



GERFLINT

ISSN 1961-9472

ISSN en ligne 2257-8404

Le protagoniste à double identité : l'analyse narrative de la fiction brève *Le passe-muraille* de Marcel Aymé

Bülent Çağlakpınar¹

Université d'Istanbul, Istanbul, Turquie

bcaglakpınar@gmail.com

ORCID ID 0000-0001-8714-9745

Reçu le 02-04-2019 / Évalué le 02-07-2019 / Accepté le 05-07-2019

Résumé

Le passe-muraille de Marcel Aymé, l'un de ses contes les plus connus, est l'objet de la présente étude dans laquelle nous nous proposons d'analyser les procédés narratifs, en nous concentrant sur le parcours du héros Dutilleul qui possède le pouvoir de traverser les murs. Le conte fait partie d'un recueil homonyme composé de dix contes. Le travail vise à démontrer la structure de ce conte en se basant sur la théorie de la narratologie classique. Notre but est d'analyser la transformation du héros énigmatique qui mène d'abord une vie ordinaire puis hors du commun dans un univers vraisemblable malgré quelques éléments quasi fantastiques. L'article s'attarde sur les rapports entre le monde créé (fictionnel) et le monde actuel (réel).

Mots-clés : identité, analyse narrative, narration, transformation, fictionnalité

Çift kimlikli kahraman: Marcel Aymé'nin *Duvargeçen* adlı kısa kurmacasının anlatı çözümlemesi

Özet

Bu çalışmanın amacı Marcel Aymé'nin *Duvargeçen* adlı kısa öyküsünün anlatı tekniklerinin, duvarların içinden geçebilme yeteneğine sahip olan başkahraman Dutilleul'ün hayat izlencesine odaklanarak çözümlenmesidir. Yazarın diğer hikâyeleri arasında en bilineni olan öykü, aynı isimli eserde diğer on öykünün bulunduğu derlemenin içinde yer alır. Yapılan araştırma klasik anlatıbilim metodu ışığında öykünün anlatı yapısını ortaya çıkarmayı hedefler. Bazı yarı fantastik öğelerin varlığına rağmen gerçekçi bir evrende geçen hikâyede, önce sıradan sonra ise olağandışı bir hayat süren gizemli kahramanın dönüşümünü incelemeyi amaçlıyoruz. Makale yaratılan dünya (kurmaca) ile yaşadığımız dünya (gerçek) arasındaki ilişkilere odaklanır.

Anahtar Sözcükler: kimlik, anlatı çözümlemesi, anlatı, dönüşüm, kurmacasallık

**The protagonist with dual identity: the narrative analysis of the short fiction
The man who could walk through walls by Marcel Aymé**

Abstract

The man who could walk through walls of Marcel Aymé, the most famous story among others, is the object of the present study in which we propose to analyze the narrative processes, focusing on the path of the hero Dutilleul who has the power to cross the walls. The story is part of a homonymous collection consisting of ten stories. The work aims to demonstrate the structure of the story through the theory of classical narratology. Our goal is to analyze the transformation of the enigmatic hero who initially leads an ordinary life, then out of the ordinary in a likely universe despite some quasi fantastic elements. The article focuses on the relationship between the created world (fictional) and the current world (real).

Keywords: identity, narrative analysis, narration, transformation, fictionality

Introduction

Le passe-muraille, partie d'un recueil homonyme composé de dix contes, est l'un des contes les plus connus de Marcel Aymé. Nous nous fixons pour objectif dans cet article d'en analyser les procédés narratifs, en nous concentrant sur le parcours du héros Dutilleul, celui-ci ayant le pouvoir de traverser les murs.

Le récit a été rédigé en 1943, durant la guerre mondiale, où la France a été occupée par la force allemande. Dans un décor historique parisien des années 1940, le personnage principal découvre sa faculté surnaturelle de s'affranchir les murs. Sans en être étonné, il s'abstient de s'en servir durant une année grâce aux médicaments jusqu'à ce que son nouveau sous-chef l'oblige à mettre en œuvre ce pouvoir. Dès lors, le protagoniste subit une transformation qui résulte des actions qu'il a engagées. Dans le récit, l'histoire dure deux années, or dans la narration, il s'agit d'un raccourci : le narrateur résume la première année par une analepse pour se concentrer sur la seconde partie, où le lecteur abstrait découvre un autre Dutilleul qui a pour pseudonyme « Garou-Garou ».

Cette présente étude vise à démontrer les techniques narratives du conte en se servant de la méthode narratologique élaborée notamment par G. Genette, J.-M. Adam, T. Todorov, V. Propp, R. Jakobson, R. Barthes, M. Bakhtine, M. Riffaterre, M. Bal, P. Ricœur, etc.

Conte fantastique ou rêvé : la composante narrative du récit

Notre intérêt porte en particulier sur le parcours du héros qui s'appelle Dutilleul, un fonctionnaire dans le ministère de l'Enregistrement. Le narrateur raconte l'histoire d'un homme « ordinaire » au début, mais qui devient « extraordinaire » à partir

du moment où un élément déclencheur dirige l'histoire vers un niveau fantastique. Dès la révélation de son pouvoir caché, la vie du protagoniste ne se déroule plus comme elle était avant, la chaîne monotone de son quotidien est brisée. A cause d'une panne d'électricité, il marche dans sa maison sans voir, et tout d'un coup il s'aperçoit qu'il est à l'extérieur de sa maison bien que la porte reste toujours fermée à clé. Stupéfait, il considère ce talent comme une maladie, c'est pourquoi il cherche un docteur dès le lendemain.

