencent dès zéro dans chaque tome.

Par contre, le mot cycle - d'origine Antique - a été établie par Aristote et désigne " *les romans composés* " qui signifie un ensemble de romans où on respecte une certaine chronologie et linéarité de narration; une intrigue double, la première propre au tome et la deuxième propre au cycle tout entier:

*" Ainsi, l'œuvre cyclique comme ensemble ne possède de réalité immanente que dans les volumes qui la compose, et pourtant elle les domine et les accroît logiquement. "*¹

1- Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien, Cycles des séries dans la littérature du genre*, p86 in *Transcendance du Cycle* de Samuel Minne, éditions CNRS, 2004

s romans longs, d'une visée encyclopédique et d'une *ambition totalisante*. Plusieurs formes littéraires assurent au roman - cycle la chronologie et la continuité nécessaires à la cohésion entre ses différents tomes, à titre d'exemple: les analepses et les prolepses. Celles-ci sont utilisées par le romancier dans le but de donner à ses personnages ainsi qu'à son roman, une certaine mémoire fictionnelle.

Le premier tome d'un roman cycle est considéré comme le plus important et il est comparé à l'incipit romanesque parce qu'il présente le monde et les formes de tout le cycle. Mais la fin du cycle n'est pas toujours évidente. La clôture d'un volume ne veut pas dire automatiquement la clôture de tout le cycle. On pouvait donner résurrection à des œuvres considérées finalisées, par exemple: *Les Misérables* de V. Hugo. Ces résurrections se font pour répondre à des pressions extérieures soit du côté de l'ensemble des lecteurs, soit du côté de l'ensemble des éditeurs à la suite d'un succès financier.

Les romans cycles sont produits dans le but d'attirer l'attention des lecteurs et de la garder le plus longtemps possible pour créer un certain suspens tout en assurant un bénéfice intellectuel et économique considérables. Il est situé au cœur du XX ème siècle comme la forme majeure pour la littérature de grande diffusion. Pour cela, nous pouvons citer quelques romans cycles qui ont connu un succès considérable aussi bien sur le plan littéraire que sur le plan critique et commercial: Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* de 1908 au 1922, Roger Martin du Gard, *les Thibault* de 1922 au 1940 et Jules Romains, *les Hommes de bonne volonté* de 1932 au 1945.

DEUXIEME CHAPITRE:

Quelques paramètres
constitutifs.

son évolution dans le roman:

" Le personnage est un être imaginaire, destinée à illustrer des catégories d'humanité, des vices ou des vertus, des théories, et ne cherche en rien son assimilation avec un individu réellement vivant. "¹

La notion du personnage a été depuis toujours liée au genre. Le genre auquel le personnage appartient le définit en fonction de son essence, de ses actions ou de ses caractéristiques, par exemple: le personnage du roman n'a pas les mêmes caractéristiques, n'est pas présenté de la même façon qu'un personnage dans une pièce théâtrale ou dans une épopée antique.

Le personnage a vu le jour avec la naissance de l'art. Les étoiles des peintres mettent en scène des personnes - ou personnages - réelles (la *Joconde* de Leonardo de Vinci) ou imaginaires (les peintures Surréalistes), tout comme le théâtre. Celui-ci est né en Grèce antique. Le théâtre antique, ainsi que l'épopée, mettent en scène des personnages symboliques, en d'autres termes, des personnages dotés de traits et caractères communs et idéalistes. Ils sont caractérisés par leur **schématisme** et leur **exemplarité**:

" Ce genre de personnages n'est donc pas perçu comme réel par le public, et n'est pas non plus identifié à la personne de l'acteur. "²

La naissance d'autres genres littéraires contribue à l'évolution de la notion du personnage et la redéfinit ultérieurement au fur et à mesure, à titre d'exemple: le roman, qui s'est propagé depuis le XIX ème siècle, est le genre majeur pour l'évolution du personnage tant par la spécificité thématique et

1- Milan Kundera, *L'art du roman in Personnage et récit, analyse structurale du personnage* de Marcel De Grève, p02 in <http://www.ditl.info/arttest/art3413.php>

2- Jean Milly, *Poétiques des textes*, Paris, Armand Colin, 2005, p158.

le domaine de la littérature, que par la diversification des critères qu'il attribue à ses personnages. Le personnage romanesque est le reflet de la réalité, la représentation du social, ou plus explicitement: " Le lieu favorisé de l'intrusion du social dans le roman."¹

Le personnage s'est construit comme un être fictif en se référant à plusieurs éléments propres à la société. Cette dernière lui prête quelques notions individuelles ou sociales pour le faire appréhender et le rendre vraisemblable et le plus réel possible:

*" Au fur et à mesure que s'affirme dans la société la notion d'individu, la littérature présente des personnages plus élaborés, insérés dans un cadre de vie précis, entourés d'une famille, d'un groupe social, plongés dans la mentalité de leur temps. "*²

Dans ce cadre, l'auteur et le lecteur, tous deux et chacun de sa manière, s'identifient par rapport aux personnages romanesques: l'auteur par les caractéristiques physiques, morales, psychologiques etc.... qu'il attribue à ses personnages et le lecteur par l'influence que peuvent exercer ces mêmes personnages dans son esprit.

L'approche traditionnelle affirme que - ainsi que certains auteurs Classiques - le personnage est un outil, un moyen à la disposition de l'auteur pour faire véhiculer à son lecteur un certain nombre d'informations psychologiques et émotionnelles réunies dans un être imaginaire, fidèle à une réalité sociale changeante et fictive, où les notions du Bien et du Mal sont plus polémiques. L'essentiel dans cette approche est **La valeur**

1-Sepulchre Sarah, *les fictions à épisodes télévisuelles: Quelle place pour les personnages secondaires face aux héros multiples ?* université de Louvain-la-Neuve, p05, 2002

2- Jean Milly, *Poétiques des textes*, Paris, Armand Colin, 2005, p160.

rôle du personnage dans la fiction; car le personnage est une création textuelle concentrée dans un univers fictif où le romancier essaie, au maximum, de cacher l'irréalité de ses personnages tout en les faisant doter de plusieurs critères de nature humaine dans le but de faire ancrer dans l'esprit du lecteur la vraisemblance de ces êtres de papier; un psychologisme qui s'est affirmé par la suite comme l'une des règles primordiales pour la production romanesque :

" Deux siècles de réalisme psychologique ont créé quelques normes quasi inviolables : il faut donner le maximum d'informations sur un personnage : sur son apparence physique, sur sa façon de parler et de se comporter ; il faut faire connaître le passé d'un personnage, car c'est là que se trouvent toutes les motivations de son comportement présent. L'auteur et ses propres considérations doivent disparaître pour ne pas déranger le lecteur qui veut céder à l'illusion et tenir la fiction pour une réalité "¹.

V. Hugo conçoit le personnage comme un **type**. Le type est l'ensemble de caractères que peut attribuer un auteur à ses créatures. Selon lui, le personnage contient le mystère de l'homme: il contient tout l'homme. L'auteur ne fait que le reproduire en des figures reconnaissables: " Il est une leçon donné à l'homme par l'homme. "²

C'est là où se résume toute la créativité de l'auteur. Le type est la concrétisation du génie créatif que le romancier prétend avoir:

1- Milan Kundera, *L'art du roman* in *Personnage et récit, analyse structurale du personnage* de Marcel De Grève, p01 in <http://www.ditl.info/arttest/art3413.php>

2- V. Hugo, *William Shakespeare* in *Littérature: textes théoriques et critiques*, Paris, Armand Colin, 2004, p126.

roduit aucun homme en particulier; il ne superpose
exactement à aucun individu; il résume sous une forme humaine toute
une famille de caractères et d'esprits. Un type n'abrège pas, il
condense. Il n'est pas un, il est tous [...] les types sont des cas prévu
par Dieu; le génie les réalise. Dieu ne fait que l'avar, le génie fait
Harpagon; Dieu ne fait que le traître, le génie fait Iago."¹

" Un type [...] est un personnage qui résume en lui-même les traits
caractéristiques de tous ceux qui lui ressemblent plus ou moins, il est
le modèle du genre. "²

Cette distinction de la typologie du personnage échappe à la distinction de
l'abstraction de celui-ci. La seule satisfaction que le lecteur peut obtenir du
personnage est la possibilité de voir en ce dernier des caractéristiques
identiques à sa personne même; ce qui est parfaitement loin du fait de
l'opposition de personnage à la réalité.

Le personnage, **le moteur de la création**, qui s'est avéré avec
l'individualisme; mais ensuite a reculé avec le socialisme à une époque
donnée, est aujourd'hui contesté par un nombre de critiques dans son
association à la notion de *personne* que M. Zeraffa évoque dans son œuvre
Personne et personnage:

" L'homme et sa présence dans le monde tels que le romancier les
perçoit d'abords, les conçoit ensuite. "³;

1- Idem.

2- Balzac, *Une ténébreuse affaire* in *Le personnage de roman* in
<http://www.terresdecrivains.com> 9 avril 2005

3- Zeraffa Michel, *Personne te personnage*, Italie, Klincksieck, 1971, p10

de la littérature, le personnage n'est plus un être de papier mais plutôt un vecteur d'un réalisme et d'une psychique humaine. Une association qui était pour les Classiques inadéquate:

" [...] chez les classiques [...] le personnage n'est pas confondu avec une personne réelle: il est au contraire une abstraction et c'est ce qui lui permet de toucher l'intelligence et la sensibilité du lecteur. "¹

Cette association entre personnage et personne se fait par des traits explicites, identifiables et faciles à repérer pour le lecteur dont, par exemple le Nom du personnage. Les Noms et les Prénoms des personnages, qui sont la condensation de traits psychologiques et mêmes physiques (les personnages de Balzac), leurs sont attribués dans le but de leur donner l'épaisseur réaliste réclamée par les romanciers et aussi pour les rendre liés le plus possible avec leur social tout en essayant de créer de nouveaux types de personnages.

Les Noms sont un moyen très économique de qualification. Dans les contes, à titre d'exemple, les Noms des personnages sont la représentation de leurs **qualifications conventionnelles**, c'est-à-dire que le personnage, dans le conte (ou plus exactement l'actant), n'est pas un être à part entière mais un ensemble de qualités ou de vices regroupés dans une typologie de personnages:

" Chacun est une caricature qui peut être placée dans une multitude de situations narratives; chaque fois sa réaction sera du même type. "²

1- N. Toursel et J. Vassevière, *Littérature: textes théoriques et critiques*, Paris, Nathan, 2004, p176.

2- Jean Milly, *Poétique des textes*, Paris, Armand Colin, 2005, p163.

Les Noms peuvent être révélés, explicitement ou implicitement, un certain nombre d'informations sur le personnage, soit d'ordre individuel comme la profession ou le caractère, soit d'ordre social comme le statut ou le niveau intellectuel:

" En lui donnant un nom (le personnage), une activité sociale, une psychologie, en le situant dans l'espace, le temps, l'histoire, le roman tend à faire de lui un être vivant. "1

Mais le choix des Noms peut être arbitraire de la part du romancier par rapport à lui-même, par rapport à la relation qu'entretiennent les personnages avec leur réalité romanesque ainsi que par rapport aux relations entretenues entre ces personnages au sein du cadre romanesque. Les Noms Propres peuvent être imaginaires en dépit d'autres facteurs qui s'avèrent réels:

" Donner des noms imaginaires aux acteurs d'un roman, c'est affranchir ceux-ci de la réalité quotidienne ou historique et œuvrer pour la création de vrais personnages, qui rempliront une fonction uniquement par rapport aux autres éléments qui composent le texte. "2

Le personnage est le pivot central de la fiction littéraire. Le fait d'être réclamé l'un des éléments de la réalité ou non n'en fait en aucun cas le point débattu, pour la majorité des romanciers contemporains, parce que le personnage, qu'il soit la référence de la personne du romancier ou celle du lecteur ou qu'il soit la référence à une réalité, il est et restera le résultat de cette union entre le réel et l'imaginaire.

1- N. Toursel et J. Vassevière, *Littérature: textes théoriques et critiques*, Paris, Nathan, 2004, p176.

2- Rey Pierre-Louis, *Le roman*, Paris, Hachette, 1992, p63.

es [...] ne sont nullement créées [...] nos prétendues
créatures sont formées d'éléments pris au réel [...] les héros de
romans naissent du mariage que le romancier contracte avec la
réalité. ¹

II- Le personnage étant une "entité constitutive" dans le roman:

Le personnage est conçu comme l'un des éléments ou des entités
constitutives du texte littéraire du point de vue purement sémiotique.

La sémiotique qui fut une nouvelle doctrine pour l'étude du texte littéraire est
reconnue comme l'étude des signes et des processus d'interprétations². Elle est
l'étude scientifique des significations linguistiques et fut élaborée sur les bases
de la linguistique par le célèbre F. de Saussure lui-même. Celui-ci a proposé
de l'inaugurer sémiologie:

*" La langue est un système de signes exprimant des idées, et par là,
comparable à l'écriture, l'alphabet des sourds-muets, aux rites
symboliques, aux formes de politesse, aux signaux militaires, etc. elle
est seulement le plus important de ses systèmes. On peut onc
concevoir une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie
sociale; elle formerait une partie de la psychologie sociale et par
conséquent de la psychologie générale, nous la nommerons
sémiologie. ³"*

Une conception mise en cause par R. Barthes qui rejetait l'idée que la
linguistique est une partie intégrante dans la sémiologie:

1- François Mauriac, *Le romancier et ses personnages*, Paris, Buchet/Chastel, 1990, p31.

2-O. Ducrot et J. M. Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du
langage*, Paris, Seuil, 1995, p213.

3- F. De Saussure, *Cours de linguistique générale* in *Les enjeux de la sémiotique*, Anne
Hénault, Paris, Press Universitaires de France, 1993, p13.

ne admettre dès maintenant la possibilité de renverser un jour la proposition de Saussure: la linguistique n'est pas une partie même privilégiée de la science générale des signes, c'est la sémiologie qui est une partie de la linguistique. ¹¹

En somme, la sémiotique ne se réclame pas une théorie qui informe sur le monde ni sur les relations que ce monde fait entretenir entre les hommes, mais en tant qu'une certaine forme de **savoir**:

" [...] savoir sur l'homme et sur la forme (non la nature) des effets de sens qu'il s'efforce de mettre en circulation. ¹²

Dans cette perspective, la notion du personnage a connu un changement pertinent, la sémiotique étudie le personnage loin de sa condensation psychologique et sociale:

" Le personnage n'est [...] pas analysé du point de vue psychologique, voire psychanalytique ou d'un point de vue dramatique, c'est son fonctionnement textuel qui est prioritaire, même sur [...] les critères culturels et esthétiques de sa caractérisation. ¹³

Les Structuralistes perçoivent le personnage en tant qu'un signe:

" Il est [...] un signe à l'intérieur d'un système de signes, en effet – ou un faisceau d'effets – de procédés techniques, un nœud de relations d'ordre linguistique, rhétorique, thématique, sémiotique [...] le

1- R. Barthes, *Communications* in idem.

2-Hénault Anne, *Les enjeux de la sémiotique*, Paris, Press Universitaires de France, 1993. p173.

3- Noëlle Sorin, *Le personnage-référentiel comme composante de la lisibilité sémiotique*. Université du Québec à Montréal, 2000, p04

vient une unité diffuse de signification, manifestées
par un ensemble discontinu de signes "¹

Ces Structuralistes refusent de classer le personnage en fonction de son essence psychologique, mais plutôt en fonction de sa participation au sein des rapports événementiels : le personnage-actant. Ce qui est important ici ce n'est pas ce que le personnage "Est" mais ce qu'il "Fait":

" L'analyse structurale a eu la plus grande répugnance de traiter le personnage comme une essence, fut-ce pour le classer [...] L'analyse structurale, très soucieuse de ne point définir le personnage en termes d'essences psychologiques, s'est efforcée, jusqu'à présent, à travers des hypothèses diverses, de définir le personnage, non comme un << 'être'>>, mais comme un << participant'>>. "²

Certains théoriciens Structuralistes (T. Todorov et Tomachevski) vont jusqu'à atténuer toute fonction narrative aux personnages dans le récit, ainsi déclarait Tomachevski:

" Le héros n'est guère nécessaire à la fable. La fable comme système de motifs peut entièrement se passer du héros et de ses traits caractéristiques. Le héros résulte de la transformation du matériau en sujet et représente donc d'une part un moyen d'enchaînement de motifs et d'autre part une motivation personnifiée du lien entre les motifs. "³

1- Jean Milly, *Poétique des textes*, Paris, Armand Colin, 2005, p161.

2- Roland Barthes, *Poétique du récit* in *Littérature des textes théoriques et critiques*, Paris, Nathan, 2004, p129.

3- Boris Tomachevski, *Thématique* in *Personnage et récit, analyse structurale du personnage*, Marcel de Grève, p03 in <http://www.ditl.info/arttest/art3413.php>

de référence sur l'étude des contes russes parue en 1928 intitulée *La Morphologie du conte* a orienté l'étude des personnages vers un autre stade de recherche. Pour lui, le personnage est un ensemble de fonctions régies par un certain nombre de sphères:

" De nombreuses fonctions se groupent logiquement selon certaines sphères. Ces sphères correspondent aux personnages qui accomplissent les fonctions. On trouve, dans le conte, les sphères d'action suivantes :

1° La sphère d'action de l'agresseur (ou du méchant).

2° La sphère d'action du donateur (ou pourvoyeur).

3° La sphère d'action de l'auxiliaire.

4° La sphère d'action de la princesse (du personnage recherché) et de son père.

5° La sphère d'action du mandateur.

6° La sphère d'action du héros.

7° La sphère d'action du faux héros. "¹

Plusieurs années plus tard, une autre vision, paramétrée par la Morphologie de Propp, celle d'un français: Étienne Souriau; vint prolonger les concepts de Propp sur les personnages (fonctions et sphères) en les traitant sur le récit théâtral. Cette approche a limité les fonctions narratives en six seulement:

" Il distingue les personnages des fonctions dramatiques, dont l'inventaire se limite à six : le Lion ou la force thématique orientée ; le Soleil, ou le représentant du bien souhaité, de la valeur orientante ; la Terre, ou l'obteneur virtuel de ce bien, c'est-à-dire celui pour lequel travaille le Lion ; Mars, ou l'opposant ; la

1- V. Propp, *La morphologie du conte* in idem.

arbitre, l'attributeur du bien ; la Lune, ou la rescousse,
le redoublement d'une des forces précédentes. "¹

Greimas, lui, analyse les personnages selon ce qu'ils font, et non pas selon ce qu'ils sont. Il les a classés en six fonctions narratives (réduisant ainsi la typologie de Propp qui comportait 31 fonctions). Ces fonctions sont exposées sur trois axes: la communication, le désir et enfin l'épreuve. Mais Greimas dans sa sémiotique discursive, a trouvé une délicatesse sémiotique dans l'étude du personnage. Selon lui, la notion du personnage, ou plutôt, le rôle joué par celui-ci dans le récit n'est pas prédéterminé, c'est-à-dire que le personnage ou l'actant X assurera le rôle Y. Mais au contraire, le rôle assumé par le personnage va être comme résultat à tout un chemin que lui même - (l'actant) trace depuis le début de la fiction. En d'autres termes, le chemin du personnage est, dans ce cas là, doté d'une mémoire :

" Une [...] difficulté surgit lorsqu'on veut cerner cette conception dynamique de l'actant sémiotique: on s'aperçoit vite que le sujet n'est pas une simple succession de rôles actanciels qu'il assume, mais qu'au contraire il est, à chaque état du parcours, l'ensemble organisé des rôles actanciels acquis tout au long du parcours précédent, que le héros par exemple n'est pas seulement le sujet saisi à l'instant où il sort victorieux de son combat décisif, mais qu'il a derrière lui tout un passé qui [...] l'a fait ce qu'il est. Le discours [...] possède une mémoire "².

Toutes les théories explicitées précédemment (des Classiques jusqu'au Structuralistes) relèvent d'une étude conceptuelle voir schématique de l'entité

1- Marcel De grève, *Personnage et récit, analyse structurale du personnage*, p04 in <http://www.ditl.info/arttest/art3413.php>

2- A.J. Greimas, *Les acquis et les projets*, préface in *Introduction à la sémiologie narrative et discursive: méthodologie et application*, Paris, Joseph Courtés, Hachette, 1976, p05.

l'existence psychologique, soit en tant que élément textuel. Toutes ces notions en dépit de leurs origines, de leurs sources, de leur point de départ ou de leurs précurseurs sont des points de référence dans le champ littéraire ainsi que pour le cadre socio romanesque du personnage.

