



Université Abou-Bakr Belkaid Tlemcen
Faculté des lettres, des sciences humaines et sciences sociales
Département des langues étrangères
Filière de français



**La représentation sociale de l'handicap à
travers le Roman policier
La Brute de Guy Des Cars.**



Mémoire pour l'obtention de Master en Littérature et analyses de discours.

Présenté par : M^{lle} BETTAYEB Hamida
Sous la direction de : M^{me} BENCHOUK Nadjet

Soutenu le :

Année universitaire : 2015/2016

*À Daouya, maman,
Qui m'a appris, à rêver et à vivre.
À Ammaria, ma grande sœur,
Qui m'a toujours soutenue,
Et à la mémoire de Manel,
Mon étoile !*



Remerciements

Il est vrai que nous voulons tous être heureux et c'est notre quête ultime dans la vie. La clé du bonheur est dans l'exercice de la reconnaissance. Savoir que les expériences sont inestimables car elles conduisent à des émotions durables et à l'auto-amélioration de soi. Le simple fait d'être reconnaissant, pour tout ce qu'on a déjà et devant ceux qu'on aime, nous assure le bonheur de notre âme.

Pour cela, Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à ma Directrice de mémoire M^{me} BENFLOUX Nadjet. Je la remercie infiniment d'être présente et disponible durant mon étude et de m'avoir encadrée, orientée, écoutée et conseillée.

Je remercie toute l'équipe pédagogique de notre faculté des lettres de Tlemcen, en particulier, les responsables du département de français.

J'adresse mes sincères remerciements aux membres de jury, à tous mes professeurs, surtout mon Professeur Hadjadj Aoul M., intervenants et toutes les personnes qui par leurs paroles, leurs écrits, leurs conseils et leurs critiques ont guidé mes réflexions et même durant les années de mes études.

Je remercie mes très chers parents, qui ont toujours été là pour moi, « Vous avez tout sacrifié pour vos enfants n'épargnant ni santé, ni efforts. Vous m'avez donnée un magnifique modèle de labeur et de persévérance. Je suis redevable d'une éducation dont je suis fière ». Je remercie mon frère Nordine, et mes sœurs Ammaria, Dalila, et Samia, mes neveux, Othmane, Bouziène Elias, et leur père Réda, pour leurs encouragements et présences.

Enfin, je remercie tous mes Ami(e)s que j'aime tant, pour leur sincère amitié et confiance, et à qui je dois ma reconnaissance et mon attachement. Je remercie très spécialement Sonia, Sbtissem, Wassila et Djamel, qui ont été présents pour moi. Je tiens à les remercier, pour leur amitié et leur soutien inconditionnels.

À tous, ceux qui ont participé à la réussite de ce travail, je présente mes remerciements, mon respect et ma gratitude.

Sommaire

Dédicaces

Remerciements

Sommaire 1

Introduction..... 2

I. Première partie : La théorie du genre policier

1. L'histoire du roman policier 9
2. Définition du genre policier 11
3. Caractéristiques du roman policier 12
4. Sous-catégories du genre policier 15
 - a. Le roman policier à énigme 16
 - b. Le roman à suspense 18
 - c. Le roman noir 19

II. Deuxième partie : Handicap, littérature et société

1. Premier chapitre : Réalisme, narration et littérature

- 1) Le Réalisme 26
 - a. Naissance d'un concept 26
 - b. Définition 27
- 2) La naturalisation de la narration 28
- 3) L'hétérogénéité du roman 36
- 4) L'exemple de la description 41

2. Deuxième chapitre : Handicap et société

- 1) Aspects socio-historiques 45
- 2) La construction du champ social du handicap 46
- 3) De l'Autre au Même 47

III. Troisième partie : Œuvre et personnage

1. Premier chapitre : Références, œuvre et adaptations

- 1) Œuvre 54
- 2) Adaptations 60

2. Deuxième chapitre : Personnage, modalités et descriptions

- 1) Personnage 70
- 2) Modalité du personnage 71
 - a. Savoir 71
 - b. Pouvoir 75

Conclusion 84

Bibliographie 89

Annexes

Résumé 94



Introduction



Introduction

« L'expression « roman policier » a toujours constitué une dénomination réductrice, et les multiples tentatives faites pour le définir ou le codifier n'ont jamais été satisfaisantes »¹.

Le chemin parcouru par la littérature policière n'a pas été facile. Encore vilipendé et dégradé à l'exil du paralittéraire. Dès sa naissance, ce genre littéraire est vite devenu insaisissable parce que multiforme et indéfinissable globalement. Sa nouvelle appellation argotique, le *polar*, qui s'impose à la fin des années 1960, qualifie d'abord les films policiers, puis, un peu plus tard, les romans. « *Polar* viendrait du terme grec *polis*, qui désigne à la fois la cité, les institutions et la ville »². Pour autant, l'utilisation de ce terme n'a pas davantage permis d'élaborer une définition de ce genre littéraire. Le roman policier a une grande réputation aujourd'hui. Cependant, son accession au genre romanesque n'a pas toujours eu la bénédiction des écrivains, critiques et spécialistes de la littérature. Le policier s'est distingué comme un genre appartenant à la littérature populaire, pour les masses. Aujourd'hui, grâce à son utilisation des ressources de la culture et la science, il a su séduire des lecteurs partout dans le monde et se voir octroyer un statut privilégié.

Le polar, en effet, constitue un espace de créativité sans limite et il peut se décliner de diverses façons. Détection, suspense, étude de mœurs, noir, aventures, chronique sociale, politique-fiction, thriller, autant de types de récits différents qui, tous, peu ou prou se rattachent au tronc originel. Parfois, et de plus en plus souvent, le polar peut emprunter à plusieurs de ces sous-genres. Il lui arrive même aujourd'hui de s'acoquiner avec la science-fiction ou de flirter avec le roman historique. En fait, le polar n'a presque plus de frontières, car, au fil de sa chronologie, il s'est toujours trouvé des romanciers pour faire exploser les archétypes et explorer de nouvelles pistes. Un de leurs soucis premiers encore aujourd'hui dominant a été de dire le monde tel qu'il est et tel qu'il devient. En tentant de cerner le Mal, qu'il s'agisse du crime ou des pouvoirs visibles ou occultes qui manipulent la planète, le polar s'efforce de raconter l'homme, avec ses doutes, ses peurs, ses obsessions, ses angoisses et ses frustrations.

Nos motivations pour aborder cette thématique sont personnelles et académiques. Personnelles, parce que le roman policier est motivant et enrichissant. Nous avons d'ailleurs pu le constater et observer que cette littérature est à la fois accessible et facilement exploitable. Les particularités de cette prose nous ont fait réfléchir à l'importance de

¹ Edgar Allan Poe dans « *Genèse d'un poème* », S. S. Van Dine, dans un article de l'*American Magazine*, 1928 ;

² Audrey Bonnemaïson et Daniel Fondanèche dans leur essai, *Le Polar*, « idées reçues », 2009 ;

Introduction

dimensions psychologiques, sociales et discursives des textes. Psychologiques, parce que le policier mobilise des expériences, des affects, des fonctionnements sociaux et mentaux, parce que le polar suscite une attitude de recherche chez le lecteur : le repérage d'indices, l'entrée dans le jeu de l'intrigue, le retardement des actions et la découverte du criminel. Il s'agit de suivre la route empruntée par cette littérature. Concrètement, notre étude inclut des apports des différentes conceptions théoriques d'analyse du policier. Ces approches apportent des pistes de réponse à la problématique qui guide ce document : à travers « *La Brute* » de Guy Des Cars, comment l'handicap, une réalité mal vécue, du personnage représente la difficulté sociale par une coupure qui peut mener à une injustice ? Quelles sont les différentes figures dans la narration qui démontrent le thème choisi et comment sont elles présentées dans le texte ?

D'autre part, ce mémoire fait partie d'un projet académique encore plus vaste. Le point d'entrée, et fil conducteur de notre travail est l'étude thématique du personnage du roman. Il nous situe dans un courant de réalisme. Il nous permet aussi d'analyser l'évolution de la littérature policière depuis ses débuts. De la même manière, ce concept nous oblige à discuter l'affiliation de cette prose à la paralittérature. Un débat qui a ses détracteurs, mais aussi ses défenseurs. Les arguments de ces derniers nous révèlent l'importance du policier en tant que phénomène littéraire et culturel. Ces traits sont, à juste titre, ceux qui rendent le roman policier reconnaissable comme genre et l'inscrivent dans le panorama littéraire.

Les formes d'expression artistique auxquelles il donne lieu dépassent, en effet, les faiblesses de sa structure fixe et répétitive, ainsi que la stéréotypie de ses personnages. Nous analysons le fonctionnement discursif, la narration descriptive et sa représentation du réalisme social à partir du polar de Guy des cars. *La Brute*, Jacques Vauthier avec sa triple infirmité, à l'exemple de ses semblables courageux, a refusé de rester muet et a pris sa jeune plume pour marquer sa présence en or dans un univers familial et social au cœur d'un monde en crise. Le choix de *La Brute* de Guy Des Cars, roman d'un écrivain issu bien connu pour son talent en ce genre, répond à notre volonté de découvrir la spécificité de cette littérature qui a su donner voix aux revendications d'une catégorie insoumise. Un espace littéraire tant ignoré mais qui vient de gagner fièrement droit de cité dans la littérature française ne mériterait-il pas l'intérêt de tout chercheur?

Ce choix de corpus nous a donné un bon nombre d'hypothèses, qu'on va apprécier ou déprécier en fin de notre étude. L'handicapé peut il être coupable devant la justice, juste à

Introduction

cause de son infirmité ? Le regard des citoyens valides envers les infirmes de la société, a-t-il changé à travers les siècles ? Est-ce que la présence de personnages handicapés en littérature, nous donne des repères sur le réel état social d'un infirme au sein de sa société ? L'illégalité et l'injustice peuvent mener l'infirmes citoyen, malgré ses manques, vers une fin tragique ? Le mieux pour un handicapé, comme pour son entourage, est-il d'être isolé et coupé de toute relation humaine ? D'après l'étude littéraire de l'œuvre, « *La Brute* » de Guy Des Cars, pouvons-nous soutenir qu'il existe des crimes plus cruels que le meurtre ? La justice a-t-elle le pouvoir de condamner toute une société pour ses injustices envers un membre de ses citoyens ? La description de l'auteur Guy des cars du personnage *Jacques Vauthier*, l'intitulé de son roman « *la Brute* » n'est-elle pas un mélange entre le réel et la fiction qui représente la place d'une catégorie de la société, à travers tous les temps ?

Dans la première partie dite théorique, nous aborderons précisément l'évolution historique du roman policier. Nous expliquerons l'émergence de cette littérature à travers l'histoire. La croissance des villes, le progrès scientifique et technologique, la diffusion des communications sont là quelques facteurs qui marquent l'arrivée de l'ère moderne, siècle de la nouvelle policière.

De la même manière, nous proposerons une définition du roman policier. Pour cela, nous nous appuyerons sur les propos de Daniel Fondanéche. Cette typologie nous donnera une meilleure idée des transformations subies par le polar jusqu'à nos jours. Il s'agit d'une classification qui définit les éléments qui composent ce genre, les personnages, l'histoire, stéréotype, et les plus grands titres de romans policiers. Nous présenterons les caractéristiques de ce genre littéraire à travers son évolution et tous les changements qu'il a subis.

Pour finir cette première section, nous montrerons les différentes sous-catégories du genre policier. Trois courants : le récit d'énigme, le roman noir et le roman à suspense. Nous encadrerons chaque sous-genre, ainsi que les différents aspects littéraires qui prédominent dans l'un ou l'autre de ces sous-genres.

La deuxième partie traite de l'histoire d'insertion de la notion d'handicap en littérature, puis en société. Comme préliminaire au premier chapitre de cette partie : Réalisme, narration et littérature, nous nous arrêterons sur quelques questions théoriques sur le Réalisme et sa définition du *Le Petit Robert*. Nous aborderons notamment le paradigme indiciaire. Cette notion illustre l'intervention des signes dans la compréhension du texte policier. D'autre part, nous étayerons l'idée du polar comme un artéfact qui met en scène l'activité de lecture, en ce

Introduction

qu'elle unit l'action de l'enquêteur et celle du lecteur. Ainsi, pendant que le détective lit et interprète des indices, le lecteur fait de même et lit et interprète le texte, lui aussi. Ce concept à caractère herméneutique exploite les propriétés interprétatives du texte policier grâce à la participation du lecteur dans le repérage d'indices, la formulation d'hypothèses et la découverte du mystère derrière le crime. Également, nous présenterons des conditions que le lecteur et l'auteur de romans policiers doivent considérer lorsqu'ils abordent un texte de ce genre. Nous détaillerons les spécificités nécessaires à l'établissement d'un dialogue avec le texte afin que l'action du lecteur le mène à une compréhension cohérente de l'œuvre. Nous verrons quelles opérations d'ordre textuel doivent être effectuées par l'écrivain pour construire l'intrigue, le suspense, ainsi que d'autres éléments distinctifs d'un roman policier, comme l'incipit, le paratexte, le référent, jusqu'à analyser des éléments du texte littéraire situés à deux de ces niveaux, celui de l'histoire par l'exemple de son personnage principal et celui de la narration par les exemples du narrateur, du mode, du temps et de l'espace. Il s'agit de faire un examen du rôle du lecteur et de l'auteur de polars pour la compréhension et la production d'histoires policières. Puis, la manière dont les auteurs représentent les personnes handicapées dans leurs œuvres et son évolution à travers l'Histoire. A côté de l'être et du faire du personnage, il y a l'image que le lecteur a d'un personnage, ce qu'on appelle l'effet-personnage. Suivie par, l'analyse de l'hétérogénéité du roman par l'étude du statut du narrateur.

En conclusion du chapitre, nous introduirons la description, par l'exemple du personnage de notre texte narratif de notre roman réaliste et naturaliste qui répond à nos motivations et objectifs de recherche.

L'examen des enjeux sociaux du handicap est le sujet du deuxième chapitre de cette partie. Dans celui-ci, nous étudierons la notion d'handicap et ses aspects socio-historiques par la façon de l'évolution du vocabulaire en société. Pour cela, nous discuterons la construction du champ social du handicap à travers les différentes études, expériences et discours politiques et sociaux sur cette catégorie de la société, en examinant les types d'activités qui sont proposées pour son intégration. La prémisse de ce travail est donc de montrer les différents aspects du regard de la société sur cette minorité d'handicapé et ses droits. Il s'agit du dernier maillon de cette chaîne de mutations entre citoyens et leurs statuts sociaux.

Nous arriverons à la troisième partie de notre travail. En retournant au point de départ de notre analyse. Un retour final à la description, qui nous fournit des éléments détaillés sur notre

Introduction

corpus et son personnage choisi de la prose de détectives, en deux chapitres aussi. Pour cette tâche, nous proposerons l'analyse de l'œuvre de Guy Des Cars « *La Brute* » avec ses références et adaptations, nous montrerons les points de contact entre le roman policier et d'autres médias. Des relations qui, d'ailleurs, ont contribué à lui donner une nouvelle dynamique. Cela se traduit par l'entrée du polar à la télévision, le cinéma par l'exemple de « *La Brute* », du Scénariste Claude Guillemot, d'après le roman de Guy des Cars, *La Brute* (1951).

En deuxième chapitre de cette dernière partie, la description du portrait du personnage choisi, pour sa représentation de nos objectifs de recherche, sur l'handicap et sa représentation en littérature réaliste et naturaliste, par l'exemple du roman policier. En débutant par définir le concept de Personnage suivit de l'étude de ses modalités. On s'est intéressés au savoir et pouvoir du personnage de *La Brute, Jacques Vauthier* et son triple infirmité, par la description de son portrait, sur le plan physique, moral et social. Un discours très révélateur de la vie extérieur et intérieur d'un handicapé, depuis l'histoire lointaine jusqu'à nos jours.

Un genre hétéromorphe dû à son évolution constante, à ses ajustements (stylistiques, médiatiques) et à son adaptation à d'autres contextes. Nous pensons que notre travail a le mérite d'aborder les différentes étapes qui restructurent le policier comme un phénomène de la culture moderne, comme une forme littéraire écartée par la critique et comme un objet repris par les médias. Un parcours retracé de façon partielle, à l'aide des diverses références consultées. D'emblée nous signalons notre position, concevant le policier comme un genre fortifié par les critiques, une littérature qui a survécu grâce à de dynamiques internes – l'évolution en sous-genres –, au contact d'autres phénomènes artistiques et au développement d'un nouveau pan de la littérature jeunesse et à son usage.

Nous examinerons les contenus et les méthodes qui y sont proposées. Cette analyse nous permettra de montrer la manière dont le savoir de référence est un objet fictionnel qui représente la réalité. Exposer la dynamique de ce genre dans l'histoire de la littérature et dans la société actuelle implique de faire appel à de nombreuses disciplines : sémiotique, psychologie, histoire, critique littéraire, sociologie. Ces différentes références disciplinaires mettent en tensions différentes perspectives sur cet objet. Le policier se présente comme une littérature protéiforme, pour reprendre l'expression de Lits (2002). Notre objectif est de révéler les changements qui font du policier un objet mobile et d'examiner comment les mobiles de ce genre nous mènent à emprunter différents sentiers conceptuels.



Première partie

La théorie du genre policier



1. L'histoire du roman policier :

Beaucoup de chercheurs disent qu'on doit l'origine du genre policier à Edgar Allan Poe qui a publié en 1841 sa nouvelle double assassinat dans la rue morgue. Marc Lits³ quant à lui met le roman feuilleton comme origine directe du genre. Le roman policier a donc des origines lointaines. Depuis, le genre est devenu de plus en plus populaire et il a beaucoup évolué. En effet, il est passé d'une paralittérature à un genre littéraire à part entière.

Le récit policier est en perpétuelle évolution et a un long passé de plus de 150 ans, ce qui lui a permis un développement impressionnant. Au départ il est constitué d'emprunts aux autres genres romanesques déjà établis mais peu à peu devient un genre autonome avec ses propres règles et une structure spécifique.

Dés la fin du XIX siècle, le roman policier connaît un grand essor. Il remporte l'intérêt massif des lecteurs appartenant aux milieux sociaux et culturels les plus divers. C'est sa structure si spécifique qui constitue tout l'intérêt du genre. Le genre policier n'est pas toujours perçu comme appartenant à la sphère de la littérature dite noble et c'est ainsi que beaucoup le rangent dans la catégorie des genres paralittéraires. C'est une littérature de genre qui a du mal à être légitimée.

Depuis son origine le roman policier fait partie « *des modes de productions et de consommation de la littérature à grand tirage. C'est un genre considéré comme mineur et hors normes. C'est seulement au début des années soixante dix que le roman policier commence à faire l'objet de pratiques institutionnalisées au niveau universitaire* » comme le souligne A. Vanoncini⁴. Son statut depuis quelques années s'améliore et il appartient aujourd'hui aux collections spécifiques du livre de poche. Le roman policier semble osciller entre littérature et paralittérature. À travers la répétition intertextuelle depuis les premiers romans policiers, la littérature peut circonscrire une perception et un style à ce genre (Marion, 2009).

³ Lits, Marc, *L'énigme criminelle*

⁴ Vanoncini, A, *Le roman policier*.

Dans ce cas, les clichés romanesques semblent fondamentaux afin d'avoir certains critères de définition : une structure fixe, des personnages inaltérables (enquêteur, criminel, victime), un processus récurrent (l'enquête). Cependant, c'est sur ces mêmes aspects que la critique attaque cette littérature. La structure rigide, la simplicité des personnages et la récurrence dans les thèmes sont les points faibles sur lesquels les théoriciens appuient leurs jugements.

À propos du roman policier, Lits (1999) signale comment quelques auteurs préfèrent parler de paralittérature, comme un phénomène mis à côté de la grande littérature. D'autres auteurs sympathisent avec la notion de genre, puisque ce concept permet de classer les œuvres selon son contenu et son organisation structurelle. L'histoire du genre policier est inséparable du débat littéraire. Est-ce que le roman policier peut être considéré comme littérature ? Les détracteurs évoquent des raisons stylistiques, sociologiques, culturelles pour proscrire le policier dans le monde infra littéraire. Il a une connotation négative, puisqu'il est perçu comme un exemple de la mauvaise littérature. Les défenseurs parlent des différentes transformations de ce genre, de comment le policier incorpore des nouveaux styles et de la manière dans laquelle les écrivains reprennent des expressions romanesques propres de la nouvelle policière. D'emblée, le genre semble faire partie de la littérature proprement dite. Les experts (théoriciens, critiques, écrivains) considèrent volontiers le roman policier comme un genre subalterne, secondaire, populaire. Ces épithètes définies par Hankiss en 1928 faisaient référence au texte policier sont toujours valables aujourd'hui (Hankiss, 1928), presque cent ans après son affirmation. Adjectifs qui sont des manifestations de positions idéologiques et esthétiques que discernent l'artistique et le populaire, en soulignant la différence entre une littérature plus formelle et une littérature du "peuple" ou paralittérature, comme on appelle dans les cercles de la critique littéraire.

Cependant, comme propose Lits (1999), le roman policier mérite d'être étudié si on regarde les nombreux travaux dédiés à son sujet. Ce n'est pas anodin que depuis qu'il fait irruption dans l'histoire littéraire, le roman policier soit encore motif de discussions, de controverses et de débats. Centaines d'articles, de revues, des livres consacrés à l'analyse du genre ou d'un auteur particulier ne permettent pas de fermer les yeux. Il s'agit d'un vaste ensemble d'études académiques, littéraires et didactiques sur le genre policier qui donnent un statut plus élevé qu'un rôle de deuxième catégorie dans le panorama littéraire.

2. Définition du genre policier :

Pour donner une définition ou plutôt un essai de définition nous pourrions dire que le roman policier est l'élucidation d'une situation trouble. C'est une recherche d'indices qui amène à des déductions puis au dévoilement d'une culpabilité qui conduit au châtement final. Ou pour reprendre les propos de D.Fondanèche⁵ :

« Le roman policier est donc semble t il, la trace romanesque d'une quête ayant pour but de rétablir un équilibre qui a été rompu après une transgression sociale ».

De nombreux auteurs, maîtres du genre, ont offert à la littérature de grandes œuvres policières. Parmi les plus connus, on peut citer Arthur Conan Doyle qui a fait naître de sa plume le plus grand des détectives dans Une Etude en Rouge publiée dans le Beeton's christmas annual. Suivront cinquante six nouvelles et quatre romans publiés de 1887 à 1927. Autres auteurs dont les œuvres sont devenues des classiques, Edgar Allan Poe. Il a écrit plusieurs récits de détection dont une trilogie avec Le double assassinat dans la rue Morgue en 1841, la lettre volée en 1842, le mystère de Marie Roget en 1842/1843. Le double assassinat dans la rue Morgue apparaît souvent comme le premier véritable roman policier. Poe a donné à ses successeurs les éléments constitutifs du roman policier ainsi que la structure type des romans de détection avec l'enquête, l'énigme, le raisonnement logique du détective. D'autre part Agatha Christie avec Hercule Poirot a connu et connaît encore un immense succès. La France a elle aussi ses grands noms que ce soit avec Gaston Leroux et son reporter détective Rouletabille ou Maurice Leblanc et son justicier Arsène Lupin. Ces auteurs sont ceux que nous retrouvons dans les adaptations pour la jeunesse des romans policiers. Ils ont donné aux romans policiers leur lot de grands noms : Dupin, Sherlock Holmes et plein d'autre.

Les héros de romans policiers n'apparaissent pas comme des hommes ordinaires. Comme le dit Laurence Decréau⁶, ce sont des surhommes. Le détective revient de récits en récits afin de rétablir l'ordre et la justice. Ils sont mis en valeur par des personnages secondaires qui s'embourbent dans le mystère alors que le détective a la réponse à l'énigme avant même que le personnage qui l'accompagne ne se pose la question ! Ces héros rétablissent l'ordre au nom du bien et combattent le mal. Ces héros sont devenus des mythes et leurs noms sont connus de tous. De livres en livres ils nous font la démonstration de leur talent de détection. Tous ces

⁵ Fondanèche, Daniel, *Le roman policier : Thèmes et études* ;

⁶ Decréau, Laurence, *Ces héros qui nous font lire* ;

personnages évoluent dans diverses collections et leur célébrité leur a valu d'être maintes fois réédités et adaptés pour la littérature de jeunesse.

Le roman policier est un genre narratif centré sur un crime au sens juridique du terme. Il est composé en fonction de six éléments principaux qui sont le crime, la victime, l'enquête, le coupable, le mobile ainsi que le mode opératoire.

Le stéréotype de l'histoire policière est que cette dernière commence dans la majorité des cas, par un crime: un cadavre est découvert. La victime est ensuite identifiée et l'enquête peut donc commencer. Le rôle du détective est alors d'enquêter sur la victime afin de trouver des mobiles crédibles et d'analyser le mode opératoire du crime qui permettrait d'identifier, parmi les suspects sélectionnés grâce aux mobiles, le coupable. C'est un schéma classique que la littérature s'amuse aussi à déjouer.

3. Caractéristiques du roman policier :

« Le polar a souvent été un mort qui se porte bien » J. Dubois

Dans les années 1860, le roman « classique » se caractérise par une perte de la structure narrative en s'orientant vers une sorte d'esthétique, de poétisation et un manque certain d'action. Il prend le chemin de « l'antiroman ». Cependant, le crime et son mystère ont toujours été présents dans ce type de littérature

Le roman policier a réussi à s'imposer et à durer. Sa popularité découle de sa finalisation. Sa composition se base sur une information initiale qui mène inévitablement vers une solution finale. Il tient donc le lecteur en haleine jusqu'au bout en trompant son attente. Il facilite le processus d'identification. La méfiance y règne et la culpabilité est générale.

