



**Mémoire de fin d'études
En vue d'obtention du diplôme de Master
Option : Analyse du Discours et Sciences des Textes**

Titre

**La peur dans *La Petite Roque* et *La Peur* de
Guy de Maupassant : Analyse sémiotique.**

Présenté par : Mlle Lamia SLIMANI

Dirigé par : M.Mohammed ALLALOU

Année universitaire : 2014-2015

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de recherche, M. ALLALOU Mohammed pour son soutien et ses conseils. Je remercie également les membres de jury monsieur EL HOCINE et monsieur HAMDI.

Dédicace

A ma chère famille

A tous mes chers amis

Le sommaire

Introduction	01
Première partie	
Chapitre I: La sémiotique de l'action	05
1- Le parcours narratif	05
2- Les schémas de la sémiotique narrative.....	10
Chapitre II : La sémiotique des passions.....	13
1- Les conceptions de la passion.....	14
2- Les éléments d'analyse des passions.....	15
Deuxième partie	
Chapitre I : Analyse de la peur à partir des actions.....	20
1- Analyse de <i>La Petite Roque</i>	25
2- Analyse de <i>La Peur</i>	35
Chapitre II: Analyse de la passion de la peur	38
1- Définition de la peur	38
2- Manifestation de la peur	39
3- L'impact de la peur sur le sujet timoré	52
Conclusion	60
Bibliographie.....	63

Le résumé de *La Petite Roque*

Une petite fille violée et étranglée au bord d'une rivière a été retrouvée par le facteur. Le coupable n'a jamais été retrouvé, mais la conscience du criminel, qui n'est autre que le maire du village, le rongait. Lui qui était un homme fort et redoutable, qui n'a jamais eu peur de rien, ni des guerres, ni des tueurs et encore moins de la divinité, demeure aujourd'hui effrayé par le souvenir d'une fille nue et par ses pleurs déchirants. Le fantôme apparaît devant lui à chaque fois que la nuit tombe. Ne pouvant plus supporter, le sujet veut se donner la mort afin d'échapper à tous cela. Mais il avait peur de mourir tout comme il avait peur de vivre. Il a choisi alors de mourir en douceur, sans qu'il ne ressente rien. Voulant dévoiler son secret avant sa mort, il décide d'écrire une lettre adressée au juge d'instruction où il avoue son crime. Lorsque la lettre est remise au facteur, il part mettre en marche son plan, mais il a renoncé à la dernière minute, il a ressenti l'envie de vivre puisqu'il avait tout pour être heureux. Il a pensé à changer de pays, partir là où le fantôme ne le poursuivrait plus. Ne pouvant empêcher la transmission de la lettre au juge d'instruction, il s'est affolé. Pris par la peur et l'inquiétude, ne sachant que faire, il se jette dans la rivière où il avait commis son crime et mourra d'une manière atroce.

Le résumé de *La Peur*

Dans cette nouvelle, le narrateur relate deux événements qu'il a vécu, où il a connu le véritable sentiment de la peur qui ne se confond ni avec l'inquiétude, ni avec la frayeur.

Dans le premier récit, le sujet a ressenti la peur par rapport à l'endroit où il se situait, la nature participait à la montée de ce sentiment : ciel sombre, vent déchainé, nuages qui semblent fuir devant une épouvante, ténèbres profonds, le désert de Ouargla qui jouait des scènes épouvantables avec ses tempêtes de sables et ses dunes. Ce qui a fait augmenter le sentiment de la peur, c'est le son du tambour qui l'assourdissait jusqu'à le rendre fou. Il est devenu encore plus terrorisé parce qu'il ignorait d'où venait ce son mystérieux. Il ne parvenait pas alors à comprendre ce que lui arrive à lui et à son compagnon qui n'a pas de vie.

Le deuxième récit, c'est la deuxième peur qu'a affrontée le même personnage dans une forêt où il est parti chasser. La nuit tombée, il se dirige vers une maison pour s'abriter. A son arrivée, il s'est étonné de l'accueil qui lui a été réservé, Le garde a pointu son fusil vers lui, ses deux fils étaient armés d'une hache, et dans un coin deux femmes étaient cachées. Le garde avait tué un braconnier, il était persuadé qu'il va revenir ce soir là comme il était venu, l'année précédente. A un moment donné de la nuit, les habitants de cette demeure, y compris le chien, ressentirent une peur incroyable ; l'animal s'est mis à hurler, il fixait une chose que personne ne pouvait apercevoir. Tout à coup les hurlements s'arrêtèrent, et un silence plus terrible régnait dans la maison. Soudain le fantôme que tous redoutaient est apparu. Ce soir là, les présents ont connu la véritable signification de l'expression "mourir de peur"

Introduction

Introduction

Ce travail se propose d'étudier la passion de la peur dans deux nouvelles de Guy DE Maupassant, *La Petite Roque* et *La Peur*. Maupassant est l'un des écrivains français les plus lus, il a marqué la littérature française du XIXe siècle. Il l'a enrichie par la diversité des thèmes qu'il a abordés, et par ses six romans dont *Une Vie*, *Bel-Ami*, etc., et ces nouvelles comme *La Horla*, *En Wagon*, etc., qui retiennent l'attention pour leur force réaliste, la présence importante du fantastique et par le pessimisme.

Le XIX siècle est considéré comme l'âge de l'essor de la nouvelle. Ce genre littéraire est proche du roman et d'inspiration réaliste se distingue peu du conte. L'auteur d'une nouvelle s'appuie sur la concentration de l'histoire pour renforcer l'effet de celle-ci sur le lecteur, par exemple par un dénouement surprenant. La nouvelle est alors l'une des formes privilégiées de la littérature fantastique, policière et de science fiction.

Le trait spécifique à la nouvelle est sa brièveté. Car elle se centre sur un seul événement, par conséquent les personnages ne sont pas nombreux. La fin de celle-ci est souvent inattendue, elle prend la forme d'une chute, parfois longue de quelques lignes seulement. Contrairement aux romans parfois trop longs et touffus, la nouvelle se centre sur l'intensité de l'effet, elle marque les esprits dès la lecture des premières phrases et par son action plus resserrée.

La passion de la peur constitue le sujet de la recherche. À travers nos diverses lectures, nous avons remarqué que la peur domine les sujets des deux récits, elle se manifeste chez les sujets d'une manière similaire. La nouvelle qui porte le titre de *La Peur* s'est imposée d'elle-même. Dès la lecture des premières lignes le lecteur retrouve la définition de la peur par l'acteur, ainsi que toutes les spécificités de cette passion. Puis on découvre la deuxième nouvelle s'intitulant *La Petite Roque*, où s'accroissent, persistent et s'étalent les importantes précisions

évoquées dans la première nouvelle. Ces deux nouvelles sont alors similaires et se soutiennent. Il suffit de lire les œuvres de Maupassant pour comprendre qu'il s'agit d'une peur liée beaucoup plus au meurtre commis par les acteurs. Ces derniers ont avoué qu'ils ont éprouvé le véritable sentiment de la peur, qui ne se confond ni avec l'inquiétude, ni avec la frayeur. Ils ont également connu la véritable signification de l'expression "mourir de peur". Le narrateur a cependant bien pu trouver les termes et les mots qu'il faut pour transmettre aux lecteurs la sensation de la peur qu'ont éprouvée les acteurs, par ailleurs il n'a pu donner aucune explication de son mécanisme.

La peur touche probablement toutes les personnes jeunes ou moins jeunes, hommes ou femme. Elle est innée. On a tous peur à un moment donné de notre vie d'une chose, d'une personne, d'un endroit, ou même d'un phénomène qu'on n'arrive pas à expliquer. C'est une « *passion ancré dans notre animalité la plus archaïque.* »¹, une sensation qui affecte l'âme, et se marque sur le corps par des effets somatiques. Certains ressentent de la honte à éprouver de la peur, ils ont du mal à l'avouer, elle est une passion négative et dévalorisante, pourtant il n'y a pas d'issue possible, on ne peut éviter la pénétration de cette émotion dans nos âmes. Par ailleurs, il est possible de la contrôler et de la convertir en courage.

La peur sera abordée ici non pas d'un point de vue psychologique, mais sémiotique, il s'agit d'appliquer la théorie de la sémiotique des passions qui permet d'envisager la description formelle et rigoureuse des affects et des valeurs qui touchent justement le sujet. La sémiotique des passions a enrichi et innové le domaine de l'analyse des textes. En effet s'intéresser aux émotions qui affectent les sujet est une récente préoccupation, Greimas ne s'est rendu compte de l'importance de l'analyse des passions que vers la fin de sa vie, il a réalisé que l'étude des « états de choses » est insuffisante, de là, l'idée de faire l'étude des

¹ Rallo Ditche. E, Fontanille J et Lombardo. P, Dictionnaire des passions littéraires, Op. Cit ; P.215.

« états d'âme » lui est alors survenue, car ils véhiculent le parcours du sujet, ils sont responsables du bon et du mauvais accomplissement de sa quête.

L'analyse de la passion nous permet de dégager un sens très particulier et nous fournit une compréhension de l'homme comme être langagier, mais aussi comme être affectif et sociale. Mais pour aboutir à une meilleur analyse passionnelle, il est nécessaire d'effectuer tout d'abord une analyse narrative, celle-là nous permettra de mieux comprendre le déroulement des événements et de démontrer l'impacte de la passion sur l'action,

Dans notre travail, il s'agira de déceler les différentes sources de la peur ainsi que son apparition chez le sujet timoré. Partant de l'idée que les passions ont un fondement modal, l'on s'interrogera sur les dispositifs modaux qui génèrent le sentiment de peur dans les textes de Maupassant.

Au cours de notre recherche, nous allons vérifier si c'est sous l'effet de la suite modale du /ne-pas-savoir-être/, /ne-pas-savoir-être /et /ne-pas-pouvoir-être/, que les sujets timorés passent du statut sujet à celui du non-sujet. Si le sujet timoré est sans objet définissable, ou alors il fait de n'importe quel objet ou situation, la source et le prétexte de la peur.

Pour vérifier la validité des hypothèses et répondre à la problématique posée, nous adopterons dans ce travail, après l'introduction générale, un plan constitué de deux parties qui sont les suivantes :

Une partie théorique, elle se composera de deux chapitres. Dans le premier on parlera de la sémiotique de l'action qui sera énoncée par les deux schémas, le schéma actantiel et le schéma canonique narratif. Quant au deuxième chapitre il sera consacré à la sémiotique des passions, ces principes ces composantes modales, ainsi que le schéma canonique passionnel.

Une partie pratique où on analysera dans le premier chapitre les deux récits sur le plan narratif tout en appliquant les deux schémas afin de déterminer les actions et les transformations d'états par lesquelles passeront les sujets. On analysera par la suite dans le second chapitre la passion de la peur et sa manifestation chez les sujets, puis on résumera par le schéma canonique passionnel. En conclusion on exposera les résultats auxquels on aboutira à la fin de notre analyse.

Première partie
Les éléments théoriques

Chapitre I

La sémiotique de l'action

Première partie

Chapitre I : La sémiotique de l'action

La sémiotique de l'action est élaborée par Algirdas Julien Greimas dans les années 60.

L'analyse narrative permet de sélectionner les états qui précisent la relation conjonctive ou disjonctive entre un sujet et son objet, de plus le passage d'un état à un autre. Dans la composante narrative, on étudie les états des sujets et leur transformation. On identifie les programmes narratifs en quatre phases à savoir le contrat, la compétence, la performance et la sanction.

1. Le parcours narratif

D'après F. de Saussure « *il n'y a de sens que par la différence* »¹. L'analyse sémiotique consiste à décrire la forme du sens donc à repérer les différences des relations entre des termes, à mesurer ces différences, à préciser sur quoi elles portent, à saisir et à nommer les valeurs qu'elles sélectionnent entre éléments différenciés. Dans le parcours narratif il est question d'étudier les transformations et les actions qu'entretient le sujet pour l'obtention de l'objet de valeur et l'accomplissement de la quête dont il est chargé. En outre le parcours narratif est « une suite hypotaxique de programme narratif »² simples ou complexes, focalisée sur un actant. Il met en scène différents programmes narratifs en les ordonnant selon un enchaînement logique où chaque programme narratif est présupposé par un autre qui le présuppose.

1.1. La structure narrative

Lorsque nous analysons la composante narrative d'un texte, nous choisissons de décrire les différences qui apparaissent dans la succession des événements. Le texte se segmente en

¹ Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Talantikit, Béjaïa, 2002. p.45.

² GREIMAS, A.-J. et COURTES, J., 1979 : *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, Nouvelle édition complétée 1993. P .242.

situation initiale et situation finale, mais à l'intérieur d'un récit plusieurs transformations peuvent avoir lieu. Dans ce sens un texte se présente donc comme une suite d'états et de transformations entre ces états : un état A est transformé en un état B. on sous-entend par le mot «état» tout ce qui relève de l'être, il s'exprime avec "être" ou "avoir". La transformation d'état se réalise suite à l'interaction qui se produit entre les différents actants du récit.

1.2. Le programme narratif

Il est nécessaire de signaler que la démarche sémiotique ne se limite pas à la description des différents états, mais elle cherche à découvrir les relations entre les énoncés, car toutes les étapes et les transformations qui composent un récit sont interdépendantes. La structure d'un récit dépend de sa fin: c'est la situation finale qui commande toute la chaîne des actions antérieures, la constitution de celle-là s'inscrit dans une succession temporelle, les transformations s'effectuent de la situation initiale à la situation finale et se produisent à un moment déterminé. On appelle cette suite de transformations "le programme narratif" (abrégé PN) qui serait un faire par lequel « un sujet de faire (S1) fait en sorte qu'un sujet d'état (S2) se trouve disjoint (U) d'un objet auquel il était conjoint (\cap) ou inversement »³. Le PN englobe deux énoncés de base : l'énoncé d'état et celui de faire. Les énoncés de faire ont pour fonction de transformer les états et les énoncés d'états se fondent sur les prédicats élémentaires d'« être » et d'« avoir »

Par ailleurs, la symbolisation du PN sera de la sorte :

PN=Fonction (faire) S1 (sujet de faire) → S2 (sujet d'état) U O (objet de valeur)

Ou

³ BERTRAND, Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan Université, 2000, P.183.

PN=Fonction (faire) S1 (sujet de faire) → S2 (sujet d'état) ∩ O (objet de valeur)

(→) indique les transformations d'états

(=) indique l'introduction des composantes du PN.

(U) indique la disjonction.

(∩) indique la conjonction.

1.3. La segmentation en séquence

La segmentation en séquence est un premier pas vers l'analyse, elle rend clairs les fragments à analyser méthodiquement, de plus elle facilite la saisie du sens, elle donne ainsi des indications sur le type d'acte de lecture que permet un texte.

A.J. Greimas a élaboré certaines règles qu'il faut respecter pour le bon accomplissement de la segmentation en séquence, il est alors nécessaire de tenir compte de certains critères.

Avant toute chose prendre en considération le dispositif graphique en paragraphe. Le découpage en paragraphe est la marque de présence du narrateur. Celui-ci est libre de réaliser un plan qu'il juge adéquat à l'organisation de son discours et à la construction du sens.

Le critère spatio-temporel est à leur tour d'une importance cruciale. Benveniste a insisté sur le fait que toute analyse du discours, doit obéir aux règles de l'appareil formel de l'énonciation, parmi les éléments de celui-ci il évoque l'espace et le temps. Les indices spatio-temporels (le ici et le maintenant) ont pour objet de mettre en évidence l'enchaînement des événements, ainsi que la reconstitution des faits à travers le temps et l'espace.

Le critère suivant est les disjonctions logiques. Ce sont les liaisons, les concessions, les oppositions, marquées par le texte, elles sont exprimées par des prépositions telles que mais, cependant, par ailleurs, en outre, or, etc.

L'autre critère est les disjonctions actérielles, on sous-entend par là, la présence ou l'absence d'un personnage, et l'apparition d'un nouveau personnage, avec un statut actériel qui agira sur les autres acteurs.