DEUXIEME PARTIE:

Histoire et enjeu(x)
identitaire(s).

PREMEIR CHAPITRE:
Identité et Histoire dans
Le Moscovite.

ns le roman d'Henri Troyat:

Le romancier fait partie d'une minorité d'écrivains d'origines russes. Il se situe au centre de la littérature française contemporaine du XX^{ème} siècle, il a contribué à la diffusion d'une littérature française d'innovation. Innovatrice parce qu'elle se met au centre de deux cultures, deux civilisations tout à fait différentes l'une de l'autre; ou simplement parce qu'elle évoque la difficulté, la complexité de l'âme humaine.

Henri Troyat parlait pratiquement dans tous ses écrits de la Russie: un pays qu'il n'a jamais connu - pas en tant qu'adulte - et qu'il n'a pas voulu connaître même quand il en a eu l'opportunité:

"Je me suis fait une Russie intérieure, et j'ai vécu avec. Y aller aujourd'hui ne serait qu'opposer à cette vision des impressions de touriste, dont je sais qu'elles ne me feraient rien sentir de réel. La neige est plus propre dans les rêves."¹

La Russie n'était pour lui qu'une notion, que des souvenirs et des espérances, la terre tant désirée par sa famille:

" Nous étions heureux, mais nous manquions de tout. J'ai vécu la Russie comme un paradis perdu."²

Le pays d'origine était omniprésent dans pratiquement toutes ses œuvres, cependant il n'éprouvait pas le besoin de quitter la France pour la Russie.

1- Henri Troyat in *L'exil intérieur d'Henri Troyat*, Hubert Prolongeau in http://www.humanite.fr/2000-08-10_Cultures

2- Idem.

ur met son personnage dans une intrigue que peut-être, lui-même a connu durant un certain moment: c'est la question de la "double identité". Le personnage principal: Armand de Croué se présenterait comme une image inverse de l'auteur: c'est un russe d'origine française. L'auteur affirme que ses personnages se caractérisent par certains critères personnels et propres à lui-même:

" Je vois chez les autres des traits que je retrouve ensuite en moi: je les amplifie alors jusqu'à les faire exister."¹

La majorité des écrivains s'identifient à leurs personnages, les marquant par des traits proches de leurs personnalités². Henri Troyat ne fait pas l'exception. Dans ce roman là, on n'est pas loin de confondre entre les deux: l'auteur et le héros.

Le personnage principal - qui va être le centre de notre recherche parce c'est lui seul confronté au problème de la double identité- s'est mis dans une situation de désarroi. Après le déclenchement de la guerre, il ne savait plus à qui appartenir, surtout quand il est mal traité par ses concitoyens Russes à cause de ses origines. Pour lui, le problème de ses origines françaises était résolu : il est Russe; la France n'est qu'un mirage, un souvenir. Et tant que la raison ne trouve pas de véritables explications à son problème, le cœur en saura la solution peut-être. Premièrement, son amour pour une actrice française - dans cette phase là, la France était son pays - le pousse jusqu'à participer à sa municipalité et jouer dans son théâtre et pour ses soldats.

1- Ibidem.

2- Henri Troyat in *L'exile intérieur d'Henri Troyat*, Hubert Prolongeau in http://www.humanite.fr/2000-08-10_Cultures

tesse russe, la fille de son bienfaiteur, redéfinit

"la patrie" dans son esprit.

Henri Troyat décrit une situation plus que familière pour l'ensemble des lecteurs : le concept de l'identité, de l'intégration, de l'appartenance sociale et politique qui restent très oscillantes, très fluctuantes mais qui se réfèrent à une compréhension immanente des mécanismes de la société.

Le romancier traite le thème de l'identité sur deux axes : premièrement du point de vue social. La société est le terrain où se déterminent toutes les situations. Pour l'auteur, la question se résume dans la société. Si elle acceptait qu'un individu appartienne à la communauté, ce serait le cas, en dépit de ses origines différentes qui ne poseront, dans ce cas de figure, aucun problème. Mais est-ce que l'intégration sociale dépend seulement de la société, comme c'est le cas du héros ?

Avant le déclenchement de la guerre, les Russes ne voyaient pas en lui un étranger, peut-être à cause de sa discipline russe chez une famille russe noble, ou peut-être parce qu'il était vraiment un Russe ?

La discipline acquise chez les Bériznikoff depuis l'âge de quatre ans a joué un rôle essentiel dans la constitution de sa personnalité et sa maturité en tant que citoyen russe. Mais il ne faut pas oublier qu'il n'était pas, tout à fait, déraciné de ses origines. Il a maîtrisé la langue française - sans accent; il a appris la littérature et la culture française; son père lui parlait toujours de la "Patrie" et espérait, jusqu'au dernier jour, de retourner en France.

Le fait d'être si proche de la France malgré la distance géographique, n'avait pas l'effet qu'espérait le père. Le héros n'avait jamais éprouvé le désir d'aller en France. Toutefois la succession des événements l'oblige à quitter la Russie pour la France, mais par nécessité et non par désir (comme conséquence de sa participation dans la municipalité française à Moscou pendant l'invasion).

ersonnel". L'écrivain raconte le problème de l'identité du côté de la personnalité du héros. La patrie dans la conscience de notre personnage était toutefois liée à la femme : Pauline, Nathalie Ivanova, Catherine; mais elle reposait aussi sur lui. La notion de la patrie était presque déterminée dans son esprit. Ceci ne veut pas dire que la France n'y était pas présente. Depuis son jeune âge, il se posait la question de ses origines françaises : comment aurait été la vie si son père n'avait pas quitter la France à cause de la révolution ? Comment aurait été la vie si la révolution napolitaine n'avait pas eu lieu ? Des questions pertinentes que le romancier s'est probablement posées.

Le roman renferme une partie de la vie personnelle de l'auteur. Il a essayé, dans ce roman, de donner une présentation fidèle à la question de la double identité : une situation bien compliquée pour en arriver à sa fin, du moins, pour en déduire une conclusion.

Le roman et personnage dans Le Moscovite:

L'Histoire est récit du vécu de l'humanité, elle est l'ensemble d'événements retracés par les civilisations à travers le temps.

L'Histoire est le fondement essentiel, la source première pour le roman. L'auteur a trouvé dans l'Histoire une matière féconde, une mine d'or, pour décrire la communauté sociale et l'âme humaine; une écriture mélange de fiction et du réel dans laquelle l'écrivain est : "*l'historien du présent*"¹.

*"L'Histoire est un roman qui a été, le roman est de l'Histoire, qui aurait pu être"*²;

Les romans historiques existent depuis le Moyen Age; se sont des romans racontant des faits réels puisés de l'Histoire contemporaines. On peut citer à titre d'exemple : *Les Rougon-Macquart* d'Emile Zola, qui raconte l'histoire d'une famille durant le règne du second Empire; *L'éducation sentimentale* de Flaubert qui narre l'histoire de la Révolution de 1848, *La Comédie humaine* de Balzac..., tous sont les authentiques exemples de ce sous genre du roman.

Pour quelques théoriciens – y inclut Pierre-Louis Rey, le roman de Madame de Lafayette : *La Princesse de Clèves*, peut être considéré dans une certaine dimension comme le premier roman historique de la littérature française parce qu'il est une présentation faite mélange de fiction et de faits réels concernant la Cour Monarchique de l'époque, il est une "parfaite

1- Goncourt in *Le roman*, Pierre-Louis Rey, Paris, Hachette, 1992, p13.

2- Goncourt in *ibidem*, p12.

et de la manière dont on y vit"¹:

" La Princesse de Clèves s'en remet à l'analyse du cœur humain, mais aussi à l'étude d'une société du passé, pour éclairer une destinée individuelle [...] les plus grandes audaces que Mme de Lafayette prend avec l'Histoire concernant les intrigues amoureuses qu'elle prête Catherine et Médicis et surtout le rôle dévolu à la raine dauphine, Marie Stuart "².

Comme on le constate dans notre roman : *Le Moscovite*, une très grande partie est consacrée à l'Histoire. L'auteur narre une période importante et décisive dans l'histoire de deux pays : la France et la Russie.

Le roman est basé sur l'invasion française en Russie aux environs de 1812, après La rupture du Traité de Tilsit (1807) par le Tsar Alexandre I, qui l'unissait avec l'Empereur. Les événements relatés sont divisés en deux parties, la première se déroule en Russie (à Moscou) et la deuxième en France (à Paris). Dans ce cadre le roman comportera des faits réels et d'autres fictifs dont un simple passage sera nécessaire. Dans cette partie de notre recherche, nous procéderons aux deux histoires : l'histoire romancée et l'histoire réelle. Pour ce faire, nous classerons les événements historiques et les événements fictionnels dans un tableau, et ce pour faciliter la recherche :

1- Mme de Lafayette, *Mémoires* in *Le roman*, Pierre-Louis Rey, Paris, Hachette, 1992, p15.

2- Pierre-Louis Rey in idem.

	Histoire romancée
1- La chute de Smolensk le mois d'août 1812.	Le début de la guerre. Le Comte Béreznikoff décide de quitter Moscou pour Vladimir.
2- L'entrée de l'armée française à Moscou le 7 septembre 1812 (selon le calendrier grégorien français).	La mort du père d'Armand.
3- Le grand incendie de Moscou le lendemain de l'entrée française. 4- L'arrivée de Napoléon à Moscou le 14 septembre 1812 (selon le calendrier grégorien).	Le grand incendie laissa Armand sans toit. Il s'engage avec une troupe théâtrale française.
5- L'installation d'une Municipalité française à Moscou. 6- La bataille de Vinkovo le 6 octobre 1812 selon le calendrier Julien (12 octobre 1812).	Armand travaille à la municipalité française et au théâtre.
7- La retraite française le 18	Armand suit la retraite française.

<p>octobre 1812 selon le calendrier grégorien (le 06 octobre 1812).</p> <p>8- La bataille de Malo-Iaroslavetz le 24 octobre 1812 selon le calendrier julien.</p>	<p>Armand arrive à Smolensk, il tomba malade, ses amis décidèrent de le laisser à son sort.</p>
<p>9- Le début de l'an 1814 (selon le calendrier grégorien) est marqué par la victoire des Alliés, ils ont occupé toutes les préfectures françaises et ils sont profondément entrés en France.</p>	<p>Le retour d'Armand au sein de la famille Béreznikoff.</p> <p>Il fut arrêté par les autorités et fut traité comme un traître.</p>
<p>10- Le traité de paix entre la France et les Alliés le 03 mai 1814 (selon le calendrier grégorien) et le retour du roi Louis XVIII. Napoléon s'est exilé à l'île d'Elbe.</p>	<p>La famille quitte la Russie pour la France.</p>
<p>11- Napoléon fuit l'île d'Elbe, et réussit de reconquérir la France (Cent Jours). Le roi Louis XVIII fuit Paris à la fin du juin</p>	<p>Catherine tomba malade et mourra quelques mois après.</p> <p>La comtesse Nathalie –Ivanona laissa Armand seul à Paris et</p>

1815.	retourna à Moscou.
12- Napoléon signe le deuxième Traité de paix daté de 22 juin 1815.	Armand se consolait auprès d'un ami français.
13- Le roi Louis XVIII remonte sur le trône le 28 juin 1815.	Armand fut arrêté une deuxième fois. Il a été emprisonné ensuite acquitté quelques mois après.
14- Napoléon fut exilé à Sainte-Hélène le 17 octobre 1815.	La mort d'Armand le jour de sa libération de la prison.

La guerre est le déclencheur dans la fiction car elle a réveillé chez le héros le statut de son identité. Notre héros est obligé de confronter sa situation de double nationalité. Le monde est devenu bi- dimensionnel, bi conceptuel: le pays, la patrie, la passion sont transformés en un enjeu, ou on peut gager comme on peut perdre.

L'Histoire dans *Le Moscovite* joue deux rôles: d'une part l'auteur décrit une période historique, politique et critique pour les deux pays marqués par la guerre et la souffrance; d'autre part, il crée une fiction pour peindre en toute liberté, une intrigue problématique d'un personnage qui se trouve forcé de

ce à qui il doit ses origines, et la Russie qui lui
doit sa vie, ses jouissances, sa passion et son dégoût.

Du point de vue de l'auteur, la guerre se présente comme un "élément perturbateur" dans le déroulement de l'histoire. Elle fait exploser les sentiments à l'égard des personnes de double identité dans une société.

L'écrivain tente d'expliquer, d'éclaircir et de poser un problème tiré de son expérience personnelle. Le désarroi qu'il a connu durant une période de sa vie peut nous expliquer la présence de la Russie dans ses romans.

DEUXIEME CHAPITRE:

Le Moscovite, étude de la diégèse.

Moscovite:

Le discours est un énoncé écrit ou oral produit par une personne pendant un moment et dans un lieu donné, et pour quelqu'un précis afin d'agir sur lui: c'est la situation d'énonciation. Cette dernière est définie comme:

*" La mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation [...] l'acte même de produire un énoncé et non le texte de l'énoncé"*¹

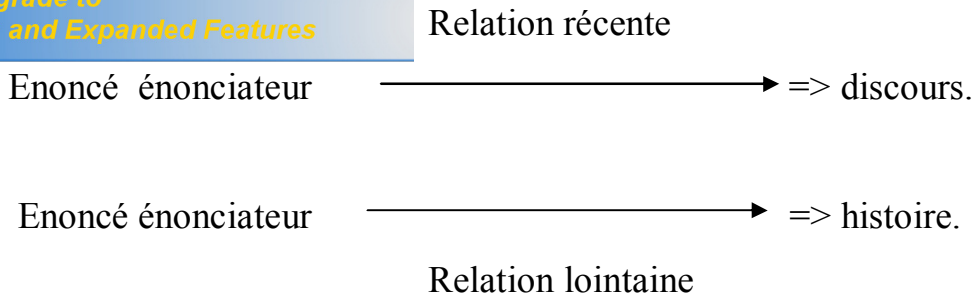
L'énonciation demande, en somme, un certain nombre d'indices qu'on appelle des marques d'énonciation: des marques de personne, de temps, de lieu et de jugements:

*" Le discours: toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre de quelque manière [...] c'est aussi la masse des écrits qui reproduisent des discours oraux ou qui en empruntent le tour et les fins : correspondance, mémoires, théâtre, ouvrages didactiques, bref tous les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un."*²

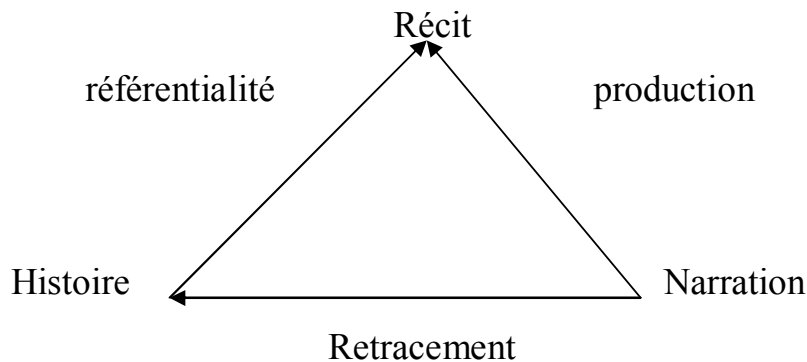
Benveniste conçoit la relation entre énoncé et énonciateur comme la base de ses recherches; cette dernière se détermine sur deux plans:

1- Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale in Poétiques des textes*, Paris, Armand Colin, 1992, p14.

2- Ibidem.



La narratologie est l'étude, l'analyse des composantes et mécanismes du récit. Pour enrichir cette analyse, il faut d'abord passer par quelques terrains de base: **le récit est une histoire narrée**. La relation entre : **récit/histoire/narration** est le cœur de toute **fiction**. La juxtaposition de ces trois dimensions produit les différentes formes de l'écriture qui caractérise les auteurs. Le schéma suivant présente plus clairement cette relation:



La relation entre récit et histoire est une relation référentielle, c'est-à-dire l'histoire se construit dans un récit par le biais d'un référent, d'un thème; c'est ce dernier qui constitue le noyau de chaque récit. La deuxième relation est celle qui existe entre narration et histoire. Celle-ci s'explique par une relation de retracement: le rôle de la narration, dans cette relation est de retracer, raconter une histoire. La dernière relation est entretenue entre narration et récit: c'est une production. En d'autres termes, la narration produit le récit. Il n'existe pas un récit sans une narration: le récit ne se

La relation entre récit et celui qui le raconte - qu'on appelle narrateur - définit deux grandes traditions ou modes narratifs: la **mimésis** et la **diégésis**, en d'autres termes, le "montrer" et le "raconter". Ces deux modes narratifs sont antagonistes depuis Platon et Aristote.

Certains chercheurs (Propp, Greimas) appellent la première orientation - la mimésis - **la sémiotique narrative**. Elle se centre sur l'histoire seulement sans prendre en considération ni la façon dont elle est narrée ni la voix qu'elle a prise pour se raconter (le genre littéraire); elle **montre** (selon Lubbock et Banfield) l'histoire dont on a l'impression qu'elle se raconte d'elle-même.

La mimésis est l'imitation directe, comme le cas du théâtre: les dialogues, les citations. Elle cherche à donner l'impression du vraisemblable, et du réel en essayant au maximum d'effacer toute présence et se concentrer sur la présence des personnages.

Contrairement à la précédente, la diégésis ou le "raconter", se base sur la manière de raconter une histoire, le mode de représentation verbale d'une histoire. Elle s'intéresse aux relations qu'entretiennent les trois plans qui sont : le récit, l'histoire et la narration. Elle ne cherche pas à imiter la réalité comme c'est le cas de la mimésis, mais plutôt à raconter une fiction et céder la place au narrateur pour s'exprimer; en utilisant le discours indirect.

Dans notre travail, nous allons tenter d'analyser le roman objet d'étude: *Le Moscovite* d'Henri Troyat selon la deuxième tradition, celle de la diégésis. C'est-à-dire, que notre tâche sera concentrée sur la narration. Notre fiction,

... autre fiction, est une **narration habitée, située, et datée**; c'est-à-dire, un narrateur racontant une histoire fictive vécue par un ou ensemble de personnages, dans un espace précis et pendant un temps déterminé.

1- Les points de vue / la focalisation:

La narration dans notre roman est une narration **transparente, objective, minimale**. Elle est au service de l'histoire seulement, car le narrateur -qui est non identifié explicitement - ne fait pas partie de l'intrigue, enfin pas en tant que personnage, mais seulement comme un rapporteur d'informations; comme le montre cet exemple tiré du roman et qui constitue, en effet, l'incipit du roman:

" Depuis le début du repas, Armand sentait venir l'orage. Nul n'osait rompre le silence, tant que le comte Paul Arkadiévitch Béreznikoff n'aurait pas donné le signal de la conversation. Or, il se taisait, pesant et opaque tel un lingot de plomb."

(Le Moscovite, p 01.)

On a tendance à penser que la narration est effacée alors que ce n'est pas le cas. La narration transparente sert à relater les événements, bien sur, mais tout en gardant son statut d'embrayeur :

" L'aristocratie et le grand commerce moscovites avaient fait assaut de générosité, le mois dernier, lors de la visite du tsar Alexandre I dans sa veille capital. "(Idem.)

an - montre l'impossibilité de concevoir une narration effacée. La visite du Tsar datant d'un mois avant et qui a été signalée est un indice implicite de la présence du narrateur dans le récit.

Nous allons essayer de répondre à la question : qui parle dans le récit? Déterminer le rapporteur (ou narrateur), son statut et ses fonctions, sera la deuxième étape pour s'introduire dans l'analyse de notre roman : *Le Moscovite* d'Henri Troyat, mais il y a d'autres aspects textuels et narratoriels à résoudre.

La question la plus pertinente est de faire la distinction entre : qui parle dans le récit et qui le perçoit :

" La perspective narrative ne se limite pas au centre d'orientation visuel, c'est-à-dire à la question de savoir qui << voit >>, mais implique aussi le centre d'orientation auditif, tactile, gustatif et olfactif. Comme la perception du monde romanesque se trouve filtrée par l'esprit du centre d'orientation, la perspective narrative est influencée par le psychisme du percepteur "1.

