



« La Parure », une pyramide renversée de « Cendrillon »*

GHASSEMI Rouhollah **/ HASHEMI Fariba sadat***

Résumé- La vie de l'être humain est toujours influencée par les événements, les circonstances et les situations différents. Ces derniers sont régis par le point de vue et la vision du monde de chaque personne. La période de Renaissance a été un point tournant décisif dans l'évolution intellectuelle. Cette période a eu des répercussions considérables dont les conséquences se sont prolongées jusqu'au XIX^e siècle et la révolution industrielle. Dans les œuvres appartenant à l'époque post-renaissance, on peut visiblement trouver la trace de ces tendances. Or, les formes et les structures sont influencées par les réflexions de l'auteur ; c'est ainsi que les noms archiconnus comme Balzac, Flaubert, Maupassant et les autres ont créé des romans qui ont marqué l'histoire de la littérature. Les œuvres de ces auteurs ont présenté des idées philosophiques et idéologiques qui étaient en vigueur pendant longtemps. La transcendance est une idée philosophique qui se trouve largement dans les œuvres de Perrault au XVII^e siècle, on peut la trouver chez Maupassant avec un changement basé sur les idées kantienne ; alors, il faut parler d'un hypertexte et d'un hypotexte dont les relations sont indéniables malgré toutes les différences. L'étude des niveaux et des formes narratifs montre des similitudes dans les deux systèmes narratifs qui font état d'une philosophie particulière de l'époque. Ainsi Maupassant exprime-t-il un nouveau concept philosophique dans le cadre d'une forme romanesque dont les lecteurs étaient initiés avec les notions présentées qu'ils pouvaient comprendre sans difficulté. Cet article cherche à analyser l'influence de la période de la Renaissance sur la littérature post-renaissance, en mettant en évidence les idées philosophiques et idéologiques présentées dans « Cendrillon » et « La Parure ». Cet article explore également la notion de Transcendance, qui apparaît dans « Cendrillon » de Perrault au XVII^e siècle et s'évolue ensuite chez Maupassant conformément aux idées de Kant. Nous soulignerons également les relations entre l'hypertexte et l'hypotexte dans ces deux textes, malgré leurs différences, ainsi que les similitudes dans les niveaux et les formes narratifs, qui reflètent la philosophie de l'époque. On conclut que Maupassant a réussi à exprimer un nouveau concept philosophique dans une structure romanesque familière et compréhensible pour les lecteurs.

Mots-clés: "Transcendance", "Transcendental", "Hypotexte", "Hypertexte", "Niveaux narratifs", "Schémas narratifs"



« La Parure », an Inverted Pyramid of « Cendrillon »*

GHASSEMI Rouhollah **/ HASHEMI Fariba sadat***

Extended abstract— The human life is always influenced by events, circumstances, that are, in turn, the result of one's point of view and vision of the world. However, the evolutions of human life and perspective and beliefs are two main variables of civilization on Earth, which are the cause and the effect of each other. For a long time, literature has been the polisher of the human soul and spirit. One of the points in the intellectual evolution of man was the period of the Renaissance. Like an earthquake whose the greatest impact that took place in the 19th century with the Industrial Revolution. The basis for such mutations is clearly visible in the works of the post-Renaissance era. Where the structures of the stories change under the influence of the author's thoughts, another new novel is made in human poetics with names such as Balzac, Flaubert, Maupassant, etc. In the shadow of these mutations, we are witnessing the reversal of philosophies accepted for a long time. What Charles Perrault, according to the philosophy of "transcendence", said in the 17th century, Maupassant repeats with a different look from Kant's "transcendental" thought. La Parure is a new outfit dressed by Maupassant in Cinderella; in other words, it is hypertext on the hypotext. The study of levels and narrative patterns proves the similarity of structures and the difference in meaning in these stories. Maupassant, aware of the changes in his transitional time, conveys a new concept from a new philosophy, to the people of the time but with a frame accustomed to that time so that readers can easily comprehend and understand it.

Keywords— *Transcendence, Transcendental, Hypotext, Hypertext, Narrative levels, Narrative schemas*

*** Received:**

** Assistant Professor, Department of French Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran. Email : r_ghasemi@sbu.ac.ir

*** PhD student in French language and literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran. Email : f_hashemi@sbu.ac.ir

Accepted:



"گردنبند" هرمی وارونه از "ساندریون" *

فریبا سادات هاشمی** / روح اله قاسمی***

چکیده — زندگی انسان همواره متأثر از حوادثی است که خود محصول نگاه او و بینش او به جهان است. در عین حال، تحولات زندگی بشر و اندیشه آن دو متغیر اصلی تمدن است که علت و معلول یکدیگر هستند. یکی از نقاط عطف در تکامل فکری انسان، دوره رنسانس بوده است که مانند تکانه ایی عظیم در فکر بشر، پس لرزه های آن در قرن نوزدهم با انقلاب صنعتی رخ می دهد. و ادبیات که از دیرباز سیقل دهنده روح و روان انسان بوده است انعکاس دهنده این جهش های فکریست به ویژه در آثار ادبی و هنری دوران پس از رنسانس. آنجا که ساختار داستانها تحت تأثیر اندیشه نویسنده تغییر می کند، هر دم بوطیقای دیگر با نامهای بالزاک، فلوربر، مویاسان و... بر لوح تمدن انسان خلق می شود. در سایه این جهش ها، شاهد وارونه شدن فلسفه های پذیرفته شده از دیرباز هستیم. آنچه چارلز پرو بر اساس فلسفه «transcendance» در قرن هفدهم در «ساندریون» روایت میکند، مویاسان با نگاهی متفاوت از اندیشه «transcendental» کانت، در داستان «گرد بند» به تصویر میکشد. رختی نو برتن فلسفه و جهان بینی ژنده پوش دو قرن قبل: به عبارت دیگر، فرامتنی که بر زیرمتن جای میگیرد. بررسی سطوح و الگوهای روایی، شباهت ساختارها و تفاوت معنایی این داستانها را اثبات می کند. مویاسان با آگاهی از تغییرات دوران گذار خود، معنای جدیدی را از فلسفه ایی نو به مردم زمان خود منتقل می کند، اما همچنان در چارچوبی که زمانه بدان خو گرفته است، تا خوانندگان به راحتی آن را درک کنند.

کلمات کلیدی — «استعلا»، «ایده نالیسم استعلایی»، زیر متن، زبر متن، سطوح روایی

I. INTRODUCTION

Les contes ont été depuis longtemps le moyen par excellence, dans les sciences humaines, pour exprimer les idées et les réflexions de l'auteur. D'autant qu'ils ont fourni le corpus favorable pour les études littéraires dont l'objectif était de trouver la relation entre la forme et le sens. Les éléments constitutifs des récits, comme le choix du type de personnage ou la façon de la mise en texte d'une histoire, le temps de la narration, la disposition des instances narratives, ainsi que l'ordre de la présence de chacune des composantes de ces récits, l'inclusion des mythes, des concepts religieux, etc., tous ces facteurs jouent un rôle primordial dans la production du sens et son transfert au lecteur. C'est ainsi que l'analyse des structures des contes peut en révéler le secret et la profondeur. Or, il semble que le structuralisme soit toujours capable de nous fournir les moyens nécessaires pour découvrir les coins cachés des récits.

Ainsi, dans cette étude, avons-nous l'intention de vérifier et d'analyser les fondements structuraux de deux contes : *Cendrillon*¹ et *La Parure*². Cette étude est basée sur l'hypothèse que la nouvelle *La Parure* serait en tant que le double réaliste et cruel du conte *Cendrillon*, il nous faut donc comparer les systèmes narratifs, leurs différences et leurs ressemblances. Ces deux textes, bien qu'ils soient rédigés dans les situations historiques différentes, ils ont été basés sur des idées communes et semblables. L'objectif principal de cette recherche consiste à comparer les structures de ces deux contes et de trouver la façon du déroulement de l'histoire dans chacun de ces contes. Comment ces deux histoires sont-elles narrées ? Quels sont les procédés fondamentaux du système narratif, et quelles sont les modalités de la présence du narrateur dans ces deux récits ?

Quoi qu'il en soit, une brève introduction du système intellectuel et philosophique concernant la transition de la supériorité de la « transcendance » au XVII^e, au fondement de la pensée du « transcendantal » au XIX^e siècle, nous permet de répondre aux questions de notre recherche en sollicitant la méthodologie structuraliste. Autrement dit, nous examinons la transformation aussi bien que la transmission de la philosophie de l'époque et l'idéologie dominante de l'époque aux structures des récits contemporains. Alors en étudiant les schémas narratifs, nous allons d'abord traiter le déroulement et les différentes étapes temporelles de ces deux histoires afin d'en montrer les ressemblances et les différences entre les deux récits. Le sujet de la deuxième partie de cette étude se concentrera sur l'étude des embrayeurs et des plans temporels. La dernière partie aura pour objectif l'étude de la théorie de la transtextualité d'après le livre *Palimpsestes, la littérature au second degré* (Genette, 1982)³ et de la fonction des narrateurs.

Comme nous l'avons mentionné, la méthodologie de cette étude est tirée du structuralisme et plus précisément la narratologie. Théorisé par le linguiste Algirads Julien Greimas (1966)⁴, le schéma narratif vise à structurer le discours selon cinq temps de la structure narrative d'un récit. Nous expliquerons donc théoriquement en détail les cinq étapes du schéma narratif avant de les appliquer à notre corpus. Autre aspect de notre méthodologie concernant le plan temporel des instances narratives et les niveaux narratifs issus de *Figures III* (1972)⁵ de Gérard Genette, nous permettent de comparer la modalité de l'arrangement des techniques de la narration issue de la pensée des auteurs. Il convient de noter que dans chaque section, avant d'appliquer les théories, d'abord elles seront expliquées en détail.