De plus le critère de la récurrence de certains syntagmes, ce sont des petites précisions ou phases que doivent effectuer les personnages pour réaliser une action. Nicole Everaert-Desmedt, l'a si bien illustré dans son ouvrage *Sémiotique du récit*. Elle a donné l'exemple de la « reconnaissance ». Pour reconnaître quelqu'un il faut qu'il y ait une connaissance antérieure entre deux personnes suivie d'une séparation, par la suite les l'oubli va s'en prendre à chacune des personnes, il faut alors une nouvelle rencontre pour s'en souvenir et enfin la reconnaissance va se réaliser.

D'autres critères peuvent participer à la segmentation d'un texte comme celui d'ambiance c'est-à-dire le passage d'une séquence euphorique vers une séquence dysphorique. Aussi par le passage de la description vers la narration ou le commentaire, etc., appelé l'« énonciative ».

1.4. La jonction

La sémiotique narrative se préoccupe principalement de la relation jonctive entre le sujet et l'objet. La jonction est un concept sémiotique qui fait référence à la double relation élémentaire qu'entretient le sujet avec son objet de désir, a la fin de son parcours narratif, le sujet peut être soit en conjonction ou en disjonction avec l'objet de valeur c'est « *une suite modale de deux énoncés jonctifs (conjonction et disjonction, ou inversement) qui ont le même sujet, et sont liés par une relation de présupposition simple* »⁴ ; lorsque le sujet S1 possède l'objet de valeur O1 on dira que S1 est en conjonction avec O1, après avoir était disjoint.

⁴ GREIMAS, A.-J. et COURTÈS, J., 1979 : *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, Nouvelle édition complétée 1993. P.201.

Cette transformation d'état sera schématisée de cette manière :

$$(S1 \cup O1) \rightarrow (S1 \cap O1)$$

Comme il peut être aussi conjoint de l'objet de valeur et en sera disjoint par la suite :

$$(S1 \cap O1) \rightarrow (S1 \cup O1)$$

1.5. Acteur/ Actant

L'acteur est « *le lieu de convergence et d'investissement des deux composantes syntaxique et sémantique* »⁵ il est investi à la fois d'un rôle thématique et d'un rôle actantiel et ne peut se saisir qu'au niveau de surface. Il est défini par un ensemble de traits relatifs à son être et à son faire qui permettent de le distinguer des autres acteurs

Le terme actant se substitue au terme personnage; il peut recouvrir des êtres humains aussi bien que des animaux, des objets ou des concepts. L'actant est le concept de base sur lequel se focalise l'analyse des actions, il « *se définit par sa relation prédicative, par sa composition modale, par sa relation avec d'autres actants* »⁶ Cette notion permet de considérer l'action à partir des actants considérés comme des classes actantielles et répartis en trois axes que nous découvrirons plus tard.

Un actant peut se projeter sur plusieurs acteurs et inversement, un seul acteur peut être le lieu de projection de plusieurs actants. Il y a entre actants et acteurs une relation générale de type à occurrence qui n'est pas terme à terme mais concerne l'ensemble des actants et l'ensemble des acteurs, le premier relevant de la structure narrative de surface, le second des structures discursives.

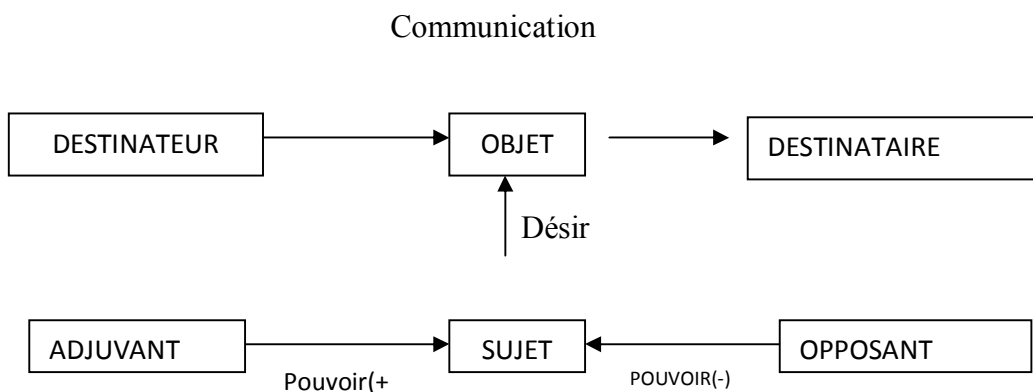
⁵ *Idem.* P.7-8.

⁶ BERTRAND, Denis, Précis de sémiotique littéraire, Paris, Nathan Université. 2000. p.260.

2. Les schémas de la sémiotique narrative

2.1. Le schéma narratif

Selon V. Propp tout texte obéit à une structure narrative « *ce qui change, ce sont les noms (et en même temps les attributs) des personnages ; ce qui ne change pas, ce sont leurs actions ou leurs fonctions* ». ⁷ Il existe 31 fonctions qui se regroupent sur des sphères d'actions. A.J.Greimas les a réduits en six actants qui entretiennent entre eux des relations sur trois axes qui sont exposés dans son schéma narratif ou "le schéma actantiel" ci-dessous :



Le model actantiel d'A-J Greimas⁸

De ce schéma on qu'il existe six actants qui occupent des rôles différents : le destinataire, le destinataire, le sujet, l'objet, l'adjuvant, et l'opposant. Comme on peut le percevoir, il y a « trois paires de catégories actantielles » qui entretiennent entre elles des relations-fonctions.

L'actant destinataire (appelé aussi manipulateur) transmet à l'actant destinataire l'existence d'un objet de valeur qu'il doit acquérir. Il le dote également les modalités nécessaires qui lui permettront conjoint de l'objet de valeur. Ce faire s'effectue sur l'axe de la communication.

⁷ EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Sémiotique du récit*, Bruxelles, 2000, p. 37.

⁸ *Idem.* p.38.

Le destinataire se transforme en actant sujet, il veut être conjoint avec l'objet et part pour sa quête. Ici on est sur l'axe du désir.

Au cours de sa quête, le sujet rencontre des adjuvants qui l'aident et des opposants qui l'entravent et s'opposent à sa quête. Là c'est l'axe du pouvoir appelé aussi l'axe polémico-contractuelle.

2.2. Le schéma narratif canonique

Comme on l'a indiqué plus haut, tout récit obéit à une structure narrative. Un récit du type « canonique » se fait par quatre étapes, ces étapes indiquent l'évolution progressive du sujet et de sa quête.

2.2.1. Le contrat

Cette étape se fait sur le plan cognitif. Une sorte de contrat s'établit entre l'actant destinateur et l'actant destinataire. Le destinateur devient manipulateur, il communique au destinataire l'existence d'un objet de valeur et met à sa disposition les modalités nécessaires pour l'accomplissement de sa quête. Ces modalités sont le /vouloir-faire/, le /devoir-faire/, le /savoir-faire/ et le /pouvoir-faire/. Le destinateur manipulateur exerce sur le sujet un faire persuasif et fait naître en lui le /vouloir-faire/ et d'aller en quête de l'objet. Mais pour y parvenir il doit être doté du /pouvoir-faire/, cette modalité se manifeste dans la compétence.

2.2.2. La compétence

Là, on sera sur le plan pragmatique. Le sujet part en quête de son objet de valeur, c'est au cours de cette phase qu'il mettra en œuvre toutes les modalités qu'il a acquis dans le

contrat à compter le /savoir-faire/ et le /pouvoir-faire/. C'est « *une compétence modale qui peut être décrite comme une organisation hiérarchique de modalités* »⁹.

2.2.3. Performance

Au terme de cette étape, le sujet arrive à la fin de sa quête, il aura donc exploité toutes les modalités communiquées par l'actant manipulateur lors de la phase du contrat. La performance détermine si le sujet a accompli ou pas la quête dont il était chargé, selon la conjonction ou la disjonction avec l'objet de valeur.

2.2.4. La sanction

Elle vient à la fin de l'épreuve, le sujet soumet sa performance au destinataire juge, Ce dernier va porter son jugement sur la performance de sujet par une sanction positive ou négative.

Synthèse

La sémiotique narrative définit le texte comme un ensemble composé de relations et d'opérations, elle vise à analyser les transferts d'objets et les faires du sujet qui ordonnent les programmes narratifs. La sémiotique de l'action s'intéresse aux modalités du faire pour analyser la relation du sujet à son action, alors que la sémiotique des passions se focalise sur les modalités de l'être pour étudier la relation du sujet à l'objet de valeur.

⁹ GREIMAS, A.-J. et COURTES, J., 1979 : *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, Nouvelle édition complétée 1993. P.54.

Chapitre II

La sémiotique des passions

« le sujet passionné fonctionne comme certaines mémoires de sauvegarde en informatique : d'une part les fichiers sont stockés de manière compacte, illisibles et inutilisables tels quels, et d'autre part il existe une commande qui les restaure et les rend accessibles à l'utilisateur; le dispositif modal serait à l'image de cette version "compressée" et non accessible, le principe protensif et régissant serait la commande de restauration et la disposition serait le résultat lisible et accessible et, par conséquent, opérationnel de l'ensemble de la procédure».

Algirdas-Julien GREIMAS et Jacques FONTANILLE, *Sémiotique des passions, des états de choses aux états d'âmes*

Chapitre II : Sémiotique des passions

La problématique des passions s'est imposée en sémiotique depuis le milieu des années 1980, suite à l'insuffisance des dimensions pragmatique et cognitive pour l'analyse du discours. Cette théorie est alors venue pour combler les vides et les lacunes dont souffrait le domaine de la sémiotique générale. En effet, l'étude des émotions et des sentiments qui affectent les

actants, notamment le sujet, joue un rôle important dans la construction du sens. Il fallait donc passer « des modalités de faire »¹ aux « modalités de l'être »².

1. Les conceptions de la passion

Pour l'analyse sémiotique des passions on peut commencer par identifier les deux conceptions qui ont été privilégiées: l'une la définit par rapport à l'action, l'autre par opposition à la raison.

1.1. Passion et action

La passion est mise en relation avec l'action, elle lui donne existence. Selon le dictionnaire *Le Petit Robert* la passion est un : «*état affectif et intellectuel assez puissant pour dominer la vie de l'esprit par l'intensité de ses effets, ou la permanence de leur action* ». Au moment où le sujet accomplit une action, des passions le troublent, il peut être agité, inquiet, motivé, etc. L'espace passionnel se manifeste, d'autant qu'il est « *La relation entre le sujet et la jonction, focalisant le dynamisme interne, on pourrait dire intime des états* »³. Cette forme de passion qui est en rapport avec l'action rend compte de la relation de jonction. D'après Denis Bertrand les passions, telles que l'impatience, exprime l'état itératif d'un sujet disjoint qui virtualise sur le monde de l'intensité avec un objet désiré. Donc c'est la jonction qui fait paraître les passions. Autrement dit, lorsque le sujet est conjoint de l'objet de valeur il sera dans un état euphorique, mais dès qu'il est disjoint de son objet de valeur il sera dans un état dysphorique.

La passion est mise en relation avec l'action grâce aux modalités de l'être (/devoir-être/, /vouloir-être/, /savoir-être/, /pouvoir-être/) qui sont parallèles à celle du faire. Car on ne peut parler des passions en termes de modalités que si elles portent sur l'identité de l'actant sujet

¹GREIMAS, A.-J., *Du Sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil. 1983, P.83.

² *Ibid.*, p.83.

³ BERTRAND, Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan Université, 2000. p.226.

notamment le sujet d'état. On peut dire alors que cette phase d'analyse passionnelle consiste à mettre en évidence le lien qui relie la dimension pathémique à la traditionnelle sémiotique narrative. « *C'est ainsi que la sémiotique de l'agir permet d'identifier la place, reconnaissable dans le discours d'une sémiotique du pâtir* »⁴.

1.2. Passion et raison

Selon J.C.Coquet l'opposition passion et raison est liée à la phénoménologie discursive, c'est le sujet en acte qui sera prioritaire. Le corps sera l'élément de base puisque il nous met en contact avec le monde, c'est sur lui que se fait l'influence du monde extérieur. On craint quelque chose en le voyant, l'âme est troublée elle se sent menacée. Des réactions suivent ensuite ce mouvement de l'âme telle que la pâleur du visage, les tremblements, etc. De ce point de vue, si les passions de l'âme sont insaisissables et immatérielles, les marques et les empreintes visibles qu'elles laissent à la surface du corps seront livrées à une analyse. A partir de là, il sera possible d'assigner un sens à la rougeur ou à la pâleur du visage, aux mouvements des yeux ou à celui des sourcils, aux gestes et à l'intonation de la voix. Autrement dit, le corps « *est le support matériel de la signification* »⁵. Cette dimension consiste à régler une lecture des signes du corps. La sémiotique des passions s'inspire de la phénoménologie intégrant une réflexion d'ordre physiologique puisque c'est dans le corps ou dans la partie sensible de l'âme que les passions naissent, car il y a ébranlement du corps dès qu'une passion se fait ressentir.

2. Les éléments d'analyse des passions

2.1. Les modalités de l'être et la thymie

Les modalités sont indispensables à l'analyse passionnelle « *il convient de distinguer [...] deux sortes de modalisations et au même coup deux classes de modalités : les modalités de*

⁴ *Ibid.*, p227.

⁵ Jean-Claude Coquet, *la quête du sens*, op. cit. , p 08.

*faire régissent les relations intentionnelles et les modalités d'état, les relations existentielles.»*⁶, c'est grâce à elles qu'on parvient à définir réciproquement le statut sujet et objet, elles rendent compte des relations existentielles entre ces deux actants, c'est-à-dire la manière dont le sujet d'état conçoit l'objet.

Le sujet d'état possède une existence modale qui est la source de toutes perturbations ou changements qui se produisent dans son âme. C'est ce qui induit le changement de la valeur de l'objet, il peut être haïssable après avoir été désirable. Cette valeur dépend de l'état d'âme, de la thymie du sujet.

La thymie est une notion empruntée à la psychologie, le Petit Robert la définit comme suite: du grec thumos, « cœur, affectivité » : « humeur, disposition affective de base ». Elle est aussi appelée la phorie, celle-là a deux pôles, appelés respectivement euphorie et dysphorie, quoiqu'il y a un pôle neutre qui est l'a-phorie. Le rôle de la thymie est de définir la valeur : « *Au niveau profond, la valeur axiologique est définie comme comportant deux éléments un terme sémique par un terme thymique.* »⁷.

Les deux concepts (modalité et thymie), sont liés au niveau superficiel du parcours génératif de la signification « *à la catégorie thymique correspondent, au niveau plus superficiel quatre catégories modales [...] /vouloir /, /devoir/, /pouvoir/ et /savoir/.* »⁸

Situées au niveau narratif, ces modalités de l'être (/devoir-être/, /vouloir-être/, /pouvoir-être/ et /savoir-être/) sont l'autre face de la phorie (thymie) située au niveau profond, les deux pôles de la phorie, l'euphorie et dysphorie, seront convertie respectivement en: désirable/ indésirable (/ vouloir-être/ et /ne-pas-vouloir-être/), indispensable/ nuisible (/devoir-être/et

⁶ Algirdas Julien Greimas, *Du Sens II*, Paris, 1983, p.96.

⁷ *Ibid.*, P.94.

⁸ *Ibid.*, P.94.

/ne-pas-devoir-être/), possible/impossible (/pouvoir-être/ et /ne-pas-pouvoir-être/), véritable/inconnaissable (/savoir-être/ et /ne-pas-savoir-être/)

2.2. Le non-sujet

Le sujet est un actant qui occupe un rôle actanciel à double fonction. Le sujet d'état caractérisé par la relation de jonction avec l'objet de valeur et le sujet de faire définis par la relation de transformation. Or le sujet est susceptible d'occuper une autre position actancielle telle que le non-sujet.