« Depuis Maigret (...) nous savons que le bon détective est précisément celui qui a la faculté d'entrer dans la peau de l'autre, de s'identifier à lui ... »⁷.

Il invite le lecteur à s'interroger sur son identité, constate l'instabilité de l'être, confronte avec la faute, joue avec la mort. L'identification du coupable lui donne une assurance momentanée. C'est un type de roman international qui peut donc aisément franchir les frontières. Il est écrit

⁷ Dubois, Jacques, *Le Roman Policier Ou la Modernité*, Ed. Armand Collin, 1996. p.44, Réédité le 30 juin 2005;

le plus souvent dans un rythme est soutenu, avec une syntaxe narrative et un titre souvent stimulant. Il invite le lecteur à participer au raisonnement du narrateur. Il profite de l'esprit positiviste et de la naissance de nouvelles sciences telle que la psychiatrie qui, à son tour, a permis de développer une anthropologie criminelle.

«...les personnes dites intelligentes, n'aiment pas voir les « grands romans profonds » s'entasser sur le rayon (...) dont nul ne s'approche (...) tandis que de vieilles dames se bousculent devant le rayon des « policiers »...Les gens qui passent pour éclairés n'aiment pas que « des livres vraiment importants » se couvrent de poussière sur le rayon des rééditions alors que La mort porte des jarretelles jaunes, tiré à cinquante ou cent mille exemplaires, est en vente dans tous les kiosques – et manifestement pour un certain temps »⁸.

Le roman policier racontant des crimes ne prétend pas transmettre une leçon de moralité. De même, les policiers et les détectives peuvent être corrompus et enfreindre souvent la loi. Cependant, il devient un genre de plus en plus lu et apprécié par les lecteurs mais également plus reconnu par la critique.

Le genre policier a de quoi séduire le lecteur : récit à suspense, intrigue condensée, plaisir de l'enquête, peu de description, langage familier, humour sous toutes ses formes, sensations fortes, angoisse et frisson. Il possède également un indéniable attrait de transgression des normes et des règles du jeu de la société. Il s'agit d'un subtil dosage entre un peu de mystère, un peu de suspense, un peu de psychologie et de sociologie voire de politique. Le roman policier reste très souvent lié à son époque et à son histoire sociale.

Le roman policier est tissé autour de deux morts : celle, bien réelle, de la victime et celle, parfois symbolique, du coupable. La structure de l'énigme impose la reconstitution de l'histoire et l'identification du coupable. Même dans le roman noir, où l'on décrit la société comme injuste et désorganisée, le coupable est finalement individualisé. Cependant le suspect, dans ce cas, devient victime à son tour.

De ce point de vue, le début et la fin du roman possèdent un code limité et fermé. Le mouvement est rétrospectif. Chaque témoin présente un double visage et peut s'avérer être le

⁸ Chandler, préface *Nouvelles* ;

coupable, on ne peut faire confiance à personne. La tension est donc progressive et intentionnellement entretenue. Parfois elle est à la limite du supportable.

Au départ c'est donc le chaos et le désordre, le trouble et l'obscurité, puis la narration nous amène peu à peu vers la lumière, vers le règne de l'ordre. On redécouvre la nouvelle personnalité du coupable qui était jusque là sciemment dissimulée. Dans une intrigue bien tissée, la déception du lecteur est inévitable, le coupable apparaît soudainement, comme après un coup de baguette magique, puisque le procédé même du polar empêche de découvrir la solution.

Le lecteur est poussé volontairement dans une série de fausses pistes, parfois même le détective garde pour lui les informations indispensables pour résoudre l'enquête. Le lecteur devient à son tour l'enquêteur et éprouve le plaisir de la découverte, non sans de fréquentes déceptions. Enfin, une fois le mystère révélé, on éprouve une sensation de soulagement mais on reste souvent frustré par la banalité de la solution.

On peut supposer que cette narration schématique rassure le lecteur : le coupable, ce n'est pas lui. Cela lui permet de se sentir purifié pour un court instant. Vraisemblablement cet apaisement des angoisses est le secret de la fidélité des lecteurs de polars, ainsi que le mécanisme de l'éternel recommencement.

Dès sa naissance, roman policier est vite devenu insaisissable parce que multiforme et indéfinissable globalement. Il existe une infinité de sous-genres : énigme pure, suspense, étude de mœurs, noir, aventures, chronique sociale, politique-fiction, thriller. Certains romans peuvent même en intégrer plusieurs à la fois. On trouve aussi des romans policiers qui se mélangent à d'autres genres comme la science-fiction ou l'histoire.

4. Sous-catégories du genre policier :

Plusieurs sous-catégories sont nées de cette évolution. Le genre policier a connu un tournant au niveau de sa popularité.

Le roman policier englobe sous son nom un univers très vaste. Ce genre littéraire est vite devenu indéfinissable parce qu'il regroupe une multitude de formes différentes. Ainsi plusieurs dérivés gravitent autour de ce tronc originel : le roman noir, le roman à suspense, le roman d'énigme, le thriller... etc. Tous appartiennent plus ou moins au roman policier mais ils acceptent tous une définition différente.

Cependant trois types différents se distinguent assez nettement : le roman policier à énigme, le roman à suspense et le roman noir.

Comme toute classification, celle-ci peut être considérée comme tout à fait artificielle et certains contestent cette typologie. Ils affirment que le roman policier fait tout simplement parti de la littérature et qu'il n'y a pas vraiment de raisons de le considérer comme un genre à part. Effectivement, une grande partie des romans policiers se trouve à la limite de tous les genres et contient souvent un mélange des divers éléments propres à chacun.

Toutefois il existe une différence entre le roman policier français et anglo-saxon. Généralement, le premier privilégie le point de vue du criminel alors que le second privilégie celui du détective.

Le seul genre que les critiques littéraires mettent volontiers à part est le roman noir. Cependant, les différences entre le roman à portée sociale, sociologique, philosophique voire politique sont pratiquement impossibles à établir.

C'est pourquoi, même si on peut distinguer certains traits caractéristiques pour chaque variété de roman policier, en pratique, la frontière reste souvent très floue.

A. Le roman policier à énigme :

Selon A. Peyrnie « *Dans le roman policier à énigme, on passe de l'énigme à la solution par le moyen d'une enquête* ». C'est un type de roman à deux histoires, la première étant le crime et la seconde l'enquête. Ceci constitue une structure duale, un affrontement intellectuel.

En remontant le temps, il faut partir de l'enquête pour reconstruire le crime qui est un fait isolé et scandaleux. Dans le roman à énigme, ce n'est pas le crime qui est intéressant mais la clarté de l'enquête. Les émotions n'ont pas beaucoup d'importance, l'angoisse est souvent absente car dans ce roman l'accent est mis sur le jeu intellectuel. La fin du roman à énigme est la partie la plus délicate à écrire, car elle exige un certain nombre d'explications qui peuvent devenir compliquées, un peu lourdes et difficiles à lire. La parole a une place plus importante que l'action. Le scénario est souvent restreint, on trouve plutôt les indices dans les dialogues qui tiennent un rôle essentiel. Le roman à énigme peut ressembler à une tragédie classique, avec ses affrontements par la parole et une réflexion toujours présente. Cependant le crime y est plus neutre, isolé et scandaleux que dans la tragédie classique.

Selon le point de vue idéologique l'ordre social n'est pas remis en question et, après l'enquête, se trouve pleinement rétabli. L'univers est clos et les héros appartiennent souvent à une couche sociale aisée. Le criminel est souvent un membre respectable de la société. C'est ne pas un gangster mais un membre de la société bourgeoise. Tout le monde ment et peut être coupable. Chacun possède souvent sa part de responsabilité dans le crime. L'analyse psychologique des personnages n'est pas toujours très approfondie.

Le détective est souvent un amateur un peu à l'écart du monde. C'est fréquemment un personnage égocentrique, mégalomane et socialement isolé. Il est cependant la plupart du temps secondé par un ami ou par un sous-fifre qui lui donne la répartie et lui sert de confident ; cela permet ainsi au lecteur de suivre les pensées du détective.

Le roman policier à énigme possède un charme rétro, mettant souvent en scène un univers déjà disparu. Il n'est pas angoissant et permet de s'adonner à un jeu intellectuel, souvent pourvu de beaucoup d'humour. Selon Marc Lits, « *On pourrait ramener ce type de roman à deux notions de bases : « voir » et « dire ». Quelqu'un, le criminel, a tué sans être vu et ne veut pas le dire ; quelqu'un d'autre va reconstituer par la parole ce qu'il n'a pu voir. Lorsque le dire coïncidera avec le voir, l'énigme sera résolue.* »

- L'exemple de roman à énigme : *Un long dimanche de fiançailles* de Japrisot Sébastien.

Un long dimanche de fiançailles est à la fois un roman à énigme et l'histoire d'un grand amour. L'auteur tente de susciter la curiosité du lecteur pour mener avec lui une enquête qui dévoile une face cachée de l'Histoire et dénonce les crimes de la première guerre mondiale. Le mystère consiste à déterminer ce qu'il est réellement arrivé à cinq soldats français, condamnés pour mutilation volontaire, et jetés en janvier 1917 devant une tranchée allemande dans le but de les faire tuer.

Mais il s'agit de la quête de Mathilde, une jeune femme dans un fauteuil roulant, dont la seule raison de vivre est de déterminer le sort de son fiancé, un des cinq soldats condamnés. L'auteur doute de l'objectivité de l'histoire « officielle » qui se prête facilement aux déformations du temps.

Sébastien Japrisot se révèle un grand conteur, utilisant le récit répétitif et créant une ambiance semblable à un chant dans une tragédie antique ou à une prière avec des éléments poétiques. La description de certaines scènes, avec ses rapprochements et ses éloignements qui donnent l'impression d'un mouvement de caméra, est proche de l'écriture d'un scénario et met le lecteur dans l'ambiance d'un film. Le rythme de la narration est soutenu et parfois difficile à suivre avec l'intervention de très nombreux personnages aux destins variés. L'intrigue est très complexe et l'auteur nous entraîne dans toute une série de fausses pistes. Le vocabulaire, adapté à chaque personnage, donne un large éventail de langage allant du langage cru des soldats à celui, élégant et raffiné, de Mathilde, en passant par le langage vulgaire d'une fille des rues. Le récit est aussi rendu dynamique grâce à une nombreuse correspondance.

L'image d'une guerre destructrice et qui n'est qu'« une connerie morveuse » est soutenue par un ton dénonciateur, parfois agressif, et tournant à la dérision car « la dérision, en toute chose est l'ultime défi au malheur ». Mathilde, enfant – adulte, est décrite avec beaucoup de sympathie ; sa vie, malgré son handicap, est riche et consistante. Elle semble posséder au plus haut point un art de vivre. La notion de fil, qui apparaît tout au long de l'histoire, a une valeur symbolique. C'est le fil conducteur de la recherche de la vérité, mais également le fil fragile auquel tient la vie humaine.

B. Le roman à suspense :

Selon Boileau - Narcejac c'est un dérivé du roman à énigme. Le roman à suspense est un roman à énigme auquel on rajouterait un travail sur la peur et sur la psychologie.

Selon Todorov, c'est une variante du roman noir auquel on rajouterait les éléments du roman à énigme.

Reuter, Yves, considère que, dans le roman à suspense, le crime central est virtuel et en suspend, l'énigme est moins importante que l'angoisse.

Dans ce type de romans, les descriptions statiques sont souvent peu nombreuses, les sensations décrites souvent très fortes, l'angoisse et le frisson toujours présents. La création d'une tension chez le lecteur passe par le fait de faire durer la narration, par le retardement volontaire du dénouement. Le suspense est fondé sur une tension et un déchirement, et tout particulièrement sur le malaise du lecteur qui voit tout mais qui ne peut pas agir. Ceci provoque chez lui impatience et frisson ainsi que le désir que cela s'arrête.

La parole tient une place plus importante que l'action. Le scénario est souvent restreint, on trouve les indices plutôt dans les dialogues qui tiennent un rôle essentiel. Le style est beaucoup plus travaillé que dans le roman noir. L'accent est mis sur la profondeur psychologique des personnages et leurs complexités. Les criminels ne sont pas parfaits. Les personnages sont victimes de leurs pulsions. Ces romans sont sensiblement proches de la psychanalyse. Le motif du crime peut paraître rationnel, compréhensible et même excusable. Cependant le crime est toujours isolé et la crise qu'il provoque concerne un tout petit groupe et ne produit pas de grands changements dans la société.

La composition structurelle du roman policier est différente de celle du récit d'aventure. Dans le roman policier la narration est inversée : on rencontre d'abord le crime et ensuite on remonte dans le temps.

- L'exemple de roman à suspense : *Un enfant pour un autre* de Ruth Rendell

C'est un roman policier de psychologie criminelle où on suit et comprend les crimes commis. La description des personnages est très approfondie. Les crimes sont commis au fur et à mesure et le lecteur connaît les pensées et les motivations des criminels. La mise en scène est

caractéristique du genre, avec un climat angoissant bien planté et une montée progressive de la tension. Les sentiments décrits sont très forts, comme le rapport « haine – passion » de l'héroïne avec sa propre mère. L'auteur trace de fins portraits de plusieurs foyers aux configurations diverses et aborde le sujet de l'enfance maltraitée en parlant de la « chaîne sans fin ». La folie tient une grande place dans le roman et les questions qui sont posées concernent la frontière entre la normalité et la maladie. Le malade choisit, inconsciemment peut-être, de se réfugier dans un autre monde et l'auteur se demande quelle personnalité se cache derrière la psychose.

Ruth Rendell se penche également sur certains exigences de la créativité de l'écriture telles que : des conditions particulières, un certain degré de la solitude, une préparation de l'esprit, une atmosphère contemplative. L'auteur s'interroge : « Comment, dans la dévastation de son cœur, pouvait-elle espérer rendre jamais sur le papier l'émotion d'autrui ? ». Le titre original, « L'Arbre de mains », est sans doute symbolique dans un livre qui se penche sur la société en montrant qu'aucun geste ne peut rester sans conséquences pour les autres.

C. Le roman noir :

Avec le roman noir, le roman policier va se transformer et cesser d'être un roman jeu, cesser d'être un roman à énigme. La civilisation industrielle et son urbanisation vont permettre la naissance du roman noir. Pendant la période d'évolution entre les deux guerres et la crise de la société, le roman noir dresse le portrait de la société urbaine et ajoute au roman policier une dimension sociale. Il se transformera en roman de la culpabilité et de la mauvaise conscience, avec le besoin de s'interroger sur l'histoire, la société et ses problèmes individuels et collectifs. C'est la violence du monde réel qui va pénétrer dans le roman, qui est l'image d'un monde où Bien et le Mal ne sont plus très distincts et où les valeurs morales ont tendance à perdre leur importance.

Dans le roman noir, selon Todorov « *il n'y pas d'histoire à deviner et il n'y pas de mystère* », on peut se passer de l'enquête. Son univers est ouvert, contrairement au roman à énigme. Les « méchants », voleurs ou assassins, sont les personnages principaux. La figure marquante du roman noir, c'est le privé. C'est un personnage qui se déplace beaucoup, possède une moralité douteuse et des moyens de travail peu nobles. Il est capable de violence et le lecteur peut facilement s'identifier à lui grâce à sa dimension physique bien présente. Le privé « dur à cuire », descendant du « picaresco », travaille souvent pour l'argent et non pour le plaisir

intellectuel ou par motivation morale. Les risques qu'il prend sont majeurs car il peut perdre sa vie.

L'action du roman noir est abondante et les meurtres y sont très nombreux. Elle se situe souvent dans les milieux socioculturels défavorisés. Les dialogues ont une grande importance et les descriptions servent à créer une émotion. Les personnages possèdent une épaisseur psychologique, d'où l'intérêt porté au corps et aux sentiments. Les émotions sont parfois très fortes. L'écriture est rapide et efficace, le langage utilisé est le langage parlé, l'argot, les jeux des mots ou de la langue. Le roman noir est une possible utopie celle d'un individu bouleversant les hiérarchies et les rapports de forces. La vitesse de l'action, le langage utilisé et le type de société décrit font que c'est un genre de roman très souvent adapté au cinéma⁹.

- L'exemple de roman noir à l'anglaise : *Cœurs solitaires* de John Harvey, .

L'univers de John Harvey est noir. A travers les yeux de l'inspecteur Charlie Resnick, l'auteur montre toute la détresse d'une grande ville anglaise avec ses tensions, ses frustrations et ses crimes. Le choix de l'inspecteur Resnick n'est pas innocent. Ce héros a une personnalité différente de celle du policier anglais traditionnel car, issu d'une famille d'émigrés polonais, il dispose d'une faculté de détachement par rapport aux habitudes anglaises et sa vision a plus de recul. La vision de la ville qui est présentée est celle d'une ville « malade ». Les différentes communautés sont en contact permanent sans se connaître ni se comprendre. Elle est peuplée de chômeurs, de délinquants et de jeunes sans avenir. Les problèmes sociaux tels que femmes battues ou enfants violés sont fréquents. L'homme est fragilisé par cet environnement violent.

Mais John Harvey a un regard empreint de sympathie pour ces êtres qui tentent de survivre, malgré le chaos d'une ville où la frontière entre violence réelle et imaginaire s'est effacée et où la tristesse et la détresse sont toujours présentes. Malgré tout, tous ne cessent de rêver leur vie et sont capables de sentiments très profonds de loyauté, de solidarité ainsi que d'amour. Le livre est facile à lire avec des phrases simples, courtes, souvent coupées. Le récit est dynamique grâce aux nombreux dialogues. La langue parlée, l'argot et un vocabulaire parfois vulgaire nous rapprochent de la réalité. Le ton est posé et calme, la narration parfois détachée accentue le contraste avec le désordre de la ville. Cependant ce récit sombre et tout en

⁹ Ellroy, James, *L.A. Confidential* ;

désillusion est empreint d'humour grâce notamment à des jeux de mots et à des remarques d'une ironie mordante.

- Ed Mc Bain, 87° District ; *Le Dément à lunettes*

Le roman fait partie d'un cycle portant le nom du commissariat du 87° district. L'action se passe dans une grande ville, bruyante et imaginaire.

Le contraste entre la sobriété du langage et l'expression de sentiments forts comme la détresse ou la colère rajoute au roman une certaine profondeur. Les changements dans le style de narration sont fréquents : l'auteur s'adresse directement au lecteur, créant ainsi une sorte de dialogue avec ce dernier. C'est une énigme policière, un petit essai philosophique, avec quelques « souffles » de poésie.

Ce roman est plein de confiance dans la bonne foi des hommes de loi. L'équipe de policiers est solidaire et loyale. Leur métier est aussi leur vocation et ils l'exercent avec beaucoup d'engagement et de dévouement. Ils veillent sur la morale et la justice dans ce monde décrit comme hostile et où « les emmerdements accompagneraient toujours la vie ».

La mort, qu'ils côtoient régulièrement, n'est pas une simple banalité pour ces hommes. Ils n'acceptent pas ce malheureux hasard qui souvent la provoque. Sans compter le douloureux manque de droit à la dignité des personnes décédées.

Les mélanges raciaux et religieux de cette ville ne facilitent pas les échanges et la communication. L'existence d'une multitude de nations et de langages différents qui cohabitent accentue cette difficulté.

La compréhension entre les hommes est jugée superficielle et parfois impossible. Toute est faussé par des apparences trompeuses. Mais nul ne cherche à approfondir la connaissance d'autrui, chacun s'enferme dans son monde et dans ses préjugés. Tout est question de « formes », mot par lequel commence et finit le roman.

Ce roman est très touchant par sa tendresse, sa détresse et par la confiance que l'auteur garde malgré tout vis à vis de l'homme.

Le crime est éternel et fait partie de l'homme

Le roman policier prend naissance à un moment où le monde change et assiste à un phénomène de crise du roman « traditionnel ».

Son histoire est donc une histoire double, intellectuelle et populaire. D'un côté, c'est une réponse à une demande sociale, de l'autre une réponse à une esthétique actuelle de l'histoire littéraire. Politiquement, il apparaît après les périodes de dictature ou dans les périodes de crises sociales. Certains ne voient dans le polar qu'une esthétique révolutionnaire de la littérature.

C'est un genre qui réussit à supprimer la frontière entre un lecteur « cultivé » et un lecteur « normal ». Il peut être lu, à différents degrés, par tout le monde. Il a conduit à une sorte de démocratisation de la littérature. Cette aspiration démocratique se traduit par le fait que le lecteur n'est plus un simple spectateur de ce qu'il lit, mais qu'il a le sentiment de participer à la narration et à la résolution de l'énigme.

Dès le début, le genre s'est révélé incontestablement indépendant. Il est franchement spécialisé, placé à part dans les librairies et les bibliothèques. Il possède son propre code, c'est un mélange entre le stéréotype et l'innovation. Toute lecture policière induit une lecture au second degré. Il se focalise sur la vie, qu'elle soit privée, intime ou secrète. Il rompt avec la traditionnelle séparation entre vie publique et vie privée. Le lecteur devient un fouineur indiscret, un voyeur qui s'immisce sans complexes dans la vie d'autrui.

« Somme toute, c'est un genre entier qui fait de l'indiscrétion et du commérage son principe narratif... »¹⁰.

¹⁰ Dubois, Jacques, *Le Roman Policier Ou la Modernité*, Ed. Armand Collin, 1996, Ibid. p.28

« ...nous croyons pouvoir aller plus loin. Et, pour cela, revenir au fait que le roman novateur dans sa version la plus reconnue, a, au fil du temps, emprunté de plus en plus à la forme policière, fût-ce pour en détourner (...) les intentions et les fins. »¹¹.

C'est un mélange subtil entre le réalisme et le romanesque. Le fait le plus banal peut, comme dans la vie de tous les jours, prendre une dimension extraordinaire. C'est une quête constante d'originalité, l'objet des innovations le plus audacieuses et les plus excentriques. Cela donne à chaque public « son » roman policier. Le crime est éternel et fait partie de l'homme. Cela rend le genre inépuisable et apporte la possibilité de créer des séries, procure un climat d'attente et fidélise le lecteur. Avec le temps apparaît une exigence de plus en plus forte concernant le langage, l'imaginaire et l'érudition du roman, nombreux étant ceux qui introduisent des éléments inédit et complexes.

¹¹ Dubois, Jacques, *Le Roman Policier Ou la Modernité*, Ed. Armand Collin, 1996, Ibid. p.83.



Deuxième partie

Handicap, littérature et société





Premier chapitre

Réalisme, narration et littérature



1. Le Réalisme :

A. Naissance d'un concept :

D'après Ian Watt, « le « réalisme » fut apparemment employé pour la première fois comme désignation esthétique en 1835 pour indiquer « la vérité humaine » de Rembrandt en opposition à « l'idéalité poétique » de la peinture néo-classique ; il fut consacré plus tard comme terme spécifiquement littéraire par la création en 1856 de *Réalisme*, journal édité par Duranty. »¹².

Généralement, le Réalisme désigne un courant qui régit la sensibilité, l'idéologie et les pratiques littéraires des années 1850-1870. Par ailleurs, la plupart des mutations, tout au long de l'histoire littéraire, se sont faites au nom du Réalisme, sous-entendu : au nom d'un réalisme plus intense que celui des prédécesseurs. Il s'agit plus d'une impression de réalisme que d'une reproduction parfaite du vécu :

« en lisant les œuvres réalistes, le lecteur doit avoir l'impression qu'il a affaire à un discours sans autre règle que celle de transcrire scrupuleusement le réel, de nous mettre en contact immédiat avec le monde tel qu'il est. »¹³. De ce fait, le réalisme en littérature, demeure davantage un idéal : « celui de la représentation fidèle du réel, celui du discours véridique, qui n'est pas un discours comme les autres mais la perfection vers laquelle doit tendre tout discours... »¹⁴.

C'est un concept qui parcourt toute les esthétiques :

« Il est au cœur de l'esthétique classique, qui est une esthétique du vraisemblable. Il est au cœur de la réaction romanesque menée au nom d'une plus grande vérité en art. Il s'identifie au mouvement réaliste-naturaliste, avec lequel les choses prirent une tournure encore plus nettement militaire (« toute la vérité »). A tel point que le réalisme a fini par coïncider avec le roman du XIXe siècle. »¹⁵.

¹² WATT, « *Réalisme et forme romanesque* », *Littérature et réalité*, Ed. Seuil, Paris, 1982, p. 13.

¹³ *Littérature et réalité*, Op.cit. Ed. Seuil, Paris, 1982, p. 7.

¹⁴ Op.cit., p. 7.

¹⁵ LARROUX, G. *Le Réalisme*, Ed. Nathan, Paris, 1995, pp. 5-6 ;

B. Définition :

Le Petit Robert propose quatre significations :

- Ancienne doctrine platonicienne de la réalité des idées, dont les êtres individuels ne sont que le reflet.
- Conception de l'art, de la littérature, selon laquelle l'artiste ne doit pas chercher à idéaliser le réel ou à en donner une image épurée.
- Tendance à décrire, à représenter les aspects grossiers, vulgaires du réel.
- Attitude de celui qui tient compte de la réalité, l'apprécie avec justesse (opposé à irréalisme).