II. De la « Transcendance » du XVII^e siècle et au « Transcendantal » du XIX^e siècle

La transformation du sens à chaque époque tient aux éléments constructifs du système intellectuel des individus vivant pendant cette époque-là. Un thème ou bien une idée se dévoilant en différents aspects pourrait être en conformité avec la vision du monde dans les cultures et les sociétés différentes. Il n'est pas exagéré de dire que le mot « transcendance » se cache derrière presque toute la pensée philosophique du XVII^e siècle. La transcendance se désigne comme :

L'extériorité et la supériorité absolues. L'ailleurs de tous les ici et même de tous les ailleurs, et leur dépassement. L'absence suprême, donc, qui serait aussi le comble de la présence – le point de fuite du sens. Le sens du monde, écrit Wittgenstein, doit se trouver en dehors du monde. Est transcendant tout ce qui se trouve au-delà de ; mais au-delà de quoi ? Au-delà de la conscience (c'est le sens phénoménologique : l'arbre que je perçois n'est pas dans la conscience ; il est un objet transcendant pour la conscience) ; au-delà de l'expérience possible (c'est le sens kantien) ; au-delà du monde ou de tout (c'est le sens classique). La transcendance est ce dehors ou le suppose. (Comte-Sponville 3309-3316)

Le point de départ serait alors de présenter une définition claire de la transcendance qui serait basée sur certaines notions philosophiques comme la phénoménologie ou les idées de Kant. Chez Husserl et les phénoménologues, la transcendance est « ce qui est extérieur à la conscience, vers quoi elle se projette ou « s'éclate ». C'est en ce sens que Sartre parle d'une transcendance de l'ego : le moi ne fait pas partie de la conscience, il n'est que l'un de ses objets ; il n'est pas de la conscience, mais pour la conscience ; il n'est pas « dans la conscience », mais « dehors, dans le monde » (Ibid., 3310-3311). Chez Kant, ce mot signifie ce qui est extérieur à l'expérience, et hors de la portée tandis que dans la pensée contemporaine, on parle aussi de la transcendance pour désigner tout ce qui est irréductible à la matière, à la nature ou à l'histoire.

« Pour Luc Ferry, par exemple, l'homme est un être transcendant, non parce qu'il serait extérieur au monde ou à la société, mais parce qu'il ne saurait totalement s'y réduire : il y a en lui une capacité d'excès, d'arrachement, de liberté absolue, et cette « transcendance dans l'immanence » (l'expression est de Husserl) en fait une espèce de Dieu, dont l'humanisme serait la religion. » (Ibid.)

Enfin, chez les classiques, la transcendance désigne ce qui est extérieur et supérieur au monde. Dieu, en ce sens, serait transcendant, et Lui seul. C'est l'immanence absente qui est partout présente. Croire à un mouvement vertical entre les hommes et l'au-delà sous-tend la pensée philosophique du XVII^e siècle.

À cet égard, l'histoire archiconnue de *Cendrillon* faisant partie du corpus de cette étude, révèle la croyance à la féerie ou à l'aide des forces transcendantes et invisibles du monde mystérieux face aux problèmes terrestres. Charles Perrault a rédigé cette histoire au XVII^e siècle où l'église et les croyances religieuses dominaient la pensée de l'époque malgré les étincelles de la réflexion moderne des intellectuels et les innovations issues de la post-Renaissance. Cendrillon, l'héroïne très malheureuse, représentante de la pauvreté et exploitée par sa belle-mère et ses belles-sœurs qui sont à leurs tours les représentantes de la richesse et de l'argent, est sauvée de la misère par une fée revenue de l'au-delà. Ainsi, la conviction d'être aidé par un monde invisible dans la lutte cruelle entre les pauvres et les riches dans la société du XVII^e siècle, se manifeste-t-il à la forme des contes de fées.

Deux siècles plus tard, Maupassant écrit une nouvelle nommée *La Parure* qui représente encore l'opposition entre deux classes sociales : les riches et les pauvres. L'héroïne Mathilde est une femme capricieuse qui souffre du manque de confort. Bien qu'elle ne soit pas vraiment pauvre, comme ce mot signifiait deux siècles plus tôt, elle se sent privée dans une société hautement bourgeoise avec un mode de vie très particulier. Alors dans la lutte brutale entre deux classes de bourgeois et d'ouvriers, sa position n'était pas certainement parmi des riches ; à cet égard elle ne se voit ni un bon avenir, ni le progrès, ni une vie qu'elle mériterait. C'est le temps où la révolution industrielle écrase de nombreux ouvriers à travers les engrenages du progrès, et ébranle également les croyances à la religion et au monde invisible.

En effet, tout cela réfère à la notion présentée par le mot « transcendantal » qui n'est pas le synonyme de « transcendance ou transcendant ». « Le mot est d'origine scolastique : il désigne les attributs qui transcendent les genres de l'être ou les catégories d'Aristote, c'est-à-dire qui les dépassent et peuvent

pour cela convenir à tout être : l'Unique, le Vrai, le Bien et l'Être lui-même sont des transcendants » (Ibid., 3312). Mais juste à partir du XIX^e siècle, avec Emmanuel Kant, le mot a pris un autre sens : « est transcendantal tout ce qui concerne les conditions *a priori* de l'expérience » (Ibid.). Alors le rôle de la connaissance, de l'expérience et de l'empirique se révèle. « J'appelle transcendantale, écrit Kant, toute connaissance qui, en général, s'occupe moins des objets que de nos concepts *a priori* des objets », ou, précise la seconde édition, que « de notre manière de les connaître, en tant que ce mode de connaissance doit être possible *a priori* » (Kant 35). Donc, la transcendance est tout ce qui est au-delà de l'expérience alors que le transcendantal est tout ce qui est en deçà de l'expérience. « Le mot transcendantal, insiste Kant, ne signifie pas quelque chose qui s'élève au-dessus de toute expérience, mais ce qui certes la précède (*a priori*) sans être destiné cependant à autre chose qu'à rendre possible uniquement une connaissance empirique. » (Ibid.)