Le non-sujet est un concept emprunté à Jean-Claude Coquet, il se caractérise par l'absence des modalités notamment celles du /savoir/ et du /pouvoir/ « *Il n'a ni pouvoir ni savoir. S'il manifeste un pouvoir ou un savoir (positif ou négatif), aucun actant ne l'en crédite et lui-même ne s'en crédite pas* »⁹. Le non-sujet est un actant submergé par la passion, il ne contrôle plus ces émotions, il perd alors la faculté du jugement.

2.3. Le schéma passionnel canonique

Tout comme on schématise le parcours du « faire » par le schéma narratif canonique, le schéma passionnel canonique résume le parcours de « l'être » du sujet et marque le déroulement prototypique de l'histoire passionnelle du sujet. Ce schéma est composé de quatre phases :

2.3.1. L'éveil affectif

C'est l'étape durant laquelle le sujet reçoit la passion, elle se manifeste par la quantité et l'intensité « *la conjugaison des deux modifie alors le rythme de son parcours : agitation ou ralentissement, suspension ou accélération, le flux de la présence dans le champ en est*

⁹ Coquet, J.C, *Le discours et son sujet I*, Méridiens Klincksieck, Paris, 2^e édition 1989, P.105.

affecté »¹⁰. Au cours de cette phase le sujet reçoit les modalités nécessaires pour éprouver une passion quelconque.

2.3.2. La disposition

Le sujet est disponible à accueillir la passion à travers l'univers, la reconnaître et en faire un effet de sens, préciser et évaluer la thymie dans lequel il est. « *Le stade du simple émoi est dépassé, l'actant passionné est maintenant capable, par exemple, d'imaginer les scénarios respectif de la peur, de l'envie, de l'amour, ou de l'orgueil* »¹¹.

2.3.3. Le pivot passionnel

Il constitue la phase de transformation passionnelle, « *elle active les éléments de sens sur lesquels va se fixer le parcours passionnel, sous forme de trouble par exemple.* »¹², le sujet reçoit l'impacte de la thymie et son influence influe sur lui. Il est en mesure identifier son rôle passionnel

« *par exemple, celui qui ressent une présence menaçante, qui a nourri quelques scénarios d'agression, peut surmonter son appréhension il sera alors courageux si au lieu de la surmonter il la convertit en certitude il sera devenu heureux* »¹³.

2.3.4. L'émotion

A cette phase, les passions sont plus intenses, le sujet perd le contrôle sur ses émotions. Celles-ci se manifestent par des traits physiques tels que les rougeurs, les pâleurs, etc. Ou alors par des réactions et comportements, tels que les cries, la fuite, le suicide, etc. Dans le schéma canonique l'émotion perd son trait intime, elle devient sociale et observable.

¹⁰ Fontanille j. *Sémiotique du discours*, PULIM, Paris, 1^{ère} édition Aout 1999, 2^{ème} édition mars 2003, P.130.

¹¹ *Idem*, P.130-131.

¹² Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan Université. 2000. P.229.

¹³ Fontanille j. *Sémiotique du discours*, PULIM, Paris, 1^{ère} édition Aout, 1999, 2^{ème} édition mars 2003 P.131.

Les expressions somatiques sont un moyen d'identifier l'émotion et de lui attribuer un nom, elles contribuent à la communication, elles sont par conséquent une source de savoir et de compréhension. Chaque passion a un code somatique par lequel elle se manifeste, la pâleur a une signification, c'est un signe de frayeur, la rougeur est signe de timidité, les battements du cœur sont le symbole de l'amour ou de la peur, etc. Mais il faudrait remarquer qu'on ne doit pas se contenter d'une seule expression somatique pour en faire un effet de sens, car c'est insuffisant, par ailleurs elle peut nous tromper sur la passion et nous indiquer une autre. Alors que lorsque les expressions somatiques sont nombreuses, elles nous indiqueront certainement la véritable émotion. Exemple, les battements du cœur associés à la rougeur indiquent que le sujet ressent de l'amour. Alors que les battements de cœur et la pâleur indiquent que le sujet ressent de la peur.

2.3.5. La moralisation

C'est au cours de cette phase que la crise passionnelle sera sanctionnée par l'actant social positivement ou négativement selon les cultures et les valeurs sociales.

« Avec la moralisation, la passion révèle les valeurs sur lesquelles elle se fonde ; ces dernières sont confrontée avec celle de la communauté, et finalement sanctionnées (positivement ou négativement) selon qu'elles confrontent ou compromettent les valeurs établies de cette communauté »¹⁴

Synthèse

L'étude des passions et des émotions qui affectent l'homme, a toujours été la préoccupation des chercheurs des sciences humaines, notamment ces dernières années

¹⁴ *Idem.*, P.132

« Les émotions sont exprimées ouvertement contrairement aux années et même les siècles antérieurs où réprimer et cacher ses émotions était de tendance. Nous nous appuyons, pour cette affirmation, sur un article paru dans *Le Point*⁸ ayant pour titre « Pleurez, c'est tendance ! ». ¹⁵

La sémiotique a permis une étude objective des passions du sujet en utilisant des concepts théoriques tels que : les modalités, la thymie, l'euphorie, la dysphorie, etc. C'est grâce à ces concepts que se déterminera le rapport de la passion à la raison, si le sujet n'arrive pas à sauvegarder les modalités du /savoir-être/ et du /pouvoir-être/ il sera converti en non-sujet et il perdra son statut de sujet. Ainsi que le rapport de la passion à l'action. Lorsque la passion s'oppose à l'action le sujet devient en disjonction avec l'objet de valeur. Par ailleurs s'il domine sa passion, celle-là n'aura aucun impacte sur ces actions et il pourra, de cette manière, être en conjonction avec l'objet de valeur.

¹⁵ BETOUCHE Aini, Pour une approche sémiotique subjectale du sujet d'énonciation dans l'œuvre d'Assia Djebar : *Etre (s)en devenir*. Thèse de doctorat, univ. Hadj Lekhdhar-Batna, 2009-2010. Consulté en ligne sur www.These.univ-batna.dz/index.php.com le 29/01/2015. P.132.

Deuxième partie
Analyse de la peur

Chapitre I
Analyse de la peur
à partir des actions

Deuxième partie

Chapitre I: Analyse de la peur à partir des actions

Le thème de notre analyse se porte sur la peur. Par l'analyse des actions que nous allons effectuer plus bas, nous essayerons de comprendre quelles sont les transformations d'états qui contribuent à l'apparition de cette passion.

On rappelle que notre corpus est composé de deux nouvelles. La première est la nouvelle intitulée *La Petite Roque*, nous allons commencer par l'analyse de celle-ci.

1. Analyse de *La Petite Roque*

1.1. La segmentation en séquences

La nouvelle est composée de deux parties qui sont séparées par un espace blanc.

La première partie commence à la page trois jusqu'à la page seize elle annonce la découverte du corps de la fille étranglée et les constatations qui ont été faites. Elle contient les six séquences suivantes

Séquence I : « *Le piéton Médéric Rompel... de branches mortes* » P.3-4. C'est le début du récit. Cette première séquence a accordé une importance au cadre spatio-temporel. Le narrateur a décrit l'espace que traverse le facteur tous les matins. Cet endroit, a l'air calme, beau et paisible, l'ambiance est euphorique.

Séquence II : « *Médéric ralentit le pas...touchée par une main mal adroite* ».P.4-5. Elle est marquée par le passage de la description vers la narration, mais aussi par une disjonction actorielle, qui est l'apparition de la petite Roque allongée au bord de la rivière. Par la suite le

facteur s'en est rendu compte que la fille est morte, donc le paysage qu'il contemplait tous les matins est devenu dysphorique.

Séquence III : « *Alors, il se releva pour courir...qu'il avait envoyé quérir* ».P.5-7 Cette nouvelle séquence est indiquée par la disjonction logique « alors ». Aussi la récurrence syntagmatique qui est l'hésitation du facteur à abandonner la petite fille dans ce lieu. En plus le changement d'espace, car le facteur est allé chez le maire de la ville. Le maire marque alors une nouvelle disjonction actorielle. Sur le plan de l'énonciative, cette séquence englobe la narration, la description et le dialogue.

Séquence IV : « *lorsqu'il fut arrivé sous les arbres...Perdu dans ses pensées* ».P.7-10. Elle se distingue par la disjonction logique « lorsque ». Cette préposition exprime le temps, le cadre spatio-temporel est donc modifié, étant donné que les acteurs regagnent la futaie. Une nouvelle disjonction actorielle se produit par l'introduction du médecin et l'absence du facteur.

Séquence V : « *Mais, tout d'un coup...que gonflait le corps couché dessous* ».P.10-12. Cette séquence est marquée par la disjonction logique exprimée par « mais », ainsi par la disjonction actorielle faite par la mère de la petite victime. Celle-là a contribué à intensifier l'ambiance dysphorique par ses hurlements, ses pleurs, et par son apparence misérable. D'autres personnages apparaissent tels que les habitants, les gendarmes.

Séquence VI : « *Quand il fut bien au courant des faits...un piqueur de bœufs nommé Clovis* ».P.12-16. Elle se distingue de la séquence précédente par la disjonction logique introduite par « quand », le cadre temporel change alors. Le juge d'instruction marque la disjonction actorielle par sa présence. L'énonciative est également transformée puisque le dialogue et les explications sont introduits au sein de cette séquence.

La deuxième partie commence de la page dix-sept jusqu'à la dernière, elle donne des explications sur le crime, elle avance également la tentative du maire à dominer sa peur et à cacher son secret.

Séquence I : « Les recherches durèrent tout l'été... entre deux haies de saules maigres et nus ».P.17-18. Elle est segmentée typographiquement par l'espace blanc. Elle apparaît également par la disjonction logique « mais », ainsi que la disjonction actorielle qui est très marquée par l'absence de tous les personnages, due au changement de l'énonciative, le passage de la narration vers la description. Le cadre spatio-temporel est lui aussi présent, la futaie est devenue un endroit redouté, l'automne arrive, c'est l'ambiance dysphorique.

Séquence II : « *Et voilà que Renardet...longtemps contre la flamme* ».P.18-19. Dans cette séquence Renardet apparaît, c'est la disjonction actorielle. L'espace et le temps sont aussi indiqués. Mais aussi par l'énonciative, l'auteur a repris la narration.

Séquence III : « Or un matin...mes amis, à demain ».P.19-21. Cette séquence se détache de la précédente par la disjonction logique « or », les indices spatio-temporels sont également insérés, ainsi que la disjonction actorielle par l'arrivée des bûcherons qui ont coupé les arbres de la futaie.

Séquence IV : « *dès qu'il fut rentré...de la première minute à la dernière* ».P.21-23. La segmentation est d'abord apparente par l'intermédiaire de la disjonction logique « dès ». Le cadre spatio-temporel est modifié, à présent la scène se déroule dans une chambre et à la tombée de la nuit. Il y a aussi la disjonction actorielle marqué par l'entrée du domestique.

Séquence V : « *Il avait senti... ceux qu'ils suspectaient* ».P.23-26. Elle se distingue de la quatrième séquence par la typographie. En effet l'espace blanc entre ces deux séquences est bien visible. D'autant que l'indice temporel est bien précisé, le narrateur a insisté sur le retour

vers « ce matin-là, le matin de l'horrible jour »¹. Ainsi que l'indice spatial, les personnages retournent une fois de plus à la futaie. Aussi la disjonction actorielle est représentée par l'absence des domestiques et l'apparition de la petite Roque.

Séquence VI : « *Mais à partir du jour...lequel ?* ».P.26-27. Comme la première phrase l'indique, cette séquence est marquée par la disjonction logique exprimée par l'articulateur « mais ». Par la disjonction actorielle vu que tous les personnages ont disparu, puisque l'auteur est passé à la description du maire. De plus la transformation d'ambiance vers la dysphorie.

Séquence VII : « *Il le sut bientôt...cachée sous l'oreiller* ».P.27-28. Cette séquence est marquée par la disjonction actorielle, le maire et la petite Roque ont réapparu. Les indices spatio-temporels ont à leur tour participé à la segmentation de cette séquence, les événements relatés se sont produits tard dans la nuit et dans la chambre

Séquence VII : « *A partir de ce moment...longtemps ces tortures* ».P.29-30. Le cadre temporel est indiqué, l'ambiance dysphorique devient encore plus forte par la description que donne le narrateur du maire.

Séquence VIII : « *Alors il chercha comment il se tuerait...par leur seule raison* ».P.30-31. Là c'est le retour à narration, l'ambiance dysphorique s'intensifie encore plus.

Séquence IX : « *A peine eut-il formé ce projet...emporter celles du village* ».P.31-33. Le cadre spatio-temporel est modifié, les événements se déroulent à l'aube et sur le haut de la tour. Le critère le plus marquant est le passage de l'ambiance d'euphorie vers la dysphorie.

Séquence X : « *son regard...de cervelle et de sang mêlés* ».P.33.35. Cette séquence est marquée par le changement du cadre spatio-temporel, à présent la scène se produit au levé du

¹Guy de Maupassant *La Petite Roque*, consulté en ligne, www.leboucher.com/pdf/maupassant/b_mau_pr.pdf, le 15/11/2015, P23.

jour, au coin de la ferme. De plus la disjonction actorielle qui est l'apparition du facteur Médéric. Aussi le critère de l'énonciative, car un long dialogue s'est passé entre les deux personnages. L'ambiance d'euphorie regagne encore la séquence.

N.B : Les actions de ce récit ne sont pas racontées dans l'ordre ci-dessous, et par choix méthodologique on a pris le soin de reconstituer les événements selon leur déroulement dans le temps

1.2. Le parcours narratif du sujet

1.2.1. Un programme narratif pour garder le secret

Par le viol de la petite Roque, Renardet qui est l'actant sujet est en conjonction avec le premier objet de valeur qui est la femme. Or l'acteur maire n'est pas tranquille, sa conscience a pris le statut d'actant juge et il a sanctionné négativement le sujet puisque son acte n'est pas illégal. Il a voulu alors à garder le secret c'est le deuxième objet de valeur. Le programme narratif de base du sujet consiste à cacher la vérité. Pour ce, le sujet est doté des modalités du /vouloir-faire/ et du /pouvoir-faire/ il étrangle alors la petite fille, ensuite il tente de faire disparaître les traces du crime, ce sont un actant opposant.

PN de base → cacher la vérité

PN d'usage → détruire les preuves

Mais le sujet a perdu la modalité du /savoir-faire/ par conséquent il est devenu non-sujet, il le fait alors maladroitement, au lieu de cacher le corps il cache les hardes :

« Il faillit jeter le corps à l'eau : mais une autre impulsion le poussa vers les hardes dont il fit un mince paquet. Alors, comme il avait de la ficelle dans ses poches, il le lia et le cacha dans un trou profond du ruisseau, sous un tronc d'arbre dont le pied baignait dans la Brindille. »²

²Idem. P25.

En plus de cela il laissa tomber quelques objets des poches (un couteau, un dé et un étui à aiguilles). Ces objets sont également un actant opposant car il n'a pas permis au sujet de supprimer les traces du meurtre. Ces objets sont au même temps un actant destinataire, car il a indiqué à l'acteur Médéric qui a le statut d'anti-sujet l'existence du meurtre. On accorde le statut d'anti-sujet au piéton parce qu'il entretient un programme narratif qui est la cause de l'échec de celui du sujet maire.

1.2.2. Le /devoir-faire/ justice de l'acteur maire

Par son statut actoriel maire de la ville, le sujet est modalisé du /devoir-faire/ justice, L'objet de désir du sujet est alors la justice. Il avait aussi la modalité du /vouloir-faire/ en sorte que personne ne paye à sa place le crime qu'il a commis; et surtout de toujours cacher son secret.

Le sujet a donc deux programmes narratifs en parallèle. Le premier consiste à ouvrir une enquête et participer à deviner les suspects. Le deuxième c'est de ne pas être accusé.