La perspective narrative est le point de vue du narrateur - Genette voit que le point de vue est **l'instrument** utilisé par la perspective en ce qui concerne la modalisation de l'information narrative. C'est la transmission de l'information narrative à partir du champ de vision du narrateur ou du personnage ou d'une autre entité neutre répondant à la question: qui perçoit dans la diégèse? La perspective a été élaborée par un certain nombre de chercheurs et de narratologues dont : G. Genette, Stanzel.

1- J. Lintevelt, *Essai de typologie narrative in Introduction à l'analyse du Roman*, Yves Reuter, Paris, Bordas, 1991, p67.

se base sur deux éléments: **l'objet** et **le sujet**;

ceux-ci constituent le point débattu de la perspective narrative. Stanzel a élaboré un modèle contenant trois cas :

- Narration à la troisième personne du point de vue du **narrateur**: " Une situation auctorielle".
- Roman à la première personne: narration à la première personne selon le point de vue **du personnage**.
- Narration à la troisième personne selon le point de vue **d'un personnage**, qu'on appelle réflecteur: "Une situation personnelle".

Genette s'est opposé au raisonnement de Stanzel. Il voit dans la narration à la première personne et la situation personnelle un ordre non modal, c'est-à-dire, il n'y a pas une diversification des points de vue; parce que tous les deux présentent le même: c'est celui du personnage qui est dans ce cas-là le narrateur. Cette non modalité contestée par Genette est établie par Stanzel favorise -selon Genette- l'ambiguïté déjà existante entre voix narratives et points de vue (perspective). Dans ce passage tiré de la troisième partie : *Les feux du matin* on appréhende plus explicitement la première distinction de Stanzel:

" En se retrouvant dans la calèche, face aux deux femmes [...] il se sentit fier d'être leur cavalier. Penché vers la portière, Armand discernait vaguement de grandes façades austères, quelques fenêtres éclairées, des branches d'arbres nues dépassant les murs du jardin. "
(*Les feux du matin*, p08.)

Dans ce passage, le lecteur a l'impression de voir la ville (Paris) à travers les yeux du personnage. Le passage montre le champ ou l'orientation de la vision du personnage, mais pas celle du narrateur - qui est censé savoir

xtérieur de la diégèse. Ici, ils constituent deux entités séparées, donc on conclut que lui même (le narrateur) s'oriente à partir de la vision du héros (Armand de Croué). Ce champ de vision est "la focalisation" comme la définit Genette:

" Par focalisation, j'entends donc bien une restriction de champ, c'est-à-dire en fait une sélection narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'omniscience [...] l'instrument de cette (éventuelle) sélection est un foyer situé, c'est-à-dire une sorte de goulot d'information qui n'en laisse passer que ce qu'autorise sa situation. "1.

Ce terme focalisation ne présente pas exclusivement le champ de vision, mais il inclut aussi les domaines de la perception (intérieur, extérieur). Suivant cette dimension, tout en s'opposant à Stanzel, Genette a mis au point un modèle illustrant la théorie de focalisation. Il distingue trois types de focalisation:

a- La focalisation zéro: le narrateur sait de l'histoire plus que le personnage. Il peut percevoir les émotions, les pensées, les réactions de tous les personnages. Le champ de vision du narrateur (ou "narrateur- dieu") est illimité: aucun point de vue n'est supérieur dans la diégèse.

b- La focalisation interne: le narrateur sait de l'histoire la même quantité d'informations que connaît un personnage. Le lecteur s'oriente à partir de la conscience de ce personnage. Le récit dans ce cas-ci est présidé par le point de vue d'un des personnages. Le champ de vision est limité.

1- G. Genette, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p49.

narrateur sait moins que peut savoir n'importe quel personnage," une conscience non identifiable choisi par le narrateur ", c'est comme le cas d'une caméra qui enregistre les fait de l'extérieur sans avoir la possibilité de connaître plus sur les protagonistes de l'intérieur.

Dans le cas de notre étude sur *Le Moscovite* d'Henri Troyat, la focalisation est centrée sur le héros, ceci veut dire qu'il s'agit d'une **focalisation interne**. Armand (le personnage principal) préside la fiction; il joue le rôle d'un filtre d'informations. En d'autres termes, le lecteur ne connaît de l'histoire que ce qui lui-même sait sur elle. Ce dernier est guidé par le personnage principal comme le montre cet extrait de la deuxième partie:

" Profitant d'une halte, Armand se glissa hors du coupé et grimpa sur le siège extérieur, à coté de Théophile. La pluie de la nuit avait profondément imbibé la terre. [...] il faisait presque chaud. Quelle joie de respirer, à pleine poitrine, l'air léger du matin! On étouffait à l'intérieur. Comment Pauline pouvait-elle supporter, des heures durant, cette clausturation et ces cahots? Elle parvenait même à somnoler, appuyer sur son nécessaire de toilette. "

(Les désordres secrets, p12)

Cet extrait dans lequel le personnage principal décrit la souffrance que l'armée française a connue pendant sa retraite et les conditions dures qu'il a connue lors de cette retraite, résume la perte de tout un régiment. Les informations sur cette retraite sont dictées au lecteur par le héros seulement.

2- Le narrateur:

éditation narrative", il est celui qui raconte l'histoire, celui qui structure, assure l'organisation de la fiction et la met dans son cadre spatio-temporel. Il se distingue du personnage et de l'auteur: " Qui parle dans le récit n'est pas qui écrit dans la vie. "¹. Il ne faut pas surtout confondre entre narrateur, qui fait partie du monde fictif, et écrivain, personnalité réelle et non textuelle.

Le degré de présence du narrateur, ce qu'on a tendance à appeler **l'instance narrative**, varie d'un récit à autre, en fait, c'est un choix tributaire de l'auteur; mais généralement, elle est dominante dans le récit.

Dans *Le Moscovite*, le romancier n'a pas essayé de jouer sur l'instance narrative; il a insisté sur les actions, sans doute parce que le roman narre une histoire qui contient des faits réels. L'auteur et en fonction de son sujet, a préféré avoir recours à cette vision narrative pour bien illustrer les événements historiques réels dans le cadre romanesque:

" L'instance narrative peut chercher le plus possible au profil de l'histoire. Le lecteur oubliera alors l'existence du narrateur [...] il aura l'impression d'une narration transparente "².

2-1- Les fonctions du narrateur:

La narration assume une fonction qui est déterminée à partir du degré de présence manifestée par le narrateur. En d'autres termes, la relation entre le texte du personnage et le texte du narrateur. Il existe, en narratologie, deux

1- R. Barthes, *Poétique du récit*, 1977, p40 in *Introduction aux études littéraires*, M. Delecroix et F. Hallyn, Paris, Duculot, 1995, p174.

2-M. Delecroix et F. Hallyn, *Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1995, p169.

de Lubomir Dolezel, divisée en deux grandes catégories:

a- Fonction obligatoire: c'est la fonction de **représentation**; le narrateur détient tous les éléments du récit. Il est le contrôleur de l'action. C'est la fonction primordiale de tout narrateur.

b- Fonction facultative: le narrateur devient un interprète des actions du récit, tout en gardant son statut représentatif. C'est une fonction que le narrateur peut la reléguer ou déléguer.

Le deuxième modèle – revêt une importance pour notre étude - est celui de G. Genette qui a introduit cinq fonctions du narrateur.

a- La fonction de régie: le narrateur informe, à sa guise, le lecteur sur l'organisation de son récit.

b- La fonction de communication: le narrateur cherche à maintenir un contact avec le narrataire (le lecteur virtuel).

c- La fonction idéologique: le narrateur manifeste ses idées, ses savoirs, ses convictions, etc.

d- La fonction d'attestation ou testimoniale: le narrateur déclare l'originalité et le fondement de l'histoire.

e- La fonction narrative: On la trouve dans tous les récits. Elle sert à rapporter le discours des personnages. Le narrateur raconte l'histoire, seulement.

A partir de là, la fonction attribuée au narrateur de *Le Moscovite* est la **fonction narrative**, parce que le narrateur rapporte seulement les événements, et parce que le roman, en une partie, décrit une période historique réelle: la guerre entre la France et la Russie en 1812.

2-2- Le statut du narrateur:

est défini à partir de son degré de présence. Le narrateur, dans *Le Moscovite* est **neutre, objectif** ; en d'autre terme, il ne tient pas un rôle dans le déroulement des actions, et ne fait que les rapporter.

Les études narratologiques, spécifiquement ceux de Genette, ont classé le statut du narrateur en fonction de deux autres conceptions. Ils ont posé deux questions:

- La première s'est portée sur le **niveau** du narrateur: est ce qu'il est **dans** ou **hors** l'histoire?
- La deuxième s'est portée sur sa relation à la fiction: est ce qu'il est l'un des personnages ou non?

Dans cette perspective on trouve deux niveaux du narrateur - selon la tradition Genettienne:

A- Le narrateur extradiégétique: est un narrateur de premier degré, c'est-à-dire, un narrateur se trouvant à l'extérieur de l'histoire.

B- Le narrateur intradiégétique: est un narrateur de deuxième degré qui se place à l'intérieur de l'histoire.

En ce qui concerne la relation le narrateur avec la fiction, elle, aussi, est divisée en deux:

a- Le narrateur homodiégétique: c'est un narrateur qui se place au-dedans de la fiction; il raconte une histoire dans laquelle il joue un rôle. Si cette dernière est **son** histoire on l'appelle **autodiégétique**.

b- Le narrateur hétérodiégétique: tout en restant dans l'histoire, le narrateur hétérodiégétique est celui qui raconte une histoire vécue par un des personnages, c'est-à-dire une autre histoire que la sienne.

dans *Le Moscovite* est extradiégétique – hétérodiégétique, il n'e fait pas partie de la diégèse. C'est un narrateur extradiégétique parce qu'il est du premier degré, il domine le récit, mais sans indices, sans marques d'énonciation. Il est masqué; il peut se trouver dans plusieurs lieux à la fois et sait tous sur ses personnages, même la plus profonde de leurs pensées qu'eux seuls sont censés savoir, et hétérodiégétique car le narrateur n'est pas le personnage principal (le héros) de la fiction:

" En remontant à cheval, il éprouva le sentiment d'une solitude accrue. Maxime avait parlait au nom de tous les Russes [...] Excommunié, rejeté, il n'en voulait même pas à ceux qui lui tournèrent le dos. Il les comprenait, il les approuvait, il partageait leur méfiance envers lui-même. La ville qu'il traversait au pas de sa monture lui paraissait étrangère. "

(Le Moscovite, p23)

3- Les personnages:

" Il y a des choses que les romanciers inventent et qu'ils nomment des personnages et qui n'en sont pas. Ce sont des constructions de l'esprit, découpées dans du bois ou une matière quelconque et semblables les uns aux autres comme des poupées russes. "¹

Aristote classait le personnage comme une notion sans caractère. Elle était totalement secondaire et subordonnée à l'action, c'est-à-dire que l'action seule détermine la fonction et le statut du personnage. Les mêmes personnages se répètent dans chaque récit portant les mêmes traits, menant les mêmes destinées : aventures, conflits, quêtes et jouant les mêmes rôles:

1- W. Golding, *Les Hommes de papier* in *Le roman*, Rey Pierre-Louis, Paris, Hachette, 1992, p61.

Les Classiques en revanche, voient que le personnage est devenu un être existant sans être subordonné à l'action; il est doté de traits psychologiques.

La psychologisation de personnages a été contestée notamment par les Structuralistes. Ceux-ci classent les personnages en fonction de leurs participations dans la fiction:

" La critique structurale considère le personnage << non comme un être mais comme un participant >>. On abandonne le personnage- personne, le type humain, pour ne plus envisager que la fonction de<< l'actant >>."

Cet élément constitutif du récit a été depuis longtemps le centre d'intérêt de plusieurs théoriciens. Les Formalistes Russes étaient les précurseurs dans ce domaine. Propp a comparé le personnage à un ensemble de fonctions en se référant à l'action, en d'autre terme, le personnage remplit une fonction, un état dans la fiction. Cette typologie a transformé le personnage en **un simple support des motifs narratifs**. Tomachevski considère le personnage comme une charge émotionnelle exploitée par le romancier, simplement pour faire avaler au lecteur un nombre indéfini de convergences individuelles et sociales, tout en refusant l'idée que le personnage est un motif narratologique:

" Les personnages portent habituellement une teinte émotionnelle [...] Attirer les sympathies du lecteur pour certains d'entre eux et sa répulsion pour certains autres entraîne inmanquablement sa

1- N. Toursel et J. Vassevière, *Littérature: textes théoriques et critiques*, Paris, Nathan, 2004, p128.

Le Moscovite est un roman qui contient un nombre considérable de personnages historiques. Dans cette perspective se fera notre recherche. Nous allons séparer les personnages en deux classes.

Cette répartition nous sera utile dans le cadre d'une différenciation entre le personnage réel et le personnage de fiction. Les personnages sont deux classes: une classe qui contient les personnages qui ont vraiment existés. Ce sont les personnages référentiels. Une autre classe celle des personnages imaginaires. Ce sont les personnages autoréférentiels:

1- Les personnages référentiels: se sont les personnages qui ont une référence réelle, comme les personnages historiques et les personnages mythiques.

2- Les personnages autoréférentiels: ceux propre à la diégèse, les personnages de la fiction qui ont été créés pour jouer un rôle dans l'histoire.

Le roman se divise en deux parties: la première, celle qui se déroule en Russie et la deuxième en France, ainsi s'effectuera notre travail, il sera réparti, lui aussi, en deux parties comme suit:

A- En Russie:

Durant sa vie en Russie, Armand et son père étaient entourés de la bienveillance d'une famille moscovite bourgeoise: les Béreznikoff. Dans le tableau suivant, nous allons séparer les personnages en deux classes. Ce premier tableau résume les deux premières parties du roman: *Le Moscovite* et *Les désordres secrets*:

	Personnages autoréférentiels
<p>1- Le Tsar Alexandre I.</p> <p>2- Le métropolitain Platon, le Pape de l'église Orthodoxe en Russie.</p> <p>3- Le comte Fédor Vassilievitch Rostoptchine, le gouverneur de Moscou à l'époque.</p> <p>4- Le maréchal Mikhaïl Illarionovitch Koutouzoff, le prince de Smolensk et commandant de l'armée russe contre Napoléon.</p> <p>5- Le prince Antoine Féodorovitch Kazlovsky, ancien Chambellan de Catherine II.</p> <p>6- Les sénateurs Moderach et Bolotnikoff qui font partie de la commission d'enquête présidé par Rostoptchine.</p> <p>7- L'Empereur Napoléon Bonaparte.</p> <p>8 - Le général-comte Dumas, l'intendant général de La Grande Armée Française.</p>	<p>1- Armand de Croué, le héros.</p> <p>2- Le comte Paul Arkadiévitch Béreznikoff, sa femme la comtesse Nathalie Ivanova, sa fille Catherine.</p> <p>3- Le père d'Armand Bernard de Croué et ses amis français: M. Froux, M. Paganon.</p> <p>4- Vassilissa, la nounou des enfants; le docteur Schultz, le médecin de la famille et Sourikoff, l'intendant de la ferme de Vladimir.</p> <p>5- Les membres du théâtre impérial français de Moscou: Mme Aurore Bursay, Mlle Pauline Filardy la star de la troupe, Pérourd Mme Périgny, Céleste et Clotilde Lamiral, Apolline Anthony Bellcour, Jérôme Saint-Clair, Mme Domergue, Mme Louise Fusil, M. et Mme Adnet</p> <p>6- M. du Busset, préfet du palais impérial.</p> <p>7- Les membres de la municipalité</p>

française: Pierre Nakhodkine, le
maire; Alexis Bestoujeff
Rioumine; Pierre Koroboff,
Nicolas Krok, Christophore
Donorovitch et André Souchkoff,
M. Kovroff; M. de Villiers, M.
Rémy, M. Marc, M. Prévost.
8- Les amies de la comtesse
Béreznikoff: Valérie Martynovna
Zamiatine, Marc Féodorovitch
Broussilovsky, Alexis Polozoff,
Zénaïde Péetrovna.

B- En France:

L'attitude des russes à l'égard d'Armand après sa *trahison* envers la Russie, le
pousse à quitter le pays pour s'installer - quelques mois- en France. Il était
accompagné de Nathalie Ivanova et de sa fille Catherine (*Les feux du matin*):

Personnages référentiels	Personnages autoréférentiels
<p>1- Le roi Louis XVI et sa femme Marie-Antoinette.</p> <p>2- Le roi français Louis XVIII (Louis Stanilas Xavier), "Louis le Désiré"; le duc Louis De Bourbon</p>	<p>1- Les amis français de la famille: le comte la comtesse de Certelieu et leurs fille Laurette; la marquise d'Esclivent; l'abbé Charousse, M. et Mme de Todetaux, Mme</p>

d'Angoulême, le dernier dauphin français.

3- M. Lazare Carnot mathématicien et ministre de l'intérieur du gouvernement napolitain durant les Cent-Jours; M. Benjamin Contant De Rebecque écrivain français, on disait que l'Empereur l'a chargé de rédiger une nouvelle constitution.

4- Mlle Raucourt, la célèbre actrice française.

Paufigny et Mme la duchesse d'Orléans, le docteur Laborde.

2- M. Aubagnère, le notaire de la famille de Croué; Labroussaille, l'ancien majordome et l'actuel propriétaire de l'Hôtel des Croué.

3- M. et Mme Bersilac et leur fils Gaston.

4- Les co-prisonniers d'Armand en France: Auguste Baldaqui, Porturbain, Poulard, Nogarel, Kraft, Duponcelet et Bouture leurs gardien.

4-Le cadre spatial dans *Le Moscovite*:

" Le récit pour s'inaugurer, se maintenir, se développer comme un monde clos, suffisant, constitué, exige à la fois local (localité) et temporalité. Il doit dire quand, il doit dire où. L'événement narratif ne se propose que muni de toutes ses coordonnées. Sans données temporelles, spatiales (conjointes à d'autres) le message narratif ne peut être délivré. "

L'espace constitue la couche d'Ozone dans chaque fiction: c'est dans un milieu précis où se déroule la fiction. L'espace est: **l'ensemble de signes**

1- C. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque* in *Littérature: textes théoriques et critiques*, Paris, Nathan, 2004, p115.

L'espace est une notion qui se veut *réelle* - du moins dans les oeuvres qui se proclament réalistes - et cela, pour faire ancrer dans l'esprit des lecteurs une *fiction* ainsi que son espace et ses lieux, même si ces lieux ont une référence réelle, c'est-à-dire qu'ils existent vraiment dans la réalité:

" En effet, l'espace est à la fois indication d'un lieu et création fictive [...] L'espace est la dimension du vécu, c'est l'appréhension des lieux où se déploie une expérience. "

Le romancier emploie la composante de l'espace à sa guise, ou plutôt d'après l'exigence que lui dicte le type, le genre de son oeuvre; c'est l'une des techniques qui différencient un romancier d'un autre. Par exemple les romans de science fiction - la plupart du temps - créent des endroits tout à fait inconnus à la connaissance humaine et qui n'existent pas dans notre monde tout en essayant de recréer un univers qui pourra être réel. Un deuxième exemple, dans les contes, l'espace est indéfini - c'est toujours un royaume quelconque - probablement à cause de son aspect oral.

La relation qu'entretient l'espace avec ses personnages est de deux natures:

- Une relation de spectacle: dans ce cas, l'espace joue le rôle du décor, c'est-à-dire, il dépend de la vision du personnage, c'est ce dernier qui le voit, qui le perçoit selon son état d'âme.
- Une relation symbolique: l'espace est le symbole de quelque chose - cette relation est usé dans les romans fantastiques - par exemple: dans les contes, la forêt est symbole du danger (*Le petit Chaperon rouge*).

1- J. P. Goldenstein, *Pour lire le roman. Initiation à une lecture méthodique de la lecture narrative*, Paris, Duculot, 1981.

- pour une étude spatiale d'un roman littéraire,
de répondre à trois questions principales: Ou? Comment? Et Pourquoi?

La première question s'intègre dans l'étude géographique de l'espace romanesque; la deuxième question cherche à dégager les techniques de l'écriture auxquelles le romancier avait recouru pour présenter son espace; et enfin la troisième question est tout simplement la fonctionnalité de l'espace au sein du roman.

Dans le cas de notre roman *Le Moscovite* d'Henri Troyat: c'est un roman qui a puisé sa matière de l'Histoire (l'invasion française sur la Russie, le grand incendie de Moscou, la retraite française etc....) où l'espace joue un rôle primordial parce qu'il est fortement lié au thème de l'identité. Cette dernière s'attache précisément aux lieux.