Le premier paragraphe dans lequel le narrateur introduit le lieu ; « à Montmartre, au troisième étage du 75 bis de la rue d'Orchamps » (Aymé, 1943 : 7), un temps imprécis ; « Il y avait » (Aymé, 1943 : 7) et le personnage ; « un excellent homme nommé Dutilleul » (Aymé, 1943 : 7), apparaît comme le passage où le narrateur fournit les éléments clés de l'histoire. Avant de dessiner le portrait du héros, le narrateur, évoque la faculté extraordinaire du protagoniste. Cet aspect fantastique - « passer à travers les murs sans en être incommodé » (Aymé, 1943 : 7) - rapproche le récit vers le genre du conte. En outre, la première phrase faisant allusion à la formule, qui est devenue également un cliché, amplifie cette hypothèse. En général, cette expression « il était une fois » se trouve au début d'un conte. Dès le deuxième paragraphe, le narrateur se propose de relater le moment où le héros se rend compte de son pouvoir.

On définit « l'anachronie » par la discordance entre le temps du récit (TR) (le temps racontant) déterminé par les pages et le temps de l'histoire (TH) (le temps raconté) et indiqué par les indicateurs temporels. Il y a deux composantes, la prolepse, le saut vers le futur, et l'analepse, le retour en arrière quand le narrateur transmet une action ou un fait passé(e) en regard du présent du récit.

Le narrateur de notre récit relate les réactions du héros face à sa situation hors du commun par une analepse dont la distance temporelle n'est pas précise à cause des indicateurs indéfinis. La révélation du don dans sa maison apparaît comme élément perturbateur de prime abord, pourtant l'avancement des actions illustre que ce long paragraphe analepsique sert à expliquer la découverte du talent. L'amplitude de cette analepse, la longueur de l'histoire couverte, est assez longue car elle couvre à peu près une année : « Au bout d'un an, il avait donc gardé intacte la faculté de passer à travers les murs, [...] » (Aymé, 1943 : 8). Dans cette partie, le narrateur dessine une image tout à fait normale comme si le pouvoir de passer entre les murs n'était pas considéré comme un acte phénoménal. Pour se guérir, Dutilleul prend un cachet qui puisse l'empêcher de traverser les murs. En somme, cette analepse met en évidence la perspective du héros. Celui-ci continue à vivre pendant une année en déniait l'existence d'une telle faculté sans y réfléchir.

Dans un autre point de vue, selon le décalage par rapport à la durée, l'analepse fonctionne comme un sommaire, car le narrateur résume ce qui s'est passé pendant la première année. Le temps du récit demeure plus court que le temps de l'histoire parce que celui-ci accélère le rythme du récit en abrégant l'histoire événementielle.

L'événement qui oblige le héros de notre récit à utiliser son don est peut être qualifié comme une péripétie qui intervient dans l'histoire racontée et il se trouve dans le même paragraphe où le narrateur considère ce changement comme un fait d'exception qu'il avait sous-estimé jusqu'alors.

« Peut-être eût-il vieilli dans la paix de ses habitudes sans avoir la tentation de mettre ses dons à l'épreuve, si un événement extraordinaire n'était venu soudain bouleverser son existence. » (Aymé, 1943 : 8).

Rappelons que le narrateur présente le héros comme un homme « qui possédait le don singulier de passer à travers les murs sans en être incommodé » (Aymé, 1943 : 7). Bien que la faculté soit décrite par l'adjectif « singulier », le fait qui permet de mettre en branle ce talent est signalé comme « extraordinaire ». Nous pouvons donc dire que Dutilleul a un caractère qui préfère garder ses habitudes au lieu de s'aventurer. Tous les mots descripteurs comme « singulier », « étrange », « maladie », « mal » ou le fait qu'il est « peu curieux d'aventures et rétif aux entraînements de l'imagination » soutiennent l'idée de ce qu'il mène une vie tranquille. Le narrateur transmet l'information que le sous-chef de bureau, M. Mouron, est remplacé par M. Lécuyer qui trouble l'ordre pour Dutilleul en voulant changer la formule d'ouverture dans les lettres. Le nouveau directeur le déplace vers un réduit où une inscription montre le mot « débarras » et où il lit les faits-divers en rêvant que la victime est son chef chaque fois. Toutes ces conditions poussent le héros vers une sorte de révolte ou une réaction inattendue. Par le mot clic « un jour » débute donc la deuxième étape dans laquelle la situation initiale subit des modifications.

« Demeuré seul dans son réduit, il fit un peu de température et, soudain, se sentit en proie à l'inspiration. Quittant son siège, il entra dans le mur qui séparait son bureau de celui du sous-chef, mais il y entra avec prudence, de telle sorte que sa tête seule émergeât de l'autre côté. » (Aymé, 1943 : 10).

À la lumière de ces données, il est possible de dire que l'élément perturbateur de l'intrigue principale est le recrutement de M. Lécuyer qui pousse les limites du héros jusqu'au point où ce dernier recourt à son don pour l'effrayer. Au bout d'une semaine, le sous-chef devient fou à cause de l'apparition de la tête sur son mur chaque jour. Dès qu'il quitte le bureau, Dutilleul retourne à ses habitudes sans pour autant trouver satisfaction de sa situation actuelle. À partir de cette première action, une nouvelle phase s'ouvre pendant laquelle le héros se lance dans des aventures inspirées par le désir de sentir son pouvoir encore une fois.

À partir du moment où Dutilleul découvre sa capacité de traverser les murs, il l'expérimente plusieurs fois ; mais le narrateur n'évoque qu'une seule fois comment et combien de fois le héros a accompli cet acte : « Au cours de cette seule journée, la tête redoutée apparut vingt-trois fois sur le mur et, les jours suivants, à la même cadence. » (Aymé, 1943 : 10). Cela nous renvoie au problème de décalage (entre TR et TH) de la fréquence. La tête de Dutilleul traverse le mur et le héros répète la même phrase vingt-trois fois dans une journée mais le narrateur le transmet seulement deux fois dans la narration. G. Genette nomme ce mode de fréquence comme le récit itératif parce que cette action s'est réalisée plus souvent qu'elle n'est intégrée dans la narration du récit.

