

RÉPUBLIQUE DU CAMEROUN

*Paix- Travail- Patrie*

\*\*\*\*\*

UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I

\*\*\*\*\*<

CENTRE DE RECHERCHE DE FORMATION  
DOCTORALES EN SCIENCES HUMAINES,  
SOCIALES ET ÉDUCATIVES

\*\*\*\*\*

UNITÉ DE RECHERCHE ET DE  
FORMATION DOCTORALES EN LANGUE  
ET LITTÉRATURE

\*\*\*\*\*

FACULTE DES ARTS, LETTRES ET  
SCIENCES HUMAINES

\*\*\*\*\*

DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS



REPUBLIC OF CAMEROON

*Peace- Work- Fatherland*

\*\*\*\*\*

UNIVERSITY OF YAOUNDE I

\*\*\*\*\*

POSTGRADUATE SCHOOL FOR  
SOCIAL AND EDUCATIONAL  
SCIENCES

\*\*\*\*\*

DOCTORAT UNIT OF RESEARCH AND  
TRAINING IN LITERATURE AND  
LANGUAGES

\*\*\*\*\*

FACULTY OF ARTS, LETTERS AND  
HUMAN SCIENCES

\*\*\*\*\*

FRENCH DEPARTMENT

**LE REINVESTISSEMENT CRITIQUE DU MYTHE DE  
NARCISSE DANS *BEL-AMI* DE GUY DE MAUPASSANT ET  
*CONFESSION POUR UN ORDINATEUR* DE FELICIA MIHALI**

Mémoire présenté en vue de l'obtention du Master en Lettres Modernes Françaises

Option : Littérature

par

**MBARGA MENGUE Franck Ghislain**

Licencié ès Lettres Modernes Françaises

Matricule : 18E570

Sous la Direction de

**Dr NGAFOMO Louis Hervé**

*Chargé de Cours*

**Juillet 2024**



## SOMMAIRE

SOMMAIRE .....	I
DÉDICACE .....	II
REMERCIEMENTS.....	III
RÉSUMÉ.....	IV
ABSTRACT .....	V
INTRODUCTION GÉNÉRALE .....	1
<b>PREMIÈRE PARTIE : LE MYTHE DE NARCISSE : LA MISE EN SCÈNE DES MOTIFS DANS <i>BEL-AMI</i> ET <i>CONFESSION POUR UN ORDINATEUR</i>.....</b>	<b>17</b>
<b>CHAPITRE I : LES REPÈRES ET SYMBOLES DU MYTHE DE NARCISSE DANS LES ŒUVRES .....</b>	<b>19</b>
<b>CHAPITRE II : L’EFFET MIROIR DE NARCISSE DANS LE PROFIL DES PERSONNAGES .....</b>	<b>37</b>
<b>CONCLUSION PARTIELLE .....</b>	<b>57</b>
<b>DEUXIÈME PARTIE : ÉLÉMENTS RECONFIGURÉS ET MISE EN SCÈNE DU PAYSAGE LITTÉRAIRE.....</b>	<b>58</b>
<b>CHAPITRE III : ESTHÉTIQUE MYTHOLOGIQUE DU MYTHE DE NARCISSE</b>	<b>60</b>
<b>CHAPITRE IV : ESTHÉTIQUE BIOFICTIONNELLE DU MYTHE DE NARCISSE</b>	<b>79</b>
<b>CONCLUSION PARTIELLE .....</b>	<b>94</b>
<b>TROISIÈME PARTIE : LA VISION DU MONDE DES AUTEURS : UNE UTOPIE SOCIALE DE NARCISSE DE L’ÈRE NOUVELLE.....</b>	<b>95</b>
<b>CHAPITRE V : POSTURE POSTMODERNE DES AUTEURS : INNOVATION DANS LE RÉINVESTISSEMENT DU MYTHE DE NARCISSE DANS <i>BEL-AMI</i> ET <i>CONFESSION POUR UN ORDINATEUR</i>.....</b>	<b>98</b>
<b>CHAPITRE VI : LA CONCEPTION DU MONDE DE FELICIA MIHALI ET DE GUY DE MAUPASSANT .....</b>	<b>116</b>
<b>CONCLUSION PARTIELLE .....</b>	<b>137</b>
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE .....</b>	<b>138</b>
<b>RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....</b>	<b>138</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES .....</b>	<b>138</b>

*À la famille*

« *MBARGA* »

## REMERCIEMENTS

Je voudrais tout d'abord exprimer ma gratitude au Dr Louis-Hervé Ngafomo, mon Directeur de mémoire qui m'a fourni l'encadrement et les conseils nécessaires en faisant preuve de patience et de confiance.

Qu'il me soit également permis d'exprimer ma gratitude à tous les enseignants du département de français qui ont contribué à ma formation depuis mon insertion au sein du campus.

Je tiens à remercier particulièrement mon papa Alain Thomas Mbarga, pour son soutien constant dans mes études.

Qu'il me soit de même permis d'adresser mes remerciements à toute ma famille notamment mes frères et sœurs ainsi que mes mamans Mbarga Arlette et Julienne Ngo Yogo qui ont toujours cru en moi et ont été témoins de mes nuits blanches. Une expression de gratitude à mes tantes Sabine Effoudou et Suzy Mbaguele.

Vivement merci à mes amis Chérif Yakoubou, France Manga et ceux même qui n'ont pas été cités pour leur accompagnement.

Ces reconnaissances ne sauraient être clôturées sans avoir une pensée pieuse pour mon feu grand-père Richard Ondoua.

## RÉSUMÉ

La littérature depuis le Moyen-âge jusqu'aux temps modernes puise sa source d'inspiration et sa vitalité dans la mythologie. Avec la diversité de mythes qui existent dans les champs littéraires et sociaux, s'invite le mythe de Narcisse. Dans ses études multiples et variées, cette recherche se donne pour objectif d'explorer les modalités de réinvestissement du mythe de Narcisse dans *Bel-Ami* de Guy de Maupassant et *Confession pour un ordinateur* de Félicia Mihali. La grille méthodologique privilégiée dans ce travail est la mythocritique de Gilbert Durand axée sur la mise en évidence des mythèmes afin de dégager une reconstruction sociale de l'aspect étudié. Quant au cadre théorique, le Postmodernisme de Jean François Lyotard sert de repère idéologique d'examen du mythe de Narcisse, avec l'approche comparative de Claude Pichois et Michel Rousseau. Il est clair que le mythe de Narcisse relève de la construction de l'image, le reflet et la représentation de l'individu social. Les hypothèses qui fondent cette réflexion démontrent que le thème du mythe de Narcisse meublerait les deux textes. Nous abordons dans un premier temps le mythe de Narcisse sous son angle original par ses mythèmes. Dans un second temps, ses multiples éléments combinés foisonnant dans les intrigues. Et dans un troisième temps l'apport idéologique des écrivains qui l'inscrivent dans son rapport avec les médias dans une utopie. Le mythe de Narcisse devient alors pour Guy de Maupassant et Félicia Mihali un thème majeur de la naissance et de l'avancée technologique en lien avec la littérature pour ainsi laisser naître une intermédialité.

**Mots clés :** Moyen-âge, Mythologie, Modalités, Réinvestissement, Intermédialité

## ABSTRACT

*Literature from the Middle Age to modern time draws its source of inspiration and vitality from mythology. With the diversity of myths that exist in the literary and social fields, the myth of Narcissus arises. In its multiple and varied studies, this research aims to explore the modalities of reinvestment of the myth of narcissus in *Bel-Ami* by Guy de Maupassant and *Confession for a computer* by Felicia Mihali. The methodological framework favored in this work is the Mythocriticism of Gilbert Durand focused on highlighting myths in order to identify a social reconstruction of the aspect studied. As for the theoretical framework, the Postmodernism of Jean François Lyotard serves as an ideological benchmark from examining the myth of Narcissus, with the comparative approach of Claude Pichois and Michel Rousseau. It is clear that the myth of narcissus relates to the construction of the image, the reflection and representation of the social individual. The hypotheses that underlie this reflection demonstrate that the theme of the myth of Narcissus informs both texts. We first approach the myth of Narcissus from its original angle through its myths. Secondly, its multiple combined elements abound in the intrigues. And thirdly, the ideological contribution of writers which place it in its relationship with the media in a utopia. The myth of narcissus then becomes for Guy de Maupassant and Felicia Mihali a major theme of birth and technological advancement in connection with literature to thus give rise to intermediality.*

**KEY WORDS:** *Middle Age, Mythology, Modality, Reinvestment, Intermediality*

## **INTRODUCTION GÉNÉRALE**

La littérature et le mythe se nourrissent mutuellement, et sont liés par une logique d'esthétique et d'imaginaire : La complémentarité qui les lie laisse donc transparaître une forme certaine d'interdépendance. La littérature tire son sens du mythe car elle est une source intarissable voire inépuisable de figures, des personnages, des thèmes, de situations et de contexte<sup>1</sup>. Dans un environnement rationaliste résolument tourné vers la matière, l'imaginaire des peuples, porté par le mythe et la littérature, parvient ainsi à se trouver une place. Le mythe est un récit des faits imaginaires qui relate la création du monde, survit au fil des époques, des périodes, des siècles, des centaines, des décennies jusqu'à nos jours. Il faut chercher à comprendre comment s'opère la survivance de ces mythes pour pouvoir dévoiler sa puissance et son indispensabilité dans la production littéraire.

Des définitions variables sont données au mythe en fonction de sa pertinence et de son enjeu dans la société. Une première définition donnée par Mircea Eliade qui a consacré beaucoup de temps de sa vie sur l'apprentissage des mythes et de la religion a pour particularité de mettre le sacré au cœur de ses définitions du mythe. Pour lui : *Le mythe raconte une histoire sacrée, ce qui signifie un événement primordial qui a lieu au commencement du temps*<sup>2</sup>.

Dans son ouvrage identique, il le présente aussi comme : *L'histoire de ce qui s'est passé, le récit de ce que les dieux ou les êtres divins ont fait avec le temps*<sup>3</sup>. Eliade résume sa conception du mythe comme un récit sacré : *Le mythe raconte une histoire sacrée, il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements*<sup>4</sup>.

Au-delà de l'aspect sacré, qui sous-tend cette conception du mythe, l'historien insiste sur son caractère fondateur. En effet, le mythe est une histoire basée essentiellement sur des traditions et des croyances humaines, *il désigne tout récit fondé sur les croyances fabuleuses, et qui éclaire un trait fondamental de conduites humaines*<sup>5</sup>. Cela veut dire que le mythe a été considéré comme l'illustration d'un certain aspect du monde que l'homme n'a pas pu expliquer. Le mythe définit les traits d'une culture ou d'une civilisation. Il se présente sous la forme d'un récit venu du fond des âges et qui serait déjà là avant qu'un quelconque créateur en entame la

---

<sup>1</sup>Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969, p.14.

<sup>2</sup>Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p.84.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p.85.

<sup>4</sup>Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p.16-17.

<sup>5</sup>Aron, Paul, Saint-Jacques, Denis Viala, Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, édition PUF, Paris, 2002, p.503.

narration<sup>6</sup>. Dans ce sens, « le récit mythique ne révèle pas de l'intervention individuelle, ni de la fantaisie créatrice, mais de la transmission et de la mémoire<sup>7</sup> ».

Le mythe est une histoire, une fable symbolique résumant un nombre infini de situations plus ou moins analogues<sup>8</sup>. Le mythe est donc une fable c'est-à-dire une histoire imaginaire. Rougemont soulève dans sa définition le caractère essentiellement imaginaire du mythe qui est d'ailleurs justifié par la racine « *mythos*<sup>9</sup> », histoire inventée, par opposition à « *logos*<sup>10</sup> », la science ou le discours scientifique.

Quoi qu'il en soit, le mythe a ainsi pour fonction essentielle de servir de modèle exemplaire car lui seul peut justifier n'importe quelle réalité « lui seul relève du réel<sup>11</sup> ». Il porte en lui des fonctions spirituelles, didactiques, sociales et minésiques des mythes. Ils « servent à tout, ils expliquent tout<sup>12</sup> ».

Le mythe littéraire est constitué des personnages et des personnes, voire même des lieux, qui sont devenus des référentiels en littérature. Ainsi, des personnages historiques et des personnages fictifs qui sont récurrents dans une ou plusieurs littératures deviennent des modèles exemplaires. Ce sont des personnages essentiellement fictifs dont certaines caractéristiques servent de prototypes<sup>13</sup> aux comportements littéraires ; ils deviennent par leur irradiation dans la littérature des mythes littéraires. L'existence de ces mythes qui sont souvent des figures médiocres est illustrative de la désacralisation de la notion de mythe. Le mythe évolue au fil du temps et on aperçoit la naissance des mythes dits modernes qui sont considérés comme des mythes des figures modernes et surtout contemporaines qui s'illustrent de façon positives ou négatives dans les domaines de la vie. Ils jouissent d'une visibilité médiatique qui touche le plus grand nombre.

S'agissant donc du mythe de Narcisse qui, selon la mythologie grecque vient du mot « *Narkissos*<sup>14</sup> », dérivant du *narkê*<sup>15</sup> désignant le « sommeil » avec pour mère Liriope et pour

---

<sup>6</sup>Jean- Pierre Venant, *L'Univers, les Dieux, les Hommes*, Paris, Le Seuil, 1999, p.10.

<sup>7</sup>*Ibidem*.

<sup>8</sup>Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969, citant Denis de Rougemont dans *L'Amour et l'Occident*, Paris, UGE, coll.10/18.

<sup>9</sup>« *Mythos* » terme grec désignant l'histoire inventé, *Dictionnaire Larousse*, p.207.

<sup>10</sup>« *Logos* » terme désignant la science, *Dictionnaire Larousse*, p.208

<sup>11</sup>Mircéa Eliade *Le sacré et le profane*, *op.cit.*, p.87.

<sup>12</sup>Honoré de Balzac, *La Vieille fille*, Paris, Gallimard, 1835, p.34.

<sup>13</sup>Ce qui est en parfaite adéquation avec un modèle donné, *Dictionnaire Larousse*, p.371.

<sup>14</sup>*Dictionnaire Larousse*, p.292.

<sup>15</sup>*Ibidem*.

père Céphise, Claude Pouzadoux présente un homme amoureux de sa propre beauté. Ce qui lui vaut d'avoir tous les hommes et les femmes à ses pieds<sup>16</sup>. On relate un miroir produit par l'eau permettant à Narcisse d'admirer sa beauté. Nicole Piétri déclare sur l'origine du mythe de Narcisse qu'

*Au commencement fut le je me vois : l'œil, la surface réfléchissante et l'image. Il suffit d'un point beau d'un abreuvoir devient visible. Cela s'appelle Narcisse : à la fontaine dit la légende, la beauté se mire et s'admire et s'aime à en mourir<sup>17</sup>.*

On ne peut véritablement parler du mythe de Narcisse, car il serait très difficile quelques fois impossible de parler de sa genèse sans toutefois se tromper dans l'utilisation des références écrites des siècles, des époques et des mouvements de pensées qui sont nés depuis des années. Nous parlerons plutôt dans un langage divers en nous focalisant sur les formes variées que les civilisations donnent du mythe de Narcisse tout en utilisant la parole mythique.

Dans la mythologie grecque, Narcisse est un jeune chasseur doté d'une grande beauté. Cette beauté « *était si grande que toutes les filles rêvaient de lui appartenir* »<sup>18</sup>. L'histoire du Narcisse la plus connue a été racontée en détail dans le livre des métamorphoses d'Ovide. Narcisse naît d'un viol. Il est le fils d'une nymphe Liriopé et du dieu du fleuve Céphise. Sa beauté est unique, il est aussi très orgueilleux. Sa mère veut savoir si son enfant vivra longtemps et atteindra une longue vieillesse, alors elle interrogea un devin Tirésias, ce dernier lui répond oui mais « *s'il ne se connaît pas* »<sup>19</sup>.

Dans la légende béotienne, Narcisse est un habitant de la ville de Thespies qui était aimé sans retour d'un autre jeune homme du nom d'Ameinias. Il le repoussait sans cesse et même un jour il lui envoya un poignard. Ameinias se suicida avec ce poignard devant la porte de Narcisse en appelant la colère des dieux.

Quelques temps plus tard, alors qu'il se promenait dans les bois il tomba amoureux de son image dans l'eau claire d'une source. Cependant, comprenant l'inanité de sa passion il se suicida et à l'endroit même où son sang coula naquit une fleur, le Narcisse. Un pédigrée de ce Narcisse présente ses avatars qui sont au centre de sa construction mythique.

---

<sup>16</sup>Claude Pouzadoux, *Contes et légendes de la mythologie grecque*, Paris, Nathan, 1998.

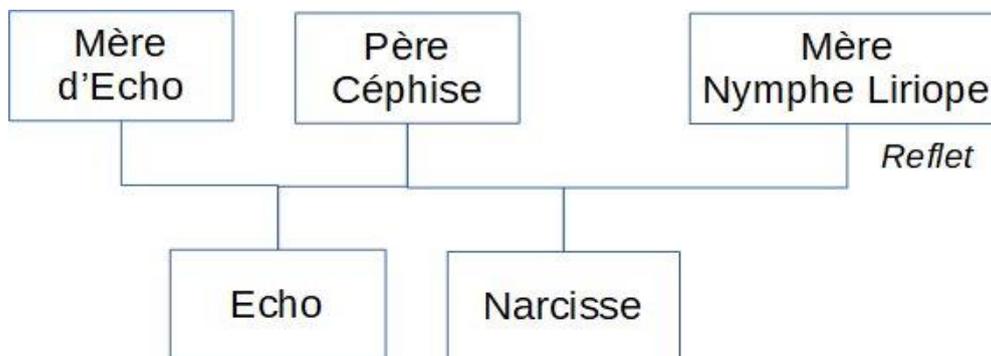
<sup>17</sup>Nicole Piétri, *Les miroirs de Narcisse* ; Paris, Grasset, 1973, p.21.

<sup>18</sup>Edith Hamilton, *La mythologie, Ses dieux, ses héros, ses légendes*, Paris, Éditions du Marabout, Allers, 1978, p.108.

<sup>19</sup>Ovide, *Les métamorphoses*, traduction de G.T. Villenave, Éditions du groupe « Ebooks », 1806, p.70.

Le mot « avatar » dans son sens premier est loin d’être compris de manière évidente. Il faut retenir de ce mot qu’il est polysémique et ne trouve son sens qu’à l’usage de ses synonymes que sont : changement, évolution, métamorphose et transformation. Pour l’inscrire dans une définition, le moyen judicieux serait de passer par un contexte précis.

De manière générative et plus anciennement reconnue, la définition du mot avatar découle d’une étymologie bien construite centrée sur un aspect essentiel. Nous pouvons dans ce cas dire qu’il tire son origine en Inde et vient du sanskrit « avatara » qui signifie « descente<sup>20</sup> ». De ce terme, on aperçoit une nominative « descendance » qui signifie « vient de<sup>21</sup> ». On voit alors à partir de ce nominatif une forme de génération allant des ancêtres aux aboutissants d’une généalogie. Pour trouver les ancêtres du mythe de Narcisse il faut retracer l’arbre généalogique, conduisant à son ouverture.



Au vue de cette généalogie, il est nécessaire de porter un regard sur *Les Métamorphoses* d'Ovide<sup>22</sup> dont le mérite revient dans la description du mythe de Narcisse selon la mythologie grecque. En effet, Écho est une nymphe très bavarde et importune Héra, qui tente de surprendre les infidélités de son époux Zeus. Mais Écho fait fuir Zeus ; aussi Héra condamne la nymphe à ne pas prendre la parole et l’autorise seulement à répéter ce qu’elle vient d’entendre. Plus tard, Écho tombe folle amoureuse de Narcisse. Mais elle est ignorée par ce dernier. Elle continue cependant à le suivre en répétant inlassablement la fin des phrases de Narcisse. Elle finit par s’isoler au fond des bois et meurt de désespoir. Plus tard, la déesse Némésis venge les dizaines de jeunes filles par lesquelles Narcisse a brisé le cœur en faisant tomber désespérément amoureux Narcisse de lui-même en le faisant se regarder dans un ruisseau... Cela lui est fatale, car, en voulant embrasser son reflet, il tombe dans l’eau et se noie ; puis, à l’endroit où il se

<sup>20</sup>Dictionnaire Larousse, illustré, 2009, p.31.

<sup>21</sup>Ibidem.

<sup>22</sup>Ovide, *Métamorphoses*, Edition de Jean-Pierre Néraudau, Folio Classique, 1992.

trouvait peu avant, pousse une fleur : le narcissé<sup>23</sup>. Une autre image ne peut lui rendre son amour alors il commence alors à dépérir et se transforme en fleur et fane.

Pour arriver à Narcisse, il faut passer nécessairement par la mère d'Écho qui a pour père Céphise dont la similitude paternelle s'effectue avec Narcisse mais l'instance maternelle qu'est Nymphe Liriope la mère de Narcisse n'est pas celle d'Écho.

Dans un cadre plus restreint contrairement à la généralité, un avatar est une métamorphose ou une transformation d'un objet ou d'un individu qui en a subi plusieurs. Allant dans cette lancée, nous dirons que le mythe de Narcisse a inspiré bien d'artistes, des auteurs, des poètes, des romanciers, des peintres et même des dramaturges qui l'ont utilisé pour s'identifier. En 1937, dans *Métamorphose de Narcisse*<sup>24</sup>, Salvador Dali attribue le terme du « *double obsédant* <sup>25</sup> » par son inspiration sur le mythe de Narcisse. Michel Jarrety quant à lui qualifiera le mythe de Narcisse comme « La Jeune Parque<sup>26</sup> » qui est selon lui le nom même de Narcisse. Ces éléments et noms donnés au mythe de Narcisse sont tous des avatars du mythe originel de Narcisse mais ayant tous une signification différente, multiple et variée. C'est d'ailleurs dans ce même sens d'imitation du récit originel et de sa transformation ainsi que de sa réappropriation que nous inscrirons le corpus de notre étude.

Ce mythe littéraire devenu à l'époque de la modernité comme un mythe moderne est utilisé par bien d'autres car il perdure par son caractère perpétuel de la vie de l'homme et de l'expression de soi et comme la métamorphose de l'individu. Nicole Piétri parle ici d'un « *contre point que lui donne les cahiers, court à se modifiant à l'œuvre du poète, reflétant plus qu'on ne l'imagine les métamorphoses de l'homme*<sup>27</sup> » qui est loin d'être une transformation imaginaire mais une forme d'expression et de conquête identitaire. Il écrit également que « *Ces fragments de Narcisse [...] ne sont fait que pour exprimer tout ce que suggère la relation de quelqu'un avec son image*<sup>28</sup> ».

C'est aussi de lui que naît l'expression « Narcissisme » qui est classé comme concept et dont pour Widlocher :

*Le mot narcissisme n'échappe pas à la règle bien au contraire. Si bien qu'actuellement lorsque nous osons prononcer ce terme de « Narcissisme » ou « Narcissique » on serait presque contraint*

---

<sup>23</sup>Fleur emblématique de la fin de l'hiver, appréciée pour sa jolie floraison.

<sup>24</sup>Peinture de Salvador Dali en 1937.

<sup>25</sup>*Ibidem*.

<sup>26</sup>Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Paris, Fayard, 2008.p 22

<sup>27</sup>Michel Jarrety, *op.cit.*, p23.

<sup>28</sup>Dédicace à L. Van Bogaert, cité par P. Walzer *la poésie de Valéry*, Slatkine Reprints, 1966, p. 285

*d'ajouter immédiatement dans quel sens on entend ou dans quelle perspective*<sup>29</sup>.

Vu l'évolution humaine et de la société en partant du moyen-âge jusqu'au temps postmoderne, l'objectif est de démontrer que le mythe de Narcisse a subi des mutations et ne se limite plus seulement au soi de l'homme décrit dans *Bel Ami* de Guy de Maupassant mais plus loin à la postmodernité avec l'usage du numérique décrit dans *Confession pour un ordinateur* de Félicia Mihali. Force est de constater que ce mythe est utilisé dans le but de montrer les différentes malices et actions menées par les individus pour atteindre leurs objectifs notamment ceux de l'ascension sociale, le goût de la vie et le plaisir personnel.

Nous travaillons sur le roman *Bel Ami* de Guy de Maupassant. Cette œuvre de 441 pages retrace l'itinéraire de Georges Duroy, un jeune soldat revenu de la guerre de la conquête d'Algérie qui se retrouve sans le sou retour à Paris. *Bel-Ami* trace un schéma narratif qui se construit sur une ascension sociale. Chaque étape du parcours initiatique est une avancée pour le protagoniste ; rien ne semble l'arrêter. Les valeurs qu'il porte sont celles d'un monde marqué par l'ambition, l'individualisme, l'argent et le pouvoir. Maupassant raconte la réussite d'un bel-ami aux caractères des héros traditionnels qui incarnent des valeurs exemplaires. Il en fait un Narcisse moderne, complètement attaché à son image, mais qui, loin d'y succomber tragiquement, s'en sert pour séduire et gravir une à une les marches de la société. Le récit suit la déambulation d'un personnage, de sa sortie d'un restaurant à sa marche solitaire dans les rues, et offre un premier portrait physique et moral : Duroy est un bel homme. Son portrait physique est mélioratif. Il suggère cependant son statut social : « *élégance tapageuse, un peu commune, réelle cependant, mauvais sujet des romans populaires*<sup>30</sup> », un homme fier et soucieux de son image mais d'une situation financière précaire. *Bel-Ami* n'est pas une « photographie banale de la vie » : Même si *Bel-Ami* est un roman réaliste, dans sa peinture vraie et détaillée on ne peut pas affirmer pour autant que Maupassant en donne une image « banale ». D'abord parce que son personnage n'a rien de banal. Son parcours est exceptionnel : en quatre cents pages, l'action décrit le destin fulgurant d'un homme qui part de rien et se clôt un peu plus de deux ans après sur son mariage triomphal à l'église de la Madeleine. Maupassant relate son ascension professionnelle et sociale irrésistible que lui permet avant tout son art de

---

<sup>29</sup>D. Widlöcher, *Introduction au concept du narcissisme*, 1986, p.5.

<sup>30</sup>Guy de Maupassant, *Bel Ami*, Victor Havard, 1884, p.32.

la séduction : du moment où Duroy découvre ce pouvoir, cette arme implacable peut servir ses ambitions. Et on constate à la lecture du roman que personne ne lui résiste, ou pas longtemps : par la séduction ou la manipulation, cette coquille vide se joue et triomphe de tous, femmes et hommes.

Quant au roman *Confession pour un ordinateur* de Félicia Mihali, ce récit présente une jeune femme désemparée après son divorce qui revient à Bucarest où, pendant deux ans vit une période folle. Une intrigue étalée sur un personnage féminin qui, désemparé par sa première relation avec un homme qui l'a abandonnée a eu plusieurs aventures amoureuses avec des hommes de cultures différentes. L'œuvre présente une narratrice qui raconte les étapes de son adolescence lesquelles servent de leçon et qui lui permettent d'acquérir une nouvelle expérience. Le personnage principal montre ou brosse de manière succincte son adolescence, de son enfance en passant par sa vie scolaire en tombant sur sa première relation amoureuse. Elle fera face à une grossesse qui l'amènera à effectuer un voyage pour un autre milieu de vie où elle apprendra d'autres cultures et se fera même éduquer et initier à l'outil informatique et à plusieurs autres sciences.

Plus jeune au secondaire et dans nos études académiques, la lecture de ces œuvres nous a frappés par les intrigues intéressantes, ce qui nous pousse à faire de ces œuvres nos livres de chevet. L'intérêt porté à ce sujet permet de montrer avec pertinence que le caractère du mythe est universel, sa présence est accentuée dans l'analyse d'une œuvre littéraire et son prolongement dans les recherches effectuées par nos prédécesseurs.

Après lecture, nous avons constaté une forte présence de signes et de mythes en rapport avec le mythe de Narcisse, ce qui nous a donc amené à nous questionner sur un nouvel investissement du mythe de Narcisse; il s'agit d'un rapport de convergence d'avec le mythe originel d'une part et de divergence dans le déroulement des intrigues ayant pour point culminant les personnages d'autre part.

Selon les auteurs notamment Guy de Maupassant avec *Bel-Ami* et Félicia Mihali avec *Confession pour un ordinateur*, certains aspects notamment : l'adolescence, la pauvreté, la quête identitaire et l'ascension sont les éléments centraux, les points culminants qui poussent l'individu à se faire plaisir, vivre par des conquêtes pour pouvoir s'affirmer soi-même. Un parcours humain qui consiste à l'affirmation de la liberté, l'expression du désespoir et un moyen de rachat.

Il s'agit pour nous de démontrer comment le réinvestissement critique rend compte d'une nouvelle perception faisant office de réécriture du mythe de Narcisse dans *Bel Ami* de Guy de Maupassant et *Confession pour un ordinateur* de Félicia Mihali. En effet, à travers la réécriture et la transfiguration du mythe, on peut comprendre que celui-ci a évolué au fil des époques. Il n'est plus seulement porté sur l'éclat et la beauté physique de l'homme comme instance majeure du narcissisme tel que présenté par la mythologie grecque<sup>31</sup>. Au-delà de ce point central de la reconnaissance du mythe de Narcisse il y a une porte ouverte aux nouvelles formes de perceptions modernes et postmodernes de ce mythe dans une perspective technologique.

Tout comme le mythe originel de Narcisse, Félicia Mihali fait la peinture d'un personnage qui s'est accroché à l'amour physique comme l'expression et l'affirmation de soi en se livrant à la conquête et à la découverte cet amour. Ce personnage passe par des ébats sexuels diversifiés avec plusieurs hommes. Elle écrit : « [...] je ne veux pas ajouter un témoignage à tous ceux qui existent déjà en trop grand nombre. Je ne veux qu'affirmer mon identité <sup>32</sup> ». Aussi déclare-t-elle : « Je suis cependant rassurée de savoir qu'elle sera enregistrée dans le cœur dur d'un ordinateur<sup>33</sup> ».

Le réinvestissement critique du mythe de Narcisse chez Félicia Mihali traduirait l'usage de la mémoire des outils informatiques à la place de celle de l'homme pour insister sur une optique postmoderne<sup>34</sup>. Ceci serait une forme d'intermédialité<sup>35</sup> dans l'innovation critique avec des éléments informatiques comme « dossier, fichier, taille, type de document, modifié<sup>36</sup> ».

Après un constat fait à la lecture du corpus, la remarque faite est que le mythe de Narcisse a évolué. Il est passé de sa figure humaine à celle de l'usage numérique. Le mythe de Narcisse, chez Maupassant et Félicia Mihali comme ailleurs, est utilisé par les auteurs pour mettre en évidence la personnalité et l'être de l'individu. Avec les nouvelles idéologies, les multiples formes de critique et les nouvelles perceptions sans oublier l'évolution du temps

---

<sup>31</sup>Claude Pouzadoux, *op.cit.*, p.33.

<sup>32</sup>Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, XYZ, 2009, p.11.

<sup>33</sup>*Ibidem.*

<sup>34</sup> Marc Gontard, *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente*, in <http://halshs.archivesouvertes.fr/halshs-00003870> (6mai 2009), consulté le 04 octobre 2023, 20h.

<sup>35</sup>Théorie du professeur Jurgen Ernst Müller, Approche conceptuelle pluridisciplinaire s'intéressant aux relations et interactions entre les médias distincts à l'intérieur d'une œuvre et se développant « dans des contextes sociaux et historiques spécifiques », consulté le 13 octobre 2023 à 17 heure.

<sup>36</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.13.

avec la naissance des mouvements littéraires qui brisent les règles anciennes afin de faire exceller d'autres et de donner aux mythes des nouvelles formes d'analyses pour conserver la survivance du mythe, sont à l'origine des critiques variées. Cependant, ces mythes sont de nature créatrice et demeurent des socles des mythes obsédants de chaque auteur.

Le problème qui retient notre attention est celui de : la modalité évolutive du mythe de Narcisse dans *Bel-Ami* de Guy de Maupassant et *Confession pour un ordinateur* de Félicia Mihali.

La problématique est un questionnement (ensemble de questions) qui permet de chercher des réponses à une question qui pose un problème scientifique. C'est dans ce sillage que Henry Peina l'a défini comme,

*Un ensemble de questions et d'approche qui définit le sens du sujet en organisant de façon méthodique les domaines de la réflexion : les types de démanche et les points de vue possibles, dans une configuration théorique d'ensemble*<sup>37</sup>.

Il en ressort donc que la problématique désigne l'ensemble des questions posées, ou le sous-entendu que suggère le problème de l'orientation du travail en fonction de ces sous-entendus. Cette préoccupation fera l'objet d'un questionnement axé autour de trois interrogations :

Quels sont les mythèmes qui structurent l'imaginaire du mythe de Narcisse dans les œuvres *Bel-Ami* de Guy de Maupassant et *Confession pour un ordinateur* de Félicia Mihali ?

Quels sont les éléments esthétiques reconfigurés qui rendent compte du paysage mythologique et biofictionnel du mythe de Narcisse dans ces œuvres ?

Quelles sont les utopies qui transparaissent dans la vision du monde de Guy de Maupassant et Félicia Mihali au travers du réinvestissement critique du mythe dans cette étude?

L'hypothèse principale : les œuvres comporteraient des modalités scripturales et identitaires (mythèmes) du mythe de Narcisse.

En guise d'hypothèses secondaires : le paysage littéraire combinerait à travers les marqueurs mythologiques et biofictionnelles du mythe de Narcisse.

---

<sup>37</sup>Henry Peina-Ruiz, *Philosophie : La dissertation*, Paris, Bordas, 1986, p.55.

La vision du monde utopique du mythe de Narcisse révélerait la mise en évidence d'une alliance imminente de la littérature et de l'art numérique.

Du point de vue méthodologique, pour notre étude portant sur le réinvestissement critique du mythe de Narcisse nous avons choisi la mythocritique précisément dans son rôle de décryptage des éléments mythiques ayant mutés pour donner une pertinence à notre travail.

Les études de l'approche mythocritique sont contenues dans les travaux des grands chercheurs à l'instar de Gilbert Durand, Pierre Brunel... Mais dans notre travail, nous allons privilégier l'approche de Gilbert Durand, qui met l'accent sur la narrativité du mythe. Il s'agit d'un concept de Gilbert Durand calqué sur le modèle de la psychocritique de Charles Mauron. Elle évolue et émerge dans les années 1970 à la suite de plusieurs influences. D'après Gilbert Durand, « la mythocritique se veut une méthode critique qui soit synthèse constructive entre les diverses critiques littéraires et artistiques, anciennes et nouvelles, qui jusqu'ici s'affrontaient stérilement<sup>38</sup> ». Les quelques influences précédemment évoquées illustrent ces rencontres qui ont enrichi la mythocritique. Plus concrètement, Durand présente la mythocritique comme une démarche intellectuelle qui se focalise sur « le processus de compréhension sur le récit mythique inhérent au texte<sup>39</sup> ». En d'autres termes, la mythocritique met en exergue la manière dont un mythe est transcrit dans un ou plusieurs textes et s'intéresse aux différents enjeux de cette représentation.

La démarche de cette mythocritique s'articule en trois moments importants :

Dans un premier temps, l'approche de Gilbert Durand consiste « *au relevé des mythèmes* », voire des motifs redondants, sinon « obsédants » qui constituent les synchronicités mythiques de l'œuvre<sup>40</sup> ». Il s'agit dans cette étape à repérer, classifier et analyser tous les éléments qui illustrent la présence du mythe à étudier. Et dans ce cadre de la mythocritique, ces éléments sont appelés mythèmes ou « plus petites unités constitutives du mythe. C'est l'identification des mythèmes (le plus petit élément mythologiquement porteur de sens) à travers une lecture dynamique et créative, qui exige la participation de tout l'être, tant

---

<sup>38</sup>Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992, p.342.

<sup>39</sup>*Ibidem*.

<sup>40</sup>Gilbert Durand, *op.cit.* p.343.

de l'intelligence que de la sensibilité. Cette lecture doit être inventive, avec comme objectif du critique, l'activation de son imaginaire, pour aller à la rencontre du sens même de l'œuvre<sup>41</sup>.

Dans un second temps *L'examen dans le même esprit des situations et des combinatoires de situation des personnages et des décors*<sup>42</sup> est fait.