L'identité est liée en premier lieu à un espace géographique. Ce sont les concepts de patrie et de terre qui définissent l'identité d'un individu, en d'autres termes, c'est d'abord l'appartenance à un espace, à une terre qui situe une personne par rapport à son identité.

Le héros connaîtra une déchéance identitaire lors du déclenchement de la guerre entre le pays de ses origines et le pays auquel il appartient émotionnellement et culturellement. Comme notre roman n'entre pas dans le cadre des œuvres fantastiques, nous concluons que l'espace est **son** décor. C'est une relation de spectacle entre le personnage et son espace:

" Armand descendit du cheval et pénétra dans un décor figé par l'absence, tout était en place et rien ne vivait. Comme somnambule, il parcourut les vastes salles de réception, où les glaces lui

... une image solitaire. Puis il monta à l'étage et se retrouva devant la chambre de Nathalie Ivanova [...] le damas bouton d'or des murs l'enveloppa dans une fausse atmosphère de soleil couchant. Le moindre objet, ici, parlait d'elle. "

(*Le Moscovite*, p25)

" [...] il se dirigea vers la rue du Pont des Maréchaux [...] autrefois les calèches succédaient dans la rue [...] maintenant c'était le désert. Toutes les boutiques étaient closes. Les maisons même paraissaient inhabitées. "

(*Le Moscovite*, p45)

4-1- La géographie de l'espace:

Le texte est une surface, un espace où le romancier peut imaginer, créer, réaliser un univers littéraire incluant personnages, temps, intrigue... (même si sa crédibilité est convaincante il est considéré comme fictif) qui peut paraître réel. L'espace est le décor de l'œuvre, il est essentiellement le détonateur de l'intrigue et de son évolution, il sert à renseigner sur le psychique des personnages, sur l'époque, sur la société, etc..... Chaque texte, roman, conte possède une géographie, un plan topographique spécifique où l'on peut suivre le chemin, l'itinéraire des événements et des personnages. Dans cette partie du travail, nous allons commencer d'abord par répondre à la première question posée antérieurement: Où?

L'espace dans *Le Moscovite* est limité, il est centré essentiellement en deux villes: Moscou et Paris. Le tableau suivant divisé en deux colonnes, présentera tous les lieux cités dans le roman et ce qu'ils représentent aux yeux du notre héros:

	Représentation
<p>1- Moscou: la capitale russe.</p> <p>- La barrière Rogojskaia</p> <p>- Nikolskoi: ou se trouve la ferme des Béreznikoff.</p> <p>- La rue du Pont-des-Maréchaux: la rue française de Moscou.</p>	<p>- La patrie, la guerre, l'indignation.</p> <p>- Le début de la déchéance sociale, le départ.</p> <p>-L'harmonie, la paix.</p> <p>-« <i>sa patrie dans la patrie</i> ».</p>
<p>2 - Smolensk: une ville russe aux environs de Moscou.</p>	<p>- Le lieu de l'espoir: la ville désiré durant la terrible retraite.</p>
<p>3- Paris: la capitale française</p>	<p>- Les racines, la source, le rajeunissement.</p>
<p>4- La prison.</p>	<p>4- Le désarroi, la confusion.</p>

Dans un texte, l'espace est constitué d'un ensemble de lieux, ceux-ci **s'organisent, font un système et produisent du sens.**

Le romancier joue sur l'instance de l'espace pour donner à son œuvre de l'épaisseur, c'est-à-dire, qu'il essaye de varier de lieux pour permettre à l'action et aux personnages de progresser, d'évoluer. Le tableau suivant, va reprendre les mêmes lieux prescrits dans le tableau précédent, mais cette fois nous allons les classer selon la vision du romancier, en d'autres termes, on va essayer d'étudier leurs fonctions dans le texte.

Le lieu	La fonction
1- Le château des Béreznikoff. 2- Moscou. - Nikolskoi. - La rue des Pont-des-Maréchaux. 3- Smolensk.	1- Haut, bourgeois. 2- Ouvert, urbain, profond, éclaté, obscur. - Rural, bas. - Clos, habité. - Bas, inhabité, inconnu.
4- Paris.	- Urbain, obscur.
5- La prison.	- Clos, obscur.

...s cette démarche est la suivante: Quelle est la différence entre ce tableau et le premier tableau? Les lieux sont mêmes, mais la différence est que le deuxième présente le rôle, la fonction de l'endroit **dans le texte**. Si l'on prend les deux villes de Moscou et Paris; elles représentent toutes les deux des lieux grands et ouverts, mais la différence est que - dans *Le Moscovite*, Moscou est le lieu où tout commence: l'amour, la guerre, l'enfermement, etc.; alors que Paris représentait la fin de la confusion, du déchirement, de l'égarement.

5- La Temporalité:

Tout comme l'espace, le temps anticipe vertueusement à l'ancrage de la fiction, à travers de multiples techniques qui permettent au romancier d'enrichir son œuvre et d'assurer son enchaînement chronologique: un roman raconte une histoire, une histoire est une vie, une succession de faits, et la vie prend du temps pour se réaliser. Chaque roman comprend un certain plan de temporalité qui jongle entre le moment de l'histoire et de la narration; c'est ce jeu qui donne de l'authenticité au roman. Le temps dans une œuvre romanesque se divise en deux catégories:

- le temps de l'histoire raconté (qui peut durer des années, des mois, des jours, etc....)
- le temps consacré à raconter cette histoire (le temps mis pour lire ce roman).

Notre roman relate des faits tirés de la réalité, par exemple: la guerre de 1812 entre la Tsar Alexandre I et Napoléon. Celle-ci sert comme repère historique assurant la chronologie temporelle de l'histoire - très essentielle pour chaque roman - et que nous constatons pendant toute la fiction (le roman

re et se termine le jour de ré institution de la royauté à Paris).

5-1- Le rythme et la durée temporelle dans *Le Moscovite*:

Dans la tradition narratologique, il existe quatre grands moments de distension entre le temps raconté et le temps réel. Le romancier a, fréquemment, recours au découpage dans le cheminement chronologique des faits. Ce "décalage" entre ces deux temps romanesques est:

" Ces quatre formes fondamentales du mouvement narratif, que nous appellerons désormais les quatre mouvements narratifs , sont les deux extrêmes [...] (ellipse et pause), et deux intermédiaires: la scène, le plus souvent <<dialoguée>>, dont nous savons qu'elle réalise conventionnellement l'égalité de temps entre récit et histoire, et ce que la critique de langue anglaise appelle le <<summary>>, le terme n'a pas d'équivalent en français et que nous traduirons par récit sommaire ou, par abréviation, sommaire: forme à mouvement variable (alors que les trois autres ont un mouvement déterminé, du mois en principe), qui couvre avec grande souplesse de régime tous le champ compris entre la scène et l'ellipse."¹

A- La pause: c'est le mouvement où le temps de l'histoire cède la place au discours narratorial; la description en est l'exemple typique:

" Mais déjà l'autre porte s'ouvrait, livrant passage à une lumière d'aurore. A la place de Nathalie-Ivanava, s'avancait une créature immatérielle, nimbée de rose et de mauve. De longs gants blancs

1- G. Genette, *Figures II* in *Introductions aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1995, p245.

ent ses bras. Un semis de pâquerettes mordorées
frémissait dans les plis de sa robe. De pendeloques de brillants
tremblaient contre ses joues [...] la tête légèrement inclinée sous
son casque de cheveux blonds [...]"

(*Les feux du matin*, p.07)

B- L'ellipse: une partie du temps de l'histoire "événementielle" est gardée sous
silence, c'est le contraire de la pause:

*" L'ellipse a d'ordinaire pour résultat d'accélérer le récit, mais peut
répondre à une intention toute différente de la part du romancier "¹.*

A titre d'exemple - extrait de la troisième partie de *Le Moscovite* d'Henri
Troyat:

*" [...] Le choc plat et le froid de l'eau. Un éblouissement noir, le
fleuve dans la bouche, dans les poumons, dans le cœur, dans les
yeux, dans l'âme, la plongée asphyxiante aux abîmes. Puis tout s'
anéanti. Le cadavre d'Armand fut arrêté par une pile du pont des
Invalides. "*

(*Les feux du matin*, p220).

C- La scène: ici, le temps de l'histoire est égal à celui du récit, exemple: le
dialogue:

" - Etes-vous sûr au moins que vous pourrez nous évacuer?

Demanda un commissaire.

- Nous essaierons.

1- Rey Pierre-Louis, *Le roman*, Paris, Hachette, 1992, p110.

... et tout de suite! S'écria un vieillard larmoyant en
tendant vers lui des mains décharnées et plissées comme des
pattes de poulet. "

(Le Moscovite, p241).

D- Le sommaire: toute une partie de l'histoire est résumée en quelques lignes.
Cette technique **procure une impression de continuité** au roman; les faits
résumés servent de repères d'informations pour le lecteur:

" Armand se garda de lui dire que, jadis, un Croué qu'il
connaissait bien avait pourtant <<reculé>> devant les excès du
Comité de salut public. Cent fois son père lui avait raconté les
circonstances de leur fuite, à la nuit tombée, déguisés en famille
du peuple, avec de faux papiers. Maintenant, rivé dans son
fauteuil, ce vieillard à moitié paralysé tenait tête à la Grande
Armée. "

(Le Moscovite, p13).

Dans cet extrait, le romancier raconte très brièvement la raison qui a poussé
les Croué à quitter leur pays; c'est pour que le lecteur soit initié et en même
temps pour qu'il ne soit pas dans l'obligation de commencer son roman dès le
début de l'histoire.

5-2- l'ordre des faits dans le roman d'Henri Troyat *Le Moscovite*:

" Etudier l'ordre chronologique d'un récit, c'est confronter l'ordre de
disposition des événements ou des segments dans le discours
narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou
segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement

à récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel
indice direct. ¹

L'ordre chronologique d'une œuvre romanesque est très rarement respecté par le romancier. Celui-ci a tendance d'interrompre le cours **linéaire** de son histoire principale par d'autres histoires **secondaires** - mais essentielles à l'intrigue - qu'elles soient extraites du passé du personnage, c'est ce qu'on appelle la procédure **rétrospective**, soit qu'elles servent à donner une nuance à propos de l'avenir et c'est la procédure par **anticipation**. Ces ruptures sont une sorte de vide informationnel, des **anachronies** romanesques dont la fonction est d'alimenter le lectorat en l'instruisant par des renseignements nécessaires pour la compréhension de l'œuvre (en ce qui concerne la psychologie des personnages) et aussi pour ajouter, pimenter le roman d'une quantité de suspens actionnel. Ces techniques d'écriture d'ordre temporel permettent à l'auteur de se jouir d'une liberté sans équivalent pour produire et créer. Les anachronies dont nous parlons sont deux "genres":

*" L'analepse est un retour en arrière dans le récit, la prolepse une anticipation sur ce qui va suivre. Les deux termes peuvent recouvrir le même phénomène: on emploiera alors l'un ou l'autre suivant qu'on se situe dans le présent du narrateur ou dans le passé de l'histoire qui nous est racontée. "*²

A- L'analepse (retour en arrière): c'est le cas où l'auteur interrompe son histoire par une autre histoire puisée du passé du personnage en question pour le présenter d'avantage dans la fiction, et surtout son enfance comme le cas de

1- G. Genette, *Figures II*, Seuil, 1972 in *Introductions aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1995, p246.

2- Rey Pierre-Louis, *Le roman*, Paris, Hachette, 1992, p112.

jet d'étude:

" Chavirant et fatigué, il revit Vassilissa [...] racontant les exploits de quelque chevalier casqué et ganté de fer, en lutte contre un sorcier aux ongles de rapace. [...] Catherine et Armand avaient beau ne la croire qu'à demi, [...]. Un soir – ils avaient alors respectivement six et douze ans – Vassilissa leur avait dit la bonne aventure en faisant couler de la cire dans un baquet d'eau. "
(Le Moscovite, p62)

B- La prolepse (anticipation): c'est le cas inverse, où le romancier donne aux lecteurs des informations qui vont se dérouler dans le futur de l'intrigue. Pour illustrer on va reprendre la suite de l'exemple précédent:

" La cire se solidifiait en formes étranges, que la niania interprétait sans hésitation: << Tu vois cette pastille, c'est le soleil. Et cette traînée blanche, une route. Une route au soleil. Tu seras très heureuse, Catherine. Mais tu voyageras beaucoup ! >> "(Ibidem).

L'intéressant dans cet exemple est que le romancier a évoqué une partie de l'enfance du personnage principal ce qui fait qu'il a employé la rétrospective (l'analepse) mais l'interprétation de la cire par la nounou des enfants à propos de l'avenir de Catherine était vraiment se qui se passera ensuite: le fait qu'elle vivra heureuse, le voyage à Paris: *" La route au soleil "*. Alors on peut considérer ce passage comme une prolepse, une anticipation - à l'intérieur même d'une analepse - pour l'avenir du personnage.

1- Critique thématique: une nouvelle tendance littéraire:

*" Le thème est un élément sémantique qui se répète à travers un texte ou un ensemble de textes [...]. Il peut s'agir d'une figure, d'un objet, d'un sentiment, d'un acte de la vie la plus quotidienne. "*¹

L'écriture littéraire est vision du monde, l'œuvre littéraire est concrétisation d'un monde fictif, original propre à un artiste. Ce monde pur et individuel n'est issu que d'un génie littéraire lui aussi propre à chaque auteur, aussi bien que le thème représente les traces concrètes et réelles de ce génie:

*" Le monde de l'artiste rassemble et diffuse donc la beauté la plus unique et la plus individuelle, parce que, évidemment la plus originale. En même temps, c'est un organisme vivant, car si l'artiste n'imité plus la nature, il rivalise avec elle comme puissance naturelle, organique, de création. "*²

L'étude du thème a commencé avec la multiplicité et la variation des textes parlants des mêmes sujets, en d'autres termes, la répétition de même sujet par plusieurs **écrivains** et critiques lui donne un aspect **variable**. Dans ce cas là, l'étude des différentes faces, ou plus précisément, "les variétés" de ce sujet devient une nécessité pour éclaircir, en premier lieu, les positions prises par l'ensemble d'auteurs et, en deuxième lieu, pour fournir aux intéressés (les

1- W. Smokings, *Thématique* in *Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1995, p96.

2- M. Delcroix et F. Hallyn, *Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1995, p103.

c.) les points communs et les points de différenciations de chaque variété. Mais c'est surtout avec l'apparition de la Littérature Comparée que l'étude thématique a pris une ère scientifique, et un nouveau domaine - qui peut prendre plusieurs voix: formelles ou textuelles ou autres - a été baptisé: la critique thématique:

*" La critique thématique a pris un coup de discrédit [...]. Le thème est une notion utile pour désigner ce lieu du discours où le corps s'avance sous sa propre responsabilité. "*¹

Barthes considère le sujet comme un signifié d'un signifiant qui est le texte, c'est-à-dire que le sujet, le thème est un outil qui explique et clarifie le texte. Cette distinction manque de crédibilité; parce que si le thème est un outil qui explique le texte, comment il peut être en même temps, un objet textuel qui au fur et à mesure, engendre d'autres questions en surface? C'est-à-dire comment peut-il être signifié et signifiant en même temps? Signifié parce qu'il est l'objet d'étude d'une toute nouvelle critique, et signifiant parce qu'il est le point ou le moyen par lequel le texte se définit, il est le texte, l'œuvre même. En remontant dans le temps, on trouve que Sainte-Beuve était l'un des premiers littéraires à qui cette critique doit ses origines. Il voyait que toute explication du texte romanesque doit puiser sa matière à partir de la vie personnelle de son créateur. Alors que Proust avait une autre conception. Il affirmait que l'identification de l'œuvre littéraire se trouve dans le monde (fictif, bien sur) que crée le romancier. Ces deux grandes réflexions peuvent ne pas se mettre sur l'ongle contraire; mais beaucoup mieux sur l'ongle de l'équivalence et le parallélisme, ainsi on peut jongler entre les deux sans avoir

1- R. Barthes, *Roland Barthes*, 1975 in *Introduction aux études littéraires*, Paris, Ducleot, 1995, p 98.

*" La biographie chère à Sainte-Beuve et à sa descendance, on pourra l'entendre du côté de chez Proust comme bio-graphie: le monde de l'artiste, c'est la bio-graphie, son écriture vivante, sa vie - spirituelle – s'écrivant. "*¹

Un autre critique moderne, Poulet confirme que la critique doit obligatoirement se référer à la source, c'est-à-dire, que le critique doit se téléporter à l'époque où cette œuvre est sortie du silence du monde de son créateur, où elle s'est concrétisée:

*" pour lui [...] la critique est une prise de conscience de la conscience d'autrui [...] or le critique veut se dégager de cette adhésion à l'œuvre [...] il n'a qu'une possibilité: il doit se reporter au point où l'œuvre est elle-même sortie du silence. "*².

Mais, et comme le cas de chaque étude ou théorie nouvelle, la critique thématique et ses thématiciens ont été fortement critiqués, particulièrement à cause de son aspect purement thématique. La critique thématique, comme son nom l'indique, se base exclusivement sur l'étude du thème en oubliant ou plus précisément, en négligeant tous le reste de la structure textuelle.

Le thème est le repère primordial dans un texte. C'est à partir de lui qu'on peut situer et classer l'œuvre dans son genre et son domaine, qu'il soit littéraire ou autre, par exemple: les romans réalistes prennent en considération

1- M. Delcroix et F. Hallyn, *Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1995, p104.

2- Idem, p107.

ix des romans classiques. Les premiers se concentrent beaucoup plus sur la représentation de la société humaine, alors que les deuxièmes cernent essentiellement l'être humain.

En matière d'explication, Todorov a essayé de donner une nette distinction entre signifié et signifiant dans le domaine de la critique thématique en établissant la combinaison: motif / thème. Celle-ci parle du miroir et d'interprétation, c'est-à-dire que le thème dans une oeuvre quelconque se manifeste à partir d'un outil, à cause d'un motif. Prenons à titre d'exemple, le cas de notre roman: le thème dans cet oeuvre est l'identité, et il se manifeste par son motif qui est la notion du pays, de la guerre, du voyage.

Le thème romanesque est issu toujours d'une réalité, d'un monde, d'un univers vécu, dans la majorité des cas:

" Dans les œuvres concrètes les thèmes sont les signes, les traces insistants, les reflets précis encore qu'obliques de ce monde. "1

Le thème de l'identité est le thème le plus usé dans l'histoire de la littérature, et nous parlons ici de l'identité dans ses différents aspects ; social, politique, culturelle, patrimoniale, etc.

On se posait la question de l'appartenance sociale, et c'était difficile d'y répondre. Toutes les nations et populations ont été confrontées à cette question durant une certaine époque. L'exemple typique on le trouve dans la Littérature magrébine d'expression française. Cette littérature a pris comme centre d'intérêt l'exposition et l'étude du concept identitaire à travers plusieurs

1-Ibidem, p103.

tivement ce problème.

2- Thème de l'identité vue par les sciences humaines :

" L'identité est une structure polymorphe, dynamique, dont les éléments constitutifs sont les aspects psychologiques et sociaux en rapport à la situation relationnelle à un moment donné, d'un agent social (individu ou groupe) comme acteur social. "¹

Plusieurs recherches ont été élaborées sur la notion d'identité dont on trouve les travaux d'Erikson ou ce qui est appelé la psychologie anthropologie. Il était le premier chercheur qui a étudié ce problème en tant que phénomène individuel, social, et culturel. Erikson s'est inspiré de plusieurs doctrines : l'anthropologie, la psychologie, l'existentialisme et la pensée sartrienne, mais c'est surtout la psychanalyse et la sociologie qui constituent la source de ses recherches. Selon Freud l'identité est d'abord une **identification** qui est conçue comme :

" Premièrement, la forme la plus origininaire du lien affectif à un objet ; deuxièmes, par voie régressive, elle devient le substitut d'un lien objectal libinal, en quelque sorte par introjection de l'objet dans le moi ; troisièmement, elle peut naître chaque fois qu'est perçue à nouveau avec une certaine communauté avec une personne qui n'est pas objet de pulsions sexuelles. "²

1-PUF, *Stratégies identitaires*, Paris, Press Universitaire de France, 1990, p28.