Le Petit Robert présente plusieurs facettes du mot, les acceptions sont parfois incompatibles. La première paraît éloignée dans le temps, c'est une acception qui n'est plus d'actualité. La deuxième signification s'inscrit dans une perspective de rejet : tendance de l'art qui s'écarte de l'idéalisme en art. La troisième anticipe la signification précédente : représenter ce qui était marginalisé en art notamment tout ce qui relève du quotidien, des bas-fonds de la société. La dernière définition est plus ou moins conciliante : attitude qui prend en considération la réalité, qui s'adapte au réel.

Le réalisme est, en quelque sorte, une manière d'envisager le réel, de se cantonner dans l'étude de la nature humaine, d'étudier objectivement jusqu'aux basses classes. Tout en s'intéressant aux sujets contemporains et quotidiens, les auteurs réalistes refusent de se laisser « emporter » par leur sujet, refusent la subjectivité et l'émotion comme réformateurs sociaux et moraux. Mais étudier la nature d'une façon objective, ce n'est pas photographier le réel : *« La reproduction de la nature par l'homme ne sera jamais une reproduction ni une imitation, ce sera toujours une interprétation, [car] l'homme, quoi qu'il fasse pour se rendre l'esclave de la nature, est toujours emporté par son tempérament particulier qui le tient depuis les ongles jusqu'aux cheveux et qui le pousse à rendre la nature suivant l'impression qu'il en reçoit. »*¹⁶.

Il est bien certain qu'on ne peut jamais montrer la réalité telle qu'elle est : l'artiste ne peut que montrer sa vision personnelle du réel – sans compter qu'il est limité par le choix de son sujet, par son angle d'approche et par la technique de représentation qu'il emploie.

¹⁶ Champfleury, *Le Réalisme*, 1857 ;

Si les écrivains réalistes cherchent toujours à accrocher leur public, ils souhaitent le faire non pas en faisant vibrer la corde des émotions, mais en l'amenant à réfléchir sur soi et sur le monde qui l'entoure. La source principale de leur inspiration est le réel, le présent, où ils vont chercher aussi bien l'intrigue de leur roman que les caractéristiques du milieu social et les traits de caractère de leurs personnages. Stendhal disait que « *le roman est un miroir que l'on promène le long de la route.* ». La diffusion du positivisme et le progrès des études scientifiques entraînent les romanciers à une observation de plus en plus minutieuse. Le portrait que peint à présent l'écrivain vient non pas de son imagination, mais de la documentation de vastes enquêtes permettant de resituer la réalité dans toute son exactitude. Qu'on pense, par exemple, à la description de l'empoisonnement d'Emma dans *Madame Bovary* et à la reconstitution des journées révolutionnaires de février 1848 dans *l'Éducation sentimentale* (deux romans de Gustave Flaubert) ou simplement à l'explication de la façon dont sont embauchés les commis des grands magasins dans *Au bonheur des dames*. Les auteurs se servent maintenant de la fiction pour convaincre le lecteur de la justesse de leur étude morale ou sociale.

Flaubert, considéré comme le maître de l'école réaliste, soumet le roman à la discipline des sciences biologiques et physiologiques et préconise l'objectivité. « *Le romancier ne juge pas, ne condamne pas, n'absout pas. Il expose des faits* », affirme Champfleury, premier théoricien du réalisme¹⁷.

Pour le définir, nous dirons donc, en somme, que le réalisme est un courant littéraire dont la source d'inspiration est le réel, le présent montré de façon objective, qui connut son apogée dans la seconde moitié du XIX^e siècle et qui a eu une influence considérable non seulement sur la littérature, mais sur l'art et la société en général.

2. La naturalisation de la narration :

La littérature du XIX^e siècle ne fait pas des événements historiques un simple arrière-plan, un décor de l'action fictionnelle. Elle les place au cœur des intrigues et interroge, à partir de la représentation des personnages, des rapports politiques et sociaux. Dans le roman, genre par excellence du réalisme, une forme s'impose plus particulièrement et prend un essor extraordinaire au XIX^e siècle.

¹⁷ *Le Figaro*, août 1856 ;

Le type de texte qu'on va étudier est un texte narratif qui a le but de raconter une histoire, une série d'événements liés entre eux et centrés sur un ou plusieurs personnages. Ce texte narratif est appelé littéraire. Il raconte une histoire qui est le fruit d'une invention, mais qui est présentée et acceptée par le lecteur comme si elle s'était véritablement produite. Dans une telle histoire, il n'y a pas que les événements qui soient importants, mais aussi la forme à travers laquelle ils sont racontés. Cette union d'un contenu et d'une forme est source de plaisir pour celui qui lit ou qui écoute. La narration est donc un acte communicatif ayant pour objet la représentation d'événements réels ou imaginaires qui se déroulent le long d'un axe temporel à travers un ensemble de situations liées entre elles par des rapports de cause et effet. Le but profond d'un texte littéraire est de proposer un discours général sur l'existence.

Par le mot paratexte on entend tout ce qui entoure le texte sans être le texte proprement dit. Le paratexte est le lieu où se noue le contrat de lecture entre auteur et lecteur. Le contrat de lecture indique au lecteur un horizon d'attente, un champ de possibles qui se dessinent pour le lecteur avant qu'il ait commencé sa lecture. Notre texte littéraire a comme titre *La Brute* qui est thématique, il évoque le thème de l'ouvrage, ce dont on parle. Un titre littéral qui renvoie au sujet central.

L'incipit qui, est les premières lignes du texte : « *L'accusé....* », p 5, remplit trois fonctions. D'une part, il noue le contrat de lecture. L'incipit indique la position de lecture à adopter pour le lecteur, en donnant souvent des indications génériques comme : « *La Galerie Marchande, Palais, lundi, mercredi, ...* ». L'incipit du roman réaliste se caractérise, en général, par la référence à une date et des lieux précis, pour que le lecteur reconnaisse dans le texte ce qui existe hors du texte. L'auteur veut faire oublier le caractère fictif du roman, donner l'illusion que l'histoire racontée se confond avec le monde réel. Il utilise souvent le procédé du début qui signifie « *au milieu des choses, au cœur de l'action* », très efficace pour authentifier la fiction. Comme le montre bien l'exemple des premières lignes du texte :

« *Il traversait, comme il était le seul à le faire trois fois par semaine depuis près d'un demi-siècle, la Galerie Marchande après avoir tourné en rond dans la Salle des Pas-Perdus....* » p 5.

D'autre part, la deuxième fonction de l'incipit est d'informer, en répondant aux trois questions : Qui ? Où ? Quand ? Le début du roman renseigne le lecteur sur : les personnages, le lieu, l'époque de l'action :

« Ainsi coiffé, il endossait une toge élimée, sur laquelle n'apparaissait ni Légion d'Honneur ni tout autre bout de ruban, sans prendre même la peine de retirer sa jaquette verdie. Ce double vêtement lui prêtait alors une corpulence qu'il était loin d'avoir dans la réalité, bien qu'il eût largement dépassé la soixantaine.... » p 5 et p 6.

Enfin, pour intéresser, l'incipit suscite la curiosité du lecteur, en créant une atmosphère, en annonçant une thématique :

« Aussi Victor Deliot fut-il à la fois surpris et inquiet d'entendre un huissier l'interpeller dans la Galerie : », p 7. « Cette affaire Vauthier, que tu ignore, a fait pas mal de bruit il y a six mois ... Ce Vauthier a tué un Américain à bord du De Grasse pendant une traversée de New York au Havre... Un crime insensé dont le véritable mobile n'a pu encore être découvert. ... », p 9.

Tout fait linguistique peut s'analyser soit comme énoncé, soit comme énonciation. L'énoncé est le produit fini et clos. C'est l'objet d'étude de la narratologie. Alors que l'énonciation est l'acte de communication qui a généré l'énoncé et qui répond à ces questions : Qui? Quel temps ? Quel lieu ? Quelle intention ? Un objet d'étude de la sociologie, l'histoire, la psychanalyse.

Dans notre étude, on s'intéresse à l'énonciation du corpus qui est « *La Brute* » de Guy Des Cars dont le personnage principal du roman qu'on a choisi de traiter est La Brute lui-même, Jacques Vauthier, le sourd-muet et aveugle de naissance. Notre analyse va se pencher sur le cas de « *La Brute* » qui est accusé d'un meurtre et défendu par Le Maître Victor Deliot.

Une distinction de base pour l'étude de la littérature est celle entre le texte et le hors-texte, ou entre le linguistique et l'extralinguistique. Il faut donc faire la différence entre : d'un côté l'auteur, celui qui a existé ou existe, en chair et en os « Guy Des Cars » et le lecteur, l'individu qui tient le livre entre ses mains, celui qui existe dans le monde réel ; de l'autre côté, le narrateur et le narrataire, c'est-à-dire les personnes fictives qui semblent communiquer dans le texte et qui existent, elles, dans le monde textuel. Le narrateur est créé par l'auteur, c'est la voix qui raconte l'histoire à l'intérieur du livre :

« Danielle n'osai même plus regarder son vieil ami. Elle comprenait tout à coup la grandeur et la misère du métier que lui avait si souvent décrit Victor Deliot et elle trouvait injuste qu'il fût seul en ce moment à endurer cette réprobation générale qu'il ne méritait pas... », p 99.

Il n'existe qu'en mots dans le texte. Le narrataire est celui auquel le narrateur s'adresse dans l'univers du récit. Il n'a qu'une existence textuelle, il est construit par le roman. « *Narrateur et narrataire peuvent être explicites ou implicites, ils sont en tout cas consubstantiels au texte* »¹⁸.

Il ne faudra pas non plus confondre fiction et référent. La fiction qui est le monde tel qu'il est représenté par et dans le texte, l'image du monde construite par le texte, qui n'existe que dans et par ses mots et le référent, notre monde empirique, le réel qui existe hors du texte et auquel le texte réfère. Cet écart entre la réalité et la fiction se fait automatiquement dans l'esprit du lecteur. Il suit en cela le pacte de lecture qui existe de manière tacite entre lui et l'auteur et qui lui indique que son interprétation doit être différente s'il ouvre un journal ou un roman. Jacques Vauthier, par exemple, n'existe pas réellement, il ne fait référence à aucune personne physique.

Dans le roman, l'auteur n'a aucune contrainte de ce type et peut se jouer de la référence. L'auteur et le lecteur vont donc construire à distance un univers provisoire de référence plus ou moins commun, qui durera le temps de la lecture. Thomas Aron en 1984 répond ainsi à cette question en affirmant que le texte littéraire réfère « *à tout ce qu'y inscrit et que construit son auteur selon les codes dont il dispose, à partir d'une situation qui est la sienne. À tout ce qu'y déchiffrent des lecteurs selon les codes et les situations qui sont les leurs* »¹⁹.

Ces trois termes histoire/narration/récit sont utilisés par le théoricien Gérard Genette pour distinguer trois niveaux d'analyse du texte littéraire. Parfois on utilise d'autres termes pour signifier les mêmes choses. Dans ce qui suit, on va analyser des éléments du texte littéraire situés à deux de ces trois niveaux, celui de l'histoire par l'exemple de son personnage principal et celui de la narration par les exemples du narrateur, du mode, du temps et de l'espace.

L'histoire fictive est l'univers créé, c'est le contenu, le « cœur du roman » qui est l'intrigue et les actions, l'espace, le temps et les personnages. C'est l'objet d'étude de la sémiotique. Représenté dans notre analyse par : *Le Palais de justice, La prison, l'Institution Saint-Joseph à Sanac, ...*, et le temps par : *la nuit, le matin, ...*, par les personnages comme : *le Maître Deliot, Yvon Rodelec, Solonge, Jacques Vauthier, ...* à ce niveau de l'histoire, on s'est intéressé au personnage étudié à partir de son faire et de son être.

¹⁸ Reuter, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Ed. Dunod, 1996, p. 37 ;

¹⁹ ARON, Thomas, *Littérature et littérarité. Un essai de mise au point*, Les Belles-Lettres, Paris ;

Le théoricien Greimas a classé les personnages sur la base de leur fonctionnalité, de leur faire. Ils sont regroupés dans des catégories communes et vus comme des forces agissantes, appelés les actants, nécessaires à toute intrigue. Dans le modèle de Greimas – pour qui le récit est une quête – il y a six classes d'actants, qui occupent chacun sa place dans un schéma relationnel :

- le Sujet et l'Objet, sur l'axe du vouloir (le sujet cherche l'objet) ;
- l'Adjuvant et l'Opposant, sur l'axe du pouvoir (le premier aide, le deuxième s'oppose au Sujet dans la réalisation de son désir) ;
- le Destinateur et le Destinataire, sur l'axe du savoir (ils font agir le Sujet en le chargeant de la quête et en sanctionnant le résultat de celle-ci) ;

Il est important de comprendre que, selon Greimas, l'actant est un rôle, une place occupée dans le schéma relationnel. Cette place peut être occupée par un personnage, mais aussi par des entités collectives (la famille, le milieu social) ou des valeurs, des idées (l'argent, la vérité). Inversement, un même personnage peut tenir plusieurs rôles.

Par contre, le théoricien Hamon a analysé le personnage non pas à travers ce qu'il fait, mais comme un être de papier, doté d'un nom, « *Jacques Vauthier* », l'un des instruments les plus efficaces de l'effet de réel et d'un portrait, qui comprend des traits physiques et moraux :

« Jacques Vauthier est ce sourd-muet-aveugle de naissance qui publia voici quelques années, n roman très curieux, L'Isolé, qui lui valut à l'époque une certaine notoriété. L'ouvrage fut traduit en plusieurs langues et obtint un grand succès aux Etats-Unis », p 35.

Le portrait du personnage peut concerner le corps, parfois très codifié, comme dans les contes de fées, l'habit, qui renseigne, avant tout, sur l'origine sociale et culturelle du personnage, la psychologie, qui donne l'illusion d'une vie intérieure. Le portrait psychologique crée souvent un lien affectif entre le personnage et le lecteur :

« Il était là, accroupi à même le sol dans le coin le plus sombre de la cellule exigüe. Et, malgré cette étrange position, il apparaissait colossal.... Le visage rectangulaire, terminé par une mâchoire démesurée et surmonté de cheveux raides, n'avait rien d'un faciès humain.... Un monstre échappé d'une lointaine forêt vierge. Il n'était pas possible de voir un être plus impressionnant... Le buste était énorme avec des bras pendant le long du corps et se terminant par des mains velues de tueur... des mains

attendant leur proie. Ce qui frappait le plus dans le visage était son absence même de vie : les yeux étaient ouverts mais éteints, les lèvres bestiales, les pommettes saillantes, les sourcils proéminents et touffus, le teint blafard dans la pénombre : cadavérique. La seule expression de vie venait de la respiration : le souffle était puissant. », p 23

La biographie, en faisant référence au passé, elle permet de renforcer le vraisemblable psychologique du personnage :

« Voici donc Jacques Vauthier sourd-muet-aveugle de naissance, âgé de vingt-sept ans, accusé d'avoir tué le 5 mai dernier John Bell à bord du paquebot De Grasse. Qui est cet homme ? Personne n'a mieux dépeint son état mental que lui-même, dans la pénétrante analyse qu'il a faite de son héros principal au début de son roman L'Isolé. Héros qui lui ressemble comme un frère... » p 238.

« Les personnes handicapées existent déjà depuis longtemps dans la littérature. Nous connaissons tous Oskar Matzerath, le jeune héros du Tambour de Günter Grass, ou Quasimodo, le sonneur de cloches bossu et sourd de Notre-Dame de Paris de Victor Hugo. Et il y en a bien d'autres. Bien sûr, ce sont des êtres imaginaires, mais pour nous, lecteurs, ils sont humains et vivants comme Winnetou, peu connu en France, ou Tom Sawyer. Ils reflètent notre représentation des personnes handicapées réelles, la manière dont nous les traitons en tant que membres de la société, et nos changements d'attitude envers eux à travers les siècles. »²⁰.

La manière dont les auteurs représentent les personnes handicapées dans leur œuvre reflète en général le niveau des connaissances et les opinions de leur époque. Elle a beaucoup évolué à travers l'Histoire. Dans l'antiquité, l'infirmité était considérée comme un châtement imposé à un homme : c'était donc sa « propre faute ». Cette perspective changea dans le *Nouveau Testament*. En effet, comme le disent les évangélistes Jean 9, et Lucas, même l'infirme est une créature de Dieu. Cette attitude religieuse protégea les infirmes pendant des siècles contre les persécutions et les homicides qui avaient menacé leurs ancêtres.

²⁰ Tilmann Kleinau : docteur en philologie, est né en 1961 près de Munich avec les bras et les jambes atrophiés et déformés par la Thalidomide. Il a étudié les littératures anglaise, américaine, française et italienne à Ratisbonne, et a écrit sa thèse de doctorat sur la représentation du corps humain dans la littérature française du XVII^e au XIX^e siècle. Il travaille actuellement comme traducteur freelance à Stuttgart, Allemagne.

Mais la position prise par les chrétiens eut l'effet ambivalent d'entraîner une attitude générale de « pitié » et de « charité » envers les personnes handicapées – avec pour conséquence de les aider, mais non de les considérer comme des êtres autonomes et égaux en droits.

Dans les romans courtois du Moyen-âge, on ne trouve pas d'infirmités. Les textes de ce genre littéraire ne décrivent que ce que la Noblesse regarde comme modèle. Mais les comédies basses et les farces de cette époque, qui dura de 1170 à 1350, pleines d'êtres grotesques, montrent que les infirmes, seulement « tolérés », étaient ridiculisés par la grande masse du peuple.

De *La vie de Lazzarille de Tormes*, roman anonyme paru en Espagne en 1554 ; Richard III, héros du drame historique de William Shakespeare en 1591 ; *Le soldat mendiant* de F. Christian Daniel Schubart en 1784. Cette tendance change peu à peu vers 1820, à l'apogée du Romantisme. La littérature change alors de paradigme : on préfère l'individuel au général, le laid au beau classique, l'original au typique. Les auteurs commencent à créer des personnages handicapés pour symboliser leur propre situation artistique et sociale marginale et difficile, et pour expérimenter les possibilités techniques de description que leur donne un corps humain laid comme le « monstre » *Quasimodo* dans *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo 1831. L'époque suivante, entre 1830 et 1880, est aujourd'hui nommée réaliste parce qu'elle avait pour objectif la description de la réalité vécue : les auteurs réalistes dépeignent ce qu'ils voient, peu importe que ce soit une personne belle ou laide, normale ou singulière. En conséquence, les personnes handicapées, elles aussi, ont eu leur place dans cette littérature, comme partie de l'ensemble. Quelquefois, ce ne sont plus des héros comme *Quasimodo*, mais des personnages secondaires – ce qui peut être un signe de normalité – comme *Hippolyte*, le garçon qui boite, et le mendiant aveugle dans *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, (1857) ; la désillusion causée par l'échec de l'opération du pied d'Hippolyte exécutée par son mari marque aussi l'échec de ses ambitions sociales, et le pauvre aveugle qui chante une chanson frivole et monotone à son heure dernière symbolise la vie triviale, laide et désolée d'*Emma Bovary*. Chez Flaubert, donc, l'infirmité a une fonction renvoyante, symbolique et dramaturgique. L'époque suivante, le Naturalisme, débute vers 1870. La fascination de la description d'êtres sociaux marginaux n'a pas diminué, au contraire. Des auteurs de premier rang comme Gerhart Hauptmann, Charles Dickens, Dostoïevski, Tolstoï et Emile Zola rejoignent Flaubert dans la description littéraire « objective » et sans pitié, et propagent leur conviction qu'une vie handicapée n'est pas digne d'être vécue. Le conte *L'aveugle* de Guy de Maupassant (1885), par exemple, nous renseigne bien sur les tristes conditions de vie de nombre de personnes handicapées : un jeune homme aveugle vit dans sa famille, à la

campagne. *Germinal*, roman d'Emile Zola écrit la même année, Zola analyse les comportements et les préjugés courants envers les gens physiquement handicapés : l'idée de la compensation d'une infirmité physique par l'intelligence et le caractère, le penchant à cacher et à tabouiser l'infirmité, la tendance à les dévisager avec curiosité, et la pitié qui interdit la compréhension et l'intégration sociale normale.

Pour les grands auteurs du XIX^e siècle, les infirmes sont victimes d'une société bornée, égoïste et cupide qui force tous les hommes qui ne sont pas aisés à une existence réduite, qu'ils soient valides ou infirmes.

Quasimodo, *Hippolyte* et leurs semblables n'ont pas la moindre chance de connaître l'amour, en raison de leur infirmité. Le conte *Le petit Monsieur Friedemann* de Thomas Mann (1898) nous montre un homme anormalement petit et difforme qui, un jour, entend ses camarades d'école « parler des filles » et comprend que « ces choses-là n'étaient pas faites pour lui, comme la gymnastique et le sport ». Plus tard, il tombe amoureux d'une femme qui se moque de lui, et il se suicide. Le même destin, pour des raisons semblables, est choisi par la jeune fille aveugle, *Gertrude*, dans *La Symphonie pastorale* d'André Gide (1919) et par *Edith*, la jeune femme paralytique dans *Impatience du cœur* de Stefan Zweig (1939) et qui ne connaît la comédie *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand (1897) ?

De l'Antiquité à nos jours, ce sont 175 années au cours desquelles, dans la littérature, le héros handicapé s'est transformé, passant de marginal sans défense, sans droits, sans dignité et sans joie de vivre à un membre plus ou moins normal et accepté de notre société pluraliste. Entre-temps, le cinéma et la télévision se sont emparés du sujet, qui a presque disparu de la production littéraire.

A côté de l'être et de faire du personnage, certains théoriciens ont étudié ce qu'ils appellent l'effet-personnage, c'est-à-dire l'image que le lecteur a d'un personnage, les sentiments qu'il lui inspire et qui sont très largement déterminés par la façon dont il est présenté, évalué et mis en scène par le narrateur. Ils étudient donc comment le texte programme et dirige la relation qui s'établit entre lecteur et personnage.

Dans notre corpus, « *La Brute* », l'effet-personnage tourne sur le comportement de la famille, la société, des établissements sociaux et civils envers l'handicapé. Et ce personnage qui est *Jacques Vauthier*, nous le représente entièrement et très concrètement, dans différents passages, le narrateur nous le décrit :

« En première conclusion, ... la raison profonde pour laquelle Jacques Vauthier s'est montrés assez sévère dans son roman lorsqu'il a dépeint ceux qui entourent son héros principal, sourd-muet-aveugle comme lui. Vraiment, messieurs le jurés, on peut le dire : quelle famille !... », p 246. « ...regarder Vauthier effondré dans son box. Voyez comme son visage, jusqu'ici impassible, a changé ! Son désarroi est sincère, total... Il n'a donc plus aucune raison d'endosser la responsabilité du crime... Puis il se laissa tomber sur le banc, pitoyable, vaincu par sa douleur morale... ». p280. « Mes conclusions, ... mon étrange client à qui je sais avoir fait beaucoup de mal en lui révélant l'inconduite de sa femme, ...la propre famille de ce malheureux infirme qui ne pardonnera sans doute jamais d'avoir fait éviter de justesse à l'accusé l'application pure et simple de la peine prévue... La seule personne qui, dans le fond de son cœur, doit bénir le ciel de ce qu'il ait su m'inspirer est sans doute M. Rodelec... ». p 295.

Dans ces extraits de notre présent texte, comme dans tout le chapitre 5, et même par les extraits du roman « *L'Isolé* » dans les pages 46 à 49, de l'histoire, il nous est présenté les regards et comportements de toutes les personnes qui entourent l'infirme *Jacques Vauthier*. Cette histoire fictive décrit profondément les détails les plus intimes d'un citoyen à besoins spécifiques dans une société, depuis l'aube des temps jusqu'à nos jours ! Le sourd-muet-aveugle est vu tantôt comme un être à la limite de la débilité ou de l'infirmité, ne pouvant communiquer que par une mimique grossière, incapable d'accéder à la pensée abstraite, tantôt comme un héros philosophique dont l'expression corporelle et le regard renvoient aux origines de l'humanité, avant qu'elle n'ait été corrompue par le mensonge. On retrouve là l'ambivalence des représentations qui se rencontre fréquemment dans les situations de contacts entre population majoritaire et groupes minoritaires. Il y a bien un malentendu entre les invalides et les valides, qui est un malentendu culturel.

3. L'hétérogénéité du roman :

Au deuxième niveau de notre présente analyse vient la narration qui est les choix techniques selon lesquels la fiction est mise en scène et racontée. Lorsqu'on s'intéresse au niveau de la narration, on se pose des questions comme : Par qui l'histoire est-elle racontée ? Quel est le point de vue adopté ? Quel est l'ordre dans lequel les événements sont narrés ? Selon quel mode ? On peut dire que c'est le contenant, le « corps du roman ».

Étudier le statut du narrateur, celui qui raconte l'histoire. Cette question est traitée par Gérard Genette, selon qui deux données doivent être prises en compte : la relation à l'histoire et le

niveau narratif. Dans notre texte le narrateur est absent de l'histoire qu'il raconte, est appelé un narrateur hétérodiégétique :

« *L'avocat en arrivait même à se demander si jamais quelqu'un était parvenu à deviner et à connaître le véritable Jacques Vauthier...* ». p 38.

Ce narrateur qui raconte en récit premier une histoire et n'est lui-même l'objet d'aucun récit est appelé extradiégétique, c'est un cas très fréquent et présent dans notre exemple :

« *...L'apparition d'une jeune femme blonde, aux yeux bleu turquoise, dont la taille même offrait un contraste saisissant avec la carrure athlétique de Vauthier, fit sensation... comme si elle craignait de regarder celui en faveur duquel elle allait témoigner...* ». p 200.