Aussi, le relevé synchronique des mythèmes doit-il être suivi par une étude diachronique des forces en présence dans le corpus. Il s'agit d'observer et d'analyser, au cours de cette étape, la manière dont les mythèmes, les personnages, les décors, les discours se neutralisent, combinent, s'affrontent ou se rejettent.

Et dans un troisième temps, *elle consiste à mettre en évidence les enjeux de la réécriture du mythe* « par le repérage des leçons différentes du mythe et des corrélations de telle leçon d'un mythe avec tels autres mythes d'un espace culturel bien déterminé<sup>43</sup>.

Dans cette ultime étape de l'analyse mythocritique, Durand recommande d'analyser les écarts entre le mythe, tel que présenté dans le corpus, et les mythes dont l'écrivain s'est inspiré. La distanciation tenue ou non que l'écrivain aura manifesté dans sa réécriture du mythe devra permettre de tirer des leçons sur le complexe personnel de l'auteur et sa vision du monde.

La validation des hypothèses se fera sous le prisme du postmodernisme comme cadre théorique. Ce postmodernisme qui est un concept philosophique et intellectuel de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle qui tente, après l'effondrement des idéologies, de s'inscrire dans le prolongement du structuralisme et du déconstructivisme, tout en critiquant l'héritage du freudisme et du marxisme<sup>44</sup>. Elle est ainsi entendue comme un mode de reproduction sociale d'ensemble, régulée de manière décisionnelle et opérationnelle plutôt que de manière politico institutionnelle<sup>45</sup>.

Sur la foi des recherches de Marc Gontard<sup>46</sup>, s'appuyant lui-même sur les travaux de Michel Köhler, le terme postmodernisme aurait été fondé par Arnold Tonybu<sup>47</sup> en 1947, pour

---

<sup>41</sup> Edmond Maurice, *Les approches thématiques et mythocritique*, Québec français (n°65) 1987, p.88

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.89.

<sup>43</sup> Gilbert Durand, *op.cit.*, p.342.

<sup>44</sup> *Wikipédia*, consulté le 14 octobre 2023 à 23h42.

<sup>45</sup> Michel Freitag, *Dialectique et société ; vol 2. Culture, pouvoir et contrôle, les modes de reproduction formels de la société*, Montréal, Saint-Marin et Lausanne, l'âge d'homme, 1986, p.32.

<sup>46</sup> Marc Gontard, *Le roman français postmoderne : une écriture turbulente*, in <http://halshs.archives.ouvertes.fr/halshs.00003870> (6mai 2009), consulté le 13/07.2023 à 12h.

<sup>47</sup> Arnold Tonybee, *Civilization on trial, and The world and the west*, Medians book, 1947

désigner les mutations survenues au sein de l'ère culturelle occidentale après la deuxième guerre mondiale. Cela va s'appliquer dans le champ littéraire américain de l'après-guerre, pour caractériser un courant qui se pose ne s'opposant aux tendances sociologique et formaliste du roman comme le précise Gontard. À cet effet Caroline Guybet-Lafaye déclare que :

*L'espace postmoderne est un espace complexe, fragmenté et ambigu, où l'on joue avec l'illusion, les effets de contre-jour, de perforation, de prolongement illusoire. La simplicité épurée de l'architecture moderniste a fait long feu devant la richesse et de la vie moderne et de la pratique de l'art. Elle exige la réalisation de projets plurifonctionnels et non de bâtiments à finalité unique<sup>48</sup>.*

Sous la plume de Lyotard, on note que la condition postmoderne est engendrée par le développement à large échelle de l'information, de la consommation, de la technologie de pointe et surtout par la condition des sociétés déçues par les promesses non tenues des grands récits qui ont ponctué la modernité :

*En simplifiant à l'extrême, on tient pour « postmoderne », l'incrédulité à l'égard des métarécits. Celle-ci est sans doute un effet du progrès des sciences mais ce progrès à son tour la suppose. A la désuétude du dispositif métanarratif de légitimation, correspondant notamment la crise de la philosophie métaphysique, et celle de l'institution universitaire qui dépendait d'elle<sup>49</sup>.*

Le postmodernisme est donc une remise en question des métarécits, où chaque auteur s'arroge le droit de définir ses critères de vérités, récusant ainsi les normes modernistes, telle la nouveauté ou l'originalité.

Pour pouvoir étayer l'étude dans l'ordre et l'organisation, la grille méthodologique sera faite par l'usage de la mythocritique. Elle est une méthode littéraire et culturelle qui consiste à analyser les mythes et leurs représentations symboliques. Elle vise à décrypter la signification profonde des récits mythiques et leur impact sur la société et l'imaginaire collectif.

Cette discipline s'appuie notamment sur la psychanalyse pour étudier les archétypes, c'est-à-dire les personnages-types et les motifs récurrents qui structurent les mythes. Les figures mythiques sont ainsi considérées comme des expressions universelles de l'inconscient humain <sup>50</sup>. Elle permet d'éclairer les liens entre les mythes anciens et les œuvres

---

<sup>48</sup> Caroline Guybet-Lafaye, *Esthétiques de la postmodernité, centre normes, société, philosophies*, <http://nosophi.univ.Paris1.fr>, p.8.

<sup>49</sup> Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979. p.41.

<sup>50</sup>Dictionnaire Larousse, p.444.

contemporaines, en mettant en évidence les mécanismes de transmission et de transformation des symboles et des thèmes mythiques au cours du temps.

Pour notre étude, nous procéderons après lecture par un dépouillement systématique qui nous conduira à faire une analyse par démarcation. En effet, les autres auteurs ayant travaillé se sont centrés sur ce mythe notamment Nathalie Dauvois qui fait *le traitement du mythe chez Ronsard : un exemple du mythe de Narcisse*<sup>51</sup> et Rouzé Michel avec *Mémoire de l'eau : les racines d'un mythe*<sup>52</sup>, ces tenants du mythe de Narcisse ne se sont pas spécialement intéressés sur la candeur et le narcissisme des narrateurs du corpus *Bel Ami* de Guy de Maupassant et *Confession pour un ordinateur* de Félicia Mihali.

À cette grille d'analyse, nous associerons l'approche comparatiste à savoir la littérature comparée. La littérature comparée est l'un des champs d'analyses littéraires qui consiste fondamentalement à rapprocher, d'une part, la littérature d'autres domaines de connaissance (musique, mathématique, cinéma, peinture) et, d'autre part, les textes littéraires entre eux pourvus qu'ils soient de diverses sphères langagières. Dans cette visée Pierre Brunel affirme que :

*La littérature comparée n'est pas la recherche des liens d'analogique, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature avec autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et les textes littéraires entre eux, distant ou non dans le temps et dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou à plusieurs cultures, fussent-elles parties d'une même tradition afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter.*<sup>53</sup>

En d'autres termes, faire de la littérature comparée ne revient pas à mettre les textes en parallèle dans le but d'y trouver des ressemblances ou des dissemblances sur plusieurs points mais bien le contraire. Pratiquer la littérature comparée revient donc à établir de façon méthodique les liens entre les textes littéraires appartenant à plusieurs cultures différentes ou alors entre la littérature et d'autres domaines de connaissance.

Le recours à cette perspective d'analyse est motivé par le choix de notre corpus qui est composé de deux œuvres romanesques appartenant à deux ères culturelles différentes

---

<sup>51</sup>Nathalie Dauvois, *Réforme, Humanisme, Renaissance*, Paris, Gallimard, 1983, p.37.

<sup>52</sup>Michel Rouzé, *Raison présente*, Paris, Seuil, 1988, p.86.

<sup>53</sup> Pierre Brunel, *Qu'est-ce que la littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1983, p.150.

nonobstant l'utilisation de la même langue. Ce champ nous permettra surtout de saisir méthodiquement les liens entre ces deux textes afin d'en permettre une lecture qualitative.

Bien que de tout temps on ait noté des études sur l'analyse ou l'évolution des mythes, ce n'est qu'au 19<sup>ème</sup> siècle que ces études sont réunies sous l'appellation de mythologie comparée. La mythologie comparée s'inscrit en droite ligne des thèses comparatistes et de la philosophie comparée auxquelles elle associe l'étude des mythes. Max Muller dans son *Essai de la mythologie comparée*<sup>54</sup> entend explorer l'évolution de certains mythes de la Grèce antique à son époque. Il entreprend dans cet ouvrage la mise en parallèle des mythes grecs, romains et aériens.

Bien plus, ses travaux sur l'étude diachronique des mythes seront poursuivis au 20<sup>ème</sup> siècle. Dumézil par exemple, linguiste, anthropologue et historien français va étudier l'évolution des mythes dans l'aire mythologique indo-européenne. Ce n'est qu'au 20<sup>ème</sup> siècle que l'appellation « mythologie comparée » va être retranscrite par certains théoriciens sous le terme de mythocomparatisme<sup>55</sup>. Toute étude qui s'inscrit dans l'évolution d'un mythe chez un auteur ou chez plusieurs auteurs relève du mythocomparatisme. Cette branche de la littérature comparée s'attelle donc à mettre en parallèle des mythologies d'horizons divers pour en dégager les spécificités, les universaux et la dynamique.

L'intérêt de cette étude est de revisiter le mythe notamment celui de Narcisse dont les applications dans le monde suscitent des réelles controverses. S'il ne nous est pas possible de prendre position à cause de l'immanence de ces textes, il nous est au moins possible d'espérer que l'essai de clarifications des tenants et des aboutissants de cette relation servira d'appui à sa compréhension. Notre principale difficulté reste celle de mener une étude sur le mythe de Narcisse qui interpelle des approches transversales. Au plan littéraire, le mythe de Narcisse permet de mettre en évidence la représentation de l'image et du reflet de l'individu. Au plan sociologique, depuis quelques temps déjà, le mythe de Narcisse est une mise en évidence de la naissance des éléments médiatiques dans l'actualité du monde dans sa globalité. Le mythe de Narcisse permet donc de monter « les outils de masse », des sources de puissance pour une évolution de l'individu.

---

<sup>54</sup>Max Muller, *Essai de mythologie comparée*, Paris, Auguste Durand, 1859, p.52.

<sup>55</sup>Jean-Marie Grassin et Alii, *Mythe et littérature comparée : l'expérience du mythocomparatisme*, Paris, Didier Erudition, 1981, p.16.

Au regard de ce qui précède, la structuration de ce travail obéit à trois parties :

La première partie permettra de repérer les mythèmes de la présence du mythe de Narcisse dans le corpus. Le premier chapitre porte sur les repères et les symboles du mythe de Narcisse. Nous pourrons lire la quête identitaire, la présence du miroir et les différents changements des personnages ainsi que la découverte d'un autre soi. Toujours dans la même perspective, le second chapitre porte sur l'effet miroir de Narcisse sur le profil des personnages, réécriture de Narcisse et caractéristiques de la mentalité des personnages.

Il s'ensuit dans la deuxième partie, les éléments reconfigurés de Narcisse et la mise en scène du paysage littéraire. Son premier chapitre nous plonge dans l'esthétique mythologique du mythe de Narcisse qui se lit à travers le circuit de construction narrative, les espaces et la diégèse. Le second chapitre, analyse l'esthétique culturelle du mythe de Narcisse comme l'ancrage et la mise en évidence de la biographie des auteurs-narrateurs dans les intrigues.

Nous abordons dans la troisième partie, la vision du monde de Guy de Maupassant et Félicia Mihali comme une utopie sociale de Narcisse de l'ère nouvelle que l'on aperçoit dans le premier chapitre à travers l'innovation dans la réécriture par l'usage du numérique. Le second chapitre est la résultante d'une vision du monde centrée sur une intertextualité médiatique chez Guy de Maupassant et Félicia Mihali.

**PREMIÈRE PARTIE**

**LE MYTHE DE NARCISSE : LA MISE EN SCÈNE DES  
MOTIFS DANS *BEL-AMI* ET *CONFESSION POUR UN  
ORDINATEUR***

La notion de représentation en littérature renvoie toujours au processus et à la forme par laquelle une réalité matérielle ou immatérielle, réelle ou fictive, se trouve montrée, évoquée ou présentée à un public<sup>56</sup>. Elle est beaucoup plus utilisée sous le terme mimésis. Parler de mimésis du récit de Narcisse dans les œuvres du corpus convient à présenter comment les auteurs de l'ère contemporaine utilisent les textes anciens, dans le but d'imiter, pour créer des récits mixtes en adéquation avec le contexte historique dans lequel ils prennent place.

La mimésis, qui, en grec ancien était traduit en « mimeisthai » signifiant imiter, est une notion philosophique utilisée par Platon dans *La République*<sup>57</sup>, puis reprise et développée par Aristote, qui considère l'homme comme une espèce qui imite par nature. Celle-ci sera également développée par plusieurs auteurs et écrivains tels que Charles Mauron, Roland Barthes, Claude Duchet, Paul Ricœur et Erich Auerbach. Pour eux, la représentation est liée à une conscience du monde et de l'histoire<sup>58</sup>. De ce fait, toute œuvre littéraire est assujettie à une réalité historique et donc à des manières de penser et d'envisager le monde. L'œuvre représentée se construit en réponse aux valeurs de la société dans laquelle elle provient, mais aussi selon le point de vue de la société qui l'observe, sans toutefois voiler « l'Ansatzpunkt »<sup>59</sup> au point de départ qui serait un appui concret et réel pour entreprendre une démarche créatrice et esthétique. Ainsi, le naturaliste Guy de Maupassant et la romancière de la littérature postcoloniale Félicia Mihali tous deux écrivains au service de la littérature vont apporter une pierre à l'édifice dans la continuité du travail effectué par les Anciens.

Cette première partie du travail consistera à reconstruire le canevas de reconnaissance du mythe de Narcisse par une continuité qui mettra en évidence les thèmes développés des écrits anciens que dans leurs styles de rédaction personnels. D'ores et déjà, cette optique de continuité et de transformation des thèmes mythiques, amène directement à la première partie de ce travail qui est répartie en deux chapitres. Le premier consistera à mettre en scène les motifs du mythe de Narcisse en déclinant les marques de sa présence et ses traces dans les textes. Et dans le deuxième, nous ferons un rapprochement entre Narcisse et les personnages Georges Duroy dans *Bel-Ami* de Guy de Maupassant et Carmen dans *Confession pour un ordinateur* de Félicia Mihali.

---

<sup>56</sup>Dictionnaire Larousse, illustré, 2003, p.301.

<sup>57</sup>Platon, *La République*, Paris, Les belles lettres, 428 env.-347env. Av. J-C

<sup>58</sup>Erich Auerbach, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968. p.325.

<sup>59</sup>*Ibid.*, p.326.

**CHAPITRE I**  
**LES REPÈRES ET SYMBOLES DU MYTHE DE**  
**NARCISSE DANS LES ŒUVRES**

L'Oxford Dictionary cité par Jean-Marie ESSONO, définit le symbole comme « *quelque chose, un aspect qui remplace, représente ou dénote quelque chose d'autre non par ressemblance, mais par une vague suggestion ou quelque relation accidentelle* »<sup>60</sup>. Il est à ce sujet une forme visuelle qui renvoie à un seul signifié abstrait et non comptable dans un rapport analogique, et qui véhicule une valeur culturelle, sociale et conventionnelle<sup>61</sup>. Pour Durand

*on peut dire que le symbole n'est pas du domaine de la sémiologie, mais du ressort d'une sémantique spéciale, c'est-à-dire qu'il possède plus qu'un sens artificiellement donné, mais détient un essentiel et spontané pouvoir de retentissement* <sup>62</sup>.

Le symbole réfère donc à un être, un objet, une image, un espace ou un indice qui figurent une idée abstraite. Il stipule également que :« *Tandis que l'archétype est sur la voie de l'idée et de la substantification, le symbole est simplement sur la voie du substantif, du nom et même quelques fois du nom propre* ». <sup>63</sup>

À cet effet, le symbole peut se focaliser sur les onomastiques des individus ou personnages historiques ou pas, en rapport avec son caractère, ses qualités et défauts pour ressortir une image représentative qu'une culture à un moment donné fait ou donne à représenter de ce personnage. Ainsi, le mythe de Narcisse est premièrement l'histoire de Narcisse comme individu mythique qui évolue le plus fidèlement. La tradition du simulacre traduit dans l'art et l'écriture toute forme de révélation par une projection de soi sur la face lisse de l'eau et du miroir qui le transforme ainsi en un véritable objet de culte pour un certain nombre de romancier, qui inaugurent le nouveau siècle imprégné des premières études de Sigmund Freud.

Aussi, il est par la suite un garant et un fournisseur d'une nouvelle approche pour interpréter la modernité où l'homme se regarde « au miroir » de ses fragilités et qui impose une quête et découverte de l'identité. Avec son attachement profond à l'usage de ce mythe par Maupassant, le mythe de Narcisse symbolise un amour excessif et parfois abusif de sa propre personne avec parfois le plaisir pris à contempler sa propre image. Dans cette perspective, l'amour authentique est défini comme la tentative de réunification de soi-même. Le

---

<sup>60</sup>ESSONO Jean-Marie, *Précis de linguistique générale*, Paris, l'Harmattan, p.25

<sup>61</sup>*Ibid.*, p.26

<sup>62</sup>Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, PUF, 1963, p.54.

<sup>63</sup>Gilbert Durand, *op.cit.*, p.55.

héros « Duroy<sup>64</sup> » pour exister en tant que sujet, doit enfin s'accorder de l'importance et vouloir préserver cet attachement existentiel.

Enfin, avec Félicia Mihali, le mythe de Narcisse symbolise un intérêt immédiatement fasciné par une extension d'eux-mêmes faite d'un matériel. En effet, avec l'avènement de la technologie l'héroïne de ce texte à savoir « Carmen<sup>65</sup> » projette et installe un modèle réduit et en ordre de marche de son système nerveux central. C'est donc au cœur de l'outil informatique qu'est préservée la vie de celle-ci.

L'ensemble du mythe parle ainsi de l'homme qui finit par être victime d'une obsession de sa création et de sa connaissance. Il montre aussi l'homme qui utilise son être comme atout dans le dépassement de sa condition de vie sur les plans tel que social, économique et sentimental pour atteindre l'extrême vie sachant bien que l'on peut en mourir.

Notre réflexion dans ce chapitre est de retrouver les similitudes du mythe de Narcisse dans leur globalité dans les textes soumis à notre étude. Nous procéderons donc par un décryptage au premier abord en présentant ses schèmes ascensionnels et qui ont contribué à l'apogée de Narcisse avec ses multiples acceptions et d'un second abord en donnant ses schèmes descendants qui sont des éléments troubles dans la construction du mythe de Narcisse.

### **I-1. Les schèmes ascensionnels du sujet**

On entend par « schème », un élément synonyme au mot « schéma »<sup>66</sup>. En psychologie selon Piaget, un schème est une action organisée, structurée et généralisable d'une action à une autre. Il permet à une personne de s'adapter à une situation donnée<sup>67</sup>. Il est le résultat d'un apprentissage et découle des expériences de vie qui ont aidé à la construire. Chez Emmanuel Kant, c'est un procédé de l'imaginaire qui permet de lier selon la forme à priori du temps, l'intuition aux catégories de l'entendement en un phénomène unifié.

Parlant ainsi de l'imaginaire, Gilbert Durand définit le schème comme :

*L'imaginaire, c'est le réservoir concret de la représentation humaine en générale où vient s'inscrire le trajet réversible qui, du social ou*

---

<sup>64</sup>Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, p.7.

<sup>65</sup>Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.11.

<sup>66</sup>*Dictionnaire Larousse*, Illustré 2003, p.402.

<sup>67</sup>Michel Renou, *Psychoéducation : une conception, une méthode*. Montréal, Béliveau Éditeur, 2005, p.394.

*biologique, et vis versa, informe la conscience globale, la conscience humaine.*<sup>68</sup>

Gilbert Durand est l'un des précurseurs des recherches sur l'imaginaire que l'on doit le concept de régime de l'image. Il distingue deux régimes ou polarités de l'image, le régime diurne et le régime nocturne que nous considérons comme ascendance et descendance des sujets qui sont inscrits par Durand dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*.

Dans cette logique, cette partie du travail se donne pour objectif d'analyser les myèmes d'élévation des figures de complémentarité de Narcisse dans le corpus. Nous tenterons d'appliquer la mythocritique durandienne pour faire la lumière sur la réécriture du mythe de Narcisse.

### **I-1-1. La quête identitaire**

La question de l'identité est cernée à plusieurs interprétations péremptoires depuis l'émergence de la société moderne. Elle a été initialement considérée comme un moyen de s'affirmer envers l'autrui. Les constituants de l'identité formaient ce qui différenciait le soi de l'autre et de même ce qui le rendait similaire à l'autre. Cette différenciation et similitude était originaire d'une opération de centralisation qui se positionne comme une « identité » stable, fixe et pétrifiant. Alors qu'avec l'arrivée de l'ère postmoderne toute sorte de tâche de centralisation s'est dégagée pour laisser la place à un jeu de décentralisation et de mouvance. Cette dynamique s'est fait ressentir particulièrement dans la littérature. La littérature est devenue un champ dans lequel « l'identité » se rêvait plusieurs dimensions qui s'ouvrent vers un dynamisme et une différenciation<sup>69</sup>.

Depuis longtemps, la question de l'identité a été récurrente dans plusieurs champs de recherches scientifiques dont celui de la littérature. L'identité est constituée par l'ensemble des caractéristiques et des attributs qui font d'un individu ou d'un groupe se perçoivent comme une entité spécifique et qu'ils sont perçus comme tel par les auteurs<sup>70</sup>. C'est l'identité personnelle qui permet la constitution du soi<sup>71</sup>. Pour les sociologues interactionnistes, les identités individuelles naissent des interactions sociales plus qu'elles ne les précèdent.<sup>72</sup> L'identité n'est

---

<sup>68</sup>Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, Ellug, 1996, p.58.

<sup>69</sup><http://humanitas.nku.edu.tr/10.20304/humanitas.312481>.

<sup>70</sup>*Dictionnaire Larousse*, Illustré 2003.

<sup>71</sup>Georges H.Mead, *L'esprit, le soi et la société*, Paris, PUF, 1934. Collection « le lien social » 2006, p.22.

<sup>72</sup>Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. Tome II ; les relations en public*, Paris, Minuit, Coll « le sens commun », 1973, p.85.

pas une priorité figée, c'est le fruit d'un processus<sup>73</sup>. Ainsi, le travail de la quête identitaire s'effectue de manière continue tout au long de la trajectoire individuelle et dépend à la fois du contexte et des ressources qui peuvent être mobilisées. Cette identité se modifie donc en fonction des différentes expériences rencontrées par les individus qui constitue une composante indissociable de l'identité sociale.<sup>74</sup>

Cette notion qui trace de plus près le caractère de Narcisse via son envie de s'admirer, est d'autant plus perceptible chez les personnages principaux dans notre corpus. Nous pouvons à travers quelques traits caractéristiques liés à l'identité, analyser le comportement de ces personnages de nos œuvres romanesques en rapport avec ce thème.

Tout d'abord, le mytheme de la quête identitaire du corpus se fonde sur la mise en évidence d'une forme d'errance. Ce pan peut être expliqué par le ressenti du personnage Duroy dans *Bel-Ami*, lorsque ce dernier erre dans les rues de Paris. Il essaye de se retrouver et de donner un sens à vie. Le narrateur présente à cet effet un personnage qui cherche à se reconstruire ; il écrit :

*Il tourna vers la Madeleine et suivit le flot de foule qui coulait accablé par la chaleur. Les grands cafés, pleins de monde, débordaient sur le trottoir, étalant leur public de buveurs sous la lumière éclatante et crue de leur devanture illuminée.*<sup>75</sup>

Le récit suit la déambulation d'un personnage, de sa sortie d'un restaurant à sa marche solitaire dans les rues, et offre un premier portrait physique et moral : Duroy est un bel homme :

*Il se dit : Il faut que je gagne dix heures et je prendrai mon bock à l'Américain. Nom d'un chien ! que j'ai soif tout de même ! » Et il regardait tous ces hommes attablés et buvant, tous ces hommes qui pouvaient se désaltérer tant qu'il leur plaisait. Il allait, passant devant les cafés d'un air crâne et gaillard, et il jugeait d'un coup d'œil, à la mine, à l'habit, ce que chaque consommateur devait porter d'argent sur lui. Et une colère l'envahissait contre ces gens assis et tranquilles. En fouillant leurs poches, on trouverait de l'or, de la monnaie blanche et des sous.*<sup>76</sup>

Georges Duroy est le protagoniste de *Bel-Ami*. Venu d'un milieu modeste, le jeune homme a une soif de succès et de désir toujours plus que ce qu'il n'a. Sa pauvreté, au départ,

---

<sup>73</sup>Peter Berger, Thomas Luckmann, *La construction sociale de la réalité*, Paris, Meridien-klinsksieek, coll « société », 199, p.17

<sup>74</sup>Claude Dubar, *La crise des identités*, Paris, PUF, coll « le lien social », 2000, p.14.

<sup>75</sup>Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, Paris, Victor Havard, 1885, p.7.

<sup>76</sup>*Ibid.*, p.8.

anime chez lui un esprit de revanche et un fort désir de réussite. Son identité réside dans l'usage et la connaissance de son nom car il est bien loin d'avoir les qualités que présuppose son prénom. Lorsque nous imaginons un bel ami, nous ne visualisons pas le caractère de Duroy en premier. Cette opposition entre son nom et son apparence en dit beaucoup : son apparente beauté et bonté, il recèle en vérité de nombreux défauts. L'identité résidente dans la grande beauté séduit les femmes, et comprend vite que cet atout peut lui servir. Il a donc un fort souci de l'apparence, et a toujours une attitude conquérante.

Par ailleurs, la narratrice du dernier roman de Mihali, *Confession pour un ordinateur*, refait le parcours sinueux de sa jeunesse vécue dans un entre deux mondes traversés en compagnie de plusieurs « amants de passage ». Cependant, à la sortie de ce tourbillon sensuel, de nouvelles relations affectives, sécurisantes et stables, favorisent la venue à l'écriture d'un sujet résilient qui se construit en même temps qu'il construit ses premiers romans. Les fractures identitaires du protagoniste de Mihali, aggravé par les fractures socio-historiques survenues au cours de la grande histoire, se révèle sur chacune des couches d'une écriture palimpseste qui brouille délibérément les frontières entre fiction et réalité.

La quête identitaire dans *Confession pour un ordinateur* semble aussi traduire la recherche d'une identité personnelle que cherche à retrouver le personnage Mariama. C'est une quête qui s'entame par la reconnaissance, le souvenir et l'identification des figures du passé qui pourraient actualiser le sens même de cet individu. La narratrice écrit à cet effet :

*Je ne me souviens plus de leur nom, c'est à peine si je me souviens de leur visage, mais je sais qu'à la rentrée de cet automne là j'ai donné des œufs à l'une et des prunes à l'autre pour qu'elles soient un peu plus indulgentes à mon égard. [...] Chaque fois, avant de quitter le dortoir, je mettais dans mon sac un faux carnet d'identité au nom de Carmen, qui me donnait la liberté de circuler en autobus, sans billet, tant que je le voulais, d'un bout à l'autre de la ville. J'ai été réprimandée une fois par un agent qui effectuait un contrôle et qui a noté mes coordonnées pour envoyer une amende à mes parents mais, pour le nombre de fois que je m'en suis servie, ce n'est pas beaucoup.<sup>77</sup>*

Aussi, la quête identitaire du personnage continue par la mise en évidence de son existence qui prend corps par le trouble et l'acceptation de soi. Son propos liminaire déclare :

*Je veux vous parler de celle que je suis maintenant. Ne vous méprenez pas, cependant, sur le sens de ma démarche : je ne veux pas ajouter un témoignage à tous ceux qui existent déjà en trop grand nombre. Je ne*

---

<sup>77</sup>Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.13.

*veux qu'affirmer mon identité actuelle. Mais débiter ma confession me coûte, car il est difficile de raconter des histoires douteuses, même en sachant que le monde n'attend que ça. Je suis cependant rassurée de savoir qu'elle sera enregistrée dans le cœur dur d'un ordinateur.*<sup>78</sup>

Le personnage fait abstraction de l'être de départ au détriment de la nouvelle personne synonyme d'une transformation. Ce n'est donc pas étonnant que ce personnage se réfugie dans l'érotisme et l'imaginaire, véritables bouées de sauvetage auxquelles cette femme s'accroche afin de résister à l'assaut des éléments déstabilisant de sa vie aliénante. La reconstruction identitaire du sujet résilié se fera parallèlement avec son initiation à l'écriture, commencée à l'époque de l'adolescence.

Par la suite, tout comme la quête identitaire de Narcisse qui le pousse à la découverte de son image, les personnages phares du corpus sont comparés continuellement à cette figure mythique. Cette comparaison peut également être destructrice dans la mesure où elle dénigre les valeurs opposées de l'autre et attribue les mérites à ses propres valeurs. Ainsi, lorsqu'on évoque le mythe de Narcisse, l'idée première qui s'en dégage est celle de la quête identitaire, qui est tributaire de l'enfermement de l'antihéros et de son reflet dans sa vie.

### **I-1-2. Le miroir : entre figuration et transfiguration**

Dans le mythe de Narcisse le reflet est un élément essentiel et un point de bouleversement dans la série des événements, car sans le reflet Narcisse ne voit pas l'image de son aspect physique et donc par la suite d'événements.

Dans sa conférence : « Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève », faite lors du X<sup>ème</sup> congrès de l'Association Internationale des études françaises (1958), M. Jean Frappier a étudié l'utilisation littéraire du motif du miroir et du mythe de Narcisse, et surtout leur combinaison.<sup>79</sup> En apercevant son reflet dans l'eau limpide de la source, le héros Narcisse est victime d'une double illusion : celle de substituer l'irréel à la réalité et de prendre le même pour l'autre. Entre le personnage et son reflet se crée le cercle d'une passion sans issue, dont il est en même temps le sujet et l'objet<sup>80</sup>.

Le miroir selon son sens étymologique est une glace de verre ou de cristal étamée de petite taille, ou métal poli, où l'on peut regarder son image réfléchie<sup>81</sup>. En littérature, l'image

---

<sup>78</sup>*Ibid.*, p.11

<sup>79</sup>Clément, C, *Miroirs du sujet*, Paris, Union générale d'éditions, 1975. p.37.

<sup>80</sup>Publié dans *Les cahiers de l'Association internationale des études françaises*, mai 1959 ; p.134.

<sup>81</sup>Dictionnaire Larousse, p.101.

que produit le miroir avec Narcisse correspond à une irréalité qui transforme le réel depuis l'imaginaire.

Selon Gilbert Durand :

*Le miroir pose son objet comme « un néant », le « ne pas être » serait la catégorie de l'image ce qui explique son ultime caractère, c'est-à-dire sa spontanéité<sup>82</sup> : l'imagination boit l'obstacle qu'est l'opacité laborieuse du réel perçu et la vacuité totale de la conscience correspond à une totale spontanéité.*

Gaston Bachelard écrit que cet imaginaire « non seulement nous invite à rentrer dans notre coquille, mais à nous glisser dans toutes les coquilles pour y vivre la vraie retraite, la vie enroulée, la vie repliée sur soi-même, toutes les valeurs du repos »<sup>83</sup>.

Néanmoins, celui-ci insiste à la prudence qui est de mise lors de la métamorphose du miroir, car elle est semblable à « l'eau constituant, semble-t-il le miroir originaire » qui peut être mortel<sup>84</sup>. Cet angle d'analyse est intéressant puisque l'on peut faire un lien avec Narcisse. Celle-ci aborde le mythe de Narcisse en démontrant la nécessité d'une médiation de l'autre dans le processus de la construction de soi, car Narcisse « ne se suffit et le jeu du miroir où l'on se contemple peut conduire à la mort ».<sup>85</sup>

Maupassant dans *Bel-Ami* dresse la peinture d'un nouvel homme, qui, par le regard et la perception accède à une nouvelle image de lui-même et prend confiance en lui. Il écrit

*Il montait lentement les marches le cœur battant, l'esprit anxieux, harcelé surtout par la crainte d'être ridicule ; et, soudain, il aperçut en face de lui un monsieur en grande toilette qui le regardait. Ils se trouvaient si près l'un de l'autre que Duroy fit un mouvement en arrière, puis il demeura stupéfait : c'était lui-même, reflété par une haute glace en pied qui formait sur le palier du premier une longue perspective de galerie. Un élan de joie le fit tressaillir, tant il se jugea mieux qu'il n'aurait cru<sup>86</sup>.*

Tout d'abord, cette scène de transformation qui est déclenchée de façon brusque et inattendue, le miroir permet à Duroy d'accéder à une nouvelle identité, de se reconnaître. Par

---

<sup>82</sup>Gilbert Durand, *op.cit.*, p.31.

<sup>83</sup>Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves : essai sur l'imaginaire de la matière*, librairie José Corti, Canada : Planète rebelle, 1942, p.109.

<sup>84</sup>*Ibid.*, p 110.

<sup>85</sup>Miquel D. et Picard S. *Dictionnaire des symboles mystiques*, Paris, Le léopard d'or, 1997, p.307.

<sup>86</sup>Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, p.24.

ailleurs, il prend une réelle conscience de l'image qu'il renvoie, et de son importance. Le miroir insiste évidemment sur l'importance des apparences dans le roman. Aussi, ajoute-t-il :

*N'ayant chez lui que son petit miroir à barbe, il n'avait pu se contempler entièrement, et comme il n'y voyait que fort mal les diverses parties de sa toilette improvisée, il s'exagérait les imperfections, s'affolait à l'idée d'être grotesque. Mais voilà qu'en s'apercevant brusquement dans la glace, il ne s'était pas même reconnu ; il s'était pris pour un autre, pour un homme du monde, qu'il avait trouvé fort bien, fort chic, au premier coup d'œil. Et maintenant, en se regardant avec soin, il reconnaissait que, vraiment, l'ensemble était satisfaisant<sup>87</sup>.*

Ensuite, la comparaison avec le jeu d'acteurs met en lumière l'artifice du personnage. Cette pantomime que façonne Duroy dans la glace est adressée aux femmes et ressort l'essentiel de la réussite du personnage dans le roman. Le miroir souligne bien-sûr le narcissisme et l'égoïsme de Duroy séduit par son propre reflet comme Narcisse.

Félicia Mihali fait une connotation profonde du miroir. Elle substitue l'objet de reproduction de l'image à celle de l'ordinateur. La narratrice s'accroche à ses rêveries et à son journal comme une bouée de sauvetage qui dévoile au lecteur la façon dont l'initiation à l'art et à la sexualité l'a sauvée de la précarité de son milieu social, et surtout de ses tendances autodestructrices. Elle écrit à cet effet :

*Cela me fait douter de ce que j'ai vécu. Comment savoir si tout était réel ou si tout n'était qu'une invention ? Mon passé me semble tout aussi fictif qu'un rêve. Puisque rien n'existait plus, je n'avais rien dit et rien n'était réel. Ma vie passée est aussi virtuelle que ce texte qui flotte à présent dans un espace infini, que cette écriture qui se concrétise dans des petits signes noirs sur l'écran blanc de mon ordinateur<sup>88</sup>.*

Félicia Mihali inscrit la vie de son personnage dans la mémoire de l'écran blanc de l'ordinateur que devient un conservatoire de son passé et une nostalgie qualifiée. Sa vie transfigure ainsi dans le cœur de l'outil informatique qui devient dès lors le centre de son reflet, une révision de l'image de Narcisse dans une ère contemporaine.

---

<sup>87</sup>*Ibidem.*

<sup>88</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.193.

### I-1-3. La perception du changement : découvrir le soi autrement

La notion de perception est définie comme un acte par lequel le sujet prend conscience des objets qui ont fait impression sur ses sens<sup>89</sup>.

En psychanalyse, on parle de la connaissance que prend le sujet de ses états de conscience c'est-à-dire ce que l'esprit perçoit. C'est le résultat de l'acte posé à l'observation faite du miroir. Les psychanalystes du « stade du miroir »<sup>90</sup> pour éclairer la construction de l'individu en tant que sujet. La notion est certes élaborée après la parution du roman de Maupassant, mais ce passage de Bel-Ami n'en est pas moins une étonnante évocation.

Cette phase, décrite par le psychanalyste Jacques Lacan dans la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle<sup>91</sup>, survient chez l'enfant entre six et dix-huit mois, celui-ci appréhende alors l'image unifiée de son corps et se reconnaît dans un miroir, ce qui lui procure une immense joie. C'est le temps où se construit l'identification narcissique du moi (le moi idéal)<sup>92</sup>.