Pour accomplir sa quête, le sujet est doté du /savoir-faire/ et du /pouvoir-faire/ qui se traduisent par l'estime qu'ont les habitants de lui, ainsi que les mensonges et les ruses.

PN de base faire justice et la fuir → PN d'usage ruse mensonge et pouvoir.

Renardet a réussi à cacher tous les signes d'inquiétude ou de culpabilité, il avait accueilli Médéric et il a fait semblant de ne rien savoir, il a même inventé un mensonge : « *Nom de Dieu ; je parie que c'est la petite Roque. On vient de me prévenir qu'elle n'est pas rentrée hier soir chez sa mère.* »³. Le médecin, le juge d'instruction et le reste des présents ne se sont pas doutés de lui.

Voilà comment les constatations se sont déroulées :

³ *Ibid*, P.6.

Le P.N du sujet se constitue par les actions qu'il a accomplies afin acquérir les deux objets de valeur. Pour faire justice, il envoie à la futaie le garde champêtre, le secrétaire de la mairie, le médecin et le juge d'instruction pour examiner le corps et le lieu du crime. Lorsque les recherches du coupable ont commencé le maire a pu innocenter les suspecte grâce au /pouvoir-faire/.

Pour acquérir le deuxième objet qui est sa liberté et sa réputation, le maire est doté de toutes les modalités le /devoir-faire/, le /vouloir-faire/, le /savoir-faire/ et /pouvoir-faire/.

Son statut de maire de la ville lui a permis de ne pas être accusé : « *Le principale habitant de Carvelin s'appelle Joseph Renardet, maire, riche propriétaire, homme bourru qui bat les gardes et les rochets.* »⁴

Le sujet a affirmé qu'il a accompli les constatations en somnambule. Cet état de somnambule était son adjuvant, il lui a permis de paraître ordinaire et naturel et cacher sa peur. La place qu'il occupe dans la ville et le respect qu'ont les habitants pour lui étaient aussi adjuvant, autrement il aurait pu être parmi les suspects, car quelques détails pouvaient être opposants, par exemple le fait qu'il soit veuf. Le médecin a bien pensé à ce que le criminel est sans femme. Aussi la chaleur qu'a ressenti lorsqu'il a vu le corps, car avoir chaud c'est être « très animé, marqué par de l'agitation, des troubles. »⁵ L'expression « avoir eu chaud » veut dire « avoir échappé de bien peu à un désagrément »⁶. Ses réactions, les bégaiements qu'il a eus lorsqu'on lui a demandé d'apporter le corps chez lui étaient également opposant.

1.2.3. La conscience, un actant manipulateur.

Jusqu'ici le sujet a honoré sa quête. Mais après que les recherches se sont arrêtées sa conscience prend le statut de l'actant manipulateur, il le dote du /devoir-faire/ sa propre

⁴ *Ibid.* P.16.

⁵ Dictionnaire Hachette, édition 2004.P. 298.

⁶ *Idem.* P.298.

condamnation, elle l'incite à accomplir son exécution, à ce donner la mort Mais les autres modalités telles que le /vouloir-faire/ le /pouvoir-faire/ le manquent, sa lâcheté l'a empêché, c'est son opposant.

Etant donné que le sujet est en disjonction avec la paix intérieure, il n'est plus tranquille, il a juste le /vouloir-faire/ celui de redevenir en conjonction avec l'objet de valeur qui est la sérénité. Mais il n'a ni le /savoir-faire/ et encore moins le /pouvoir-faire/ il est un actant non-sujet. D'autant plus que son âme n'arrête pas de le ranger, de lui faire regretter son acte criminel. Effectivement, sa vie est devenue un cauchemar, son imagination a pris le statut d'actant opposant. Chaque nuit, elle lui transmet des images et des idées qui lui rendent sa vie intolérable. Le fantôme de la petite apparaît devant lui chaque soir, regarder par la fenêtre, le rideau qui bouge, le mettent hors de lui, le rendent lâche et se comporte bizarrement tous ces acteur sont un actant opposant.

$$(S1 \cap O1 \text{ sérénité}) \rightarrow (S1 \cup O1 \text{ sérénité})$$

Il voulait fuir ces prédateurs qui s'opposent à sa sérénité. Pour le rideau, il s'en débarrasse de lui : « *Renardet demeurait les yeux fixes, le cou tendu ; et brusquement il se leva, honteux de sa peur, fit quatre pas, saisit la draperie à deux mains et l'écarta largement.* »⁷ Mais il ne pouvait rien faire pour la nuit tombante, la fenêtre qui l'attire à regarder des scènes mystérieuses, et le corps de la petite fille et ses sanglots ne quittent pas son esprit, Renardet se cache alors dans son lit :

« *Là-bas, sous les arbres, le corps de la fillette luisait comme du phosphore, éclairant l'ombre autour de lui !* »

⁷ Maupassant, *La Petite Roque*, consulté en ligne, www.leboucher.com/pdf/maupassant/b_mau_pr.pdf, le 15/11/2015, P.27.

Renardet poussa un cri et se sauva vers son lit, ou il resta jusqu'au matin, la tête cachée sous l'oreiller »⁸

PN de base → retrouver la paix intérieure

PN d'usage → écarter le rideau et se cacher dans le lit

La seule chose qui le délivre c'est la lumière du jour c'est son seul adjuvant, il doit donc souffrir toutes les nuits, jusqu'à ce que le jour se lève pour enfin pouvoir dormir quelques heures, mais dès son réveil il pense à ce cauchemar qu'il va encore revivre à la tombée de la nuit. Ne pouvant plus supporter cette situation il renonce à la vie et choisit la mort :

« Mais il savait aussi qu'il ne guérirait pas, qu'il n'échapperait jamais à la persécution sauvage de sa mémoire : et il se résolut à mourir, plutôt que de supporter plus longtemps ces tortures. »⁹ Donc il perd le désir de vivre et préfère la mort.

1.2.4. La quête de l'objet de la mort

Le sujet veut se suicider tout en faisant croire à une mort naturelle pour ne pas nuire à sa réputation.

Pour cette nouvelle quête il a la modalité du /vouloir-faire/ qui se résume par le vouloir mettre un terme à sa vie afin pour apaiser sa souffrance. Mais aussi la modalité du /savoir-faire/. Effectivement, le sujet a vite pensé à l'idée de se faire écraser par l'arbre sous lequel il avait tué la petite Roque. Il met en œuvre un P.N. Il a fait abattre tous les arbres de la futaie. Quand vient le tour de cet arbre, Renardet s'est fixé dans un endroit pas loin du tronc de manière à ce qu'il tombe sur lui. Mais le hêtre a dévié, et son premier plan échoue.

⁸ *Ibid.*, P.28

⁹ *Ibid.*, P.30.

PN de base → se faire tuer par un arbre

PN d'usage → détruire la futaie

Le soir, il rentre chez lui, il saisit un revolver et tente de tirer sur lui, mais la lâcheté l'oppose à sa quête, alors il échoue car il n'a pas le /pouvoir-faire/ lui fait défaut, et se met à pleurer.

PN de base → se suicider

PN d'usage → un revolver

Le sujet qui n'a jamais cru auparavant en dieu, ni aux forces supérieures. Désormais il supplie Dieu pour qu'il soit son adjurant, mais il ne reçoit aucune aide de lui. Il retourne se cacher dans son lit pour ne pas revoir le fantôme et essaye de se doter du /savoir-faire/ en réfléchissant à un autre P.N., une autre manière moins horrible et plus réussie.

Dans ce moment de détresse, où la vie devient impossible et la mort lui paraît difficile, il pense à un plan. Il élabore un P.N. Il écrit une lettre qu'il adresse au juge d'instruction, où il avoue son crime et lui raconte ce qu'il endure depuis. Il le supplie de garder le secret. Il lui promet de d'exécuter lui-même sa peine de mort. Dans ce nouveau programme narratif la lettre, le facteur et le juge d'instruction sont un actant adjutants; l'un lui permettra d'avouer son lourd secret, l'autre le transmettra sans rien savoir, et le troisième le gardera.

PN de base → avouer le secret et préserver sa réputation

PN d'usage → une lettre au juge d'instruction

Renardet réfléchit à un P.N. qui lui permettra d'être en conjonction avec une mort naturelle qui ne laisserait pas les habitants penser qu'il s'est suicidé. Voilà ce qu'il trouve : monter sur sa tour pour faire semblant de planter des drapeaux pour le jour de fête, puis il se jettera

discrètement, et grâce à la hauteur de la tour et son poids lourd il mourra certainement, ses employés seront ses témoins et croiront qu'il est tombé accidentellement.

PN de base → mort accidentelle

PN d'usage → tomber du haut sa tour et se faire voir par des employés

A l'élaboration de son plan, le sujet est en conjonction avec la sérénité, il écrit sa lettre et dort paisiblement. Le lendemain matin il commence la mise en œuvre du programme narratif, il met la lettre dans la boîte à lettre, il grimpe sur sa tour et attend l'arrivée du facteur. Mais il modifie son programme narratif, car il redécouvre un beau paysage ce matin-là, il se rappelle de toutes les richesses qu'il possède. Des souvenirs joyeux viennent pour l'empêcher de mourir, ils s'opposent à sa quête : « *Il se sentait renaître dans cette belle aurore glacée, pleine de force, pleine de vie* »¹⁰

Donc sa richesse et sa force lui transmettent un nouvel objet, la vie. Il décide de se donner une autre chance. Il s'est rendu compte que la veille, la petite fille n'a pas fait apparence, car son esprit était préoccupé. Il pense à un autre P.N., déménager dans une autre demeure loin de la futaie afin d'oublier son cauchemar.

PN de base → vivre et oublier

PN d'usage → vivre dans un autre endroit

Son imagination est interrompue par l'arrivée du facteur, le sujet vise un autre objet : récupérer la lettre. Cette lettre qui était adjuvant et devenue opposant. Alors il part à la nouvelle quête : « *Il s'élança dans l'escalier tournant pour reprendre sa lettre, pour la*

¹⁰Ibid, P.32.

réclamer au facteur. Pu lui importait d'être vu, maintenant ; il courait à travers l'herbe où moussait la glace légère des nuits »¹¹

La lettre est entre les mains de Médéric, Renardet la réclame, le facteur allait être adjuvant et la lui rendre, mais un opposant fait apparence, l'inquiétude du sujet et l'état dans lequel il était ont semé le doute chez le facteur : *«il était visible qu'il n'est point couché.»¹²*

Médéric, anti-sujet une fois de plus. Il se lance dans sa quête sur le plan cognitif, pour savoir la raison de l'affolement du sujet. Il lui demande s'il est malade. Le sujet comprend que l'état dans lequel il était est suspect. Il fait recours encore une fois au mensonge en disant qu'il vient de se réveiller. Le sujet réclame encore sa lettre. L'anti-sujet hésite, il se demande quel secret peut-elle contenir. Puis il s'aperçoit que la lettre est adressée au juge d'instruction et il hésite encore. Le maire, en balbutiant, le rassure et lui rappelle que M. Putoin, le juge d'instruction est son ami. Le facteur tient la lettre dans sa main et réfléchit. Son statut actoriel d'ancien soldat l'anti-sujet ne doit pas manquer un devoir à son pays, ni manquer du respect au maire. Pendant ce moment de réflexion le maire qui a perdu le /savoir-faire/ et le /pouvoir-faire/ essaye d'arracher la lettre de la main du facteur mais il ne réussit pas. Ce mouvement est opposant au sujet, et pour l'anti-sujet il est adjuvant. Il lui donne la certitude que cette lettre contient un secret dangereux. Il la cache dans son sac et refuse de la lui rendre. Le sujet entretient un nouveau P.N. il le rassure qu'il en a juste besoin, puis il le menace mais, ensuite il devient agressif et essaye de lui arracher son sac. Toutes ces méthodes ont échoué, il emprunte la douceur, l'imploration et à la fin il pense même la corruption.

$(S1 \cap O1 \text{ secret}) \rightarrow (S1 \cup O1 \text{ secret})$

$(S2 \cup O1 \text{ secret}) \rightarrow (S2 \cap O1 \text{ secret})$

¹¹ *Ibid.* P.33.

¹² *Ibid.* P33.

1.2.5. L'échec du parcours narratif du sujet

Renardet doit réagir et vite, mais il est non-sujet, son /savoir-faire/ et /pouvoir-faire/ son très limités. L'anti-sujet résiste et essaye de deviner son secret. Il se désespère, il court entrer chez lui. Il monte les escaliers et ce jette du haut de sa tour. Les bucherons et le facteur partent à son secours, mais c'était trop tard :

« ils trouvèrent au pied des murs un corps sanglant dont la tête s'était écrasée sur une roche. La Brindille entourait cette roche, et sur ses eaux élargies en cet endroit, clair et calme, on voyait couler un long filet rose de cervelle et de sang mêlés. »¹³.

Le sujet est alors encore une autre fois disjoint de l'objet de valeur qui est la vie, d'autant plus qu'il est en disjonction secret et par là il n'a pas pu préserver sa bonne réputation. Le seul objet auquel il est conjoint c'est la mort, mais celle-là n'était plus ce qu'il désirait, il a renoncé. Par ce le sujet n'a pas accompli sa quête, il est alors sanctionné négativement.

2. Analyse de *La Peur*

2.1. La segmentation en séquences

Séquence I : « *On remonta sur le pont... son épouvantable horreur.* » P.3. C'est le début du récit. Cette première englobe le cadre spatio-temporel. La scène s'est déroulée sur le pont après le dîner. La disjonction actorielle est marquée par le commandant et les six hommes. Un dialogue s'est installé entre le commandant et l'un de ses hommes

Séquence II : « *Moi j'ai deviné la peur...que plus tard* » P.3-5. La dissociation de cette séquence avec la précédente est faite par la disjonction logique « pourtant », ainsi que la disjonction actorielle faite par disparition du commandant et l'apparition des arabes et de l'ami du narrateur. Mais aussi l'espace et le temps ont changés, les événements se sont

¹³ *Ibid.*, P.35.

déroulés depuis dix ans de cela dans le désert de Ouargla. Le dialogue de la première séquence a pris fin, la narration commence. L'ambiance est d'une certaine dysphorie.

Séquence III : « *J'arrive à ma seconde émotion... mon guide se nomma.* »P.5-6. Le narrateur passe au deuxième récit. En outre une disjonction actorielle s'est produite. Les arabes et l'ami du narrateur ont disparu, maintenant il est question du narrateur et son guide. Le lieu et le temps ont évidemment changé. Dans cette séquence les acteurs sont dans une forêt l'hiver passé.

Séquence IV : « *Nous entrâmes...la tête barbue du judas* »P.6-7. Les indices spatio-temporels sont la maison, la nuit. La disjonction actorielle est l'introduction du vieux et sa famille. Quand à l'ambiance, elle est marquée par la dysphorie

2.2. Le parcours narratif du sujet du premier récit.

La Quête de la détente

Les acteurs de ce récit sont le vieux, son ami et les arabes. Ils traversent les dunes de Ouargla sur des chevaux. Le vieux est l'actant sujet. Son objet de valeur est la détente. Afin d'en être conjoint, il trace un P.N., partir explorer le désert, car pour lui le désert africain est synonyme de clarté et de sérénité. Le sujet est doté des modalités, à compter le /vouloir-faire/. Etant donné qu'il est également un actant destinataire manipulateur, c'est lui seul qui a eu envie de se détendre. Il est également doté du /savoir-faire/ et du /pouvoir-faire/ qui se traduisent par son idée et par sa force physique desquelles il se jouit. Les autres acteurs qui l'accompagnent sont un actant adjuvant. Mais le désert s'oppose à sa quête, il met sur son chemin une tempête de sable. Pour le combattre il se dote encore plus du /pouvoir-faire/, il court, il gravit les dunes et les descendit sans cesse. Mais la chaleur, la fatigue et la soif ont rendu sa quête plus difficile. De plus un autre opposant apparaît, le son mystérieux d'un tambour l'accable. Les adjuvants sont eux aussi devenus opposants. L'ami est frappé par l'insolation, il tombe de son

cheval, les arabes crient. Alors le sujet perd le /pouvoir-faire/ et le /savoir-faire/. Il devient donc non-sujet. Il essaye de sauver son ami, mais il ne parvient pas.