2- S. Freud, *Psychologie des foules et analyse de moi*, p170 in *Stratégies identitaires*, Paris, PUF, 1990, p09.

soit l'identité comme une partie du psychisme humain, c'est-à-dire, qu'elle n'est pas déterminée ou plus précisément, conditionné par une période temporelle et en même temps, elle est dépendante d'autrui. C'est l'une des grandes contradictions du concept identitaire du point de vue eriksonnien. Erikson, étant un cas d'immigration, a basé ses recherches dans cette perspective, sur le concept d'identité chez les jeunes et les adolescents immigrés, et "la crise culturelle" qu'ils ont connu durant une période de leurs vies, si ce n'était pas durant toutes leurs vies.

Erikson définit le concept d'identité:

" Elle surgit de la répudiation sélective et de l'assimilation mutuelle des identifications de l'enfance ainsi que de leur absorption dans une nouvelle configuration qui, à son tour, dépend du processus grâce auquel une société identifie le jeune individu en le reconnaissant comme quelqu'un qui avait à devenir ce qu'il est, et qui, étant ce qu'il est, est considéré comme accepté. "¹

La relation: SOI —————> SOCIETE peut être considérée la pierre angulaire des études faites par Erikson sur le concept d'identité, ainsi que toute la pensée anthropologique psychologique ; l'identité pour lui est le produit d'un processus vécu et qui est influencé, dépendant d'autrui, des valeurs sociales, et de la culture.

Erikson n'était pas le seul à étudier le processus identitaire ; G. H Mead et Heider définit l'identité dans la relation :

SOCIETE —————> SOI.

1- E. Erikson, *Adolescence et crise. La quête de l'identité*, p167 in *Stratégies identitaires*, Paris, PUF, 1990, p11.

– naît des relations interpersonnelles ; c'est la communication sociale qui détermine le statut du soi de l'individu. Cette étude amène les relations interpersonnelles en des catégories, l'une implique son inverse, exemple : Homme / Femme. ; Jeune / Vieux, etc....

La théorie du rôle est, d'une certaine manière, la continuation, l'évolution de la première qui caractérise le Moi ou plutôt, la représentation du Moi comme un rôle qui se joue, une des faces du psychisme humain. Ainsi, l'identité - selon Goffman, car il est le premier qui a fusionné ces deux théories : la théorie de la psychologie sociale et la théorie du rôle dans l'étude du concept identitaire - n'est qu'un rôle à jouer durant une certaine période de la vie, elle est une des façades de l'individualisme sociale.

D'autres recherches contemporaines, ont été élaborées dans le même sens. Elles se caractérisent par la mise en question de tous le processus identitaire et elles critiquent la dépendance de l'identité de la société et de ses valeurs qui ne sont certainement pas invariables. Or, dans le domaine de la littérature on trouve des tas d'études concernant le concept de l'identité. C. Lévi-Strauss voit que l'identité prend en considération les conditions - plus au moins - stables des valeurs sociales et affirme que l'identité n'est que:

" Une sorte de foyer virtuel auquel il est indispensable de nous référer pour expliquer un certain nombre de choses "1

Sartre, par contre, est d'accords avec la psychologie sociale et confirme que le statut donné à l'individu par les autres est très important :

1- C. Lévi-Strauss, *L'identité*, Grasset, p322 in *Stratégies identitaires*, Paris, PUF, 1990, p20.

présent de toute part à ma conscience, et la traverse
tout entière, c'est pourquoi je revendique comme mien le Moi-objet
que le suis sous le regard de l'Autre "1 ;

c'est la relation interactionnelle entre l'individu et la société qui redéfinit et
positionne le statut de celui-ci par rapport à son entourage.

L'évolution qu'a connue le processus de l'identité à travers le temps a
fait de lui l'objet culte des différentes études sociales ou littéraires. La théorie
qui le détermine comme une solution, une résultante dictée par une société
"idéale" et ses valeurs "invariables" est devenue complètement dépassée.
Aujourd'hui, et avec la progression de la pensée humaine en fonction d'une
croissance technologique et sociale, l'identité est :

*" [...] considéré comme le produit d'un processus qui intègre les
différentes expériences de l'individu tout au long de la vie. "2*

Une expérience individuelle issue des relations entretenues avec la société,
car c'est le regard d'autrui qui nous caractérise en des différentes catégories :
révoltés ou non, objectifs ou négatifs, optimistes ou pessimistes, etc.... :

*" Au sein des réseaux d'interaction, familiaux et sociaux, qui situent
un individu dans le monde à chaque moment de sa vie, se construit
et se reconstruit inlassablement l'ensemble de traits qui le définit,
par lequel il se définit face aux autres et est reconnu par eux. "3*

1- J. P. Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, p333 in idem, p20.

2- PUF, *Stratégies identitaires*, Paris, PUF, 1990, p22.

3- Idem.

TROISIEME CHAPITRE:

Lecture sémiotique du personnage principal

Le personnage est une constitution primordiale dans la dimension littéraire ainsi que celle romanesque. On ne peut pas imaginer un récit de n'importe quel genre sans personnages: il est l'un des supports essentiels de la littérature. Donc, le personnage est le pallier de la fiction; précisément le personnage romanesque qui, tout en constituant l'univers majoritaire de la littérature, n'est totalement définissable qu'à partir des relations entretenues avec les autres personnages de l'œuvre:

" Le personnage romanesque est [...] être anthropomorphe capable d'une évolution"¹,

il est l'une des unités qui assurent l'enchaînement textuels, mais certains points conceptuels, primordiaux sont à éclaircir, surtout dans le domaine où on a l'intention d'exploiter: la sémiotique.

- Le personnage est loin d'être purement et seulement une notion anthropomorphe: il n'est pas seulement une unité qui prend une forme humaine dans le texte, par exemple la notion de Patrie est considérée en tant qu'un personnage dans *Le Moscovite*.

- Dans l'analyse sémiotique, on doit mettre l'accent sur l'aspect de **littéralité** du personnage. En effet, on doit cerner son fonctionnement dans l'énoncé en tant qu'une unité textuelle non en fonction de sa **littéarité** (son aspect culturel, extratextuel).

Les études sur le personnage sont multiples et rénovatrices, à titre d'exemple celle de I. Lotman, qui conçoit le personnage en tant qu'assemblage

1- M. De Grève, *Personnage et récit, analyse structurale du personnage* in <http://www.ditl.info/arttest/art3413.php>

ontexte (...) Le personnage est une construction du
texte, plus qu'une norme imposée du dehors du texte. ¹

Pour Hamon le personnage est :

*" Une unité de signification, et nous supposant que se signifié est
accessible à l'analyse et à la description (...) un personnage est
donc le support des conservations et des transformations du récit. "*²

L'axe du signifiant: ou "l'étiquette sémiotique", c'est l'ensemble des caractères
attribués par l'auteur à son personnage, un ensemble régi par un choix
esthétiques personnels de l'auteur :

*" Le personnage est représenté, pris en charge et désigné sur la
scène du texte par un signifiant discontinu, un ensemble dispersé
de marques que l'on pourrait appeler son étiquette. "*³

Ces caractéristiques sont généralement stable et fixe tout au long du
texte, par exemple: le Nom propre du personnage. L'étiquette du personnage
est une méthode qui renforce et stabilise l'information acquise tout au long de
la lecture. Or, le Nom propre est une entité vide de sens – selon Guillaume,
mais il se neutralise par les définitions et descriptions le temps d'une
« aventure fictive ».

P. Hamon était le précurseur dans l'étude du personnage avec son
article: *Pour un statut sémiologique du personnage*, c'est lui qui a déterminé

1- C. Lévi-Strauss in *Pour un statut sémiologique du personnage*, P. Hamon, *Poétique*,
Paris, 1972, p126.

2- P. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, *Poétique*, Paris, 1972, p125.

3-Ibidem, p142.

surtout celles sémiotiques - du personnage

romanesque; selon lui:

"Le personnage peut se définir comme une sorte de morphème doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un signifiant discontinu, renvoyant à un signifié discontinu"¹.

Selon Hamon, les personnages se classent en trois grandes catégories :

A- Les personnages référentiel : (ce qu'on a déjà explicité dans la rubrique de la narration en ce qui concerne l'étude des personnages) c'est la catégorie des personnages qui ont vraiment - ou plus au moins - existé, des personnages fixes et pleins de sens dès le début ainsi que leurs lisibilité qui dépend de la compétence, culturelle surtout, du lecteur :

*" Personnages historiques, mythologiques, allégoriques ou sociaux.
Tous envoient à un sens plein et fixe immobilisé par une culture "²;*

on peut dire que se sont des personnages reconnaissables avant même de lire le roman. Par exemple : Alexandre I, le Tsar de la Russie et Napoléon Bonaparte l'Empereur Français dans *Le Moscovite* d'Henri Troyat sont des personnages à rôles prédéterminés.

B- Les personnages embrayeurs : ce sont les personnages qui prouvent, qui indiquent la présence de l'auteur dans le texte ; à titre d'exemple : le narrateur 'Je' – difficile à repérer d'ailleurs; ce qui fait qu'un personnage est principal et un autre secondaire. Personnage principal renvoie à la place ou l'espace occupé par celui-ci. Mais ceci ne veut pas dire que les personnages secondaires ne portent pas la marque de l'auteur.

1- Ibid, p121

2- Ibid, p122.

ques : c'est la catégorie des personnages qui assurent la continuité, l'organisation et la cohérence du texte ou de l'œuvre littéraire. Ils sont la marque de la présence du lecteur ou plus précisément les marques mnémotechniques¹ du lecteur :

" Ces personnages tissent dans l'énoncé du réseau d'appels et de rappels à des segments d'énoncés disjoints et de longueur variable (...) personnages de prédications, personnages doués de mémoire, personnages qui sèment ou interprètent des indices "2.

Ils contribuent dans l'organisation du texte en renvoyant au passé, aux informations déjà dites dans le roman, par exemple : les scènes de flash-back, les souvenirs, les rêves, les prémonitions, etc.

Les personnages anaphoriques ou scènes anaphoriques confirment trois dimensions littéraires essentielles: premièrement, ancrent dans le texte ce que Barthes a appelé « L'effet du réel »; deuxièmement, certifient le destin fictif du personnage, exemple : un admirateur du roi ne peut être qu'un royaliste (le cas de Bernard De Croué dans *Le Moscovite*); et finalement, assure une certaine fonctionnalité narrative du personnage dans le roman.

Dans ce chapitre nous concentrerons notre analyse sur les personnages anaphoriques qui constituent la grande partie des personnages. Généralement, les personnages dans un roman sont doués d'une mémoire et de souvenirs. Ils peuvent cibler chacun une problématique indépendante du thème général du roman. Cette première partie du chapitre va basée sur le personnage principal. Et comme c'est impossible de cerner l'étude sémiologique sur un personnage

1-Mnémotechnique: capable d'aider la mémoire par des procédés d'associations mentales, *Le Robert, Dictionnaire pratique de la langue française*, Paris, France Loisirs, 2002.

2- P. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage, Poétique*, Paris, 1972, p123.

pe prendra en charge l'étude de rôle et la fonction de l'identité en tant que l'une des caractéristiques sémiologiques du héros.

En premier lieu, nous allons placer un petit tableau où nous évoquerons les différentes caractéristiques générales du personnage; c'est un peu comme une carte d'identité, accompagnée d'une grille des traits psychiques et sociaux:

La situation identitaire du personnage principal:

Nom: Armand de Croué.	Age: Vingt et un ans.
Statut civil: Célibataire.	Milieu social: la bourgeoisie Moscovite.
Métier: sans profession.	Situation civile: Franco-russe.

Portrait physique:	Portrait psychologique:	Portrait social:
- A l'opposé des autres personnages, les traits physiques du héros ne sont pas explicitement mentionnés dans le roman. Il est un jeune homme blond, de taille mince, yeux et cheveux	- Le héros est d'une nature calme, obéissante et très sensible, doté d'une personnalité affectueuse envers autrui ainsi qu'une fluctuante attitude	- Le héros faisait partie de la bourgeoisie moscovite russe, étant considéré un des membres d'une famille Moscovite riche malgré ses origines qui lui ont posé, ainsi qu'à

clairs.	surtout envers les circonstances politiques qui l'entourent.	cette société moscovite - des problèmes identitaires.
---------	--	---

Cette lecture très simple de la personnalité du héros nous permettra d'aborder l'étude sémiotique. A partir de cet ensemble d'informations déjà requises sur le personnage principal, nous allons établir une autre liste d'informations ou plus précisément, une liste de critères qui aideront dans le déchiffrement et le décodage du personnage:

" Les nombreuses indications des auteurs, ou même un regard superficiel sur n'importe quel récit, montrent que tel personnage s'oppose à tel personnage. Cependant une opposition immédiate des personnages simplifierait ces rapports sans rapprocher notre but. Il vaudrait mieux décomposer chaque image en traits distinctifs (...) "

Donc, nous allons décomposer le personnage principal en des "traits distinctifs" pour ensuite dégager les axes d'oppositions ou d'autres, ce qui relève d'une difficulté à dégager ces axes, mais dans cette première partie du chapitre, nous décortiquerons le personnage pour cibler le critère le plus constitutif, le plus emblématique dans sa construction. Ces traits ou critères-choisis à partir de certains aspects conformes pour notre étude ainsi que pour notre roman - seront analysés dans le tableau suivant:

1- P. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, Poétique, Paris, 1972, p129.

critères		es	Idéologie	Religion	Identité
Personnage Principal: Armand De Croué.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	≈	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="radio"/>

: Critère identifiable.

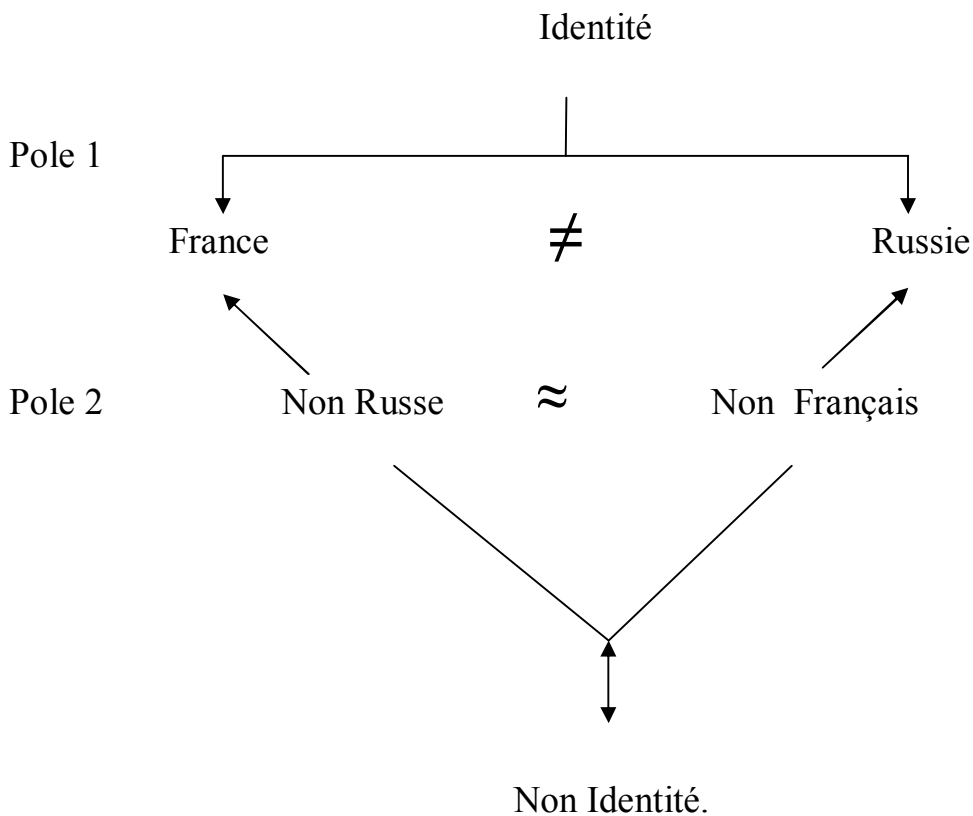
: Critère non identifiable.

≈ : Critère supposé identifier.

Etant donné que notre personnage est une entité anthropomorphe, il est doté d'une sexualité: masculin; d'une certaine croyance: protestant; ainsi qu'une idéologie: supposé être royaliste. Ce sont des critères identifiables. C'est-à-dire des critères qui ont été mentionnés soit explicitement (directement par l'auteur), soit implicitement (compris à partir de la lecture). En revanche, on remarque que le seul axe qui n'était pas identifié est celui de l'Identité; il n'est pas mentionné par l'auteur. En même temps on ne peut pas le dégager à partir d'une lecture aussi immanente quelle soit. Le romancier présente la question de double identité. Il n'essaye pas de répondre ni de trouver des solutions à ce problème, c'est pour cette raison qu'il a fait, intentionnellement, de laisser le lecteur dans une certaine confusion, ambiguïté. Pour ne pas tomber dans le piège de la comparaison entre les personnages que cette analyse procure fortement, quelques axes qu'on trouve pertinents et essentiels dans l'analyse sémiotique, sont discutables sur d'autres surfaces:

On ne pourra de ne pas s'enfermer dans un binarisme élémentaire et d'aller aussi loin que possible dans le détail de l'analyse de l'étiquette sémantique en regardant si ces axes généraux ne sont pas analysables eux-mêmes en sous ensembles logiques, extraits pertinents (...) ¹.

Or le critère même de l'identité est analysable sur un plan plus profond pour donner l'opportunité aux chercheurs de bien cerner les caractéristiques des personnages. On prendra le cas du critère d'identité pour illustrer. Dans ce cas là, l'axe sera celui de l'Identité et le schéma sera comme suit:



≠: relation de contradiction.

≈: relation de différenciation.

1- Ibidem, p132.

↑: relation d'implication.

—: relation continue.

Ce deuxième schéma nous explique les diverses relations entreprises par l'axe même de l'Identité. Examinant du plus près ses relations: en premier lieu, l'axe se divise en deux pôles : l'Identité et la Non Identité. La situation de l'Identité, à son tour s'élargit en deux pays : la France et la Russie. La France et la Russie sont deux pays contraires (on utilise le mot contraire et non différent parce que ces deux pays sont en affrontement, en guerre. Et en guerre s'appartenir à l'un d'eux ça veut dire être ennemi à l'autre).

En deuxième lieu vient le second pôle de la Non Identité qui n'est que le résultat, la continuation, le prolongement des deux autres situations: Non Russe et Non Français. Le premier pôle est plus clair, plus précis dans le texte. C'est l'auteur qui nous dit qu'il s'agit de deux pays en guerre, alors que le deuxième pôle est conflictuel. On remarque que l'axe de l'Identité est un axe oppositionnel, un axe qui se forme sur deux pôles opposés et forts dans la construction, l'architecture du texte.

Dans tous les romans, l'aspect ou plutôt la caractéristique essentielle du personnage est son évolution dans la fiction. Alors la question qui se pose maintenant est la suivante: est-ce que le héros dans *Le Moscovite* évolue ou non? Il évolue parce que, et surtout en fonction d'un thème aussi perplexe que l'identité, le personnage principal va - peut-être - finalement se situer par rapport à une identité ou à un pays que lui-même accepte, ainsi que la société en question. Le cas de notre personnage est plus profond; il n'a connu que la Russie comme pays. Mais les circonstances de la guerre lui ont ouvert les yeux sur une dure et grave réalité: on ne peut pas avoir d'identité quand on

personnage évolue dans la fiction. Au début il était persuadé qu'il était russe du fond et de forme. Ses origines étaient seulement une excuse pour son bilinguisme:

" La Russie d'aujourd'hui pouvait le sauver du vide (...) ou s'ombrent (...) les exilés politiques "

(Le Moscovite, p50)

Mais à la fin, il avait la conviction que son identité est parfaitement et finalement française:

" Je vais mourir, pensa Armand. C'est très bien. Je suis français, je suis catholique, je suis en règle avec les autorités. "

(Les feux du matin, p220)

En plus de la guerre, il ne faut pas oublier un petit détail: la religion, elle aussi joue un rôle plus au moins important. Quand on est protestant dans un pays tout à fait orthodoxe, on arrivera un jour à réaliser la différence.

Dans notre situation nous ne pouvons pas dire qu'il évolue régressivement ou progressivement, pour la simple raison que sa fin était ambiguë. Il est mort sans savoir - exactement- quelle est son identité, où est son pays. Armand a toujours souhaité être accepté par les Russes, mais il n'aurait jamais cru qu'il pouvait être assassiné par l'un d'eux, dans un pays qu'il a toujours refusé: la France, et à cause d'un des français qu'il a toujours méprisé.