Ayant un thème historique « La Parure » est basée sur cette philosophie ; en quelque sorte, un mouvement, pas plus vertical, mais horizontal, qui n'a rien à voir avec le monde invisible. Il faut chercher le fond et la raison des expériences *a priori*, c'est-à-dire les conditions empiriques (*a priori* de l'expérience) de l'empiricité (*a posteriori* des conditions de l'expérience). Pour se sauver de la difficulté, les personnages ne pouvaient plus solliciter au monde supérieur contrairement à Cendrillon qui pouvait résoudre le problème grâce aux forces mystérieuses venues du monde invisible sur la terre. Dans *La Parure*, chaque moment couvre en soi une expérience *a priori* qui serait le fond des lois terrestres *a posteriori*.

III. Schéma narratif

Le schéma narratif faisant partie des concepts structuralistes semble être hyperconnu, c'est pourquoi on va se contenter de brèves explications pour clarifier les choses et définir certaines notions. Le déroulement d'un récit et des actions qu'il raconte se répartit en cinq étapes : la situation initiale, l'élément perturbateur ou le déclenchement, les péripéties, le dénouement et la situation finale. On peut résumer ces cinq étapes comme suit : la situation initiale, c'est le début de l'histoire, le moment où on présente au lecteur les personnages et le cadre spatio-temporel ; c'est une situation équilibrée sans aucune évolution ni changement dans l'état des choses. L'élément perturbateur, c'est un événement qui vient ébranler la situation initiale et qui va déclencher les événements de l'histoire proprement dite. À la suite de cette partie, on voit les péripéties qui ne sont que des actions provoquées par l'élément perturbateur et dont l'objectif consiste à rétablir la situation initiale. Finalement, le dénouement met un terme aux péripéties et conduit à la situation finale qui est le résultat et la fin de l'histoire.

À la suite de cette brève explication sur le schéma narratif et ses cinq composantes, nous allons décrypter le cas des deux textes de notre corpus.

III.I. *Cendrillon*

Situation initiale : le conte commence par une formule figée typique : « il était une fois un gentilhomme... » et puis il continue par la description des personnages et leurs habitudes ou la manière de vivre en employant l'imparfait. À la suite de la mort du père de Cendrillon, elle devient servante de la méchante belle-mère et de ses deux filles et c'est ainsi qu'elle vit sa vie.

Élément perturbateur : tout de suite après la première étape, à la deuxième page de l'histoire, à partir de la phrase « Il arriva que le fils du roi donna un bal, et qu'il en pria toutes les personnes de qualité. » L'histoire entre dans une nouvelle étape qui est le déclencheur de toutes les péripéties suivantes. Avec le verbe « arriva », « donna », « pria », le rythme lent de l'étape précédente s'interrompt et l'histoire s'accélère.

Les péripéties : quatre événements peuvent être définis pour cette partie :

1. La belle-mère et les belles-sœurs se préparent pour le bal, alors que Cendrillon doit exécuter diverses tâches ménagères.

2. Alors que Cendrillon est triste de ne pas pouvoir aller à la soirée organisée par le prince, une fée marraine apparaît et lui offre un carrosse et des vêtements qu'elle doit rendre à minuit.
3. Cendrillon arrive à aller au bal et elle éblouit le prince ainsi que toute la cour.
4. Sur les douze coups de minuit, elle quitte rapidement le château en perdant une de ses chaussures.

Le dénouement : voulant retrouver la belle princesse inconnue qu'il avait rencontrée au bal, le prince demande à toutes les belles filles du royaume d'essayer la chaussure oubliée par Cendrillon. C'est une démarche voire une stratégie pour trouver la solution d'une énigme.

La situation finale : l'héroïne quitte la demeure familiale et épouse le prince. Le couple est heureux et fonde une famille.

III.II. *La Parure*

La situation initiale : la nouvelle commence par la phrase « C'était une de ces jolies et charmantes filles, nées, comme par une erreur du destin, dans une famille d'employés. » et l'histoire continue toujours par la description des conditions de la vie des personnages en employant des verbes à l'imparfait. La situation initiale se résume dans la vie de Mathilde Loisel qui mène une vie confortable, mais sans excès. Elle souffre de cette situation, car elle rêve d'une vie bourgeoise.

L'élément perturbateur : à la manière du conte *Cendrillon*, après une page, le rythme lent et la succession des imparfaits s'interrompent et l'histoire s'accélère avec des verbes au passé simple : « Or, un soir, son mari rentra, l'air glorieux, et tenant à la main une large enveloppe. » ; Monsieur Loisel apporte à Mathilde une invitation au bal du ministère.