Suite aux affaires louches, Dutilleul découvre un nouveau monde dans lequel il s'estime comme un héros sans but, alors il se met à chercher un objectif qui puisse le motiver ; il se propose de consulter les faits divers dans les journaux pour passer à l'acte et se servir de son don.

« Mais l'homme qui possède des dons brillants ne peut se satisfaire longtemps de les exercer sur un objet médiocre. Passer à travers les murs ne saurait d'ailleurs constituer une fin en soi. C'est le départ d'une aventure, qui appelle une suite, un développement et, en somme, une rétribution. » (Aymé, 1943 : 11).

Donc le protagoniste découvre une nouvelle tentation après avoir vécu le plaisir d'effrayer son sous-chef. Mais la raison de tout ce qu'il a fait contre son patron est son désir de réutiliser ses phrases préférées dans les lettres. L'idée d'aventure l'attire, pourtant il s'aperçoit qu'il a besoin d'un objectif. Avec une telle idée, il se met à voler l'argent, les bijoux, voire « le fameux diamant de Burdigala ». Il faut souligner que Dutilleul ne veut pas rester dans l'anonymat, c'est pour cela qu'il laisse des traces en utilisant le nom « Garou-Garou » ; pour lui, c'est une sorte de signature pour signer les affaires louches. Le nom gagne une notoriété parmi les parisiens et les habitants de province, et peu après même ses collègues en parlent sans cesse.

Cependant, les collègues se moquent de lui quand il avoue modestement un jour qu'il est lui-même Garou-Garou. Pour prendre sa revanche, le cambrioleur se fait arrêter par un gardien de nuit lors du vol dans une bijouterie. En somme, le héros ne désire pas seulement laisser ses traces dans les lieux de crime, il souhaite que les gens connaissent celui qui a réalisé ces actes. Cette attente cause le stress chez le héros, il ne garde plus sa routine. Ne voulant plus rester dans l'anonymat, il révèle la réalité par rapport à son identité.

Précisons que la notion de vengeance occupe une place importante dans les actions du héros. D'abord, il veut se venger de son patron, puis de ses collègues, ensuite du directeur qui le garde dans la prison. Malgré sa force surnaturelle il est clair que Dutilleul est un homme comme les autres, c'est-à-dire qui cherche à se venger, qui se révolte contre l'injustice, etc.

Dutilleul quitte la prison en annonçant sa fuite par une lettre adressée au directeur. Il ne se cache même pas après avoir quitté sa cellule. Pendant ses fugues, il se figure comme une personne tranquille, calme et fier de soi.

Dans les scènes où il s'entretient avec le directeur, un fort humour noir se révèle dans le texte. Celui-ci, outré des fugues et des habitudes du criminel, le punit par le pain sec. Pourtant l'autre agit avec désinvolture.

« Allô ! Monsieur le directeur, je suis confus, mais tout à l'heure, au moment de sortir, j'ai oublié de prendre votre portefeuille, de sorte que je me trouve en panne au restaurant. Voulez-vous avoir la bonté d'envoyer quelqu'un pour régler l'addition ? » (Aymé, 1943 : 15-16).

Le soir de cet événement, Dutilleul s'évade pour toujours en changeant cette fois son image afin de ne pas être reconnu.

La dernière péripétie, la plus importante pour la résolution de l'intrigue, est la rencontre avec une femme blonde au moment où il pense aller en Égypte. La femme était déjà mariée avec un homme qui est très jaloux, c'est pourquoi il l'enferme la nuit quand il sort de la maison. La femme signifie le désir sexuel et le défi pour le héros. Il rend visite à la blonde après le départ de son mari. Le lendemain, il avale deux cachets à cause du mal à la tête et se met en route vers son amante. A la fin de cette scène se dénoue l'intrigue principale du conte.

Par infatuation, nonchalance ou manque d'attention, Dutilleul se trouve dans une situation où le criminel devient la victime de ses propres actes. Le narrateur fait sentir la fin malheureuse du héros en décrivant l'anomalie lors de passage à travers les murs après la visite.

« Lorsqu'il s'en alla, Dutilleul, en traversant les cloisons et les murs de la maison, eut l'impression d'un frottement inaccoutumé aux hanches et aux épaules. » (Aymé, 1943 : 18).

Jusqu'à ce moment, le héros traverse les murs sans problème. Le lecteur averti qui commente cette description en gardant en tête l'information des deux cachets avalés peut avoir une idée de ce qui se passera. Nous pouvons donc considérer que ces deux indices préparent le destinataire/lecteur au dénouement de l'action.

Il faut rappeler que, dans un conte, les mot-clics comme « un jour », « un soir » ou « un matin » jouent le rôle de perturbateur soit pour changer la séquence narrative, soit pour changer le déroulement de l'intrigue de façon à annoncer une péripétie. Le destinataire/lecteur saisit la fin du Dutilleul lentement, comme les mouvements de ce dernier se ralentissent à l'intérieur des murs.

« Ayant réussi à se loger tout entier dans l'épaisseur du mur, il s'aperçut qu'il n'avançait plus et se souvient avec terreur des deux cachets qu'il avait pris dans la journée. Ces cachets, qu'il avait crus d'aspirine, contenaient en réalité de la poudre de pilette tétravalante prescrite par le docteur l'année précédente. » (Aymé, 1943 : 19).

C'est la fin de l'histoire de Dutilleul, dont le pouvoir de traverser les murs est enfin épuisé. Il est pétrifié dans les murs de son amante. Donc le pouvoir qui lui permet de s'attaquer aux aventures, même si ce sont des actes criminels, se révèle comme le non-pouvoir qui cause paradoxalement sa mort.