$(S1 \cap O1 \text{ détente}) \rightarrow (S1 \cup O1 \text{ détente})$

Donc le sujet a échoué. Il n'a pas honoré son contrat.

2.3. Le programme narratif du sujet du deuxième récit

2.3.1. La quête d'un abri

Les deux acteurs sont le chasseur qui s'identifie par le pronom personnel « je » et son guide. Vers la fin de la journée le chasseur cherche où passer la nuit, il est alors un actant sujet qui veut être en conjonction avec objet de valeur qui est un abri. Pour ce, il est modalisé du /vouloir-faire/ du /devoir-faire/ et du /pouvoir-faire/. La quatrième modalité, le /savoir-faire/, il l'acquiert au prêt de son guide qui prend le statut de l'actant manipulateur. Il lui transmet l'existence d'une maison pas loin où il pourra passer la nuit, il lui parle également de ces habitants : « *Le père avait tué un braconnier deux ans auparavant, et, depuis ce temps, il semblait sombre, comme hanté d'un souvenir. Ses deux fils mariés, vivaient avec lui.* »¹⁴

Le premier objet acquit, le sujet est en conjonction avec la maison qui lui sert d'abri pour passer la nuit.

PN de base → trouver un abri

PN d'usage → la maison de la forêt

2.3.2. La quête de tranquillité

Arrivé à la demeure, le sujet découvre un accueil bien spécial : « *Un vieil homme à cheveux blanc, à l'œil fou, le fusil chargé dans la main, nous attendait debout au milieu de la cuisine,*

¹⁴ Maupassant, *La Peur.*, consulté en ligne sur www.bmlisieux.com/litterature/maupassant/lapeur, le 13/11/2015P08.

tandis que deux grands gaillards, armés de haches, gardaient la porte. Je distinguai dans les coins sombres deux femmes à genoux, le visage caché contre le mur. »¹⁵

En se présentant, le propriétaire de la maison prend le statut de l'actant destinataire lui communique le souci qui le tracasse depuis deux ans. L'homme qu'il avait tué est revenu l'année précédente et il va revenir cette nuit aussi. Il le dote également de la modalité du /devoir-faire/ qui se résume par l'affrontement du danger qui viendra. Le sujet se sent en mesure d'affronter ce que allait se produire cette nuit, il a le /vouloir-faire/, le /pouvoir-faire/ et le /savoir-faire/, et il construit ce P.N.: « *Je le rassurai comme je pus, heureux d'être venu justement ce soir-là, et d'assister au spectacle de cette terreur superstitieuse. Je racontai des histoires, et je parvins à calmer à peu près tout le monde* ». ¹⁶ Grace au sujet le destinataire judicateur ainsi que sa famille est en conjonction avec l'objet de valeur qui est la tranquillité.

PN de base → tranquilliser les habitants

PN d'usage → les distraire avec des histoires

Le sujet réussit son essai, mais la tempête s'oppose à son action et effraye les habitants. Le sujet perd le /vouloir-faire/, il les abandonne. Mais le réveil soudain du chien et ses hurlements changent la situation du sujet. Il est dépourvu du /savoir-faire/ et du/pouvoir-faire/. Il a eu peur comme tous les autres habitants. Les événements ont duré une heure. Puis le guide qui a ramené le chasseur prend le rôle du sujet, il est doté du /pouvoir-faire/ et du /vouloir-faire/. Il prend alors la bête, Il la met dehors. Puis un moment d'apaisement est ressenti. Mais une autre apparition s'oppose à leur quiétude, celle du fantôme derrière le judas

¹⁵ *Idem.*,P08.

¹⁶ *Idem.*,P09.

avec « *Une tête blanche et des yeux lumineux comme ceux des fauves. Et un son sortit de sa bouche, un son indistinct, un murmure plaintif.* »¹⁷

Le propriétaire de la maison devient à son tour un actant sujet. Il est modalisé du /savoir-faire/ et du/pouvoir-faire/. Il tire un coup de fusil et fait disparaître la créature. Puis viennent les premiers rayons du soleil qui libèrent tous les acteurs de leur peur.

Synthèse :

Bien que le sujet de la première nouvelle était doté au début de sa quête de toutes les modalités nécessaires /vouloir-faire/, /devoir-faire/, /savoir-faire/, et/pouvoir-faire/, mais il n'a pas pu les garder tout au long de son parcours. La seule modalité qui a duré jusqu'à la fin est le /devoir-faire/, mais celle-là est insuffisante. Le sujet a élaboré plusieurs programmes narratif, pour réussir son parcours narratif. Mais puisqu'il s'est transformé en non-sujet il est impossible pour lui d'accomplir les actions.

Le même cas pour la deuxième nouvelle. Le sujet du premier récit n'a pas pu être en conjonction de son objet de valeur, par conséquent il n'a pas honoré le contrat. Quant au deuxième récit, le premier sujet a vite abandonné sa quête, il s'est transformé en actant non-sujet par l'absence de toutes les modalités. Et pour que les habitants s'en sortent vivants, de différents acteurs ont du prendre à tour de rôle le statut sujet, en se modalisant des modalités du /pouvoir-faire/ et du /savoir-faire/.

¹⁷ Idem., P12.

Chapitre II
Analyse de la passion
de la peur

Deuxième partie

Chapitre II : Analyse de la passion de la peur

Après avoir effectué l'analyse sémiotique des actions, on s'aperçoit que les sujets n'ont pas réussi à honorer leurs quête, pourtant ils étaient dotés des modalités nécessaires: /vouloir-faire/, /devoir-faire/, /savoir-faire/ et /pouvoir-faire/. Dans les deux œuvres de Maupassant les actants passent du statut sujet vers le statut non-sujet. Dans la plus part des parcours narratif sujet se découvre lâche et impuissant, après avoir était courageux, puissant et redoutable. On a alors la conviction que le sujet est dominé par la passion de la peur. Grâce aux actions, une passion s'est définie, car « *le sens pour elle (la sémiotique) réside partout où il y a activité humaine : il est structuré d'une façon narrativement indépendante* »¹. Dans la suite de notre analyse on essayera de connaître les sources de la peur, comment se manifeste-t-elle chez le sujet timoré (nom donné par Fontanille au sujet submergé par la peur afin de rassembler le peureux, le craintif et le terrorisé) et comment il réagit face à cette passion ?

1. Définition de la peur

La peur est une « *émotion ressentie généralement en présence ou dans la perspective d'un danger ou d'une menace.* »² En d'autres termes, la peur est une conséquence de détection du danger, elle permet au sujet de le fuir ou de le combattre. Elle peut aussi désigner l'appréhension liée à des situations déplaisantes. La peur est très certainement l'une des émotions les plus anciennes du monde animal. Elle se manifeste de façon parfois spectaculaire, par des tremblements, une hausse de la fréquence cardiaque, un écarquillement des yeux et une perturbation du rythme respiratoire, etc. Dans la nouvelle de Maupassant, *La Peur*, on trouve la définition suivante : « *La peur (et les hommes les plus hardis peuvent avoir*

¹ Driss Ablali, *la sémiotique du texte : du continu au discontinu*, L'Harmatan, Paris, 2003, P.264

² www.selibererdespeurs.be/les-peurs.php consulté le 09/10/2015.

peur), c'est quelque chose d'effroyable, une sensation atroce, comme une décomposition de l'âme, un spasme affreux de la pensée et du cœur, dont le souvenir seul donne des frissons d'angoisse »³

Le trait le plus spécifique de la peur est que, contrairement aux autres passions, le sujet timoré cherche à fuir l'objet. Il ne veut ni le voir, ni l'entendre, ni le sentir. Il est incapable de tenir face à lui. Il est « *en posture de rejet ou de fuite par rapport aux objets qu'il rencontre* »⁴. Le maire du village a refusé que le corps de la Petite Roque soit transporté dans sa tour sous prétexte que les domestiques sont déjà effrayés par l'idée des revenants. Et plus loin encore dans la suite du récit, il détruit sa futaie, il arrache le rideau, il se cache dans son lit, il veut se suicider, etc.

2. Manifestation de la peur

2.1. Le facteur déclenchant de la peur.

La peur, comme toutes les passions, apparaît soudainement, mais l'apparition de cette thymie est attachée au temps et à l'espace, ce sont les deux dimensions (spatio-temporelles) sur lesquelles elle s'exprime.

2.1.1. Le temps redouté des actants

Dans les récits de notre corpus, les actants ressentent de la peur à un moment bien déterminé. Ce moment est marquant, il est redouté par les actants. Ce qui nous intéresse ce n'est pas la durée, mais le tempo de l'événement. C'est à dire le moment exact où l'émotion se fait sentir. Il contribue à terroriser les acteurs.

Renardet n'aime pas la nuit, car c'est à ce moment précis que les événements et les phénomènes qui le mettent dans son état d'angoisse et de terreur apparaissent, et ce répètent.

³ Guy de Maupassant, *La Peur*, consulté en ligne sur www.bmlisieux.com/litterature/maupassant/lapeur, le 13/11/2015, P.2.

⁴ Rallo Ditche. E, Fontanille J et Lombardo. P, *Dictionnaire des passions littéraires*, Op. Cit ; p215.

Depuis que les recherches du coupable ce sont arrêtées, (et non pas depuis qu'il avait tué la Petite Roque), le sujet est dans un état de dysphorie car il est en disjonction avec l'objet de valeur, le cauchemar dont lequel il vit ne cesse de se répéter. De plus sans que la nuit ne soit encore tombée, le maire prévoit qu'il va avoir peur, il le sait, Le sujet est doté de la modalité du /savoir-être/, cette thymie dysphorique est donc véritable et au même temps indésirable car il est modalisé du /ne-pas-vouloir-être/. Il attend ce moment à-venir dans souci et l'angoisse. La nuit lui semble peuplée de ténèbres, de frayeurs, de menaces et de dangers. Dès que le jour se lève, il attend de revivre encore la nuit suivante ce qu'il avait vécu la veille. Aussi Il ressentait de la terreur de l'horreur à chaque fois que sa mémoire le transporte à cet instant où il avait assassiné lâchement la fillette.

Il en est de même pour les habitants de la maison de forêt du deuxième récit de *La Peur*. Cette nuit-là ils se sont préparés à accueillir un danger qui allait leur faire très peur. Ils sont donc doté de la modalité /savoir-être/. Dans un état d'âme de dysphorie, le propriétaire s'est armé un fusil, ces deux fils avaient une hache et leurs deux femmes étaient courbées au mur. Ils savaient tous qu'ils vont être terrorisés cette nuit là, comme ils l'ont été à ce moment là l'année précédente. «*L'autre année il revenu m'appeler. Je l'attends encore ce soir.*»⁵. Effectivement, il avaient vu juste, puisque cette nuit là ils ont encore vécu la même expérience. Le sujet avait une thymie euphorique car il n'a pas cru aux histoires des habitants. Il les a trouvées amusantes. De plus il était modalisé du /vouloir-être/, du /pouvoir-être/, donc la situation était désirable et possible. Mais le tempo de l'événement qui est marqué par les hurlements affreux du chien, a transformé les modalités de l'être / en /ne-pas-vouloir-être/, /ne-pas-savoir-être/ et /ne-pas-pouvoir-être/. La thymie est donc indésirable, inconnaissable et impossible. La peur s'est opposée à sa raison du sujet et elle l'a transformé en non-sujet. Un

⁵ Guy de Maupassant, *La Peur*, consulté en ligne sur www.bmlisieux.com/litterature/maupassant/lapeur, le 13/11/2015, P.4

autre tempo de l'événement est connu par le sujet, c'est le moment où le coup de fusil est lancé. A ce moment il a connu la peur de sa vie.

2.1.2. L'espace

Tout comme le temps, l'espace est lui aussi une dimension sur laquelle s'exprime la peur. On peut même dire que c'est l'endroit qui fait peur au sujet des deux nouvelles.

Renardet était persuadé que s'il changerait de demeure et qu'il s'installerait ailleurs, il n'aura plus peur de rien et il pourra être en conjonction avec la sérénité. Il a aussi à détruit les arbres de la futaie pensant que s'il modifie l'endroit la peur disparaîtraient, car c'est là qu'il avait violé et étranglé la petite fille. D'autant plus que sa fenêtre donnait ouverture sur ce lieu de crime, le moindre regard à travers elle lui faisait rappeler son acte criminel et lui faisait trembler et pleurer de peur. Sa chambre est devenu un lieu de dysphorie, c'est une scène où ce défilait toute sorte d'événements et apparitions horribles « *Dès qu'il s'y fut enfermé, il regarda sous son lit, ouvrit toutes ses armoires, explora tous les coins, fouilla tous les meubles.* »⁶

Dans le premier récit de *La Peur*, la description et la présentation du lieu où se déroulent les événements a pris une grande importance. Cet espace étrange et paradoxal à la fois a terrifié les acteurs, notamment l'actant sujet ; le désert s'est transformé en un endroit qui englobe l'océan, la plage et la montagne : « *Vous connaissez le sable uni, le sable droit des interminables plages de l'Océan. Eh bien! Figurez-vous l'Océan lui-même devenu sable au milieu d'un ouraga.* »⁷ Se retrouvant dans ce milieu étrange qu'ils ne reconnaissent pas, les actants ne savent si c'est un milieu humide ou sec, montagneux ou plat. Ils ont perdu tous

⁶ Guy de Maupassant, *La Petite Roque.* , consulté en ligne, www.leboucher.com/pdf/maupassant/b_mau_pr.pdf, le 15/11/2015 P.22.

⁷ Guy de Maupassant, *La Peur.* consulté en ligne sur www.bmlisieux.com/litterature/maupassant/lapeur, le 13/11/2015, P.3

leurs repères. Le sujet a perdu ses modalités telles que le /savoir-être/, le /vouloir-être/ et le /pouvoir-être/. La thymie était inconnaissable, indésirable et impossible. Elle est de cette manière dysphorique. Le sujet timoré était terrifié par les dunes qu'ils devaient gravir et descendre, ne sachant quelle direction prendre ni à quelle distance leur pénible chemin prendrait-il fin. La nature était en colère. Elle les châtiait avec ses flots déchainé, sa mer furieuse et son soleil dévorant. Elle est donc opposant. Elle a contribué à l'augmentation de la peur et à transformer le sujet en non-sujet.

Les événements du deuxième récit se sont déroulés dans une maison de forêt. Cette nuit là, la forêt était en souffrance. Elle était secouée par le vent. A ce tableau affreux, cet endroit sauvage, s'ajoute le décor de la demeure où le sujet devait être logé pour une nuit. Donc c'est la dysphorie. A peine que la porte s'ouvre le sujet est surprit par un accueil inhabituel et menaçant. Lorsqu'il est entré, la maison est devenue une boîte d'horreur. Les murs devenu mobiles terrorisaient tout le monde. Il perd alors les modalités du /savoir-être/, du /vouloir-être/ et du /pouvoir-être/. Il devient alors non-sujet.

Le temps et l'espace sont les deux éléments qui permettent à la passion de la peur d'apparaître et de se développer. La dimension spatio-temporelle est « *le lit de la peur* »⁸. L'expression du non-sujet « *Cette vision de l'animal dans ce lieu, à cette heure]...], était effrayante à voir* »⁹ confirme les dits de Fontanille.

2.2. Les objets menaçants

2.2.1. La source généralisée

Fontanille préfère parler de source plutôt que d'objet car « *source convient mieux, en l'occurrence, puisqu'il n'y a pas toujours d'objet identifiable* »¹⁰. Puisque généralement chez

⁸ Rallo Ditche. E, Fontanille J et Lombardo. P, *Dictionnaire des passions littéraires*, Op. Cit, P.221.