Les péripéties : on peut y définir huit événements :

1. Mathilde se plaint de ne pas pouvoir aller au bal, car elle ne possède pas de toilette appropriée.
2. Monsieur Loisel consent à lui laisser la somme qu'il avait épargnée afin qu'elle puisse s'acheter une robe.
3. Mathilde se plaint de ne pas avoir de jolis bijoux pour se rendre à la soirée.
4. Monsieur Loisel lui suggère d'emprunter un bijou à son amie Madame Foresti.
5. Lors de la soirée du Ministère, Mathilde est comblée et vit son heure de gloire.
6. En rentrant chez elle, elle s'aperçoit qu'elle a perdu le bijou de son amie.
7. S'ensuivent de vaines recherches pour retrouver le bijou, avant que le couple ne décide de le remplacer
8. Monsieur et Madame Loisel achètent un nouveau bijou, ce qui les ruine et les plonge dans la misère.

Le dénouement : Madame et Monsieur Loisel qui étaient lourdement endettés pour avoir acheté le bijou, ont pu rembourser la dette au bout de dix ans.

La situation finale : Les Loisel sont ruinés et Mathilde comprend que la parure qu'elle avait prêtée à son amie était un faux bijou.

IV. Plan temporel

Le concept le plus concret du temps, c'est la temporalité qui est une dimension essentielle dans le récit. Le lecteur comprend la temporalité par ses indicateurs qui jouent un rôle non négligeable. Ces indicateurs peuvent être convoqués à travers toutes les catégories grammaticales et ils se répartissent, selon le sens, les morphèmes⁶ et l'énonciation (Tisset : 48). D'ailleurs « les valeurs temporelles des

tiroirs verbaux sont des indicateurs de temps spécifiques puisque le verbe est la seule catégorie grammaticale qui connaisse une variation morphologique en temps. »⁷ Ainsi, l'étude de la configuration et la structure externe des verbes fait-elle l'objet de la présente partie. Nous faisons abstraction du classement selon le sens et le morphème et nous penchons sur le plan d'énonciation.

Emile Benveniste (1946) distingue deux plans énonciatifs pour analyser l'emploi de temps : «l'histoire» et «le discours».

L'énonciation historique est caractéristique de la langue écrite. Elle présente des événements passés, (...) elle utilise strictement les formes pronominales de troisième personne et deux temps fondamentaux ; le passé simple et l'imparfait. On peut y trouver le passé antérieur et le plus-que-parfait (...). Le présent autre que les présents intemporel et narratif ainsi que le futur sont exclus. (...) le narré n'est pas mis en relation avec celui qui l'écrit. La diégèse est coupée du présent de l'écrivain. La fiction nous transporte dans l'actualité des personnages qui la peuplent. Cette actualité n'est pas celle de l'énonciation. L'univers fictif est intemporel (...) (Tisset : 50).

Vue ces deux plans énonciatifs, nous abordons les deux récits, *Cendrillon* et *La Parure*, pour découvrir leur système temporel et répondre à cette question : quel plan énonciatif domine ces deux histoires ? Il est également évident que notre travail va s'étendre dans le domaine de "la modalité" voire du « comment » de la production du sens dans le texte.

Cendrillon, c'est un récit hétérodiégétique où le narrateur, qui reste inconnu au lecteur, raconte l'histoire d'une fille à l'extérieur du cadre du récit ; il s'agit donc d'un récit extradiégétique. Cette idée est confirmée par le recours aux pronoms sujets ou les adjectifs possessifs de la troisième personne pour nommer les personnages et même l'héroïne ; par exemple : « Lorsqu'elle ne les vit plus, elle se mit à pleurer » ou dans une autre phrase on lit : « Quand ses deux sœurs revinrent du bal, Cendrillon leur demanda si elles s'étaient encore bien diverties, et si la belle dame y avait été. ». Les repérages spatio-temporels se réfèrent à un lieu et un temps inconnus ; autrement dit, les lieux et les époques ne sont pas identifiables pour le lecteur, car le narrateur ne les présente pas de façons objectives. De toute façon, on ne peut pas les identifier même par rapport à l'énonciateur. Les seuls espaces décrits sont une maison où Cendrillon vivait et le palais où la famille royale organise la fête. La même manière a été employée pour le temps ; le lecteur ne sait rien à propos de l'époque où l'histoire se passe. Outre la question de l'espace, le temps est lui aussi inconnu à l'énonciateur ; il n'y a aucune indication spatio-temporelle d'un plan discursif ni historique. Cette caractéristique est spécifique des contes de fées où le lecteur ne trouve aucun repérage d'un monde réel et le narrateur lui présente un monde inconnu où tout événement extraordinaire serait possible. Cette intemporalité se révèle en quelque sorte dans les tiroirs verbaux quand les verbes utilisés montrent un univers radicalement séparé du nôtre ; avec l'emploi du passé simple et de l'imparfait, nous sommes coupés du présent d'un narrateur :