Dans le dernier paragraphe, le narrateur évoque la fin de l'histoire en donnant à Garou-Garou Dutilleul un statut nostalgique. La séquence narrative se complète par cette partie dans laquelle celui-là rapporte la situation finale, d'abord d'un homme ordinaire (« fonctionnaire »), puis criminel (« cambrioleur »), ensuite romantique (« amant ») et finalement légendaire (« statue »).

Quand nous prenons en considération l'ensemble du récit, il est clair que *Le passe-muraille* est un conte qui a une forme bien structurée avec un début, une progression et une fin. Comme le définit Todorov :

« Un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre ; par l'action d'une force dirigée en sens inverse, l'équilibre est rétabli ; le second équilibre est bien semblable au premier, mais les deux ne sont jamais identiques. » (Todorov, 1968 : 82).

Ainsi dans notre récit nous assistons à un renversement du contenu par la découverte du don de Dutilleul. Au début comme il ignore sa faculté, il mène une vie tout à fait ordinaire mais à partir du moment où il découvre sa force surnaturelle le cours de sa vie change. La séquence narrative (Adam, 1987 : 62) de l'histoire peut être schématisée de la façon suivante.

Comme schématisés ci-dessus, les deux axes principaux construisent la structure du récit. Le premier axe renvoie à l'analepse d'une année durant laquelle le

Séquence narrative				
Situation initiale	Complication	Action ou évaluation	Résolution	Situation finale
- Héros ignorant sa faculté - Fonctionnaire - Habitant Montmartre	- Découverte de la faculté - Négligence de cette faculté	- Visite chez le docteur - Garder la routine	- Prendre des cachets pour neutraliser son don	- Retour à son quotidien

Séquence narrative				
Situation initiale	Complication	Action ou évaluation	Résolution	Situation finale
<ul style="list-style-type: none"> - Héros ignorant sa faculté - Fonctionnaire - Habitant Montmartre 	<ul style="list-style-type: none"> - Redécouverte du pouvoir - Décision de l'utiliser 	<ul style="list-style-type: none"> - Effrayer son patron - Voler de l'argent et des bijoux - Fuir de la prison - Séduire une femme mariée 	<ul style="list-style-type: none"> - Figé à l'intérieur des murs à cause des cachets pris par mégarde 	<ul style="list-style-type: none"> - Mort - Devenir une légende à Montmartre

Tableau 1 : Macrostructure du conte

narrateur néglige son pouvoir, et l'autre désigne l'histoire principale où le héros commence à exploiter sa faculté sous le pseudonyme Garou-Garou.

Narrateur

Le terme désigne une notion qui n'existe pas dans la vie réelle, pourtant il a une existence abstraite dans la structure d'un texte narratif en jouant le rôle de modérateur qui organise la composition de l'histoire. Donc chaque récit nécessite celui ou celle qui transmet une histoire au destinataire en utilisant des différents procédés narratifs lors de la narration d'une intrigue. Il se figure comme une entité absente dans la diégèse, ou un personnage forcément présent dans le monde fictionnel.

« On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte [...], l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte [...]. Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique, et le second homodiégétique. » (Genette, 1972 : 252).

Le narrateur du conte ne laisse pas de trace explicite par rapport à son identité, il raconte ce qui se déroule sans appartenir au monde narratif du récit. G. Genette classe ce type de narrateur par sa relation au récit comme extradiégétique ; en tant que narrateur anonyme, le responsable de la narration ne fait pas partie de la diégèse. En outre, ce dernier ne possède pas de relation avec l'histoire racontée, il n'y participe pas, il transmet seulement les actions, les événements ou les faits. Toujours selon la classification de G. Genette, le narrateur est considéré comme hétérodiégétique. En bref, il n'est pas un personnage dans l'histoire.

Avant de s'appuyer sur le narrateur du conte, il est nécessaire de distinguer les deux termes qui semblent très proches mais au fond indiquent deux concepts qui sont liés l'un à l'autre : le récit et la diégèse. Le premier signifie la narration d'un discours, autrement dit l'énoncé narratif, alors que l'autre dénote le contenu narratif, soit « l'univers spatio-temporel désigné par le récit » (Genette, 1972 : 280).

Il faut rappeler que le terme narrateur désigne celui qui raconte, pourtant la focalisation assumée par lui répond à une autre question : qui voit ? Il existe trois types de focalisation (G. Genette), ou de vision (J. Pouillon) : zéro (du dehors), interne (avec) et externe (par derrière). Certains théoriciens, comme M. Bal, critiquent cette catégorisation de G. Genette à cause de la position du personnage, car celle-ci souligne que dans la focalisation interne le personnage voit les faits avec le lecteur possible tandis que dans la focalisation externe, le personnage est vu de l'extérieure par le lecteur supposé. Malgré ces critiques, ce système de classification est toujours valable dans l'analyse d'une œuvre littéraire.

À la lumière de ces explications, nous pouvons dire que le narrateur du conte emploie la focalisation zéro dont le caractère nécessite le statut omniscient en narrant ce qui se passe sans avoir une limite par rapport à son pouvoir, savoir, voir ou faire. La perspective adoptée par le narrateur lui permet d'organiser le récit par rapport à l'information partagée avec le lecteur abstrait.

Le narrateur anonyme ne transmet pas seulement les faits ou les actions, parfois, il les commente aussi en montrant sa présence au niveau textuel. Ainsi, il partage son point de vue par rapport aux événements que Dutilleul a subis. Bien que celui-là ait une existence textuelle grâce à ses discours, les indices directs comme « je » ou « nous » ne se trouvent jamais, pourtant l'indice indirect « on » est utilisé une seule fois.