Maupassant avec la mise en scène est essentielle ici puisque Duroy se construit un personnage miroir : son costume, son allure, ses gestes, sa voix, et les choix des mots sont étudiés et répétés. Il crée son double, véritable personnage de théâtre pour faire entrer dans le monde ; cette société parisienne bourgeoise, souvent trompeuse. Duroy est troublé face au changement qu'il fait de lui-même. Il présente

*En arrivant au second étage, il aperçut une autre glace et il ralentit sa marche pour se regarder passer. Sa tournure lui parut vraiment élégante. Il marchait bien. Et une confiance immodérée en lui-même emplît son âme. Certes, il réussirait avec cette figure-là et son désir d'arriver, et la résolution qu'il se connaissait et l'indépendance de son esprit. Il avait envie de courir, de sauter en gravissant le dernier étage. Il s'arrêta devant la troisième glace, frisa sa moustache d'un mouvement qui lui était familier, ôta son chapeau pour rajuster sa chevelure et murmura à mi-voix, comme il faisait souvent : « voilà une excellente invention ». Puis, tendant la main vers le timbre, il sonna<sup>93</sup>*

Maupassant a donné au héros de son roman toute l'envergure et les atouts d'un personnage qui peut plaire, bel homme, bien bâti, à l'allure fière et surtout élégant, malgré parfois des rudes conditions de vie. L'auteur en fait une description saisissante :

---

<sup>89</sup>Dictionnaire Larousse, p.388.

<sup>90</sup>Nicole Piétri, *op.cit.*, p.77.

<sup>91</sup>Jacques Lacan, *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu*, Paris, Dunod, 1938.

<sup>92</sup>*Ibid.*, p.25.

<sup>93</sup>*Ibidem.*

*Quoiqu'habillé d'un complet de soixante francs, il gardait une certaine élégance tapageuse, un peu commune réelle cependant. Grand, bien fait blond d'un blond châtain vaguement roussi, avec une moustache retroussée, qui semblait mousser sur sa livre, des yeux bleus, clairs, troués d'une pupille toute petite, des cheveux frisés naturellement.*<sup>94</sup>

En effet, Duroy a un regard de ceux qui pénètrent et ne laissent aucune âme sensible, indifférente à son passage. C'est dire que, ce conquérant de cœurs, sa beauté et son attirance physiques aidant, subjugué toutes les couches sociales et de divers âges. Et Maupassant le précise si bien en mettant en exergue ces atouts issus du changement de son héros :

*Les femmes avaient levé la tête vers lui, trois petites ouvrières, une maîtresse de musique entre deux âges, mal peignée, négligée, coiffée d'un chapeau toujours poussiéreux et vêtue d'une robe toujours de travers, deux bourgeois avec leurs maris*<sup>95</sup>

Le succès de Duroy est en partie dû à son élégance physique qui séduit les femmes. Il s'est lancé, depuis le dîner chez Forestier, dans les méandres de la bourgeoisie parisienne, avec pour ambitions, atteindre les cimes sociales et ce par les femmes convaincues du fait que : « *C'est encore par elles qu'on arrive le plus vite* »<sup>96</sup>.

En effet, ceci démontre qu'elle nous reflète notre identité, notre difformité, cependant elle peut se changer en beauté selon nos désirs, car « la nature humaine ressemble véritablement à un miroir, elle se transforme selon l'image produite par ses choix »<sup>97</sup>. Ainsi, le Narcisse n'est pas toujours névrosant. La sublimation n'est pas toujours la négation d'un désir elle ne se présente pas toujours comme une sublimation contre des instincts. Elle peut être une sublimation pour un idéal imaginaire<sup>98</sup>.

## **I-2. Les schèmes descendants du sujet**

Les schèmes descendants sont liés à ce que Gilbert Durand appelle « le régime nocturne »<sup>99</sup> ; il s'agit de celui d'une pensée synthétique, qui valorise la convergence et la fusion en jouant sur les analogies et les euphémisations des différences. Il exalte d'une part la fécondation, le mûrissement, qui est à la base de la structure dramatique et d'autre part, le recueillement, la descente, la chute, l'intimité, la cachette, l'ombre, le secret qui fondent la

---

<sup>94</sup>*Ibid.*, p.361

<sup>95</sup> Guy de Maupassant, *Bel Ami*, p.11.

<sup>96</sup>*Ibid.*, p.26.

<sup>97</sup> Miquel D.P et Picard, *op.cit.*, p.321.

<sup>98</sup>Gaston Bachelard, *op.cit.* p.34.

<sup>99</sup> Gilbert Durand, *op.cit.*, p.226.

structure mythique. Le passage au régime nocturne s'effectue dans une inversion des figures et du sens des images du régime diurne : les techniques ascensionnelles vont laisser place aux « *techniques de creusement*<sup>100</sup> », les constellations du régime diurne proposaient l'ascension d'un sommet, le régime nocturne procure « *la pénétration du centre*<sup>101</sup> »

Il nous incombe de remettre en relief dans notre corpus, pour cet aspect dans l'analyse du sujet autour du mythe de Narcisse.

### **I-2-1. La notion de reflet**

Dans le mythe de Narcisse le reflet est un élément essentiel et un point de bouleversement dans la série des événements, car sans reflet Narcisse ne voit pas l'image de son aspect physique et donc pas de suite d'évènements.

Dans le cas de Carmen, personnage principal de Félicia Mihali, le reflet n'est plus l'image concrète de son visage, mais plutôt l'image abstraite de son passé à Bucarest, ville de Roumanie son pays natal.

Le reflet du passé de Carmen représente des images douloureuses, qu'elle rejette. Ce qui est expliqué dans le passage suivant :

*Je regrette aussi de ne pas savoir ce qu'est devenue Nina Barbou. Je regrette la beauté de nos derniers moments passés ensemble avant les vacances d'été, lorsque nous sommes restées dans notre dortoir après la fermeture de l'internat où seules se trouvaient encore les femmes de service qui nettoyaient les corridors et les toilettes. Les dortoirs et les toilettes. Le souvenir de ces moments m'a traversé l'esprit lorsque j'ai lu une nouvelle de Cesare Pavese qui se déroulait autour de la piscine où Nina et moi allions chaque après-midi nous baigner, durant ces jours d'adieu, puis les dernières nuits où nous avons dormi dans le même lit, alors que les autres lits étaient vides de leurs matelas et de leurs draps*<sup>102</sup>

Lors de la disparition de Serge, son amant, Carmen est tombée dans une grande confusion. Elle n'a pas pu croire ses oreilles. Elle pensait que son passé resterait en Roumanie, mais il la suit encore une et plusieurs fois. Elle le voit chaque instant et elle le refuse. Le reflet de son passé est le reflet de la vie d'une fille sans identité. Elle l'exprime ainsi :

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, p.226.

<sup>101</sup> *Ibidem.*

<sup>102</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.204.

*Chaque fois, avant de quitter le dortoir, je mettais dans mon sac un faux carnet d'identité au nom de Carmen, qui me donnait la liberté de circuler en autobus, sans billet » [...] L'année suivante, j'ai quitté l'internat de Hô Shi Min, car la direction avait renoncé au contrat avec le lycée industriel numéro vingt. Nous, les quelques dizaines de filles en provenance de la campagne, avons été logées dans l'internat du lycée d'architecture, qui donnait dans la rue de l'Occident. Malgré ce nom attrayant et dangereux, le quartier était extrêmement déshérité <sup>103</sup>*

Carmen raconte ses conquêtes. Dès les premiers jours de son adolescence, elle était déplacée et envoyée loin de sa ville à plusieurs kilomètres et en traversant les contrées. Le trajet vers une autre ville lui fait découvrir multiples cultures et la prive de ses origines. Elle les découvre à côté de Serge et Ili. Tel est le cas de Narcisse qui ne se reconnaît pas avant de voir son image au lac, qui représente pour lui l'amant. Serge est pour Carmen ce qui est le lac pour Narcisse.

Carmen manquait de la tendresse masculine. Lors de son retour en Roumanie, elle se sentait triste :

*C'est sur cette vision d'apocalypse alors que j'étais à la fois la mort, la guerre, la famine et la discorde que je me suis réveillée. Je me suis alors rendu compte qu'il ne s'agissait pas d'un rêve, mais d'une aventure bien réelle, que j'avais oublié d'inclure au chapitre précédent ? Durant les deux années qui ont suivi mon divorce, j'ai couché avec plusieurs, mais je ne me souviens pas de tous. Chaque fois que je me rappelle l'un d'entre eux, j'en oublie un autre <sup>104</sup>*

Ce passage décrit l'image que Carmen a sur ses origines et sa vie ainsi que son identité. C'est une identité illusoire, invisible un imaginaire qui n'existe plus.

Cette réalité crée chez elle différentes sensations : elle est désespérée ; elle n'attend rien de son passé et de ses origines, son entourage et ses proches sont des inconnus, le reflet de sa vie est une création sans créateur. Carmen vit en solitaire et en marge de la société et dont seules ses rencontres sexuelles la suivent.

La Roumanie n'est pas seulement le reflet de la vie d'une jeune adolescente sans une identité propre, mais aussi le reflet d'un pays plein de soucis.

La paix n'existe plus, Carmen l'indique dans le passage suivant :

---

<sup>103</sup> *Ibid*, p.24.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.192.

*Nous avons fait le tour du pays, d'abord à vélo, ensuite à pied. Notre première sortie au-delà de la frontière a eu lieu dans les pays socialistes à l'exception de l'URSS, trop grande pour inclure dans notre périple estival. Pendant trois mois et demi, nous avons circulé à travers la Hongrie, la Tchécoslovaquie, la Pologne et l'Allemagne [...] Nous aurions dû passer le reste de notre vie à voyager afin de ne plus nous disputer pour des petits riens<sup>105</sup>*

Félicia Mihali dans son roman *Confession pour un ordinateur* décrit le reflet de la vie de Carmen, personnage principal, dans son pays natal la Roumanie comme un reflet d'une vie mélancolique. Mais lors de la disparition de Serge et Ili père de son enfant, elle s'est engagée dans une vie sexuelle extrême et emporter un masque de femme pleine de crainte. Elle essaye de faire disparaître cette image mais elle ne le peut pas, car à chaque étape de l'enquête elle voit de plus en plus le reflet horrible et atroce de son passé.

Le reflet donc est le premier mytheme du régime nocturne qui attire notre attention, et permet d'établir un rapport entre le mythe de Narcisse et le roman « *Confession pour un ordinateur* » de Félicia Mihali, tout en s'appuyant sur d'autres points pour de plus en plus ce rapport.

### **I-2-2. La notion de rapprochement et de malédiction**

Lors de son rapprochement du lac, Narcisse voit clairement son reflet. Carmen à son tour, affronte l'image de son passé lors de son rapprochement des pays européens et asiatiques et confirme ses doutes sur l'abandon de Ili en ces lieux-là.

Les événements de son passé créent le doute chez Carmen ; Elle garde en tête que son pays natal est un lieu de troubles et que peut-être Ili n'y était plus :

*J'étais heureuse parce que j'avais quitté mon village et que je vivais dans un endroit où je ne m'orientais qu'après de nombreux égarement étant donné que je ne pouvais l'internat que quelques heures, le dimanche. J'étais content que personne ne soit sur mes traces, pour me surveiller derrière les clôtures. Dans ma nouvelle vie, rien n'était ni interdit, ni obligatoire. Finalement, plus personne ne rapportait mes méfaits à ma grand-mère. À vrai dire, je ne faisais rien de grave ; ma vie se partageait entre le dortoir, la cantine infestée [...] Je sentais et je vivais : là était mes seuls péchés<sup>106</sup>.*

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p.77.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p.25-26.

Malgré son départ de la Roumanie et des pays étrangers, Carmen garde toujours des doutes et des soupçons sur ces derniers. Cette zone est encore source de malheur pour elle, en effet pourquoi n'a-t-elle pas décidé de chercher son amant en Chine ou en Allemagne, par exemple qui sont les destinations belles plus fréquentes par cette dernière ? Ces lieux restent encore pour Carmen des espaces emblématiques et mystérieux.

De nouveau le rapprochement de ses origines parait difficile, elle avoue dans ce passage :

*Il aurait été farfelu de m'imaginer que cette rencontre changerait ma vie, mais je me berçais de l'illusion qu'il avait entrevu que la vie pouvait être autre. Si nous avons ce que nous avons été, nous ne devons pas rester toujours les mêmes<sup>107</sup>.*

Carmen ne veut pas retourner en Roumanie. Mais à un moment elle était obligée d'y revenir pour chercher Serge. Félicia Mihali décrit cette situation de rapprochement de Carmen de son passé comme révélation des faits favorables. Carmen est perdue entre l'image de son passé et la disparition de Serge. C'est donc le rapprochement qui lui permet de voir son reflet, tel est le cas dans le mythe de Narcisse qui voit son reflet lors de son rapprochement de la source d'eau.

Narcisse est maudit car il rejette toute personne qui tente de s'approcher de lui, alors les nymphes cherchent justice auprès des dieux et veulent que Narcisse tombe amoureux d'une personne qu'il ne peut pas atteindre. Le rejet des autres et l'amour porté par une personne inaccessible sont vus comme une malédiction.

Après la séparation avec Serge, Carmen n'a pas cessé de s'interroger sur les facteurs de ce fait et elle commence même à se blâmer comme l'indique le passage suivant :

*Deux années durant ; je n'ai pas trouvé la force d'affronter le choc des retrouvailles. Surtout, j'avais peur de ne plus pouvoir mentir. J'étais un fantôme pour lui, et je craignais que notre relation ne puisse pas supporter mes aveux, un divorce, un enfant, voire une identité et une biographie précise. Adosser contre le tronc du murier toujours taillé de la même manière sauvage, j'éprouvais les mêmes émois que lors de nos premières rencontres et cela me prouvait que je l'aimais encore, que je ne l'avais jamais oublié.<sup>108</sup>*

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p.185.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p.116.

Elle se sent égoïste et injuste par le fait de ne pas accompagner l'être le plus cher à son cœur pour une raison qu'elle trouve banale, celle d'un travail qui ne finit pas, qui est inutile et qui ne change rien au monde. Elle regrette son refus et se sent puni à cause de cette faute et de son égoïsme. Ainsi, le refus de Carmen est vu comme une bêtise dont la conséquence est la séparation avec Serge. Cette situation est une sorte de malédiction, car le refus de rejoindre l'homme de sa vie provoque la disparition de ce dernier, en effet si elle l'avait aimé jusqu'au bout, elle aurait pu l'aider au cas où il rencontrait un problème, une menace de vie, ou tout au moins le consoler.

La malédiction de Carmen est semblable à celle de Narcisse, car elle refuse de rejoindre l'homme qu'elle a aimé.

### **I-2-3. La peur et la fascination**

L'amour est un thème fondamental dans le mythe de Narcisse. Narcisse était fasciné et trop attaché à son amour, celui de son propre reflet. La passion le dévore, il n'a voulu qu'atteindre son amour. Il passe des jours et des nuits auprès du lac pour avoir une réponse de son amant. Il tomba dans le chagrin car il est séparé de son amant par la surface de l'eau. L'impossibilité de rejoindre son amour finit par sa mort de passion et de mélancolie.

Carmen était fascinée par le sexe. Elle y trouvait en cela la stabilité et la paix. À travers la voix de la narratrice, un tel amour et une telle fascination s'expliquent au fur et à mesure. Et la pratique excessive de cela suscite une grande peur chez Carmen.

Des troubles ne cessent d'envahir son quotidien, lui rappellent la tragédie de la Roumanie et augmentent sa peur de perdre l'appétit sexuel, elle avoue cela dans ce passage :

*L'amour que j'éprouvais pour Bourgeon commençait à m'effrayer, car je réalisais la farce du destin que je désirais. Comment était-il possible de tomber si bas ? par ailleurs, j'étais fatiguée d'être si ambitieuse, de vouloir trop. [...] J'avais peur de paraître vieille et éprouvée alors qu'il était jeune et insouciant.*<sup>109</sup>

Elle n'arrivait pas à accepter la disparition de sa vie sexuelle, elle a peur et s'interroge sur la possibilité d'abandonner cette vie. Elle est sous l'horreur, elle pousse des cris qui expriment sa douleur profonde. L'espoir de l'abandonner est voilé par la panique :

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, p.127-128.

*[...] Nous devons malheureusement nous séparer avant qu'il ne soit trop tard pour moi [...] les séances d'amour étaient aussi exténuantes que celles de la place de l'opéra<sup>110</sup>.*

La peur occupe son être pensant aux épisodes de ses bassesses sexuelles et aux chances de sa survie. Sans cela elle ne sait rien faire, même se lancer dans la lecture et l'art, sa grande passion lui paraît impossible. L'explication de la peur a accompagné l'héroïne durant tout son parcours jusqu'aux dernières pages du roman. Carmen l'exprime ainsi :

*Malgré l'état de siège dans lequel j'ai vécu et qui a rendu impossible pour moi une situation normale, je pense m'être sauvée. Je me suis accrochée à l'amour physique comme à une bouée de sauvetage, mais je garde l'illusion de ne pas avoir trop humilié les autres, pas plus que moi-même<sup>111</sup>.*

La mort n'est pas une possibilité pour elle. Elle montre un tel courage, elle ne se permet plus de verser des larmes qui confirment sa faiblesse. Elle se veut conquérante. L'amour et la fascination donc ont été suffisamment abordés tout au long du roman *Confession pour un ordinateur* de Félicia Mihali. Carmen exprime clairement son grand attachement pour le sexe et elle exclut toute probabilité d'abandonner.

Son attachement pour l'amour provoque la peur, la crainte, l'horreur qu'un jour il ne soit pas éliminé de sa vie quotidienne. Tel est le cas de Narcisse fasciné par un reflet inconnu d'une beauté extrême ; Carmen est fascinée par un reflet qu'elle perçoit d'elle-même grâce au désir sexuel, qui incarne l'inconnu et la jouissance d'une vie qu'elle a tant souhaitée. Elle veut rester proche et refuse d'abandonner.

La peur de Carmen est celle de vivre éternellement dans l'appétit sexuel ; de Narcisse, l'image lui-même une image inconnue sombre et confuse. La souffrance est un élément commun entre ces deux personnages, Carmen et Narcisse. Narcisse souffre car il n'a pas pu atteindre son amant. Carmen souffre elle aussi car elle perd Serge. Tous les deux tombent dans l'angoisse et le chagrin.

En conclusion, nous décelons la présence du mythe de Narcisse dans les romans *Confession pour un ordinateur* et *Bel-Ami* grâce aux mythes implicites, le reflet, le rapprochement et la malédiction, la quête identitaire, le changement, la peur et la fascination qui sont des éléments présents dans le mythe de Narcisse. Dans le roman *Confession pour un*

---

<sup>110</sup> *Ibidem.*

<sup>111</sup> *Ibid.*, p.186.

*ordinateur* le reflet est celui de la vie de Carmen en Roumanie qu'elle revoit lors de son retour aux sources. Le rapprochement est le parcours de Carmen vers l'Occident et l'Asie et la malédiction est incarnée par son refus de suivre Serge engendrant sa quête du désir sexuel. La fascination se manifeste à travers son attachement au sexe, et la peur est prédite par sa perte.

Parvenu au terme de chapitre, le repérage des mythes de la présence du mythe de Narcisse dans le corpus passe par l'élévation caractérisée par les schèmes ascensionnels et la chute caractérisé par les schèmes descendants des personnages par des indices mis en évidence. À côté de ces indices, il était nécessaire de montrer les mécanismes des schèmes ascendants et descendants des personnages principaux vus par les éléments de la quête identitaire vers une interpellation des effets produit par le miroir sur Georges Duroy et Carmen. Cela a été associé aux éléments péjoratifs vécus par ces derniers dans leurs constructions représentées par le reflet, le rapprochement, la malédiction, la peur et la fascination. Ce sont ainsi ces éléments qui ont permis de réécrire ce mythe ainsi que sa possible présence dans les textes. Il est ainsi judicieux de présenter les profils des personnages que nous développerons dans le chapitre suivant.

## **CHAPITRE II**

### **L'EFFET MIROIR DE NARCISSE DANS LE PROFIL DES PERSONNAGES**

Si le double connaît une vogue intense à partir de la période romantique, elle ne se dément pas ensuite, nourrie par les théories de Freud, la philosophie de Nietzsche et l'étude des cas de personnalités multiples. Il devient signe de limites de moins en moins précises entre réalité et fiction et symptôme du prix à payer par l'individu soumis à des contraintes difficilement négociables imposées par la société : même si les contextes décrits sont variés, des constantes sont identifiables<sup>112</sup>. Cette thématique revêt néanmoins une pertinence toute particulière dans un contexte précis qui est celui de l'empire britannique où le « fardeau de l'homme blanc » tel qu'il est affiché.<sup>113</sup>

L'effet miroir est une affaire du double du personnage et son apparition même pointe la centralité du concept du personnage : le roman en tant que genre, et malgré l'embarras général pour en donner une définition satisfaisante, existe parce qu'il y a des personnages auxquels on peut s'intéresser, qu'ils soient représentés de manière réaliste ou non.<sup>114</sup> Paradoxalement, les périodes où le double prolifère peut bien témoigner de l'instabilité du concept d'individu, des attaques dont il est l'objet pour des raisons scientifiques, idéologiques ou économiques, elles ne remettent pas en question l'association fondamentale roman-personnage et l'accord tacite entre auteur, narrateur et lecteur à ce sujet<sup>115</sup>.

Sur le plan littéraire et notamment dans les romans, ceux-ci ont besoin de la figure humaine ou d'une figure qu'il humanise. Une telle caractérisation du genre romanesque peut sembler quelque peu triviale<sup>116</sup>, elle est néanmoins nécessaire, si l'on fait l'hypothèse de cette caractéristique.

Dans ce chapitre, puisque la notion du double connu sous l'effet miroir avec le mythe de Narcisse est l'un des thèmes fascinants de la littérature, peut-être même le centre essentiel, ontologique, car l'écrivain vit une sorte de dédoublement<sup>117</sup>; nous allons nous intéresser fortement à cet aspect sur les différents personnages de Guy de Maupassant et Félicia Mihali en ressortant la réécriture de Narcisse sous le prisme des personnages et en montrant également leur réification d'avec le miroir car ils construisent des récits et se projettent dans des personnages

---

<sup>112</sup> Jérémy Hawthorn, *figures du double*, Presse Universitaire de Rennes, 2008, p.51.

<sup>113</sup> Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972, p.63

<sup>114</sup> Marthe Robert, *op.cit.*, p.64.

<sup>115</sup> Frederic Jameson, *Romance and Reification*, Londres, Lord Jim, 2017, p.432.

<sup>116</sup> Frederic Jameson, *op.cit.*, p. 432.

<sup>117</sup> Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris, Seuil, 1969.

imaginaires puisés au plus profond d'eux-mêmes. Ainsi, quels sont ces doubles qui s'apparentent à Narcisse ?

## II-1. Narcisse réécrit : ses empreintes dans le profil Georges Duroy et Carmen

La littérature est une science qui se nourrit d'un ensemble d'éléments qui fondent son existence et qui lui donnent une signification plus humaine tel que le fait le mythe. Le petit Robert définit le mythe comme :

*Un récit fabuleux souvent d'origine populaire qui met en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique des forces de la nature, des aspects de la condition humaine*<sup>118</sup>.

Pour Gilbert Durand :

*Nous entendons par le mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, systèmes dynamiques qui sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit. Le mythe est déjà une esquisse de rationalisation puisqu'il utilise le fil de discours, dans lequel les symboles se résolvent en mots et les archétypes en idées. Le mythe explicite un schème ou un groupe de schèmes, de même que l'archétype promouvant l'idée et que le symbole engendrait le nom, on peut dire que le mythe promeut la doctrine religieuse, le système philosophique ou (...) le récit historique et légendaire*<sup>119</sup>.

De ces définitions, le mythe devient pour un critique un instrument d'investigation qui fournit une entrée privilégiée dans le texte car selon Huet-Brichard : « *le mythe est partout, se profilant timidement derrière le texte ou s'épanouissant pleinement en lui* »<sup>120</sup>. Certains théoriciens le classent dans le champ de la littérature, pourtant d'autres le situent parmi les genres mineurs de la littérature. De ce fait, il est une matière première à la création du littéraire. Michel Tournier déclare à ce sujet que l'ambition de la réécriture du mythe se confond avec l'ambition de la fonction de la littérature. Dès lors, il souligne que :

*Dès lors la fonction sociale, on pourrait même dire biologique, des écrivains et de tous les artistes créateurs est facile à définir. Leur ambition vise à enrichir ou du moins à modifier ce "bruissement mythologique", ce bain d'images dans lequel vivent leurs contemporains et qui est l'oxygène de l'âme.*<sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> Le petit Robert, *Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la langue française*, Paris, 1990.

<sup>119</sup> Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, op.cit., p.64.

<sup>120</sup> Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, Paris, Hachette, 2001, p.111.

<sup>121</sup> Michel Tournier, *Le vent Paraquet*, Paris, Gallimard, 1979, p.187.

Le point mis principalement sur le mythe de Narcisse permet de le soustraire momentanément de tous les mythes de divers horizons afin de le disséquer profondément et d'en dégager sa signification en montrant aussi qu'il contribue à la réécriture des textes littéraires. Le mythe étant défini, il convient de montrer qu'il est accompagné du nom propre Narcisse qui lui donne sa pertinence. Narcisse est donc un personnage de la mythologie gréco-romaine caractérisé par une grande beauté dont il tire une grande fierté et qui causera sa perte.<sup>122</sup> Il faut à cet effet, s'accentuer sur ce dernier.

Par sa valeur littéraire, par sa persistance au temps, ainsi que par son caractère universel le mythe de Narcisse enrichit les textes des auteurs s'intéressant à cet aspect littéraire et constitue une passerelle entre le passé et le présent, l'ancienneté et la modernité, le soi et l'autre.

Pour Gilbert Durand « *La littérature est spécialement [le] récit romanesque comme un département de mythe* ». <sup>123</sup> Le mythe de Narcisse est devenu presque indissociable dans la société humaine et dans l'art. Il rend captivant les textes qu'il habite en leur donnant une force d'humanité, là où il y a le mythe de Narcisse le texte est centré et cohérent puisque ce thème profond ne subit pas les outrages du temps mais évolue de façon mutative. Mais bien avant que le mythe de Narcisse soit fixé par écrit, ce dernier a connu une réalité et non pas des récits fabuleux alimentés par l'imaginaire.

Gilbert Durand dans une perspective contredit que :

*Le mythe ne se réduit ni à un langage, ni même comme Lévi-Strauss tente de le faire expliquer : une métaphore, à une harmonie, fut-elle musicale, parce que le mythe n'est jamais une notation qui se traduit et se déchiffre, il a une présence sémantique et, formé de symboles, il contient par compréhension son sens propre*<sup>124</sup>.

A priori, la réécriture du mythe de Narcisse se révèle tout d'abord comme une figure de la duplication de soi dans une écriture vaine ; mais elle assume, chez les auteurs qui suivent notamment Guy de Maupassant et Félicia Mihali, une consistance plus moderne, plus complexe et articulée. Cette génération, qui s'apprête à lire les textes de ces dits auteurs dressent une image positive de Narcisse engendrée par le conflit des instances psychiques et humanistes.

---

<sup>122</sup>Le petit Robert, *Ibid.*, p.74

<sup>123</sup>Gilbert Durand, cité par Pierre Brunel, in *Mythocritique, Théories et parcours*, PUF, coll « Ecriture », Paris, 1992, p.47.

<sup>124</sup>Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Librairie Dunod, 1992, p.41.

Dans *Bel-Ami*, Maupassant permet d'explorer un roman réaliste dans le Paris de la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, qui choisit de consacrer un « héros » moderne, à travers le personnage Duroy. Le narrateur camouffle cela par une forme d'errance qui interpelle la découverte et la construction d'une vie nouvelle. Maupassant nous fait part de ce héros qui erre en traçant son passage comme suit

*Quand Georges Duroy parvient au boulevard, il s'arrêta encore, indécis sur ce qu'il allait faire. Il avait envie maintenant de gagner les Champs-Élysées et l'Avenue du bois de Boulogne pour trouver un peu d'air frais sous les arbres ; mais un désir aussi le travaillait, celui d'une rencontre amoureuse. Comment se présenterait-elle ? Il n'en savait rien, mais il l'attendait depuis trois mois, tous les jours, tous les soirs. Quelques fois cependant, grâce à sa belle mine et à sa tournure galante, il volait, par-ci, par-là, un peu d'amour, mais il espérait toujours plus et mieux.*<sup>125</sup>

Maupassant en fait un Narcisse moderne, complètement attaché à son image, mais qui, loin d'y succomber tragiquement, s'en sert pour séduire et gravir une à une les marches de la société. Nous voyons donc une peinture à la fois réaliste et satirique du monde du journalisme, de ses accointances avec la politique et la finance qui donnent un sens moderne plus large dans l'analyse critique<sup>126</sup> qui se révèle comme une forme de consécration.<sup>127</sup>

Par ailleurs, dans *Confession pour un ordinateur*, Félicia Mihali décrit plutôt une héroïne qui, désemparée après son divorce revient au bercail où pendant deux ans elle vit une période folle ; elle a des relations amoureuses avec plusieurs hommes de diverses cultures. À l'incipit de l'histoire la narratrice effectue des déplacements d'un lieu à un autre et à la conquête de soi et sera sujet de mutations identitaires. Comme Narcisse, la narratrice fait la peinture d'une personne ignorante de sa véritable identité jusqu'à la fin du récit et dont seuls les médias pourront faire vivre tous les aspects de son passé. Elle souligne à cet effet :

*Je ne veux qu'affirmer mon identité actuelle. Mais débiter ma confession me coûte, car il est difficile de raconter des histoires douteuses même en sachant que le monde n'attend que ça. Je suis cependant rassurée de savoir qu'elle sera enregistrée dans le cœur d'un ordinateur. Je vous épargnerai des détails concernant le lieu précis où je suis née et où j'ai grandi ; il ne m'a jamais procuré de plaisir. Quant à mon nom, je pense qu'il est tout aussi inutile que vous le connaissiez, car que seront les noms, à l'avenir, sinon de simples assemblages de*

---

<sup>125</sup>Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, Paris, Victor Havard, 1885, p.7.

<sup>126</sup>Laurent Mattuissi, *Mallarmé et le procès d'impersonnification*, Paris, SEDES, 1998, p.105.

<sup>127</sup>Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, œuvres complètes, Gallimard, « la Pléiade », Lettre à Eugène Lefébure du 27 mai 1867, *Correspondance*, éd Bertrand Marchal, Gallimard « Folio », 1995, p.347.

*lettres, de points ou de chiffres ? Tentez donc de deviner l'histoire d'amour de Fid=9038&da et de In//box&86664.*<sup>128</sup>

L'entrée en liste de l'outil informatique dans l'entame du récit de la vie du personnage est une substitution de l'image de l'individu. Narcisse à l'état initial du terme trouve son sens dans la représentation, l'image et le reflet de soi dans l'amour qu'il porte pour lui.

Les personnages Mariana et Georges Duroy ne sont que des indices d'actualisation du mythe de Narcisse. La réécriture est contenue dans le disque dur de l'ordinateur faisant office de la mémoire qui, grâce à l'écran est le point culminant de la nouvelle forme du mythe de Narcisse. Il faut donc, grâce à la réécriture ressortir que Narcisse réécrit est pour ces auteurs un renouveau de construction de l'intrigue des héros et qui articule toutes les actions et leurs devenir.

### **II-1-1. « Bel-Ami », un masque de Narcisse**

Le double apparaît couramment dans la littérature du XIX<sup>ème</sup> siècle, entre autres dans les œuvres de Hoffmann, Poe et Dostoïevski, pour n'en nommer que quelques-unes parmi les plus connues<sup>129</sup>. Maupassant de même que *Le portrait de Dorian Gray*<sup>130</sup> d'Oscar Wilde illustre la peur et la mort qui se cache derrière une telle manifestation, cette crainte dépouillant un peu à peu l'individu de sa propre substance, de son identité : les personnages voient leur double prendre peu à peu possession d'eux-mêmes. Ces dépossession s'effectuent par l'entremise du miroir et du portrait, qui révèlent la crainte de la dépossession de sa propre existence par un autre, et le danger que représente cette intrusion, parfois violente, d'un autre soi<sup>131</sup>.

Chez Maupassant, c'est seulement dans la glace que le narrateur aperçoit la créature invisible qui a investi son domicile et qui, chaque nuit, se nourrit de lui et d'un peu de lait. Dans un de ses textes, il écrit

*Je me dressai, les mains tendues, en me tournant si vite que je faillis tomber. Eh bien ?... On y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans la glace. Elle était vide, claire, profonde, pleine de lumière. Mon image n'était pas dedans et j'étais en face de moi.*<sup>132</sup>

---

<sup>128</sup>Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.11

<sup>129</sup>Clément Rosset, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1976, p129

<sup>130</sup>Oscar Wilde, *Le portrait de Dorian Gray*, Philadelphie, Etats-Unis, Lippincott's Monthly Magazine, 1891.

<sup>131</sup>Clément Rosset, *op.cit.*, p 133.

<sup>132</sup>Guy de Maupassant, *La Horla et autres récits fantastiques*, Paris, Librairie générale française, 2000, p.381.

Dans *Bel-Ami*, le personnage Georges Duroy est un bel homme, blond, à l'allure élégante et dynamique, il plaît aux femmes et va se servir de son charme pour réussir dans la vie ? Il est appelé « Bel-Ami » par Laurine décrit dans ce passage :

*L'enfant parut, puis s'arrêta interdite, puis courut vers Duroy en battant des mains transportées de plaisir en l'apercevant, et elle cria : « Ah « Bel-Ami ». Mme de Marelle se mit à rire « tiens ! Bel Ami ! Laurine vous a baptisé ! C'est un bon petit nom d'amitié pour vous ça ; moi aussi je vous appellerai Bel ami. »*<sup>133</sup>

Bel-Ami est un journaliste qui appartient à une classe moyenne, il habite à Paris, il a peu d'amis et peu de fréquentations. Sa façon d'agir montre sa sagesse et son intelligence. Il est un homme malin et conquérant prêt à tout pour réussir. Son esprit rusé et subtil lui permet de monter rapidement les échelons au journal *La Vie Française*. Il devient reporter puis le chef des échos et enfin chef de la rédaction politique. Cet aspect est montré par le narrateur lorsqu'il écrit :

*Le long du boulevard extérieur, des filles l'accostèrent. Il leur répondait en dégageant son bras « fichez moi donc la paix » avec un dédain violent, comme si elles l'eussent insulté méconnu... Pour qui le prenaient-elles ? Ces rouleuses-là ne savaient donc point distinguer les hommes ? La sensation de son habit noir endossé pour aller dîner chez les gens très riches, très connus, très importants lui donnait le sentiment d'une personnalité nouvelle, la conscience d'être devenu un autre homme, un homme du monde, du vrai monde*<sup>134</sup>

Le rapport entre le personnage « Bel-Ami » et Narcisse est l'effet produit par le miroir qui prend forme d'une attirance-répulsion puisqu'il ne peut s'empêcher de se regarder malgré les dangers qu'il recèle :

*N'ayant chez lui que son petit miroir à barbe, il n'avait pu se contempler entièrement, et comme il n'y voyait que fort mal les diverses parties de sa toilette improvisée, il s'exagérait les imperfections, s'affolait à l'idée d'être grotesque. Mais voilà qu'en s'apercevant brusquement dans la glace, il ne s'était pas même reconnu, il s'était pris pour un autre, pour un homme du monde, qu'il avait trouvé fort bien chic, au premier coup d'œil. Et maintenant, en se regardant avec soin, il reconnaissait que vraiment, l'ensemble était satisfaisant*<sup>135</sup>

Tout comme les rêveries de Narcisse, Duroy rêve constamment de richesse et surtout des procédés qui lui permettent d'atteindre cette richesse. C'est une humiliation pour lui de ne

---

<sup>133</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, p.95.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p.134

<sup>135</sup> *Ibid.*, p.24.

pas faire fortune aussi vite qu'il le souhaite. Surnommé « bel ami » ; il réussit grâce aux femmes qu'il séduit. Son ambition se trouve dans le choix de ses maitresses.