⁹ Guy de Maupassant, *La Peur*, consulté en ligne sur www.bmlisieux.com/litterature/maupassant/lapeur, le 13/11/2015, P.5.

¹⁰ Rallo Ditche. E, Fontanille J et Lombardo. P, *Dictionnaire des passions littéraires*, Op. Cit., P216.

le sujet timoré, l'objet peut être indéfinissable, c'est-à-dire sans objet identifiable. Comme il peut être généralisé, c'est-à-dire tous les objets qui l'entourent, peuvent être la source de la peur. Chez Renardet, dans *La Petite Roque*, la source est généralisée, tous les objets qui l'entourent sont source de la peur.

Au début, le maire avait peur que la vérité soit dévoilée. Son souci était de préserver sa réputation et sa liberté. Donc la justice est la source de la peur. Rappelons que le sujet timoré est en posture de rejet avec l'objet, il tente alors de fuir la justice, et d'en être en disjonction. Mais le secret pesait très lourd et le torturait. Entre dévoiler le secret et le protéger, le sujet est confus, il est anxieux. La passion s'oppose donc à ses actions et sa raison et le transforme en non-sujet. Par conséquent, il est incapable de juger et de distinguer le mal et le bien. Plus loin encore, on rencontre ce genre de contraste. Renardet veut mourir car la vie lui semble cruelle. Mais il veut aussi vivre car il a peur de mourir. Donc en rencontre des modalités qui s'opposent : le /vouloir-être/ mort, au même temps le /ne-pas-vouloir-être/ mort, ainsi que le /vouloir-être/ vivant et le /ne-pas-vouloir-être/ vivant. Donc la vie et la mort sont toutes les deux à la fois désirables et indésirables. D'autres sources lui rendaient la vie intolérable comme le bruit, les ténèbres, le corps de la petite, le rideau, etc.

Dans le cas de *La Peur*, les acteurs sont dans une maison au milieu de forêt. Ils sont frappés par des phénomènes étranges. Le sujet est modalisé de /ne-pas-savoir-être/ et de /ne-pas-pouvoir-être/. Les hurlements du chien les ont effrayés, puis vient un moment de silence et de calme encore plus effrayant «*Il se tut aussitôt; et nous restâmes plongés dans un silence plus terrifiant encore*»¹¹. Le silence comme les hurlements font pâtir le sujet, la peur diminue et augmente sans cesse. Ce genre de contraste est provoqué par le rythme, la sensation augmente et diminue, apparaît et disparaît selon l'intentionnalité, et grâce au rythme on pourra mesurer la force et la gravité de l'état où se trouve le sujet «*là où il y a rythme, il y aurait, au moins*

¹¹ *Idem*, p.5

virtuellement, du sens »¹². La source généralisée peut être entre deux objets qui s'opposent. Logiquement si par exemple l'obscurité fait peur, la lumière devrait être rassurante. Mais Paradoxalement le sujet timoré a peur d'un objet et de son opposant.

2.2.2. La source indéfinissable

Dans le désert, les voyageurs avaient peur du son mystérieux du tambour, cela peut nous sembler bien bizarre et lâche. Si on approfondit la lecture du récit, on comprendra que les acteurs ne savaient pas de quoi ils avaient peur. Le sujet ne parvenait pas à saisir et à percevoir la source. Il était dominé par la peur et il est transformé en non-sujet. Il a perdu les modalités du /vouloir-être/, du /savoir-être/ et celle du /pouvoir-être/. Ils avaient peur de la tempête, du soleil, des dunes qu'ils devaient gravir et descendre. Puis du son mystérieux du tambour. L'arabe a attribué ce son à la mort «*Les Arabes épouvantés, se regardaient; et l'un dit, en sa langue: «La mort est sur nous.»*»¹³. Le sujet l'a-t-il cru puisque «*Et voilà que tout à coup mon compagnon, mon ami, presque mon frère, tomba de cheval, la tête en avant, foudroyé par une insolation*»¹⁴. Peut être que le sujet timoré avait peur de la mort, et le son du tambour n'était qu'un prétexte, d'autant plus que ce tambour n'avait aucune existence réelle ; ce n'était qu'un mirage, «*le propre de la terreur est de faire de n'importe quel objet, de n'importe quelle situation, l'occasion, le prétexte ou la source de la peur* »¹⁵.

On se permet alors de dire que lorsque la source est indéfinissable elle devient généralisée, et lorsqu'elle est généralisée elle devient indéfinissable ! Autrement dit quand le sujet perd la modalité du /savoir-être/ la passion s'oppose à la raison, alors il devient un non-sujet et il ne parvient pas à définir et à comprendre la source de la peur, donc il la généralise et fait de tous les objets qui l'entourent la source du danger. Lorsque le sujet a peur de tous les objets qui

¹² Fontanille J, *Sémiotique du discours*, PULIM, Paris, 2^{ème} édition mars 2003 P.229.

¹³ Guy de Maupassant, *La Peur*, consulté en ligne sur www.bmlisieux.com/litterature/maupassant/lapeur, le 13/11/2015, P.3.

¹⁴ *Idem.*, P.3.

¹⁵ Rallo Ditche. E, Fontanille J et Lombardo. P, *Dictionnaire des passions littéraires*, Op. Cit ; p215.

sont en face de lui alors il n'arrive pas à comprendre de quoi il a vraiment peur, la source est indéfinie. La source de la peur est alors indécidable. C'est ce qui arrivé à Renardet, il est transformé en non-sujet car il a eu peur du corps, puis de la justice, de la vie, de la mort, du rideau, de la nuit, du fantôme, et enfin de la vérité, il est dans une thymie de dysphorie.

Quelle était la véritable source de la peur ? Sans doute, à cette phase d'analyse, on ne saura apporter une réponse convaincante, mais cette peur générique est due à une hostilité générale envers tous les objets qu'ils rencontrent, les sujets ont du mal à percevoir le monde qui les entoure.

Par ailleurs, On peut distinguer deux grandes catégories de gamme de la peur, la classification se fera en termes de sources. La première c'est la catégorie de la terreur, c'est faire de n'importe quel objet ou situation la source de la peur. La seconde c'est l'inquiétude ou l'anxiété, c'est le cas du sujet timoré dont l'objet est indéfinissable.

2.3. Les conséquences de l'indécidabilité de la source.

Rappelons que lorsque la source est indéfinissable ou généralisée elle devient indécidable, car le sujet ne sait pas s'il doit se méfier de tous les objets ou alors les objets qui l'entourent ne sont qu'un prétexte et la véritable source est indéfinie. De cette confusion le sujet des conséquences vont avoir lieu.

2.3.1. Le changement de la croyance.

Rappelons que lorsque le sujet est submergé par une passion il devient nn-sujet, son savoir et sa faculté de jugement diminuent. Pire encore quand la source de la peur est indéfinissable ou généralisée elle devient mystérieuse, incompréhensible, et l'inquiétude s'installe, car il est dans l'incertitude qui réduit son /savoir-être/ et ruine sa croyance. Le sujet se met en position de méfiance par rapport à ces connaissances et croyances acquises auparavant, « *une croyance la remplace : celle qui nous persuade que les modifications thymiques et les réactions*

proprioceptives que nous éprouvons résultent d'une force et d'une présence étrangères »¹⁶ ce qui explique les formes étranges et non identifiables, qui n'ont aucune manifestation observable ou reconnaissable, ni d'explication logique ou rationnelle, mais qui inquiètent le sujet et le terrifient au point qu'il ne saura que faire que penser et dans quel état d'âme est-il vraiment. Le sujet perd l'identité de son statut actoriel. Cette croyance est une sorte reflexe de défense qui vient pour réduire la souffrance du sujet. Car s'il arrive à trouver une explication ou une source plus ou moins logique où réel, il retrouvera la modalité du /savoir-être/. Il aura moins peur et il saura à qui il aura affaire. Le danger sera détecté. Il reste qu'à trouver un moyen pour le combattre. Renardet a plusieurs fois céder à ce genre de croyance. Il a du s'en débarrasser du rideau qui remue, croyant que c'est lui qui en est la cause et qu'il cache un danger. Il a détruit sa futaie afin d'éloigner les démons. Il a voulu se suicider, car il croyait que s'il ferait sa propre condamnation, il sera excusé. Par ces croyances il arriva à consoler son âme, à occuper son esprit et détourner ses idées pour un moment. Mais le comble est que cette croyance qui l'apaise momentanément l'empêche de concevoir la vérité elle le dérouta du véritable /savoir-être/, alors il perd son énergie à combattre une source imaginaire.

2.3.2. Une source instable

Le sujet n'arrive pas à se décider sur la source de la peur, il l'attribue à plusieurs objets du monde, quel est ce son mystérieux qui emplissait l'oreille aux passagers ? Un tambour paraît-il, « *quelque part, près de nous, dans une direction indéterminée, un tambour battait, le mystérieux tambour des dunes ; il battait distinctement, tantôt affaiblit, arrêtant, puis reprenant son roulement fantastique.* »¹⁷ L'indécidabilité de la source se manifeste par la persistance, la monotonie, et la non-régularité du rythme du son du tambour, qui augmente puis diminue et disparaît ensuite réapparaît. L'instabilité du motif se précise aussi par

¹⁶ *Idem*, P.217.

¹⁷ Guy de Maupassant, *La Peur*, consulté en ligne sur www.bmlisieux.com/litterature/maupassant/lapeur, le 13/11/2015, P.3.

l'indétermination de la direction du tambour, d'où la persistance du danger qu'il ne peut le saisir, alors le sujet tombe dans l'erreur et se défend avec des moyens insuffisants et inadéquats, par conséquent la situation et sa tentative de se défendre se retourne contre lui, « *L'insaisissable est un motif de retournement dramatique par lequel sujet convertit ce qu'il ne peut comprendre en quelque chose qui le vise et s'apprête à se saisir de lui* »¹⁸. Les sujet ont dit que « *Ce tambour insaisissable m'emplissait l'oreille de son bruit monotone* »¹⁹, « *Malgré moi, un grand frisson me courut entre les épaules* »²⁰, « *la fenêtre sollicitait son regard, l'appelait, l'attirait* »²¹. Ils sont donc dans un état de passivité alors que pour réussir leur quêtes ils devraient être dans l'activité, ils ne saisissent pas les objets, ils sont saisis par les objets!

2.3.3. Un statut actantiel instable

Par l'instabilité de la source, l'instabilité du statut actantiel est inévitable, étant donné que le statut des actants se définit par leur positionnement par rapport à l'objet. Ne pouvant identifier et comprendre la source de la peur, le sujet ne peut, dans ce cas, ni l'approcher ni la fuir, il se sent alors menacé et il devient hostile. Submergé par la peur, le sujet perd son /savoir-être/ et son /pouvoir-être/. Du coup il devient un actant non-sujet incapable de juger. Il perd son intelligibilité. Les objets organisés deviennent inorganisés, les inanimés deviennent animés et l'objet du désir devient anti-sujet. Nous allons illustrer tous cela ci-dessous.

Le premier récit de *La Peur* relate des événements qui se déroulent dans le désert, un endroit organisé au début et sans aucun danger, la thymie du sujet est euphorique, mais elle ne tarde pas à devenir dysphorique. L'endroit devient par la suite inorganisé, un amas de désert, de

¹⁸ Rallo Ditche. E, Fontanille J et Lombardo. P, *Dictionnaire des passions littéraires*, Op. Cit ; P.222.

¹⁹ Guy de Maupassant, consulté en ligne sur www.bmlisieux.com/litterature/maupassant/lapeur, le 13/11/2015, *La Peur*, P.3.

²⁰ *Idem*. P.5

²¹ Guy de Maupassant, *La Petite Roque.*, consulté en ligne, www.leboucher.com/pdf/maupassant/b_mau_pr.pdf, le 15/11/2015, P.28.

montagne, d'océan, et de plage. Le sujet croit que la mer est devenue animé et qu'elle a une âme, il la sent furieuse, elle lui veut du mal. Cette nature était un actant adjuvant, il l'a décrite au début comme un endroit euphorique vide de légendes et d'inquiétudes où se résigner, mais elle devient un endroit menaçant et dysphorique, et elle prend le statut d'anti-sujet.

Il en est de même dans le deuxième récit. Les habitants avaient les idées inorganisées. Le sujet s'en est débarrassé du chien jugeant qu'il est source de la peur et qu'il est opposant. Alors qu'auparavant, il leur apportait protection et il leur indiquait le danger, il était adjuvant. Dans *La Petite Roque*, le sujet est devenu hostile envers tous les objets du monde. Il se méfiait de tous les objets du monde. Il voyait le danger partout. Par son statut actoriel de maire il faisait en sorte que la justice règne dans sa ville. Or désormais la justice lui fait peur. La petite fille morte est devenue vivante, son esprit l'a ressuscité. Le rideau inanimé est animé. Tous les objets du désir tels que la fille, la justice, la vie, et la mort, etc. sont devenus indésirables et ils ont pris le statut d'actant opposant.

2.4. La frontière de la vie et de la mort.

La mort est l'objet de peur par excellence, en tant qu'incarnation même du danger. Elle peut apparaître dans nos récits sous deux formes. La première est celle qui met fin à la vie, autrement dit les non-vivants ou ceux que la mort a portés. La deuxième est celle qui fait apparence après la vie c'est-à-dire les non-morts ou les revenants.

2.4.1. La mort dans la vie.

Voir quelqu'un mourir devant nos yeux, ou se rendre compte qu'on va bientôt mourir, fait sûrement peur. Les sujets de notre corpus ont fait l'expérience.

L'aventurier était effrayé par la perte de son ami dans le désert, la mort a interrompu sa vie, puis elle a transformé l'être qu'il aimait et qui était comme son frère en un cadavre. La peur

de la mort soutient le motif de l'indéfinissable, car c'est une peur de l'inconnu. On ne sait pas de quoi on a vraiment peur, ni ce qui fait peur dans la mort, puisque on ne sait pas à quoi ressemble elle, ni ce qu'il ya après la mort.

Greimas montre dans son étude du *Héro sans peur* que le héros qui ne connaît pas la peur est celui qui ne se préoccupe pas de l'au-delà. Il ne peut mesurer la disjonction de la vie et de la mort. Renardet a tenté de franchir la frontière entre la vie et la mort mais il n'était pas doté de la modalité du /vouloir-être/ et celle du /pouvoir-être/. Il a mis le revolver dans sa bouche, puis il est resté immobile pendant un moment le doigt sur la gâchette, puis un frisson d'horreur l'arrêta, son /vouloir-ne-pas-être/ en conjonction avec la mort l'empêche de franchir la frontière. Une autre fois encore il a fait la tentative, cette fois-ci il était déterminé que la mort ne lui fait plus peur, mais au moment de l'exécution, le /vouloir-être/ en conjonction avec la vie le retient, la vie le séduit, il décide de rester en vie, « *Toutes les bonnes choses qu'il aimait, les bonnes choses de l'existence accouraient dans son souvenir, l'aiguillonnaient de désirs nouveaux, réveillaient tous les appétits vigoureux de son corps actif et puissant. Et il allait mourir? Pourquoi? Il allait se tuer subitement, parce qu'il avait peur d'une ombre? Peur de rien? Il était riche et jeune encore! Quelle folie!* »²²

2.4.2. La mort après la vie.

Maupassant parle dans les deux nouvelles des êtres qui ont été assassinés et qui sont revenues par la suite dans le monde des vivants. Renardet et le propriétaire de la maison revoient encore les personnes qu'ils ont envoyées au monde des morts. Ces êtres ont franchi la frontière de la vie et de la mort, puis ils sont devenues des âmes mortes qui continuent à mener une existence parallèle à celle des vivants, et qui se manifestent par une présence physique dans le monde observable. Les sujets ne savent pas à qui ils ont affaire, en quoi leurs

²² Guy de Maupassant, *La Petite Roque*, consulté en ligne, www.leboucher.com/pdf/maupassant/b_mau_pr.pdf, le 15/11/2015, P.32.

victimes se sont incarnées, si c'est des vivants ou des morts, des humains ou des non humains, des terrestres ou des divins, etc. Surtout pourquoi reviennent-elles ? Et qu'est ce qu'elles leurs veulent ?