« *Cendrillon* **alla** aussitôt cueillir la plus belle qu'elle **put** trouver, et la **porta** à sa marraine, ne pouvant deviner comment cette citrouille pourrait la faire aller au bal. Sa marraine la **creusa**, et, n'ayant laissé que l'écorce, la **frappa** de sa baguette, et la citrouille **fut** aussitôt changée en un beau carrosse tout doré. » (Perrault 47)

Dans un autre passage, on peut lire :

« *Cendrillon* ne se **sentait** pas de joie : elle leur **demanda** le nom de cette princesse ; mais elles lui **répondirent** qu'on ne la **connaissait** pas, que le fils du roi en **était** fort en peine, et qu'il donnerait toutes choses au monde pour savoir qui elle était". » (Ibid., 49)

En ce qui concerne le plan énonciatif de *La Parure*, il est hétéro-extradiégétique comme *Cendrillon*. L'emploi des pronoms personnels sujets et des adjectifs possessifs de la troisième personne le confirme, par exemple : « Elle fut simple ne pouvant être parée... », « Il se tut, stupéfait, éperdu, en voyant que sa

femme pleurait. », « Elle réfléchit quelques secondes, établissant ses comptes... », « Son mari, depuis minuit, dormait dans un petit salon désert... ».

L'époque où l'histoire se passe reste inconnue pour le lecteur et la seule indication temporelle se trouve au discours de mari de Mathilde concernant la carte d'invitation au bal du ministre de l'instruction publique. C'est le 18 janvier et rien d'autre ; « Le ministre de l'instruction publique et Mme Georges Ramponneau prient M. et Mme Loisel de leur faire l'honneur de venir passer la soirée à l'hôtel du ministère, **le lundi 18 janvier.** » À partir du titre de l'instruction publique, le lecteur muni du savoir historique peut supposer l'époque approximative, car ce titre de poste a été défini dans le système administratif français après la Révolution, c'est-à-dire au début du XIX^e siècle.

L'histoire se passe à Paris et le lecteur ne s'en rend compte qu'au moment où Mathilde rentre chez elle à quatre heures du matin :

Ils descendaient vers **la Seine**, désespérés, grelottants. Enfin, ils trouvèrent sur le quai un de ces vieux coupés noctambules qu'on ne voit dans **Paris** que la nuit venue, comme s'ils eussent été honteux de leur misère pendant le jour. Il les ramena jusqu'à leur porte, **rue des Martyrs**, et ils remontèrent tristement chez eux.

Alors les repérages spatio-temporels ne sont ni objectifs et ni subjectifs ; ils sont mi-objectifs à cause de la précision de lieu et mi-cotextuel⁸, pour la seule référence à un lundi 18 janvier, à une nuit ou bien à un jour, etc. Cette position intermédiaire qui provoque une sorte d'hésitation chez le lecteur, d'après Todorov, ce sentiment est l'une des caractéristiques fondamentales du genre fantastique (1970).

Pour avoir un regard plus approfondi, en étudiant les tiroirs verbaux, on observe la forte présence du plan historique, car presque tous les verbes sont conjugués aux temps qui marquent ce plan ; surtout l'imparfait, le passé simple et le plus-que-parfait :

« Il lui **jeta** sur les épaules les vêtements qu'il **avait apportés** pour la sortie (...) »

« Elle **ôta** les vêtements dont elle **s'était enveloppé** les épaules, devant la glace, afin de se voir encore une fois dans sa gloire. »

« Elle **essayait** les parures devant la glace, **hésitait**, ne **pouvait** se décider à les quitter, à les rendre. »

Cependant, il y a un paragraphe dans cette histoire où le narrateur utilise le plan discursif en raison des temps employés et sa présence est très visible derrière les propos et les techniques utilisées :

« Que **serait-il** arrivé si elle n'avait point perdu cette parure ? Qui **sait** ? qui **sait** ? Comme la vie **est** singulière, changeante ! Comme il **fait** peu de chose pour vous perdre ou vous sauver ! »

Le présent et le conditionnel présent sont les tiroirs verbaux du plan discursif qu'on a relevés dans ce paragraphe. Mais outre l'utilisation de ce plan, une question remarquable qui n'existait pas dans l'histoire de *Cendrillon* est la présence du narrateur dans cette partie. C'est comme si le narrateur sortait des coulisses pour un court instant et s'adressait directement au lecteur par le pronom sujet « vous » et en lui posant des questions : « Comme il faut peu de chose pour **vous** perdre ou **vous** sauver ! » et « Que serait-il arrivé si elle n'avait point perdu cette parure ? Qui sait ? qui sait ? »

D'après la définition de Genette pour les fonctions du narrateur⁹ dans le récit, nous pouvons ainsi voir la fonction communicative du narrateur parce qu'il veut agir sur le narrataire, mais en même temps on y voit une fonction idéologique, car à partir des questions qu'il pose évidemment à quelqu'un, le narrateur attire l'attention du lecteur et il le fait réfléchir sur le sort des personnages si la parure n'était pas perdue.