Aussi, le courage de Narcisse se présente dans son amour de la chasse dans les grandes forêts, sous la menace des animaux sauvages et les monstres. Mais cela ne l'a pas empêché de s'adonner à sa grande passion. Le courage de Narcisse est la quête de richesse de Duroy qui marque fortement sa personnalité et dont l'amour pour les femmes demeure une passion identique et partagée. Maupassant démontre par :

*Il avait pris la mais offerte et la gardait, la serrant avec une envie ardente de la baiser. Il s'y décida enfin et l'approchant lentement de sa bouche ; il tint longtemps la peau fine, un peu chaude, fiévreuse et parfumée contre ses lèvres. Puis quand il sentit que cette caresse d'ami allait devenir trop prolongée ; il sut laisser tomber la petite main. Elle s'en revint mollement sur le genou de la jeune femme qui prononça gravement : « oui je vais être bien seule mais je m'efforcerai d'être courageuse »<sup>136</sup>*

La passion de bel ami telle Narcisse pour l'amour n'est qu'une forme d'opportunisme et de manipulation car il divorce de Madeleine, prétextant un flagrant délit d'adultère entre Laroche-Mathieu et celle-ci, non sans lui avoir extorqué une bonne partie de sa fortune. Bien plus encore, bel ami est un être jaloux du succès des autres qui va prendre de l'assurance au cours du roman. De sa province nomade à son mariage avec la riche Suzanne Walter, nous suivons l'évolution, le réussite mondaine et financière et les moyens qu'il met en place pour y parvenir.

De cette mise en évidence, Bel ami est donc un masque de Narcisse car le reflet de celui-ci devient alors une image d'un « passage », un « seuil » à franchir et qui relie le présent et le néant. Par ailleurs, comment se manifeste-t-il avec le personnage Carmen ?

### **II-1-2- La consubstantialité et réduplication de Narcisse à Carmen**

La consubstantialité apparaît comme un terme lié à la religion et dont le sujet porte trois instances notamment la trinité<sup>137</sup>. En littérature, c'est le double<sup>138</sup> d'un personnage rédupliqué dans la construction du moi. Ce désir d'immoralité, qui de tout temps est présent chez l'être humain et chez les personnages romanesques semblent trouver une résonance

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, p.194.

<sup>137</sup> Wikipédia.

<sup>138</sup> Fédor Dostoïevski, « Le double », traduit par André Markowicz, Paris : Actes Sud, 1998, p.281.

particulière<sup>139</sup> dans *Confession pour un ordinateur*<sup>140</sup>. Le Breton<sup>141</sup> considère comme l'ultime manifestation du double<sup>142</sup> le personnage Carmen se fait ici *miroir de soi*<sup>143</sup>, en permettant de copier les caractéristiques intrinsèques, afin de donner naissance, par le biais de la mémoire de l'ordinateur, à un autre moi, identique en apparence à l'individu d'origine qu'est Narcisse.

Le personnage Carmen ainsi créé sera donc une sorte de « personnage en calque, alter ego » féminin au moins d'une génération, mais physiquement et mentalement identique, reflet d'un narcissisme accompli<sup>144</sup>.

Ce fantasme de se voir doté d'une « copie conforme » n'est toutefois pas sans danger, puisque Carmen ne sera en définitive que l'écho de l'individu premier qu'est Narcisse, sa propre existence ne consistant qu'à perpétuer celle de son prédécesseur, qui risque fort d'évoquer un sentiment de toute puissance à l'égard de son double.

Clément Rousset<sup>145</sup> souligne notamment ce point en ce qui concerne le double lorsqu'il écrit que « *toute chose a le privilège de n'être qu'une, ce qui la dévalorise infiniment comme est la fragilité de toute chose venant de l'existence*<sup>146</sup> ».

Mark Hunyadi explicite très bien cette pensée lorsqu'il écrit

*Dès que cet aléatoire est supprimé, le tableau change, l'altérité est menacée : au lieu de créer de l'aléatoirement autre, on va créer du volontairement même. C'est alors la notion de même qui doit être elle-même être différenciée*<sup>147</sup>.

Félicia Mihali présente un autre alter égo de l'auteur en retraçant le parcours sinueux de Carmen dans son adolescence et dans sa jeunesse vécue dans entre-deux mondes<sup>148</sup> traversé en compagnie de plusieurs « amants de passage ». Oublier les gémissements lascifs et les draps fleuris, ses amants ont parfois des chaussettes sales et leurs draps peuvent être rêches. Il y en a de tous les âges et de toutes les conditions sociales du genre timide encore puceau au major à la retraite qui compte ses coups de rein en passant par le soldat affamé et par l'artiste méprisant.

---

<sup>139</sup> Alain Venisse, *Dans les profondeurs du miroir*, Paris, Fleuve noir, 1994, p.158.

<sup>140</sup> Felicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, XYZ, 2009.

<sup>141</sup> David Le Breton, *Les prolongements de soi : la mort et l'immoralité encyclopédique des croyances*, Paris, Bayard, 1997.

<sup>142</sup> David Le Breton *op.cit.*, p.1549.

<sup>143</sup> Alain Venisse, *Dans les profondeurs du miroir*, Paris, Fleuve noir, 1994, p.158.

<sup>144</sup> Alain Venisse, *op.cit.*, p.159.

<sup>145</sup> Clément Rousset, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1976.

<sup>146</sup> Clément Rousset, *op.cit.*, p.129.

<sup>147</sup> Mark Hunyadi, « *Je* » est un clone : l'éthique à l'épreuve des biotechnologies, Paris, Seuil, 2004, p.84.

<sup>148</sup> Olivier Norek, *Entre deux mondes*, Paris, Michel Lafon, 2017.

Pendant que son peuple s'adapte tant bien que mal à la vie après Ceausescu, la vie sexuelle de cette jeune femme devient toute à la fois l'affirmation de sa liberté, l'expression de son désespoir et un moyen de rédemption<sup>149</sup>.

Cependant, à la sortie de ce tourbillon sensuel, de nouvelles relations affectives sécurisantes et stables favorisent la venue de l'écriture d'un sujet narcissique.

Tout comme Narcisse est un personnage résilient, Félicia Mihali offre l'occasion de constater l'étendue de l'endurance de son personnage féminin, mais aussi le « merveilleux malheur <sup>150</sup>» que constitue la vie d'une femme qui cherche à donner un sens à ses souffrances.

Le personnage principal du roman *Confession pour un ordinateur*<sup>151</sup> de Mihali est une fille adolescente de 15 ans, belle et charmante. C'est une collégienne, fille cultivée qui porte le nom de Mariama qui fait usage d'une fausse identité nommée Carmen<sup>152</sup>.

Le personnage principal du mythe de Narcisse est un jeune garçon âgé de 16 ans, doté d'une beauté incomparable, qui charme toutes les nymphes. Il porte le nom de Narcisse. La signification des noms des deux personnages est semblable car ils indiquent la beauté et la douceur, et aussi la pureté à cause de la couleur blanche.

En effet, pour pouvoir signifier ce rapprochement, la narratrice met en présence une jeune fille de 15 ans partie à la conquête de sa nouvelle ville Bucarest<sup>153</sup> : « [...] mon temps avait commencé, avoue-t-elle sur un ton optimiste ; j'étais prête à prendre ma portion d'amour<sup>154</sup> ».

Elle y découvre non seulement un espace hétéroclite, constamment surveillé par un régime méfiant, mais aussi de différence sociale qu'elle avait ignorée avant de rencontrer Serge, un peintre de 36 ans et avec un amour qui « trahissait une autre filiation que la sienne, des générations en générations plus généreuses quant à l'héritage transmis aux descendants <sup>155</sup> ».

Ainsi, la jeune fille qui se voit s'éveiller en elle un appétit sexuel démesuré, n'ayant d'égal que son appétit de lecture :

---

<sup>149</sup> Dossier Pédagogique de Félicia Mihali.

<sup>150</sup> Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, Réimprimée, Odile Jacob, 1999.

<sup>151</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, XYZ, 2009.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>153</sup> *Ibidem*.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p.29.

<sup>155</sup> *Ibidem*.

*Dans la situation où je me trouvais, je ne voulais ni affection ni tendresse. Je voulais être blessé en profondeur, je voulais qu'on me déchire le cœur*<sup>156</sup>.

Les aventures de Narcisse d'une montagne à l'autre sont un indice de sa curiosité pour la découverte de nouveaux espaces, et de nouvelles proies pour la chasse. Il est curieux de tout ce qui est en relation avec sa passion. Le sentiment d'amour est indispensable à la vie de Mariama, c'est l'amour de la vie de même que l'amour de l'art. L'amour est une particularité dans son cœur. Elle lui fournit plusieurs choses qui contribuent son bonheur. C'est un refuge, un consolant, un lieu de liberté, un lieu mystérieux pour la découverte, un lieu de passion et surtout rempli d'agréables souvenirs de sa rencontre avec Serge.

L'espoir de Mariama est remarqué à travers sa volonté de récupérer sa vie malgré les défis. Même si à un certain moment elle est gagnée par la tristesse. Narcisse est un passionné par l'amour de soi-même et par la nature, ce qui s'exprime par son amour de la forêt et de la chasse. Le désespoir apparaît lorsqu'il se sent incapable de rejoindre son amant et qu'il finit par se suicider.

### **II-1-3. Caractéristiques de Duroy et Carmen**

Le personnage est la représentation imaginaire d'une personne indissociable du récit. Il est le premier élément à attirer l'attention du lecteur.

Le lecteur s'attache au personnage et suit son parcours tout au long du récit. Le personnage est construit à partir de plusieurs aspects. Philippe Hamon trouve qu'il est constitué de « l'être » et du « faire » :

*Un personnage de roman procède donc d'une construction de l'être et celle de faire comme l'ont montré les travaux de Philippe Hamon, qui ont dans les années 1970 et 1980, réhabilité le monde d'apparition du personnage, et cela en relation avec son action et sa fonction. En ce qui concerne la première catégorie, on s'intéressera tout d'abord à ce que la rhétorique appelait la topique de la personne : les noms qui désignent tout en établissant des distinctions, en particulier sexuelles et sociales, puis les différents procédés de description ( le portrait physique et moral ainsi que le langage),[...] La seconde catégorie regroupe les actions qu'il convient de mettre en perspective selon les caractéristiques de la quête et du conflit, ce qui conduit à identifier les thématiques à l'œuvre à dégager la vision du monde portée par le personnage.*<sup>157</sup>

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p.143.

<sup>157</sup> Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage, » In littérature n°6, Mai 1972, p.88.

« L'être » du personnage se représente dans son identité qui comprend : le nom, le sexe, le statut social. Ainsi que son portrait physique et moral.

« Le faire » du personnage ce sont les actions accomplies par ce dernier tout au long du récit et qui ont un objectif précis représentant sa quête.

Nous allons ainsi rechercher la comparaison entre « L'être » des personnages Carmen et celui de Georges Duroy qui sont représentés dans le tableau suivant :

**Tableau 1 : Caractéristiques d'extériorité**

<b>Caractéristique qui Définit l'extériorité</b>	<b>Carmen</b>	<b>George Duroy</b>
<b>L'identité :</b> -Nom et prénom. -Sexe. -Âge.	-Carmen. -Femme. -15 ans.	-George Duroy -Homme.
<b>Aspect physique :</b> -Visage et apparence.	-Belle, Brune.	-Beau, blanc.
<b>Statut social:</b> -Amis et fréquentation.	-Peu d'amis.	-un ami.
<b>Comportements visibles:</b> -Façon d'agir.	Avec sagesse et intelligence.	-Avec orgueil.

**Tableau 2: Les caractéristiques d'intériorité.**

<b>Caractéristique qui définit l'intériorité.</b>	<b>Carmen</b>	<b>Georges Duroy</b>
<b>Personnalité</b>	-Courageuse. -Militante, résistante. -Confidente. -Libre. -curieuse.	-Courageux. -Fragile. -orgueilleux. -Libre. -Curieux.
<b>Talent, valeur et préférence :</b> -vision du monde. -Loisirs.	-L'homme ne peut vivre que libre. - l'art et la sexualité	-Être libre c'est vivre en solitude. - les femmes et l'argent
<b>Sentiments</b>	-L'amour. -L'espoir. -La tristesse.	-L'amour. -Le désespoir. -La tristesse.

Les deux tableaux montrent plusieurs points de ressemblances et de divergences entre les personnages Carmen et Duroy. Le personnage principal du roman *Confession pour un ordinateur* de Félicia Mihali est une fille âgée de 15ans, belle et charmante. C'est une fille cultivée qui porte le nom de Carmen. Bel-Ami se montre un homme éveillé, un journaliste et rédacteur au nom de Duroy. Le personnage principal du mythe de Narcisse est un jeune garçon âgé de 16 ans, doté d'une beauté incomparable, qui charme toutes les nymphes. Il porte le nom de Narcisse. La signification des noms des deux personnages est semblable à celui de Narcisse qui indique la beauté et la douceur, et aussi la pureté à cause de la couleur blanche.

De ce qui précède, la doublure de Narcisse est vue par les personnages Georges Duroy et Carmen qui sont des calques de ce dernier dans la construction des leurs multiples profils. Ils peuvent également être reconnus par une forme de réification qui est un autre aspect de reconnaissance de Narcisse.

## II-2. La réification du personnage

En psychologie<sup>158</sup>, la réification peut désigner le fait de considérer autrui comme un objet ; d'annuler autrui pour parvenir à ses fins<sup>159</sup>, par exemple en se faisant servir, en ne considérant l'autre que comme une source de jouissance<sup>160</sup> mais en niant le lien social ; l'empathie et la réciprocité. Elle consiste à réifier, c'est-à-dire à donner les caractéristiques d'une chose à ce qui ne l'est pas considéré, une personne comme un objet, une idée abstraite comme un élément concret, ou leur donner un caractère statique ou figé<sup>161</sup>. Elle transforme tel ou tel personnage en chose.

Axel Honneth<sup>162</sup> tente de reformuler le concept de réification du point de vue de sa théorie de la reconnaissance. Dans *Histoire et conscience de classes*<sup>163</sup>, Georgy Lukacs consacre un long chapitre au concept de réification. Il désigne ainsi le fait qu'un être humain ou une relation entre êtres humains peuvent prendre le caractère d'une chose.

---

<sup>158</sup> Wikipédia

<sup>159</sup> Didier Pleux, *Les adultes tyrans*, Odile Jacob, 2014, p.240.

<sup>160</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.16.

<sup>161</sup> Wikipédia

<sup>162</sup> Alex Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Folio ; 1992.

<sup>163</sup> Georg Lukacs, *Histoires et conscience de classe, essai de dialectique marxiste*, Les éditions de Minuit, 1976.

S'appuyant sur cette définition, Axel Honneth envisage la *réification comme un processus cognitif, par lequel un être humain qui ne possède aucune propriété particulière de chose est cependant perçu comme tel*<sup>164</sup>.

Pour le sociologue Allemand<sup>165</sup>, la réification ne peut être identifiée à un acte volontaire qui conduit à la violation de principes moraux. Elle doit plutôt être comprise comme une tendance ou une habitude mentale.

En effet, la réification du personnage peut être accompagnée de sa symétrie, l'animation de l'objet, ce qui a pour conséquence la perte des repères habituels différenciant l'humain de la chose. La caricature, le grotesque, la satire, le fantastique utilisant fréquemment, se procède. Certains tropes contribueront à jouer sur le registre de la confusion des propriétés. L'*hypallage*<sup>166</sup> « qui procède d'un transfert syntaxique d'épithète » peut attribuer une qualité humaine à un objet. Le *zeugme*<sup>167</sup> « qui attèle des compliments de nature différente au même verbe » peut rapprocher facétieusement un objet et une personne en brouillance de nature.

Dans cette étude, où le paysage littéraire se met en interaction pour examiner le mythe de Narcisse, nous allons mettre cette réification en évidence afin de ressortir sa représentation dans le *corpus Confession pour un ordinateur et Bel-Ami*.

## **II-2-1. Présence intermédiaire : la vie derrière un écran**

L'impossible présence au monde des personnages se cristallise autour du motif omniprésent de l'écran, au double sens du terme : à la fois surface de diffusion d'images (écrans de surveillance, télévision, fax...) et barrage à la perception (particulièrement la vitre, réfléchissante ou embrumée, salie, ou simplement génératrice d'une isolation phonique qui empêche toute communication). À travers ce motif du regard entravé se déploie une ligne de force de ces textes, qui pose la question du cadre et du point de vue, et celle du reflet, de l'image trompeuse ou mensongère. Le monde et l'expérience paraissent ainsi médiatisés : on ne peut les saisir que par le biais de ces conducteurs optiques qui fonctionnent à la fois comme un obstacle et comme un révélateur.

L'approche de la postmodernité comme ère du second degré que propose Eco doit être reprise et étendue ici : il ne s'agit pas seulement d'un scrupule qui viendrait informer le *discours*

---

<sup>164</sup> Georg Lukacs, *op.cit.*, p.32.

<sup>165</sup> Cité pour parler d'Alex Honneth.

<sup>166</sup> Rastier, *Indécidable hypallage*, langue française, 2001, p.111.

<sup>167</sup> *Le Figaro*

de l'expérience postmoderne (sentir l'amour mais comprendre qu'on ne peut le dire que par le détour de la référence ironique), mais bien plutôt d'un mode de perception, une médiatisation de l'expérience elle-même. L'émotion est elle aussi informée par une culture de la secondarité, dans l'abondance des références et des formes de celles-ci

Les personnages vivent ainsi autour d'une société dont les médias influencent leurs vies. Maupassant en fait un point focal de l'ascension de Duroy qui voit sa vie ne réussir qu'avec la légitimité médiatique. Il écrit à cet effet :

*Lisez la Vie Française, lisez l'article de Georges Duroy : Les souvenirs d'un chasseur d'Afrique et d'un coup, il éprouva le désir de lire lui-même cet article, de le lire dans un endroit public, dans un café bien en vue*<sup>168</sup>.

La presse qui est le résultat de la production de l'image de Duroy est un écran de papeterie dans lequel ce dernier vit une construction de son succès. Aussi, ajoute-t-il :

*L'article parut sous la signature de Georges Duroy de Cantel, et fit grand bruit. On s'en émut à la Chambre. Le père Walter en félicita l'auteur et le chargea de la rédaction politique de La Vie Française. Les échos revinrent à Boisrenard*<sup>169</sup>.

Tout naturellement à la réalisation de son idéal, la vie derrière un écran pour Duroy est cette représentation produite par des articles qui renouvellent son désir profond d'être journaliste. C'est bien à dessein que Maupassant a simplement raconté la vie d'un aventurier, pareille à celle que les citoyens intègres et engagés dans le combat loyal existentiel côtoient quotidiennement. Il décrit en disant : « *Georges, affolé de joie, se croyait un roi qu'un peuple venait acclamer* »<sup>170</sup>.

Par contre, le personnage de Félicia Mihali en fait des médias un conservatoire de sa vie dans l'écran de l'ordinateur.

L'ordinateur, dans le roman qui porte son nom, envahit tout jusqu'au titre de l'œuvre de la narratrice. Les initiales du peintre Titien Vicello sont le symbole d'une contamination de l'espace et du discours. Les écrans dans leurs avatars variés (*télévision, ordinateur, l'appareil photo*) prennent le pas sur l'événement : ils n'en sont pas la simple médiation, ils en tiennent lieu. La fascination remplace la contemplation et l'analyse. Elle écrit à cet effet :

---

<sup>168</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, p.62.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p.235.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p.392.

« Financièrement, notre vie s'était améliorée. Ili avait ouvert un atelier photo dans un village qui se situait dans le prolongement de notre ville »<sup>171</sup>.

Aussi, ajoute-t-elle : « Un an après, Ili avait ouvert pour moi un autre studio, dans un village au-delà de la colline, qui me permettait l'accès à un autre plateau »<sup>172</sup>.

À cette quête des écrans dont le personnage échoue à saisir les codes, correspond comme un double antithétique l'attention parallèle qu'elle porte à sa propre vie, thématifiée notamment lors des voyages récurrents de rencontres qui marquent une « toujours éphémère » coïncidence de soi en soi dans un présent apaisé.

Sa vie est ainsi une histoire qui raconte ses aventures marquées par son apprentissage de l'utilisation du matériel médiatique mais aussi un cahier intime que seule la mémoire peut faire revivre. Cette vie est tout au long de l'intrigue une déception qui permet à Carmen de se montrer éducatrice nourrit d'un regret profond comme elle le dit : « cette écriture qui se concrétise fans de petits signes noirs sur l'écran blanc de mon ordinateur »<sup>173</sup>.

Le travail d'évidence du personnel romanesque s'articule étroitement à une écriture de la suggestion qui appelle l'investissement identificatoire. Là où, par exemple et pour esquisser une comparaison avec les nouveaux romanciers, les médias maintiennent une distance infranchissable entre lecteur et personnage en plaçant ce dernier hors de portée de toute démarche identificatoire, la constitution du personnage en empathique entravée appelle la réparation. Le mécanisme romanesque de l'identification s'enclenche ici par compensation d'une intimité retenue, empêchée, médiatisée.

## **II-2-2. Le personnage et son double : la question du point de vue**

Il existe une étroite relation psychologique entre le motif du double et le problème de l'individu héroïque. Cela nous explique pourquoi Duroy et Carmen, quelquefois comme véritable double de Narcisse, le remplace, surtout quand il s'agit de la beauté et de la quête de soi (motif de Narcisse).

Dans un ouvrage tout à fait moderne de Carl Sternheim (1909)<sup>174</sup>, le héros s'adjoint un véritable double qui le suit dans la mort pour remplacer Leporello<sup>175</sup> qui, dans une pièce, meurt avant Don Juan. En s'opposant comme un frein aux vellétés du héros dont il empêche l'activité

---

<sup>171</sup> Felicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.75.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p.76.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p.193.

<sup>174</sup> Carl Sternheim, *Don Juan*, tragédie, German, Insel Verlag, 1909.

<sup>175</sup> Personnage de Carl Sternheim.

par son ironie démoniaque, ce double se manifeste comme la conscience du héros pleine de critiques et d'ironies. Comme dans les nombreuses histoires où il est question de double, la folie dont est atteint le héros finit par se concrétiser dans ce double, ce qui est tout à fait conforme à la conception psychanalytique que nous venons d'exposer dans l'étude de la présence médiatisée.

Les personnages du corpus ont, tout comme le personnage Narcisse revêtissent des doubles dans leur vie. Chez Maupassant, son héros reçoit des nominatifs multiples comme : *Bel-Ami*<sup>176</sup> ou encore De Cantel<sup>177</sup>. Ce double est lié au comportement du personnage et à sa psychologie. Dans un sens psychologique analogue à celui où le double est employé par Félicia Mihali comme symbole de folie, se trouve aussi un autre motif qui a gardé la signification primitive du double comme messenger de la conquête amoureuse. Elle écrit :

*Voilà mon univers, Doudouka. C'était le nom qu'il m'avait donné et qui était l'équivalent oriental de mademoiselle. Ce célèbre nom avait été porté par le personnage féminin le plus perfide de notre littérature*<sup>178</sup>.

C'est la participation de l'héroïne vivante à ses propres états narcissiques. Mihali est ainsi parmi les auteurs qui ont incorporé ce motif au sujet de Narcisse. Elle s'est inspirée de la tradition selon laquelle le personnage Carmen, après avoir vu ses propres mutations, s'est converti à une vie pieuse ; ce motif nous conduit à la fin horrible de l'héroïne qui dans toute la tradition de Narcisse est d'une importance capitale. Nous pouvons voir par-là que, Narcisse ne périt pas du fait des excès de sa vie voluptueuse, ni parce qu'il a outre passé les bornes de la morale.

Ainsi, c'est d'avoir surestimé sa propre valeur, d'individu libre sans égards pour les convenances, que périssent les personnages dans leurs pensées et des regrets, bref, victimes héros, qui se sont crus supérieurs, non seulement à toutes les lois humaines, mais aussi à toutes les institutions divines.

### **II-2-3. Duroy objet d'amour et Carmen objet sexuel : les doubles sensations de Narcisse**

La qualification d'objet ne s'apparente pas à une chose mais à une répétition, une habitude et un comportement que fait quotidiennement un personnage dans l'intrigue. L'amour étant un aspect qui caractérise Narcisse est aussi le partage de Georges Duroy que Maupassant met en évidence.

---

<sup>176</sup>Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, p.95.

<sup>177</sup>*Ibid.*, p.320.

<sup>178</sup>Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.42.

En effet, Duroy, dès l'ouverture du récit, est comparé à un oiseau prédateur ainsi démontré : « (...) et jeta sur les dineurs attardés un regard rapide et circulaire, un de ces regards de joli garçon qui s'étendent comme des coups d'épervier »<sup>179</sup>

Par la suite, Duroy fait valoir, sans retenue, son appétit charnel à l'égard de Mme de Marelle « (...) il se jeta sur sa bouche comme un épervier sur sa proie »<sup>180</sup>.

Ainsi, l'animalité de Duroy n'est pas seulement suggérée, elle est dans sa nature même. Autre classement dans la catégorie sociale la plus vulgaire, Duroy « (...) ressemblait bien au mauvais sujet des romans populaires »<sup>181</sup>. Et lui-même trouve les mots pour sortir de cette basse condition sociale puisqu'il « (...) s'était promis en effet d'être malin, un roublard et un débrouillard »<sup>182</sup>.

Duroy se prépare et va se donner les moyens pour assouvir son ambition sans bornes. Les seules proies sont les personnages féminins de multiples ordres comme Mme de Marelle qui lui impute, cependant des qualités : « Elle le savait intelligent, résolu, tenace »<sup>183</sup>

Maupassant montre un Duroy qui profite de son triomphe devant le peuple de Paris, il est affolé par tant de joie. Cette joie se traduit aussi et surtout par ses désirs charnels qui sont restés intacts à l'instar de Mme de Marelle qui est reconquise, rattrapée, elle est la charmante maîtresse et son érotisme ne faiblit pas. Duroy ne s'est pas assagi, toujours arriviste et immoral. Relevons aussi leur regard brillant plein d'amour de Duroy et Mme de Marelle par ce geste, retournant à la case de départ quand ils se sont connus, et malgré les hauts et les bas qu'ils ont connu ou ils ne cessent de perpétuer leur passion amoureuse. Il écrit ainsi : « Leurs yeux se rencontrèrent, souriants, brillants, pleins d'amour. Elle murmura de sa voix gracieuse: «A bientôt, monsieur.»<sup>184</sup> »

Aussi, rajoute-t-il :

*Un tumultueux besoin d'amour entra au cœur de Duroy, un besoin d'amours distinguées, parfumées, délicates. Il se leva et se remit en route en songeant à Forestier. Avait-il de la chance, celui-là!*<sup>185</sup>

Duroy représente le héros du roman d'apprentissage. De sa province normande à son mariage avec la riche Suzanne Walter, le lecteur suit son évolution purement narcissique, sa

---

<sup>179</sup>Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, p.75.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p.192.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p.174.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p.345.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p.45.

réussite mondaine et financière et les moyens qu'il met en place pour y parvenir. À la fin de l'histoire il règne en maître sur la presse et c'est également un héritier de par son mariage.

Par ailleurs, le reflet de Narcisse de l'amour des nymphes et son orgueil participe à sa malédiction. Félicia Mihali montre un personnage qui tombe amoureux de la sexualité avec des personnes qu'elle ne pense pas aimer. Elle est à chaque fois attirée à cause de son comportement. Mihali écrit : « *Je veux faire l'amour tu comprends ? Je veux baiser avec toi !*<sup>186</sup> ».

Le désir sexuel de Carmen représenté à travers son dévouement à son envie profonde et son attirance pour le sexe a conduit à de multiples actes sexuels avec multiples hommes :

*Il s'est tu et a attendu un long moment. Puis, il s'est déshabillé et s'est allongé à mes côtés. C'était la première fois que je prenais plaisir en faisant l'amour. Je fondais de bonheur [...] Le jeune homme me prenait les yeux fermés, la tête enfoncée dans mon épaule. Il bougeait beaucoup, et parfois, il grinçait les dents, comme si son membre se déchirait au contact des aspérités de mon vagin*<sup>187</sup>

Carmen provoque la libido de ces derniers. Elle trouve en cette pulsion une malédiction. Élément que nous avons démontré dans ce passage « *Je trouvais cela juste comme une illusion* »<sup>188</sup>.

Carmen et Narcisse sont punis, soit par les Dieux soit par le destin, à cause de leur appétit sexuel. La différence du temps de la série des événements n'a pas eu un grand impact sur la ressemblance des situations narratives et de la moralité entre le roman *Confession pour un ordinateur* et le mythe de Narcisse. La moralité que l'on peut tirer de ces deux récits peut avoir une relation avec l'espoir et la patience. Lorsque les larmes de Narcisse tombent dans le lac et font disparaître le reflet de son image, il perd espoir, se morfond de chagrin, et se suicide.

Si Narcisse avait attendu la réapparition de son image, il aurait pu avoir un autre destin, peut-être aurait-il pris conscience que cette image était la sienne, il aurait alors cherché à vivre la passion amoureuse avec une autre personne qui partagerait avec lui les mêmes sentiments. Dans le cas de Carmen la sexualité avec multiples hommes de tout calibre ne la conduit pas à perdre espoir ou patience, bien au contraire elle la cherche partout pendant sa pleine jeunesse et son adolescence ; elle ne se permet pas d'être vaincue par le chagrin et le désespoir, et enfin elle récupère son désir profond de la pratique sexuelle.

---

<sup>186</sup>Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.105.

<sup>187</sup>*Ibid.*, p.110.

<sup>188</sup>*Ibid.*, p.186.

Tout compte fait, dans ce chapitre, l'effet miroir de Narcisse dans le profil des personnages nous a permis ainsi de nous intéresser fortement sur le lien de Narcisse à Georges Duroy et Carmen car ils construisent des récits et se projettent dans le personnage imaginaire puisé au plus profond d'eux-mêmes. Cet effet miroir de Narcisse a permis de montrer d'une part le narcissisme réécrit qui est directement caractérisé par *Bel-Ami* un masque de Narcisse, la consubstantialité et la réduplication de Narcisse à Carmen, ainsi que les caractéristiques de Georges Duroy et Carmen. D'autre part, l'effet miroir a également conduit à la réification des personnages principaux en montrant la présence médiatisée qui est la vie derrière un écran, le personnage et son double et les doubles sensations de Narcisse qui sont l'amour et la sexualité. À ce niveau Georges Duroy et Carmen tous deux objets d'une attitude et habitude profondes de leurs existences présentent essentiellement les comportements de Narcisse. Ils sont donc objets de la maladie des narcissiques à savoir l'amour et la pulsion.

## CONCLUSION PARTIELLE

La première partie que nous avons pris le soin d'intituler « Le mythe de Narcisse : la mise en scène des motifs dans *Bel-Ami* et *Confession pour un ordinateur* » a été consacré au repérage des mythèmes du mythe de Narcisse dans *Bel-Ami* de Guy de Maupassant et *Confession pour un ordinateur* de Félicia Mihali. Elle s'articule autour de deux chapitres principaux qui permettront d'analyser de fond la partie concernée. L'un étant intitulé les repères et symboles du mythe de Narcisse dans les œuvres avait pour rôle de retrouver les similitudes du mythe de Narcisse dans leur globalité dans le texte soumis à notre étude en procédant donc par un décryptage au premier abord en présentant ses schèmes ascensionnels, ses multiples acceptions et d'un second abord ses schèmes descendants. Et l'autre étant intitulé l'effet miroir de Narcisse dans le profil des personnages, a permis ainsi de nous intéresser fortement à cet aspect sur les différents personnages Georges Duroy et Carmen car ils construisent des récits et se projettent dans le personnage imaginaire puisé au plus profond de même. Cet effet miroir de Narcisse a permis de montrer d'une part le narcissisme réécrit qui est directement caractérisé par *Bel-Ami* un masque de Narcisse, la consubstantialité et la réduplication de Narcisse à Carmen, ainsi que les caractéristiques de Georges Duroy et Carmen. D'autre part, l'effet miroir a également conduit à la réification des personnages principaux en montrant la présence médiatisée qui est la vie derrière un écran, le personnage et son double et les doubles sensations de Narcisse qui sont l'amour et la sexualité.

Par ailleurs, comment les éléments qui construisent le paysage littéraire du mythe de Narcisse sont mis en évidences dans *Bel-Ami* et *Confession pour un ordinateur* ?

**DEUXIÈME PARTIE :**  
**ÉLÉMENTS RECONFIGURÉS ET MISE EN SCÈNE DU**  
**PAYSAGE LITTÉRAIRE**

Le mythe reste une source d'inspiration pour des écritures contemporaines ; il fait partie de la culture littéraire et reste immortel dans la littérature. Cette immortalité du mythe est vue dans les textes grâce au deuxième critère du mythe, proposé par Gilbert Durand, « le paysage littéraire ». Nous intéressent principalement sur la méthode mythocritique de Gilbert Durand, qui pour lui la deuxième étape est : *L'examen dans le même esprit des situations et des combinaisons de situations des personnages et des décors*<sup>189</sup>. Aussi, le relevé synchronique des myèmes doit-il être suivi par une étude diachronique des forces en présence dans le corpus. Il s'agit d'observer et d'analyser, au cours de cette étape, la manière dont les myèmes, les personnages, les décors, les discours se neutralisent, combinent, s'affrontent, convergent ou se rejettent.

Dans cette étape correspondante à la deuxième partie de notre travail, il sera question de procéder à la mise en lumière d'un paysage littéraire du mythe consistant à montrer les modifications apportées par les auteurs et l'adaptation du mythe aux textes. Le mythe fournit donc une matière vivante et flexible pour la réécriture d'un texte. Notre travail de recherche du paysage littéraire du mythe de Narcisse, sera ainsi présenté sur deux points essentiels à savoir l'esthétique mythologique qui englobera l'évolution du récit et du discours comme calque de Narcisse en s'associant à l'usage de l'espace comme métaphore de l'affirmation et du narcissisme et culturelle du mythe de Narcisse. Ensuite, suivra l'esthétique biofictionnelle qui permettra ainsi de mettre en évidence la biofiction comme une quête de la présence de Guy de Maupassant et Félicia Mihali dans leurs œuvres.

---

<sup>189</sup> Gilbert Durand, *op.cit.*, p.342.

**CHAPITRE III :**  
**ESTHÉTIQUE MYTHOLOGIQUE DU MYTHE DE**  
**NARCISSE**

À mille lieues de la « mythocritique » définie par Gilbert Durand, nous n'étudierons pas le retour de figures mythiques dans les récits modernes<sup>190</sup>. Au contraire, il s'agit de comprendre en quoi le mythe de Narcisse acquière une valeur collective même s'il implique représentations personnelles, investit par un individu moderne qui se constitue en *sujet* et en *figure* de ces récits. Le terme de mythologie que nous utilisons vaut alors comme *concept unificateur de représentations variées de l'histoire semi-imaginaire et semi-réelle d'une figure centrale*.<sup>191</sup> La réactualisation du terme par Roland Barthes dans *Mythologies* fait office de référence principale. Toutefois, les notions de sacré, de rituel, d'intemporalité et d'imaginaire collectif restent présentes dans notre approche, pour être mises en perspective avec le récit de vie en images<sup>192</sup>.

La « mythologie » comme dispositif narratif illustré mérite donc d'être replacée dans une perspective culturelle et esthétique au vingtième siècle. Elle implique en effet une façon inédite de raconter et plus précisément, de se raconter non plus seulement au travers des discours et davantage au travers des documents d'archive. La narration intègre une dimension visuelle modifiant la conception du livre, qui se fait album et la notion de récit. Nous verrons donc, dans un prologue qui tient lieu d'introduction historique à notre propos, comment la crise de la représentation et du récit à la fin du dix-neuvième siècle a opéré chez les artistes et les écrivains un repli sur soi, faisant de l'auteur-artiste le nouveau sujet de son œuvre. Les productions esthétiques du début du vingtième siècle témoignent d'une revalorisation de la subjectivité de l'individu mais aussi de la singularité des expériences vécues au quotidien, sous des formes qui débordent les cadres traditionnels et déplacent les valeurs de l'art pour les ancrer dans la modernité.