Personnages dans *Le Moscovite*:

Le personnage est tout un réseau de relations, un faisceau de liens qu'il entretient avec les autres personnages pour assurer au tissu textuelle l'enchaînement et la cohérence espérés par le lecteur et l'auteur:

*" C'est uniquement parce qu'ils entretiennent des relations structurellement nécessaire que deux ou plusieurs personnages d'une fabula peuvent être entendus comme des acteurs incarnant des positions actantielles données "*¹

Une relation est forcément tissée entre personnages principaux et secondaires. Car un personnage quelque soit son degré de participation dans la fiction, quelque soit sa fonction et son rôle, est toujours dépendant des autres "actants":

*" La différence entre un personnage principal et un personnage secondaire est une question de quantité et de qualité, mais ils sont de même nature [...] Le personnage secondaire définit le rôle du protagoniste, sil est un directeur il aura besoin d'une secrétaire [...] Un personnage secondaire peut être construit en contraste au héros et aux autres personnages secondaires, mais il peut être un miroir du héros, tout comme il peut être très proche des autres personnages secondaires. "*²

Dans cette deuxième rubrique de notre troisième chapitre consacrée à l'étude sémiologique des personnages, on va étudier le cas des autres protagonistes, parce que *Le Moscovite* est un roman à héros unique, il n'y a

1- P. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, Poétique, Paris, 1972, p130.

2- S. Sepulchre, *Les fictions à épisodes télévisuelles*, Université catholique de Louvain- la-Neuve, p02-03.

Armand De Croué. Donc, on va reprendre

l'étude faite sur le personnage principal et la transférer sur les autres personnages qui sont:

P1: le père d'Armand, Bernard De Croué.

P2: le comte Paul Arkadiévitch Béreznikoff.

P3: la comtesse Nathalie Ivanova Béreznikoff.

P4: Catherine Béreznikoff.

P5: Pauline Filardy, l'actrice française et la maîtresse du héros.

P6: Gaston Bersillac, le seul ami français d'Armand.

D'abord, une carte personnelle est indispensable pour éclaircir et illuminer les personnages:

P1: Bernard De Croué :

Nom: Bernard De Croué.	Age: environ la cinquantaine.
Statut civil: veuf.	Milieu social: la Bourgeoisie Russe.
Métier: Secrétaire-bibliothécaire-archiviste personnel du comte Béreznikoff.	Situation civile: un français émigré en Russie.

Portrait physique:	Portrait psychologique:	Portrait social:
- Un homme âgé, malade, paralysé partiellement de son côté droit	- Autoritaire, capricieux, violent doté d'une personnalité forte et une mentalité très	- Un royaliste français qui fut obligé de quitter son pays à cause de la révolution française de

	éservatrice.	Napoléon Bonaparte.

P2: le comte Béreznikoff :

Nom: Paul Arkadiévitch Béreznikoff	Age: environ la cinquantaine.
Statut civil: Marié et père de famille.	Milieu social: la Bourgeoisie Russe.
Métier: Aristocrate et Propriétaire de terrains.	Situation civile: un citoyen russe.

Portrait physique:	Portrait psychologique:	Portrait social:
- Visage inerte.	- Autoritaire, capricieux et violent.	- Un comte de la bourgeoisie moscovite russe, très sympathisé avec la culture et la littérature française.

P3: la comtesse Nathalie Ivanova Béreznikoff :

Nom: Nathalie Ivanova Béreznikoff	Age: environ la trentaine.
Statut civil: Mariée et mère de famille	Milieu social: la Bourgeoisie Russe.
Métier: femme au foyer.	Situation civile: une citoyenne russe

	Portrait psychologique:	Portrait social:
- Jeune, grande, souple, blonde, éclatante avec des yeux bleu et des épaules sculpturales	- Tendre, affectueuse, capricieuse et d'une personnalité instable.	- Une comtesse russe mariée à un homme plus âgé qu'elle, elle éleva Armand depuis son jeune âge.

P4: Catherine Béreznikoff :

Nom: Catherine Béreznikoff.	Age: quinze ans.
Statut civil: célibataire.	Milieu social: la Bourgeoisie Russe.
Métier: disciple.	Situation civile: une citoyenne russe

Portrait physique:	Portrait psychologique:	Portrait social:
- Jeune fille malingre, cheveux châtons, et teint brouillé, et d'une taille mince et faible corps.	- Passionné par la lecture, sensible, intelligente, une personnalité forte et un caractère radical, un esprit vif et une spécification naturelle.	- Fille unique d'un riche aristocrate russe destinée à se mariée avec Armand dès qu'elle atteindra sa dix-septième année.

Nom: Pauline Filardy.	Age: plus âgé qu'Armand de quelque année.
Statut civil: veuve.	Milieu social: le milieu artistique.
Métier: actrice du théâtre.	Situation civile: une citoyenne française.

Portrait physique:	Portrait psychologique:	Portrait social:
- Une jolie jeune femme, un nez bref des lèvres fortes, des yeux noisette et, des cheveux bruns, d'une petite taille fragile et souple.	- Son grand amour dans la vie est la scène, insouciant des circonstances politiques qui l'entourait, elle est une femme légère qui <i>" vit le jour au jour "</i>	- Une française qui a fait le voyage jusqu'en Russie pour jouer avec une troupe théâtrale française, fut la maîtresse du héros, ils furent séparés au milieu de la retraite française

P6: Gaston Bersillac :

Nom: Gaston Bersillac.	Age: Vingt-quatre ans.
Statut civil: célibataire	Milieu social: la moyenne bourgeoisie française.
Métier: fonctionnaire au Ministère des Affaires Etrangères.	Situation civile: un citoyen français.

	Portrait psychologique:	Portrait social:
- Un jeune homme svelte et blond, boiteux à cause d'une chute de cheval à l'âge de quinze ans.	- Sympathique, sociable, intelligent, intellectuel et révolté contre les idées pourries des royalistes français.	- Un libéral français qui était contre la royauté absolue du roi, fils unique d'une famille modeste et lettrée.

Maintenant et après cette lecture superficielle de nos personnages, reprenons le travail que nous avons déjà fait sur le personnage principal et qui sera comme suit:

Critères	Sexe	Racines	Idéologie	Religion	Identité
P	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	≈	<input checked="" type="checkbox"/>	○
P1	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
P2	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
P3	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	○	<input checked="" type="checkbox"/>
P4	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
P5	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	○	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
P6	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>

le tableau qu'il existe plusieurs - si ce n'est pas la quasi-totalité - personnages qui se ressemblent: des personnages qui ont la même classification des critères:

" Un problème risque de se poser en cas de ressemblance totale entre deux personnages, ou plusieurs, qui auraient la même "étiquette sémantique", personnages que l'on pourrait donc qualifier de "synonymes"¹.

Les personnages de P1 jusqu'au P6 ont presque les mêmes critères de fréquences, à l'exception du personnage principal, ce qui pose effectivement un problème d'identification entre les personnages. Le personnage le moins identifier - comme on le voit dans le tableau - est le héros, ce qui est contradictoire à la conception qui dit que le personnage le plus identifiable dans un roman est le héros parce qu'il prend beaucoup de place dans la fiction narrative et il est le personnage le plus cité, que se soit par l'auteur ou par les autres personnages:

" Les critères de fréquences ne sont pas forcément seuls pertinents, qu'un personnage cité une seul fois comme politisé peut l'être beaucoup plus qu'un personnage cité plusieurs fois comme tel "²;

ce qui est le cas du héros dans *Le Moscovite*. Le roman discute le problème de double statut d'Identité; il évoque la question d'Identité. Le personnage principal est seul personnage qui souffre de ce problème, il est le seul personnage le moins identifiable; mais en même temps le plus cité dans le roman. Nous avons le cas du père: lui aussi est destiné à avoir le complexe de

1- P. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage, Poétique*, Paris, 1972, p133.
2-Ibidem.

aussi a quitté son pays depuis longtemps. Mais contrairement à son fils, son pays était la France et resta Français jusqu'à la fin. Même la langue russe, il ne voulait pas l'apprendre:

" Il savait quelques mots de russe, juste ce qu'il faut pour se faire comprendre des domestiques. Par orgueil national, il s'était toujours refusé à apprendre sérieusement cette langue barbare "
(Le Moscovite, p51).

En ce qui concerne les deux autres cas de personnages moins identifiables, celui de la comtesse, qui a changé de religion peu après son arrivée à Paris, ne peut être expliqué que par la faiblesse de sa personnalité et aussi à cause de son amour pour Armand :

" Oh! Armand, dire que, maintenant, nous sommes, toi et moi, du même bord, unis dans le sein de la même Eglise! Cela ne te paraît pas miraculeux?"
(Les feux du matin, p107);

et l'actrice qui ne sait pas à quel côté politique s'appartenir, s'explique par le genre de vie qu'elle mène, une vie loin des problèmes sociaux, loin des contradictions politiques, et aussi loin des complications de l'amour:

*" Oh! Moi, vous savez...La guerre...La politique...Je vis au jour le jour....Je plie au gré du vent...
Il eut l'impression que la basse extraction de ces comédiens les empêchaient d'accéder aux grandes idées "*
(Le Moscovite, p105).

que nous venons de faire, le problème d'identification restera présent dans notre approche; alors il faudra avoir recours à ce que P. Hamon appelle les critères **quantitatifs** et **qualitatifs** par rapport aux personnages:

" On s'efforcera donc toujours de combiner, pour l'identification et le classement sémantique d'un personnage: à la fois des critères quantitatifs (la fréquence d'un renseignement donné explicitement le texte sur un des personnages) et des critères qualitatifs. "¹.

Critère quantitatif, c'est-à-dire le nombre de fois qu'une information est dite ou répétée dans le texte à propos d'un personnage, et critère qualitatif est l'intermédiaire de cette information: est ce qu'elle est véhiculé par le texte, les personnages ou par la lecture?

Pour notre approche, le critère en question est celui de l'Identité, donc nous allons analyser ce critère en fonction de sa fréquence et de sa qualité. Dans ce cas, nous avons quatre propositions:

A - l'identité d'un personnage est mentionnée une fois seulement: "qualification unique".

B - Est ce qu'elle est mentionnée plusieurs fois: " qualification réitéré".

C- Est-ce qu'elle est comprise à partir d'une action faite par le personnage: "acte fonctionnel unique".

D - Ou finalement, est-ce qu'elle est comprise à partir d'un ensemble d'actions faites par le personnage: " acte fonctionnel réitéré ".

Pour illustrer, nous allons établir un autre tableau où nous reprendrons les six personnages déjà étudiés en vue de les examiner en rapport à ses critères:

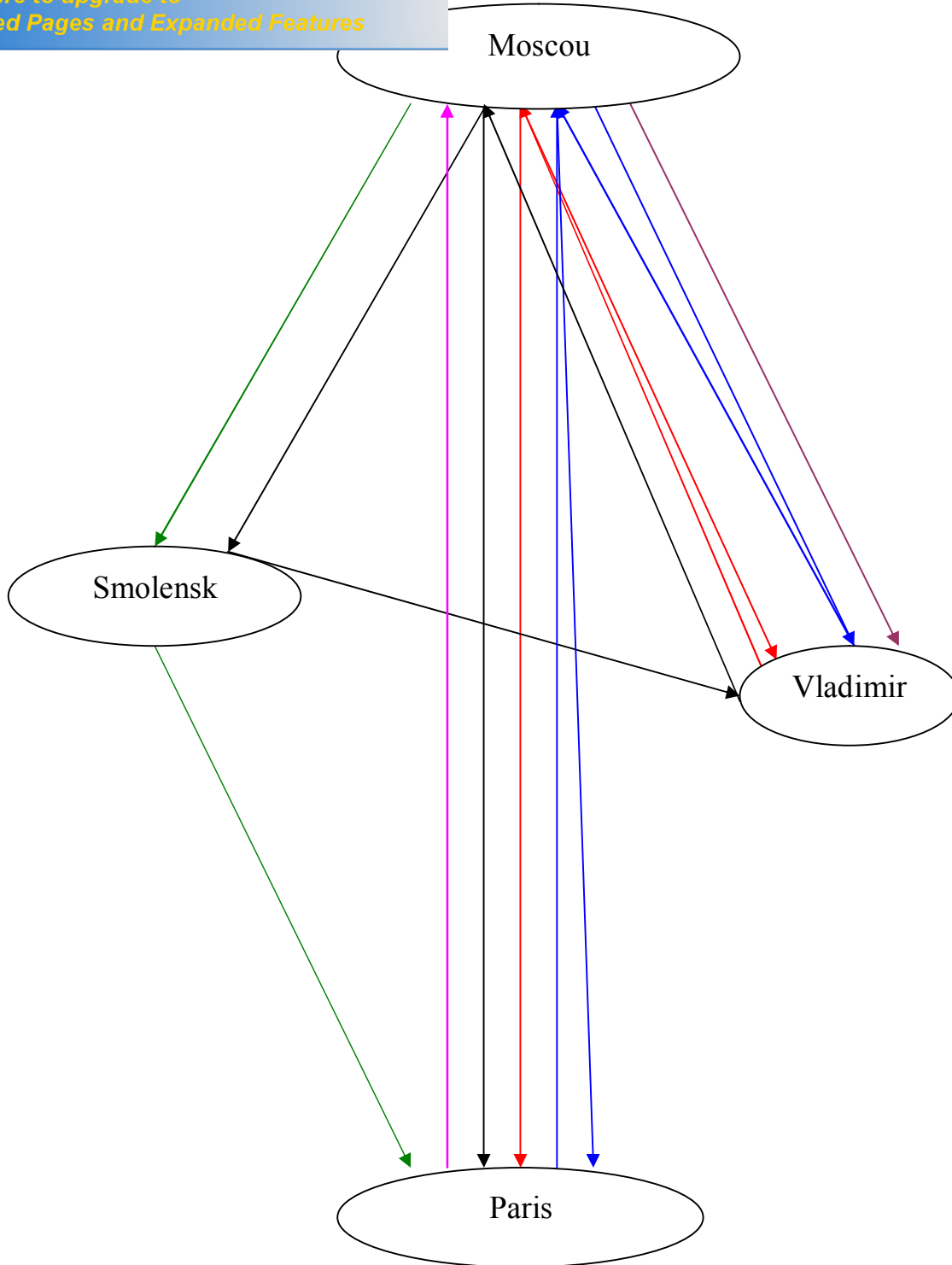
1-Ibid.

Paramètres d'identification	Information unique	B Information répétée	C Action unique	D Action répétée
P	-	+	-	+
P1	+	-	-	-
P2	+	-	-	-
P3	+	-	+	-
P4	+	-	+	-
P5	+	-	+	-
P6	+	-	+	-

A partir de ce tableau, on déduit automatiquement que le personnage P occupe un espace plus large que les autres; ainsi que tout le reste occupe à peu près le même espace. Ceci indique que chacun d'eux a marqué le héros de façon différente et dans une différente partie de sa personnalité. Prenons l'exemple de l'actrice; elle représentait les origines, le pays natal qu'il n'aura avec lui que des relations très limitées ; contrairement à la fille du comte : Catherine qui représentait le vrai amour, l'Identité perdu, la Patrie tant désirée et qui sa mort le laissa pour un perturbé, le plongea dans un désarroi non percevable. Les personnages P1 et P2 (le comte et le père), sont les deux personnages secondaires - ils ont marqué profondément le héros - qui occupent un espace très limité parce qu'ils sont morts tout au début de la fiction mais pendant des périodes rapprochées.

insistante engendra le voyage; un voyage pour s'évader, pour avoir des réponses, pour enquêter des origines perdues. Un voyage à la recherche d'un rêve lointain qu'Armand tente ardemment de poursuivre en dépit de toutes les circonstances et les conditions difficiles auxquelles il a été confronté. Le voyage généralement a été l'indice du désarroi, du renouveau et de collecte. On trouve que le concept du voyage occupe une place très importante dans la littérature mondiale surtout à l'époque du XIX siècles où l'idée même du voyage a connu une nouvelle orientation. Le voyage est maintenant conçu non pas comme une obligation- le cas de l'exile - ou seulement un loisir - les vacances par exemple - mais plutôt comme un sort de sorcellerie jeter par la nécessité humaine à se connaître, à se développer et à se connecter avec la nature:il est avant et après tout un choix, une décision.

Dans *Le Moscovite*, le voyage pour le héros est né d'abord d'une nécessité pour ne pas dire une obligation, une nécessité due aux mauvaises conditions de l'époque. Le premier voyage qu'Armand effectue est la poursuite de La Grande Armée Française dans sa retraite vers la France parce qu'il n'avait pas une autre solution après le départ de la famille des Béreznikoff, la mort de son père et le grand incendie de Moscou qui le contraignit au vagabondage. Son deuxième voyage était celui qu'il fit vers Paris en conséquence de l'attitude des Russes à son égard à la suite de sa libération de la prison. Dans cet axe, nous allons établir un plan ou nous schématiserons les trajets du personnage principal ainsi que ceux des autres personnages qui l'ont suivi. Parmi les personnages étudiés à côté du héros, presque tous ont connu une période de voyage dans leurs vies. Donc dans notre schéma chaque personnage aura une couleur spécifique qui marquera son trajet:



Croué.

La couleur rose: P1 Bernard De Croué.

La couleur prune: P2 le comte Paul Béreznikoff.

La couleur bleu: P3 Nathalie Ivanova Béreznikoff.

La couleur rouge: P4 Catherine Béreznikoff.

La couleur verte: P5 Pauline Filardy.

QUATRIEME CHAPITRE:

Lecture psychocritique et
sociocritique de

Le Moscovite.

Le critique littéraire cherche dans les œuvres ce qui explique sa genèse. Il essaye de déceler les relations entretenues entre les différents critères requis lors de l'analyse d'œuvres littéraires d'un écrivain et le psychocritique, lui, ne déroge pas à cette fonction:

" [...] Le texte n'est pour la psychanalyse qu'un prétexte. Ce qui est sûr, c'est un "pré-texte" qui renvoie à un texte second. "1;

La psychocritique est une étude d'analyse critique de l'œuvre littéraire, qui prend pour principe l'étude de l'œuvre en se référant à son auteur. Son fondateur est le français Charles Mauron (1899-1966) le père de la Nouvelle Critique, un chimiste de formation, ensuite critique et théoricien littéraire de profession ainsi qu'un poète et traducteur. Ses recherches se basent sur la psychanalyse et l'héritage freudien, qui a prouvé l'existence de "l'inconscient" chez l'homme et qui était l'explication scientifique du concept de création.

L'œuvre littéraire est l'intermédiaire entre le psychocritique est l'auteur: le texte peut constituer une des façades de la personnalité inconnu de son auteur. Tout d'abord, l'œuvre est le produit d'une conscience humaine; mais C. Mauron réclame qu'il existe toujours un critère qui échappe à la conscience créatrice et qu'il est le résultat de l'inconscient de l'auteur. Ce critère se répète, à fur et à mesure, dans tout les écrits de cet écrivain. C'est ce que la psychocritique, Mauron ainsi que d'autres psychocritiques cherche à déceler

1- M. Delcroix et F. Hallyn, *Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1995, p 266.

*" Jouer le jeu de l'inconscient, à la manière de Freud, de Jung ou de
Mélanie Klein, sans précisément se prendre pour un psychanalyste
dans l'exercice de ses fonctions. "*¹

Charles Mauron se basait dans sa méthode sur trois facteurs essentiels qui sont: le milieu social, la personnalité du créateur et le langage utilisé. Son raisonnement psychocritique se limitait dans l'étude du côté inconscient de la personnalité de l'auteur - laissant les deux autres facteurs à d'autres disciplines. La science avait son espace particulier dans la dimension psychocritique en ce qui concerne l'explication du phénomène de création littéraire. Pour Mauron, la science jouait le rôle d'outil qui entre dans la détermination de la création. Selon la théorie psychocritique, la création littéraire est la porte, la manifestation de l'inconscient de l'auteur (comme le cas des rêves); ce dernier qui n'est qu'une des parties constitutives de la personnalité de l'homme créateur.

La méthode psychocritique se résume en quatre opérations: la superposition de textes pour extraire les parties où se révèlent l'inconscient, en d'autres termes, c'est faire:

*" Apparaître des réseaux d'associations ou des groupements
d'images, obsédants et probablement involontaires "*².

L'étude de ces réseaux (particularités stylistiques, répétitions, lapsus...) ou **métaphores obsédantes** révélatrices, l'interprétation du **mythe personnel**, et

1- Idem, p270.