V. La transtextualité

Gérard Genette développe la théorie de la transtextualité dans son œuvre *Palimpsestes, la littérature au second degré*. La transtextualité se définit comme des relations qui existent entre deux textes. Elle se définit par « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte » (Genette 7). Il définit ensuite cinq types de relation transtextuelle :

1. L'intertextualité, empruntée à Julia Kristeva (1969), se définit par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre.
2. La paratextualité est tout ce qui est périphérique au corps d'un énoncé. Il s'agit généralement d'une relation moins explicite et plus distante que l'énoncé entretient avec le paratexte.
3. La métatextualité, c'est la relation dite de commentaire qui lie un « texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à la limite, sans le nommer. » (Genette 10)
4. L'hypertextualité : Cette relation en est une des dérivations, qui n'est pas de l'ordre du commentaire. Il y a un rapport d'imitation ou de transformation qui engendre quelque chose de nouveau, mais qui ne cache pas ce qu'il y a derrière. Genette nomme le texte « imitant » l'hypertexte et le texte « imité » l'hypotexte.
5. L'architextualité, c'est le type le plus abstrait et le plus implicite : « il s'agit ici d'une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle [...], de pure appartenance taxinomique » (*Ibid.*). C'est ce qui nous permet d'organiser, ou de déterminer le statut générique d'un énoncé.

Pour comparer *La Parure* à *Cendrillon* en tant qu'un conte de fées avec tant d'évènements invisibles et de forces merveilleuses qui aident le personnage, il faut dire que *La Parure* est une nouvelle entièrement réaliste, c'est-à-dire qu'elle se veut vraisemblable. Au XIX^e siècle, les contes et nouvelles se mélangent un peu. Pourtant aujourd'hui on peut ranger ce texte dans la catégorie des nouvelles, car il n'a rien de merveilleux. L'objectif pour l'auteur est de représenter le réel tel qu'il est sans avoir l'intention de l'embellir ou de le transformer. *La Parure*, met en scène des personnages typés appartenant à des milieux sociaux bien précis : l'univers des petits employés (le couple Loisel) et celui de la bourgeoisie (Madame Foresti). Quant à l'histoire, elle pourrait très bien être réelle : un couple ordinaire, dont la femme est malheureuse et insatisfaite, car elle aspire à la richesse, plonge dans la pauvreté pour rembourser la perte d'un bijou qui s'avère être factice. De cette optique, cette nouvelle se présente comme le double réaliste du conte *Cendrillon*. Autrement dit *La Parure* serait la réécriture inversée du conte *Cendrillon*. La relation intertextuelle est donc claire, mais la question principale se pose au niveau du fonctionnement et des modalités de cette relation. Pour répondre à cette question, l'étude des ressemblances et des différences thématiques entre ces deux histoires s'avère bien importante¹⁰ :

Ressemblances	Différences
Histoire d'argent / de classe sociale avec opposition (richesse / pauvreté)	Cendrillon est vraiment malheureuse et exploitée / Mathilde se plaint du manque de confort (capricieuse)
Lettre d'invitation au bal	<i>Pas de différence</i>

Objet perdu	Pantoufle / Parure
<i>Pas de ressemblance</i>	Fins inversées : positive chez Cendrillon/ négative chez Mathilde
Elles cherchent toutes les deux l'homme parfait, « le prince charmant »	Mathilde est déjà mariée et recherche l'argent / Cendrillon cherche l'amour
<i>Pas de ressemblance</i>	Mathilde n'est pas persécutée (méchante belle-mère / demi-sœurs)
Les deux vivent comme des « déclassées », condition modeste	Morales différentes
Les deux femmes ont une « marraine » : une femme qui les aide à aller au bal	La marraine de Cendrillon est une fée, donc extraordinaires et elle vient l'aider. Mathilde va réclamer auprès de Mme Forestier qui lui donne un faux bijou (malhonnête) et se montre désagréable.
Le bal se termine tristement pour les deux : elles rentrent sans carrosse et dans leurs vieux vêtements	Ascension sociale dans Cendrillon/ dégradation chez Mathilde qui finit ruinée. Réalité sociale → elle doit travailler

La présence du premier texte soi-disant hypotexte (Cendrillon) dans le deuxième texte ou bien hypertexte (*La Parure*) est très remarquable surtout à la scène du bal. La comparaison des détails des bals nous révèle plus l'inversion de *Cendrillon* :

1. Pour aller au bal, les deux personnages ont besoin des préparatifs. Dans *Cendrillon*, c'est la marraine qui lui offre une belle robe, des chaussures en verre et un carrosse de luxe approprié au statut du palais à condition de quitter le bal avant le minuit parce que toute la magie disparaît à ce moment-là. Dans *La Parure*, la marraine devient terrestre ; d'abord son mari lui achète une belle robe avec ses économies et puis Mme Forestier lui prête son collier de diamants. Mais Mathilde doit le lui rendre après le bal.
2. Pendant le bal, Cendrillon devient le centre des attentions des autres et tous l'admirent. Le prince est fasciné par sa beauté et ses aspects vestimentaires, ils dansent ensemble et Cendrillon oublie le temps. A minuit, elle s'enfuit. Mathilde, pour sa part, est aussi admirée par tous et elle danse avec le Ministre. A quatre heures du matin elle quitte le bal alors que son mari s'est déjà endormi.
3. La partie la plus importante dans ces deux histoires, c'est le moment du retour à la réalité pour les personnages. Après tant de fascination, Cendrillon, précipitée, descend l'escalier tout en perdant sa chaussure et puis l'un après l'autre la robe, les accessoires et le carrosse disparaissent. Mathilde descend l'escalier et puis les rues de Paris jusqu'à la Seine. En arrivant chez elle, elle s'aperçoit qu'elle a perdu le collier.