« On jugera sans doute que le fait de se laisser prendre par la police pour étonner quelques collègues témoigne d'une grande légèreté, indigne d'un homme exceptionnel, mais le ressort apparent de la volonté est fort peu de chose dans une telle détermination. » (Aymé, 1943 : 14).

Dans ce cas, *prima facie*, le pronom impersonnel « on » peut se confondre si cela désigne les pronoms « je + tu ou nous ou vous ». Pour signaler un pronom personnel « on », il est nécessaire d'avoir des marques qui renvoient aux pronoms cités, pourtant, dans la phrase donnée, ou avant ou après celle-ci, il n'existe pas de signes qui peuvent prouver que ce « on » symbolise l'énonciateur ou l'énonciataire. Au contraire, dans le texte entier, le destinataire ne s'adresse pas directement au destinataire. Les analyses illustrent qu'il s'agit d'un pronom impersonnel

conformément à la composition générale du conte *Le passe-muraille*.

Comme le narrateur joue différents rôles selon son statut dans la diégèse ou sa relation par rapport à l'histoire, il possède également diverses fonctions que G. Genette a répertoriées dans cinq catégories, mais certains théoriciens en a ajouté d'autres. Selon G. Genette, les fonctions du narrateur sont la fonction narrative, la fonction de régie, la fonction de communication, la fonction testimoniale, la fonction idéologique et auxquelles Yves Reuter ajoute la fonction métanarrative et explicative (Reuter : 2013).

Nous observons que le narrateur sans identité du conte est pourvu des fonctions (A) narrative ; obligatoires vu qu'il narre une histoire, (B) de régie ; parce que ce dernier organise son récit en utilisant des organisateurs qui contrôlent les discours des personnages, et (C) explicatives ; car il met au clair certaines parties pour que le lecteur puisse suivre le fil conducteur de l'histoire. Sur ces entrefaites, les fonctions du « il-narrateur » semblent limitées par rapport à son caractère omniscient et au sous-genre fantastique qui donne au narrateur la liberté dans l'organisation interne de la fiction.

Cadre spatio-temporel

Quant à la temporalité du conte, il est question de deux grandes parties au niveau macrostructure : celle où Dutilleul voit son pouvoir comme une maladie pendant une année et la deuxième partie où il agit contre son patron. Le narrateur résume la première année en précisant que le fonctionnaire a trouvé un médecin qui l'a guéri. Cette première partie débute par une analepse qui prend un rôle explicatif étant donné que le narrateur relate exclusivement le moment de la découverte du pouvoir et sa suite de manière elliptique. Il récapitule le regard du héros vis-à-vis de son don d'une part, et d'autre part il évite d'exposer le parcours du héros. Donc dans cette section, l'ellipse et le sommaire s'entremêlent au sein d'une anachronie.

Nous avons indiqué qu'il y a l'idée de vengeance au moment où le héros utilise volontairement son pouvoir, et dès ce moment-là jusqu'à sa fin tragique, une année se passe : « Ces cachets, qu'il avait crus d'aspirine, contenaient en réalité de la poudre de pirette tétravalante prescrite par le docteur l'année précédente » (Aymé, 1943 : 19).

Nous nous sommes déjà appuyé sur le temps du récit et le temps de l'histoire, maintenant il convient d'ouvrir une parenthèse pour rappeler que la notion de temps peut être abordée selon trois aspects complémentaires dont le dernier est

le temps de la narration. Celle-ci indique le rapport entre l'acte narratif et les actions transmises. Le narrateur du conte raconte les événements au passé, donc le moment/point de la narration est ultérieur au temps de l'histoire réalisée. Il est question d'un regard rétrospectif du narrateur sur ce qui s'est déroulé. L'utilisation abondante de l'imparfait « avait, possédait, venait, faisait » et du passé simple « tâtonna, se trouva, se décida, laissa » prouvent que le type adopté dans cette courte fiction est la narration ultérieure.

Le narrateur fait continuer l'histoire non seulement par des sommaires mais aussi par des ellipses, qui est une forme d'omission d'une partie de l'histoire. Les indicateurs comme « quelques jours plus tard » indiquent que le TR n'avance pas mais le TH avance plus au moins comme le montre l'indicateur temporel. Le rôle de ces types d'ellipse dans le récit est d'attirer l'attention du lecteur sur le déroulement de l'histoire principale en créant une linéarité à suivre.

La macrostructure se révèle dans une forme cyclique non seulement dans la temporalité du récit mais aussi dans l'espace où se déroulent les événements. Le texte commence par la phrase « Il y avait Montmartre », la partie de sanction se réalise « dans les rues de Montmartre » et la situation finale se conclut dans « la rue Norvins » qui se trouve toujours dans Montmartre « la Butte ». Sauf certaines péripéties, l'histoire se développe principalement dans cet endroit. Dès lors, le héros quitte sa vie monotone dans un espace que le narrateur décrit à travers une atmosphère fantastique au début par la mention du don surnaturel. La fin du récit représente une tonalité dramatique et tragique où le narrateur montre le statut actuel du personnage principal par une clause fabuleuse pour créer une atmosphère légendaire. En bref, l'incipit et l'excipit obéissent eux-mêmes relativement aux conventions du conte fantastique.

« Les noctambules qui descendent la rue Norvins à l'heure où la rumeur de Paris s'est apaisée, entendent une voix assourdie qui semble venir d'outre-tombe et qu'ils prennent pour la plainte du vent sifflant aux carrefours de la Butte. »
(Aymé, 1943 : 19).

Le décor spatial renforce la structure close, car comme le retour au moment où l'histoire débute, le héros revient au lieu où il a obtenu sa rare faculté. Dans l'incipit l'espace est présentée d'une manière réaliste tandis qu'à la fin le narrateur insiste sur la caractéristique illusoire de ceux qui définissent le texte plutôt fantastique.