En s'intéressant aux modes de la représentation narrative qui signifie étudier la distance et la focalisation. On aperçoit sur le texte la distance, qui renvoie au degré d'implication du narrateur dans l'histoire qu'il raconte, que le narrateur peut effacer les signes de sa présence, que l'histoire semble se raconter d'elle-même, sans la médiation d'un narrateur. La vision est objective :

« *...Victor Deliot avait bien retrouvé, rue des Saints-Pères, sa robe de chambre incolore et chaussé ses pantoufles... Le cabinet de travail n'était éclairé, comme chaque soir, que par la lampe à abat-jour posée sur le bureau...* ». p 297.

Quant à la focalisation qui concerne le problème de la sélection de l'information narrative. Quel est le point de vue à partir duquel l'histoire est racontée ? Qui perçoit ? On distingue qu'il y a absence de focalisation (focalisation zéro). Aucune restriction de champ, la vision du narrateur est illimitée (on parle de narrateur omniscient), elle n'est pas liée à celle d'un personnage particulier. Il pénètre l'intériorité de chaque personnage :

« *Toujours dans son rêve, il voyait s'ébranler le véhicule où l'on était cahoté à bonheur, avec sur le siège, près de Valentin, Frère Dominique qui adressait mille et un bonjours à tous ceux à qui l'attelage vétuste était devenu familier... Le vingtième élève d'Yvon Rodelec assis à côté du dix-neuvième Jacques Vauthier, qui n'était plus une brute mais un homme comme les autres, capable d'envisager un nouveau bonheur...* ». p 313.

Le temps est également un élément du décor car la nuit convient bien à ces endroits, les rendant moins lisibles, créant de nouveaux espaces de vides où l'obscurité s'engouffre et dérobe tout au regard. Le brouillard cache d'une autre manière, il limite la vision et rend l'espace flou. La ville se perd dans la brume et devient hostile, tout peut surgir de ce brouillard, ou tout peut s'y perdre, y compris le personnage. La pluie, enfin, est souvent diluvienne, glacée et rend aussi la ville invisible. Glissant et fuyant, l'espace urbain se dilue sous l'orage, mais en ressort parfois nettoyé de ses impuretés. Un récit peut évoquer une journée, toute une vie ou plusieurs générations. C'est le temps fictif de l'histoire et le temps du récit, c'est-à-dire le temps mis à raconter. Ce temps se mesure en lignes, pages, volumes :

« Dehors la nuit d'hiver était déjà tombé bien qu'il ne fut guère plus de 5 heures... »
p14.

Le cas de ce texte, montre que la narration est ultérieure, le narrateur raconte ce qui s'est passé auparavant, mais on a l'impression que le récit, qui est au passé, s'interrompt de temps en temps pour un commentaire au présent :

« Le visage de la jeune femme devint violet quelques secondes après qu'elle eut murmuré dans un souffle haletant : - Tu me fais mal, Jacques ! Victor Deliot et l'interprète se précipitèrent pour seconder les deux gendarmes et il ne fallut pas oins que la force conjuguée des quatre hommes réunis pour venir à bout de celle de l'infirmier... Ce n'est rien Madame... pardonnez-moi, mais cette expérience était nécessaire... ». p 214.

Ce qui nous donne une narration intercalée, mixte de narration ultérieure et de narration simultanée.

Concernant le rapport entre le temps de l'histoire, la durée fictive des événements, en années, mois, jours, heures..., et le temps du récit, la durée de la narration, ou plus exactement de la mise en texte, en nombre de pages ou de lignes, La vitesse traite le rythme du roman, ses accélérations et ses ralentissements. On distingue sur notre texte que dans la majorité du récit, le temps du récit est égal au temps de l'histoire (exemple canonique : les dialogues) :

« Cet interrogatoire eût paru assez fastidieux à l'assistance si elle ne se fût passionnée pour le travail des interprètes. – votre nom ? - Jacques Vauthier.- date et lieu de naissance – Le 5 mars 1923, rue Cardinet à Paris. – Le nom de votre père ? – Paul Vauthier, décédé le 23 septembre 1941. - Celui de votre mère ? – Simone Vauthier, née Arnould. – Avez-vous des frères et sœurs ? ». p 70.

La scène visualisée donne l'impression que cela se passe sous nos yeux :

« *Il fut exact au rendez-vous. La dame au tailleur bleu marine surmonté d'une écharpe grise l'attendait en faisant les cent pas dans l'allée de la roseraie. A cette heure encore matinale, les jardins de Bagatelle étaient déserts...* ». p 59.

Mais on y désigne les passages où le récit se poursuit alors qu'il ne se passe rien sur le plan de l'histoire:

« *...Cette baraque sans fenêtre et dotée d'une seule porte servait de remise à outils pour Valentin. Le jardinier de l'Institution...* ». p 123.

La pause provoque un effet de ralentissement, typique aux descriptions.

La fréquence désigne le nombre de fois qu'un événement fictionnel est raconté par rapport au nombre de fois qu'il est censé s'être produit. On distingue trois relations possibles :

- ✓ le mode singulatif : le narrateur raconte une fois ce qui s'est passé une fois :

« *Quand l'infirme s'était jeté sur sa femme, toute l'assistance s'était levée en poussant une immense clameur puis le calme était revenu brusquement...* ». p 214.

- ✓ le mode répétitif : consiste à raconter plusieurs fois ce qui s'est passé une fois, pour montrer les différences psychologiques et pour relativiser la vérité des choses :

« *...Un cri rauque et inhumain venait de retentir, glaçant d'effroi l'assistance. L'infirme s'était levé dans son box : il agita pendant quelques secondes les bras en l'air en brandissant ses poings qui apparurent énormes, puis il se laissa retomber...* ». p 125 et « *...Et ce cri inhumain que l'infirme avait laissé échapper quand l'un de ses meilleurs camarades de Sanac était venu l'accuser d'avoir déjà essayé de tuer, quelques années plus tôt ? Ce n'était pas qu'un cri de rage impuissante, sinon l'assistance n'en aurait pas était glacée...* » p131.

- ✓ le mode itératif : consiste à raconter une fois ce qui s'est passé plusieurs fois. Évoque l'habitude et la monotonie, exprimées en général à l'imparfait :

« *Danielle n'était pas sa petite fille, ni même sa parente, mais il avait pris l'habitude d'appeler ainsi la jeune étudiant qui terminait à la faculté de Droit son doctorat...* ». p 17.

L'ordre concerne le rapport entre la succession logique des événements de l'histoire et l'ordre dans lequel ils sont racontés.

- ordre chronologique : les événements sont narrés dans la succession où ils se sont produits :

« ...Six mois après la parution de L'Isolé, Solange Duval avait épousé Jaques Vauthier à Sanac. L'accusé avait alors vingt-trois ans et sa femme vingt-six. Quelques semaines plus tard, le jeune couple s'embarquait pour les Etats-Unis ; Jacques Vauthier, invité par un gouvernement américain, fit pendant cinq années aux Etats-Unis des tournées triomphales de conférences destinées à faire connaître au grand public américain les progrès remarquables accomplis en France dans l'éducation des sourds-muets-aveugles de naissance. Solange Vauthier fut, pendant toute cette période, la collaboratrice et l'interprète de son mari. Et c'est au retour de ce long voyage que le drame se produisit à bord du De Grasse... ». p 72.

- anachronies : l'ordre dans lequel les événements sont narrés ne correspond pas à l'ordre dans lequel ils se sont produits. Deux cas sont possibles : anachronie par anticipation (prolepse): consiste à narrer à l'avance un événement ultérieur :

« je pense que Jacques Vauthier subit en ce moment le calvaire d'un homme qui s'est accusé d'une faute qu'il n'a pas commise pour sauver la tête du véritable criminel qu'il doit être le seul à connaître... ». p 173,

et anachronie par rétrospection (analepse ou « flash back »): consiste à raconter, après coup, un événement antérieur :

Le chapitre 5 du roman : « *La défense* », une reprise qui résume tous les événements déjà passés.

S'intéresser à l'espace d'un point de vue narratologique revient à s'intéresser à la description qui le prend en charge, du point de vue de l'histoire, l'espace – par exemple la mer, la ville ou le désert – est étudié comme un contenu avec des valeurs symboliques. Le roman offre un exemple remarquable de l'espace de la représentation dans la mesure où il se donne pour fonction de signifier cet espace, le nommant et le décrivant comme tel. Ce que nous remarquons dans le domaine imaginaire trouve une résonance particulière sur le plan du langage, puisque l'on peut affirmer que l'une des particularités du livre – surtout à l'époque moderne – consiste à se déployer comme un tableau, dans le sens où il compose un espace de représentation. Le roman incarne un espace matérialisé par un discours qui fait lien entre ses

divers composants, qui objective ces éléments et les appelle du nom de « réalité ». Il affirme ainsi sa dimension de composition, fait qu'il convient de distinguer de l'acte d'énonciation. Il s'agit d'un espace proprement imaginaire dont tous les constituants sont considérés comme présents dans la simultanéité, rapprochant ainsi le livre de l'espace engendré par le tableau.

Lorsque le genre romanesque s'est diversifié, au XIX^e siècle, ces relations entre les lieux et le roman se sont prolongées et ont abouti à une véritable utilisation de l'espace urbain. Le roman policier naissant s'en est emparé de ces éléments indissociables d'une partie de ce genre. Dévoilant ce qu'elle tente de cacher, dans la mesure où ces descriptions servaient l'intrigue, le policier s'intéresse à ces lieux auxquels personne ne prête attention habituellement et permet à l'habitant de ces villes de les lire sous un autre regard. L'image va en effet répondre à des codes communs aux auteurs de roman policier et agir sur les personnages.

4. L'exemple de la description :

Toute description est une expansion à partir d'un thème donné, qui est, dans notre texte choisi, la description du personnage « Jacques Vauthier » qui est désigné par le titre de l'œuvre par « *La Brute* ». Le thème-titre est ce dont parle notre description. Il est présenté de différentes manières : par ancrage et par affectation

Dans les romans réalistes et naturalistes, comme le cas de notre corpus, l'insertion de la description exige une motivation. La description y est souvent mise sur le compte d'un personnage et apparaît dans des conditions « naturelles » par l'attente du personnage, qui justifie la pause descriptive ; et la curiosité, qui justifie son regard, etc.

La description fonctionne à partir de deux opérations fondamentales :

L'aspectualisation : consiste à indiquer l'aspect de ce qui est décrit en mentionnant les propriétés, la taille, la forme, la couleur, etc :

« ... sous son faciès hallucinant de brute, Vauthier cachait une âme qui devait être tout autre... Une âme, c'était peut-être beaucoup dire mais certainement une volonté d'acier mise au service d'une intelligence, rare, spéciale, presque insondable pour les gens normaux... Une intelligence capable de donner le change à tout le monde... à eux qui commettaient l'erreur de se croire perspicaces parce qu'ils voyaient, parlaient, entendaient... ». p 38,

Ou les parties, les composants :

« ... Assis sur le lit-couchette de la cabine, l'infirmier Jacques Vauthier se tenait immobile, prostré, le visage impassible. Bien qu'il fût aveugle, ses yeux sans expression semblaient fixer ses propres mains couvertes de sang... ». p 36.

La mise en relation : consiste à préciser le lien de l'objet décrit avec d'autres objets : la situation : indique la place de l'objet dans l'espace et dans le temps l'assimilation : indique, par des comparaisons, des métaphores ou des reformulations, le rapport du personnage avec d'autres objets :

« ...Ivre de joie brutale, Jacques se mit à toucher à tout dans la chambre : à la table qui supportait la cuvette, aux assiettes dont certaines parties étaient sèches et d'autres humides, au savon qui lui glissait entre les doigts, à l'éponge qu'il pressait avec fièvre pour faire jaillir le liquide froid... Instinctivement il porta chaque objet à son visage pour le sentir, le humer, le respirer, s'imprégner de son odeur particulière... Il mordit tour à tour dans l'éponge et dans le morceau de savon en faisant une grimace : ce savon n'était pas bon à manger !... ». p 156.

La description s'organise selon des plans :

- plan temporel : les indications temporelles (d'abord, puis, enfin...) dynamisent et « temporalisent » la description :

« Vous voyez que j'ai bien fait hier, avant de quitter cette cellule, de lui faire respirer mon odeur... Maintenant... Pour le moment, disons que nous nous observons mutuellement... le voir vous réserver le même accueil un peu brusque qu'il me fit hier,... » p 52.

- plan spatial : les indications spatiales structurent l'espace représenté (haut/bas, droite/gauche, est/ouest, devant/derrière, etc....) :

« Tout en parlant, Victor Deliot avait glissé dans la main droite de Vauthier un paquet de cigarettes. L'infirmier prit aussitôt, de sa main gauche, sans la moindre hésitation, une cigarette dans le paquet et la porta à ses lèvres... ». p 52.

La description est souvent animée par la présence de verbes de mouvement appliqués à des réalités inertes :

« Vauthier a reculé puis ses mains se sont avancées à nouveau vers le corps de l'Américain... Ses doigts effleurent la poitrine et remontent lentement vers le visage pour s'immobiliser à hauteur du cou où ils baignent dans un liquide tiède et visqueux : le sang ! ... Vauthier abandonne le lit pour faire le tour de la cabine, pénétrer dans la cabine de toilette, longer les murs, fouiller la penderie et le débarras... ».p 277

Dans le roman réaliste et naturaliste, la description produit l'illusion de la réalité, présente l'espace-temps, les personnages et les objets comme réels, comme vrais. La description diffuse un savoir sur le monde. Cela peut entraîner des difficultés de lecture par le vocabulaire spécialisé, les techniques, La description remplit des rôles dans le développement de l'histoire. Elle peut fixer un savoir sur les lieux et les personnages, donner des indications d'atmosphère, dramatiser le récit en ralentissant l'action à un moment crucial, disposer des indices pour la suite de l'intrigue.

Elle peut donc avoir des fonctions narratives. Elle signale une prise de position de l'écrivain dans l'ordre esthétique. Elle s'inscrit dans tel ou tel courant littéraire. Par exemple, la description romantique se distingue par la dominance de la métaphore ; la description réaliste par abondance de termes techniques.

La description du Nouveau Roman se veut objective, elle prend l'aspect d'un compte rendu. Ces fonctions ne sont pas exclusives les unes des autres : une même description peut remplir plusieurs fonctions simultanément.



Deuxième chapitre

Handicap et société



« Plus qu'un simple instrument de communication, le langage illustre la façon dont on se représente mentalement une réalité. Il n'est donc pas étonnant que les mots employés pour parler des personnes handicapées aient fait l'objet d'une remise en question parallèle à l'évolution de leur place dans la société »²¹.

La notion de handicap a fait émergence dans le domaine médical et médico-légal depuis peu. Sa survenue est à l'origine d'un débat conceptuel sur la santé et d'un débat éthique sur la personne humaine... Sur le plan éthique : c'est l'identité de la personne en situation de handicap, de sa dignité, de son estime de soi et de son respect à travers le regard des autres qui sont en jeu. Le débat a pris toute son ampleur, à dater de la publication, en 1980, d'un projet de classification des conséquences des maladies par l'OMS, proposée par Wood. Deux tendances se sont affrontées : l'une *médicale*, issue des propositions de PHN Wood, l'autre *anthropologique et sociale*, également soutenue par bon nombre d'associations de personnes handicapées. La première proposition de l'OMS, après de longues discussions, est abandonnée et remplacée par une classification de la fonctionnalité, du handicap et de la santé (CIF) votée par l'Assemblée mondiale de l'OMS en mai 2002. Ce dispositif, compromis entre les tendances précitées est lourd, imprécis, et difficile à utiliser. Nous proposons une définition en quatre dimensions séparant nettement les modifications du corps, les capacités fonctionnelles universelles de la personne humaine et les situations de la vie. La subjectivité est isolée comme une dimension à part entière.²²

« Derrière les difficultés soulevées par la définition du handicap, se cache la question de la différence que matérialise l'individu porteur d'une particularité physique ou mentale, sujet qui a toujours provoqué des réactions ambivalentes. »²³

1. Aspects socio-historiques

Le vocabulaire à son importance. Le mot transcrit une réalité et s'il en dit quelque chose, il dit aussi quelque chose des représentations de ceux qui l'emploient. « *Infirme, boiteux ou bossu sont des mots stigmatisés, chronique ou incurable s'attachent au caractère durable et le plus souvent définitif des atteintes, impotent, incapable ou personne à mobilité réduite désignent*

²¹ Patrick Fougeyrollas.

²² Colloque de l'Amedoc, l'International Congress of Forensic Medicine, Montpellier, le 05 septembre 2002.

²³ BOES, Pascal, *Gérer le quotidien des personnes en situation de handicap*, Ed. Vuibert, 2005, pp. 14 et 15.

non plus la personne mais ses impossibilités, mutilé ou paralysé l'origine médicale du handicap, inadapté enfin caractérise la place de la personne dans le corps social... »²⁴.

La notion de handicap naît, au milieu du XXe siècle. Le terme lui-même emprunté à l'anglais. Que dénote-t-il ? « Le terme « handicap », utilisé en France à partir des années 1950, recouvre cette représentation et ce traitement de « l'infirmes » comme « individu à réadapter ». Emprunté au domaine du sport, et plus précisément au turf, il renvoie directement à l'idée d'égalisation des chances. Cette métaphore est reprise dans la sphère de la justice sociale... »²⁵.

Cette première évolution, considérable, a placé les personnes handicapées dans un terme sportif pour désigner l'infirmité une forme de contradiction. Elle traduit ce qui était autrefois une déficience en un désavantage qu'elle tente de compenser pour que la course sociale devienne équitable pour tous. Pour autant, la stigmatisation demeure puisque la particularité, l'écart par rapport à la norme, demeure et que, quoi qu'il en soit, pour bénéficier des possibilités de « rééquilibrage » des chances offertes par la loi, il faut passer devant une commission administrative qui validera l'inscription comme « personne handicapée ». Cette tendance, il nous semble, se poursuit et se renforce dans l'évolution du vocabulaire.

2. La construction du champ social du handicap

L'objet n'est pas ici d'entrer dans les définitions normatives du handicap. Pour autant, comprendre la manière dont celui-ci est défini nous renseigne sur les représentations qui sont portées par les acteurs qui posent ces définitions. En 1980, l'Organisation Mondiale de la Santé (OMS) propose la classification internationale des handicaps (CIH). Elle s'attache à définir une « déficience », renvoyant à une lésion, comme une amputation, et le déficit qui en résulte, une « incapacité » à accomplir certaines gestes, puis le traduit en un « désavantage » social.

« On peut résumer cette opposition en disant que, dans le modèle individuel, on va tenter d'adapter l'individu à la société, tandis que, dans le modèle social, on va tenter d'adapter la société à la diversité des individus qui la compose »²⁶.

²⁴ DELCEY 2002, p 3 ;

²⁵ WINANCE, 2004, pp. 205-206. Voir aussi STIKER 2002 et 2005, p 154 ;

²⁶ DELCEY 2002, Op.cit. p 6 ;

Ainsi voit-on émerger une « *nouvelle approche du handicap qui, dans les textes internationaux, associe les paramètres individuels (déficiences) et sociaux (désavantages), et ne considère pas les handicapés comme des « objets de soins », mais comme des sujets émergents...»*²⁷.

« *Une personne handicapée demeure handicapée en raison de l'inadaptation de notre Société. Adopter ce vocabulaire en y associant cette façon de penser permettrait certainement de ne plus voir la personne handicapée comme une personne déficiente ou incapable de, mais seulement différente. Si la Société est encore mieux adaptée pour leur permettre une accessibilité totale, il n'y aura donc plus du tout de personnes handicapées telles qu'on les voit aujourd'hui. Nous ne serons plus que des hommes et des femmes qui sommes confrontés à des situations handicapantes parce que nos parcours de vie nous exposeront et nous confronteront à la maladie, l'accident, mais aussi forcément, et heureusement, à la vieillesse. D'autant plus, si nous faisons l'effort de ne plus voir les personnes handicapées comme des personnes déficientes ou incapables de, mais plutôt comme des personnes capables de, et reconnues pour leur capacité d'autonomie. Les différences avec les personnes handicapées s'estomperont et faciliteront ce changement de regard tant souhaité »*²⁸.

3. De l'Autre au Même

La différence de handicap entre moi et l'autre est une simple question de degré, mais l'identité de fait est bien là. Cette relation à l'autre handicapé, qui se place à la fois sous le signe de la distinction et de l'identité, est donc forcément très complexe puisque, si elle doit reconnaître une communauté d'expérience ou presque, elle doit également s'attacher à ne pas oublier la spécificité de l'autre. C'est, il nous semble, ce qui ressort du texte de Julia Kristeva qui mérite d'être cité :

« *Vingt-cinq ans de pratique analytique m'ont convaincue que l'écoute de l'inconscient dévoile la vulnérabilité de l'être parlant : à la frontière de la biologie et du sens, un permanent déséquilibre — source d'angoisse, mais aussi de créativité... Dans une autre perspective, il suffit d'observer comment les peuples de la terre entière, qui boudent la politique se mobilisent pour les causes qu'on appelle «humanitaires». En réalité, il faut voir*

²⁷ KRISTEVA, 2005, § 16.

²⁸ Jérôme Gaudinat, président de l'Association Nous sommes tous handicapés, « *Dominer son handicap* », texte d'introduction à la table ronde « La nécessaire métamorphose de nos représentations ».

là des expériences modernes du tragique, qui demandent à l'humanité de donner un sens à son être même... et par conséquent dans la philosophie et la pratique politique — la part constitutive de la destructivité, de la vulnérabilité, du déséquilibre, qui font partie intégrante de l'identité de l'espèce humaine, et singulièrement du sujet parlant ?... Le repérage de nos limites donne la possibilité de partager celles du sujet en situation de handicap, ses défaillances comme ses fulgurances, au sens fort du mot « partage », qui n'est pas fusion, osmose ou identification. Partager : prendre part à la particularité, par delà la séparation que nous imposent nos destins ; participer, sans gommer que chacun est « à part », et en reconnaissant « sa part » impartageable, la part de l'irréparable... Reconnaître ça en moi m'aidera à découvrir l'incommensurable sujet dans le corps déficient, afin de construire un projet de vie commune. Je ne prétends pas que le handicap pourra se dissoudre dans la vulnérabilité intégrée à l'intérieur du pacte social par l'intermédiaire d'une écoute bienveillante, notamment psychanalytique. Si tout être parlant se construit autour d'une défaillance centrale, le handicap inflige une épreuve toute différente... Pourtant, l'analysant qui n'a pas affronté l'irréparable en soi n'en a pas fini avec son voyage au bout de la nuit. Et combien de désirs en souffrance, d'aptitudes en latence, de possibilités de vie étonnante dans cette cohabitation avec l'irréparable ! »²⁹.

La question, centrale, de la différence demeure donc, au cœur d'un paradoxe bien mis en lumière par VILLE et RAVAUD. Ils expliquent ainsi que si, effectivement, il existe un discours et une politique de prise en charge sociale du handicap témoignant d'une forte volonté d'inclusion, dans le même temps, un eugénisme doux, incarné par l'avortement thérapeutique, s'exerce pour « éradiquer » le handicap: « Si, autrefois, le handicap apparaissait comme une malchance, un destin malheureux qui éveillait la compassion, parfois la pitié pour celui qui en était la victime, aujourd'hui cela a bien changé ! Dorénavant, on a de plus en plus tendance à considérer le handicap comme le résultat d'une ignorance, d'une incompetence, voire d'une erreur de l'ensemble du système médico-social... On n'est pas loin du moment où l'on portera sur le handicapé un regard tellement critique que certains iront même jusqu'à remettre en cause sa présence sur terre !... »³⁰.

C'est en cela qu'il s'agit d'une pensée de l'indifférenciation et non d'une pensée de la différence qui permettrait, elle, d'accueillir les personnes handicapées dans un espace partagé. En passant par une sorte, le retour de l'exclusion d'une personne en situation de personne

²⁹ KRISTEVA 2005, Ibid § 37-41

³⁰ Mattéi, Jean-François, Ed. VILLE et RAVAUD, 2003, pp. 96-97.

handicapée, d'euphémisation langagière (handicap de handicap) visant à atténuer la différence, c'est finalement la réalité elle-même qui a été en quelque sorte euphémisée. On est ici dans l'ordre du « comme si » que décrit Myriam Winance où demeure une forte tension : *« la personne handicapée est « partagée entre accepter sa différence (ce qui revient à accepter qu'elle n'est pas normale) ou s'accepter comme normale (ce qui suppose qu'elle cache ou couvre, et donc nie, sa différence). Concrètement, la personne handicapée est tiraillée par deux sentiments et affirmation « Je suis comme tout le monde » ou « Je suis différente ». »³¹.*

De fait, le refus de penser réellement la différence autrement que comme une déficience renvoie à une « exclusion douce » qui touche, si ce n'est la personne dite handicapée, du moins sa spécificité et sa culture.

Il n'y a pas de « progression » historique qui relie ces différentes situations. Il y a des changements, des évolutions, des ruptures, qui nourrissent différentes représentations dont certaines dominent mais sans exclusive et qui parfois s'affrontent selon la nature du handicap, selon le lieu d'où l'on parle (association de handicapé, puissance publique), selon les objectifs poursuivis, etc.