2- C. Mauron, *Introduction à la Psychocritique*, in *la Psychocritique*, A. Boudet in <http://www.ditl.info/arttest/art15338.php>

graphie de l'auteur pour contrôler les résultats

déjà requis lors des opérations précédentes.

Les métaphores obsédantes sont les critères requis lors de la superposition des textes, ensuite c'est au tour du critique même d'étudier le type ou la qualité des relations qui existent entre ces métaphores obsédantes.

La dernière opération, celle du contrôle biographique, le rapproche de la méthode de Sainte-Beuve ou "la critique biographique", qui est subjective et dépendait des expériences ou des intuitions du critique lui-même, alors que la psychocritique prenait la science et la psychanalyse comme méthodes d'analyses propres en dehors de la subjectivité du critique.

Pour la psychanalyse, le mythe est un rêve collectif, le rêve est un mythe individuel ou personnel - comme l'appelle Mauron. Le mythe est un fantasme, il est:

" Un scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure [...] l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort, d'un désir inconscient "1.

Le mythe personnel est un phantasme insistant est répétitif dans les œuvres d'un auteur. Il est le résultat de la pression que subit le conscient de l'auteur par son côté inconscient; C. Mauron le présente comme:

" Une situation dramatique interne, personnelle, sans cesse modifiée, mais persistante "2.

Le mythe personnel est un stimulé résultat d'un stimulus. Il a une histoire est une temporalité, c'est-à-dire qu'il est doté d'une durée dans le temps:

1- C. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la Psychocritique*, Paris, José Corti, 1962.

2-Idem.

intasmé, c'est une sorte d'être vivant, réagissant aux excitations externes et internes, mais conservant son équilibre spécifique [...] Le mythe personnel serait l'expression de la personnalité inconsciente du poète et de son évolution, comme une représentation du moi, échappant à sa pensée consciente et rendant compte de son mode d'exister. Il est une mise en histoire à la fois de son rapport au monde et aux différentes instances qui composent le moi."¹

La notion du mythe personnel est conditionnée par un certain nombre de critères:

- 1- Il faut qu'il se répète dans la majorité des écrits d'un auteur.
- 2- Il faut qu'il présente une anomalie, c'est-à-dire manifester " un caractère inattendu " étranger à sa définition ou représentation conventionnelle.
- 3- Le mythe personnel est un symbole, c'est l'ensemble d'un certain nombre de critères qui structurent la thématique, qui se répètent et qui peuvent se rassembler chez une figure mythique ou, plus précisément, chez l'un des personnages de l'auteur.
- 4- le mythe personnel, pour un psychocritique, est un critère qui doit avoir une relation avec la vie personnelle de l'auteur, du moins avec la partie inconnue, étrange de sa vie:

*" Il doit permettre d'établir des correspondances entre certaines des ces composantes et certains aspects de la biographie restés inexpliqués. "*²

La psychocritique reste une méthode d'analyse féconde mais qui souffre - comme toutes les nouvelles disciplines- de lacunes et des manques. Dans la psychocritique, on est confronté au problème d'identification entre l'inconscient de l'auteur et celui du critique. Ce dernier, qui ne peut pas

1-A. Boudet, *La Psychocritique*, à propos du livre de C. Mauron in <http://www.ditl.info/arttest/art15338.php>

2- M. Delcroix et F. Hallyn, *Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1995, p269.

l'univers de l'esprit créateur; ce qui explique, peut-être, le manque et la rareté des études psychocritiques dans le domaine de la littérature.

Bref, la psychocritique est une méthode littéraire très féconde, elle est: " une critique littéraire, scientifique, partielle, non réductrice ". Une critique littéraire car son champ d'étude est la littérature. Scientifique parce qu'elle se base sur les études de la psychanalyse. Partielle parce qu'elle étudie une seule partie de la personnalité créatrice qui est l'inconscient, et enfin non réductrice car elle a débuté avec l'étude de l'inconscient pour arriver à donner toute une théorie sur la créativité littéraire et artistique. Elle ne cherche pas à expliquer le texte, c'est-à-dire à informer les lecteurs de ce que l'auteur voulait dire, mais plutôt elle propose une méthode de relecture du texte littéraire; une méthode:

" non proprement textuelle parce qu'elle dépasse le texte, non proprement biographique pour ressusciter une existence rêvée "1;

une méthode qu'on peut qualifier de cure psychanalytique (sur le texte littéraire), ou comme une thérapie pour le lecteur avant qu'elle concerne l'auteur.

Une lecture psychocritique sera un complément de tout le parcours déjà fait lors des chapitres précédents. Dans ce chapitre nous essayerons de cerner les manques dans l'explication du concept de l'Identité et de double statut Identitaire. L'analyse psychocritique sur l'œuvre d'Henri Troyat: *Le Moscovite* se fera en quatre grandes opérations comme l'a déjà mentionné C. Mauron dans sa théorie sur la psychocritique.

Une recherche sur les œuvres, en général, de l'Académiciens Henri Troyat nous révèle une vérité concrète: l'omniprésence de son pays natale

1- Idem, p275.

ts, le romancier a entrepris trois vastes fresques romanesque en s'inspirant de ses propres souvenirs de la Russie ainsi que les souvenirs du reste de sa famille (*Tant que la terre durera*, *La lumière des Justes* et *Le Moscovite*). *Le Moscovite* est l'un des récits qui manifestent la relation de l'auteur avec son pays natal. Une comparaison thématique entre cette œuvre et les deux autres cycles romanesques nous montre qu'ils ont tous quelques points, critères en communs: ils évoquent des fait de réalité inspirés de l'enfance même de l'auteur, ils évoquent des fait de l'Histoire contemporaine du pays (l'invasion française sur la Russie, la guerre de 1914, la Révolte de 1825, la Révolution Bolchevique...).

La première opération, celle de la superposition des textes, nous mène à une superposition entre les romans qui racontent l'histoire de Russie. Nous avons choisi de faire entrer dans notre roman objet d'étude, les roman suivants: *La gloire des vaincus*, *Sophie ou la fin des combats* et *La neige en deuil*. Le premier roman raconte l'histoire d'une tentation de renversement du régime autocratique par un ensemble de civiles et de militaires en décembre 1825. Le deuxième roman est une continuation du premier, il raconte le destin de la femme d'un des révolutionnaires après sa déportation à Sibérie et comment elle a été obligé une fois de plus de choisir entre ceux qu'elle aime. Ainsi que *La neige en deuil* qui exhorte la tragédie de l'honneur et la passion entre deux hommes.

Cette superposition nous révèle les traits ou critères généraux communs suivants: voyage, conflit, révolution, guerre, mort. Les romans déjà cité abordent le voyage comme une recherche d'âme, une recherche de liberté, d'amour ou d'Identité. Un conflit qui se fait comme un déclenchement de sentiments et passions cachées, refoulées au fond de l'âme humaine, et qui ne cherchent qu'à en sortir et se libérer. L'enchaînement de ces réseaux communs nous montre la présence de l'inconscient de l'auteur dans ces œuvres. L'auteur et sa famille étaient contraints de quitter leur pays à cause de la révolution,

explique la présence du conflit, du voyage (plus précisément: l'exile), mais surtout la présence de la guerre dans ses œuvres:

*" Elle m'a tellement secoué que j'ai eu envie d'écrire sur les souvenirs de mes parents. "*¹

Les personnages sont des entités pleines d'émotions et de passions. Ils sont en général la figure du romancier dans les romans, ils sont jeunes, ardents, révoltés. Ils cherchaient à connaître les plaisirs de l'amour et vivaient au cœur des détours de la Patrie:

*" Chacun des personnages d'Henri Troyat est un peu lui-même, un peu aussi telle ou telle personne de sa connaissance "*².

Dans *Le Moscovite*, le personnage principal a connu ce genre de détours. Il a été obligé, plusieurs fois et dans différentes situations, de choisir entre deux terres, deux pays. Ce choix était plus difficile pour être supporté. Lui, il n'y était obligé parce que ni la Russie de son présent, ni la France de son passé n'avaient de différence à ses yeux. Chacune d'elles avaient une place particulière et spéciale dans son esprit. Ce déchirement identitaire du héros n'est que le reflet de l'image du romancier étant donné que lui aussi est un français d'origine russe. Il a été contraint, lui aussi, de changer son nom russe en un pseudonyme français pour publier tous son premier roman: *Faux jour*. Vie réel et fiction romanesque ; difficile séparation pour un écrivain passionné par les œuvres françaises de Flaubert, Zola et Hugo que de la poésie russe de Pouchkine et Tolstoï:

1- Henri Troyat in *L'exile intérieur d'Henri Troyat*, Hubert Prolongeau in http://www.humanite.fr/2000-08-10_Cultures

2- R. M. Albères in *Frontières et rêveries des origines dans l'œuvre d'Henri Troyat*, Raisaa Prokhorova Telechova, Université de Novorsibirsk, p17.

nfond avec son œuvre, tant par les thèmes abordés
que par la régularité époustouflante de sa production. ¹;

une vie à deux rives Identitaires, sociales, et langagières; riche en voyages, en cultures et en littérature que la vie personnel d'Henri Troyat est une vie qui ne peut que se confondre avec la création artistique : une opinion partagée par l'ensemble du monde littéraire et critique français ainsi que certains amis proches de l'auteur.

Cette dernière distinction nous mène directement à la troisième opération de la pensée psychocritique, c'est le mythe personnel. La plupart des romans d'Henri Troyat sont des romans racontant des faits historiques qui jonglent entre l'Histoire Française et celle Russe, ils sont des écrits qui traitent l'exile comme une des formes d'évasion pour fuir les circonstances soit d'ordre personnel ou social. En se référant à la vie personnel de l'auteur, lui et sa famille étaient obligés de fuir leur pays suite à la Révolution Russe de 1917; ce qui est pour un analyste psychocritique est la manifestation de son inconscient, de son passé, surtout que les membres de sa famille espéraient revoir la Russie une seule fois avant de mourir:

*" Nous étions heureux, mais nous manquions de tout. J'ai vécu la
Russie comme un paradis perdu. "*².

Il a été neutralisé français depuis si longtemps mais la Russie restait toujours dans son esprit et dans son âme, tant par les espoirs de ses parents que par ses propres souvenirs sur son " paradis perdu " .

L'un des aspects du mythe personnel dans cette étude se représente dans le concept d'Identité tant évoqué dans les romans d'Henri Troyat. Le concept Identitaire se manifeste surtout dans le roman objet de notre étude: *Le*

1- R. P. Telechova, *Frontières et rêveries d'origines dans l'œuvre d'Henri Troyat*, Université de Novorsibrsk, p15.

2- Henri Troyat in *L'exile intérieur d'Henri Troyat*, Hubert Prolongeau in http://www.humanite.fr/2000-08-10_Cultures

un individu de double Identité qui fut blâmé par ses concitoyens russes à cause de quelque chose dont il n'avait pas le contrôle sur. L'Identité pour l'auteur a été un champ fertile qui assurait la régularité et la richesse de ses écrits. Par contre, il est un citoyen français qui a vécu toute sa vie en se considérant français et en refusant de rendre visite à la Russie, même en tant que touriste:

*" Je ne veux pas être confronté à la réalité russe (...). Tout mon rêve intérieur, celui qui me fait écrire, s'effondrerait (...). Je préfère en rester à mes souvenirs d'enfant de 8 ans plutôt que de risquer d'appauvrir mon rêve. "*¹

Ce qui attire l'attention dans les œuvres d'Henri Troyat c'est son jonglage exceptionnel entre la littérature, l'Histoire, et la représentation de la vie française et russe. Il est l'un des rares écrivains qui ont assuré un étonnant équilibre entre deux cultures:

*" L'œuvre de Troyat est une chronique à deux chœurs (et à deux chœurs), une symphonie pour deux orchestres. "*²,

*" L'œuvre d'Henri Troyat où rêve et vie, fiction et réalité se confrontent est française par sa forme et fréquemment russe par sa sensibilité [...] Ses ouvrages représentent un point de rencontre entre ses deux mondes, la terre réelle et le terre rêvée si différents par leurs origines, leurs traditions, leur langue, leurs croyances, leurs climat et qui cependant ont été toujours attirés l'un pur l'autre "*³

1- Henri Troyat in *Frontières et rêveries d'origines dans l'œuvre d'Henri Troyat*, Raïssa Prokhorova Telechova, p22.

2-R. M. Albérès in idem..

3- Raïssa Prokhorova Telechova in ibid.

l'Histoire russe: *Tolstoï, Gogol, Dostoïevski, Pouchkine* et *Catherine la Grande, Nicolas II* comme sur la littérature française: *Flaubert, Maupassant, Zola, Balzac, et Baudelaire.*

Le mythe personnel ou le fantasme persistant de notre auteur est la relation qu'entretient la figure du personnage principal et la Patrie, cette relation est caractérisée d'un aspect du non identification. Le héros dans ce roman (*Le Moscovite*), ne savait pas, s'identifier à une Identité particulière; mais en même temps la figure du héros pouvait être une représentation fictive de ce qui pourrait arriver à l'auteur s'il était mis dans les mêmes circonstances que son personnage. Pour l'auteur ainsi que son héros, le pays de naissance n'est pas celui de vie, Armand de Croué a vécu seulement trois ans en France. Il était si jeune au point qu'il n'avait même pas pu s'en construire des souvenirs, alors que l'auteur a vécu huit ans en Russie avant de la quitter. Il a pu se construire ses propres souvenirs, des souvenirs qui nourrissaient sa vie littéraire:

*" Elle est en moi si vivante qu'en fermant les yeux, je lui découvre
une espèce de vérité. "1;*

tout en affirmant que l'équilibre qu'il a pu établir entre la France et la Russie, prenait finalement le côté de son pays d'accueil:

*" Mon vêtement Français colle de si près à mon corps qu'en
essayant de l'ôter, je m'arracherais la peau. "2*

1- Henri Troyat, *Un si long chemin*, p242 in ibidem, p24.
2- ibidem, p253.

is ses œuvres une Russie lointaine, fantastique, une Russie d'un autre monde, **son** propre monde; mais en gardant toujours un pied sur la terre, **sa** terre française:

" Pendant longtemps j'avançais, tant bien que mal, un pied sur les nuages russes, et l'autre sur la terre ferme française. "¹

Ni l'auteur ni le personnage qui avaient tout deux l'esprit et le cœur partagés entre deux pays, deux cultures et deux nations, et malgré le déchirement qu'ils vivaient chacun d'une certaine façon et dans deux mondes différent, n'étaient près de renoncer à son identité partagée.

" La psychocritique ne doit jamais perdre de vue que si le texte est la manifestation du désir, il en est aussi le destin [...] L'œuvre n'est pas seulement la masque du désir: elle en est le rejeton et, comme telle, elle est le destin de la pulsion "²;

C'est-à-dire, le texte littéraire ne doit pas être seulement pris en tant qu'assemblage de certaines forces pulsionnelles manifesté par l'inconscient de son créateur, mais plutôt en tant qu'une "flexion de sens et de force", une destinée, toute une vision d'un monde intérieur propre à l'auteur. Mauron voit que la psychocritique n'est utile que si elle cherche non pas ce qui est le texte littéraire mais ce qui l'oriente:

" Il ne s'agit donc pas de tenter une psychanalyse de Racine lui-même, mais bien de rechercher dans l'œuvre ce qui en fait le sens. "³

1- Henri Troyat, *Les auteurs et les livres. Tant que la terre durera* in ibidem, p23.
2- M. Delcroix et F. Hallyn, *Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1995,p271.
3- C. Mauron, *Des méthaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la Psychanalyse*, Paris, José Corti, 1962.

Avant d'entamer la sociocritique, il faut tout d'abord parler de la sociologie de la littérature. Le mot sociologie a été créé environ la moitié du XIX ème siècle par A. Comte désignant une étude ou une approche "scientifique" des faits et phénomènes sociaux. La sociologie de la littérature est le prolongement des concepts et théories de la sociologie dans le domaine de la création littéraire:

*" Méthode empirique et critique qui prend en compte les structures
textuelles et le contexte social dont elle est issus. "¹*

Vient ensuite Emile Durkheim qui donne à la sociologie (reconnue sous la nomination de la sociologie classique) le statut d'une discipline universitaire indépendante des concepts inconscients individuels que peuvent les individus avoir au sein d'un tout social: " il faut traiter les faits sociaux comme des choses. "² . La sociologie classique du Durkheim se base essentiellement sur la notion de conscience collective (introduite par la suite par Ian Mukarovsky) qui se rapproche étroitement de la notion de classe social introduite par Karl Marx, à laquelle ce dernier avait recours pour essayer de donner une explication à la lutte des classes en référence des facteurs socio-économiques dominants dans la société capitaliste du XIX ème siècle.

1- Pierre V. Zima préface de *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985, p09.

2- E. Durkheim, *Les Règles de la méthode sociologique*, 1895 in *Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie*, Gisèle Sapiro in <http://contextes.revues.org/document165.html>

recevoir le texte littéraire comme une création de génie individuel seulement et exclusivement, il est considéré du point de vue de Ian Mukarovsky comme:

" Le texte littéraire est comparable au signifiant de Saussure, c'est un signe multiple et par conséquent interprétable, concrétisable. Or les interprétations (concrétisations) d'un texte ne dépendent pas seulement du lecteur individuel, mais de la conscience collective réceptrice, c'est-à-dire d'un certain groupe qui définit le sens du texte à l'aide de ses valeurs et ses normes esthétiques et non esthétiques "1;

et comme la littérature se résume en un ensemble d'interactions entre création individuelle et relations inter sociales, née une nouvelle discipline, un nouveau outil littéraire: la sociocritique.

La sociocritique est une nouvelle discipline d'approche du texte littéraire. Le mot sociocritique fut créé par Claude Duchet en 1971 pour désigner une méthode qui a pour but l'étude du fait social dans l'univers du texte littéraire:

" Le terme de socio-critique commence à se rencontrer ça et là. S'agit-il d'un simple rapiéçage onomastique pour désigner à veuf la critique <<positiviste>>, ou du déguisement d'une certaine critique marxiste? S'agit-il d'une dénomination commode et synthétique qui couvre des entreprises diverses sur les chantiers ouverts par Lukacs, Auerbach, Goldman, ou d'autres neo-formalistes? S'agit-il plutôt d'une spécificité qui s'affirme ou se cherche, au confluent de plusieurs courants (marxistes et structuralistes), d'une rencontre pour un projet commun de disciplines qui ont chacune dans leurs

1- P. V. Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985, p19.

odologie propre: lexicologie, stylistique, sémantique, sémiologie....[...] du texte masqué ou du texte public, ce peut être l'un ou l'autre le plus directement sensible à l'investigation socio-critique qui s'efforce toujours de reconnaître, sous le trajet du sens inscrit, le trajet de non-dit à l'expression. Appliquée aux matériaux ou aux rejets de l'œuvre, la socio-critique doit les considérer comme structurés au même titre qu'elle. ¹

La sociocritique prend de la pensée durkheimienne son concept sur la conscience collective pour expliquer les phénomènes et les relations inter sociales au sein du texte littéraire. Du Lukacs, elle a pris sa théorie sur le roman que, selon ce dernier, est considéré comme le genre majeur de la société bourgeoise et son évolution est étroitement liée à l'évolution de cette société. Ces deux grandes tendances apparaissent à la même époque dans le domaine de la sociologie du texte. Une autre orientation née, celle nommée la Sociologie empirique de la littérature qui rejette toute valorisation esthétique et qui se veut une discipline scientifique à part entière en se séparant de la vision d'une sociologie dialectique, philosophique de valeur et de jugement esthétique. Cette orientation - la sociologie empirique - est révélée par M. Weber qui réclame une sociocritique plus objective, loin des apports politiques que peut engendrer cette démarche:

*" Les partisans de la sociologie empirique de la littérature ont essayé [...] d'établir une séparation claire et précise entre les approches esthétiques (philosophiques) et les arguments provenant de la sociologie de l'art. Par cette séparation ils cherchent à transformer la sociologie de la littérature et l'art en une science empirique et objective [...] "*²;

1- C. Duchet, *Pour une socio-critique ou variations sur un incipit* in *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.