Dans un article intitulé « L'effet de réel », R. Barthes s'appuie sur les éléments qui donnent au récit une valeur référentielle en montrant des liens entre la fiction et la réalité. Il insiste sur le fait que certains objets, faits ou notions ne sont pas utiles pour la narration, pourtant ils prennent un rôle secondaire afin de renforcer la structure interne du récit au sujet de la vraisemblance : « le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne se disent finalement rien d'autre que ceci : nous sommes le réel » (Barthes, 1982 : 89). Riffaterre débat le statut du lecteur en partant de la perception d'un poème dans « l'illusion référentielle ». Dans la lignée de ces perspectives, le point de référence n'est pas toujours la réalité de notre monde. Si on considère l'univers créé par le narrateur comme un monde clos, le narrateur se réfère à un fait (seulement la faculté prédite) dans ce même monde fictionnel (autoréférence) en tenant compte que cette faculté y est possible. M. Riffaterre indique que la référentialité « n'est que la rationalisation du texte opérée par le lecteur » (Riffaterre, 1971 : 93). Dans cette optique, l'espace de l'histoire contribue à créer l'effet de réel aux yeux du lecteur puisque les indices topographiques réels avec les noms du quartier et de la rue bien connus à Paris (Montmartre, 75 bis de la rue d'Orchampt). De même, l'indifférence des personnages (le docteur, ses collègues et le public) face à ce don renforce l'aspect rationnel et logique de la construction de l'histoire sans pour autant diminuer sa couleur invraisemblable.

Transformation du héros

Les recherches sur les personnages montrent qu'un personnage dans un récit narratif peut être analysé selon son identité (être) et son action (faire). Dans le conte *Le passe-muraille*, le narrateur se focalise sur le parcours d'un seul personnage principal qui possède un jour la faculté de passer à travers les murs lors d'une panne d'électricité. Le récit commence par la description physique du héros nommé Dutilleul : « Il portait un binocle, une petite barbe noire et il était employé de troisième classe au ministère de l'Enregistrement. » (Aymé, 1943 : 7).

Comme l'indique Jean-Pierre Goldenstein « la fiche signalétique (nom, âge, apparence...) en insistant sur l'être de la personne romanesque, tend à occulter le rôle qu'elle joue dans l'économie du récit par son faire » (Goldenstein, 1999 : 63). Pendant l'histoire, l'apparence physique du héros donne des détails sur son caractère, et sur ses réactions en particulier. Parce que l'identité présentée n'indique pas un héros au sens classique du terme.

Le protagoniste subsiste dans une vie monotone en évitant d'expérimenter de nouvelles approches ou aventures. Rappelons la première réaction du héros lors de

la découverte de son don. Il traverse les murs accidentellement pour la première fois, il le refait pour entrer dans sa maison mais le lendemain, il cherche une guérison à sa « maladie ». Et au bout d'une année, il ne profite pas de sa faculté parce qu'elle « semblait ne répondre à aucune de ses aspirations » (Aymé, 1943 : 7). Entre parenthèses, il faut souligner l'utilisation de l'imparfait dans cette phrase puisque cette mention et les autres verbes conjugués à l'imparfait aussi dans cette analepse donnent un indice sur le statut du narrateur. Cet indice sert à marquer non seulement l'omniscience du narrateur, il nous annonce aussi que la faculté du héros sera utile à un certain point dans le programme narratif de Dutilleul.

Pendant que celui-ci exerce son métier dans l'Enregistrement, nous voyons qu'il est obsédé par la formule utilisée dans les lettres : « Me reportant à votre honorée du tantième courant et, pour mémoire, à notre échange de lettres antérieur, j'ai l'honneur de vous informer... » (Aymé, 1943 : 9). La tentative de changer cette formule par une autre et son déplacement forcé dans un réduit par son nouveau sous-chef M. Lécuyer pousse Dutilleul à protester contre lui. C'est le moment perturbateur dans le parcours du héros et dans son caractère en même temps. Dès que le patron l'insulte en demandant de réécrire la lettre et en le traitant d'une manière mortifiante, par une décision momentanée, il fait pâlir M. Lécuyer. Jusqu'à ce temps-là, le héros ne s'oppose pas au traitement incommode de son chef grâce à sa modestie. Mais dans le reste du conte, il subit plusieurs transformations à la suite de l'activation de son don afin de se venger.

Nous pouvons énumérer, excepté le premier acte contre son patron, trois événements se succédant respectivement comme les faits qui transforment Dutilleul peu à peu : le cambriolage et l'attitude de ses collègues, la prison et son directeur, et finalement la femme prisonnière dans sa maison.

Premièrement, le héros se sent un manque chez lui à la suite du départ du directeur du service. A défaut d'un but, il se lance dans le cambriolage des banques ou des bijouteries en laissant sa signature, Garou-Garou. Il est clair qu'il ne veut plus rester dans l'anonymat, il désire implicitement que les gens sachent qui est l'auteur de ce dont tout le monde parle avec enthousiasme. Bien qu'il soit une personne modeste auparavant, il révèle son identité secondaire dans son bureau quand ses collègues en discutaient. Cependant la moquerie de ses amis lui donne l'envie d'être arrêté par la police dans l'intention de prouver que Garou-Garou est son pseudonyme.

En second lieu, l'arrestation de Dutilleul le rend célèbre. Cette fois, il teste sa faculté dans la prison dont les murs sont épais. Pendant ses jours de détention (fausse), il développe un humour noir contre le directeur quittant sa cellule plusieurs

fois et revenant toujours avec un objet qui lui appartient. Nous avons indiqué que le passe-muraille s'enfuit un jour à cause de l'outrage du directeur envers lui. Pour la première fois, il change son image et son appartement afin de se cacher.