Notre corpus s'est défini dans la perspective d'une constitution historique du mythe de Narcisse de façon individuelle et de façon chronologique. Prenant pour point de départ la crise du sujet dans l'art. *Bel-Ami* et *Confession pour un ordinateur* y sont considérés comme des nouveaux types de récit autobiographique « moderne », apparu dans un contexte où l'image et tout particulièrement la photographie intègre une poétique de l'écriture placée sous le régime du montage. Ces textes hybrides permettent d'envisager formellement à la suite de *Bruges-la-morte*<sup>193</sup> comment la fragmentation du récit par l'image atteint avec Breton l'identité de l'auteur-narrateur qui fait le rapport d'un épisode marquant de sa vie à la manière d'un reportage

---

<sup>190</sup> Pierre Brunel, *Mythocritique, théorie et parcours, op.cit.*, p.30

<sup>191</sup> Pierre Brunel, *op.cit.*, p.31.

<sup>192</sup> Roland Barthes, *Mythologies, Œuvres complètes ; Livres, textes, entretiens, 1942-1961*, présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002.

<sup>193</sup> Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Die totestadt, 1892.

subjectif. Cette dislocation du discours et de l'identité narrative est encore augmentée chez Roland Barthes qui compose ses livres avec des fragments de textes et des photographies. *L'Empire des signes*<sup>194</sup>, par Roland Barthes et *La Chambre claire*<sup>195</sup> forment une « trilogie » illustrée qui bascule dans l'esthétique de la fiction de soi, à travers des excursions mythologiques et conceptuelles.

Sans toutefois utiliser la narratologie de Gérard Genette, la sémiologie du personnage de Philippe Hamon et la sémiotique comme méthodes d'analyse dans cette partie, celles-ci sont utilisées de façon éphémère pour mettre à évidence le parcours de Narcisse comme similaire à celui des personnages principaux et ainsi adapter le discours du mythe de Narcisse.

### **III-1. Diégèse et légitimation du mythe**

La diégèse a été créée en 1950 par Anne Souriau dans le groupe des chercheurs en esthétique de l'institut de filmologie de l'université de Paris. Ces esthéticiens avaient besoin d'un terme pour désigner un concept qu'ils devaient fréquemment utiliser, mais pour lequel il n'existait pas encore de mots spéciaux. Tiré du grec, la diégèse désigne un récit et le contenu d'un récit<sup>196</sup>. La notion de diégèse s'ouvre à d'autres champs artistiques ou l'on représente quelque chose comme la littérature. La diégèse est l'univers de l'œuvre, le monde posé par une œuvre d'art qui en représente une partie. La notion de diégèse ne doit pas être confondue avec celle de la réalité extérieure, au théâtre, les acteurs jouent un rôle, ils prêtent momentanément le corps physique à des personnages diégétiques<sup>197</sup>. Le terme diégèse c'est surtout montrer l'utile dans l'analyse des œuvres où il y a plusieurs niveaux de récits et plusieurs diégèses emboîtées les unes dans les autres. Ainsi, l'étude de la diégèse en ce qui concerne le mythe de Narcisse sera de montrer le remplacement de la position du narrateur dans la structure interne du récit qui peut être une nouvelle appréhension de Narcisse classique au Narcisse moderne dans le corpus.

---

<sup>194</sup> Roland Barthes, *L'empire des signes*, Le monde.fr, 19 avril 1980.

<sup>195</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980, p.16.

<sup>196</sup> Wikipédia, consulté le 21 novembre 2023 à 13heure.

<sup>197</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 32.

### III-1-1. Circuit narratif de construction de l'intrigue : une évolution calque de Narcisse

Le circuit narratif s'apparente au schéma narratif qui désigne l'évolution et la transformation que peuvent connaître les personnages d'un récit entre le début et la fin de l'histoire en suivant l'ordre chronologique des événements. Paul Larivaille<sup>198</sup> dans son ouvrage *L'analyse morphologique du récit*<sup>199</sup> présente cela comme le schéma quinaire. Il a tout d'abord utilisé cela pour décrire la structure élémentaire des contes. Il met l'accent sur les actions et non sur les personnages comme le schéma actanciel. Le schéma quinaire s'inspire essentiellement des études de Vladimir Propp<sup>200</sup> sur le conte et de ses 31 fonctions<sup>201</sup> que Larivaille réduit en 5 séquences (étapes) qui s'enchaînent logiquement et chronologiquement.

Tout d'abord, la situation initiale dans laquelle on assiste à la présentation des personnages ou du personnage principal, à la description de leurs caractéristiques physiques et morales, à la détermination du cadre spatio-temporel dans lequel se déroule l'action. La plupart des verbes employés dans cette étape sont conjugués à l'imparfait ou au présent puisque le narrateur se contente de dresser l'état initial marqué généralement par sa stabilité et son équilibre<sup>202</sup>.

Maupassant dans la situation initiale fait la présentation du personnage principal, Georges Duroy, un ancien sous-officier d'un aspect physique attrayant et d'un caractère fier et défiant. Il est présenté comme un employé dans les bureaux des chemins de fer à Paris avec un salaire très maigre, ce qui souligne son état misérable et sa rancune envers les riches de la ville. Il écrit à cet effet :

*Quelques fois cependant, grâce à sa belle mine et à sa tournure galante, il volait, par-ci, par-là, un peu d'amour, mais il espérait toujours plus et mieux*<sup>203</sup>.

Félicia Mihali présente également une jeune adolescente enfermée mais déterminée et pleine de vie qui rêve de plusieurs évolutions. Elle écrit ainsi :

*Mon adolescence a commencé un jour d'automne. À Bucarest, pendant le règne de Ceausescu. J'habitais alors, avec d'autres jeunes filles,*

---

<sup>198</sup> Paul Larivaille, « L'analyse morphologique du récit », poétique, 1974

<sup>199</sup> *Ibidem*.

<sup>200</sup> Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, essai de narratologie, 1928.

<sup>201</sup> Vladimir Propp *op.cit.*, p. 33.

<sup>202</sup> Paul Larivaille, « L'analyse morphologique du récit », *op.cit.*, 328.

<sup>203</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, p.7.

*l'internat du lycée industriel numéro 20 que ne nous ne pouvions jamais quitter sans la permission écrite d'une tutrice*<sup>204</sup>.

Aussi, l'élément perturbateur dont le récit introduit un événement ou fait intervenir un personnage qui vient perturber la situation d'équilibre présentée dans la situation initiale. C'est dans cette étape où l'on assiste au déclenchement de la quête chez le personnage principal qui cherche à retrouver une situation d'équilibre ou à améliorer son état initial insatisfaisant. L'élément perturbateur ou déclencheur engendre souvent la mission du héros<sup>205</sup>.

De plus, Maupassant évoque des éléments déclencheurs notamment la rencontre de Duroy avec son ancien camarade de l'armée, M. Forestier, devenu journaliste dans le quotidien *La Vie française* qui est considéré comme un tournant dans la vie de Georges, puisque Forestier lui propose d'accéder au monde de la presse.

*Il fouillant dans sa pensée, sans parvenir à ce le rappeler ; puis tout d'un coup, par un singulier phénomène de mémoire, le même homme lui apparut moins gros, plus jeune, vêtu d'un uniforme de hussard. Il s'écria tout haut : « Tiens, Forestier », et, allongeant le pas, il alla frapper sur l'épaule du marcheur.*<sup>206</sup>

De même, Mihali retrace également l'élément perturbateur sur la rencontre de Serge effectué par Carmen :

*J'ai entendu le bruit d'une autre porte, à l'intérieur et j'ai vu s'ouvrir les deux battants qui nous séparaient moi et l'occupant regardaient sans rien dire.*<sup>207</sup>

De même, les péripéties qui est la partie la plus longue du récit pendant laquelle les personnages vivent un certain nombre d'épreuves et d'aventures qui leur permettent de poursuivre leur quête ; les verbes utilisés dans cette étape sont souvent conjugués au passé simple ou au passé composé ou encore au présent de narration<sup>208</sup>.

Encore plus, Maupassant axe ses péripéties sur la rencontre avec la brune Rachel reflétant l'un des principaux atouts de Georges Duroy : sa forte capacité de séduction, son dîner à la maison des Forestier et sa rencontre avec M. Walter qui lui donne un rendez-vous dans son journal après avoir été impressionné par le récit de ses aventures en Algérie. D'ailleurs, même les femmes présentes lors de cette rencontre ont été séduites par le discours de Georges,

---

<sup>204</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.13.

<sup>205</sup> *Ibidem*.

<sup>206</sup> *Bel-Ami*, p.10.

<sup>207</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.15.

<sup>208</sup> *Ibidem*.

l'acquisition du poste de collaborateur de M. Forestier et la démission des bureaux de chemin de fer, la publication de son premier article grâce à l'aide totale de Mme Forestier qui était sa véritable initiatrice dans le domaine du journalisme, la rencontre et la liaison avec Mme de Marelle, l'acquisition du poste de chef des Echos, la mort de son ami Charles Forestier et mariage avec Mme Forestier (Madeleine) qui lui a suggéré d'adopter un nouveau nom plus noble Georges Du Roy de Cantel, la relation d'adultère avec Mme Walter, la rencontre et amitié avec Suzanne Walter, le divorce avec Madeleine (Ex-femme de M. Forestier) et obtention d'une grande somme d'argent après cette séparation, la fuite avec Suzanne pour mettre M. et Mme Walter dans l'obligation d'accepter leur mariage.

*Confession pour un ordinateur* base ses péripéties sur les voyages de Carmen, sa rencontre avec plusieurs autres hommes comme Ili et Chrisna, les bassesses sexuelles, son apprentissage des arts et des cultures multiples ainsi que son goût pour la vie.

Bien plus encore, le dénouement qui est le moment où le personnage principal réussit ou bien échoue dans sa mission. Il s'agit de l'étape qui permet de constater si le héros est capable d'atteindre ou non l'objet de la quête : on parle aussi de l'étape de la résolution du problème<sup>209</sup>.

Maupassant évoque ainsi un élément de résolution ou dénouement qu'est le mariage de Georges Du Roy de Cantel avec Suzanne Walter, et par conséquent il obtient une grande fortune. Il écrit à cet effet :

*Bel ami, à genoux à côté de Suzanne avait baissé le front. Il se croyait en ce moment presque croyant, presque religieux, plein de reconnaissance pour la divinité qui l'avait ainsi favorisé, qui le traitait avec ses égards et sans savoir au juste à qui il s'adressait, il la remerciait de son succès<sup>210</sup>.*

De même, Félicia Mihali montre que Carmen a finalement reconnu l'importance en se trouvant un homme pour sa vie. Cela est ainsi visible par :

*En me mariant, j'ai retrouvé la paix auprès de quelqu'un qui prenait soin de moi et de ma fille. J'appartenais dorénavant à une famille nombreuse, à moitié grecque, avec une longue tradition de bonne vie<sup>211</sup>*

Enfin, la Situation finale dont on assiste à un retour des personnages et du héros en particulier à la stabilité soit en améliorant sa situation initiale (fin heureuse) ou bien en

---

<sup>209</sup> *Ibidem*.

<sup>210</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, p.392.

<sup>211</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur* p.194.

retournant au point de départ sans la réalisation des objectifs escomptés.

Ainsi, pour Maupassant la situation finale est que Duroy est devenu propriétaire d'une grande fortune, Georges Duroy projette d'entrer dans le monde politique en tant que député et ministre plus tard. Toutefois, il pense encore à Mme de Marelle, même au jour de son mariage.

*Il descendit avec lenteur les marches du haut perron entre deux haies de spectateurs, mais il ne les voyait point ; sa pensée maintenant revenait en arrière, et devant ses yeux éblouis par l'éclatant soleil flottait l'image de Mme de Marelle rajustant en face de la glace les petits cheveux frisés de ses tempes, toujours défaits au sortir du lit.<sup>212</sup>*

Le dénouement de *Confession pour un ordinateur* présenté par Félicia Mihali montre que les souvenirs de Carmen hantent cette dernière qui se souvient de sa vie avec Serge et le conserve dans la mémoire :

*Peut-être que la fin survient lorsque nos propres souvenirs traversent l'esprit au contact de histoires des autres. La fin de tout arrive lorsque notre passé devient fiction<sup>213</sup>.*

Ceci étant, la présentation du circuit de construction de l'intrigue sous le prisme du mythe de Narcisse revient à montrer le canevas de la vie de Narcisse comme calque de celle présentée dans *Bel-Ami*<sup>214</sup> de Guy de Maupassant et *Confession pour un ordinateur*<sup>215</sup> de Félicia Mihali. Narcisse qui cherche à se découvrir et se livre à la quête identitaire, Narcisse qui contemple sa beauté et tombe amoureux, Narcisse qui s'aime jusqu'à mourir. Cette évolution narrative du récit de la vie de Narcisse épouse celles de Carmen et Georges Duroy car ces derniers se donnent une attitude de l'amour, de la découverte, de l'ascension et du changement. Ainsi, le circuit de construction de Narcisse est une doublure de l'intrigue que nous présentent Guy de Maupassant et Félicia Mihali car les événements de construction de l'image de Narcisse dans la narration suivent un même schéma initiatique jusqu'à la fin.

### **III-1-2. La voix narrative : la subjectivité du narrateur**

Le narrateur est celui qui raconte l'histoire. Il ne faut pas le confondre avec l'auteur du récit *la personne réelle qui a écrit le texte*<sup>216</sup> ni avec les personnages puisque le narrateur n'est pas forcément un personnage du récit. Il existe deux types de narrateurs : le narrateur-

---

<sup>212</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, p.393.

<sup>213</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.205.

<sup>214</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, 1885.

<sup>215</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, 2009.

<sup>216</sup> Gérard Genette, *Discours du récit*, in *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p.168.

personnage interne au récit qui emploie le *Je*<sup>217</sup> et le narrateur extérieur qui n'intervient pas dans les événements du récit et les narres à la troisième personne. La voix narrative actualise le récit de Narcisse dans les textes de Guy de Maupassant et Félicia Mihali pour mettre en évidence les traces de Narcisse comme sujet phare des récits ou encore une identité empruntée par les personnages. Ainsi, la voix narrative nous permet d'étudier :

Le narrateur intradiégétique qui est un narrateur pouvant être le personnage principal ou secondaire de l'histoire, il peut ainsi raconter sa propre histoire ou celle d'un autre personnage. Lorsqu'il relate son histoire à lui il est désigné comme narrateur *intradiegétique et homodiégétique*, il raconte sa propre histoire en employant la première personne du singulier en disant « je ».

*Bel-Ami* reconfigure cette position de subjectivité en montrant la présence du narrateur dans le texte comme le Narcisse figurant, il écrit ainsi :

*Et Duroy se répétait mentalement : Quand on commandera le feu, j'enlèverai le bras, quand on commandera le feu, j'enlèverai le bras, quand on commandera le feu, j'enlèverai le bras*<sup>218</sup>

Avec *Confession pour un ordinateur*, le « je » est un marqueur de Narcisse car Félicia Mihali l'utilise pour marquer la présence de la narratrice dans le déroulement de l'intrigue :

*De mon côté, je n'ai jamais esquissé la moindre invitation. Mais je détectais en lui le chagrin de ne pas pouvoir m'aimer*<sup>219</sup>.

Aussi ajoute-t-elle :

*Je ne peux pas trop m'accuser pour ce que j'ai fait à l'insu de mon entourage. Si je ressens le besoin présent d'en parler aujourd'hui, c'est parce que les réalités engendrées par certaines expériences du passé se soulèvent contre moi et me détruisent.*<sup>220</sup>

On retrouve alors des traces de leurs présences dans le récit comme les traces de Narcisse qu'ils racontent à travers des pronoms personnels, des adjectifs et des pronoms possessifs tous à la première personne. En même temps ils peuvent faire des commentaires et exprimer subjectivement leurs opinions aussi bien sur leurs propres actes que sur les actes des autres personnages. Quand le narrateur raconte l'histoire d'un autre personnage avec lui dans le récit

---

<sup>217</sup> *Ibidem*.

<sup>218</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, p.167.

<sup>219</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.134.

<sup>220</sup> *Ibid*, p.193.

il demeure intradiégétique puisqu'il est lui-même un personnage de l'histoire mais il devient *hétérodiégétique* du moment que c'est l'histoire d'un autre personnage qu'il raconte et non la sienne. Dans ce cas, les pronoms et les adjectifs employés sont à la fois à la première et à la troisième personne avec une prédominance de cette dernière.

Le narrateur extradiégétique qui est le narrateur n'est pas un personnage de la diégèse, il ne fait pas partie de l'histoire, il raconte des événements et présente des péripéties auxquelles il n'a pas participé. Les pronoms personnels employés par le narrateur extradiégétique sont à la troisième personne. C'est le cas du narrateur du roman *Bel-Ami* dont on trouve les traces dans tout le récit, tous les passages narratifs sont relatés à la troisième personne : *Il s'était tourné un peu vers elle en ricanant : Pardon, il ne me fait pas la cour, à moi* <sup>221</sup>

Aussi, il rajoute également :

*Il sentait sur sa peau courir de longs frissons, ces frissons froids que donnent les immenses bonheurs. Il ne voyait personne. Il ne pensait qu'à lui.* <sup>222</sup>

Avec *Confession pour un ordinateur*, la narratrice a une présence extradiégétique faible car elle parle beaucoup plus à la première personne du singulier. Néanmoins, on peut avoir : *Elle provenait de la fenêtre ouverte d'un bâtiment* <sup>223</sup>.

Le narrateur extradiégétique dans ce cas est désigné comme un témoin, il est détaché de l'histoire racontée et ne participe nullement aux événements, en conséquence il n'intervient pas dans le déroulement des faits ; le récit semble avancer tout seul. Les narrateurs tentent de relater l'histoire de Narcisse de manière objective, même s'ils font de temps en temps des commentaires sur les faits et sur les personnages des textes en interactions.

### **III-1-3. La focalisation et son apport mythologique**

La focalisation <sup>224</sup> est une technique de narration. Elle précise la position de celui qui raconte ou parle dans le texte. C'est pourquoi elle est aussi dite : point de vue. La focalisation, c'est donc le point de vue de celui qui conduit la narration dans un récit (roman, nouvelle, épopée...). Il existe trois types de focalisation selon la position occupée par le narrateur. <sup>225</sup>

---

<sup>221</sup>Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, p.292.

<sup>222</sup>*Ibid.*, p.393.

<sup>223</sup>Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.15.

<sup>224</sup>Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil, « points », 2007, p.164.

<sup>225</sup>Wikipédia, consulté le 17 décembre 2023 à 11 heure 32.

On parle de focalisation externe<sup>226</sup>, de *point de vue externe*<sup>227</sup> ou de *narrateur externe*<sup>228</sup> lorsque le narrateur ne rapporte que les apparences extérieures de l'histoire<sup>229</sup>. Les narrateurs se tiennent en dehors de l'histoire. Ils se contentent de raconter les faits tels qu'ils les observent. De plus ils ne se mettent pas dans la peau du personnage et utilisent la troisième personne. De ce fait, ils ne peuvent pas dire les sentiments de ce dernier. Le point de vue est donc neutre et objectif.

Le narrateur n'est qu'un témoin de l'action, il ne peut donc raconter que ce qu'il voit sans être capable de formuler autre chose que des suppositions sur le caractère des personnages, leurs histoires passées, etc. Il ne s'implique pas non plus dans l'action, il n'y a aucune part. Cette semi-ignorance<sup>230</sup> transparaît dans les descriptions qui sont sommaires et superficielles puisque le narrateur ne connaît pas les pensées des personnages ni leur psychologie<sup>231</sup>.

Dans un passage, Guy de Maupassant met son narrateur hors de l'intrigue comme le montre ce passage : *Ils allaient, sans parler et vite, au-devant de l'enfant attendu, sans regarder ces personnes de la ville que suivait une voiture.*<sup>232</sup>

De même Félicia Mihali esquisse des intrigues dans lesquelles son personnage est absent. Les actions sont mises en évidence et laissent ainsi le narrateur hors du point de vue narratif.

*C'est ainsi que les passants se sentaient obligés d'acheter des fleurs en grande quantité, que peut-il arriver de pire que d'être abandonné par sa dulcinée »*<sup>233</sup>

À cause de son caractère neutre et objectif, la focalisation externe entraîne le manque de sensation chez le lecteur, une forme de retrait du personnage narcissique de l'intrigue. Celui-ci n'éprouve aucune émotion dans la narration. En effet, la focalisation externe n'installe pas le lecteur dans un suspens et ne l'oriente pas dans la réaction après la lecture. Le narrateur tient ainsi le lecteur en attente.

---

<sup>226</sup> Gérard Genette, *op.cit.*, p.193.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p.193.

<sup>228</sup> *Ibid.*, pp.193-194

<sup>229</sup> *Ibid.*, p.194.

<sup>230</sup> Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », communication n°8, 1966, p.125.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>232</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, p.222.

<sup>233</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.21.

De plus, il y a la focalisation interne<sup>234</sup> lorsque le narrateur et le personnage sont confondus. Ici, le narrateur se met dans la peau du personnage. Il ne *raconte que ce voit, ce que sait et ce que pense un personnage*<sup>235</sup>. Il arrive ainsi à débiller tous les sentiments du personnage. À ce niveau, le narrateur en sait autant que le personnage. Il est en mesure d'évoquer les sensations (visuelles, auditives, etc.), les réactions, les pensées du personnage, en utilisant des champs lexicaux révélateurs, en choisissant un lexique à connotation péjorative ou méliorative. Par ailleurs, elle se caractérise par la présence de verbes de perception et des moyens permettant le regard. Le point de vue est ici *subjectif*<sup>236</sup>. Ce point de vue est celui des narrations à la première personne « je » ou à la deuxième personne « tu » mais il est possible que la narration se fasse à la troisième personne « il ».

Dans le roman *Bel-Ami*, le narrateur extradiégétique<sup>237</sup> adopte la focalisation interne dans la grande partie du récit en cédant la caméra au personnage Georges Duroy. C'est à travers son regard en tant que personnage principal que sont racontés et commentés la plupart des événements. Le lecteur ne peut savoir que ce que voit et vit Georges et ne peut pénétrer que dans les endroits auxquels accède ce dernier. Il écrit à cet effet :

*Duroy aperçut soudain, à quelques centaines de mètres, deux vieilles gens qui venaient, et il sauta de la voiture, en criant : les voilà, je les reconnais.*

*Madeline aussi était descendue de voiture et elle regardait venir ces deux pauvres êtres avec un serrement de cœur, une tristesse qu'elle n'avait point prévue. Ils ne reconnaissaient leur fils, ce beau monsieur, et ils n'auraient jamais deviné leur bru dans cette belle dame en robe claire.*<sup>238</sup>

Le récit est raconté à travers les yeux de Georges : il s'agit alors d'une focalisation interne avec un narrateur extradiégétique<sup>239</sup>.

Cet étalage et cette vision similaire montre que le personnage de Félicia Mihali est également centré sur le déroulement. En effet, le côté narcissique de la focalisation interne réside dans l'écriture ancrée sur le moi de Carmen par son auteur. Un passage important dit par la narratrice montre à suffisance l'écriture narcissique :

*Je ne veux qu'affirmer mon identité actuelle. Mais débiter ma confession me coûte, car difficile de raconter des histoires douteuses,*

---

<sup>234</sup> Gérard Genette, *op.cit.*, p.195.

<sup>235</sup> *Ibidem*.

<sup>236</sup> Philippe. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p.31.

<sup>237</sup> Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, in *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p.278.

<sup>238</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, p.175.

<sup>239</sup> Gérard Genette, *op.cit.*, p.278.

*même en sachant que le monde n'attend que ça*<sup>240</sup>

La focalisation est dite zéro<sup>241</sup> ou point de vue omniscient lorsque le narrateur est omniscient. Contrairement aux deux premières focalisations, la focalisation zéro est un regard illimité. *Le narrateur connaît tout de l'histoire racontée*<sup>242</sup>. Il sait tout des personnages, des lieux et des temps de l'action. Il voit tout et sait tout ; il connaît les pensées de tous les personnages, leur passé, leur présent, leurs sentiments et leur avenir. Il peut même raconter des événements qui se déroulent dans divers endroits au même moment. C'est pourquoi cette focalisation est aussi dite : focalisation omnisciente. Le point de vue est donc ici subjectif et exhaustif.

Dans *Bel-Ami*, le narrateur omniscient intervient très fréquemment dans la narration pour donner au lecteur des indications sur l'action ou les personnages.

*C'étaient deux paysans, l'homme et la femme, qui marchaient d'un pas irrégulier, en se balançant et se heurtant parfois de l'épaule. L'homme était petit, trapu, rouge et un peu ventru, rigoureux malgré son âge ; la femme grande, sèche, voûtée, triste, la vraie femme de peine des champs, qui a travaillé dès l'enfance et qui n'a jamais ri, tandis que le mari blaguait en buvant avec les pratiques*<sup>243</sup>.

L'effet est produit par le manque de limite dans la narration. Ce fait crée chez le lecteur une connaissance ample de l'intrigue. Le lecteur a l'impression d'avoir été un témoin de l'histoire, vu qu'il sait tout et même les moindres détails. Il pense avoir la maîtrise de la situation évoquée parce qu'il l'a véritablement vécu. Ces multiples positions du narrateur se lisent également à travers les notions d'espaces fictifs.

### **III-2. Les espaces définissant la personnalité des sujets à l'image de Narcisse**

L'espace étant une étendue limitée et ordinairement superficielle qui embrasse les lieux créés par l'imagination hors du monde réel<sup>244</sup> représente l'espace de vie des personnages. La beauté de ces lieux permet de parler d'euphorie. Le terme euphorie est relatif à la sensation interne de bien-être, d'optimisme. Il traduit un sentiment de grande joie, de satisfaction, de contentement chez une personne. Le terme espace peut être entendu comme le lieu, l'endroit où se déroule une action. Ainsi, parler des images euphoriques revient donc à montrer ici les

---

<sup>240</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.11.

<sup>241</sup> Gérard Genette *op.cit.*, p.196.

<sup>242</sup> *Ibidem*.

<sup>243</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami* ; p.317.

<sup>244</sup> Wikipédia, consulté la 27 décembre 2023 à 04 heure 12.

espaces agréables, les espaces solutionnés. Il peut s'agir des conditions aisantes imposées par le milieu de vie. En d'autres termes, Individu dans un milieu donné, éprouve une joie émotionnelle faisant suite à une harmonie de l'humeur. Le personnage vit des événements, il en est le moteur ou, au contraire, il les transforme. Il habite des lieux où il rêve d'y habiter. Il vit en harmonie avec les espaces qu'il fréquente ou s'y sent confronté ; il voudrait en conquérir d'autres ou se confier à ceux qui le reflètent. En tant que milieu de vie ou non des personnages, l'espace peut être mental ou psychologique, géographique, historique, familial, réel ou fictif etc.... Ainsi, Maupassant et Mihali utilisent ces espaces pour traduire la situation des personnes.

Nous pouvons observer que les différents types d'espaces et les passages entre eux servent au déplacement de l'action et aux changements intérieurs des personnes. Au rôle narratif de l'espace, l'action se déroule avec le passage entre les différents champs sémantiques.

### **III-2-1. Lieu de départ : les macros et micros-espaces des sujets**

Le lieu de départ est le point focal qui actualise les déplacements des personnages : il s'agit des espaces référentiels<sup>245</sup>. En effet, ce sont des espaces qui existent dans le réel ou l'imaginaire comme les espaces historiques ou bien transportés par la culture tels que les espaces mythiques, allégoriques et types, ils assument ce que Roland Barthes appelle : « effet réel »<sup>246</sup>. Les romanciers choisissent de situer l'action et les personnages dans un espace réel, où l'image de la réalité apparaît. Ils situent l'histoire de leurs héros dans un espace bien défini notamment les macros et micros-espaces.

Le macro-espace est celui des déplacements du sujet dans un domaine contrôlé de la vue, Les objets sont fixes et mesurent entre 0,5 et 50 fois la taille du sujet<sup>247</sup>. Le sujet est à l'intérieur de l'espace. Il prend conscience des objets isolés par des changements de points de vue, des changements de regard. Quant au micro-espace, il est défini comme l'espace des interactions lié à la manipulation des petits objets. Le sujet est extérieur à cet espace et peut avoir une vision globale des objets. Ce type de description de l'espace romanesque requiert un personnage susceptible de voir quelque chose, l'existence de ce que Philippe Hamon appelle *un milieu transparent et l'arrêt momentané du déroulement narratif comme du regardant*<sup>248</sup>.

---

<sup>245</sup> Frédéric Lecloux, *L'Usure du monde*, Gael Métoz, Nomad'sland., Sur les traces de Nicolas Bouvier, 2008, p.41.

<sup>246</sup> Roland Barthes, « L'effet réel », *Communication*, 1968, n°11, p.21.

<sup>247</sup> Wikipédia, consulté le 12 janvier 2024 à 16 heures.

<sup>248</sup> Philippe Hamon, *op.cit.*, 28.

Dans les romans de Maupassant et Félicia Mihali, l'espace est un facteur qui détermine le narcissisme des personnages. Ils choisissent l'espace pour en faire une mutation de façon à exprimer le bon vivre de ces derniers. L'espace est aussi révélateur de la quête ressentie par les personnages principaux à savoir Georges Duroy et Carmen. Il est le lieu de la découverte de soi, de l'amour, du bonheur de l'apprentissage et de l'évolution. Ainsi, le personnage principal dans *Bel-Ami* est dans un village situé aux confins d'Algérie. L'histoire débute dans cet espace et s'étend jusqu'en France (Paris). Maupassant nous situe géographiquement Paris notamment au « boulevard <sup>249</sup> », « les Champs-Élysées <sup>250</sup> » et « l'avenue du Bois de Boulogne » <sup>251</sup>. Historiquement, Paris est un macro-espace dans lequel le roman nous situe.

En effet, les espaces découverts par Georges Duroy ont contribué à la mise en évidence de son état narcissique. Tout comme le personnage Narcisse dans la mythologie, les déplacements issus des macros et micros-espaces favorisent la découverte de soi, des nouvelles conquêtes qu'elles soient amoureuses sont le résultat du déplacement et des espaces.

De même, dans *Confession pour un ordinateur*, l'action se déroule dans la ville de Bucarest<sup>252</sup> capitale de la Roumanie, dont l'immense bâtiment gouvernemental du palais du Parlement, qui date de l'époque communiste il comporte 1100 pièces, et son monument emblématique. Ces espaces forment un idéal pour la découverte et le développement de l'état narcissique. Le personnage Carmen va en Allemagne, en Chine, en Russie et même dans les pays occidentaux. Nous pouvons faire une observation aussi bien sur les personnages aussi bien de leurs conditions de vie. Ce sont donc des personnages ayant vécu dans les milieux empêchant leur épanouissement.

Maupassant convoque les lieux tels que la route de France, le quartier d'Algérie, « la gare de Batillognes<sup>253</sup> » et les « villes françaises ». Celle-ci comporte des sous-espaces ou micro-espace qui sont : « la madeleine <sup>254</sup> », « Le trottoir », « le café <sup>255</sup> », « le parc », « L'hôtel », « les escaliers<sup>256</sup> » qui forment des espaces fictifs de parcours du héros qui est Georges Duroy.

---

<sup>249</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, p.12.

<sup>250</sup> *Ibid*, p.7.

<sup>251</sup> *Ibid*, p.78.

<sup>252</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.13.

<sup>253</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, p.40.

<sup>254</sup> *Ibid*, p.7.

<sup>255</sup> *Ibid*, p.8.

<sup>256</sup> *Ibid*,; p.23.

Il écrit à cet effet :

*A Paris, c'était autre chose. On ne pouvait pas marauder gentiment, sabre aux côtés et revolver au poing, Loin de la justice civile, en liberté. Il se sentait au cœur tous les instincts du sous-off lâché en pays conquis. Certes il regrettait, ses deux années au désert. Quel dommage de n'être pas resté là-bas ! Mais voilà, Il avait espéré mieux en revenant. Et maintenant !... Ah ! oui, c'était du propre maintenant<sup>257</sup> .*

Comme Narcisse, Georges Duroy a bien rempli la structure vide qu'il portait en lui. Il lui manquait désespérément la présence d'une vie agréable. Ce qui, pour lui, marquera une nouvelle existence et une nouvelle situation quotidienne.

Félicia Mihali expose des espaces formants un réunissant tout ce cosmos par leurs présences textuelles notamment : « Bucarest », « Ho Shin Min », « Outre-Atlantique<sup>258</sup> », « la gare du nord<sup>259</sup> ». Les espaces culturels et éducatifs comme « Duty free shop<sup>260</sup> », « marché Hamza<sup>261</sup> », « la station de métro<sup>262</sup> », « la cabane des montagnes<sup>263</sup> ». Ces espaces retracent ainsi le passage des personnages à l'état narcissique dans les textes. Georges Duroy et Carmen ont à tour de rôle effectué des déplacements à travers des lieux qui reflètent le cheminement de Narcisse.

### **III-2-2. Espaces fictifs et géographiques : la métaphore de l'affirmation de Duroy et Carmen**

Selon Gaston Bachelard il existe deux types d'espace, l'un fictif ou abstrait et l'autre réel ou concret. D'abord, l'espace fictif est défini par le théoricien comme *un espace imaginaire, même s'il est apparemment géographique ou se veut réaliste, dont la fonction, la nature, l'organisation et le mode de description sont divers même présenté comme réel, l'espace narratif est toujours construit par l'écriture<sup>264</sup>*. C'est-à-dire l'espace fictif est univers imaginaire créé par l'imagination du romancier.

Alors que l'espace géographique est défini comme étant :

*La notion d'espace géographique est donc employé par la géographie pour désigner l'espace organisé par une société, il s'agit d'un espace dans lequel les groupes humains cohabitent et interagissent avec*

---

<sup>257</sup> *Ibid*, p.9.

<sup>258</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.14.

<sup>259</sup> *Ibid*, p.144.

<sup>260</sup> *Ibid*, p.16.

<sup>261</sup> *Ibid*, p.157.

<sup>262</sup> *Ibid*, p.166.

<sup>263</sup> *Ibid*, p.195.

<sup>264</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p.37.

*l'environnement(...),il est important de souligner que tout espace géographique est le résultat de l'histoire et le produit des hommes puisque chaque société a sa propre façon de s'organiser et laisse ses traces dans le paysage, l'espace géographique par conséquent dépend du processus historique* <sup>265</sup>.

Alors, l'espace géographique est présenté comme l'étude des localisations des sociétés, dans un sens plus large l'espace vise à identifier et expliquer les lieux.

Dans notre corpus *Bel-Ami*, le voyage de Georges Duroy a commencé en Alger, ce milieu

*Est une ville toute blanche sans parvenir à énoncer autre chose. Il revoyait en souvenir la jolie cité éclairée, dégringolant, comme une cascade de maisons plates, du haut de sa montagne dans la mer [...] ce qu'il avait vu, ce qu'il avait senti*<sup>266</sup>

C'est la ville où il est né, grandi et devenu l'homme du Maghreb mais il s'y sentait toujours comme un étranger : *Il était venu, son temps expiré, malgré les prières du père et de la mère, qui, leur songe envolé, voulaient le garder maintenant [...] à son tour il espérait un avenir*<sup>267</sup>. Le point de départ du personnage Duroy incarne le Narcisse emprisonné qui est à la quête de son identité. C'est donc à son arrivée en France notamment à Paris que ce dernier donnera un sens à sa vie.

Et pourtant, Mihali met son personnage à Bucarest, c'est le point de départ de Carmen : *Mon adolescence commence un jour d'automne à Bucarest pendant le règne de Ceausescu*<sup>268</sup>. Ainsi, la narratrice a bien décrit cette ville lors du communisme russe au XIIème siècle. C'est un pays qui est caractérisé par la coexistence des différentes cultures et religions (Islam, christianisme et judaïsme) sous le même pouvoir.

En arrivant en Allemagne, Carmen trouve un amour particulier pour les hommes à cause de son état narcissique. Le périple de sa vie se termine au village, campagne de ses origines et ses ancêtres de Bucarest après un long voyage plein d'aventures dangereuses, un chagrin, la perte de son premier amour et de son entourage, elle a décidé de s'installer d'une manière définitive dans cette campagne : *Il m'a fait découvrir le delta de Danube, les villages des*

---

<sup>265</sup> *L'espace géographique*, édition 2012, avec collectif, revue Broché Blin.

<sup>266</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, p.41.

<sup>267</sup> *Ibid*, p.43.

<sup>268</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.13.

*pêcheurs lippovains et les ports déserts de la mer noire*<sup>269</sup>. Ces villes sont réelles, elles existent géographiquement mais le narrateur les utilise afin d'ancrer l'histoire dans la fiction.