En agissant sur l'environnement, on fait disparaître les situations de handicap. Par un tour de passe-passe sémantique, la question de la différence s'en trouve artificiellement réglée car on a oublié dans le raisonnement que, pour définir une « situation de handicap », il faut une « situation » et une « déficience » ou une « invalidation ». *« S'il n'y a aucune marche ou si un plan incliné permet à la personne en fauteuil de rentrer dans l'immeuble, on dit qu'elle ne rencontre plus de « situation de handicap ». Elle est toujours paralysée, certes. Elle est toujours « handicapée » au sens d'infirme ou de paralysée, mais elle n'est pas en « situation de handicap » »³².*

Donc, l'handicap est une situation sociale qui rejette toute diversité humaine de ses citoyens légaux. Il n'est pas difficile d'apercevoir le changement profond qui est en cause. Il ne s'agit plus de savoir si la discrimination compensatoire, sous sa forme de traitement spécifique de la spécificité, est démocratique ou non ; il s'agit de faire faire un bond à la

³¹ WINANCE 2004, Ibid. p. 210. Voir aussi STIKER 2005, Ibid. pp. 141-142 ;

³² Assante, Vincent, Ed. VILLE et RAVAUD, 2003, p. 30 ;

démocratisation de la socialité. Celle-ci doit offrir à chacun d'exercer sa puissance, ses talents, sa citoyenneté au milieu de tous ; en un mot, pour reprendre une belle et simple expression de David Cooper « *être-soi-même-avec les-autres* ».

Cela convoque tous les détours et tous les parallèles à ré-entrer dans l'espace de tous, pour l'animer et le gorger des services nécessaires. Cela convoque l'espace commun à refuser une norme préétablie et donc convoque un certain républicanisme à s'ouvrir à une « laïcité dynamique », si j'ose transposer ce terme et le généraliser à ce point. De cette façon, la question du handicap devient une question parmi d'autres, mais peut donner aussi aux autres une légitimité et un droit de cité.

La question du handicap ne se sépare pas, finalement, de celle de la cohabitation des cultures et des religions. Dans tous les cas, bien que différemment, il s'agisse de savoir si la société est prête à créer les conditions d'un espace pour tous, où chaque particularité puisse y vivre. C'est un défi énorme qui suppose un engagement des structures spécialisées et un engagement des milieux dits ordinaires.



Troisième partie

Œuvre et personnage





Premier chapitre

Références, œuvre et adaptations



Nous avons essayé, dans cette partie dite pratique, de faire la transposition ou l'application des normes du processus de l'adaptation. Commenant par définir l'œuvre de Guy Des Cars « *La Brute* », qui est notre corpus choisi. Puis, définir les notions théoriques et d'intertextualité. En suite, procéder à l'éclairer comment sont ils appliquées au corpus afin d'obtenir cette adaptation. Procéder à une analyse détaillée de cette adaptation. Et finir par une critique et une conclusion.

L'écrivain romancier, Guy Augustin Marie Jean de Pérusse des Cars, dit Guy des Cars, issu de l'aristocratie française, il est le fils de François de Pérusse, duc des Cars (1875-1941) et de Maria Teresa Edwards (1879-1941), son épouse. Il fut l'un des propriétaires du château de Sourches à Saint-Symphorien (Sarthe).

Guy des Cars a fait ses études chez les Jésuites, où il entre à l'âge de 7 ans ; il n'en ressort qu'à 16. À 19 ans, il part pour le Chili pour mettre fin à une aventure galante et, lors de son retour en France, il écrit une comédie de boulevard, *la Croisière pour dames seules*.

Il embrasse alors la carrière de journaliste. A 28 ans, il est rédacteur en chef du *Jour*. Lieutenant d'infanterie, il reçoit la croix de guerre pour sa conduite au front. Après la défaite de 1940, il se retire dans le Midi, où il écrit son premier roman *L'Officier sans nom*, un livre de guerre.

Il a écrit de nombreux romans qui ont eu un grand succès, dont *L'Impure*, *La Brute*, *La Dame du cirque*, *Le Château du clown*, *Les Filles de joie*, *Le Faussaire*, *L'Envoûteuse*, *La Justicière*, *L'Entremetteuse*, *La Maudite*, *Les Sept Femmes*, *Les Filles de joie*, *La Vengeresse*, *La Voleuse*, *La Femme d'argent*, *La Visiteuse*,

En 1962, il fut élu directeur de l'Académie du Maine. En 1974, il publia un récit en forme de confession autobiographique, à diffusion nettement plus confidentielle sans doute, mais non dénué d'intérêt documentaire, sous le titre : *J'ose*. Guy des Cars fut également un grand amoureux des arts du cirque. Il a vendu plus de 31 millions de livres, dont 43 titres dans la collection *J'ai lu* qu'il avait contribué à fonder. Le record est détenu par *La Brute*.

Guy Des Cars a utilisé l'arme de la littérature pour lever le voile et dire certaines vérités, ayant du reflet dans ses écrits dans lesquels il exprime ses émotions, c'est ce qui induit la dimension psychologique dans ces diverses productions, parce qu'il n'y a pas d'écrivain sans émotions. Il a partagé les souffrances et inquiétudes de l'époque qui se sont transmises en une réaction consciente qui est le désir d'écrire sur cette époque, d'exprimer dans le but

d'expurger ce que l'on a longuement enfoui en soi. Donc l'écrit de Guy Des Cars devient exutoire, il indique l'imperfection du système, pousse et incite toute catégorie soucieuse de s'enrichir à apprécier l'écrit, non seulement avec l'arme de la critique mais aussi avec tout simplement l'émotion. Tout au long de son élaboration, *La Brute*, comme œuvre littéraire puis avec l'adaptation au cinéma, évoque une combinaison binaire, qui se manifeste à chaque étape de son évolution. C'est l'handicapé et le regard de son entourage envers lui.

1) *La Brute* : L'ŒUVRE

"Un texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort de l'accompagnement d'un certain nombre de productions"³³ tels que les " titres, sous-titres, préfaces, notes, prières d'insérer, et bien d'autres entours moins visibles mais non moins efficaces, qui sont, pour le dire trop vite, le versant éditorial et pragmatique de l'œuvre littéraire et le lieu privilégié de son rapport au public et par lui au monde."³⁴

Gérard Genette nomme ce "discours d'escorte qui accompagne tout texte" le paratexte.

"Il existe donc, autour du texte du roman, des lieux marqués, des balises, qui sollicitent immédiatement le lecteur, l'aident à se repérer, et orientent presque malgré lui, son activité de décodage."³⁵

La Brute n'est pas riche de données paratextuelles, notre approche se contentera d'analyser les éléments suivants : nom de l'auteur, l'intitulé générique et le titre :

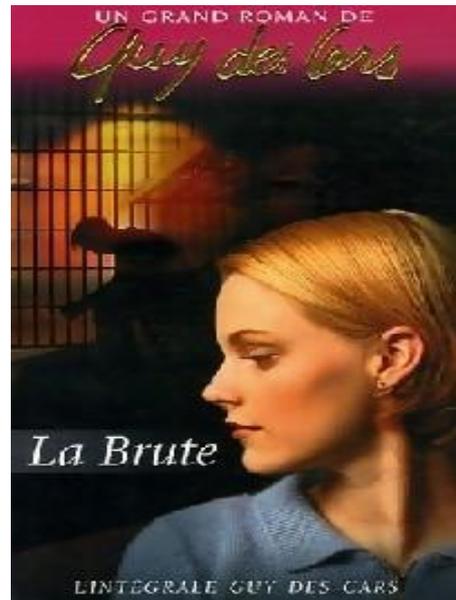
³³ Genette, G, Ed. Seuil, Paris, 1987, p.7.

³⁴ Genette, G., "*Cent ans de critique littéraire*", Ed. Le Magazine Littéraire n° 192, février 1983.

³⁵ Mitterant, Henri, "*Les titres des romans de Guy des Cars*", Ed. Duchet, C., Sociocritique, Ed. Nathan, Paris, 1979, p.86.

Les Références d'éditions de l'œuvre de « La Brute » de Guy Des Cars :

- Titre : La Brute
- Auteur(s): Guy Des Cars
- Editeur : J'AI LU
- Adresse : 31, rue de Tournon, 75006-Paris.
- Librairie : FLAMMARION
- Thème: Littérature française
- Genre : Littérature Française Romans policier
- Date de parution: 01/01/1951
- Format: 12x18.5x2.2 cm
- Prix: 8,10 €
- EAN: 9782080600103



Résumé : Comment un malheureux, enfermé dans l'horreur d'être sourd-muet et aveugle de naissance, peut-il se défendre contre une accusation de meurtre? Ce n'est que l'un des thèmes traités par Guy des Cars dans ce passionnant ouvrage. Son analyse de la machine judiciaire nous présente des types d'une densité et d'une vitalité prodigieuse, et le portrait qu'il trace de Maître Deliot est d'une extraordinaire puissance. L'humanité avec laquelle le romancier s'est penché sur le cas de "la brute" restera longtemps dans la mémoire du lecteur.

Chaque auteur une fois le terme mis à son aventure d'écriture se voit automatiquement obligé de la signer. Quelques uns sont tentés de voiler leur identité et choisissent un faux nom ou pseudonyme. Dissimuler son identité renvoie à des choix personnels : certains préfèrent choisir un nom attractif qui contribuerait à une meilleure diffusion de leur production littéraire, d'autres le font contraints tel que Mohammed Mouleshoul qui a choisi de publier ses premiers romans sous le pseudonyme de Yasmina Khadra craignant –étant un militaire- que son vrai nom lui cause des ennuis. Cependant, d'autres utilisent des pseudonymes par simple fantaisie, comme Romain Gary qui a pu décrocher un deuxième prix Goncourt avec son œuvre *La vie devant soi* sous le pseudonyme Émile Ajar.

Quant à l'auteur de *La Brute*, il a choisi plutôt de publier ses œuvres sous son surnom de Guy Des Cars. En rattachant ses œuvres à la catégorie du roman de gare, certaines critiques littéraires l'ont surnommé « Guy des gares ». Soulignons toutefois que le nom de l'auteur est mentionné sur la première de couverture accompagné du titre de l'œuvre. La présentation de

la première couverture est, dans une grande partie, du ressort de l'éditeur et c'est à propos de ce sujet que Claude Pinganaud, directeur des Editions Arléa, déclare :

« *Un éditeur publie au départ un texte et une personne, pas encore un auteur et encore moins une œuvre même si, au fond, c'est ce dont il rêve* »³⁶.

L'éditeur de La Brute J'AI LU, C'est la collection de poche de la maison Flammarion. Elle publie quelque 400 titres par ans. Les auteurs de la littérature populaire française (le roman sentimental), en particulier Guy des Cars, y représentent les plus gros tirages. Il aurait voulu présenter d'abord à son public, "une personne", GUY DES CARS dont le nom était jusqu'alors connu par la phrase qui précède son nom sur la couverture : « *UN GRAND ROMAN DE* ».

Un nom annonçant un talent remarquable qui promettra un succès international. Signalons seulement que cette présentation de la première de couverture a été appliquée seulement aux premiers exemplaires car une fois ce nom lancé dans le monde livresque et vu l'immense demande, J'AI LU décide d'en publier davantage mais la nouvelle version était sous d'autres formes. L'auteur et son texte sont alors exposés au monde entier.

L'étude des titres ou la titrologie s'est imposée depuis un certain nombre d'années comme un outil très important dans l'approche des œuvres littéraires.

Un titre est d'abord « *ce signe par lequel le livre s'ouvre : la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture désigné, la réponse promise. Dès le titre l'ignorance et l'exigence de son résorbement simultanément s'imposent. L'activité de lecture, ce désir de savoir ce qui se désigne dès l'abord comme manque à savoir et possibilité de le connaître (donc avec intérêt), est lancée* »³⁷.

Occupant ainsi une place indéniable dans le paratexte, le titre joue un rôle très important dans la relation du lecteur au texte. En effet, dans l'absence d'une connaissance précise de l'auteur, c'est souvent en fonction du titre qu'on choisira de lire ou non un roman.

³⁶ Grangeray, Emile, *Enquête littéraire : bousculade au bal des débutants*, Ed. Le Monde, édition électronique du jeudi 2 septembre 1999 ;

³⁷ Grivel, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Ed. Mouton, Paris-La Haye, 1973, p.173.

« *Le titre est souvent choisi en fonction d'une attente supposée du public, pour les raisons de "marketing"(...) il se produit un feed-back idéologique entre le titre et le public* »³⁸.

Ainsi, pour qu'un titre "accroche" il doit jouer auprès du lecteur le rôle d'un séducteur et fonctionner de fait comme un texte publicitaire. Claude Duchet définit le titre ainsi :

« *Le titre est " un message codé en situation de marché : il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littérature et socialité : il parle de l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en terme de roman* »³⁹.

Le titre est également considéré comme emballage et "incipit romanesque"⁴⁰. Emballage car « il promet savoir et plaisir » constituant ainsi un "acte de parole performatif", incipit romanesque en tant que premier élément introduisant le texte.

En effet, « *le titre du roman requiert une véritable analyse de discours, comme préalable à son interprétation idéologique et esthétique.* »⁴¹.

Ainsi, l'auteur a voulu dès le début induire le lecteur en complice, c'est-à-dire l'impliquer en instaurant cette atmosphère d'intimité. En effet, tout titre « *passe contrat avec le futur lecteur : c'est sa valeur illocutoire, sa valeur contractuelle, ce qui en fait un acte de parole performatif. Il promet savoir et plaisir.* »⁴²

Le titre de *La Brute* est un énoncé court, facile à mémoriser et "allusif" (il ne dévoile pas tout). La séduction d'un titre varie d'un auteur à un autre selon ses objectifs, son talent, les époques et le type de lectorat visé. Ainsi, le titre *La Brute* et le texte du roman sont harmonieusement complémentaires :

³⁸ Mitterand, Henri, *Les titres des romans de Guy des Cars*, Duchet, C., Sociocritique, Ed. Nathan, 1979, Ibid. p92.

³⁹ Duchet, Claude, «*Éléments de titrologie romanesque*», Ed. LITTERATURE n° 12, décembre 1973.

⁴⁰ Hoek, Léo H. *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, op.cit.

⁴¹ Mitterand, Henri, « *Les titres des romans de Guy des Cars* », Op.cit, p92.

⁴² Mitterand, Henri, *Les titres des romans de Guy des Cars*, Op.cit, p91

« l'un annonce, l'autre explique, développe un énoncé programmé jusqu'à reproduire parfois en conclusion son titre, comme mot de la fin, et clé de son texte. »⁴³.

En effet ce titre est présent au début, au cours et même à la fin du récit, il oriente et programme l'acte de lecture. Autrement dit ce titre, *La Brute*, remplit une fonction conative en fonctionnant comme « *embrayeur et modulateur de lecture*. »⁴⁴.

Un titre original qui promet une langue bien imagée et surtout soumise aux besoins linguistiques d'une classe sociale peu favorisée. Signalons que cette rupture est un aspect de la littérature qui se croise dans ce titre avec la socialité. En effet, le titre fait allusion au langage employé envers une apparence et d'un préjugé injuste envers un être qu'on croit connaître.

Donc, *La Brute* a bien rempli son rôle d'accroche et c'est sans doute ce qui lui a valu le tour du monde en étant traduit en plusieurs langues. Cela dit, le choix d'un titre est primordial dans une œuvre.

La position, les caractéristiques des éléments présentés sur la couverture offrent une représentation symbolique figée et criarde en même temps. Quant à la couverture de la nouvelle édition, elle contient une image de deux personnages sur un fond noir. Les personnages présentés dans l'image sont *Jacques Vauthier*, l'infirme, *La Brute* dans une pièce sombre où on ne voit que son ombre, prisonnier derrière les barres de prison et le visage de sa femme, *Solange Duval*, lui tournant le dos et d'une beauté élégante. Cette situation est indicatrice du drame de la confrontation entre le couple après le meurtre. En conclusion, dans cette image contient les deux personnages principaux de l'histoire.

Derrière un style simple et accessible, le roman de Guy Des Cars recèle une narration chargée de suspense avec un certain niveau d'ambivalence finement établi pour faire défiler les événements de façon à animer et déclencher la curiosité du lecteur, dont on peut à bon droit se demander s'il n'est pas aussi conçu par le romancier comme un « spectateur ». Car selon sa biographie, il est clair que Guy Des Cars possède une formation de journaliste et de cinéaste, davantage en réalité que d'auteur littéraire. La thématique utilisée est originale, du moins dans le paysage culturel français. L'auteur choisit d'utiliser sa bonne connaissance de la police et de la justice pour écrire une fiction reposant sur le genre policier.

⁴³ Achour Christiane, Bekkat Amina, *Clefs pour la lecture des récits, Convergences Critique II*, Ed. Tell, Alger, 2002, p72 ;

⁴⁴ Achour, Christiane, Bekkat, Amina, *Clefs pour la lecture des récits, Convergences Critique II*, op.cit. p73

L'auteur ne s'est pas contenté de marquer une originalité sur le plan de la forme mais aussi sur le plan du fond, car les chapitres, par lesquelles le déroulement des événements est défini, sont une succession de faits racontant la vie du jeune handicapé et ses relations avec son entourage, tantôt avec sa famille, tantôt avec son professeur, ses amis, sa femme, les médias et jusqu'à l'entourage international, avec une intervention, de temps à autre, du personnage narrateur, ainsi que des procès-verbaux des interrogatoires des témoins et suspects.

Avant de présenter les séquences, nous jugeons d'une majeure importance d'avancer la justification pour un tel choix de la construction de l'œuvre. La forme générique de l'œuvre est présentée selon une structure judiciaire dans l'espoir de donner un aspect le plus proche possible de la réalité. Le souhait de l'auteur était de laisser penser au lecteur qu'il était en face d'une description de la réalité et non pas d'une fiction totale. Une telle typologie a poussé certains lecteurs à se demander s'il s'agissait d'un document ou d'un roman ; et c'est justement l'objectif de l'auteur. La justification du choix de l'auteur pour adapter une telle typologie est l'envie de faire vivre le lecteur tous les moments du récit ; elle est renforcée par son option pour un personnage narrateur.

Nous remarquons que la répartition de l'œuvre, concrétisée par le roman de *L'Isolé* écrit par *La Brute*, ainsi que les séquences narratives du personnage narrateur, est presque journalière. Nous pouvons dire que : chaque jour dans l'histoire est une expérience nouvelle, est une nouvelle vision d'un monde étrange et d'une réalité difficilement acceptée, chaque jour est un pas en avant dans le déroulement des événements de cette œuvre.

L'œuvre comporte 314 pages réparties entre les chapitres consacrés au passé et ceux qui ramènent au présent. Le passé prend pour lieu la France et pour temps la période de l'enfance du personnage, *Jacques Vauthier, La Brute*, racontant son écrit sur un jeune homme qui était dans la même situation d'handicap que lui, un sourd-muet et aveugle de naissance, et son vécu, mélangé au début de l'enquête. Cette partie s'étend sur 74 pages du premier chapitre, intitulé « *L'Accusé* », du roman. Tandis que l'entourage spatio-temporel du présent est le tribunal à travers les quatre chapitres suivants, jusqu'à la page 296, intitulés : *Les témoins à charge, Les témoins à décharge, Le réquisitoire, La défense*. Enfin, *Le verdict*, l'auteur consacre pour cette partie les 18 pages restantes.

Notons toujours que cette division correspond parfaitement à une adaptation cinématographique de l'œuvre ; car une brève partie est consacrée à « l'exposition » ainsi

qu'au « dénouement », alors que le « développement » s'empare de la partie majeure du roman.

2) La Brute : L'ADAPTATION

Avant d'entamer cette partie, il est nécessaire de définir tout d'abord le terme « synopsis ». Synopsis est un court résumé de l'histoire, un exposé succinct du sujet (une à quelques pages). Il peut constituer une première ébauche du scénario (pour intéresser un producteur), ou être rédigé après l'écriture complète du script, voir après le tournage du film, pour être diffusé à la presse, au public⁴⁵.

Après avoir défini le terme, nous avons essayé de faire son application sur le film La Brute.

SYNOPSIS:

La Brute est un film français réalisé par Claude Guillelot, sorti en 1987. Ce film est une adaptation du roman homonyme de Guy des Cars paru en 1951.

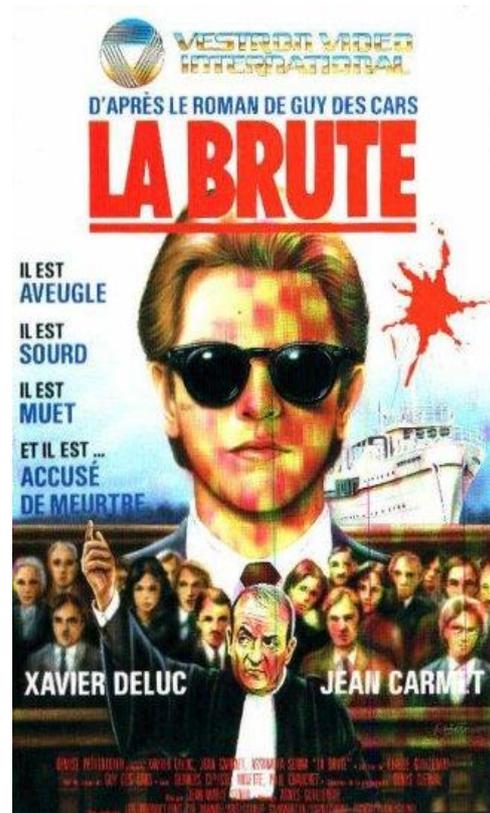
Jacques Vauthier est aveugle, sourd et muet de naissance. Avec l'aide de sa femme, il a pu produire une autobiographie qui rencontre un vif succès. Sur le bateau où ils ont embarqué pour une croisière, un meurtre est commis. Jacques est retrouvé dans la chambre de la victime, maculé de sang, l'arme à la main.

Après le désistement de plusieurs de ses confrères, maître Deliot, un avocat sans grande envergure, accepte de reprendre le dossier. Il a du mal à croire à la culpabilité de Jacques Vauthier.

⁴⁵ VANOYE, F., *Scénario modèles, modèles de scénario*, Ed. Nathan, 1991, p.6.

Références de l'adaptation cinématographique de l'œuvre :

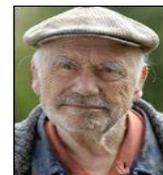
- **Titre :** *La Brute*
- **Réalisé par:** Claude Guillemot
- **Langue :** français
- **Acteur(s):** Xavier Deluc , Assumpta Serna ,Jean Carmet , Rosette , Georges Claisse, Paul Crauchet...
- **Genre :** Drame
- **Durée :** 90 minutes
- **Format :** Couleurs (Fujicolor) - 35mm - Mono
- **Année de production:** 1987
- **Pays de production:** France
- **date de sortie :**
 -  France : 29 juillet 1987
 -  États-Unis : septembre 1987
- **Scénario :** Scénariste Claude Guillemot, d'après le roman de Guy des Cars, *La Brute* (1951)
- **Equipe technique :**
 - Chef décorateur : Frédéric Astich-Barre.
 - **Production :** Denise Petitdidier
 - **Musique :** Jean-Marie Sénia
 - **Photographie :** Denys Clerval
 - **Montage :** Agnès Guillemot

**ACTEURS ET ACTRICES :**Rôle : *Jacques Vauthier*Rôle : *Solange Vauthier*

Xavier Deluc



Assumpta Serna

Rosette. Rôle : *Danielle Geny*Jean Carmet. Rôle : *Maître Deliot*Paul Crauchet. Rôle : *Yves Rodellec*

Georges Claisse : *Henry Teral*

Jean-Pierre Delage : *Le bâtonnier Musnier*

António Assunção : *Le gardien de prison*

Magali Llorca : *Phylis*

Jean-Claude Balard : *Le juge d'instruction*

Valérie Steffen : *Régine Dalbray, sa soeur*

Alexandre de Sousa : *John Bell*

Didier Flory : *L'interprète*

Nelly Vignon : *Simone Vauthier, sa mère*

Marc Cassot :
Commandant Chardot

Jean-Claude Massoulier :
Le président

Guilherme Filipe :
Barman

Filipe Ferrer : *M. Moirin*

Marc Lamole : *L'avocat général*

Jacques Vauthier, un écrivain aveugle, sourd-muet et aveugle, Avec l'aide de sa femme, il a pu produire une autobiographie qui rencontre un vif succès. Accusé d'un crime qu'il avoue rapidement avoir commis. *Jacques* refuse de s'expliquer à personne, ne se déplaçant jamais sans son épouse *Solange* qu'il aime tendrement et qui lui sert d'intermédiaire avec le monde extérieur, est retrouvé dans la chambre de la victime, maculé de sang, l'arme à la main, un coupe-papier.

Une bien curieuse affaire. Accusé de meurtre. Les faits l'accablent et il ne cherche pas à nier son forfait. Pour quelles raisons ? " Cette affaire *Vauthier* a passionné l'opinion. L'accusé a tué un passager américain à bord du paquebot *De Grasse* pendant la traversée de New York au Havre. Un crime insensé dont le véritable mobile n'a pu encore être découvert ". Son vieil avocat, *Maître Deliot*, alors qu'il pensait que sa carrière d'avocat s'achevait sans éclat. Plus familier de la Correctionnelle que des Assises, un avocat sans grande envergure, va pourtant tenter de découvrir la vérité. *Maître Victor Deliot* est commis d'office pour la défense de *Jacques Vauthier*. Après le désistement de plusieurs de ses confrères. Se plonge dans le dossier ; il ne croit pas à la culpabilité de *Vauthier*, car il est persuadé que son client est innocent et décide de mener sa contre-enquête. Envers et contre tous, malgré des pistes compromettantes et quelles que puissent en être les conclusions...