2- P. V. Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985, p30.

sion philosophique de la sociologie du texte, celle-ci, au contraire, avait recours aux valeurs esthétiques et philosophiques:

" Les seconds (les partisans de la sociologie philosophique) développent certaines théories esthétiques et philosophiques existantes à l'aide de notions sociologiques et sémiologiques. "¹

La sociocritique "moderne" initiée par C. Duchet est une discipline qui prend en considération les principes de la sociologie du texte tout en introduisant certains notions d'autres champs littéraires: la sémiologie par l'intermédiaire de R. Barthes; la linguistique par le biais de F. de Saussure en introduisant le concept du **signifiant** - déjà mentionné en haut; et le structuralisme par l'anthropologue C. Lévi-Strauss. Ce dernier courant a marqué la sociocritique en tant que méthode. Il met en œuvre toutes les relations qui existent entre les éléments du même système: le système de la langue, par exemple, tout en problématisant les représentations individuelles au sein du texte littéraire:

" Tout en donnant toute son importance (la sociocritique) au structuralisme en tant que méthodologie [...] se donne comme objectif de mettre à jour les modalités qui gère l'incorporation de l'histoire dans les structures textuelles "².

La sociocritique étant donné une discipline récente ne veut pas dire qu'elle est incapable de situer le texte littéraire dans son contexte social et historique. C'est ce que voulait E. Cross démontrer; celui-ci a défini la sociocritique comme une discipline loin des théories thématiques complexes.

1- Idem.

2- Edmond Cros, *La sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.

formelle possible, pour lui, elle ne cherche pas à trouver une signification du texte, mais à trouver ce qu'il veut véhiculer aux lecteurs comme facteurs sociaux :

" La sociocritique ne s'intéresse pas à ce que le texte signifie mais à ce qu'il transcrit, c'est-à-dire à ses modalités d'incorporation de l'histoire, non pas d'ailleurs au niveau des contenus mais au niveau des formes. "¹

Dans cette perspective entre le thème de notre recherche: L'identité. Le concept identitaire était étudié en tant qu'un élément de la constitution psychique et social. Elle est - pour la majorité des chercheurs du domaine - l'ensemble des caractères acquis par un individu au court de sa vie et en fonction des situations d'échanges sentimentales et sociales au sein d'une communauté précise. L'identité est un état psychique d'appartenance en premier lieu, elle est déterminée sur le plan individuel par rapport à un choix individuel de détermination et d'identification identitaire, ensuite en fonction des relations entretenues avec autrui, ou plus précisément, attribuées par autrui:

" Il n'y peut exister une identité [...] substantielle. [...] dès le début de la vie, le regard des autres renvoie à chacun un visage, une personnalité, des rôles sociaux que l'individu peut accepter ou rejeter mais par rapport auxquels il ne peut éviter de se déterminer. [...] il reste que c'est dans le rapport à l'autre que s'élabore le soi. L'identité comme l'ensemble structuré des éléments identitaires qui permettent à l'individu de se définir dans une situation d'interaction et d'agir en tant qu'"acteur social "².

1- Idem.

2- PUF, *Stratégies identitaires*, Paris, Press Universitaires de France, 1990, p44.

tion dans laquelle l'individu se définit par rapport à l'autre est elle aussi dépendante des traits ou caractéristiques identitaires d'un individu. C'est-à-dire que certains aspects identitaires sont intériorisés et classés en fonction de la situation dans laquelle ils sont demandés à apparaître, par exemple le caractère de la mère ou du père (ou l'identité maternelle ou paternelle) qui surgissent seulement dans une situation familiale entre mère / père et fils / fille. On peut dire que la relation entre les traits identitaires et la situation dans laquelle ils sont interpellés est dépendante et **complémentaire**:

*" L'identité est produite non tellement par le regard de l'autre que par le mouvement dialectique d'intériorisation et de contestation de la situation d'interaction qui définit les places relatives de l'un et de l'autre, c'est-à-dire les identités en présence complémentaires. "*¹

Mais pour la majorité des recherches identitaires, mêmes les traits identitaires considérés les plus intimes et personnels sont définis par rapport à la société dans laquelle ils appartiennent. En d'autres termes, certains traits psychologiques comme la timidité ou l'audace, le courage ou la lâcheté, le pessimisme ou l'optimisme etc..... sont des traits que les autres voient ou attribuent à la personne en question:

*" L'identité personnelle, ce par quoi l'individu perçoit unique et différent de tous les autres, est elle-même en partie façonné par les traits de personnalité, qualités et défauts, que l'entourage attribue à l'enfant puis à l'adulte. "*²

1- Ibidem, p47.

2- Ibid, p45.

néral de n'importe qu'elle domaine (culturelle, sexuelle, ethnique, etc. ...), est l'ensemble de caractères individuels et collectifs par rapport à une situation d'échange précise. Un ensemble dicté par certaines circonstances relatives à une communauté quelconque. Elle est définie comme une **boite d'outils** dans laquelle se trouvent tous les éléments identitaires appropriés aux différentes situations que peut faire face un individu:

" L'identité apparaît comme une sorte de boîte à outils, chaque outil étant un élément identitaires que le sujet choisit en fonction de son adéquation à l'opération demandée, autrement dit, suivant la situation d'interaction dans laquelle il est. "1

Le concept identitaire est le résultat d'une identification qui se fait sur deux plans essentiels et inséparables: le niveau individuel et le niveau collectif:

" L'identité résulte donc des relations complexes qui se tissent entre la définition extérieure de soi et la perception intérieure, entre l'objectif et le subjectif, entre soi et autrui, entre le social et le personnel. "2

Dans *Le Moscovite*, notre roman objet d'étude, le thème présenté celui de double identité relève d'un champ social tout d'abord. Le rôle que joue la société dans ce roman est primordial. L'identité patrimoniale est une des formes les plus discutables pour la majorité des penseurs et écrivains. Elle a été le point central de plusieurs recherches et analyses littéraires mais surtout sociales. Dans cette perspective, l'identité de n'importe qu'elle nature, ne se

1- Ibid., p44.
2- Ibid, p174.

conflictuelle voire oppositionnelle. L'identité nationale, par exemple, ne sera mise en question que si l'individu se met volontairement (le cas d'un voyageur ou émigré) ou involontairement (le cas d'un exilé) dans une situation dans laquelle son identité nationale, son appartenance à un pays précis sera entourée d'interrogations:

" L'identité nationale n'a de pertinence que par rapport à un Autre étranger, et le sens symbolique de cette identité sera défini par le système dans lequel les deux acteurs se situent l'un par rapport à l'autre; suivant que l'on se trouve dans une situation de guerre entre les pays des deux acteurs, dans un festival international, en situant d'émigration ou de colonisation, ou en voyage touristique... les places relatives de chacun des acteurs dans le système d'interrelation seront très différentes. "

Le roman est une présentation du concept identitaire. Le personnage principal n'a réalisé son statut de double identité qu'à partir du regard des autres Russes envers lui y inclut les plus proches (sa famille d'accueil et ses amis), ceux-ci l'on considéré en tant qu'un Français à cause de ses origines française – lointaines d'ailleurs. Dans l'extrait suivant, malgré la profonde amitié et l'amour qu'éprouve le comte Béreznikoff à l'égard d'Armand et son père, sa haine contre l'envahisseur français était plus forte et plus claire :

" - (...) Maintenant, avec la nomination de Koutouzov, les choses vont changer (...) il est russe jusqu'à la moelle, les soldats l'adorent, il leur montrera, à ces sauterelles de Français !.. Et il décocha à Armand un regard de défi sarcastique.

(Le Moscovite, p07)

and nommé Maxime, celui-ci était plus atroce dans sa haine envers son ami d'enfance:

" - A tout autre moment, je t'aurais envoyé mes témoins. Mais, ayant fait de serment contre les Français, je ne vais pas perdre mon temps à me battre contre un Français ! (...) Maxime avait parlait au nom de tous les Russes, son intolérance était le fait d'un patriotisme que lui, Armand, ne pouvait assumer jusqu'au bout. " (Ibidem, p22).

C'était la première fois ou il était confronté à ce genre de racisme et ce fanatisme désagréable de la part des gens qui étaient pour lui des concitoyens et des compatriotes. Pour la première fois, il a souhaité du fond du cœur être vraiment un des leur, un Russe de forme et du fond :

" Il regretta de n'être pas né à Moscou, ou à Kieff, ou à Saint-Pétersbourg, de n'avoir pas un nom se terminant par off, de n'être pas alourdi par les liens d'une grande famille russe disséminé dans le pays (...) Au vrai, il manquait de racine (...) " (Ibidem, p44).

La même situation l'a connu Armand lors de son séjour au sein de la troupe théâtrale française. En raison de son statut de russe d'origine française, la troupe a été plus qu'enthousiaste de l'accepter de jouer dans ses pièces. Mais malgré l'accueil très chaleureux de la troupe française et malgré l'amour éprouvé par la star de cette troupe, Pauline, à son égard, Armand ne s'est pas senti comme un français. Pour lui ce n'était qu'une période, une phase par laquelle il était obligé de passer. Il espérait toujours retourner au sein de son

" Il alla se coucher en pensant que décidément la France d'autrefois était morte et que seule la Russie d'aujourd'hui pouvait le sauver du vide moral où sombrent, tôt ou tard, les exilés politiques "

(Ibid, p50);

" La France d'autrefois " c'est la France comme l'a connu son père, c'est-à-dire, la France monarchique, celle du roi à qui son père était fidèle jusqu'au dernier jour de sa vie. La France contemporaine est très différente de celle du roi, mais cela n'avait pas d'importance dans les yeux d'Armand, parce que cette France, la France de Napoléon est celle qui est en train d'envahir son pays. Il ne supportait pas les conditions qui l'ont obligé à suivre le côté français et il haïssait chaque personne qui insultait la Russie et la considérait comme un trophée de guerre propre à Napoléon :

" Les soldats, ayant bu au comptoir du foyer, se disputaient, riaient (...) Armand en entendit plusieurs qui vociféraient en chœur (...) une adresse au Tsar Alexandre :

« Alexandre qu'allez-vous faire ?... »

« A Saint-Pétersbourg nous irons, »

« Tout en vous chauffant les talons, »

« Avec Napoléon, avec Napoléon... »

Il s'adossa au mur. Le sang lui remontait à la tête. Arracher cette livrée honteuse, laver son visage fardé, fuir dans la nuit, rejoindre les vrais Russes qui se cachaient dans les ruines de leurs maisons ! "

(Le Moscovite, p180).

ent vécue par le héros de *Le Moscovite* est l'aboutissement logique que peut prendre chaque individu face à ce genre de situations (conflictuels surtout):

" Dans une situation conflictuelle [...] le sujet peut répondre d'une façon purement réactionnelle en mobilisant un aspect de soi qui n'est peut-être pas le plus adapté à la situation, ou en tout cas pas celui qui vise une finalité rationnelle satisfaisante à court terme les intérêts du sujet. Parfois aussi, par une sorte de rigidification de la structure identitaire, celle-ci ne parvient plus à se modifier face à des situations différentes exigent d'autres définitions de soi"¹;

Le héros de ce roman, au court de toute la fiction, a réagit en fonction des situations et aux circonstances à lesquelles il faisait face. Ses choix et les chemins qu'il a pris étaient les résultats d'une confusion, un déchirement apparent face à une situation (la guerre) qui a bouleversé tout son monde parfait et exemplaire.

1- I. Taboada- Léonetti, *Stratégies identitaires et minorités* in *Stratégies identitaire*, Paris, PUF, 1990, p55.



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

CONCLUSION

ain prolifique dans l'histoire littéraire française du XX et début du XXI ème siècle. Le nombre gigantesque de ses écrits en affirme. Écrivain et biographe autonome qui a passé presque toute sa vie à voyager entre deux cultures, entre deux civilisations, entre deux patries: une **rêvée** et l'autre **réelle**, raconteur d'histoires, tantôt françaises et tantôt russes tout en relatant de différentes expériences historiques de deux pays: l'Histoire Française et l'Histoire Russe. Deux pays que chacun a gardé et gardera une place très exceptionnelle dans l'immense fresque romanesque de l'auteur. La pluralité et la diversité de ses écrits, l'exemplarité de sa création littéraire, et son balancement exceptionnel entre la France et la Russie sont une autre preuve de son incroyable talent et son génie littéraire.

Le thème abordé dans notre roman objet d'étude, *Le Moscovite*, est un thème qui a connu surtout durant le XX ème siècle, une problématique majeure en ce qui concerne sa définition et son statut social.

L'identité est l'une des grandes problématiques de notre époque. Elle a été le point de départ pour tous les débats culturels, patrimoniaux ou historiques contemporains. L'identité est une notion relative à deux domaines indissociables et complémentaires: le personnel et le collectif. Le premier relatif à la psychologie, celle-ci s'intéresse à l'identité individuel; et le deuxième domaine est relatif à la sociologie, cette dernière se base sur l'identité du groupe comme I. Taboada-Léonetti a très bien illustré dans ce passage :

" La psychologie s'intéresse plutôt à la structure de l'identité et à l'étude de sa genèse et de ses modifications lorsque l'individu gère des contradictions intra personnelles. La sociologie s'intéresse plutôt aux contradictions interpersonnelles ou intergroupes lorsque

... des définitions identitaires d'un groupe mettent en
cause les rapports sociaux qui fondent ces identités et conduisent à
terme à des mouvements collectifs. ¹

Dans notre modeste recherche nous n'avons pas essayé de répondre à la question identitaire ni à l'identifier et la situer dans son contexte socio-historique, mais simplement à la présenter comme une des constitutions majeures dans les débats sociopolitiques de notre époque.

Cette question identitaire, et surtout celle de double identité, était le point centrale de toute la lignée littéraire d'Henri Troyat; presque tous ses romans portent en eux la marque de double identité. Une situation que l'auteur lui-même a tutoyé durant sa vie, étant qu'il est un français d'origines russe dont son nom russe et ses six premières années en témoignent et qui ont gardé des souvenirs brouillés d'une époque fantastique mais lointaine.

Pour Henri Troyat, l'Identité d'un individu est celle bernée dans son esprit, selon lui la terre et la patrie sont seulement celles qui se trouvent dans l'âme de la personne:

***" Ce qui compte, c'est ce qui est inscrit non sur
les papiers d'identité d'un homme mais dans
son coeur. "2***

1- idem, p50.

2- Henri Troyat, *L'araignée* in *Frontières et rêveries dans l'œuvre d'Henri Troyat*, Raissa Prokhorovo Telechova, p250.



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

BIBLIOGRAPHIE

I- OEUVRAGES THEORIQUES:

ACHOUR .C et REZZOUG .S, *Convergences critiques. Introduction à la lecture du littéraire*, Alger, offices des publications universitaires, 1995.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1997.

COURTES Joseph, *Introduction à la sémiologie narratives et discursive: méthodologie et application*, Paris, Hachette, 1976.

CROS Edmond, *Sociocritique*, Paris, Fernand Nathan.

DELCROIX.M. et HALLYN.F, *Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1^{er} édition, 1995.

DUCHET Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.

DUCROT Oswald et SHAEFFER Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.

GENETTE Gérard, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

GOLDENSTEIN Jean-Pierre, *Pour lire le roman*, Paris, Duculot, 1985.

HAMMON Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, Revue *Poétique*.1972.

France, 1993

JOUVE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF,
coll. "Ecriture", 1992.

La sémiotique du langage, Paris, Armand Colin, 2005.

MAURIAC François, *Le romancier et ses personnages*, Paris,
Buchet/Chastel, 1990.

MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*,
introduction à la psychocritique, Paris, José Corti.

MILLY Jean, *Poétique des textes*, Paris, Armand Colin, 2eme édition, 2005

RAVOUX RALLO .E, *Méthodes de critiques littéraires*, Paris, Armand
Colin, 1993.

REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991.

REY Pierre-Louis, *Le roman*, Paris, Hachette, 1992.

TOURSEL.N et VASSEVIERE.J, *Littérature: textes théoriques et critiques*,
Paris, Nathan, Université, 2004.

V. ZIMA Pierre, *Manuel de Sociocritique*, Paris, Picard éditeur, 1985.

ZERAFFA Michel, *Personne et personnage*, Italie, Klincksieck, 2eme tirage.

CONFÉRENCES UNIVERSITAIRES:

BORRUT Edith, *CLEFS pour l'analyse littéraire*, in *Souvenirs et Mémoire*, 2007.

Dr MOCHEL Larche, *L'analyse sémiotique*, synthèse d'intervention. 2008.

JUVENISTE, *Pour dessiner l'être du personnage*, Atelier d'écriture. 2003

MINNE Samuel, *Transcendance du cycle*, à propos du livre d'Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien, Cycle des séries dans la littérature du genre*, éditions CNRS. 2004.

PANIER Louis, *Analyse sémiotique d'un texte*, fiche technique, 2003.

PROKHOROVA TELECHOVA Raïssa, *Frontières e rêveries des origines dans l'œuvre d'Henri Troyat*. Thèse de doctorat, l'université de Novorsibirsk, 2001.

SEPULCHRE Sarah, *Les fictions à épisodes télévisuelles: quelle place pour les personnages secondaires face aux héros multiples?* Université catholique de Louvain-le-neuve, 2002.

SORIN Noëlle, *Le personnage-référentiel comme composante de la lisibilité sémiotique*. Université du Québec à Montréal, 2000.

DICIONNAIRE PRATIQUE DE LA LANGUE FRANCAISE, *Orthographe, Grammaire, Synonymes, Conjugaison*, Lyon, 2001.

LE ROBERT, *Dictionnaire pratique de la langue française*, Paris, France Loisirs, 2002.

LAROUSSE, *Dictionnaire de la langue française*, Fleury-les-Aubrais, Paris, 1984.

IV- SITOLOGIE:

BALZAC Honoré de, *Les Mystères de Paris et les premiers romans-feuilletons*, 1839 in

<http://www.terresdecrivains.com>. 9 avril 2005

BOUDET A., *Psychocritique*, a propos du livre de C. Mauron in

<http://www.ditl.info/arttest/art15338.php>

DE GREVE Marcel, *Personnage et récit. Analyse structurale du personnage*

in <http://www.ditl.info/arttest/art3413.php>

DE TROYES C., *Lancelot ou le chevalier de la charrette* in

http://fr.wikipedia.org/wiki/Henri_Troyat

DUPUIS J. Yves, *Le roman feuilleton* in

<http://jydupuis.apinc.org/adst/index.htm>

in fleuve, rêveries des objets à la dérive:

recyclage poétique in

<http://www4.culture.gouv.fr/actions/recherche/culturesenville//show.fr>

LASSAGE Laure, *Le roman, le roman fleuve*. In

<http://www.fabula.org/revue/>

PROLONGEAU Hubert, *L'exil intérieur d'Henri Troyat* in

http://www.humanite.fr/2000-08-10_Cultures_

SAPIRO Gisèle, *Pour une approche sociologique des relations entre
littérature et idéologie* in

<http://contextes.revues.org/document165.html>

Henri Troyat (1911-2007), écrivain français d'origine russe, il fut l'un des auteurs les plus lus en France durant le XX ème siècle, il a entrepris plusieurs romans et biographies dont *Le Moscovite*. Ce roman raconte le destin d'un sujet face à sa situation de double identité. Notre démarche sera, en premier narratologiques concernant la fiction. éclaircir des points lieu, diégétique pour Ensuite, on fera appelle à la sémiotique pour répondre à des questions à propos des personnages et leurs constructions sémiologiques. Et finalement, ça sera le tour d'une simple lecture psycho sociocritique pour cerner la question de double identité dans un contexte individuel et social.

تلخيص:

هنري ترويا (1911-2007)، كاتب فرنسي ذو أصول روسية، كان من أكثر الكتاب الفرنسيين رواجاً في القرن العشرين، قام بكتابة العديد من السير الذاتية لشخصيات تاريخية و أدبية مشهورة و تأليف الكثير من الروايات نجد منها: *الموسكوفيت*. بطل الرواية أحد المهاجرين الفرنسيين الذين قضوا جل حياتهم في روسيا. بحثنا يتضمن، أولاً، فصلاً خاصاً بجمع المعلومات المتعلقة بسير أحداث القصة. ثانياً، نقوم بدراسة شخصيات الرواية ومختلف تركيباتها داخل القصة. وأخيراً، نحاول أن نضع مسألة ازدواج الهوية في وسطها الشخصي و الاجتماعي بدون اللجوء إلى إعطاء إجابات لهذا الموضوع.

Resume:

Henry Troyat (1911-2007) is a French writer Russian's origin, he was one of auturs who was been reading buy many French people during the XX century, he translated many of novels and biographies in *The Muscovite*. This novel tells the destiny of a subject faced his situation of double identity. Our first step is to attempt to make clear certains points of order fictional concerning the rule of the novel. In the second step, we make call to semiotic in order to answer the question concerning persons and theirs semiotics constructions. Finally, is a temptation to put the question of double identity in his social and individual context.