### III-2-3. L'espace et son impact sur la personnalité des sujets

Comme explique Mitterrand<sup>270</sup>, la notion de l'espace dans une œuvre romanesque est principalement liée aux personnages. Elle fait ressortir la structure du récit, identifie les liens entre les personnages et influence sur leurs actions. Ainsi, pour Henri Mitterrand l'espace a une double dimension l'une est topographique et l'autre fonctionnelle, qui permet d'organiser dans le récit, les lieux affectés aux personnages, d'ordonner leurs places, leurs mouvements et leurs actes.

Par ailleurs, les déplacements fréquents dans notre corpus *Bel-Ami* et *Confession pour un ordonnateur* se manifestent également par les rencontres continues des personnages tout au long de leurs déplacements. En effet, nos protagonistes à chaque fois racontent le croisement de deux ou plusieurs personnages, l'échange des pensées, des croyances et des cultures et après, il finit par leur montrer quelques fois leurs séparations.

En outre, les déplacements effectués par Carmen et Georges Duroy sont aussi leurs multiples rencontres dans les villes d'Afrique, d'Europe et d'Asie qui créent un effet de mobilité au récit.

Le lien entre l'espace et personnage est très proche parce que Guy de Maupassant et Félicia Mihali ne mentionnent aucun endroit sans instaurer des nouveaux personnages, autrement dit que chaque espace est considéré comme le lieu de la naissance des nouveaux personnages et des nouvelles rencontres. La première rencontre de Duroy était avec son ami Forestier dans les rues de Paris

*Duroy se mit à rire : Tu ne me reconnais pas ? Non. Georges Duroy des sixièmes hussards. Forestier tendit les deux mains : Ah ! Mon vieux ! Comment vas-tu ?*<sup>271</sup>.

En ajoutant que dans chaque ville où il part il est invité par des gens qu'il ne connaît pas. Une fois chez les Forestier à Paris<sup>272</sup>, une autre chez Mme de Marelle à Saint-Potin<sup>273</sup>, puis chez les Walter à Lope de Véga<sup>274</sup>, il reste chez Forestier et ensuite quand il voyage en direction

---

<sup>269</sup> *Ibid*, p.195.

<sup>270</sup> Henri Mitterrand, *Discours du roman*, Paris, PUF, 1980, p.43.

<sup>271</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, p.10.

<sup>272</sup> *Ibid*, p.11.

<sup>273</sup> *Ibid*, p.132.

<sup>274</sup> *Ibid*, p.165.

d'autres villes, il reste auprès de ces multiples conquêtes féminines.

Alors, les déplacements de l'héroïne de Mihali s'effectuent d'un espace vers un autre permettant d'instaurer à chaque fois de nouveaux personnages avec de nouveaux événements qui permettent à l'intrigue d'évoluer et de créer le suspense.

Pour conclure, nous déduisons que la relation espaces et personnages est très étroite car les narrateurs ne mentionnent aucun endroit sans citer l'existence d'un personnage. De ce qui précède, comprendre la réécriture du mythe de Narcisse à travers l'espace est de montrer que les personnages par leurs différents déplacements dans des lieux multiples se donnent une nouvelle forme de reflet de leur personnalité, l'espace est donc le lieu où ces héros s'affirment continuellement dans le récit tel Narcisse qui, grâce à ses différents déplacements fini par connaître qui il est réellement et se livre désormais à la conquête et à l'amour individuel profond.

Ce chapitre nous a permis de retracer l'évolution de Narcisse en relation avec les personnages en prenant pour point culminant les éléments de la structure du récit, les intrigues et les images. L'étude de la diégèse dans un premier temps avait pour rôle de montrer le remplacement de la position du narrateur dans la structure interne du récit qui peut être une nouvelle appréhension du Narcisse classique au Narcisse moderne dans le corpus. Cette diégèse voit donc par la construction du circuit narratif qui est une évolution calquée de Narcisse, l'importance de la voix narrative du sujet parlant et la focalisation et son apport dans la réécriture du mythe de Narcisse. Ces trois aspects ont produit une connaissance ample de l'intrigue qui retrace ainsi le parcours de Félicia Mihali et Guy de Maupassant suivi de leurs personnages Georges Duroy et Carmen comme des reflets de Narcisse ancien. Les éléments reconfigurés se sont aussi intéressés à l'espace définissant la personnalité des sujets à l'image de Narcisse. Il était important de montrer que les différents types d'espace et les passages entre eux servent au déplacement de l'action et au changement intérieur des personnages. L'usage des macros et micros-espaces ont pu définir les sujets, les espaces fictifs et géographiques comme des métaphores de l'affirmation de soi et aussi l'espace et son impact sur la personnalité des sujets. Nous avons pu comprendre la réécriture du mythe de Narcisse à travers l'espace qu'ils montrent que les personnages par leurs différents déplacements dans les lieux multiples se donnent une nouvelle forme de reflet de leurs personnalités ; l'espace est donc le lieu où ces héros s'affirment continuellement dans le récit tel que Narcisse qui, grâce à ses différents déplacements fini par connaître qui il est réellement et se livre désormais à la conquête et à l'amour individuel profond.

Bien que la construction narrative et les espaces soient des points culminants de Narcisse dans *Bel-Ami* et *Confession pour un ordinateur*, ne révèle-t-il pas d'une esthétique biofictionnelle ?

## **CHAPITRE IV**

### **ESTHÉTIQUE BIOFICTIONNELLE DU MYTHE DE NARCISSE**

L'écrivain a la capacité de jouer avec les mots pour donner différentes significations à son texte, qui peut avoir comme point de départ une inspiration mythique et mythologique. Dans l'analyse du texte littéraire selon l'approche mythocritique, il s'agit de l'irradiation appelé par Pierre Brunel. Il définit l'irradiation comme ainsi :

*À ce niveau, il consiste à examiner l'irradiation du mythe qu'il soit dégagé de la signification du mythe, son pouvoir de rayonnement dans le texte d'accueil, ainsi que le degré d'autonomie de ce dernier par rapport au mythe<sup>275</sup>.*

En effet, selon lui, dans la mythocritique, l'analyse de l'esthétique du mythe consiste à repérer la nouvelle signification donnée par l'auteur au mythe, et la capacité du mythe à être le noyau d'une intrigue. Malgré sa présence implicite, il pourrait avoir un impact sur l'organisation des événements. Un autre point dans cette étape consiste à vérifier l'autonomie du texte par rapport au mythe où on cherche à découvrir ce que l'auteur a gardé et ce qu'il a changé du mythe. Ainsi, à ce niveau le mythe de Narcisse pourra également non seulement s'inscrire dans le texte mais aussi montrer le reflet de la biographie des auteurs que sont Guy de Maupassant et Félicia Mihali.

#### **IV-1. L'usage de la biofiction narrative**

La biofiction est premièrement de la littérature, mais elle prend pour un point de départ une biographie réelle. Elle est sous-tendue par ce que Colm Toibin<sup>276</sup> a récemment appelé « l'imagination ancrée<sup>277</sup> », qui confère au récit fictionnel une crédibilité ambiguë touchant parfois à la duplicité. Les biofictions sont ainsi d'emblée situées à la croisée du monde réel et des mondes possibles. Cette esthétique partage ainsi des affinités avec le mythe de Narcisse. La production de biofiction<sup>278</sup>, c'est-à-dire de fictions littéraires de forme biographique (vie d'un personnage imaginaire ou vie imaginaire d'un personnage réel), est un fait massif d'histoire littéraire et culturelle<sup>279</sup>. Pour Christian Garcin<sup>280</sup> et Pierre Mertens<sup>281</sup>, la biofiction :

*Semble être devenu l'expression littéraire privilégiée d'une culture tourmentée par les pulsions contradictoires de la pensée de la différence et du devoir de mémoire et font symptômes des tendances*

---

<sup>275</sup>Radulescu Valentina, *op.cit.*, p. 68.

<sup>276</sup>ColmToibin, *Brooklin*, Anna Gibson, Groupe Robert Laffont, 2016.

<sup>277</sup>ColmToibin, *op.cit.*, p. 32.

<sup>278</sup>L'expression est d'Alain Buisine : voir « Biofictions, Revue des sciences humaines, Le biographique », n°224, 1991, p12.

<sup>279</sup>Dominique Viart, *Le roman français au XX<sup>ème</sup> siècle*, Hachette supérieur, les fondamentaux, 1999.

<sup>280</sup> Christian Garcin, *L'autre monde*, Paris, Editions Verdier, 2007.

<sup>281</sup> Pierre Mertens, *L'agent double*, Université du Michigan, Complexe, 1989.

*lourdes de l'esthétique littéraire de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle : « Un retour du sujet »<sup>282</sup>, mais d'un sujet qui ne se donnerait d'identité que narrative, un nouvel intimisme fait d'une observation du quotidien et de sa mise à distance ethnologique, un goût postmoderne de la manipulation du savoir et des jeux ontologiques<sup>283</sup>.*

Ces biofictions sont explicitement perçues par les écrivains comme une postulation générique forte qui suppose à la fois une reconfiguration du territoire du roman moderne et une révision de l'histoire littéraire qui s'inscrit dans une tradition, prolonge un genre littéraire qui nous a déjà donné des vies parallèles, imaginaires, brèves et même minuscules. À cet effet, délimitant à travers l'histoire de Narcisse, sa littérature est une zone jamais étudiée en tant que tel, mais clairement organisée par l'attraction heuristique et la spécificité poétique de ce mythe majeur qu'est Narcisse. Il s'insère dans une biographie d'un auteur précis.

De fait, l'institutionnalisation éditoriale rapide du genre et sa banalisation en une simple étiquette générique accentue jusqu'à la caricature cette visibilité dans l'histoire culturelle : la collection « l'un et l'autre » aux éditions propose de donner « des vies, mais telles que la mémoire les inventent, que l'imagination les recrée », alors que l'appellatif comme Maupassant encore archaïque il y a des siècles vient désormais recouvrir des formes « biographoïdes<sup>284</sup> » des plus variées, allant de l'autofiction pure à la biographie conventionnelle, en passant par le roman historique<sup>285</sup>.

Elle impose, pour résister à la tentation d'un renoncement typologique<sup>286</sup> et d'un repli nominaliste qui conduirait à ne voir dans les biofictions contemporaines que les formes des genres littéraires narratifs dans le champ contemporain (et en particulier du brouillage irrémédiable dans le « biographique » et de la distinction énonciative entre autobiographie et biographie, une double cartographie : un repérage externe du genre, à la croisée de la fiction et des discours historiques, un aperçu de ses polarités internes, c'est-à-dire de sa poétique et de ses possibles significations.

Dans son essai *Inventer une vie*<sup>287</sup>, Alexandre Gefen a mené une enquête sur l'imagination biographique depuis les romans de l'individu de l'époque romantique. Il avait identifié un

---

<sup>282</sup>Clara Arnaud, « Le retour de la biographie : d'un tabou à l'autre », *Le débat*, n°54, mars-avril 1989, p.47.

<sup>283</sup>Christian Garcin et Pierre Mertens : « *Les petits traités* » Tome I, Paris, Pascal Quignard, 1977.

<sup>284</sup>Daniel Madellenat, « Biographie et roman, je t'aime, je te hais », *Revue des sciences humaines* « le biographique », n°224, 1991, p.244.

<sup>285</sup>*Ibidem*.

<sup>286</sup>Viart, *Revue des sciences humaines*, « Paradoxes du biographique », n°263, 2002, p. 25.

<sup>287</sup> Alexandre Gefen, *Inventer une vie : La fabrique littéraire de l'individu*, Les impressions nouvelles, 2015.

certain nombre de tendances fortes du contemporain : les entreprises de résurrections mémorielles issues de Foucault et de l'attention aux hommes infâmes.

Ainsi, nous nous proposons d'examiner la capacité fondatrice de la biofiction par rapport à la vision contemporaine du monde à partir de plusieurs angles de vue complémentaires dans *Bel-Ami* et *Confession pour un ordinateur*. La première, et peut-être la plus basique de ces perspectives touche aux enjeux de la représentation interculturelle : l'écrivain d'un pays et d'une langue devenant sujet des romans biographiques dans une autre langue. Le second aspect comme l'imagerie fondatrice émanant des figures cosmopolites qui ont façonné la carte du monde tel que nous le connaissons à travers le globe-explorateurs, traducteurs et comme protagonistes des romans biographiques.

#### **IV-1-1. L'énonciation narrative comme forme de connaissance biographique**

D'un point de vue narratologique, rien ne permet de faire la différence entre un récit de fiction à la première personne et un récit autobiographique, dans la mesure où le premier est « une simulation délibérée et artificielle<sup>288</sup> » du second. Leur différence ne tient qu'au statut de celui qui dit *je*<sup>289</sup>. Dans une autobiographie, *je* est un locuteur réel. Il est reconnu comme tel grâce à un « pacte autobiographique<sup>290</sup> » qui assure, sur la couverture ou au début du texte, l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage. Cette identité est celle du nom propre.

Dans la fiction le pacte autobiographique se double d'un « pacte fictionnel » qui consiste précisément à changer de nom. Quand on lit sur la page de titre : *Bel-Ami*, *Confession pour un ordinateur*, on sait qu'il s'agit bien des romans. Le titre présente l'indice essentiel de la fiction en régime de première personne : la création du locuteur imaginaire. Tant que ce locuteur est nommé, dans l'appareil titulaire ou dans le texte, et tant qu'il porte un nom différent de celui de l'auteur, le lecteur sait qu'il n'est pas supposé prendre ce discours pour un énoncé de réalité<sup>291</sup>.

Forme anthropomorphique dans la narration, reposant sur ces unités fondamentales que sont la temporalité de la vie humaine et l'individu, la biographie est aperçue intuitivement comme une catégorie à priori de la connaissance discursive. Cette vision fonctionnaliste

---

<sup>288</sup> Daniel Cohn, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001, p.52.

<sup>289</sup> Daniel Cohn, *Le propre de la fiction*, *op.cit.*, p.53.

<sup>290</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, Coll. « Points-Essais », 1996.

<sup>291</sup> Daniel Cohn, *op.cit.*, p. 55.

explique la désinvolture théorique<sup>292</sup> avec laquelle fut considérée sur place dans le spectre des productions symboliques.

Des recherches et les outils de la narratologie forment une enquête sur la dimension proprement narrative du discours biographique et biofictionnel et par conséquent le rôle et les fonctions du narrateur biographe afin de dévoiler son potentiel épistémologique. D'ailleurs, les narrateurs Guy de Maupassant et Félicia Mihali assument une fonction précise et spécifique dans toutes formes d'écriture du « je » non seulement autobiographique, mais aussi biographique, histoire et témoignage.

Les aspects de vie du personnage de Félicia Mihali trouvent leurs sens fictifs dans la biographie de l'auteur. En effet, la narratrice n'est qu'un personnage fictif dans lequel se réincarne son auteur : « elle a également étudié l'histoire de l'art et de la littérature anglaise »<sup>293</sup>. La transposition de Narcisse à la biofiction narrative permet d'utiliser le terme « narrateur » non pour indiquer nécessairement quelqu'un de différent de l'auteur réel, mais pour signaler la fonction de narration. Nous utilisons la formule générique de « narrateur-auteur » dans tous les cas où cette fonction n'est pas exécutée par un personnage présent à l'intérieur de l'histoire, même s'il s'agit de l'auteur fictionnalisé. Quant au terme « auteur » c'est lorsque la fonction narrative est clairement prise en charge par l'auteur réel, à travers l'un des modes d'intrusions.

L'importance du narrateur dans les biofictions apparaît surtout lorsqu'il est possible de remarquer un écart dans la voix du narrateur par rapport à celle de l'auteur ou en générale à celle qui était en place jusqu'à ce moment. Les ondulations de *Confession pour un ordinateur* sont très significatives car elles signalent la violation d'une norme attendue ou établit à l'original par le texte.

#### **IV-1-2. Maupassant et Mihali : des narrateurs biofictionnels**

L'auteur est celui qui écrit et élabore l'histoire : il a une existence physique, un état civil, une famille ; il défend à travers son écriture une opinion et exprime des idées ou idéologie. Le narrateur par contre n'est qu'un être de papier inventé par l'auteur pour raconter l'histoire imaginée par ce dernier. Le narrateur a pour fonction de narrer et de décrire les événements de l'histoire. Il peut être interne au récit et raconter sa propre histoire, il s'agit dans ce cas d'un

---

<sup>292</sup>Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Seuil, Poétique, 1989, p.8.

<sup>293</sup>Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.17.

*narrateur-personnage*<sup>294</sup> qui emploie la première personne dans la narration. Comme il peut être externe au récit et raconter l'histoire d'autres personnages en employant la troisième personne.

Pour distinguer entre personnage, auteur et narrateur, Honoré de Balzac écrit dans la préface de son roman *Le Lys dans la vallée*<sup>295</sup> :

*Beaucoup de personnes se donnent encore aujourd'hui le ridicule de rendre un écrivain complice des sentiments qu'il attribue à ses personnages et s'il emploie le « je » presque toutes sont tentées de le confondre avec le narrateur*<sup>296</sup>.

Balzac demande à ce que les trois instances auteur, narrateur et personnage soient nettement distinguées puisque la situation narrative d'un récit de fiction ne se ramène jamais à sa situation d'écriture et les actions du récit racontées par un *narrateur-personnage*<sup>297</sup> – même lorsqu'il dit « Je » ne reflète pas le vécu de l'auteur.

En tant que biographe, le narrateur d'une biographie, qu'il soit ou non aussi personnage du récit « Carmen<sup>298</sup> » n'est jamais négligeable. Maupassant et Mihali sont respectivement des responsables ultimes de tout regard et de toute assertion qui concerne les protagonistes Georges Duroy<sup>299</sup> et Carmen, c'est-à-dire les biographier et donc du contexte énonciatif et de la démarche narrative de leurs récits.

En effet, la transfiguration du mythe de Narcisse, contrairement à d'autres récits, montre que la biofiction des auteurs possède toujours des narrateurs qui sont des substitués<sup>300</sup>. On pourrait dire que c'est une condition nécessaire car l'image, le reflet et la représentation sont des aspects profonds qui donnent au mythe de Narcisse son sens social et culturel. Les personnages sont très certainement à l'image de Narcisse mais aussi, les auteurs sont par contre le reflet de leurs personnages.

Il arrive néanmoins que « le héros d'un roman déclaré tel ait le même nom que l'auteur<sup>301</sup> ». Ce phénomène a donné naissance à un nouveau genre controversé qu'est *l'autofiction*<sup>302</sup>

---

<sup>294</sup>Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire, op.cit.*, p.37.

<sup>295</sup> Honoré de Balzac, *Le Lys dans la vallée*, Paris, Edmond Werdet, 1836.

<sup>296</sup> Honoré de Balzac, *op.cit.*, p.77.

<sup>297</sup>Jean-Marie Schaeffer, *op.cit.*, p.38.

<sup>298</sup> Felicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.11.

<sup>299</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, p.7.

<sup>300</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire, op.cit.*, p.44

<sup>301</sup>Phillippe Lejeune, *op.cit.*, p.59.

<sup>302</sup>Phillippe Lejeune, *op.cit.*, p.31.

L'autofiction cumule deux pactes en principe incompatibles. C'est un récit fondé, comme l'autobiographie, sur l'identité nominale de l'auteur, du narrateur et du personnage, mais qui se réclame par ailleurs de la fiction, du genre romanesque.

Pour Serge Doubrovsky<sup>303</sup>, qui a baptisé ce nouveau genre, l'autofiction est une « fiction, d'évènements et de faits strictement réels<sup>304</sup> ». La fiction devient ici l'outil affiché d'une quête identitaire.

Par extension, George Duroy et Carmen forment la biographie comme un récit en prose qu'ont fait les narrateurs Maupassant et Mihali. Cette importance constitutive du narrateur-biographe devient centrale dans le cas de *Bel-Ami* et *Confession pour un ordinateur*. L'identification avec ces auteurs, supposés dans tous leurs récits factuels, est compliquée par la présence de la fiction, qui nous le savons peut prévoir une distinction fonctionnelle de l'instance narrative.

La présence de la biographie de ces auteurs rend la fiction ambigu et contradictoire le système énonciatif du discours biographique, car on ne sait jamais avec certitude à qui appartient le point de vue à travers lequel une vie est racontée. Or, bien que nous n'ayons pas la possibilité de le faire dans cette étude, il serait possible d'établir une typologie du narrateur-biographe et même d'étudier, à partir de cas concrets, l'évolution du genre biographique à travers l'évolution des narrateurs.

#### **IV-1-3. Du « je » de Duroy et Carmen : au « moi » de Maupassant et Mihali : une biographie de l'enquête**

Du point de vue psychologique, les écrivains ont souvent tenu à distinguer deux Moi : un Moi social ou quotidien et un Moi créateur. Pour Marcel Proust : *Le livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices.*<sup>305</sup> Les œuvres d'art surgissent « d'un moi profond irréductible à une intention consciente », Proust souligne avec force « la dimension non préméditée de l'intention de l'auteur<sup>306</sup>. Entre le moi créateur et le moi biographique, la rupture est patente comme le note Paul Auster :

*Il y a dans ma vie une grande rupture entre moi et l'homme qui écrit les livres. Dans ma vie, je sais à peu près ce que je fais ; mais, quand*

---

<sup>303</sup> Serge Doubrovsky, *Laissé pour conte : l'autofiction*, Paris, Grasset, 2014.

<sup>304</sup> Serge Doubrovsky, *op.cit.*, p.51.

<sup>305</sup> Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1954.

<sup>306</sup> *Compagnon*, «3<sup>ème</sup> leçon »

*j'écris, je suis tout à fait perdu et je ne sais pas d'où viennent ces histoires*<sup>307</sup>.

En effet, les romanciers Maupassant et Mihali sont une représentation de leur Moi social transfiguré dans leurs textes respectifs. Le reflet qui suit la vie de Narcisse est une copie de ce qu'il est. À cet effet, un foisonnement est effectué dans les romans car les intrigues ainsi relatées émanent du « moi quotidien » devenu « moi créateur » et désormais porté par leurs personnages Georges Duroy et Carmen.

De Narcisse à la quête de son image, la biographie est une enquête consciente ou inconsciente<sup>308</sup> que laisse un auteur à la production artistique de l'œuvre littéraire<sup>309</sup>. Dans cette bataille à front renversée où Maupassant et Mihali useraient de la biographie pour ce qu'ils ne sont pas (pour dérober le romanesque et le tragique), la littérature récupère au passage des fonctions, des ministères archaïques du discours biographique mais devenus étrangers à une littérature définie comme simple projet esthétique<sup>310</sup>.

L'enquête menée par Narcisse permet de considérer Maupassant et Mihali comme des « biographes enquêteur ? » car ils figurent sans doute mieux connue par les innombrables mises en scènes et intrigues qui vivent leurs protagonistes du « Je- médiateur » ou du « Je-témoin »<sup>311</sup> dans leurs textes respectifs et sur lesquelles ils n'insisteraient pas, mais on y noterait seulement, que leurs horizons ne sont pas nécessairement ceux de l'autobiographie, car cette biographie spéculative ou exploratoire peut correspondre à des parodies humoristiques ou des jeux cognitifs sur les frontières fragiles de l'individualité et de la réalité référentielle, en mettant en scène moins le scénario d'une relation psychologique qu'une enquête judiciaire. Ainsi pour B. Blanckeman :

*Certains auteurs contemporains investissent d'une charge romanesque certaines procédures de connaissances abstraites [...]. Le savoir érudit, la réflexion critique, l'essai d'amateur devient autant de fictions intellectuelles dans lesquelles l'écrivain met en scène les aventures de la connaissance*<sup>312</sup>.

Cette partie étant consacrée particulièrement aux auteurs Guy de Maupassant et Félicia Mihali comme les reflets de Narcisse dans les textes *Confession pour un ordinateur* et *Bel-Ami*

---

<sup>307</sup> Paul Auster, Entretien publié dans *Le Monde*, 26.7.1997, cité par Adam Revaz.

<sup>308</sup> Sigmund Freud, *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1922.

<sup>309</sup> Thomas Carlyle, *Biographie, in english and others critical essays*, Londres, Toronto, 1925, p.65.

<sup>310</sup> Volupté, « *Exemplari, parallèle, inimitabili, imagerie* », Garnier Flammarion, 1969, p.163.

<sup>311</sup> Daniel Madelenat, « Un roman de la biographie : les hommes de papier de William Golding », 1988, n°4.

<sup>312</sup> Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières étude sur le roman français contemporain*, Prétexste, 2002, p.148.

permet de faire une passerelle entre l'analyse de Narcisse plus seulement sur les personnages Georges Duroy et Carmen mais de décerner les identités des deux auteurs. Ainsi, il est important de dire que l'histoire de vie des personnages est un enchaînement continu d'évènements de nature diverse concernant, entre autres, leur famille, leur résidence et leur profession. La complexité des phénomènes qui jouent sur les comportements démographiques et sociaux rend donc nécessaire la mise en œuvre d'outils spécifiques permettant d'appréhender les rythmes d'évolution multiples et imbriqués de ces différents phénomènes. Parmi les divers outils disponibles, l'enquête biographique permet de saisir au mieux la dynamique des processus en interaction<sup>313</sup>.

#### **IV-2. Une réduction des personnages narcissiques à leurs aspects psychologiques**

La réduction du mythe de Narcisse à l'image dans son étymologie première et sa translation avec l'image. À cette double évolution, conduisant du récit mythique de Narcisse à l'avènement du discours logique et de la transmission orale à la littérature, il faut encore ajouter, que le mythe de Narcisse a évolué avec le temps. En effet, le théoricien de la littérature Harald Weinrich<sup>314</sup> montre que le mythe de Narcisse a subi une évolution progressive perdant peu à peu son statut de mythe antique pour devenir un mythe des temps modernes et contemporains. Le mythe de Narcisse s'est immobilisé dans son caractère événementiel, sous forme de tableaux, de dessins et même des sculptures. Le mythe de Narcisse est de plus en plus traité comme le récit le plus envisagé comme une image. Il ne raconte plus une histoire mais il symbolise. On ne retient plus de l'histoire de Narcisse que le moment où le héros se perd dans la contemplation de son propre reflet. La dénarrativisation du mythe serait ainsi un signe de démythologisation progressive.

Dans *Du mythe au roman*<sup>315</sup>, Claude Levy-Strauss<sup>316</sup> n'est pas sans constater lui-même cette réduction du mythe qu'il appréhende lors de son passage dans la littérature. Les réécritures mythiques notamment celui de Narcisse procéderaient ainsi à la dislocation du récit fondateur, et n'en conserveraient, éparses, que des images instantanées. Pour Claude Lévi-Strauss

---

<sup>313</sup> Rencontre internationale « *l'apport des collectes biographiques pour la connaissance de la mobilité* », 12-13 juin 1997 à Paris, organisé par Ined, l'Orstom (IRD) et le réseau socio-économique de l'habitat.

<sup>314</sup> Harald Weirich, *Le temps : le récit et le commentaire*, Lambert-Lucas, 1964.

<sup>315</sup> Georges Dumézil, *Du mythe au roman*, Quadrige, Presse Universitaires de France, 1973.

<sup>316</sup> Claude Levy-Strauss, *Race et histoire*, Paris, Unesco, 1958.

*Le romancier vogue à la dérive parmi ses corps flottants que dans la débâcle qu'elle provoque, la chaleur de l'histoire arrache leur banquise.*<sup>317</sup>

Avec le mythe de Narcisse, la dimension d'image l'emporte sur la dimension narrative. Cette figure mythique suscite des scénarios que Maupassant et Mihali rapportent en citant leur histoire. Il présente des archétypes narratifs qui permettront à l'autobiographie d'enchaîner ses propres récits de souvenirs. Mais ils sont d'abord envisagés comme des images à haute valeur émotive et comme des représentations dotées d'une pertinence anthropologique. La réduction du mythe de Narcisse à l'image a plus ici l'effet d'un condensateur magique que d'une débâcle historique comme le soutient Claude Lévi-Strauss.

Cette partie du travail consistera donc à nous intéresser à la réécriture du mythe de Narcisse plus nécessairement comme l'histoire mythologique mais comme une réécriture des images de la personnalité des héros inscrits dans *Confection pour un ordinateur* de Félicia Mihali et *Bel-Ami* de Guy de Maupassant.

#### **IV-2-1. Individu moderne et image contemporaine**

La représentation du mythe de Narcisse du récit à l'image est centrée sur l'étude du personnage comme le porteur de la représentation de Narcisse. On a vu à travers le parcours de Narcisse comme objet de sciences sociales, la volonté d'Émile Durkheim<sup>318</sup> de l'intégrer dans la partie vivante de la réalité sociale à travers la notion de représentation collective. C'est à peu près à la même période que le mythe de Narcisse a vu le jour comme objet d'étude de la psychologie des phénomènes mentaux de nature collective qui ne peuvent pas trouver une explication en termes de conscience individuelle, comme la langue de Narcisse, son parcours que représentent Maupassant et Félicia Mihali.

Pour le célèbre Mauss, « *limite n'est pas seulement un système de représentation auquel on attribue par erreur une valeur objective* », « *il est l'objet d'une adhésion en même temps volontaire, spontané et obligatoire, d'une foi de la part d'un groupe organisé* <sup>319</sup> ». Il n'y a mythe que s'il y a une sorte de nécessité à s'accorder et sur les thèmes qui en sont la matière et sur la façon dont ces thèmes sont agencés.

---

<sup>317</sup> Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire*, op.cit., p.11.

<sup>318</sup>Émile Durkheim, *Éducation et sociologie*, Open culture, 1922.

<sup>319</sup>Marce Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presse Universitaire de France, 2003, p.32.

L'image étant différente de la version photographiée est vue comme une copie psychologique des sujets fictifs. Les personnages de *Bel-Ami*<sup>320</sup> et de *Confession pour un ordinateur*<sup>321</sup> sont une fois à l'image du personnage Narcisse dans ces agissements et ses comportements. Leur vie est une représentation du personnage Narcisse bien que chacun d'entre eux ait une différence dans son niveau pathologique. Si Georges Duroy a une faiblesse dans son état pathologique, celle de Carmen en est une autre plus forte.

Il faut, pensons-nous, beaucoup de vigilance, de la part du lecteur, de ne pas succomber au charme de l'écriture du scripteur de Maupassant et à la thématique de l'ambition construite pour la seule finalité d'un personnage ambigu, n'ayant au bout du compte qu'une arme à sa disposition : un trait physique qui le singularise (la moustache) ainsi quelques femmes rencontrées par Georges Duroy finissent par lui céder.

Quant à l'ascension sociale fulgurante de Georges Duroy, elle est le fruit des circonstances imprévues : la rencontre avec Charles Forestier est le déclencheur de cette ascension. Elle est suivie d'une audace effrénée propre à un opportuniste, impécunieux, démarre sa carrière dans une compagnie de chemin de fer avec un salaire presque dérisoire. Il s'engouffre dans le monde du journalisme, alors qu'il n'a pas de bagage intellectuel pour s'engager dans cette voie.

Nous avons, pour cerner la marche de cette ambition, procédé à une lecture paradigmatique nous aidant le cas échéant, à démêler modestement, autant que nous avons pu le faire, une ambition atypique, c'est-à-dire qui ne ressemble pas à celle des autres plus munis de ressources pour l'assumer. Signalons que le mot « ambition » n'apparaît qu'une seule fois, dans la seconde partie du récit : « L'égoïsme » pour l'ambition et la fortune vaut mieux que l'égoïsme pour la femme et l'amour ». À notre humble avis, nous nous demandons si cette phrase vaut pour le personnage de Duroy, ou bien c'est une réflexion générale qui renvoie à des situations entremêlées, soit à des situations particulières.

#### **IV-2-2. État psychologique de Carmen**

Un aspect beaucoup plus profond de la psychologie de Carmen et sa personnalité en fonction de Narcisse, c'est celui de l'aspect psychologique qui est vu comme une pathologie.

---

<sup>320</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, 1885.

<sup>321</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, 2009.

À travers la lecture du roman *Confession pour un ordinateur*, nous avons constaté la pathologie du narcissisme secondaire. Selon Freud, le narcissisme est un phénomène normal dans le développement de la personnalité, mais un certain niveau excessif il devient un trouble pathologique :

*La libido d'objets correspond à l'amour et à l'attention que l'on porte à des sujets, objets ou personnes, extérieurs. Or parfois, elle est en excès ce qui peut devenir dangereux pour la personne. La personne dont trop d'amour aux objets extérieurs et ne donne plus la place pour s'aimer soi-même. Une personne amoureuse se dévalorise pour mettre l'être aimé en position de perfection. La personnalité narcissique se caractérise par des troubles de la personnalité et du rapport aux autres et utilise autrui afin de satisfaire ses désirs*<sup>322</sup>

Le narcissisme secondaire est le fait de passer de l'amour de soi et de l'amour intérieur narcissique primaire à l'amour des autres personnes et des objets extérieurs. Ce narcissisme devient une pathologie quand la personne malade ne cherche qu'à satisfaire son désir, et si l'objet de son désir ne répond pas à ses besoins, elle devient triste et souffre de cette négligence et de cette absence d'amour. Carmen est très attachée à Serge, en tant que narratrice elle concentre la majorité de son discours à parler uniquement de Serge. Elle trouve en lui tout un monde qu'elle n'a pas eu en Roumanie :

*Au début de ma deuxième année à l'université, j'ai vu au musée national d'art, une grande exposition de Serge avec ses œuvres les plus récentes. Son art n'avait pas beaucoup changé, mais il avait mûri.*<sup>323</sup>

Avant sa rencontre avec Serge, la vie de Carmen n'avait aucun goût ; ce n'était que souffrance, solitude et angoisse. Cette angoisse a disparu à côté de Serge :

*J'ai entendu le bruit d'une autre porte, à l'intérieur, et j'ai vu s'ouvrir les deux battants qui nous séparaient, moi et l'occupant des lieux, un homme barbu vêtu d'une chemise bleue qui me regardait sans rien dire*<sup>324</sup>.

La psychologie de Carmen et son état de narcissisme est dans une conquête de retrouver son amour Serge qu'elle a connu depuis son arrivée en Roumanie. Peu importe les moyens qu'elle emploiera, son objectif à elle était de nourrir ses pulsions.

---

<sup>322</sup> Maron Crussy, Narcisse et Narcissisme, du mythe à la psychologie moderne in [http://psychanalyse.com/pdf/MYTHE\\_NARCISSE\\_ET\\_NARCISSISME.pdf](http://psychanalyse.com/pdf/MYTHE_NARCISSE_ET_NARCISSISME.pdf). Consulté le 30/05/2024 à 13h.

<sup>323</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.114.

<sup>324</sup> *Ibid*, p.15.

#### IV- 2-3. La psychologie de Georges Duroy.

L'image de Narcisse n'a jamais quitté sa mémoire car Guy de Maupassant nous retrace originellement le Narcisse que l'on a connu dans la mythologie à travers son personnage Georges Duroy. En effet, il voit le jour comme s'il était présent. Il veut que le personnage Narcisse existe un instant dans sa vie.

*Mais Duroy, tout à coup perdant son aplomb, se sentit perclus de crainte, haletant. Il allait faire son premier pas dans l'existence attendue, rêvée.*<sup>325</sup>

La psychologie et le narcissisme de Georges Duroy que nous présente le personnage repose sur sa mentalité à vouloir évoluer et à tromper. C'est donc différemment de celui de Carmen qui a un narcissisme primaire car il est clair que George Duroy n'aime que son image et repousse toute personne qui lui avoue son amour. Il donne une grande importance à lui-même.

En excellent opportuniste, il saisira la moindre occasion pour la tourner à son propre avantage, utilisant les femmes comme des outils lui permettant d'arriver, en prenant bien soin de s'en délecter au passage, se souciant peu des moyens employés. Il n'hésitera pas à tromper des cœurs de femmes éperdument amoureuses de lui.

Il nous est au début présenté comme un jeune homme sans le sou, timide et peu sûr de lui. Cependant joli garçon, il plaît à toutes les femmes : jeunes, vieilles, riches, pauvres, célibataires ou mariées. Au fil de son évolution, il prend de l'assurance, il devient plus fort et plus sûr de lui, plus habile dans ses jugements et ses actes. Il deviendra également de plus en plus machiavélique et égoïste, pour terminer dans les bras d'une jeune fille riche en millions.