L'adaptation des romans en films nécessite une réécriture d'un texte déjà écrit tout en retenant parfois les personnages, une intrigue voire une atmosphère. Mais aussi dans plusieurs cas des passages et des scènes appartenant à l'écrivain qui devient dans ce cas de figure un scénariste très exubérant, et de ce fait nous pouvons parler d'une Co-écriture entre scénariste et écrivain, comme le montre bien l'adaptation de notre corpus choisi, *La Brute*. La passerelle que nous voulons délimiter devient plus perceptible avec la notion d'intertextualité. La littérature a toujours été une belle aubaine pour le cinéma, elle offre à celle-ci : des histoires, des intrigues, des mythes, des personnages avec leur passions amoureuses, le rôle du cinéma avec toutes ces données est de faire de l'illusion en se procurant des images qui séduisent les téléspectateurs et de ce fait rendent ce qui était abstrait dans la littérature en concret avec le monde d'images, faire « l'effet de réel » c'est ainsi que le cinéma a acquis une place importante dans l'univers des intellectuels.

Revenons ainsi au mot passerelle ; il est vrai que le cinéma utilise les effets sonores mais avant d'arriver à ce niveau de l'adaptation, il faut d'abord pour les chercheurs du cinéma franchir la première passerelle qui est la réécriture : créer un film à partir d'un livre consiste nécessairement à transformer, modifier, à faire une réincarnation de l'œuvre littéraire pour produire une œuvre cinématographique dite identique ou plus exactement ressemblante. Il s'agit de l'intertextualité qui relie les deux récits : respectivement : littéraire et cinématographique. Le récit littéraire est remanié, travaillé, morcelé, et ce pour répondre aux exigences du cinéma. La notion de l'intertextualité est cette passerelle entre les deux modes, car l'intertextualité engage à repenser la compréhension des textes littéraires et filmiques, à envisager la littérature et le Septième Art comme un espace de rencontre « où chaque texte transforme les autres qui le modifient en retour. »⁴⁶. L'ensemble crée un intertexte générique et protéiforme qui fait de la littérature et du cinéma deux médias intimement liés.

Pour G.Genette le texte littéraire que nous appellerons A, arrive enfin au produit final qui est le texte cinématographique, texte B. ce passage est l'un des types des relations transtextuelles⁴⁷. Le roman constitue l'hypotexte, et le récit filmique l'hypertexte.

N.P Gros insiste dans cette citation sur les différentes formes de l'intertextualité, en effet des degrés d'influences sont à distinguer d'une œuvre à une autre : la citation, Allusion, réécriture, collage, parodie, pastiches sont les diverses formes de l'intertextualité. Il y a plusieurs

⁴⁶ Sophie, Rabeau - *L'intertextualité*, Ed. Flammarion, Paris, 2002, p. 15.

⁴⁷ Genette, G. *Palimpseste*, Ed. Seuil, Coll poétique, Paris, 1982, p 110/111

approches de l'intertextualité ; le sens qui nous paraît adéquat à notre recherche est celui défini par Julia Kristeva dans son ouvrage *Sémiotiké*⁴⁸.

Kristeva propose une autre définition de l'intertextualité : « *l'intertextualité est l'interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte* » par ailleurs *l'intertextuelle est l'indice du rapport du texte à l'histoire qui (lit l'histoire et s'insère en elle) , c'est flegmatiquement le cas du cinéaste , ce dernier ne prend pas des fragments du texte mais le texte en entier, en s'imprégnant de l'histoire, il le récrit ou l'adapte au cinéma .Dans un autre ouvrage*⁴⁹, Kristeva soutient l'idée que l'intertextualité n'est pas imitation ou reproduction mais transposition, l'intertextualité est dès lors «*la transposition d'un ou plusieurs systèmes de signes en un autre* »⁵⁰.

Citations :

“Vous savez aussi bien que moi qu'il n'y a pas de pire sourd que celui qui ne veut pas entendre ni de pire muet que celui qui veut se taire !...”

“Les seules haines vraiment durables sont celles qui sont nées quand on était enfant.”

“Une âme, c'était peut-être beaucoup dire mais certainement une volonté d'acier mise au service d'une intelligence, rare, spéciale, presque insondable pour les gens normaux...”.

— Guy Des Cars⁵¹

Ainsi le texte devient par rapport à l'intertextualité une productivité⁵². Ce concept fait le lien entre les deux visions concernant l'intertextualité, celles de Kristeva et Barthes : « *le texte est une productivité. Cela ne veut pas dire qu'il est le produit d'un travail (tel que pouvait l'exiger la technique de la narration, et la maîtrise du style), mais le théâtre même d'une production où se rejoignent la production du texte et son lecteur : le texte « travaille », à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne ; même écrit (fixé) il n'arrête pas de travailler , d'entretenir un processus de production .il déconstruit la langue de*

⁴⁸ Kristeva, Julia, *Sémiotiké*, Ed. Seuil, Paris, 1969.

⁴⁹ *La Révolution du langage poétique*, Ed. Seuil, Paris, 1974.

⁵⁰ *La Révolution du Langage Poétique*, Op.cit.

⁵¹ QQ Citations - <http://qqcitations.com/auteur/guy-des-cars>

⁵² Barthes, Roland, Article *La Théorie du Texte*, Ed. Encyclopédie Universalis,

communication, de représentation ou d'expression (là où le sujet individuel ou collectif peut avoir l'illusion qu'il imite ou s'exprime) et reconstruit un autre langage »⁵³.

Pour Julia Kristeva, l'intertextualité est un processus indéfini, une dynamique textuelle : il s'agit moins d'emprunts, de filiation et d'imitation que de traces, souvent inconscientes, difficilement isolables. Le texte ne se réfère pas seulement à l'ensemble des écrits, mais aussi à la totalité des discours qui l'entourent, au langage environnant.

Ce montage s'établit autour de conditions pragmatiques de communication sur l'objet signifiant/signifié, que celui-ci soit encore romanesque ou cinématographique. Plus précisément, il s'agit de comprendre le passage du mot à l'image.

Dans certains romans, les mots ont un pouvoir, il s'agit de mots qui par essence sont extrêmement « imageants » ; certaines descriptions dans les romans offrent au lecteur au préalable une vision poétique et imagée de l'endroit, du moment et du personnage « héros », comme le cas de notre corpus « *La Brute* ».

Il s'agit de ce fait de deux images, l'une littéraire et l'autre cinématographique, le rôle de « l'adaptateur » est de confronter les deux images, ou encore créer une image qui soit proche de l'image littéraire ce que le lecteur/télé spectateur attend de cette création en effet car le risque de décevoir est grand. Le scénariste doit de ce fait élargir le champ romanesque, voire le modifier mais sans pour autant le dénaturer. L'adaptation ne doit pas être fidèle à la lettre mais doit convenir à l'esprit de son lecteur/télé spectateur. L'intertextualité doit caractériser l'univers filmique du réalisateur, pour que les deux univers soient non pas des doubles mais des compléments.

L'histoire se joue sur un rythme d'aller et retour entre le présent et le passé, dans le but de fouiller dans les événements d'une époque écoulée cachant d'anciens conflits en se servant des témoins par un avocat, *Maître Deliot*, qui prenait ses fonctions auprès de tous les fonctionnaires du palais de justice. Cette enquête était destinée à condamner l'accusé, *Jacques Vauthier*, malgré son triple infirmité, pour faire justice. Alors que la fin du procès était loin de toute attente du public, l'innocence de l'infirmes et la découverte de l'immense injustice de tout son entourage depuis sa naissance jusqu'à ce jour.

⁵³ Barthes, *La Théorie du Texte*, Ed. Encyclopédie Universalis, Ibid.

Nous remarquons une grande originalité dans la proposition du titre *La Brute*. Elle est sèche, n'a rien de tendre, elle est à la limite humaine. Ainsi, la symbolique du titre repose sur cet emprunt par l'auteur du style familier concis conforme au discours descriptif. Cette proposition est adéquate pour le message véhiculé à travers l'œuvre et son adaptation, car l'auteur, le scénariste ainsi que le réalisateur partageaient la même visée, celle de secouer le passé poussiéreux afin d'éveiller des questions autour du sujet qui va plus loin que l'évocation d'une histoire d'un personnage de fiction. Le narrateur pose aussi, à travers cette formule de la machine juridique, la question de savoir jusqu'où peut aller l'injustice en obéissant aveuglement aux sociétés matérialistes et leur regard envers leurs citoyens, est-ce servir dans l'honneur de tous ou perdre l'âme humaine de la société?

Il s'est passé beaucoup de temps entre la lecture du livre de Guy des Cars, *La Brute*, et la vision du film dont il est l'origine. Le film, par rapport au livre, accuse quelques lenteurs, et le suspens du film a perdu en intensité par rapport au récit, le dénouement devient trop prévisible. En dépit de ces remarques, il reste un film avec un thème original et intéressant, agréable à voir. Les acteurs sont très bien dans leur rôle, pour X. Deluc, une interprétation difficile, mais bien assurée, une éblouissante Assumpta Serna, et un attachant M. Deliot, donnent vie à cette histoire, malgré le rythme lent des actions.

L'adaptation revendique un dialogue entre le texte littéraire et le texte filmique dans lequel s'établit le sens direct des œuvres en interaction, l'approche de l'intertextualité est donc « *une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes.* »⁵⁴.

Le texte littéraire n'est pas une fin en soi, mais une sorte de halte, grâce à l'adaptation, vers une destination cinématographique. La transformation filmique opère nécessairement des changements pour mettre en place le récit filmique qui lui est propre, tout en actualisant une logique signifiante éparpillée dans le roman.

« *La transformation filmique d'un texte littéraire se présente [...] comme le résultat d'un acte interprétatif qui actualise les structures mises en place par le texte littéraire, situé dans de nouvelles conditions pragmatiques.* »⁵⁵.

⁵⁴ Genette, Gerard, *Palimpsestes*, Ed. Seuil, Paris, 1982, Ibid. p. 8.

⁵⁵ Coremans. L., *La transformation filmique*, Ed. Lang, Paris, 1990, p. 34.

Le film serait donc une œuvre littéraire à deviner, à raccommo-der, voir à créer de toutes pièces : L'intertextualité ne devient concrète qu'à partir du moment où le réalisateur élabore une stratégie claire qui implique la compétence d'un lecteur forcément spectateur. Le plaisir de l'adaptation, reste un plaisir à la fois celui de la répétition mis aussi celui de la différence et de l'innovation, ce plaisir se révèle donc dans l'engouement pour les films adaptés d'œuvres littéraires.



Deuxième chapitre

Personnage, modalités et descriptions



« Les personnages ont un rôle essentiel dans l'organisation des histoires. Ils déterminent les actions, les subissent, les relient et leur donnent du sens. D'une certaine façon, toute histoire est histoire des personnages. C'est pourquoi leur analyse est fondamentale et a mobilisé nombre de chercheurs⁵⁶

Dans un article intitulé « Analyse structurale des récits », Roland Barthes met en relief l'importance des personnages dans les récits lorsqu'il fait observer qu'« *il n'existe pas un seul récit au monde sans personnage!* »⁵⁷. Le récit est plutôt un concept qui prête à équivoque et l'une des difficultés majeures de la narratologie résiderait selon Genette dans son ambiguïté.

Sous ce terme, écrit-Genette, il faut discerner notamment trois notions distinctes (...) : histoire [c'est-à-dire] le signifié ou contenu narratif (même si le contenu se trouve être, en occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), récit [c'est-à-dire] le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et narration [c'est-à-dire] l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place⁵⁸.

Philippe Hamon⁵⁹ et Vincent Jouve⁶⁰ comptent parmi ceux qui se sont particulièrement intéressés aux personnages. En effet, ces deux théoriciens proposent une conceptualisation du personnage qui convient à l'ambition qui motive mon étude du personnage dans *La Brute* de Guy Des Cars : exposer comment « *sous le mouvement superficiel (...) de l'histoire vécue par des personnages, un autre mouvement a lieu, celui de l'Histoire avec grand H* »⁶¹, l'histoire de l'handicap prisme de l'écriture de Guy Des Cars.

⁵⁶ Reuter, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Ibid. p 51 ;

⁵⁷ Barthes, Roland, « *Introduction à l'analyse structurale des récits* », *Communications* 8, Ed. Seuil, Paris, 1981, p. 22.

⁵⁸ Genette, Gérard, *Figures III*, Ed. Seuil, Paris, 1972, p. 72.

⁵⁹ Hamon, Philippe, « *Pour un statut sémiologique du personnage* », R. Barthes et ali. *Poétique du récit*, Ed. Seuil, Paris, 1977.

⁶⁰ Jouve, Vincent, *L'Effet personnage dans le roman*, Ed. Puf. Paris, 1992.

⁶¹ Mitterrand, Henri, *Le Discours du Roman*, Ed. Puf, Paris, 1980, p.7.

Pour Philippe Hamon, le personnage se caractérise par sa double fonction dans le récit :

*Une métaphore de cohérence du texte d'une part et d'autre part, une résultante, le point nodal anthropomorphe synchrétique où se recompose, dans la mémoire du lecteur, et à la dernière ligne du texte, une série d'informations échelonnées tout le long d'une histoire*⁶².

Vincent Jouve quant à lui, distingue chez le personnage le rôle actanciel et le rôle thématique. Aussi fait-il observer que « *si le rôle actanciel assure le fonctionnement du récit, le rôle thématique lui, permet de véhiculer du sens et des valeurs* »⁶³.

1) Personnage :

Le terme de *personnage* désigne chacune des personnes fictives d'une œuvre littéraire. Le roman, en devenant au XIX^{ème} siècle le genre dominant, a redéfini ce concept apparu à la Renaissance et qu'on réservait au théâtre : c'est à travers l'écriture romanesque en effet que peut le mieux se dissiper une confusion encore entretenue dans le public entre la réalité et la fiction, et que le cinéma a contribué à fortifier. Car le personnage est une création concertée par le romancier, dans la logique de l'univers qu'il fait naître et du regard qu'il est décidé à porter sur le monde.

*« Le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible, le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle. Le vrai roman est comme une autobiographie du possible, [...] le génie du roman nous fait vivre le possible, il ne fait pas revivre le réel. »*⁶⁴.

Ces précautions prises, on verra comment le romancier s'ingénie à faire oublier cette irréalité du personnage pour le doter au contraire de tout ce qui est de nature à entraîner l'illusion du lecteur. Dans notre étude du personnage, Jacques Vauthier qui est l'infirme, sourd-muet-aveugle, appelé « La Brute » par l'auteur Guy Des Cars, on prend en compte que son rôle thématique ou sémiologique. On s'inspire plus particulièrement du modèle d'étude des personnages qui repose sur l'aspect des modalités du personnage.

⁶² Hamon, Philippe, *Le personnel du Roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Ed. Droz, Genève, 1983, p.185.

⁶³ Jouve, Vincent, *Poétique du Roman* (2^{ème} édition), Ed. Armand Colin, Paris, 2001, p. 39.

⁶⁴ Thibaudet, Albert, *Réflexions sur le roman*.

2) Les modalités du personnage :

Philippe Hamon présente l'importance de l'étude des modalités du personnage en ces termes:

*La théorie des modalités est certainement, dans la recherche narratologique contemporaine, la branche qui a fait le plus spectaculairement progresser la connaissance que nous pouvons avoir du fonctionnement des structures narratives, des récits en général, et qui a affiné considérablement la description du problème du personnage en particulier*⁶⁵

C'est dire qu'étudier les modalités du personnage dans *La Brute de Guy Des Cars* aiderait à mettre en évidence la contribution de la catégorie personnage à la construction du sens dans ce roman. Il convient de préciser que dans cette analyse, il s'agit de rechercher le sens afin de décider si l'écriture de *La Brute* témoigne d'une description représentative autant stylistiques, thématiques, idéologiques, qu'épistémologiques en rapport avec le courant Réaliste et tous les romans précédemment étudiés.

Bien qu'Hamon détermine trois modalités du personnage dans ses analyses, on se contentera d'étudier deux de ces modalités. En évitant ainsi l'étude du vouloir des personnages parce qu'on la rencontre involontairement dans les questions du savoir et du pouvoir des personnages. Aussi, faut-il signaler qu'étant donné la « *mise à distance* »⁶⁶ que *La Brute* fait subir aux autres personnages secondaires, je m'intéresse exclusivement au personnage principal, dans mon étude des modalités. Car il est le mieux placé pour représenter le sens que le narrateur veut faire passer aux lecteurs sur l'handicap et le regard de la société envers cette catégorie.

a. Le savoir des personnages :

Nous nous sommes intéressés au savoir du personnage de *La Brute*, qui est l'Infirmes, sourd-muet-aveugle, Jacques Vauthier, afin d'avoir une plus large connaissance des personnages. Hamon souligne d'ailleurs l'intérêt du savoir des personnages lorsqu'il écrit :

Le savoir est certainement la modalité qui, dans le système des personnages, informe le plus ces mêmes personnages ; modalité polymorphe, polyvalente, elle contribue d'abord à

⁶⁵ P. Hamon, *Le personnel du roman*, Ibid. p 235 ;

⁶⁶ Ibid. op.cit. p 56 ;

qualifier le personnage, à définir un type particulier de compétence préalable à l'action (...); enfin ce savoir peut circuler préférentiellement du narrateur au lecteur...⁶⁷

En d'autres termes, l'examen du savoir des personnages contribue à définir sous quel angle leur lecture est révélatrice de fêlures davantage décisives quant à leur contribution à la construction du sens dans les romans.

Dans *La Brute*, on est aussitôt impressionné par l'importance aussi bien qualitative que quantitative du savoir du personnage central. L'Infirmes Jacques Vauthier se profile plutôt comme un prodige des humanités.

Le savoir de *La Brute* n'est pas sans conséquence pour le décodage de la symbolique qu'elle constitue. Ce personnage est simplement une érudite insatiable de savoir majoritairement produit par des hommes occidentaux. Le point de vue de Guy Des Cars, eu égard à son impressionnant savoir, même s'il ne compte pas pour d'autres membres de la société, ceux qui négligent les droits de tout citoyen au savoir, devrait compter pour le lecteur comme il compte déjà pour toute justice.

L'auteur campe dans le personnage de *La Brute* une telle impressionnante culture savante, force le lecteur sinon à l'admirer, du moins à lui faire confiance au point d'adhérer par principe à ses thèses ou à ses idéaux par rapport aux thèmes divers qu'il aborde, l'handicap, l'amour, la famille, la société, ... le long du récit.

Aussi réussit-il à faire passer ses convictions pour la Norme. C'est le cas par exemple lorsqu'elle souligne la rareté des institutions spécifiques pour l'accueil des infirmes :

« n'oublions jamais cette effarante réalité : à dix ans Jacques Vauthier avait déjà accompli dix années de prison. Il était prisonnier de la nuit, prisonnier du noir qui l'entourait depuis sa naissance. Ce n'était en effet qu'une brute, mais une brute végétant dans l'attente instinctive d'un événement qui bouleverserait sa vie animale.... ». p 239, « ... l'infirmes dont l'état nécessitait une présence permanente. Désespérant de pouvoir l'éduquer, les parents Vauthier, commerçants aisés, s'étaient adressés à différentes institutions spécialisées pour leur demander si elles consentiraient à accepter le malheureux enfant. Finalement, l'Institution Régionale de

⁶⁷ Hamon, P, *Le personnel du roman*, Ibid., p 274 ;

Sanac, dans la Haute- Vienne, dirigée par les Frères de Saint-Gabriel et où plusieurs cas analogues avaient déjà été éduqués avec d'excellents résultats, avaient consenti à recevoir le dernier né de la famille Vauthier. Frère Yvon Rodelec, qui était venu chercher à Paris rue Cardinet. ... » p 71.

Même si on voit dans cette théorisation de *La Brute* un doigt accusateur que l'auteur pointe sur l'absence d'une institution autonome en l'époque du roman, il n'en demeure pas moins qu'il traite ici d'un monde qui serait figée, une situation qui serait simplement « là » et actuelle. Par cette forme de conceptualisation, Guy Des Cars, rejette ou ignore non seulement l'idée d'une société en construction, mais soutient l'incapacité des lois et moyens mis en œuvre afin de la convertir au profit de tout citoyen en situation d'handicap ou même de l'humanité tout court. En estimant comprendre le problème dont souffrent les infirmes de n'importe quel type d'handicap, Guy n'ignore sans doute pas que la supériorité que confère le savoir ou la connaissance est illustrée à travers *La Brute* selon qu'on la considère du point de vue actanciel ou du point de vue sémiologique.

Du point de vue actanciel, le fait qu'il soit maître tout court se vérifie au-delà de l'admiration ou de la quasi divinisation dont il bénéficie dans les universités occidentales et même francophones. Le célèbre écrivain est exclusivement célébré, honoré voire magnifiée où il a plutôt bonne presse. En outre, la multiplication des scènes où il est adulé et critiqué contribue à renforcer le statut de maître chez Guy Des Cars.

La Brute, sa vie, encourage donc son lecteur à être actif, créatif ou critique vis-à-vis de son personnage. L'auteur continue à forcer l'admiration ou l'émotion du lecteur, réarticulant ainsi le principe qu'il faut pratiquement mériter de lire et de comprendre. C'est dire qu'on peut admettre sans résistance que le personnage de *La Brute* renferme par certains côtés quelques traits de la personnalité de chacun de nous ou de beaucoup de ceux qui appellent notre conscience.

Comparé à *Gertrude*, le personnage principal de *La symphonie pastorale* de Gide, où les deux personnages se distinguent par une pluridisciplinarité impressionnante de savoir, ce qui leur confère notoriété et respectabilité. Tandis que *Jacques Vauthier* est vénérée, célébrée et respectée pour son savoir, *Gertrude* semble avoir délaissé tout son savoir à cause de sa dépression émotionnelle. Plutôt que de se détruire *Jacques Vauthier* a choisi de continuer

d'avancer malgré les difficultés et les injustices, bien que lui aussi à un moment donné il a voulu se suicider :

« ... Jacques, qui s'était réfugié dans le grenier du bâtiment central de l'Institution, s'est jeté dans le vide... il tomba sur une meule de foin qui amortit sa chute. Ce ne fut que plusieurs jours plus tard que je finis par lui arracher la raison qui avait motivé son acte. Il me dit : « Je croyais que vous veniez me rechercher pour me mettre à nouveau dans les bras de cette femme... j'aime mieux mourir que de la revoir !... ». p 163.

Voilà pourquoi *La Brute* pense qu'en prétendant développer le pays, le gouvernement, tout comme la famille, contribuent avec de tels projets, s'ils venaient à se réaliser, plutôt à l'appauvrir et à le ruiner. Que, malgré son activisme et la justesse des raisons de sa lutte, ses idéaux ne rencontrent de sympathie aucune au sein de son entourage, à part celle de *Frère Yvon Rodelec* et *Solange*, souligne le paradoxe et le sentiment d'inachevé dont est porteur le véritable savoir.

Comme si *La Brute* était résolument décidée à soutenir que le véritable savoir ne conférait pas automatiquement une place au soleil, elle n'autorise pas d'espérer un succès automatique dans la démarche de *Jacques* et de son professeur. Car à la fin du roman, on voit son entourage visiblement décidé à mener à exécution ses projets :

« ...nous allons passer au témoin qui lui a succédé : la propre sœur de l'accusé, Régine Daubray. Mme Daubray est venue témoigner contre son frère avec une violence qui n'a pas était sans étonner l'auditoire....si Jacques Vauthier ne porte pas précisément sa sœur dans son cœur, on peut affirmer que sa sœur lui rend bien ses sentiments ! Elle le déteste... Elle le hait, même... Si Mme Daubray possédait vraiment des convictions religieuses solides, elle commencerait par pratiquer l'amour du prochain à l'égard de son frère... » p 243. « Mais nous ne pouvons pardonner au témoin de s'être séparé de sa femme uniquement par peur qu'elle ne lui donnât un enfant semblable à son jeune beau-frère !... » p244. « Mélanie Duval. Cette brave femme nous a confié que Jacques n'était pas un mauvais enfant quand il était petit... je cite les propres termes du témoin – de penser qu'une aussi belle fille dut partager sa vie avec un homme qui ne l'avait jamais vue et ne pourra jamais la voir ! Désormais, Jacques Vauthier n'aura pas d'ennemi plus acharné que Mélanie... Les

motifs qui ont poussé Mélanie Duval à venir témoigner contre son gendre sont misérables et dénués de tout poids juridique... »p 245. « Jean Dony... Il est venu de son plein gré, lui aussi, témoigner contre son ancien camarade pour accabler indirectement celle qui a repoussé autrefois ses avances... un aigri... Ce sont de ces choses que l'on pardonne difficilement quand on a l'âme d'un Jean Dony... ». p 248.

C'est dire que l'observation du déploiement de la vie intérieure des personnages dans le roman conduit nécessairement à « *la relation de dépendance mutuelle qui associe le réalisme dans le récit et la mimésis de la vie intérieure* »⁶⁸. En d'autres termes, la vie intérieure des personnages qui ne sont que des créations du romancier constituent une sorte d'autre voie, voie qui permet « *de traverser du regard le crâne ou le cœur de tous les humains [Le romancier y compris] qu'on rencontre, et d'en discerner les pensées secrètes* »⁶⁹.

b. Le pouvoir des personnages :

Le pouvoir est, dans tout système de personnages, une catégorie sémantique importante qui vient définir la compétence du personnage, et notamment constituer des sous-classes d'actants bien différenciés, selon que ces actants sont puissants ou impuissants, qu'ils ont les moyens ou non d'agir conformément à leur vouloir, qu'ils disposent ou non d'adjuvants, que leur pouvoir est inné ou acquis...⁷⁰.