« Cette fois, il prit la précaution de raser sa barbiche noire et remplaça son lorgnon à chaînette par des lunettes en écaille. Une casquette de sport et un costume à larges carreaux avec culotte de golf achevèrent de la transformer. Il s'installa dans un petit appartement de l'avenue Junot où, dès avant sa première arrestation, il avait fait transporter une partie de son mobilier et les objets auxquels il tenait le plus. » (Aymé, 1943 : 16).

Il ne s'intéresse plus aux murs épais de la prison, un nouveau besoin naît à partir du moment où les mêmes murs ne sont pas considérés comme un vrai défi. C'est pourquoi, il projette d'aller en Égypte en vue de traverser les pyramides. Avant de réaliser son voyage, il rencontre le peintre Gen Paul, la seule personne qui a reconnu le héros après son changement physique, qui l'informe sur la femme blonde dont il est tombé amoureux auparavant.

En dernier ressort, l'intérêt de la femme pour Dutilleul et la situation inaccessible de la blonde attirent l'attention du héros qui cherche constamment l'ostentation du défi après être devenu Garou-Garou.

À la lumière de ces données, Dutilleul passe à l'action dès qu'un personnage l'humilie (M. Lécuyer ou le directeur de la prison) ou se moque de lui (ses collègues), quand il éprouve les limites de son talent (les murs épais de la prison, les pyramides (non-réalisées) et la femme prisonnière). M. Lécuyer influence le point de vue de Dutilleul, parce que celui-ci considère sa faculté comme une particularité inconvenue ou une qualité qui ne sert à rien. Le directeur de la prison se figure comme la victime de l'humour noir de Dutilleul jusqu'au moment où il l'offense dans le restaurant. Celui-là conduit l'attention de l'autre vers un autre défi puisque le protagoniste ne tolère pas les actions insultantes. La femme joue un rôle essentiel parce qu'elle séduit le héros par sa beauté et par son statut inapprochable pour les gens ordinaires.

Ainsi au niveau actantiel, le sous-chef prend-il le rôle du destinataire étant donné que la quête qui est de se venger affecte uniquement ce personnage. Le directeur se voit comme l'opposant par rapport aux fugues réalisées, mais ses efforts restent vains car chaque fois Dutilleul s'en échappe. Tous ces personnages, en particulier et ses collègues, jouent peu ou prou des rôles significatifs. La description du personnage principal dénote un fonctionnaire « timide, modeste, fier » qui garde sa routine et qui est attaché à ses habitudes, cependant il se transforme *primo* en cambrioleur, devient ensuite séducteur et se réduit finalement en statue entre

les murs. L'homme modeste devient présomptueux, sa fierté au sujet de son métier prend une autre forme et elle est remplacée par une extrême confiance en soi. C'est pour cette raison que le gardien l'arrête et que ce dernier ne cherche pas à s'enfuir, qu'il rit du directeur grâce à sa faculté. D'abord il cherche des moyens pour aider les autres par son attribut unique, puis il est en quête d'autres défis personnels. Nous pouvons illustrer la transformation du héros énigmatique de la façon suivante :

Le parcours du protagoniste

Avant le pouvoir	Après le pouvoir	Après le pouvoir
Dutilleul	Dutilleul	Garou-Garou
Sujet sans le vouloir Sujet sans le pouvoir	Sujet sans le vouloir Sujet avec le pouvoir	Sujet avec le vouloir Sujet avec le pouvoir
Fonctionnaire	Fonctionnaire	Cambrioleur Séducteur Criminel
Obsédé par une formule de réponse	Obsédé par une formule de réponse	Obsédé par l'idée de défi
Anonyme	Anonyme	Célèbre

Tableau 2 : Transformation du protagoniste

Le héros qui exerce son métier s'appelle Dutilleul tandis que le cambrioleur qui terrorise son patron et le directeur de la prison s'appelle Garou-Garou, ces deux noms signalent deux personnages différents. Le premier veut avoir une vie tranquille utilisant sa chère formule alors que le deuxième va à la découverte des aventures par la tentation pour l'interdit. En bref, le fonctionnaire ordinaire, obsédé par une formule de réponse, qui ne songe à utiliser cette étrange faculté pendant une année, se transforme en cambrioleur tout d'un coup après avoir eu un déclic intérieur.

Le personnage possède les caractéristiques d'un super-héros défini par la double identité, d'abord par un pseudonyme pour cacher sa vraie identité et ensuite par la présence d'un pouvoir extraordinaire. Il profite de sa faculté pour ses intérêts personnels, soit pour se venger, soit pour s'amuser, soit pour l'amour ou bien soit pour le désir d'être reconnu par tout le monde. La deuxième identité ne reste pas cachée longtemps, le héros l'annonce premièrement à ses collègues, puis au public. Cela nous renvoie à la notion d'altérité par rapport à la nouvelle identité que les autres l'influencent plus ou moins. Sur ce sujet, Bankir propose dans sa thèse de doctorat que l'Autrui joue un rôle définitif sur la construction identitaire quand le sujet/héros interagit avec lui/leur.

« L'altérité intérieure, quant à elle, concerne directement la permanence identitaire dans le temps. Inscrit dans le flux de la temporalité, le sujet subit des altérations dans son rapport à Autrui et au monde. Il prend position devant les choses qui changent en adoptant de nouveaux points de vue sur les objets, sur les autres et sur lui-même. L'altérité intérieure qui émerge des transformations dans le temps est déterminée par les écarts du sujet par rapport au soi, aux traits relativement stables de son identité, bref à sa mêmeté. L'altérité se rapporte donc à la partie créative de l'identité du sujet, en le conduisant à changer de perception et à se réinventer en permanence. L'identité se réaffirme ainsi à travers le changement lui-même. » (2017 : 77)

Dans cette perspective, le héros Dutilleul subit des changements intérieurs lors de sa quête qui devient aussi une quête identitaire au moment où il se définit lui-même comme Garou-Garou.