C'est un être jaloux du succès des autres qui va prendre de l'assurance au cours du roman. Son mariage avec Suzanne Walter est sa plus belle réussite ; cela le propulse en haut de la société parisienne : il épouse la fille d'un richissime et influent homme d'affaire.

Au fil de l'histoire, il ajoute une particule à son nom en devenant un baron et se nomme du Roy de Cantel. C'est au début un obscur sous-officier qui est prêt à tout, pour arriver à ses fins

Duroy représente le héros du roman d'apprentissage. De sa province normande à son mariage avec la riche Suzanne Walter, le lecteur suit son évolution, sa réussite mondaine et

---

<sup>325</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, p.25.

financière et les moyens qu'il met en place pour y parvenir. À la fin de l'histoire il règne en maître sur la presse et c'est également un héritier de par son mariage.

Le trouble psychologique du personnage Georges Duroy est une copie, une image et un reflet que ce que le personnage Narcisse a connu dans son originalité. Pour Freud :

*Le vrai narcissique est défini comme un individu détaché du monde, replié sur lui-même car seul sa présence lui suffit avec un amour inconsidéré pour lui. Le narcissisme est considéré comme une fixation sur soi-même. L'individu est très centré sur lui-même et a constamment besoin d'être le centre d'attention des autres<sup>326</sup>.*

Guy de Maupassant nous présente donc un personnage à trois fonctions. Première étant celle de recherche l'amour :

*Quelquefois cependant, grâce à sa belle mine et à sa tenue galante, il voyait par-ci, par-là, un peu d'amour, mais il espérait toujours plus et mieux<sup>327</sup>.*

La deuxième étincelle de l'ascension sociale :

*Georges Duroy dormait mal, tant l'excitait le désir de voir imprimer son artiste. Dès que le jour parut, il fut debout, et il rôdait devant la rue bien avant l'heure où les porteurs de journaux vont, en courant, de kiosque en kiosque.<sup>328</sup>*

Et la troisième étant celle de la conquête féminine :

*C'est ton ami qui me séduit. C'est vraiment un joli garçon, je crois qu'il me ferait faire des folies. Duroy intimidé ne trouvait rien à dire. Il retroussait sa moustache frisée en souriant d'une façon niaise.<sup>329</sup>*

Le trouble psychologique de Carmen et Georges Duroy est le même ; mais il se diffère uniquement dans le type.

En somme, l'analyse des personnages Georges Duroy et Carmen est faite à partir du portrait moral. Ils ont des caractéristiques semblables au niveau du courage, de l'amour, de la liberté et de la nature. Un autre point de ressemblance est le trouble pathologique. Georges Duroy souffre du narcissisme primaire et Carmen souffre d'un narcissisme secondaire. Mais il existe des points de différence qui sont en relation avec l'espoir et la volonté. Carmen a une personnalité forte, elle n'a pas perdu l'espoir et la volonté de récupérer Serge. Au contraire de Georges Duroy qui a une personnalité fragile il se laisse vaincre par le désespoir et le chagrin.

---

<sup>326</sup> Maron Crussy, *op.cit.*, Consulté le 30/05/2024.

<sup>327</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, p.7.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p.20.

Tout compte fait, l'esthétique biofictionnelle du mythe de Narcisse. S'inscrire dans le texte mais aussi montre le reflet de la biographie des auteurs qui sont Guy de Maupassant et Félicia Mihali. Cette esthétique culturelle a permis de toucher la biofiction narrative car le mythe de Narcisse peut également être la représentation d'un auteur narrateur qui se représente dans son propre texte. L'énonciation narrative a été une forme de connaissance biographique des auteurs qui sont à la fois des narrateurs et des auteurs biofictionnels qui conduit ainsi à une biographie de l'enquête qui est le processus de l'enquête menée par Narcisse dans la découverte de soi. Aussi cette biographie s'est également réduite à la personnalité et à l'état psychologique des personnages narcissiques. Georges Duroy et Carmen sont ainsi des personnages modernes qui ont une image contemporaine. L'analyse s'est faite à partir du portrait moral en montrant qu'ils ont des caractéristiques semblables au niveau du courage, de l'amour, de la liberté et de la nature. Georges Duroy souffre d'un narcissisme primaire et Carmen souffre d'un narcissisme secondaire ils sont tous deux victimes les troubles de la personnalité de Narcisse.

## CONCLUSION PARTIELLE

La deuxième partie quant à elle étant intitulé éléments reconfigurés et mise en scène du paysage littéraire, qui consistait à montrer les différentes modifications apportées par les Guy de Maupassant et Félicia Mihali et l'adaptation du mythe au texte afin de fournir une matière vivante et flexible pour la réécriture du mythe de Narcisse. Elle regorge en son sein deux chapitres notamment le chapitre trois et quatre. L'un portant sur la marque de l'esthétique mythologique du mythe de Narcisse en prenant pour point culminant les éléments la structure du récit, les intrigues et les images. L'étude de la diégèse dans un premier temps avait pour rôle de montrer le remplacement de la position du narrateur dans la structure interne du récit qui peut être une nouvelle appréhension du Narcisse classique au Narcisse moderne dans le corpus. L'usage des macros et micros-espaces ont pu définir les sujets, les espaces fictifs et géographiques comme des métaphores de l'affirmation de soi et aussi l'espace et son impact sur la personnalité des sujets. L'autre a montré pour sa part l'esthétique biofictionnelle du mythe de Narcisse. À ce niveau le mythe de Narcisse a d'abord pu non seulement s'inscrire dans le texte mais aussi montrer le reflet de la biographie des auteurs qui sont Guy de Maupassant et Félicia Mihali. Cette esthétique biofictionnelle a permis de toucher la biofiction narrative car le mythe de Narcisse peut également être la représentation d'un auteur- narrateur qui se représente dans son propre texte.

Le mythe de Narcisse bien qu'étant un mythe littéraire a évolué avec le temps et les périodes. L'usage de ce mythe laisse une vision du monde que les auteurs Guy de Maupassant et Félicia Mihali usent de manière utopique.

**TROISIÈME PARTIE**

**LA VISION DU MONDE DES AUTEURS : UNE UTOPIE  
SOCIALE DE NARCISSE DE L'ÈRE NOUVELLE**

Le roman est la création d'un univers qui fonctionne comme le reflet du monde réel. Même lorsque ce reflet est déformé, même lorsque le récit semble se dérouler dans un espace ou un temps qui n'ont rien à voir avec les nôtres, le lecteur effectue entre l'univers de l'œuvre et son propre univers des « allers-retours » qui mènent à une réflexion sur notre monde. Le roman, créant une société d'hommes avec ses qualités et ses défauts, est ainsi porteur d'une ou plusieurs « vision du monde » qui se transmettent au lecteur par le biais des personnages, des relations entre personnages et narrateur, mais aussi grâce à d'autres éléments du tissu romanesque.

Venant d'un mot allemand traduit par « Weltanschauung »<sup>330</sup> signifiant la conception du monde, il est constitué de Welt et Anschauung. C'est un concept majeur de l'histoire de l'Allemagne au XIX<sup>ème</sup> siècle. La vision du monde évoque une conception globale que l'on se fait de la vie du monde ou de l'humanité. Cette théorie dont le pionnier est Lucien Goldmann, stipule que :

*Pour comprendre une œuvre littéraire, il faut partir de l'hypothèse que tout comportement humain dans un groupe, trahit la vision du monde de la société dans laquelle il vit*<sup>331</sup>.

Pour lui, l'œuvre littéraire est toujours l'expression de la vision du monde du sujet transindividuel c'est-à-dire qu'elle est le fruit d'un groupe d'individus à la conscience relative, et dont un seul membre privilégié du groupe a eu la faculté de donner une forme et une structure cohérente à la vision du monde à travers cette œuvre littéraire. Dans son *Introduction à l'étude des sciences humaines*<sup>332</sup>, c'est à propos de la littérature que Dilthey fait mention explicitement du concept de vision du monde<sup>333</sup>. Il la conçoit comme le lieu dialectique où se rencontrent le génie de l'individu et l'esprit du peuple. Mais, pour établir l'homogénéité de la totalité ainsi envisagée, il doit faire appel à la catégorie de la vie, qui rend possible l'inscription du particulier, de l'individuel, dans le général, le social.

Pour Max Weber, le type idéal qui offre de nombreux points communs avec le concept de vision du monde<sup>334</sup> est un modèle qu'il confronte à la réalité pour mesurer l'écart<sup>335</sup> et qu'il

---

<sup>330</sup> Guillaume Fagniez, *Lire les Beitragesur la philosophie de Heidegger*, 2017, p.87.

<sup>331</sup> Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1955, p.77.

<sup>332</sup> W. Dilthey, *Introduction à l'étude des sciences humaines. Essai sur le fondement qu'on pourrait donner à l'étude de la société et de l'histoire*, Paris, PUF, 1942.

<sup>333</sup> *Ibid*, p.114. p.56.

<sup>334</sup> W. Dilthey et Louis Sauzin, *Théorie des conceptions du monde. Essai d'une philosophie de la philosophie*, Paris, PUF, 1946.

<sup>335</sup> M. Weyembergh, « Max Weber et G. Lukacs » in *Revue international de philosophie*, 27<sup>ème</sup> année, 106, 1973, p.482.

élabore à partir de certains éléments empiriquement saisissables dans le réel mais choisis délibérément en fonction de la question posée par le chercheur. Pourtant de ces conceptions, Claude Duchet<sup>336</sup>souligne à cet effet que :

*Pour fonder l'analyse sur de petites unités opératoires, il faudrait établir les critères d'un découpage pertinent (hors de la ponctuation visible en poème ou paragraphe) ; et la lecture critique proprement dite devrait renvoyer sans cesse du fragment à l'ensemble, et de l'ensemble au fragment, pour respecter le fonctionnement réel du texte. Sur ce point, et celui de le « compréhension » l'apport de Goldmann est essentiel.<sup>337</sup>*

Les visions du monde qui s'expriment à travers un roman sont portées, non seulement par les personnages et le narrateur, mais également par tous les motifs entrecroisés dans une œuvre littéraire : le roman existe par les mots et la réflexion autant que par ses personnages. Il peut donc premièrement interroger les modes de connaissance et les croyances d'une époque ; ensuite, il peut également être porteur d'une réflexion philosophique, débouchant soit sur un constat lucide (et parfois pessimiste) soit sur une révolte. Toute l'œuvre romanesque de Maupassant est ainsi porteuse d'une philosophie pessimiste, qui voit en l'homme un prédateur égoïste. Et enfin, le roman peut être une vision du monde, non pas au sens politique ou philosophique, mais au sens esthétique du terme. Une œuvre est faite de mots autant que de personnages, de rythme et de sons, autant que de thèmes. Cet entrecroisement des motifs et de l'écriture permet de transmettre au lecteur un autre regard sur le monde.

Dans cette partie du travail, nous aimerions tout d'abord nous focaliser sur l'innovation dans la réécriture du mythe de Narcisse dans notre corpus, à travers les procédés internes et externes des textes, qui constituent et confirment la posture postmoderne des auteurs. Enfin, nous parlerons de la double vision du monde du monde de Guy de Maupassant et de Félicia Mihali, à travers leurs œuvres respectives.

---

<sup>336</sup> Boris Lyon-Caen « Claude Duchet, un activisme critique » Acta fabula, vol 12, n°9, Essai critique, Novembre-Décembre, <http://www.fabula.org/revue/document/6640.php>, consulté le 12-07-2023 à 21h 42.

<sup>337</sup> Claude Duchet, *Pour une socio critique ou variation sur incipit*, Paris, Montpellier, 1971, <http://www.sociocritique.com/tr/methode/s/c.methode2htm> consulté le 12-07-2023 à 22h17.

## **CHAPITRE V**

**POSTURE POSTMODERNE DES AUTEURS : INNOVATION DANS  
LE RÉINVESTISSEMENT DU MYTHE DE NARCISSE DANS *BEL-  
AMI ET CONFESSIO* POUR UN ORDINATEUR**

La postmodernité est un concept philosophique et intellectuel de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle qui tente, après l'effondrement des idéologies, de s'inscrire dans le prolongement du structuralisme et du déconstructivisme, tout en critiquant l'héritage du freudisme et du marxisme<sup>338</sup>. Elle est ainsi entendue comme un mode de reproduction sociale d'ensemble, régulée de manière décisionnelle et opérationnelle plutôt que de manière politico institutionnelle<sup>339</sup>.

Sur la foi des recherches de Marc Gontard<sup>340</sup>, s'appuyant lui-même sur les travaux de Michel Köhler, le terme postmoderne aurait été fondé par Arnold Tonybu<sup>341</sup> en 1947, pour désigner les mutations survenues au sein de l'ère culturelle occidentale après la deuxième guerre mondiale. Cela va s'appliquer dans le champ littéraire américain de l'après-guerre, pour caractériser un courant qui se pose ne s'opposant aux tendances sociologiques et formalistes du roman comme le précise Gontard. À cet effet Caroline Guybet-Lafaye déclare que :

*L'espace postmoderne est un espace complexe, fragmenté et ambigu, où l'on joue avec l'illusion, les effets de contre-jour, de perforation, de prolongement illusoire. La simplicité épurée de l'architecture moderniste a fait long feu devant la richesse et de la vie moderne et de la pratique de l'art. Elle exige la réalisation de projets pluri-fonctionnels et non de bâtiments à finalité unique<sup>342</sup>.*

Sous la plume de Lyotard, on note que la condition postmoderne est engendrée par le développement à large échelle de l'information, de la consommation, de la technologie de pointe et surtout par la condition des sociétés déçues par les promesses non tenues des grands récits qui ont ponctué la modernité :

*En simplifiant à l'extrême, on tient pour « postmoderne », l'incrédulité à l'égard des métarécits. Celle-ci est sans doute un effet du progrès des sciences mais ce progrès à son tour la suppose. A la désuétude du dispositif métanarratif de légitimation, correspondant notamment la crise de la philosophie métaphysique, et celle de l'institution universitaire qui dépendait d'elle<sup>343</sup>*

---

<sup>338</sup> Wikipédia.

<sup>339</sup> Michel Freitag, *Dialectique et société ; vol 2. Culture, pouvoir et contrôle, les modes de reproduction formels de la société*, Montréal, Saint-Marin et Lausanne, l'âge d'homme, 1986.

<sup>340</sup> Marc Gontard, *Le roman français postmoderne : une écriture turbulente*, in <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs.00003870> (6mai 2009), consulté le 13/07.2023.

<sup>341</sup> Arnold Tonybee, *Civilization on trial, and The world and the west*, Medians book, 1947.

<sup>342</sup> Caroline Guybet-Lafaye, *Esthétiques de la postmodernité, centre normes, société, philosophies*, <http://nosophi.univ.Paris1.fr>, p.8.

<sup>343</sup> Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979, p.31.

Le postmodernisme est alors une remise en question des métarécits, où chaque auteur s'arroge le droit de définir ses critères de vérités, récusant ainsi les normes modernistes, telle la nouveauté ou l'originalité.

Dans notre corpus, nous assistons à un dépassement du mythe de Narcisse à travers la conception postmoderne des auteurs. Ils innovent le mythe de Narcisse, en usant des procédés de réécriture appartenant au courant de la postmodernité.

En effet, Guy de Maupassant et Félicia Mihali adaptent le mythe de Narcisse à la situation de leur époque et à leur vision du monde, en se servant des procédés d'écriture postmodernes pour donner naissance à une littérature qui développe ce mythe, l'actualise et le transforme en sujet procréant. Ils partent de ce récit mythique, puis renouent avec l'ensemble des procédés de variations et de différenciation de la narrativité mythique, afin de faire apparaître en filigrane, une nouvelle histoire inédite. Le nouveau texte du mythe est alors obtenu par les procédés contrôlés de styles, de circonstances et de nouvelles approches médiatiques. Il est donc question de présenter dans ce chapitre, les différents procédés de réécriture postmoderne, permettent de repérer l'innovation dans la reprise du mythe de Narcisse dans les textes qui constituent le corpus d'étude.

### **V-1. Le narcissisme médiatique : une révolution de la conception moderne**

La « révolution » peut s'appréhender comme étant un changement quelque fois brusque et violent, un bouleversement des valeurs morales et culturelles qui fondent une société<sup>344</sup>. Elle insiste sur les ruptures, les accidents de la diachronie ; sur les failles du temps historique, plus que sur la périodisation par époques, qui vise, elle, à la constitution de plages historiques stables, entre des repères d'ailleurs difficiles à déterminer d'un commun accord. C'est une période qui dure, s'installe, et qui, lorsqu'elle aboutit, transforme de fond en comble la période suivante.

*Comme nous pouvons l'observer, la notion de révolution devient d'actualité avec l'irréversible montée de la mondialisation, l'ouverture des frontières, la circulation des hommes, des biens et de services et la diffusion éclatée du savoir par le moyen des TIC <sup>345</sup>.*

Il s'agit d'une expérimentation non conditionnée puisqu'elle libère l'écrivain de la contrainte de l'innovation. Dans cette logique, l'écrivain et notamment le romancier peut

---

<sup>344</sup> Dictionnaire Larousse, p.411.

<sup>345</sup> Herbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel*, Paris, Éditions de Minuit, 1968, p.8.

s'exprimer comme un auteur indépendant. C'est le postmodernisme que Lyotard défend qui est explicité par Marc Gontard :

*[...] l'œuvre postmoderne telle que la conçoit Lyotard, ne peut se confondre avec le postmoderne éclectique. Elle reste perpétuellement à inventer, en dehors même des codes qui contraignent l'innovation à n'être que le fantasme du futur dans le présent [...]*<sup>346</sup>

Le mythe de Narcisse qui porte son sens sur la beauté physique de l'individu qui se découvre et son état de narcissisme est avant tout une appréhension moderne ou classique connu dans la mythologie ancienne. Il est passé à une évolution rapide au fil des siècles et des époques en s'imprégnant par une réincarnation médiatique. En effet, depuis internet a permis aux technologies numériques de coloniser chaque recoin de la planète et du monde littéraire. À force de transmuier la moindre action tangible en processus informatique, tout ce que nous entreprenons aujourd'hui relève d'une dimension digitale<sup>347</sup>.

C'est à travers l'image que nous procure l'outil informatique que l'on peut comprendre qu'au fond, l'homme aime sa propre image, en l'aimant comme celle d'un autre. L'identification est impossible, l'identité est introuvable : l'image doit donc se construire, et sera fausse puisque irréaliste.

### **V-1-1. Une réécriture en langage médiatique**

Parler de réécriture en langage médiatique revient à une inscription dans le contexte numérique. C'est viser l'ensemble des dispositifs et des plateformes de diffusions rendus disponibles par les développements informatiques récents, en tant qu'ils constituent une *sémiosphère*<sup>348</sup> de reflet. Selon une telle définition, la culture numérique désigne la totalité des manifestations culturelles, artistiques et littéraires que ces dispositifs permettent d'accueillir et, par la force des choses, de redéfinir sous le prisme critique de Narcisse.

L'approche mythocomparative montre que chaque mythe d'une ère culturelle crée des archétypes qui sont utilisés en tout et en partie, puis embellis et complétés dans les mythes de chacune de ces civilisations. Ainsi, nous trouverons dans une littérature nouvelle et contemporaine, de nombreux et une pléthore d'exemples de réécriture des mythes. Ces exemples ne sont pas des copies conformes du mythe, mais une réécriture ou un

---

<sup>346</sup> Marc Gontard, *op.cit.*, p.26.

<sup>347</sup> Guillaume Pitron, *L'enfer du numérique : voyage au bout d'un like*, Éditions qui libèrent, 2021, p.7.

<sup>348</sup> Youri Lotman, *La Sémiosphère*, Limoges, Presses Universitaire de Limoges (PULIM), 1999.

réinvestissement du mythe. Ainsi dit, des textes auparavant écrits ou rédigés de nouveau tout en subissant des nombreuses modifications ; d'où l'affirmation de Michel Tournier qui stipule :

*Dès lors la fonction sociale on pourrait même dire biologique des écrivains et de tous les artistes créateurs est facile à définir. Leur ambition vise à enrichir ou du moins à modifier ce bruissement mythologique. Ce bain d'images dans lequel vivent leurs contemporains et qui est l'oxygène de l'âme<sup>349</sup>.*

Un essai de réflexion sur la réécriture comme pratique de l'écrivain et comme tops pratico-théorique. Mise en rapport avec la fonction mythique, la réécriture permet peut-être une tentative pour placer une « littérature restreinte » dans la perspective d'une anthropologie culturelle qui se dessinerait à l'intersection des avancées des sciences humaines. Choisir de regarder le texte dans sa réécriture est une option épistémologique qui situe à la confluence des théories critiques contemporaines, mettant l'accent sur l'articulation du texte littéraire avec son « autre ». S'il y a une ou des fonctions littéraires, c'est peut-être dans la réécriture qu'on peut les voir en action et qu'on peut tenter de les décrire.

Parlant d'une réécriture du mythe de Narcisse dans *Bel-Ami* et *Confession pour un ordinateur*, il s'agit de leurs mutations sous le prisme des médias. Cela revient à faire une mise en association du texte littéraire et de l'évolution numérique.

En effet, les formes et les écritures médiatiques ont la particularité d'analyser les mythes afin de mettre l'accent sur les transformations sémiotiques des médias tout en associant la mise en relation de ces évolutions avec des données sociologiques, économiques et historiques. Une attention particulière est portée à la dimension sociale des écritures médiatiques c'est-à-dire à la façon dont s'y recomposent les relations entre singulier et collectif, collectif et groupe. Les phénomènes de textualisation, d'écriture, plus généralement de mise en forme tels qu'ils se jouent dans les sphères médiatiques sont saisis à trois niveaux différents : comme dispositifs de représentation et d'énonciation, comme phénomène interrogeant les genres institués, entre continuité des imaginaires et mutations des systèmes médiatiques, enfin comme mise en jeu des corps professionnels dans leurs relations aux formes d'écriture dans les médias.

Maupassant utilise son personnage principal Georges Duroy dont le métier de journaliste est une affaire de circonstance. Il rencontre en effet un ancien camarade qui a réussi dans le milieu et qui lui propose de l'y introduire, malgré son inexpérience :

---

<sup>349</sup> Michel Tournier, *Le vent Paraquet*, Paris, Gallimard, 1979, p.187.

*Assieds-toi, dit Forestier, je reviens dans cinq minutes. Et il disparut par une des trois sorties qui donnaient dans ce cabinet. Une odeur étrange, particulière, inexprimable, l'odeur des salles de rédaction, flottait dans ce lieu. Duroy demeurait immobile, un peu intimidé, surpris surtout. De temps en temps des hommes passaient devant lui, en courant, entrés par une porte et partis par l'autre avant qu'il eût le temps de les regarder*<sup>350</sup>.

L'insertion de Georges Duroy dans un domaine journalistique par son ami permet à Maupassant de montrer une activité numérique et médiatique qui contribuera plus tard à l'apogée de son héros. Il met en évidence « la Vie française <sup>351</sup> », « La planète », « Le sénat <sup>352</sup> » qui sont des représentations quotidiennes et pratiques associées à une pléthore de substituts liés au domaine notamment « feuille de papier » et « bande de papiers imprimés<sup>353</sup> ».

Maupassant ayant été lui-même journaliste, connaît les travers de ce domaine. Il en fait une satire dans son roman, critiquant de façon moqueuse le milieu. Ainsi Georges Duroy entre dans ce milieu de frivolité, de suffisance et d'oisiveté qu'est le journalisme. Lorsque Duroy arrive à *La Vie Française*, journal où travaille son ami Forestier, il découvre que les journalistes et leur directeur se livrent à deux parties de cartes. C'est de la poudre aux yeux. Il apprend alors que les journalistes maîtrisent l'art de recycler leurs articles. Il jette son dévolu sur l'« écho » qui, pour lui :

*C'est par eux qu'on lance les nouvelles, qu'on fait courir les bruits, qu'on agit sur le public et sur la rente. Entre deux soirées mondaines il faut savoir glisser sans avoir l'air de rien, la chose importante, plutôt insinuée que dite. Il faut, par des sous-entendus, laisser deviner ce qu'on veut, démentir de telle sorte que la rumeur s'affirme, ou affirme de telle manière que personne ne croit au fait annoncé. Il faut que, dans les échos, chacun trouve chaque jour une ligne au moins qui l'intéresse, afin que tout le monde les lise. Il faut penser à tout et à tous, à tous les mondes, à toutes les professions, à Paris et aux Peintres, au Clergé et à l'Université, aux Magistrats et aux Courtisanes*<sup>354</sup>

Duroy devient chef des « échos ». Pourtant, il ne s'agit pas de journalisme, mais de manipulation à grande échelle. Maupassant le démontre par cet extrait :

*L'homme qui les dirige et qui commande au bataillon des reporters doit être toujours en garde, méfiant, prévoyant, rusé, alerte et souple, armé de toutes les astuces et doué d'un flair infailible pour découvrir la*

---

<sup>350</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, p.13.

<sup>351</sup> *Ibidem*.

<sup>352</sup> *Ibid*, p.10.

<sup>353</sup> *Ibid*, p.13.

<sup>354</sup> *Ibid*, p.26.

*nouvelle fausse du premier coup d'œil, pour juger ce qui est bon à dire et bon à celer, pour deviner ce qui portera sur le public ; et il doit savoir le présenter de telle façon que l'effet en soit multiplié.*<sup>355</sup>.

Cela montre une image menteuse et créatrice de cet élément médiatique qu'est le journalisme. Maupassant montre ici que dans la supercherie réside un art : celui de tromper et de faire illusion du vrai.

Par ailleurs, Félicia Mihali, peint un langage médiatique axé sur l'usage de l'ordinateur comme centre de la mémoire pouvant être tributaire d'une reconstruction identitaire à partir des souvenirs lacunaires, des lectures et des rêveries, d'une capacité à faire valoir l'instance narcissique et beau de la narratrice. De l'internat à l'internet, la narratrice révèle non seulement sa première expérience amoureuse, mais aussi l'origine de son désir d'écrire. Plusieurs motifs récurrents des éléments médiatiques conservent l'héritage familial, le complexe de l'origine, l'impossibilité de rompre avec le cycle de la pauvreté, le mensonge de l'amour et du mariage, et surtout la difficile venue à l'écriture.

Dans sa production, elle insiste sur les éléments comme « dossier »<sup>356</sup>, « fichier »<sup>357</sup>, « taille »<sup>358</sup>, « type de document »<sup>359</sup>, « modifié »<sup>360</sup>, « Microsoft Word »<sup>361</sup> ou encore « 72 ko »<sup>362</sup> qu'elle étend dans son roman pour relever la mémoire conservatrice de la vie de Carmen.

*Pour le cours de photo, il m'a acheté un appareil Sména. Je n'appréciais pas ces cadeaux, car on apprécie uniquement ce qu'on désire, aucune de ces choses ne m'avait jamais tentée. J'ai cependant appris à développer des films et à photographier*<sup>363</sup>

Par la suite, dans le parcours et les travers du personnage, cette présence excessive et abondante des médias finira par construire une identité autre. Les fichiers de ce roman, organisés en six dossiers, contiennent l'histoire de la douloureuse construction narrative d'un sujet résilient qui se confesse à tout le monde tout en espérant garder l'anonymat. Le lecteur suit le parcours de la narratrice du lycée à l'université, de l'initiation à l'amour à l'initiation à l'écriture.

---

<sup>355</sup> *Ibidem.*

<sup>356</sup> *Ibid*, p.24.

<sup>357</sup> *Ibid*, p.33.

<sup>358</sup> *Ibid*, p.47.

<sup>359</sup> *Ibid*, p.106.

<sup>360</sup> *Ibid*, p.149.

<sup>361</sup> *Ibid*, p.189.

<sup>362</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.13.

<sup>363</sup> *Ibid*, p.72.

La dimension médiatique représente le rapport matériel entretenu par les textes et leur support, rapport qui relève d'abord et avant tout de la manipulation. Écrire un texte, lire un texte impliquant un travail du corps, des yeux et des mains. Il faut tourner des pages ou faire défiler du texte à l'écran, se servir d'un stylo ou d'un clavier, jouer avec des masses de papiers ou de données, déployer des stratégies de conservation et de transmission de ces textes. Cette dimension est essentiellement endo-sémiotique au sens où y est isolé le matériau qui sert à mettre en jeu des signes, des textes. La médiologie, les études médiatiques et l'archéologie des médias portent leur regard sur cet aspect matériel et technologique du texte<sup>364</sup> consubstantiel au mythe de Narcisse.

### V-1-2. L'évolution dans la titrologie romanesque

De nombreuses définitions tentent, plus au moins avec succès, d'appréhender les nombreuses significations que recèle le concept du titre ; mais la totalité de ces tentatives d'interprétation se réunissent autour de la même pensée : celui qui résume le contenu. Pour Hachette, le titre est un *énoncé servant à nommer un texte et qui en évoque le contenu*<sup>365</sup>, quant au wiktionnaire, il devient un *élément qui est mis en valeur par rapport au contenu qui le suit et qui le résume parfois*<sup>366</sup>. De son côté, l'étymologie du mot est tout aussi explicite : « Titre » vient du latin « *titulus* » dont les sens étaient multiples : rang, affiche ou étiquette. Utilisé dans cette dernière optique, le « *titulus* » servait à *faire connaître le nom de l'auteur et la matière traitée dans le « volumen » sans avoir à dérouler celui-ci*<sup>367</sup>. Ruban pendu au « volumen », le « *titulus* » correspondait d'abord à un besoin pratique de connaissance et de classement. On l'emploie aussi comme légende pour définir toutes sortes de supports d'écriture telle l'épigraphe gravé sur pierre ou sur bois pour indiquer la fonction commerciale ou religieuse d'un bâtiment. Ce type d'enseigne sert également à identifier le ou les crimes commis par un condamné qui doit lui-même la porter à son cou, jusqu'au lieu d'exécution.

*Un beau titre est le vrai proxénète du livre*<sup>368</sup>. Cette remarque provocante de Furetière est devenue, trois siècles plus tard, *la formule canonique des titrologues d'aujourd'hui une discipline mineure*<sup>369</sup>. La titrologie n'a vu le jour que dans les décennies avec Claude Duchet qui a célébré la naissance d'une discipline qui aurait comme objet de recherche *un élément*

---

<sup>364</sup> Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, Paris, Seuil, 1983, p.312.

<sup>365</sup> Hachette, éd, 2005, p.1613.

<sup>366</sup> Wiktionnaire, consulté le 30 mai 2024 à 15h.

<sup>367</sup> Maurice Helin, « Les livres et leurs titres », n°34, 1956, p.139.

<sup>368</sup> Antoine Furetière, *Le roman bourgeois*, La Haye, Mouton, 1981, p.3.

<sup>369</sup> Gerard Genette, *Les titres*, Paris, Seuil, 1987, p.23.

*polyédrique et apparemment insaisissable* <sup>370</sup> avec la parution de son travail *La fille abandonnée* » et « *La bête humaine, élément de titrologie romanesque* en 1973; l'emploi du néologisme lui est donc attribué pour désigner ce champ de recherches. Depuis :

*les recherches sur le titre se sont enrichies avec des apports très divers issus de domaines forts différents : de la linguistique du texte aux sciences de la communication, en passant par la théorie de l'argumentation, la déconstruction, l'esthétique de la réception, la pragmatique et bien entendu la sémiotique, les méthodes d'analyse qui ont porté sur le titre se rejoignent dans leur intérêt pour les phénomènes de la production et de la construction du sens* <sup>371</sup>.

Le titre est un type de métadonnée, constituant en un nom ou un ensemble de mots que l'auteur d'un document ou d'une œuvre choisit et met en place ou en tête de cette œuvre pour désigner sa production et indiquer son contenu. Elle étudie les titres des œuvres de l'esprit comme :

*Signe de transformation en marchandise d'un ouvrage, le titre des œuvres n'en a pas moins de multiples fonctions. Tous les critiques qui se sont intéressés aux problèmes de la titrologie ont repéré certaines de ces fonctions. Léo Hock dans son essai « Pour une sémiotique du titre », en relève deux qu'il appelle : identificationnelle quelques fois aussi nommé 'référentielle' et 'énonciatrice'* <sup>372</sup>

Le titre *Bel-Ami*<sup>373</sup> correspond au surnom donné au héros par la petite fille de Mme de Marelle, Laurine. Ce titre donne ainsi le ton du roman : c'est l'histoire d'un homme « séduisant », « portant beau », « grand, bien fait », devenant « L'ami » des femmes. Mais le terme « Ami » reste ambigu : le héros se pose en « ami » de tous. En effet, de Forestier et de sa femme, Mme de Marelle et de sa fille, de la fille du banquier Walter. Mais, derrière cette amitié affichée, se cache la volonté d'un profit. L'amitié n'est donc, en réalité, que de l'exploitation. Il peut sembler paradoxal que ce surnom soit donné au héros par le seul personnage « pur » du roman, à cause de son jeune âge.

Nous pouvons, certes, trouver chez Maupassant, du monde de l'enfance, que traduit le jeu spontané de Duroy avec Laurine. Mais Laurine figure aussi le premier maillon d'une chaîne

---

<sup>370</sup> Joseph Besa Camprubi, *Les fonctions du titre*, Limoges, Presse universitaire de Limoges, 2002, p.7.

<sup>371</sup> *Ibidem*.

<sup>372</sup> Serge Bokobza, *Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre*, Le rouge et le Noir, Librairie Droz, 1986, p. 31.

<sup>373</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, 1885.

de séduction : elle annonce les générations des femmes livrées au désir du héros. Le baiser que lui donne Duroy en dit long.

Par contre, avec *Confession pour un ordinateur*<sup>374</sup>, le titre est une évocation purement dominée par deux éléments distincts. Une « confession » s'apparente à une action de confier, d'avouer à quelqu'un les fautes, les erreurs qu'on a à se reprocher<sup>375</sup> or, quant à l'« ordinateur », il s'agit d'un système de traitement d'information programmable ; elle est une machine automatique de traitement obéissant à des programmes formés par des suites logiques<sup>376</sup>.

Ainsi, la nuance sémantique qui se dégage de ce titre repose sur l'assemblage et l'union de ces deux mots. En effet, Félicia Mihali, à partir de ce titre, présente une narratrice qui dévoile au lecteur la façon dont l'initiation à l'art et à la sexualité l'a sauvée de la précarité de son milieu social, et surtout de ses tendances autodestructrices qu'elle attribue de manière ingénieuse sous forme de document électronique.

De toutes ces diversités d'appréhension du titre lié au mythe de Narcisse, il ressort que celui-ci dans son aspect étymologique n'était qu'associé à la beauté physique et psychologique de l'homme comme le décrit Maupassant avec son héros Georges Duroy. Il conserve son statut mais est davantage actualisé dans la connotation nouvelle et médiatique d'une approche faite par Félicia Mihali qui le fait évoluer.

### **V-1-3. *Confession pour un ordinateur* : Le narcissisme moderne à l'ère des technologies numériques**

Le narcissisme désigne l'amour de soi en référence au mythe de Narcisse tombé amoureux de sa propre image. En psychanalyse, le concept est élaboré dans les années 1910 par Sigmund Freud en tant qu'étape du développement de la libido au cours de la formation du moi conçu comme objet d'amour<sup>377</sup>. Le terme peut aussi bien désigner l'estime de soi qui s'équilibre dans celle d'autrui, qu'une confiance en soi excessive, confiant à l'égoïsme, c'est-à-dire non compensée par une considération d'autrui désintéressée.

Les époques anciennes et la mythologie montrent que le mythe de Narcisse vient de l'antiquité gréco-romaine<sup>378</sup>. Narcisse, en grandissant se révèle être d'une beauté exceptionnelle

---

<sup>374</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, XYZ, 2009.

<sup>375</sup> Dictionnaire Larousse, p.306.

<sup>376</sup> *Ibidem*.

<sup>377</sup> <https://fr.m.wikipedia.org>

<sup>378</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, chant 3.

mais d'un caractère très fier : il repousse sans cesse les prétendantes, nombreuses, qui se présentent à lui. Un jour, alors qu'il s'abreuve à une source après une journée de chasse, il voit son reflet dans l'eau et en tombe amoureux.