Contrairement à l'héro sans peur qui est spécifiquement un héro mythique, le sujet timoré est incapable de comprendre les pensées mythiques. Le retour des morts parmi les vivants lui est traumatisant, incompréhensible, indécidable et inconcevable. Il ne peut porter sur lui aucun jugement, alors il se laisse porter par le sentiment qui décompose son âme et son esprit.

C'est le cas de Renardet, il s'est demandé, qui est à l'origine des mouvements qui se produisaient dans sa chambre, puis il a eu une réponse, le corps de la petite Roque apparaît. Cela devrait rassurer le sujet, car il a reçu la modalité du /savoir/. Mais le souci c'est que la fille est un être morte, sa place n'est pas parmi les vivants. Il a perdu alors la faculté du jugement et de la compréhension. Il est devenu un actant sujet modalisé par le /ne-pas-savoir-être/, /ne-pas-pouvoir-être/ le /ne-pas-vouloir-être/. La source est alors inconnaisable, impossible et indésirable. Cet état d'âme a permis à la passion de la peur d'être incompréhensible, indécidable et inconcevable.

2.5. La contagion de la peur.

Nous avons dit plus haut que la peur est une passion qui est attachée au temps et à l'espace, autrement dit elle les contamine un endroit qui était paisible peur devenir traumatisant. Les temps devient redoutable après avoir était insignifiant. Renardet a passé toute sa vie dans le village de Carvelin. Il était heureux, riche, il se sentait puissant. Sa futaie était son endroit préféré, il s'y rendait pour retrouver la tranquillité et le calme. D'ailleurs, tous les habitants du village aimaient la futaie. Ils partaient tous les dimanches après-midi pour en profiter de l'air pur. Mais depuis que la Petite Roque a été sauvagement assassinée, le maire n'est plus serein. La vie dans le village est une pénible souffrance. La futaie est redoutée par les habitants, ce n'est plus un endroit sûr. Pourtant le crime était commis sous un arbre, un lieu

bien déterminé, en une seule nuit. Mais voilà que la peur contamine tous les arbres, tous les coins de la futaie, toutes les nuits et les journées de l'année.

Le motif indécidable de la peur contribue à la contagion de cette thymie entre les actants. La source indécidable est le résultat de la source indéfinissable, c'est-à-dire sans objet identifiable. Elle peut être aussi le résultat d'une source généralisée, donc avoir peur de tous. Etant donné que la source est indéfinissable, insaisissable, le sujet timoré se trouve saisi par un objet inconcevable. Il perd la modalité du /savoir-être/. Son statut actantiel se transforme de l'actant sujet vers l'actant non-sujet. De plus il perd son individualité par peur d'être seul dans cet état. Il devient un actant collectif. Son être n'est plus autonome, son état d'âme se conjugue à celles des individus qui l'entourent. C'est ce qui est arrivé au sujet du deuxième récit. En entrant dans la demeure il était courageux, il se sentait invincible. Il était « *heureux de venir assister aux peurs imbéciles et superstitieuses des habitants* »²³. Il était doté des modalités du /vouloir-être/, le /savoir-être/ et du /pouvoir-être/. Par ailleurs, il n'a pas tardé pas à se joindre à eux, à être dans le même état d'âme qu'eux « *la peur, l'épouvantable peur entrainait en moi; la peur de quoi? Le sais-je? C'était la peur, voilà tout.* »²⁴ Le sujet timoré perd la modalité du /savoir-être/. Il ignore pourquoi il a peur. Le /devoir-être/ dans le même état d'âme surgit et il l'a dépourvu de son courage. Il abandonne son expérience personnelle et se soumet à l'expérience collective. Son corps et ceux des autres habitants se sont fusionnés pour en faire un actant collectif qui sent et qui réagit, un corps a plusieurs yeux mais une seule vue, plusieurs oreilles mais une seule écoute, plusieurs bouches mais un cri unifié, «*Nous restions immobiles, livides, dans l'attente d'un événement affreux, l'oreille tendue, le cœur*

²³ ²³ Guy de Maupassant, *La Peur*, consulté en ligne sur www.bmlisieux.com/litterature/maupassant/lapeur, le 13/11/2015, P.4.

²⁴ Idem., P.5.

battant, bouleversés au moindre bruit [...] Et soudain, tous ensemble, nous eûmes une sorte de sursaut »²⁵.

Fontanille distingue deux instances du corps : le corps-enveloppe et le corps-chair. La première instance est celle qui se fusionne aux autres corps, qui perd son indépendance, qui subit l'influence du monde extérieur, et qui porte les signifiants collectifs de la peur. La deuxième instance est le corps intime qui sent et réagit, qui subit la passion pénétré en lui, puis le décompose par l'assaut. Elle marque toutes les impressions qu'il endure.

Dans *La Petite Roque* les villageois arrivent au lieu du crime. Avant même de voir le corps de la petite étranglée, ils étaient déjà sous l'émotion de la peur. Ils l'ont acquises à travers ceux qui l'ont ressenti précédemment. Du coup ils avaient partagé la même émotion qui leur a été communiquée.

« Ils arrivaient par groupes, un peu hésitants et inquiets, par crainte de la première émotion. Quand ils aperçurent le corps, ils s'arrêtèrent, n'osant plus avancer et parlant bas. Puis ils s'enhardirent, firent quelques pas, s'arrêtèrent encore, avancèrent de nouveau »²⁶.

Cette instance est le corps-enveloppe, elle influence bien entendu le corps-chair. Elle l'englobe et elle agit sur l'instance corps-chair. C'est à cette phase que la contagion s'effectue.

Les villageois avaient peur d'affronter la première émotion. L'invité qui était pourtant sûr de lui, a fini par perdre ses modalités et son contrôle sur lui, il a cédé à la peur ressentie par autrui. Pourtant il ne savait même pas de quoi il avait peur. C'est la vue de ses hôtes terrorisés qui l'a effrayé. C'est la peur de rien. La peur d'avoir peur.

²⁵ Idem, P.5.

²⁶ Guy de Maupassant, *La Petite Roque*, , consulté en ligne, www.leboucher.com/pdf/maupassant/b_mau_pr.pdf, le 15/11/2015,P. 11.

3. L'impacte de la peur sur le sujet timoré

3.1. La relation source / cible

Fantaille distingue deux sortes de passions. Les passions centripètes qui se rapprochent et se concentrent sur l'égo (le centre). Les passions centrifuges qui s'éloignent de l'égo.

La peur est une passion qui se focalise sur l'égo. Le sujet timoré ne pense qu'à lui-même, son égo est le centre d'intérêt. Son but s'est de s'éloigner de l'objet. Contrairement à la générosité et l'admiration qui font de l'autre (l'objet) la préoccupation du sujet ; elle est alors centripète. Le sujet timoré est la *cible*, il est ciblé par l'objet qui lui fait peur appelé aussi la *source*. La relation de la cible à la source est interdépendante. Lorsque la source manifeste sa présence et sa force, la cible s'efface et s'affaiblit. Cette étape est la fascination.

Renardet était fasciné par la source. À chaque fois qu'elle se manifeste d'avantage, il se sent défaillit et affaiblit. Le fantôme entre par la fenêtre et marque sa présence, le sujet timoré se cache dans son lit pour faire l'absent. Par ailleurs quand il s'est préoccupé à la réalisation de son projet de mort, il s'est senti beaucoup plus fort, et sa peur a complètement disparu. Dans le désert le son de la source augmente et diminue sans cesse, alors que le sujet et ses compagnons sont restés immobiles et silencieux. Il en est de même pour les forestiers, la source a fait apparence petit à petit, et leur faiblesse a augmenté au même rythme.

Il existe aussi la relation d'invasion, c'est lorsque la source « *envahit le corps et la chair du sujet* »²⁷. Elle traduit la force avec laquelle la source pénètre dans la cible, grâce au motif d'indécidabilité. La cible ne sait pas à qui elle a affaire. Le sujet ignore son adversaire, par conséquent il ignore comment le combattre.

Les sujets ne savaient pas quelle en était la source de la peur. Alors ils se sont pris aux objets du monde. Renardet s'en est pris au rideau, à la futaie et à sa vie. Les forestiers se sont

²⁷ Rallo Ditche, E, Fontaille J et Lombardo, P, *Dictionnaire des passions littéraires*, Op. Cit. P230.

débarrassés du chien. Les aventuriers dans le désert ont voulu faire arrêter le bruit. Cette indécidabilité a conduit les sujets timorés à perdre les modalités du /savoir/, du /pouvoir/ et du /vouloir/. Ils ont perdu toutes leurs compétences morales et physiques. Il ne lui reste qu'un corps ébranlé, dominé par la peur. Ils ne sont plus maîtres de leurs existences, ils pleurent, ils tremblent, ils crient, etc.

3.2. Le schéma canonique passionnel

Ce schéma nous permettra à la fois de résumer le parcours passionnel des sujets timorés et de compléter l'analyse qui a été faite ci-dessus. Il est à rappeler que le schéma canonique se compose de cinq étapes.

3.2.1. L'éveil affectif

Les premiers signes du malaise arrivent, le sujet est ébranlé, « *sa sensibilité est éveillée, une présence affecte son corps* »²⁸. Le maire dans *La Petite Roque*, a reçu les premiers signes de la peur lorsque la mère de la petite fille qu'il a assassinée est venue voir sa pauvre petite. Les cris qu'elle avait poussés ont éveillé la sensibilité du sujet et ils ont ébranlé son corps et ils l'ont transformé en non-sujet. Mais cette émotion fut d'une courte durée, il a réussi à la faire disparaître dès que le corps est transporté et il a repris son statut de sujet. Mais la peur est ressentie une autre fois avec plus d'intensité et de quantité le jour où les recherches du coupable sont arrêtées. Le maire est devenu anxieux et méfiant aux bruits singuliers et soudains. La nuit et les ténèbres le mettent dans un état étrange. Il ne comprend pas ce qu'il lui arrive. Il entend un renflement comme celui des machines à battre, sa poitrine se serre, et sa mémoire lui fait revivre toutes les minutes et les émotions de la nuit où il a assassiné la petite fille. Il la ressentie encore une dernière fois devant le facteur. Cette fois-ci elle était très forte, elle a réapparu d'une intensité incroyable après avoir disparu complètement, sa

²⁸ Fontanille j. *Sémiotique du discours*, PULIM, Paris, 2^{ème} édition mars 2003 P.130.

réputation et son secret étaient entre les mains du facteur, il devait absolument cacher sa peur afin de récupérer la lettre. Pour ce, il est doté du /vouloir-faire/, et du /devoir-faire/. Mais la passion s'est opposé à sa la raison. Il a perdu les modalités du /savoir-être/ et du /pouvoir-être/. De cette manière il est devenu non-sujet, il a perdu le jugement et il a emprunté une manière inadéquate. Par conséquent la passion s'est opposée à son action, alors il n'a pas pu être en conjonction avec l'objet de valeur.

Dans le premier récit de *La Peur*, le sujet a commencé à sentir le trouble quand il a vu la nature changer. Il est devenu inquiet et la suite de son parcours est devenue pénible. L'aventure était euphorique, elle est censée lui faire du bien. Mais par la suite elle lui paraît risquée et dysphorique. Quant au deuxième récit le sujet était sur de lui confiant, il se moquait des craintes de ces hôtes, mais la vision du chien tendu et crispé a semé la frayeur dans son âme puis l'affirmation du propriétaire que cet animal a senti une présence l'a frissonné.

Les sujet sont prisonnier du /devoir-être/ dans cet état d'âme, malgré le /non-vouloir-être/, le /non-savoir-être/ et le /non-pouvoir-être/ dans les situations qui les ont confronté.

3.2.2. La disposition

À cette étape le sujet peut reconnaître s'il est face à une thymie euphorique ou dysphorique. Il a le pouvoir de mettre un nom à son état d'âme. Maupassant a bien précisé cette étape dans *La Petite Roque*.

« La nuit où l'on sent errer, rôder l'effroi mystérieux, lui paraissait cacher un danger inconnu, proche et menaçant! Lequel? »

Il le sut bientôt. Comme il était dans son fauteuil, assez tard, un soir qu'il ne dormait pas, il crut voir remuer le rideau de sa fenêtre. Il attendit, inquiet, le cœur battant. »²⁹

Le rideau bougeait sans raison. Renardet avait la modalité du /savoir-être/. Il sait qu'il est face à un phénomène, un danger qui le dépasse. La fenêtre nuisait au milieu de la nuit et la petite fille morte apparaîtrait. Ces jours et ses nuits étaient épouvantables. Il savait alors qu'il est perdu.

Dans le désert le sujet a pu définir son émotion grâce au son mystérieux du tambour qui l'assourdissait, il la connut encore mieux après la mort de son compagnon qui a succédé le bruit monotone et « *je sentais se glisser dans mes os la peur, la vraie peur, la hideuse peur, en face de ce cadavre aimé* »³⁰. Il sut que un danger est là et qu'il est sans pouvoir.

Dans la maison de forêt, le sujet a avoué qu'il a eu peur au moment où le coup de fusil est tiré. Ce coup est suivi d'un frôlement de murs. Une tête blanche apparut contre la vitre du judas. Le sujet a acquis la modalité du /savoir-être/ et il a eu la certitude qu'il avait peur « *Et je vous jure qu'au fracas du coup de fusil que je n'attendais point, j'eus une telle angoisse du cœur, de l'âme et du corps.* »³¹

3.2.3. Le pivot passionnel

Une fois la thymie est identifiée, le sujet est face à un dilemme, soit être courageux et combattre sa peur, soit se soumettre à elle et être dans ce cas lâche.

A plusieurs reprises Renardet a tenté de combattre cette thymie. Il ne voulait pas pâtir. Mais il a fini par se persuader que nul ne pourra le sauver. Sa lâcheté se traduit par sa fuite au lit et sa tentative de suicide. Il se laisse abattre par la peur.

²⁹ Guy de Maupassant, *La Petite Roque*, consulté en ligne, www.leboucher.com/pdf/maupassant/b_mau-pr.pdf, le 15/11/2015, P.25.

³⁰ Guy de Maupassant, *La Peur*. Consulté en ligne sur www.bmlisieux.com/litterature/maupassant/lapeur, le 13/11/2015, P.3.

³¹ *Idem*, P.5.

Le même cas pour l'aventurier dans désert. Dès qu'il a vu son ami mourir, il était certain que le son du tambour était un danger. Il a cru l'arabe qui a dit «*La mort est sur nous*»³². Il attendait lui aussi que quelque chose lui arrive. Il n'a pas avancé d'un pas. Il n'a pas essayé de détourner son attention vers autre chose.

Idem pour l'invité de la maison de forêt. Il était pourtant courageux et n'a pas pris au sérieux les histoires et les craintes imbéciles de ses hôtes. Mais à la fin il s'est joint à eux et il est devenu lâche.

3.2.4. L'émotion

Face à une passion intense le sujet réagit d'une façon involontaire. Il est non-sujet, il ne contrôle ni ses gestes, ni ses actions, ni ses dits. Son corps reflète son l'état d'âme, il communique à autrui son émotion. Ce sont les expressions somatiques. Les récits de Maupassant débordent des réactions somatiques. Dès l'apparition de la passion de la peur, les corps des sujets sont ébranlés.