En d'autres termes, se renseigner sur ce que peuvent les personnages ou sur le rapport entre leur pouvoir et comment ils s'en servent pour matérialiser ou réaliser leur vouloir, ou encore sur l'origine de leur pouvoir (inné ou acquis) n'est pas sans suggérer la particularité du roman qui autorise ces personnages à agir. C'est du moins ce qu'on se propose de démontrer en analysant le pouvoir des personnages dans *La Brute*.

Le pouvoir de l'infirme est mis en évidence en plusieurs endroits du récit. Sur le plan social, le personnage reflète un milieu, d'entrée de jeu, par exemple suggéré par le narrateur en ces termes : son idéologie :

⁶⁸ Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure...*, op.cit., p.20.

⁶⁹ Op.cit., p.16

⁷⁰ P. Hamon, *Le personnel du roman*, Ibid., p. 260

« ... Les jurés apprirent ainsi que Jacques Vauthier, né avec sa triple infirmité à Paris, 16, rue Cardinet, dans l'appartement de ses parents, avait passé les dix premières années de son existence, entouré des siens et soigné particulièrement par une toute jeune bonne de trois ans seulement son aînée... » p 71,

Son langage :

« ... les six systèmes différents de signes qui lui étaient indispensables pour pouvoir communiquer avec l'infirme : la langue mimique, la dactylogogie, l'écriture Braille, l'écriture typographique Ballu, l'écriture anglaise et même le langage vocal propre aux sourds-muets dont l'emploi n'était qu'assez limité... » p 72.

Le pouvoir de Jacques Vauthier dérive d'un solide travail d'accumulation des connaissances comme cela a été souligné précédemment. Son pouvoir n'est donc pas inné, c'est un pouvoir qu'il a consacré ses douze années à acquérir. Il devient ainsi un type :

« ... Jacques Vauthier avait vécu les douze années suivantes à Sanac où il avait progressé rapidement, son intelligence étant très vive. Après avoir passé brillamment ses deux Baccalauréats à dix-huit et dix-neuf ans... » p 71, sa profession : « ... il avait commencé, sur les conseils d'Yvon Rodelec qui le sentait doué pour les lettres, à écrire un roman intitulé L'Isolé, qui ne fut publié que trois années plus tard et fit sensation. Le jeune et nouvel écrivain avait été aidé dans cette tâche par l'ancienne petite bonne, Solange Duval, à laquelle » p 71.

Autrement dit, l'infirme est dépositaire d'un pouvoir intellectuel, universitaire et littéraire incontestable. C'est un pouvoir qui, aux yeux du narrateur est quasi éternel. Ce type peut aussi se hausser à la hauteur du mythe :

« savez-vous que s'il n'avait pas cette triple infirmité, il serait presque beau ! Il ya des laideurs qui sont sublimes... Après tout, je conçois qu'il puisse plaire à une femme... Pas à toutes, mais à une qui aime les brutes... peut être nous trouvons nous en face d'une nouvelle réincarnation de la Belle et la Bête ?... » p 27.

À la vérité, on remarque que le pouvoir du personnage n'est presque jamais mis en doute ou inquiété par des personnages entretenant des rapports plus ou moins directs avec l'université. C'est un pouvoir qui opère en pliant les autres personnages à la puissance de son détenteur.

Le pouvoir de l'infirmes est néanmoins inquiété lorsqu'il se retrouve dans une sorte de prison :

« bourgeois aisés! Il sera toujours pauvre et ne traînera pour tout bagage que ce corps que l'on pousse, que l'on arrête, que l'on pose, que l'on habille ou déshabille, qu'on lève, qu'on assoit, et qu'on couche... Qui cela, on ? D'autres, semblables à lui, quoique moins lents et plus résolus ? Ou alors des êtres d'une espèce supérieure ? Des maîtres palpés, devinés autour et au-dessus de lui ?... » p 48,

Ce pouvoir se caractérise par une arrogance et un goût prononcé de l'exhibitionnisme. Il a voulu sans doute exhiber subtilement le fait qu'il ait lui-même choisi d'être condamné. On peut donc lire l'exhibitionnisme ou le savoir/pouvoir ostentatoire de *La Brute* comme suggestif d'un soulagement psychologique voire psychique, soulagement dû à son amour éternel pour sa femme. Des différents lieux d'exposition du pouvoir de Jacques, on remarque qu'il choisit d'ailleurs une mort symbolique à la fin du récit puisqu'elle choisit de rester dans cette prison onirique renforçant par ce fait la foi en son pouvoir. Le romancier donne au personnage une identité qu'il souhaite rendre crédible et significative.

La description est ici un moyen privilégié de caractérisation explicite. Le point de vue omniscient permet de dévoiler le passé du personnage, de révéler ses pensées, en somme d'organiser un portrait détaillé. Sur le plan physique, le personnage est solidement campé dans un corps avec ses traits caractéristiques, choisis pour le pittoresque mais aussi en fonction de détails particuliers susceptibles de suggérer des traits psychologiques, ainsi le personnage de « La Brute » de Guy Des Cars :

« ... Il était là, accroupi à même le sol dans le coin le plus sombre de la cellule exigüe... étrange position, il apparaissait colossal... Le visage rectangulaire, terminé par une mâchoire démesurée et surmonté de cheveux raides, n'ait rien d'un faciès humain... Le buste était énorme avec des bras pendant le long du corps et se terminant par des mains velues de tueur... des mains attendant leur proie. Ce qui frappait le plus dans le visage était son absence même de vie : les yeux étaient ouverts mais éteints, les lèvres bestiales, les pommettes saillantes, les sourcils proéminents et touffus, le teint blafard dans la pénombre : cadavérique. La seule expression de vie venait de la respiration : le souffle était puissant... » p 23, « ... Regardez, les traits du visage sont durs mais énergiques, sa taille est impressionnante mais bien proportionnée... » p 27, « ... Ces cheveux hirsutes, ce visage bestial, cette mâchoire

de bouledogue, cette tête monstrueuse lourdement posée sur un corps d'athlète,... » p 68, 69.

Sur le plan moral, le romancier s'attache à l'expression des sentiments, s'intéresse à leurs manifestations extérieures (larmes, sourires, gestes significatifs) :

« ... tantôt un cri rauque, tantôt une grimace du visage, le plus souvent un geste désordonné de brute... » p 154, « ... les larmes commencèrent à couler des paupières toujours baissées ; ce furent les premières que je vis jaillir des yeux éteints... j'ai aimé ces larmes ... Sa main, toujours guidée par la mienne, tâtait maintenant le contour de la cuvette pendant que j'imprimais dans la paume inerte et prête à tout recevoir ... Soudain mon élève pâlit, puis rougit, avant de s'immobiliser dans une extase suprême. Le brouillard insondable s'était déchiré : il avait trouvé !... » p 155.

Le caractère du personnage peut le situer en individu particulier, voire le signaler comme un héros d'exception; il peut au contraire faire de lui un simple exemplaire d'une espèce sociale :

« intrigué, tremblant, souffrant et suant d'une inexprimable angoisse. Il tend instinctivement toutes ses facultés engourdies, toutes ses ardeurs pour ne rien perdre du signe nouveau que lui fait ce quelqu'un qui cogne à la porte de sa prison. Il ne sait pas encore ce qu'on lui veut, mais il a deviné, du fond de sa solitude, qu'on lui veut quelque chose. Il y a quelqu'un qui vient, par le toucher, d'entrer, de pousser une porte, de faire irruption dans sa vie presque minérale. Désormais la communication est établie entre ces deux êtres : le prisonnier des limbes qui ne demande qu'à s'en échapper, et son libérateur qui ébranle déjà les murs de la prison... » p 49.

D'entrée de jeu, on peut observer que le pouvoir de l'infirmier tient de la combinaison autant de son amicale collaboration avec ses amis que de sa propre formation universitaire. Il se veut plutôt modeste et pragmatique. Cette modestie explique sans doute pourquoi la collaboration avec Solange est harmonieuse.

Dans ce but, la critique moderne, à la suite d'A.J. Greimas, a préféré analyser l'ensemble des personnages comme un système dynamique d'*actants* où, par exemple, le personnage pris pour référence à l'intérieur de ce système est appelé *sujet*. Etablir le schéma de l'action dans un roman, c'est identifier ces six fonctions : **SUJET**: qui est Jacques Vauthier, *La Brute*, le personnage qui accomplit l'action et poursuit un but ; **OBJET**: qui est la défense de la victime, le sujet lui-même, le but de l'action, ce que vise le sujet et sa quête ; **DESTINATEUR**: L'Avocat

Victor Deliot, celui qui détermine la tâche du sujet, lui propose l'objet à atteindre ; **DESTINATAIRE:** le personnage lui-même, celui qui reçoit l'objet et sanctionne le résultat de l'action ; **ADJUVANT:** L'Avocat, celui qui aide le sujet dans son action ; **OPPOSANT:** La société, la famille, son entourage, ceux qui font obstacles à l'action du sujet. Cela ne veut pas dire qu'à chaque personnage corresponde une fonction fixée une fois pour toutes : un même personnage peut exercer plusieurs fonctions. De même, une fonction peut être exercée par plusieurs personnages (ou par des forces qui ne sont pas des personnages : une institution, un groupe, un élément, une valeur sont aussi des actants). C'est la relation entre ces fonctions qui fait progresser le récit :

« ...Un cri rauque et inhumain venait de retentir, glaçant d'effroi l'assistance. L'infirmes s'était levé dans son box : il agita pendant quelques secondes les bras en l'air en brandissant ses poings qui apparurent énormes, puis il se laissa retomber... ».
p 125.

Le personnage romanesque, de « *La Brute* » de Guy Des Cars, s'inscrit dans un genre étroitement lié à l'évolution des sociétés, notamment à leur évolution économique. Lucien Goldmann a pu ainsi écrire que « *la forme romanesque est la transposition sur le plan littéraire de la vie quotidienne dans la société individualiste née de la production pour le marché.* »⁷¹.

C'est pourquoi le personnage romanesque est particulièrement fourmillant au XIX^{ème} siècle, au moment où les valeurs d'usage (les valeurs authentiques) deviennent progressivement des valeurs d'échange. Il va en effet se définir essentiellement dans ses rapports avec un groupe, une idéologie, et fournir des attitudes exemplaires. Comme le montre bien la description du personnage de *La Brute*, qui est Jacques Vauthier, à travers sa triple infirmité. Une représentation du rapport entre l'handicapé et la société en tous les domaines de la vie quotidienne, avec toutes ses injustices et ses lois. Ainsi si le roman de l'ère romantique (Stendhal, Balzac, Hugo) met surtout en scène des personnages dont l'idéalisme se heurte au cynisme des valeurs sociales, la production romanesque de la seconde moitié du siècle manifeste une intention réaliste : dès lors, le héros décalé devient l'objet d'une entreprise de dérision, tandis que de nouvelles figures incarnent les valeurs montantes de la bourgeoisie d'affaires ou du prolétariat.

⁷¹ Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*

Le personnage peut encore être cerné par le truchement d'une caractérisation implicite, il se révèle en effet au lecteur par ce qu'il fait (actions, comportement) :

« ... compte de ce qu'est la vie, dans une totale opacité de ténèbres et de silence ; qui n'a de rapports avec un monde extérieur... que par l'odorat, le goût et le toucher. Il n'était que le rebut et le dernier degré de la détresse humaine... » p 47,

et par la façon dont il agit (mimiques, gestes, apparaissant notamment dans les incises du dialogue) :

« Il était là, immobile recroquevillé sur lui-même, gauche, passif, prêt à tout et n'attendant rien, emmuré dans le noir épais qui l'entoure, le noir qu'il touche et respire, le noir qu'il boit, le noir qu'il mange, le noir qui est pour lui à la fois couleur, l'air, le ciel, la mer, l'atmosphère de ses pensées, de sa torpeur, de son existence pétrifiée, de son sommeil et de son réveil... le noir, enfin, dont il a une horreur instinctive sans qu'il sache pourtant ce que c'est, et qu'il doit subir... » p 47.

Il peut encore se révéler à nous par ce qu'il dit (vocabulaire, niveau de langue, teneur du discours) : voire par un objet qui lui appartient ou par un lieu qui lui est coutumier.

« ... Il était là, immobile recroquevillé sur lui-même, gauche, passif, prêt à tout et n'attendant rien, emmuré dans le noir épais qui l'entoure, le noir qu'il touche et respire, le noir qu'il boit, le noir qu'il mange, le noir qui est pour lui à la fois couleur, l'air, le ciel, la mer, l'atmosphère de ses pensées, de sa torpeur, de son existence pétrifiée, de son sommeil et de son réveil... le noir, enfin, dont il a une horreur instinctive sans qu'il sache pourtant ce que c'est, et qu'il doit subir.. » p48,

Le point de vue des autres personnages contribue de même à sa caractérisation : l'ajout des quelques pages de *l'Isolé* :

« ...Il relut même quelques pages où l'auteur décrivait l'état dans lequel se trouvait son héros sourd-muet-aveugle, comme lui, à la veille de prendre enfin un contact direct avec le monde qui l'entourait : « Il était, disait ces pages, celui qui n'a jamais vu, ni parlé, ni entendu, qui ne connaît rien, ne s'explique rien, qui vit sans même se rendre » p 46.

Il convient d'observer d'entrée de jeu qu'arithmétiquement, Guy Des Cars comporte plus de discours mentaux que *Jacques Vauthier* si l'on s'en tient exclusivement aux personnages centraux. Le cinquième chapitre « la défense » à titre d'illustration tient lieu de monologue rapporté. En outre, l'infirmier se livre régulièrement aux discours mentaux dans les autres chapitres. Cette prodigalité de monologues rapportés a la particularité d'entremêler linéairement les discours mentaux des personnages avec le discours du narrateur. C'est le cas par exemple dans l'extrait ci-dessus.

Les éléments pertinents du portrait ne sont donc pas des signes facilement localisables : ils parcourent l'ensemble du récit. D'autre part, le personnage n'est jamais donné comme une entité définitive : il évolue, se transforme, parcourt un itinéraire d'apprentissage qui nous force à recenser dans un roman tous les signes actifs et à construire de nos propres armes une créature qui, pour une bonne part, a échappé au romancier lui-même. Le personnage de roman se définit dans un système de relations, dans un jeu de forces dont il est l'élément moteur. On a coutume de l'appeler *héros* lorsqu'il occupe une place centrale dans le récit : ce sera le plus souvent le premier nommé, le premier vu ou décrit, celui qui donne son titre au roman (personnage éponyme). Mais le héros se définit ainsi uniquement d'après les personnages secondaires, par contraste ou complémentarité, comme dans notre texte par *Solange, Mr Yvon Rodelec, Mélanie Duval, ...*

C'est pourquoi, au XIX^{ème} siècle, le personnage de roman, cristallisant des postulations typiques de l'individu dans la société marchande, devient *un mythe*. Le mot, bien sûr, ne désigne pas ici une figure nimbée d'attributs surnaturels ni même héroïques, mais un personnage capable de signifier une attitude, une aspiration représentatives d'un groupe, de ceux qui sont en situations d'handicap, tout entier à un moment de son histoire. Ces mythes peuvent être dégradés sans doute, et exprimer même une certaine médiocrité, mais c'est une des caractéristiques de la création romanesque, par ses procédés de condensation, de faire apparaître des archétypes particulièrement fertiles dans l'imaginaire social.

Cette précision apporte un éclairage important sur le personnage. Il a préalablement évacué son arsenal complexuel qui l'empêchait de voir en l'handicapé un être humain tout court. Voilà qui confirme le pouvoir de *La Brute* comme étant le résultat de sa collaboration professionnelle et activiste. En un mot, l'étude du pouvoir de *Jacques Vauthier* a permis d'exposer le type de vision du monde qui l'habite ou dont il est dépositaire.

Nous avons étudié le personnage dans *La Brute* sur la base de ses marques dans le récit, c'est-à-dire « *noms propres, prénoms, surnoms, pseudonymes, périphrases descriptives diverses, titres, portraits, leitmotivs, pronoms personnels* »⁷². Édouard Glissant, comme pour souligner l'insuffisance dans la conceptualisation du personnage, suggère de regarder le roman comme une sorte de totalité. Il voit là la condition pour envisager sans réticence aucune « *même le paysage comme un personnage* »⁷³.

Le discours que le narrateur tient sur la vie intérieure du personnage central dans *La brute* à propos de l'handicap et la société, mérite l'attention. En effet, ce discours rend compte de ce que le narrateur permet de savoir sur les pensées et sentiments du personnage central par rapport non seulement à lui-même mais aussi par rapport à son entourage familial et social. La vie intérieure de l'infirme, au regard de ce qui précède, le présente comme une personne handicapée dans le sens de son triple infirmité. Le discours mental du personnage permet certainement de discerner le regard que portent *Jacques Vauthier* sur lui-même et même sur la société et ses différentes relations. Seulement, le talent d'écrivain cacheur de sens, que l'on connaît chez Guy Des Cars, commande de ne pas précipitamment conclure sur la correspondance personnage-auteur, ce qui est parfois souvent vrai, on comprendrait aussitôt pourquoi *La Brute* est à considérer comme un symbole dont le dépouillage révèle assez d'informations suggestives de la vie intérieure de chacun de nous.

Au demeurant, il est difficile de ne pas conclure à propos de la transparence intérieure avec Dorrit Cohn. Car on l'a vu avec *la Brute* « *le récit de fiction atteint son « air de réalité » le plus achevé dans la représentation d'un être solidaire en proie à des pensées que cet être ne communiquera jamais à personne* »⁷⁴

Lorsqu'Émile Benveniste fait observer « *qu'il y a en fait beaucoup de manières de considérer (...) une œuvre et qu'il n'y a pas qu'une manière de comprendre un auteur* »⁷⁵, il suggère comme critère de compétence chez le critique sa capacité à convoquer diverses approches d'analyse de l'écriture, « *... c'est que l'écriture n'est pas pour lui un moyen d'expression, un véhicule, un instrument, mais le lieu même de sa pensée. Comme on l'a déjà*

⁷² P. Hamon, *Le Personnel du Roman*, Ibid., p. 107.

⁷³ Édouard Glissant (entretien avec), « Une autre manière de lire le monde » in *Notre Librairie N° 161*, Mars-Mai 2006, p. 113.

⁷⁴ Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, Ibid., p. 19.

⁷⁵ Benveniste, *Emile Problèmes de linguistique générale II*, Ed. Gallimard, Paris, 1974, p. 39.

*dit bien souvent, l'écrivain est celui qui ne sait et ne peut penser que dans le silence et le secret de l'écriture, celui qui sait et éprouve à chaque instant que lorsqu'il écrit, ce n'est pas lui qui pense son langage, mais son langage qui le pense, et pense hors de lui*⁷⁶

En d'autres termes l'écriture est le cadre d'inscription de la pensée de l'écrivain, la pensée de l'écrivain s'y insère de façon consciente ou inconsciente. Peu importe le mode d'insertion du sens, l'essentiel est que ce sens ou cette pensée y transparaisse. On pourrait définir et reconnaître le personnage romanesque, de « *La Brute* » de Guy Des Cars, par sa capacité à habiter et représenter les intervalles, ou plus exactement à les créer, soit parce qu'il s'insère de façon surnuméraire dans un présent d'où a disparu la norme dont il est issu, révélant ainsi l'étrangeté et la nouveauté du monde où il se trouve plongé, soit parce qu'il travaille pour qu'adviennent l'étrangeté et la nouveauté.

⁷⁶ Gérard Genette, *Figures II*, Ed. Seuil, Paris, 1969, Ibid. p. 22 ;



Conclusion



Conclusion

Il convient, à titre de conclusion de ce mémoire, de revenir sur les questions formulées initialement. Elles concernent la problématique du genre policier lorsqu'il s'installe dans la paralittérature, ses caractéristiques et ses sous-genres. Elles s'interrogent sur la représentation de l'handicap en littérature, par l'analyse de la narration et la description, et en société, par l'étude des enjeux sociaux de l'intégration de l'handicapé au sein de la société. Finalement, elles analysent les différentes références d'éditions de l'œuvre et ses adaptations. En dernier lieu, vient l'exemple de la description du personnage par l'analyse de quelques extraits qui sont des figures qui démontrent le thème à travers le texte choisi.

Le roman policier se développe depuis ses débuts comme littérature populaire, pour les masses, pour les incultes. Il trouve difficilement sa place dans l'institution littéraire. Une prose conçue pour couvrir un public qui aime les histoires effrayantes de leurs villes. L'évolution du roman policier montre que les énigmes classiques d'investigation et le détective doté d'une intelligence superlative sont des thèmes qui s'épuisent. Les éditeurs cherchent des nouveaux sujets, des héros plus réels. La critique sociale est la principale caractéristique, en lieu de l'intelligence du détective. Il manquait un autre type de récit, axé sur la victime. Ce dernier propose des personnages sans défense qui se battent contre une fin malheureuse. Tout le monde sait ce qui va arriver, sauf la victime du crime. C'est le lecteur qui souffre et qui vit le crime en train de se produire. La tension psychologique remplace la critique sociale du roman noir.

On a proposé dans cette communication d'évoquer la représentation de l'handicap, physique et social, que donne à lire un roman policier de Guy Des Cars, « *La Brute* », où le but est de trouver qui est le vrai criminel qui a commis le meurtre. En visant ainsi à produire une nouvelle/une autre image de l'handicapé et son infirmité, ce roman policier participe à la fabrication de nouveaux clichés. On montre également, en analysant les pratiques spatio-temporelles du héros en plus de son portrait physique, moral et social, que sa relation à la société est ambiguë et relève d'une opposition tranchée haine/amour de son entourage qui est observé à la fin comme coupable envers un Être Humain qui a subi des préjugés durant toute son existence et par son prochain avant l'étranger. Malgré tous les preuves présentées contre *La Brute*, un surnom de son apparence, bien trempeuse, *Jacques Vauthier*, avec sans triple infirmité, qui était condamné pour un crime qu'il n'a pas commis, est mis devant une situation où tout son entourage est coupable aux yeux de la justice tant attendu par lui et par toute personne en situation d'handicaps. Ce qui m'a poussé à choisir ce corpus pour cette étude littéraire, c'est la représentation d'une réalité concrète est bien présente par une fiction

Conclusion

littéraire très réussi. De toutes parts affleurent donc, sous le masque naturaliste, la force et la violence des images et du mythe... Est-ce lié au sujet traité, au roman de Guy Des Cars, à l'écriture romanesque par elle-même ? Autant de questions que le modeste instrument proposé permet de soulever.

Les héros ne sont plus *Holmes*, *Poirot* ou *Maigret*, ni *Spade* ! Mais ce sont des enfants ordinaires, des jeunes, des adultes dotés d'une grande capacité d'observation, de recherche d'information et des habilités d'espionnage et même en des situations les plus difficiles et spécifiques à des stéréotypes très ciblés, comme le cas de notre présente étude du vécu de *La Brute*, *Jacques Vauthier*, très spécial, qui réussissent, malgré leur manque physique ou social, beaucoup mieux que la majorité de leurs supérieurs cohabitants. Le personnage, de *La Brute*, est considéré comme un nouveau type de citoyen, qui vit à l'écart de la vie, sans profiter des aménités urbaines, paysagères, sociales et culturelles, en subissant les embarras de sa triple infirmité sans aucune aide ni assistance pendant toute son enfance. Alors qu'il peut être un citoyen idéal pour qui la ville tout entière peut se vivre sur un mode comme territoire à (re)découvrir, comme ensemble de lieux où travaille la mémoire, l'expérience individuelle s'enracinant et s'intégrant facilement à la mémoire collective de la société, comme a été son séjour à *l'Institution de Sanac*. Ce vécu idéal se qui est irréalisable sans l'adaptation des établissements et moyens publics et privés dans toute société dite moderne.

La représentation de l'handicap que donne à lire ce roman renvoie à un modèle du réel, à un modèle de « la catégorie de gens en situations d'handicaps » par le billet d'un nouveau stéréotype du polar qui vise à renouveler le genre littéraire. L'image de ce personnage que produit un genre littéraire aussi codé que le *polar* permet d'atteindre la représentation qu'une société se fait de l'handicapé. Certes les stéréotypes du roman policier répondent à l'horizon d'attente des lecteurs et leur évolution dès lors nous dit quelque chose sur la société. A condition cependant de prendre l'image codée de l'handicapé du polar au sens littéral et de y chercher le reflet d'une société juste et légale envers tous ses citoyens.

Le langage des œuvres est aussi transformé. Il n'est pas méticuleux, ni vulgaire comme dans les romans noirs. Le langage s'adapte à la réalité, ce qui facilite la compréhension de l'histoire. Un langage efficace et sans détour, mais en même temps agréable et facile à décrire comme une image littéraire très représentative de notre vie. D'une certaine façon, les formes stylistiques sont simplifiées pour attirer l'attention du jeune public.

Conclusion

Ainsi, les éditeurs profitent du plaisir des jeunes pour le roman policier. Grâce à ce mouvement de marché, le roman policier transite à la recherche d'une nouvelle clientèle. Le genre s'adapte au public jeune et leurs problèmes quotidiens. Destinés originellement aux adultes, les récits policiers deviennent de plus en plus accessibles au jeune public grâce aux inédits et aux adaptations disponibles sur le marché. Contrairement aux séries télévisées ou aux films, dans les histoires policières les structures sont simplifiées, le langage utilisé est modifié et les personnages sont jeunes. Malgré ces changements, d'autres dimensions restent : le mystère, la recherche d'indices, la formulation d'hypothèses, la découverte du coupable et retardement de l'information continue dans ces histoires.