La perte dans ces deux histoires est le point tournant ; dans *Cendrillon*, elle est complètement positive, car elle est le début de l'ascension de l'héroïne qui est montée au plus haut rang dans la hiérarchie sociale. Grâce à la même chaussure, le prince retrouve Cendrillon et l'épouse ; Cendrillon est sauvée de sa belle-mère et ses belles-sœurs et devient la princesse. Par contre, la perte de *La Parure*, est extrêmement négative car elle a pour conséquence la vie ruinée des Loisel. Ils s'endettent et ils sont

obligés à travailler jour et nuit et à faire n'importe quoi pour rembourser leur dette. Alors la perte fait descendre cette famille au plus bas rang dans la hiérarchie sociale. Cette perte est la chute du personnage dans le malheur.

V. CONCLUSION

Avec *La Parure*, qui est une nouvelle du XIX^e siècle, un nouvel horizon des histoires réalistes s'ouvre vers les lecteurs ; la révolution industrielle et les mutations sociales mettent un terme à l'âge des contes de fées ; l'homme doit donc s'approprier de nouvelles compétences : la compétence de vivre, le savoir-vivre, dans un nouveau monde où les structures du XVII^e siècle se renversent ou s'effondrent.

Le regard de l'homme vers le ciel et l'au-delà, une relation verticale de bas en haut, ne satisfait plus la soif de vivre et de la conscience de l'homme du XIX^e siècle. La métaphore de la pyramide renversée correspond au renversement de toutes les valeurs issues de la philosophie de Transcendance. Avec les philosophes dans le siècle de la révolution industrielle, la vision de la Transcendance mue en celle de Transcendental.

NOTES

- [1] Perrault, Charles, *Cendrillon et la Petite Pantoufle en verre*, Claude Barbin, Paris, 1697.
- [2] Maupassant, Guy de, *Contes du jour et de la nuit ; La Parure*, Les Gaulois, Paris, 1884.
- [3] Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.
- [4] Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Larousse, 1966.
- [5] Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.
- [6] La plus petite unité significative.
- [7] *Ibid.*, p. 45.
- [8] Le repérage cotextuel est construit dans et par la fiction qui devient autonymique, c'est-à-dire qu'elle renvoie à elle-même.
- [9] D'ailleurs, selon le modèle des fonctions du langage de Roman Jakobson, Gérard Genette attribue cinq fonctions au narrateur d'après les divers aspects du récit. Il attribue au narrateur ; la *fonction narrative* quand il s'occupe de raconter l'histoire ; *fonction de régie* quand il «peut se référer dans un discours en quelque sorte métalinguistique (métanarratif en l'occurrence) pour en marquer les articulations, les connexions, les inter-relations(...)» ; *celle de communication* lorsqu'il agit sur le narrataire (fonction langagière conative) pour établir ou maintenir un contact avec lui (fonction langagière phatique); *fonction testimoniale ou d'attestation* lorsque l'orientation du narrateur est vers lui-même ; et finalement *fonction idéologique* quand l'intervention directe ou indirecte du narrateur dans l'histoire prend la forme didactique ou en quelque sorte idéologique d'un commentaire. Voir : Genette, *Figures III*, pp. 261-265.
- [10] Le tableau est emprunté à l'adresse suivante : <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjwjbSQpub1AhWFG-wKHZhWBcAQFnoECAwQAQ&url=http%3A%2F%2Fwww.stjean>

BIBLIOGRAPHIE

- [1] COMTE-SPONVILLE, André. *Dictionnaire philosophique*. Paris : PUF, 2001.
- [2] BENVENISTE, Emile. *Les relations du temps dans le verbe français*, Bulletin de la société de linguistique, XLIII, 1946.
- [3] GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
- [4] GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.
- [5] GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structurale : recherche et méthode*. Paris : Larousse, 1966.
- [6] KANT, Emmanuel. *La Critique de la Raison Pure*. Paris : PUF, 1781.
- [7] KRISTEVA, Julia. *Séméiotikè*. Paris : Seuil, 1969.
- [8] MAUPASSANT, Guy de. *Contes du jour et de la nuit ; La Parure*. Paris : Les Gaulois, 1884.
- [9] PERRAULT, Charles. *Cendrillon et la Petite Pantoufle en verre*. Paris ; Claude Barbin, 1697.

[10] TISSET, Carole. *Analyse linguistique de la narration*. Paris : Sedes, 2000.

[11] TODOROV, Tzevetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970.

SITOGRAPHIE

[1] www.schule-bw.de/faecher-und-schularten/sprachen-und-literatur/franzoesisch/texte-und-medien/literatur/fees/cendrillon-parure-solutions.pdf