Renardet a eu dans un premier temps des battements de cœur, des difficultés à respirer et une incapacité de bouger. Il ne savait pas encore pourquoi. Mais il a deviné qu'un danger s'est introduit dans sa chambre et il a remué le rideau. Il ne voulait pas admettre qu'il a eu peur, c'est honteux pour lui. Alors il s'est empêché de regarder par la fenêtre et il s'est mis à lire. Mais au moindre bruit il a fait brusquement pivoter son fauteuil sur un pied pour regarder la fenêtre. Il a essayé de se rassurer. En allant vers la fenêtre il a eu des visions effrayantes, il a poussé un cri puis il a couru se cacher dans son lit, la tête sous l'oreiller. Chaque nuit les mêmes manifestations se répètent, Renardet serre le drap sur lequel il s'assoit comme il a serré le cou de la petite pour l'étrangler, il a pleuré comme un enfant car il ne pouvait pas tirer sur lui pour mourir. Par les expressions de son corps, le sujet ne peut, nier son émotion, il est évident qu'il a peur, son corps le confirme.

³² *Idem*, P.3.

Ce support de signification a même permis au facteur, qui était un anti-sujet, de douter du maire, son corps l'a trahit et a révélé sa peur à l'anti-sujet. Le facteur a décodé un à un les codes somatiques. D'abord, il « *leva les yeux. Il demeura stupéfait devant le visage de Renardet ; il avait les joues violettes, le regard trouble, cerclé de noir, comme enfoncé dans la tête, les cheveux en désordre, la barbe mêlée* »³³ Il a alors pensé qu'il était malade et qu'il a passé toute la nuit éveillé. Ensuite, les balbutiements du sujet timoré ont rendu l'anti-sujet méfiant et perplexe, il a hésité à lui rendre la lettre. Enfin, son agressivité physique et verbale, ont persuadé Médéric que la lettre contient un dangereux secret qui fait peur à Renardet et qu'il tient à cacher.

Dans le premier récit de *La Peur* le sujet a deviné que les voyageurs ont peur quand l'un d'entre eux a poussé des cris, puis il a su qu'ils partagent tous la même émotion en restant tous immobiles. Le corps du sujet le prévient que la vraie peur s'est introduite dans ses os. Le deuxième récit décrit des peurs manifestées par les habitants, le sujet et l'animal. Au tout début le sujet a lu la peur sur le corps des habitants qui tendaient l'oreille pour écouter au loin si le fantôme arrive. Il a su qu'ils l'ont entendu quand le père de famille s'est levé subitement et qu'il a annoncé en bégayant sa venue. Puis les femmes se sont caché les visages. Par la suite il a observé la passion de peur chez le chien.

« *Endormi, il s'éveilla brusquement et, levant sa tête, tendant le cou, regardant vers le feu de son œil presque éteint, il poussa un de ces lugubres hurlements qui font tressaillir les voyageurs, le soir, dans la campagne. Tous les yeux se portèrent sur lui, il restait maintenant immobile, dressé sur ses pattes comme hanté d'une vision, et il se remit à hurler vers quelque chose d'invisible, d'inconnu, d'affreux sans doute, car tout son poil se hérissait.* »³⁴.

³³ Guy de Maupassant, *La Petite Roque*, consulté en ligne, www.leboucher.com/pdf/maupassant/b_mau_pr.pdf, le 15/11/2015, P.33.

³⁴ Guy de Maupassant, *La Peur*, consulté en ligne sur www.bmlisieux.com/litterature/maupassant/lapeur, le 13/11/2015, P.5.

La bête ne s'est point arrêtée que lorsque le guide l'avait fait sortir. Par le sursaut qu'il a eu vers la fin, le sujet a compris qu'il a lui aussi reçu la même émotion que les autres.

3.2.5. La moralisation

Renardet a essayé en vain d'échapper au cauchemar qui le hante, il savait qu'il a peur. Or il savait aussi qu'il est prisonnier de sa peur, alors il n'a pas tenté de retrouver le courage, il a choisi de rester lâche. Pourtant il savait que sa peur était dévalorisante, et plus grave encore, elle lui faisait honte, elle ne correspond pas à l'homme robuste et imbattable qu'il était auparavant. Il l'a alors jugé négativement. Le facteur aussi a deviné que la peur du maire n'est pas ordinaire, elle était suspecte et négative. Ce n'était pas un comportement digne d'un maire courageux, redoutable, que tous les habitants obéissent et craignent. La négativité du jugement s'accroît au moment où cette peur et cette lâcheté ont conduit le sujet au suicide.

Dans le désert, le sujet s'est étonné de la peur qu'il a ressentie. Il n'y avait aucune raison d'avoir peur, mais il a eu accès à ce jugement quand les officiers lui ont expliqué, plus tard, que le tambour n'était qu'un mirage et que le son était le résultat de

« l'écho grossi, multiplié, démesurément enflé par les vallonements des dunes, d'une grêle de grains de sable emportés dans le vent et heurtant une touffe d'herbes sèches; car on a toujours remarqué que le phénomène se produit dans le voisinage de petites plantes brûlées par le soleil, et dures comme du parchemin »³⁵.

L'invité ne s'attendait pas à éprouver la peur comme ses hôtes, il était d'ailleurs surpris de se découvrir lâche et peureux, contrairement à ce qu'il était quand il est entré.

Synthèse

³⁵ Guy de Maupassant, *La Peur*, consulté en ligne sur www.bmlisieux.com/litterature/maupassant/lapeur, le 13/11/2015, P. 3-4.

Il est à constater que dans les trois récits les sujets se sont avérés lâches et peureux. Ils n'ont pas tenté de surmonter leurs peurs. Ils ont préféré céder à l'inquiétude et à la terreur et d'être lâches. La peur s'est opposée à la raison du sujet et elle l'a dépossédé des modalités du /savoir-être/ et du /pouvoir-être/. De ce fait son statut actantiel se transforme en devenant non-sujet. La passion c'est opposée également aux actions. par conséquent il n'a pas pu être en conjonction avec l'objet de valeur.

Conclusion

Conclusion

L'analyse sémiotique de la passion de la peur dans les deux nouvelles de Maupassant, *La Petite Roque* et *La Peur* a permis d'apporter des réponses à la problématique posée, et de vérifier la validité ou la non validité des hypothèses avancées.

Après l'analyse des actions il s'est avéré que le sujet est passé du statut sujet vers celui de non-sujet. Au début, lors du contrat les sujets étaient dotés des modalités nécessaires pour le bon accomplissement de leurs quêtes. Renardet était doté du /vouloir-faire/, du /savoir-faire/ du /devoir-faire/, et du /pouvoir-faire/, mais à la fin de la performance, il s'est retrouvé dépourvu de toutes ses compétences, il est alors en disjonction avec tous les objets de valeur : le secret, la sérénité, la vie et la mort. Dans le désert le sujet était parti pour explorer ce lieu, lui aussi était au début un sujet pourvu de toutes les modalités qui lui permettraient d'accomplir parfaitement son aventure, mais il ne l'a pas fait, il a perdu le /savoir-faire/, et le /pouvoir-faire/ durant l'effectuation des actions. Quand le sujet était entré à la maison il avait toutes les modalités qui lui fallait pour ramener la tranquillité et la sérénité aux habitants, mais il n'a rien pu faire.

L'échec du programme narratif, et le non accomplissement de la quête est due aux transformations d'états, les sujet se sont transformés d'un état A, où ils étaient en conjonction avec leurs différents objets de valeur, à un état B, qui est la perte de l'objet de valeur ou la disjonction. La disjonction est le résultat de la conversion des modalités d'aptitude le /savoir-faire/ et de /pouvoir-faire/, en /ne-pas-savoir-faire/ et en /ne-pas-pouvoir-faire/, qui se traduisent par la transformation du statut actanciel, les acteurs sont transformés de l'actant sujet vers l'actant non-sujet.

Les sujets des différents récits avaient pourtant toutes les chances d'accomplir et de réussir leurs quêtes, mais ils ne l'ont pas fait, c'est ce qui nous a mené à douter que les sujets sont manipulés par une force qui les surpasse. C'est le pâtre. Tel est le rôle de la passion.

En effet la peur a submergé les sujet, elle les a possédés jusqu'à anéantir leurs âmes. Les déposséder de leurs esprits et de leurs corps. Elle agit négativement sur le sujet. Elle le dévalorise. Elle le dépossède de sa raison et de son jugement pour réagir instinctivement. Après avoir été forts, redoutables, et courageux, la peur lui a ôté tous ses avantages. Elle a laissé le sujet dans les pleurs, les tremblements, les frissons, les cris et d'autres expressions somatiques qui confirment au sujet qu'il est dans un état d'âme déplorable. Ces expressions communiquent, au même temps, aux personnes qui l'entourent qu'il a peur. Le corps est le support de signification.

Par sa source indéfinissable, le sujet perd ses repères, il ignore quel objet doit-il fuir. La peur de Renardet est générique, il a peur de tous. Il commence par fuir le corps de la morte. Il passe à la justice. Puis il arrache le rideau. Ensuite il a eu peur la fenêtre, après de la vie, enfin la mort. Parce que la mort est l'objet le plus terrorisant, on s'est alors intéressé à l'analyse de la mort à travers deux points de vue. Le premier est la mort qui arrête le cours de la vie, comme le cas du compagnon de l'explorateur du désert. Le deuxième est la mort qui revient à la vie, le cas de la petite fille étranglée et du braconnier assassiné. L'une est l'autre font autant peur. Car la mort met un terme à la vie, et par instinct de survie le sujet ne veut pas et ne peut pas s'en passer. De plus, la mort est un monde inconnu, ambigu, alors le sujet n'a pas le courage suffisant qui lui permet d'affronter et découvrir l'inconnu. C'est la peur de l'indéfinissable et de l'incompréhensible qui persiste.

La peur se caractérise par le rejet de l'objet par le sujet, mais aussi par sa contagion entre les acteurs. L'exemple le plus frappant est celui de l'invité courageux, sûr de lui qui est entré

dans la maison des peureux. À peine le premier signe de danger a apparu, le sujet est mis dans un même état d'âme qu'eux. Il a eu les mêmes réactions, les mêmes codes somatiques qu'eux. La source de leur peur était indéfinissable, leurs corps se sont fusionnés, pour en faire un seul actant collectif, qui possède un seul corps mêlé à d'autres.

Pour conclure on insiste sur le fait que les sujets n'étaient pas fiers de leurs peurs, ils ne voulaient pas être dans cet état d'âme, comme ils ne savaient pas et ne pouvaient pas l'assumer. A la fin de l'analyse une autre possibilité de la source nous vient à l'esprit. Il est possible que dans *La Petite Roque* et dans le deuxième récit de Maupassant, la peur est due à la passion de vengeance. Parce que le sujet n'a pas pu admettre que la justice doit être faite sur lui, qu'il doit être exécuté. Alors il réprime cette passion source, qui est la peur. Il la refoule. Puis impulsivement la passion de la peur éclate au grand jour. La peur de soit même, la peur du monstre qui hante tous les hommes.

Bibliographie

Bibliographie:

Corpus

- 1- Maupassant, G, *La Petite Roque*, consulté en ligne, www.leboucher.com/pdf/maupassant/b_mau_pr.pdf, le 15/11/2015,
- 2- Maupassant, G, *La Peur*, consulté en ligne sur www.bmlisieux.com/litterature/maupassant/lapeur, le 13/11/2015, P.5.

Ouvrages théoriques :

- 1- ABLALI, Driss, 2002 : *La sémiotique du texte : du discontinu au continu*, Paris, L'Harmattan.
- 2- BERTRAND, Denis, 2000 : *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan Université.
- 3- COQUET, J.C, 1997 : *La Quête du sens*. Paris, PUF.
- 4- COQUET, J.C, 1989 : *Le discours et son sujet I*, Paris Méridiens Klincksieck, 2^e édition,
- 5- EVERAERT-DESMEDT, Nicole, 1988 : *Sémiotique du récit*, Bruxelles, De Boeck Université.
- 6- FONTANILLE, J, MARS 2003 : *Sémiotique du discours* Paris, PULIM.
- 7- GREIMAS, A.-J., 1983 : *Du Sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil.
- 8- GREIMAS, A-J. et FONTANILLE, Jacques, 1991 : *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil.
- 9- GRIEMAS, Algirdas Julien, FONTANILLE, Jaques, 1991 : *Sémiotique des passions: des états de choses aux états d'âme*. Paris: du Seuil.
- 10- Ferdinand de SAUSSURE, 2002 : *Cours de linguistique générale*, Béjaïa ,Talantikit.

Dictionnaires

- 1- GREIMAS, A.-J. et COURTES, J., 1979 : *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, Nouvelle édition complétée 1993.
- 2- Hachette, édition 2004.
- 3- RALLO DITCHE, Elisabeth, FONTANILLE, J. et LOMBARDO, Patrizia, 2005 : *Dictionnaire des passions littéraires*, Paris, Belin.

Sitographie

- 1- www.selibererdespeurs.be/les-peurs.php consulté le 19/09/2015.
- 2- BETOUCHE Aini, 2009-2010 : *Pour une approche sémiotique subjectale du sujet d'énonciation dans l'œuvre d'Assia Djebar : Etre (s)en devenir*. Thèse de doctorat, univ. Hadj Lekhdhar-Batna,. Consulté en ligne sur www.These.univ-batna.dz/index.php.com le 29/01/2015.

Table des matières

Introduction.....	Erreur ! Signet non défini.
Première partie.....	Erreur ! Signet non défini.
Chapitre I : La sémiotique de l'action	Erreur ! Signet non défini.
1. Le parcours narratif.....	Erreur ! Signet non défini.
1.1. La structure narrative	Erreur ! Signet non défini.
1.2. Le programme narratif.....	Erreur ! Signet non défini.
1.3. La segmentation en séquence.....	Erreur ! Signet non défini.
1.4. La jonction.....	Erreur ! Signet non défini.
1.5. Acteur/ Actant	Erreur ! Signet non défini.
2. Les schémas de la sémiotique narrative.....	Erreur ! Signet non défini.
2.1. Le schéma narratif	Erreur ! Signet non défini.
2.2. Le schéma narratif canonique	Erreur ! Signet non défini.
Chapitre II : Sémiotique des passions	Erreur ! Signet non défini.
1. Les conceptions de la passion.....	Erreur ! Signet non défini.
1.1. Passion et action.....	Erreur ! Signet non défini.
1.2. Passion et raison.....	Erreur ! Signet non défini.
2. Les éléments d'analyse des passions.....	Erreur ! Signet non défini.
2.1. Les modalités de l'être et la thymie.....	Erreur ! Signet non défini.
2.2. Le non-sujet.....	Erreur ! Signet non défini.
2.3. Le schéma passionnel canonique	Erreur ! Signet non défini.
Deuxième partie	Erreur ! Signet non défini.
Chapitre I: Analyse de la peur à partir des actions	Erreur ! Signet non défini.
1. Analyse de <i>La Petite Roque</i>	Erreur ! Signet non défini.
1.1. La segmentation en séquences	Erreur ! Signet non défini.
1.2. Le parcours narratif du sujet	Erreur ! Signet non défini.
2. Analyse de <i>La Peur</i>	Erreur ! Signet non défini.
2.1. La segmentation en séquences	Erreur ! Signet non défini.
2.2. Le parcours narratif du sujet du premier récit	Erreur ! Signet non défini.
2.3. Le programme narratif du sujet du deuxième récit	Erreur ! Signet non défini.
Chapitre II : Analyse de la passion de la peur.....	Erreur ! Signet non défini.
1. Définition de la peur.....	Erreur ! Signet non défini.
2. Manifestation de la peur	Erreur ! Signet non défini.
2.1. Le facteur déclenchant de la peur.	Erreur ! Signet non défini.
2.2. Les objets menaçants.....	Erreur ! Signet non défini.

2.3.	Les conséquences de l'indécidabilité de la source.	Erreur ! Signet non défini.
2.4.	La frontière de la vie et de la mort.	Erreur ! Signet non défini.
2.5.	La contagion de la peur.....	Erreur ! Signet non défini.
3.	L'impacte de la peur sur le sujet timoré.....	Erreur ! Signet non défini.
3.1.	La relation source / cible.....	Erreur ! Signet non défini.
3.2.	Le schéma canonique passionnel	Erreur ! Signet non défini.
	Conclusion	Erreur ! Signet non défini.
	Bibliographie	Erreur ! Signet non défini.