Longtemps boudé par la critique, le roman policier y rentre presque simultanément avec le développement des collections policières. Au milieu des années 80, la publication d'études scientifiques marque l'intérêt pour cette littérature. Les chercheurs, sociologues, sociolinguistiques et les didacticiens transforment le roman policier comme objet d'étude.

Ce sont les différents mouvements subis par le roman policier depuis sa création dans le monde occidental moderne, d'autre part et jusqu'à nos jours. Dans notre culture, il n'y a personne qui ne connaisse pas Sherlock Holmes, les enfants ou les plus vieux sont capables de reconnaître le genre policier. Éclaircir les divers contextes qui ont facilité la transformation du roman policier était un des objectifs de ce mémoire. L'autre objectif était d'analyser la logique représentation du réel social de l'handicapé à travers la narration de l'histoire-fiction de l'œuvre littéraire de *La Brute* de Guy Des Cars, tout au long de ces transformations dans les différentes situations de la vie du personnage. Comme nous le signalions dans l'introduction, notre but était de révéler le portrait, physique, moral et social, du personnage, *Jacques Vauthier* qui fait de notre exemple choisi un objet d'étude flexible, le plus proche de la réalité, et d'examiner comment les mobiles de ce genre nous mènent à emprunter différents sentiers conceptuels.

À cet égard, nous croyons que le roman nous apporte un objet qui permette l'utilisation de différentes opérations descriptives, cognitives, psycholinguistiques, sociolinguistiques et réalistes au service de l'étude et l'amélioration des enjeux juridiques et sociaux de notre vie collective entre les différentes catégories sociales et mondiales de notre existence. Arriver à pouvoir donner à chacun ses droits, le respecter, l'écouter, lui donner sa liberté totale, l'aider et l'encourager à vivre, sont des devoirs de Tout Être Humain ayant un esprit et un cœur. Surtout les personnes en besoin d'intégration et de soutien de la part de tout leur entourage, familial et

Conclusion

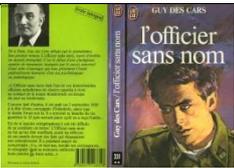
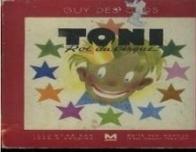
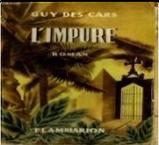
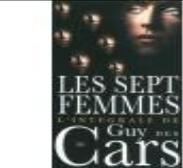
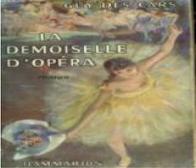
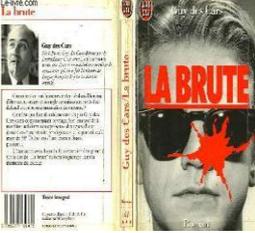
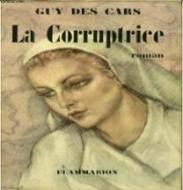
social, à fin de les aider à mettre en œuvre leurs capacités et génies au bénéfice de tous. De la même manière, la société est un des contextes où le policier obtient un nouveau statut parmi les genres littéraires. Il est donc utile de retracer l'évolution de ce genre protéiforme (Lits, 1999), pour en saisir ses multiples facettes. Ce parcours suppose que soit définie la notion de roman policier dans ses différents contextes, dans ses différents aspects littéraires et stylistiques, dans ses rapports avec d'autres expressions artistiques, dans sa place comme objet du marché et genre pour les jeunes, et enfin, dans les enjeux qui font du policier un genre représentatif de la réalité humaine.

Dans le but d'éviter un écueil, ces interrogations, en guise de conclusion à une analyse qui pour être validée devrait s'appliquer à un corpus plus vaste, conduisent à une autre question qui me semble d'importance. Qu'est-ce qu'un aveugle? Celui qui ne peut voir, ou qui ne veut voir ? Celui qui ne veut pas voir fait bien le choix de son propre gré, contrairement à celui qui ne peut pas voir il subit un destin et s'y soumet. Qu'est ce que l'handicap ? N'est ce pas une société qui ne Garantit pas à la personne en situation d'handicap non seulement le droit de vivre, mais celui de vivre avec les autres, par la mobilisation collective et dans tous les registres de la vie sociale, des compensations et des adaptations nécessaires, de quelque nature que ce soit ? Cela ne dépend que de nous, de vous et d'eux....

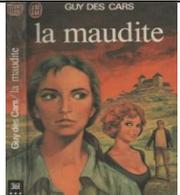
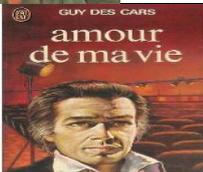
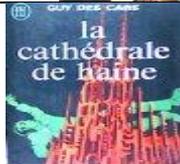
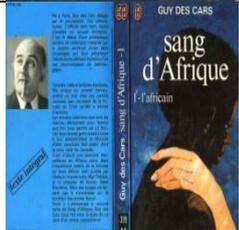


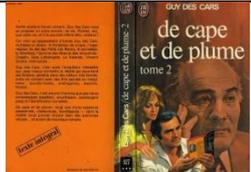
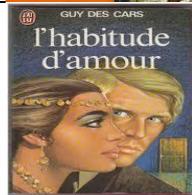
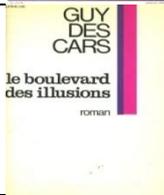
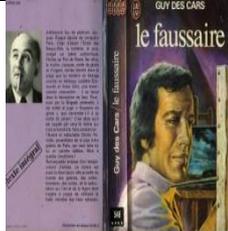
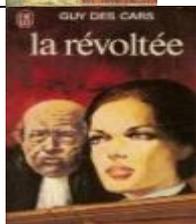
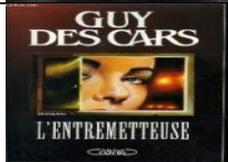
Annexes

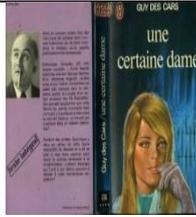
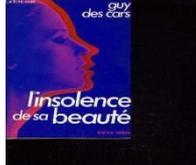
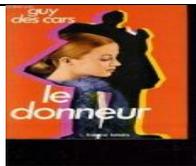
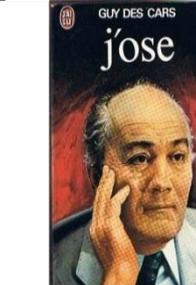
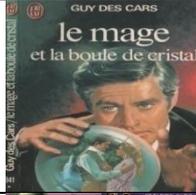


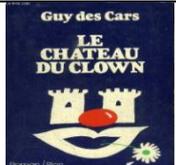
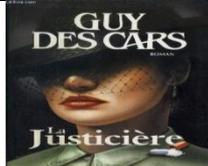
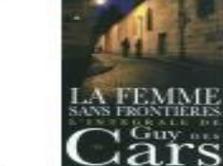
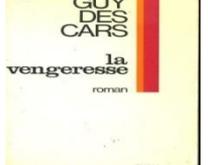
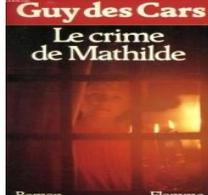
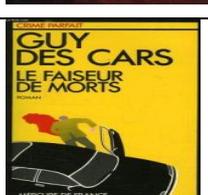
	Titre	Date	Edition	Nombre de pages
	L'OFFICIER SANS NOM	1941	Editions J'AI LU 1979 Autres années disponibles : 1981, 1983. In-12 Broché.	244
	LE MAITRE D'ŒUVRE.	1943	Flammarion. 1956. Broché.	233
	TONI - ROI DU CIRQUE	1944.	Marcus - 1944 Cartoné.	26
	L'IMPURE	1946	FLAMMARION. Broché	338
	LES SEPT FEMMES.	1947	Réédité en 1964. EDITIONS J'AI LU 1986. Broché	370
	LA DEMOISELLE D'OPERA	1948	FLAMMARION. Broché.	309
	LA BRUTE	1951	EDITIONS J'AI LU N°47, 1987. pages. In-12 Broché.	313
	LA CORRUPTICE.	1952	FLAMMARION. 1964 Broché.	264
	L'AMOUR S'EN-VA- T-EN-GUERRE	1953	FLAMMARION,. pages. Relié	249

Annexes

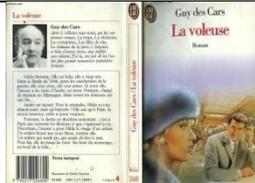
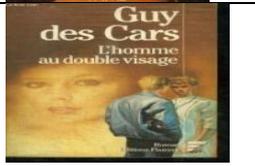
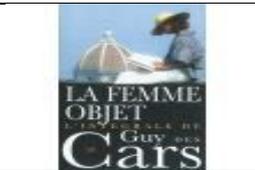
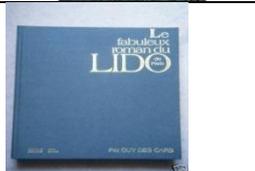
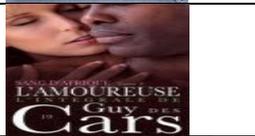
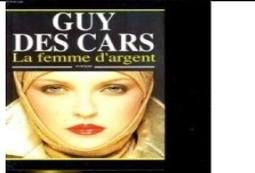
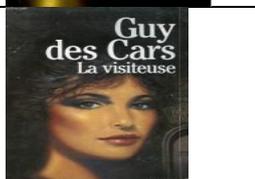
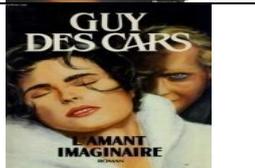
	LA MAUDITE	1954.	Collection: J'ai lu Edition: Solar , 1982	254
	AMOUR DE MA VIE	1956	Editions J'AI LU, 1974. Broché.	317
	LA CATHEDRALE DE HAINE	1956	Jeheber, 1956. Broché	278
	LA TRICHEUSE	1957	FLAMMARION, 1957. Broché.	282
	LE CHATEAU DE LA JUIVE	1958	Editions j'ai lu n°97, 1968. Autres années disponibles : 1970, 1971. In-12 Broché.	374
	LES FILLES DE JOIE	1959	EDITIONS J'AI LU N°265, 1988. In-12 Broché	253
	CETTE ÉTRANGE TENDRESSE	1960	EDITIONS J'AI LU N°303, 1988. In-12 Broché	306
	LE GRAND MONDE	1961	EDITIONS J'AI LU N°2840, 1990. In-12 Broché	738
	LA DAME DU CIRQUE	1962	SOLAR, 1953. Broché	281
	SANG D'AFRIQUE "L'AFRICAIN" - TOME 1	1963	EDITIONS J'AI LU N°399, 1974. Autres années disponibles : 1976, 1978, 1979. In-12 Broché.	252

	DE CAPE ET DE PLUME	1965	EDITIONS J'AI LU N°927, 1979. In-12 Broché.	314
	L'HABITUDE D'AMOUR	1966.	EDITIONS J'AI LU 1979 Broché	245
	LE BOULEVARD DES ILLUSIONS	1966	PLON, 1980. In-12 Broché.	246
	LE FAUSSAIRE (DE TOUTES LES COULEURS)	1967	EDITIONS J'AI LU N°548, 1974. Autres années disponibles : 1975, 1978. In- 12 Broché.	502
	DE TOUTES LES COULEURS	1967	EDITIONS J'AI LU N°548, 1974. Autres années disponibles : 1975, 1978. In- 12 Broché.	502
	LA REVOLTEE	1968	EDITIONS J'AI LU N°492, 1974. Autres années disponibles : 1975, 1976. In- 12 Broché.	369
	LA VIPERE	1969	EDITIONS J'AI LU N°615, 1987. In-12 Broché.	445
	LE TRAIN DU PERE NOËL	1969	Flammarion, Paris, 1969. Paul Durand	35
	L'ENTREMETTEUS E	1970	MICHEL LAFON, 1994. In-8 Broché.	455

	UNE CERTAINE DAME	1971	EDITIONS J'AI LU N°696, 1976. Autres années disponibles : 1977, 1979. In-12 Broché.	434
	L'INSOLENCE DE SA BEAUTE	1972	FRANCE LOISIRS / FLAMMARION, 1972. In-8 Relié	234
	LA VIE SECRETE DE DOROTHEE GINDT	1973	EDITIONS J'AI LU N°1236, 1989. In-12 Broché.	188
	LE DONNEUR	1973	FRANCE LOISIRS / FLAMMARION, 1974. In-8 Relié.	277
	J'OSE "CONFIDENCES QUE JE N'AI PU FAIRE QU'A MON FILS"	10/05/1974	EDITIONS J'AI LU N°858, 1978. Autres années disponibles : 1979, 1982. In-12 Broché.	300
	LA COUPABLE	1974	FRANCE LOISIRS / PLON, 1981. In-8 Relié.	293
	LE MAGE ET LA BOULE DE CRISTAL	1974	EDITION J'AI LU 1978, Autre année disponible : 1979. Broché.	118
	L'ENVOUTEUSE TOME 1 TOME 2	1975	EDITIONS J'AI LU N°1039, 1980. In-12 Broché.	248 249
	LE MAGE ET LE PENDULE	1975.	EDITIONS J'AI LU 1979 Broché.	125

	LE CHATEAU DU CLOWN	1977	PLON, 1977. In-8 Broché.	349
	LA JUSTICIERE	1978	MICHEL LAFON /LE 1996 Broché	258
	LE MAGE ET LES LIGNES DE LA MAIN... ET LA BONNE AVENTURE... ET LA GRAPHOLOGIE	1978	EDITIONS J'AI LU N°1094, 1980. In-12 Broché.	443
	LA FEMME QUI EN SAVAIT TROP.	1979	FRANCE LOISIRS / PLON, 1980. In-8 Relié.	234
	LES REINES DE CŒUR DE ROUMANIE	1979	Coed.Lafon 2 mars 2001 Broché	357
	LA FEMME SANS FRONTIERES	1981	Mount Silver (1 mars 2014)	160
	LA VENGERESSE	1982	PLON, 1982. In-12 Broché.	291
	LE CRIME DE MATHILDE	1983	Flamme, 1983 Broché	282
	LE FAISEUR DE MORTS	1984	Mercure de France, 1984. In-8 Broché.	226

Annexes

	LA VOLEUSE	1984	Edition j'ai lu n°2659, 1993. Autre année disponible : 1995. In-12 Broché.	282
	JE T'AIMERAI ETERNELLEMENT	1985	Flammarion Broché	239
	LA MERE PORTEUSE	1986.	Pierre-Marcel Favre, Broché.	291
	L'HOMME AU DOUBLE VISAGE	1987.	FLAMME, Broché.	242
	LA FEMME OBJET	1988	Amazon Media	148
	LE FABULEUX ROMAN DU LIDO DE PARIS	1989	Atlas	215
	L'AMOUREUSE	1989	SUCCES DU LIVRE, 1991. In-8 Cartonné.	350
	LA FEMME D'ARGENT	1990	Cercles Maxi-livres 1992	368
	LA VISITEUSE	1991	FLAMME. In-8 1991 Broché.	206
	L'AMANT IMAGINAIRE	1992	Michel LAFON / Le grand livre du mois, 1993. In-8 Relié.	332



Bibliographie



Bibliographie

Œuvres critiques, autour de l'auteur et de l'auteur Guy Des Cars :

- Achour Christiane, Bekkat Amina, *Clefs pour la lecture des récits, Convergences Critique II*, Tell, Alger, 2002 ;
- ARON Thomas, *Littérature et littérarité. Un essai de mise au point*, Les Belles-Lettres, Paris ;
- Assante, Vincent, Ed. VILLE et RAVAUD, 2003 ;
- Barthes, R et Ali. *Poétique du récit*, Ed. Seuil, Paris, 1977 ;
- Boileau-Narcejac, *le roman policier*, Ed. Que sais-je PUF ;
- Champfleury, *Le Réalisme*, 1857 ;
- Coremans. L, *La transformation filmique*, Ed. Lang, Paris, 1990 ;
- Decréau, Laurence, *Ces héros qui nous font lire*, Ed. Hachette éducation ;
- Dubois, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Ed. Nathan, Paris, 1992 ;
- Dubois, Jacques, *Le Roman Policier Ou la Modernité*, Ed. Armand Collin, 1996, Rééd. 30 juin 2005 ;
- Duchet, Claude, *Eléments de Titrologie romanesque*, Ed. LITTERATURE n° 12, décembre 1973 ;
- Fondaneche, Daniel, *Le roman policier, thèmes et études* ;
- Genette, G. *Palimpseste*, Ed. Seuil, Coll poétique, Paris, 1982 ;
- Genette, G., *Cent ans de critique littéraire*, Ed. Le Magazine Littéraire n° 192, février 1983 ;
- Genette, Gérard, *Figures III*, Ed. Seuil, 1972 ;
- Gion Marie-Luce, *Lire et écrire avec le roman policier*, Ed. Argos Démarche ;
- Grivel, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Ed. Mouton, Paris-La Haye, 1973 ;
- Hamon, Philippe, *Texte et idéologie*, Ed. Quadrige/PUF, 1984 ;
- Hamon, Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, Ed. Seuil, Paris, 1977 ;
- Hamon, Philippe, *Le personnel du Roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Ed. Droz, Genève, 1983 ;
- Hoek, Léo H. *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle* ;
- Jouve, Vincent, *La poétique du roman*, Ed. SEDES, 1997 ;
- Kristeva Julia, *Handicap ou le droit à l'irréductible*, *Etudes* 5/2005 (Tome 402), p. 619-629, 2005 ;
- Kristeva, Juia, *La Révolution du langage poétique*, Ed. Seuil, 1974 ;

Bibliographie

- Kristeva, Julia, *Sémiotiké*, Ed. seuil, Paris, 1969 ;
- Larroux, G, *Le Réalisme*, Ed. Nathan, Paris, 1995 ;
- Lits, Marc, *l'énigme criminelle*, Ed. Collection séquence ;
- Lits, Marc, *Pour lire le roman policier*, Ed. DeBoeck-Duculot, Bruxelles, 1989 ;
- Mattei, Jean-François, Ed. VILLE et RAVAUD 2003 ;
- Mitterrand, Henri, *Les titres des romans de Guy des Cars*, Duchet, C., Sociocritique, Ed. Nathan, Paris, 1979 ;
- Mitterrand, Henri, *Le Discours du Roman*, Ed. Puf, Paris, 1980 ;
- Peltier, Michel, *Apprendre à aimer lire*, Ed. Hachette éducation ;
- Rabeau, Sophie, *L'intertextualité*, Ed. Flammarion, Paris, 2002 ;
- Reuter Yves, *Le roman policier et ses personnages*, Ed. Presses Universitaires de Vincennes, 1989 ;
- Reuter Yves, *le roman policier et ses personnages, l'imaginaire du texte* ;
- Reuter, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Ed. Dunod, 1996 ;
- Stiker H.-J., *Corps infirmes et sociétés*, Ed. (l'originale : Aubier Montaigne, 1982) APF, Paris, 1998 ;
- Thibaudet, Albert, *Réflexions sur le roman* ;
- Van Dine, S.S. *Les 20 règles du roman policier*, n° 141, Québec français, 2006 ;
- Vanoncini, André, *le roman policier*, Ed. Que sais-je ;
- Vanoye, F., *Scénario modèles, modèles de scénario*, Ed. Nathan, 1991 ;
- Ville Isabelle et Ravaud Jean-François, *Personnes handicapées et situations de handicap, Problèmes politiques et sociaux*, n°892, Ed. La Documentation française, septembre (dir.) 2003 ;
- WATT, « *Réalisme et forme romanesque* », *Littérature et réalité*, Ed. Seuil, Paris, 1982 ;
- Winance, Myriam, « *Handicap et normalisation. Analyse des transformations du rapport à la norme dans les institutions et les interactions* », Ed. Politix, vol. 17, n°66. Deuxième trimestre 2004;

Bibliographie

Sitographie :

- <http://www.babelio.com/auteur/Guy-Des-Cars/7331>;
- <http://www.antiqubook.com/ecrivains/> ;
- <http://www.antiqubook.com/ecrivains/>;
- <http://qqcitations.com/auteur/guy-des-cars>;
- <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0168605403002320>;

Articles, revues et encyclopédies :

- ✓ Article « *Les parents d'un enfant handicapé* » Constance Lamarche Santé mentale, Ed. Revue de la littérature américaine, vol. 10, n° 1, Québec, 1985, p. 36-45.
- ✓ Audrey Sitbon (INPES), *Recherche qualitative sur les possibilités d'améliorer la santé des personnes en situation de perte d'autonomie ou de handicap et de leur entourage*, Ed. Revues de littérature sur les besoins en matière de santé Auditions auprès des structures professionnelles et associatives, INPES/CNSA Février 2009 ;
- ✓ Barthes, Roland, *La Théorie du Texte*, Ed. Encyclopédie Universalis ;
- ✓ BOES, Pascal, *Gérer le quotidien des personnes en situation de handicap*, Ed. Vuibert, 2005, pp. 14 et 15 ;
- ✓ Colloque de l'Amedoc, *l'International Congress of Forensic Medicine*, Montpellier, le 05 septembre 2002 ;
- ✓ Colloque, *La thématique "Culture, droit et handicap"*, L'École de droit de l'Université d'Auvergne en partenariat avec le Service université culture, à la Maison des sciences de l'homme, Clermont-Ferrand, le 10 avril 2015 ;
- ✓ DOUMONT, B. ROSE D. « *Recherche en systèmes de santé* » *Quelle Intégration de l'enfant en situation de handicap dans les milieux d'accueil ?* UCL - RESO Unité d'Education pour la Santé Ecole de santé Publique – Centre, Brabant Wallon de l'ONE 07- 45 Série, Belgique, Septembre 2007 ;
- ✓ Gaudinat, Jérôme, « *Dominer son handicap* » (texte d'introduction à la table ronde « *La nécessaire métamorphose de nos représentations* ». Président de l'Association Nous sommes tous handicapés ;
- ✓ Grangeray, Emile, *Enquête littéraire : bousculade au bal des débutants*, Ed. Le Monde, 1999 ;

Bibliographie

- ✓ *Handicap et aides humaines. Vie à domicile et accompagnement.* Ed. H, 2015 ;
- ✓ La scolarisation de la littérature de jeunesse, Actes de colloques. Collection didactique des textes ;
- ✓ *Le Figaro*, août 1856 ;
- ✓ Mémoire présenté par PONCIN, Anne Pour l'obtention du diplôme d'Assistant en Psychologie. Année académique 2004 – 2005 ;
- ✓ Mouillard, Amandine, *Représentations sociales des élèves dits ordinaires et handicap*, Ed. HAL Education. 2014;
- ✓ Promotrice : PROVIS, Michèle, *L'intégration des personnes handicapés dans les centres de vacance, quel apport pour les personnes valides quel apport pour les personnes valides personnes valides?* 2005 ;
- ✓ Rebetez, Philippe, *Accompagner vers l'autonomie : un service pour les personnes en situation de handicap.* Diplôme de formation continue en Travail Social, Université de Neuchâtel, Juin 2003 ;
- ✓ Ville, Isabelle et Ravaud, Jean-François, *Représentations de soi et traitement social du handicap. L'intérêt d'une approche socioconstructiviste.* Article numéro thématique : Handicap : identités, représentations, théories, Ed. Sciences sociales et santé, Volume 12 Numéro 1 p. 7-30. 1994 ;

Résumé

En littérature, le rapport au réel me fascine. Parce qu'à la base, nous sommes tous les mêmes. Ce sont nos choix qui nous différencient dans notre appréhension du réel et de la vie. Dans l'essentiel, on doit tous se positionner face au monde. On est tous là, face à la vie et à la mort et on doit tous et chacun décider comment on vit. « *Il n'y a pas de pire sourd que celui qui ne veut pas entendre ni de pire muet que celui qui veut se taire !...* ». *La Brute* de Guy Des Cars.

« *C'est toujours nous que nous montrons dans le corps d'un roi, d'un assassin, d'un voleur ou d'un honnête homme.* »⁷⁷. « *Le thème de tout roman, c'est le conflit d'un personnage romanesque avec des choses et des hommes qu'il découvre en perspective à mesure qu'il avance, qu'il connaît d'abord mal, et qu'il ne comprend jamais tout à fait.* »⁷⁸. « *Le but suprême du romancier est de nous rendre sensible l'âme humaine, de nous la faire connaître et aimer dans sa grandeur comme dans sa misère, dans ses victoires et dans ses défaites. Admiration et pitié, telle est la devise du roman.* »⁷⁹.

« *Les héros ont notre langage, nos faiblesses, nos forces. Leur univers n'est ni plus beau, ni plus édifiant que le nôtre. Mais eux, du moins, courent jusqu'au bout de leur destin et il n'est jamais de si bouleversant héros que ceux qui vont jusqu'à l'extrémité de leurs passions* »⁸⁰. « *Un roman est comme un archet, la caisse du violon qui rend des sons, c'est l'âme du lecteur.* »⁸¹. « *On ne peut créer des personnages que lorsqu'on a beaucoup étudié les hommes, comme on ne peut parler une langue qu'à la condition de l'avoir sérieusement apprise.* »⁸². « *Un roman n'est jamais qu'une philosophie mise en images.* »⁸³

Mots clés :

Littérature, Roman policier, personnage, handicap, société.

⁷⁷ Maupassant, *préface de Pierre et Jean*, 1887.

⁷⁸ Alain, *Système des Beaux-Arts*, 1920.

⁷⁹ Duhamel, *Essai sur le roman*, 1925.

⁸⁰ Albert Camus, *L'Homme révolté*, 1951.

⁸¹ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, 1890.

⁸² Dumas fils, *La Dame aux camélias*, 1848.

⁸³ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, 1942.