Le narrateur remanie certaines caractéristiques de la notion « super-héros », il est clair que le protagoniste a un « super » pouvoir, il ne réalise pas des actions propres à un vrai « héros ». Ce type d'action distingue le protagoniste de l'idée de superhéros qui désire utiliser sa faculté pour le bien du public. Toutefois, le narrateur caricature Garou-Garou par la fin paradoxale, l'homme qui traverse les murs est figé à l'intérieur du mur. En outre, il séduit une femme mariée en violent les règles de la morale, se moque des forces de l'ordre et il vole de l'argent ou des richesses constamment.

La transformation du héros dirige notre travail vers un dernier point sur le statut du personnage principal. Dans le tableau 2, il manque la situation finale du héros qui a été figé. Ce tableau-ci reflète son changement dès le début jusqu'au moment où il devient captif et meurt. Par rapport à son statut ontologique, il se situe entre « vie » et « non-vie ». La mort du personnage a été insinuée dans le récit par le fait que celui-ci ne traverse plus les murs quand il quitte son amante. La transformation se complète par le nouveau statut qui unit « inanimé » et « non-vivant ».

Conclusion

Le passe-muraille est un conte dans lequel le narrateur anonyme relate l'histoire d'un fonctionnaire dénommé Dutilleul semblant un homme normal et sa transformation pendant une série d'événements.

Il y a deux axes qui caractérisent le point de vue du héros et du narrateur par rapport à son pouvoir. Le premier axe est caractérisé par l'emploi des mots comme « singulier, maladie, étrange, mal » tandis que l'autre axe est déterminé

par indicateurs comme « dons brillants, exceptionnel, magnifique ». Dès le début, le regard du public est toujours positif, car une fois que cet homme mystérieux utilise sa faculté, il provoque d'abord une curiosité chez les gens, après la publication de sa photographie, il y a même des imitateurs qui le voient comme une idole.

Le héros qu'aucun mur ne peut immobiliser perd sa liberté à cause de la faculté qui lui assure une totale liberté en apparence, or à la fin, celui-ci devient victime de son unicité. Après avoir utilisé son pouvoir, le protagoniste mène d'abord une vie comme auparavant (retour à son bureau le jour, aller au cambriolage la nuit), ensuite une vie de prison, et enfin une absence de vie (non-vie) à l'intérieur du mur.

Dès que le héros affiche sa vraie identité après son arrêt volontaire pour lancer un défi à ses collègues, nous voyons que le caractère Dutilleul s'estompe tandis que la figure de Garou-Garou s'intensifie. Changer son image complète la transformation de Dutilleul en Garou-Garou ou du fonctionnaire ordinaire en cambrioleur/séducteur fantasque.

Le narrateur ne laisse pas de piste probable pour continuer l'histoire. Selon l'organisation narrative, l'histoire se conclut par une situation finale dans laquelle le destinataire trouve la réponse à l'énigme proposée dans la situation initiale.

Nos analyses ont montré que le narrateur place l'histoire dans un univers vraisemblable, le cadre spatio-temporel crée l'effet de réel puisque les actions se déroulent dans un espace se rapportant au monde actuel. A part la faculté irréaliste/surnaturelle du héros, tout ce que le narrateur relate se conforment aux lois du réel. Dernièrement, il nous semble pertinent de dire que le narrateur crée une réalité parallèle à travers la faculté de Dutilleul considérée comme un simple privilège.

La manière dont le narrateur insère l'élément extraordinaire (faculté de traverser les murs) dans la portée réaliste donne l'illusion d'une vraisemblance légitime. L'intérêt principal de l'histoire n'est pas la phénoménalité de ce pouvoir, c'est l'itinéraire du héros et sa transformation graduelle. Ni le destinataire, ni les personnages de la diégèse jugent le statut de Dutilleul comme irréel, surnaturel, donc la faculté est considérée comme normale, mais elle est « singulière ». Nous pouvons constater que la brève histoire de ce fonctionnaire se déroule dans une dimension réelle, parallèle et indéterminée ; le narrateur y intègre le narrataire en créant une illusion véridique à partir d'une autoréférence fictionnelle. L'écart entre la réalité et l'imaginaire se dissout à partir du moment où le narrateur relate l'histoire comme si les faits racontés obéissaient à l'ordre logique du monde où nous vivons.

Bibliographie

- Adam, J-M. 1987. « Types de séquences élémentaires ». *Pratiques*, n° 56, p. 54-76.
- Aymé, M. 1943. *Le passe-muraille*. Paris : Folio.
- Bal, M. 1977. « Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit ». *Poétique*, n° 29, p. 107-127.
- Bankır, S. 2017. *La problématique de l'identité dans les romans de Sylvie Germain : Une approche Sémiotique*. Thèse de Doctorat, Istanbul : Université d'Istanbul, Institut des Sciences Sociales.
- Barthes, R. 1971. « L'effet de réel ». *Littérature et réalité*, Points, p. 81-90.
- Genette, G. 1972. *Figures III*. Paris : Seuil.
- Genette, G. 1979. *Discours du récit*. Paris : Seuil.
- Goldenstein, J-P. 1999. *Lire le roman*. Bruxelles : De Boeck & Duculot.
- Pouillon, J. 1954. *Temps et roman*. Paris : Gallimard.
- Riffaterre, M. 1971. « L'illusion référentielle ». *Littérature et réalité*, Points, p. 91-118.
- Reuter, Y. 2013. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Armand Colin.

Note

1. Chercheur postdoctoral à l'Université Paris Diderot - Paris VII dans le cadre de programme international de bourses de recherches postdoctorales (2219) financé par le TUBITAK.