D'une manière précise et intégrée sur l'évolution du mythe de Narcisse, *Confession pour un ordinateur* est à juste titre utilisé pour rendre vivant ce mythe dans le XXI<sup>ème</sup> siècle. En effet, les nouvelles technologies numériques utilisées par Félicia Mihali tout au long de l'intrigue ont permis de démultiplier les liens entre les hommes mais ont aussi fait émerger un Narcisse moderne, autocentré, devenu dépendant des éléments médiatiques et du regard des autres. Aujourd'hui, les technologies numériques décrites dans le texte comme « la télévision », « les théâtres », « l'opéra », « cinéma »<sup>379</sup> ont recréé une société littéraire narcissique, ont façonné des personnages et des femmes narcissiques.

C'est l'entrée de l'écran de l'ordinateur dans les foyers narratifs qui marque le début du développement du narcissisme moderne. Dans les siècles antérieurs, les écrans et autres formes de numériques et médiatiques étaient rares et chers, réservés à la royauté et à la noblesse. Peu à peu, ils s'installèrent dans des maisons et encore plus dans les textes littéraires.

*Confession pour un ordinateur*, par son personnage Mariama est donc la photographie utilisée pour capter le regard de quelqu'un, sa profondeur. L'art du portrait, permet de toucher la nature profonde de la personne, de combler le vide, d'effacer la solitude ou l'ennui.<sup>380</sup> Dès lors, quelle est la place de cet art sur existence ?

## V-2. L'art numérique : la facette de l'existentialisme

L'existentialisme est une doctrine selon laquelle l'homme n'est pas déterminé d'avance par son essence mais libre et responsable de son existence<sup>381</sup>. Il considère chaque individu comme un être unique maître de ses actes, de son destin et des valeurs qu'il décide d'adopter<sup>382</sup>. L'existentialisme se nourrit des pulsions dont celles qui étaient déjà là en nous, et le mythe de Narcisse a depuis *Les métamorphoses*<sup>383</sup> d'Ovide, traverser les époques. Toutefois, il semble que les réseaux sociaux et l'usage des éléments numériques dans l'intrigue romanesque aient ici un nouveau rôle à jouer. Ils sont devenus non seulement le nouveau miroir dans lequel on

---

<sup>379</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.90.

<sup>380</sup> Like, nombre de j'aime dans les réseaux sociaux ;

<sup>381</sup> Wikipédia.

<sup>382</sup> Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1970.

<sup>383</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, 1<sup>er</sup> siècle.

ne cesse de contempler notre reflet lissé et retouché par les autres comme Georges Duroy<sup>384</sup> mais aussi par nous-mêmes comme Carmen<sup>385</sup> et donc l'intention d'être au centre de l'existence apporte une sorte de nouveau et de représentation de soi.

Avec *Les Métamorphoses* d'Ovide et passant par les différentes formes de représentation de Narcisse, le mythe est figé sur la représentation, l'image de l'individu. La modernité impose par l'usage du récit numérique que présente Félicia Mihali avec « les dossiers<sup>386</sup> », « les fichiers<sup>387</sup> », « les documents<sup>388</sup> », « taille <sup>389</sup>», « modifié »<sup>390</sup>, un nouveau moyen d'affirmation de l'individu narcissique. En relatant sa vie dans la mémoire et en prenant des risques, elle essaie de se démarquer des autres auteurs du romantisme, surréalisme et nouveau roman au lieu de rentrer en communication avec eux et de prouver peut-être, que l'on mérite cette forme de reconnaissance quel qu'en soit le prix à payer.

Dans sa généralité profonde, l'existentialisme considère que les hommes peuvent être appréhendés en fonction d'une « nature<sup>391</sup> », d'un fond permanent, qui ne change pas, une identité fixe en quelque sorte.

Michel Henry, interroge les conséquences anthropologiques de l'usage des outils numériques de notre vie quotidienne, si omniprésents qu'ils tendent à s'imposer comme la « culture numérique<sup>392</sup> » d'un nouveau monde virtuel. *Confession pour un ordinateur* en fait un discernement sur l'existence numérique à partir de la vérité de l'incarnation en explorant les dimensions de l'essence de l'homme et de sa liberté, le corps et le lien social. Le numérique en fait donc une existence anti culturelle, une source d'idolâtrie qui remplace « l'idole à la place de l'origine <sup>393</sup> » : l'absence de limites à la place de la liberté, l'interconnexion à la place de la communauté.

À ce niveau il faut dire que le travail créatif renforce le plaisir de la lecture et l'appropriation de *Confession pour un ordinateur*. Le traçage et le profilage du personnage dans l'intrigue en éclairent aussi le sens : Il faut se souvenir pour se délester des souvenirs qui pèsent,

---

<sup>384</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, 1885.

<sup>385</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, 2009.

<sup>386</sup> *Ibid*, p.106.

<sup>387</sup> *Ibid*, p.123.

<sup>388</sup> *Ibid*, p.144.

<sup>389</sup> *Ibid*, p.151.

<sup>390</sup> *Ibid*, p.170.

<sup>391</sup> Maurice Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, Paris, PUF, 1941, p.24.

<sup>392</sup> Michel Henry, *L'essence de la manifestation*, Paris, Humensis, 1963.

<sup>393</sup> Michel Henry, *op.cit*, p.44.

l'identité de Carmen est à rechercher non dans les ressassements du passé, irrattrapable, mais dans un projet, qui ouvre la possibilité d'un devenir. La pratique réflexive de la littérature et du numérique incite à adopter une distance critique par rapport à nos propres usages numériques. Pour ce faire, la confrontation entre un personnage amnésique et l'hypermnésie du numérique permettent de saisir comment se constitue notre mémoire numérique et comment on peut tenter de se la réapproprier.

### **V-2-1. Le Narcisse moderne : l'amour de son égo**

L'usage du numérique a permis de démultiplier les liens entre les hommes mais aussi fait émerger un Narcisse moderne, autocentré, devenu dépendant de son art numérique et du regard des autres<sup>394</sup>. En effet, le mythe de Narcisse vient de l'Antiquité gréco-romaine<sup>395</sup>. Narcisse en grandissant se révèle être d'une beauté exceptionnelle mais d'un caractère très fier. Il repousse sans cesse les prétendantes nombreuses, qui se présentent à lui. Un jour, alors qu'il s'abreuve à une source après une journée de chasse, il voit son reflet dans l'eau et en tombe amoureux. Il reste alors des jours et des nuits à se contempler et à désespérer de ne jamais rattraper sa propre image. Il dépérit et finit par en mourir.

Aujourd'hui, les technologies numériques ont recréé une société narcissique, ont façonné des hommes et des femmes narcissiques<sup>396</sup>.

D'abord, Guy de Maupassant lui-même dans le milieu numérique notamment celui du journalisme, fait dans *Bel-Ami* une satire de la presse du 19e siècle : Les rouages des grands journaux n'ont effectivement pour lui aucun secret. Maupassant introduit donc un espion *Bel-Ami*, « cette graine de gremlin », dans ce milieu de frivolité, de suffisance et d'oisiveté car « Il lui était plus favorable que tout autre pour montrer les étapes de son personnage ». Il écrit à cet effet :

*Il vit arriver la marchande, qui ouvrit sa boutique de verre, puis il aperçut un homme portant sur sa tête un tas de grands papiers pliés. Il se précipita : c'était Le Figaro, le Gil-Blas, le Gaulois, l'événement, et deux ou trois autres feuilles du matin ; mais la vie française n'y était pas*<sup>397</sup>.

---

<sup>394</sup> Guillaume Pitron, *L'enfer du numérique : voyage au bout d'un like*, op.cit., p.17.

<sup>395</sup> Wikipédia.

<sup>396</sup> Tobie Nathan, « Narcisse : à travers le miroir dans imaginaire et inconscient », n°14, 2004, p.49.

<sup>397</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, p.61.

Par ailleurs, Félicia Mihali montre un personnage qui, non seulement conserve sa vie dans la mémoire et le cœur de l'ordinateur, mais aussi est un adepte de l'art numérique et de la belle représentation. Cela se perçoit lorsqu'elle écrit : *Christian était étudiant à l'école polytechnique ; c'était un beau garçon et doué, qui m'avait promis de m'initier au secret d'internet*<sup>398</sup>.

La question de l'égo personnel des personnages présentés par Maupassant et Mihali n'est pas une nouvelle invention : Tous les grands philosophes antiques, de façon générale les sages d'Orient et Occident, l'ont évoqué comme étant le facteur de la « narcissification » de nous-mêmes.

Le Narcisse moderne est fasciné par son reflet dans les écrans ; reflet que sont ses épopées ou les images qu'il reçoit de lui, son image dans la presse et dans le cœur de l'ordinateur. Ce contexte utilisé par Mihali exacerbe la préoccupation de l'image propre de son personnage, ainsi que le besoin de l'approbation d'autrui à tout prix.

L'égo personnel du personnage de Maupassant pénètre dans la vie sociale comme *Bel-Ami*. Il se débarrasse de son enfermement bureaucrate avec quelques fracas, puis, en tant que reporter, il connaît les douleurs de la feuille blanche quand rien ne vient. Il va progresser cependant à pas de géant et devenir par la suite « échetier » puis « rédacteur » des affaires politiques et enfin rédacteur en chef ayant acquis aisance et habileté d'écriture, puissance et influence sur ses lecteurs. Sa plume, comme celle de son créateur sera appréciée et ses articles se vendront cher, très cher. La réussite de *Bel-ami* ressemble à celle de Maupassant avec des moyens semblables : journaliste, il accélérera sa promotion sociale : la même ambition les anime, celle de réussir.

Le Narcisse moderne est donc une nutrition de l'amour de son égo. Le personnage Duroy en est un fin dénonciateur de cet amour. Nous avons plusieurs leviers pour retourner à un rapport plus profond à nous-mêmes : la pratique des arts, la contemplation, l'action désintéressée de volontariat, l'intériorisation ou des temps de flottement assumés. Des actions simples qui peuvent recréer la présence à soi, aux autres, des liens concrets d'entraide, loin des miroirs noirs dans lesquels se noie aujourd'hui le Narcisse moderne.

---

<sup>398</sup>Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.171.

## V-2-2. Le langage de l'isotopie du progrès de Duroy

Les acceptions du terme « langage » sont diverses mais celle que nous retiendrons ici est la suivante : « *Manière de parler propre à un groupe social ou professionnel à une discipline, à un domaine d'activité, à quelque chose* <sup>399</sup> ». Il s'agit là d'un mode d'expression relatif à une réalité donnée. Il existe plusieurs types de langages différents les uns des autres en fonction des références auxquelles ils se rencontrent. Nous aurons par exemple le langage administratif, le langage médical, le langage de la peur et celui de la tolérance. Dans notre corpus nous avons relevé un principal à savoir : le langage de la modernité notamment celui de l'isotopie du progrès.

Le langage de la modernité traduit une des influences que la société moderne et ses tendances ont eu sur Maupassant et Mihali par qui les indices de la modernité apparaîtront dans leurs romans. Il s'agira de relever dans le texte tout ce qui se réfère à la modernité et qu'ils ont, consciemment ou non, laissé apparaître dans *Bel-Ami* et *Confession pour un ordinateur*.

Algirdas Julien Greimas définit le concept d'isotopie comme

*L'ensemble redondant de catégorie sémantique qui rend possible la lecture uniforme du récit tel résulte des lectures partielles des énoncés et la réalisation de leur ambiguïté, qui est guidée par la recherche de la lecture unique*<sup>400</sup>.

L'isotopie dans ce sens fait valoir la répétition d'éléments semblables ou compatibles par le lien sémantique. Ainsi, elle s'apparente à *la récurrence d'un même trait sémantique*<sup>401</sup>. Il s'agira de faire ressortir un réseau sémantique par la redondance sémique. Dans le corpus, nous percevrons l'isotopie du progrès entendu comme le *fait d'avancer, un mouvement en avant, progression*<sup>402</sup>. Cela participe au langage de la modernité en ce sens que le progrès est un des éléments déterminant de la société moderne.

Le terme « *escalier* », récurrent dans notre corpus fait partie de l'isotopie du progrès. Il a un double sens dans l'œuvre. En premier, il désigne un *ensemble de support plan fixe ou mobile, échelonné de façon à assurer la circulation des personnes entre deux ou plusieurs niveaux*<sup>403</sup>. En tant que tel, il est mentionné à plusieurs reprises dans le texte et est emprunté

---

<sup>399</sup> Dictionnaire Larousse, p.278.

<sup>400</sup> Algirdas Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966, p.21.

<sup>401</sup> François Rastier, « L'isotopie sémantique, du mot au texte », in *Information grammaticale*, n°27, 1985, p.33.

<sup>402</sup> Dictionnaire Larousse, p.210.

<sup>403</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, p.24.

par les personnages qui veulent se déplacer en allant d'un étage à un autre. Georges Duroy l'a particulièrement usé dans l'œuvre. Cela se voit lorsqu'il se rend pour la première fois chez les Forestiers : « *Une porte s'ouvrit dans l'escalier, il eut peur d'être surpris et il se mit à monter fort vite* »<sup>404</sup>.

Il s'en sert pour gagner le salon des hôtes qui se trouvent à l'étage. Il se retrouve une seconde fois face à l'escalier chez son chef Forestier et après que celui-ci l'eut poussé vers l'escalier, Duroy se mit à « *monter lentement marche après marche* »<sup>405</sup>. Juste après avoir épousé Madeleine, il a encore en face de lui ces mêmes escaliers qui conduisent au salon de Forestier qu'« *à chaque étage de son nouvel escalier il se regardait complaisamment* »<sup>406</sup>.

Dans un second sens, l'escalier dans *Bel-Ami* se présente comme le symbole de l'ascension sociale. C'est en effet de l'évolution sociale de Georges Duroy dont il est question ici. Nous remarquons qu'à tous les moments décisifs de sa vie où il était amené à gravir les échelons.

### **V-2-3. Le langage de l'isotopie du progrès de Carmen**

L'isotopie chez Carmen dans *Confession pour un ordinateur* est construite de manière différente. C'est une nouvelle vision de Narcisse ancré dans la mémoire de l'ordinateur. En effet, l'ordinateur dans son sens étymologique s'apparente à *une machine automatique de traitement de l'information, obéissant à des programmes formés par des suites d'opérations arithmétiques et logique*<sup>407</sup>. Il est le centre du traitement de tout aspect basé sur les programmations.

L'ordinateur est dans un premier temps l'élément définissant la présence des arts. Félicia Mihali montre avant tout que la société dans laquelle vie Carmen se consacre à une spécialité des lettres, des arts et des sciences. En d'autres termes, il s'agit d'un personnage moral à vocation savante. Ce terme est mentionné plusieurs fois dans le roman et est l'objet de représentation et d'apprentissage de l'évolution de Carmen qui lui accorde beaucoup de crédibilité et s'y réfère.

---

<sup>404</sup> *Ibid.*, p.47.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p.231.

<sup>406</sup> *Ibid.*, p.39.

<sup>407</sup> Dictionnaire Larousse, p.301.

*Au vernissage je suis tombé sur Théo, le sculpteur qui travaillait autre fois dans l'atelier du musée Aman* <sup>408</sup>

L'usage de l'art et de l'ordinateur est plus important pour Carmen car c'est à priori un domaine dans lequel la plupart de ses prétendants ont exercé. Elle vit de multiples amours favorisant ainsi son appoint dans la connaissance des arts et du numérique. Si la passion et l'isotopie de Narcisse sont basées sur la pêche et la chasse, celle de Carmen est centrée sur son élargissement en accord avec la technologie : « *Pour l'interview, j'ai renoncé à l'enregistrement sur bande et préférant les notes* <sup>409</sup> ».

Bien plus encore : « *J'ai cependant appris à développer des films et à photographier* <sup>410</sup> »

L'ordinateur est dans un deuxième temps est le conservateur de la vie de Carmen qui est la représentation fictive de ce qu'elle a vécu dans sa jeunesse. Il se confond à un musée de souvenirs dans lequel la vie de Carmen est représentée de manière à donner un sens à ce qui a précédé. Ainsi, la narratrice montre qu'« *elle est cependant rassuré de savoir qu'elle sera enregistrée dans le cœur dur d'un ordinateur* <sup>411</sup> ». Pour enfin montrer avec conviction que l'ordinateur est mieux que le livre d'une vie rédigée dans un roman en affirmant que « *peut-être que la fin survient lorsque nos propres souvenirs nous traversent l'esprit au contact des histoires des autres. La fin de tout arrive lorsque notre passé devient fiction* » <sup>412</sup>

De ce qui précède de ce chapitre, nous nous sommes intéressés principalement sur les procédés d'écriture du mythe de Narcisse qui nous ont conduit dans une réécriture plutôt différente de celle de la mythologie en intégrant une réécriture du mythe de Narcisse moderne avec des emprunts numériques tant dans le titre, l'aspect des personnages et le circuit de construction narratif. C'est lui qui présente les différents procédés de réécriture postmoderne permettant de repérer l'innovation dans la reprise du mythe de Narcisse dans les textes qui constituent le corpus d'études. Il étudie tout d'abord le narcissisme médiatique comme une révolution de la conception moderne qui est centré sur l'image que produit l'outil informatique que l'on peut comprendre qu'au fond l'homme aime sa propre image. Cette vision du narcissisme postmoderne a été vu sur les aspects de la réécriture en langage du médiatique, de l'évolution dans la titrologie romanesque et le narcissisme moderne à l'aide des technologies numériques qui se traduit par *Confession pour un ordinateur* de Félicia Mihali. Nous avons

---

<sup>408</sup>Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.144.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p.164.

<sup>410</sup> *Ibid.*, p.72.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>412</sup>*Ibid.*, p.205.

montré que c'est l'écran de l'ordinateur qui est entré dans le foyer narratif pour marquer le début du développement d'un narcissisme moderne. Dans les siècles antérieurs les écrans et autres formes de numériques et médiatiques étaient rares, chers réservés à la royauté et à la noblesse. Cette innovation a permis d'étudier dans un second temps l'art numérique à la facette de l'existentialisme qui montre la pratique flexible de la littérature et du numérique qui incite à adopter une distance critique par rapport à nos propres usages du numérique. La confrontation entre un personnage amnésique et hypermnésique du numérique permet de saisir comment se constitue la mémoire numérique et comment on peut tenter de se la réapproprier. À cet existentialisme nous avons touché les points de l'amour de Narcisse pour son ego, le langage de l'isotopie du progrès des personnages Georges Duroy et Carmen. Il a été important de montrer que dans cette isotopie du progrès l'évolution se fait de manière échelonnée. Si Georges Duroy s'intéresse aux escaliers comme ascension sociale, Carmen quant à elle utilise l'ordinateur pour conserver sa vie. Par conséquent, quelle serait l'utopie qui se dégage de ce réinvestissement de Narcisse dans les médias?

**CHAPITRE VI**

**LA CONCEPTION DU MONDE DE FELICIA MIHALI ET DE  
GUY DE MAUPASSANT**

La conception du monde est une appellation propre de la littérature qui donne une nouvelle vision d'une étude dans sa globalité<sup>413</sup>. Elle est un horizon renouvelé de ce que les auteurs de tous genres littéraires laissent de manière inconsciente pour interpréter le monde et son avancée<sup>414</sup>. Dans le cas du mythe de Narcisse, Félicia Mihali et Guy de Maupassant nous plongent dans l'univers d'un monde moderne. Si l'homme nouveau produit par le résultat de la transformation était d'abord compris dans le cadre d'une utopie de l'individu narcissique, le recul progressif que connaîtra l'idée de personnages-narcissiques<sup>415</sup> ainsi que la montée du paradigme numérique, utilitariste et néolibéral au cours des siècles suivants transposera le concept de sa forme concrète, c'est-à-dire d'un humain proprement transformé en un être post humain s'étant débarrassé des limites de sa biologie et étant dorénavant capable d'optimiser ses capacités, son potentiel, sa productivité et ses plaisirs encore plus les peines.

Pour Castoriadis :

*Le monde moderne se présente superficiellement, comme celui qui a poussé, qui tend à pousser la rationalisation à sa limite et qui, de ce fait, se permet de mépriser ou de regarder avec une curiosité respectueuse les bizarres coutumes, inventions et représentations imaginaires des sociétés précédentes. Mais paradoxalement, en dépit ou plutôt en raison de cette rationalisation extrême la vie du monde moderne relève autant de l'imaginaire que n'importe quelle culture archaïque ou historique<sup>416</sup>.*

Nous commencerons en jetant un regard sur les liens étroits qui existent entre le mythe de Narcisse contemporain à la technique et l'idéologie postmoderne. Cette interrelation, comme nous le verrons par la suite est elle-même nourrie par l'existentialisme moderne à l'égard de l'humain et du numérique, menant à son tour vers de nouvelles formes d'écriture. Nous ferons état enfin par l'usage du comparatisme une mise en équilibre de la manière dont ces idées sont constitutives du mythe de Narcisse moderne du progrès ainsi que la manière dont le transhumanisme<sup>417</sup> qui émerge comme réponse à l'échec en jetant un regard sur les liens étroits qui existent entre le mythe ancien dans *Bel-Ami* et le mythe réinvesti dans *Confession pour un*

---

<sup>413</sup> Wikipédia

<sup>414</sup> Philippe Breton, *L'utopie de la communication. Le mythe du « village planétaire »*, Paris, La découverte, 1995. p.32.

<sup>415</sup> Philippe Breton, *La société de l'information ; de l'utopie au désenchantement »*, Revue européenne des sciences sociales, XL, 2002, p.37.

<sup>416</sup> Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975.

<sup>417</sup> Laurent Alexandre, *Transhumanisme versus bioconservateurs*, Les tribunes de la santé, 2012, p.77.

ordinateur. Ce sont les dynamiques<sup>418</sup> qui animent cette transposition que nous explorerons au cours de ce chapitre.

### VI-1. De la figure originelle de Narcisse à narcissisme numérisé

Le mythe de Narcisse classique utilisé par la philosophie, l'anthropologie, la sociologie et même la littérature déroule un récit uniforme selon lequel l'homme se représente et se projette dans son image produit par le reflet. Guy de Maupassant présente George Duroy comme un Don Juan. Il séduit tantôt avec le cœur, tantôt par pur esprit de conquête. On remarquera d'ailleurs que la bascule entre les deux s'effectue tout au long du roman lorsqu'il se met à souffrir de jalousie envers le défunt mari de Mme Forestier et à perdre confiance en elle. C'est alors qu'il prendra la décision de devenir insensible voire cruel et sans scrupules. Cela est visible lorsqu'il écrit : « *Toutes les femmes sont des filles, il faut s'en servir et ne rien leur donner de soi* »<sup>419</sup>.

Guy de Maupassant ajoute également dans la logique de l'insensible cruauté de Georges Duroy :

*Je serais bien bête de me faire de la bile. Chacun pour soi. La victoire est aux audacieux. Tout n'est que de l'égoïsme. L'égoïsme pour ambition et la fortune vaut mieux que l'égoïsme pour la femme et pour l'amour*<sup>420</sup>.

La ressemblance directe avec le mythe de Narcisse montre que Georges Duroy est la peinture de Narcisse contemporain car il a des paradoxes comme son attachement sincère à ses parents et ses origines paysannes ou encore sa réaction d'apitoiement dans l'église pour une pauvre femme, sa colère contre l'impitoyable nature juste avant de se jouer des sentiments de toutes les femmes bourgeoises qu'il rencontre dans le but de désirer une vengeance sociale.

Avec l'évolution du temps et des époques, celui-ci fait un saut qualitatif sur sa conception par l'évocation de « l'ordinateur »<sup>421</sup> comme le fait Félicia Mihali. En effet, la création littéraire avec et pour l'ordinateur existe depuis plus de quatre décennies. La littérature numérique, électronique, informatique ou cyber littérature<sup>422</sup>, place ainsi le mythe de Narcisse dans une évolution postmoderne de sa conception originelle. La critique s'entend généralement

---

<sup>418</sup> *Ibid*, p.85.

<sup>419</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, p.73.

<sup>420</sup> *Ibid*, p.112.

<sup>421</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, 2009.

<sup>422</sup> Philippe Bootz, *Les basiques : La littérature numérique*, Paris, Seuil, 2006, p.14.

pour distinguer deux principales formes de littérature sur un support numérique : La littérature numérique et la littérature numérisée <sup>423</sup>. Comme le titre l'indique *Confession pour un ordinateur*<sup>424</sup> avertit que le sujet sera réinvesti dont Narcisse numérique.

Cela se justifie en ces mots : « *Je suis cependant rassuré de savoir qu'elle sera enregistrée dans le cœur dur d'un ordinateur* ». <sup>425</sup>

Plus spécifiquement, cela signifie que le rythme d'évolution technologique qui est exponentielle atteindrait un point où des innovations majeures seront réalisées en un clin d'œil, et successivement de plus en plus rapidement, rendant toutes prédictions impossibles sans une fusion de l'humain avec l'intelligence artificielle<sup>426</sup> surpuissante qu'est l'ordinateur.

Quoi que cela puisse apparaître, notre regard contemporain comme une rupture radicale d'avec l'ordre des choses, il s'agit en fait de la brisure de Narcisse qui s'admire dans un miroir représenté par le reflet de l'eau pour passer rapidement à cette littérature numérisée dont l'outil informatique est au centre de la mémoire. Félicia Mihali utilise dans *Confession pour ordinateur* des termes liés à la nouvelle technologie comme « Les fichiers » <sup>427</sup>, « les dossiers<sup>428</sup> », « les documents<sup>429</sup> » etc. Tout au long de son récit cela marque ainsi l'avènement en continuité par rapport au monde actuel puisque ce n'est pas le résultat naturel de Narcisse et nécessaire d'une suite croissante d'innovation technologique aux impacts de plus en plus importants.

Cela est bien différent lorsque Guy de Maupassant dans *Bel-Ami* <sup>430</sup> retrace originellement Narcisse par son personnage principal qu'est Georges Duroy. C'est le Narcisse originel, celui connu par la mythologie grecque et les philosophies anciennes qui étudient les caractères et les comportements humains sur ces pervers narcissiques. Ainsi, au cœur du modèle théorique que propose Félicia Mihali se trouve ce qu'on peut appeler « *récit-machine* »<sup>431</sup> qui situe l'intrigue dans la mémoire de l'ordinateur et qui conçoit la vie d'un personnage ayant vécu

---

<sup>423</sup> *Ibid.*, p.15

<sup>424</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, XYZ, 2009.

<sup>425</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>426</sup> Jacques Rancière, *Les Destins des images*, Paris, La fabrique, 2004, p.14.

<sup>427</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.57.

<sup>428</sup> *Ibid.*, p.73.

<sup>429</sup> *Ibid.*, p.131.

<sup>430</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, 1885.

<sup>431</sup> Pierre Musso, *Le crépuscule technologique de l'utopie*, Paris, CNRS, 2010, p.99.

des tumultes que seul revivre cela sur le plan de l'image pourrait montrer en réalité que le personnage Carmen a réellement existé dans une vie imaginaire.

C'est avec *Confession pour ordinateur* que l'ADN<sup>432</sup> humain serait conféré à une machine qui peut également constituer une évolution dans la capacité du processus génétique à emmagasiner et à organiser des informations de la vie d'un personnage. Des informations qui ont été exponentiellement augmentées avec l'apparition des fichiers en particulier celui de l'ordinateur car la vie de cette dernière n'aurait de sens que lorsque cela serait vu dans une image. À cet effet, Mihali écrit :

*Peut-être que la fin se vient lorsque nos propres souvenirs nous traverse  
l'esprit au contact des histoires des autres. La fin de tout arrive lorsque  
notre passé devient fiction.*<sup>433</sup>

La fiction et l'imaginaire de Narcisse pour la légende racontent que le chasseur Narcisse, après une journée où il n'a cessé de poursuivre, de se capturer et tuer du gibier, et voulant s'abreuver, s'est noyé après s'être trop admiré dans l'eau de la rivière. Et que s'est-il passé ce jour-là. La légende raconte qu'il se contemplait jusqu'à se droguer de son image. Il a été complètement absorbé par sa personne au point de s'approcher trop d'une rivière supposée profonde et chuter. Complètement ébloui par son propre reflet et si hypnotisé par son image qu'il a oublié qu'il ne savait même pas nager<sup>434</sup>. Il s'ensuivit la fameuse chute mortelle. Mais ce n'était qu'un juste et diabolique détail. Ce qui se nomme un détail de taille. Avec la littérature numérique la chute de Narcisse constitue aujourd'hui un virement vers l'outil informatique et technologique, l'homme qui se mire à travers une image, l'individu qui se laisse réapproprié par la puissance du numérique. Ce n'était pas l'eau qui l'avait tué, mais c'était le culte qu'il se vouait à soi-même. Ce n'était pas la rivière qui l'avait noyé, mais c'était le puits de la fascination et de magnétisme que son propre portrait exerçait sur lui : le narcissique, meurt de sa propre admiration.

Ainsi, l'importance majeure que laisse la fin de Narcisse permet d'inscrire une étude axée sur le début d'un réinvestissement critique du mythe de Narcisse. De cet homme à la prétention physique à sa mort certaine, laisse place à la chute du monde voire même une décadence qui conduira à priori à la naissance de Narcisse et les médias<sup>435</sup> : *le mémo narcissisme*.

---

<sup>432</sup> Pierre Musso, *op.cit.* p.102.

<sup>433</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.205.

<sup>434</sup> Ovide, *Métamorphose*, 1<sup>er</sup> Siècle.

<sup>435</sup> Pierre Musso, *op.cit.*, p.107.

## VI-1-1. L'intertextualité : entre intertexte classique et intertexte numérique de Narcisse

Le texte littéraire peut avoir le mythe comme matière d'écriture. L'auteur fait appel donc à l'intertextualité : il explique le sens d'un texte à travers un autre, consciemment ou inconsciemment, comme le définit Gérard Genette dans la citation suivante :

*Une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éidiétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre.*<sup>436</sup>

Un texte peut être présent dans un ou plusieurs autres textes qui entretiennent des relations de complémentarité ; le texte qui suit apporte un nouveau sens au texte qui le précède et participe à son actualisation. L'auteur réécrit le texte à sa façon telle que la fable *Le Chêne et Le Roseau*<sup>437</sup> de Jean de la Fontaine qu'il a puisé chez Ésope.

Le lecteur de son côté est capable de pratiquer cette activité d'intertextualité. Il détecte le sens ou la structure d'un texte à travers un autre, qu'il a déjà lu et qu'il en fait la comparaison ; il se voit donc comme un architecte comme le confirme Riffaterre :

*[...] En lisant, l'architecte découvre les combinaisons intertextuelles, qui délimite des séries d'associations dans l'esprit du lisant*<sup>438</sup>

Lors de la lecture, plusieurs idées et rapports s'entretiennent dans l'esprit du lecteur, qui cherche à son tour, à travers des indices textuels ou intertextuels, à trouver le prolongement de ses idées dans d'autres productions. Il en dégage la source comme l'explique Riffaterre dans le passage suivant :

*L'intertextualité elle n'a perception pas le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédé ou suivi. Ces autres œuvres constituent intertexte de la première.*<sup>439</sup>

La littérature, est avant tout un ensemble de mots et de textes. C'est également le caractère l'étude de l'intertexte, qui est l'ensemble des textes mis en relation, par le biais de la citation, de l'illusion, du plagiat, de la référence et du lien hypertexte dans un texte donné<sup>440</sup>. Les inscriptions sur support numérique, contrairement à celle des supports statiques comme le papier la pellicule ou le vinyle, possèdent des propriétés dynamiques qui transforment profondément les modes de constitution d'une signification à partir des signes d'un mythe

---

<sup>436</sup>Wanger Frank, *Intertextualité et théorie*, Paris, Folio, 2006, p.29.

<sup>437</sup> Jean de la Fontaine, *Le Chêne et le Roseau*, Paris, Gallimard, 1668.

<sup>438</sup> Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », Paris, La pensée, 1980, n°215.

<sup>439</sup> *Ibidem*.

<sup>440</sup> Wikipédia, consulté le 20 mai 2024 à 03h.

notamment celui de Narcisse. La véritable spécificité du texte numérique est ainsi sans doute à sa nature dynamique<sup>441</sup>. *Bel-Ami* de Guy de Maupassant est un roman qui montre l'usage de Narcisse dans le texte littéraire en présentant le personnage en filigrane, par ce personnage textuel qui est à l'image humaine de Narcisse.

L'intertextualité du mythe de Narcisse prône la présence des marques de Narcisse du mythe originel dans les textes y afférents. *Bel-Ami* retrace ainsi l'intertextualité lorsque la notion du miroir<sup>442</sup> est mise en exergue. Ce roman de Guy de Maupassant montre une certaine « *innocence*<sup>443</sup> », une forme de « *naïveté*<sup>444</sup> » avec le pouvoir qu'il possède avant de réaliser qu'il peut en tirer profit. Comme en témoigne la fameuse scène où il surprend son reflet dans le miroir et ne se reconnaît pas tout de suite ou encore lorsqu'il parvient à séduire Mme de Marelle sans oser y croire. Plusieurs de ces réactions dénotent au contraire qu'il éprouve bien une certaine attirance voire tendresse si ce n'est de l'amour pour ses conquêtes. À commencer par Mme Forestier qui lui fait un grand effet dès leur première rencontre et dont il sera très proche au début de leur mariage. Guy de Maupassant écrit pour justifier ainsi la présence du miroir comme reflet de Narcisse que :

*Il demeurait sous l'obsession de son image, comme il arrive quelquefois quand on a passé des heures charmantes auprès d'un être. On dirait qu'on subit une possession étrange, intime, confuse, troublante et exquise parce qu'elle est mystérieuse*<sup>445</sup>.

La complicité qui se présente entre le personnage Narcisse et le reflet que produit le miroir à partir de son image crée une rupture d'avec Georges Duroy de la pauvreté pour celui nourri de l'amour de la conquête et de la richesse. Duroy est donc conquis par son « air gamin » sans avoir aucun intérêt pécuniaire. Ce qui est totalement le cas du personnage Narcisse même s'il est aussi séduit lui-même par sa propre image.

Son texte peut avoir une dynamique spatio-temporelle lorsque la cinétique de Narcisse rend le texte dynamique en premier lieu comme un texte en mouvement. Celui de Guy de Maupassant avec *Bel-Ami*, à sa propre temporalité d'affichage et de déplacement, favorisant de nombreux jeux de spatialisation de caractère, apparition et leur disparition dans la presse qui

---

<sup>441</sup> Philippe Lejeune, *Écran, Journal, personnel, ordinateur, internet*, Paris, Seuil, 2002, p.46

<sup>442</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1969.

<sup>443</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, p.23.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p.24.

<sup>445</sup> *Ibid.*, p.25.

est ainsi le seul endroit dans lequel Georges Duroy peut se retrouver et retrouver l'image de ce qu'il est. À cet effet, Guy de Maupassant écrit :

*Puis on s'était procuré, à bas prix, des critiques d'art, de peinture, de musique, de théâtre, un rédacteur criminaliste et un rédacteur hippique, parmi la grande tribune mercenaire des écrivains a tout fait. Deux femmes du monde, domino rose et patte blanche, envoyer des variétés mondaines traitaient les questions de mode, de vie élégante, d'étiquette, de savoir-vivre, et commettait des indiscretions sur les grandes dames.*<sup>446</sup>

Par contre, l'intertexte se voit ainsi avec *Confession pour un ordinateur* de Félicia Mihali qu'elle met en exergue par l'ordinateur dans son texte littéraire.

Le niveau dynamique<sup>447</sup> dans le spatiotemporel avec *Confession pour un ordinateur* fait disparaître le narcissisme centré sur l'homme mais donne le sens de ce dynamisme sur l'usage de l'écran de l'ordinateur comme centre de la mémoire de l'individu devenu objet<sup>448</sup>. Le texte de Félicia Mihali est qualifié de dynamique au sens où il fait l'objet d'une programmation, d'un calcul en temps réel. C'est le cas notamment de la vie de Carmen conservé uniquement dans l'écran d'un ordinateur qui lui permet de voir sa progression comme une fiction répétitive. Ainsi, la notion de texte change ; les emprunts de l'usage de l'outil informatique s'insèrent tout au long de son récit qui marque au fil du temps la naissance d'un Narcisse centrée sur l'image et la belle représentation imaginaire<sup>449</sup>. Elle fait une substitution de l'identité en retirant celui de son humanisme pour subir un transhumanisme qui tend de l'homme à l'image. Félicia Mihali écrit concernant cet aspect que :

*Je vous épargnerai les détails concernant le lieu précis où je suis né et où j'ai grandi et il ne m'a jamais procuré de plaisir. Quant à mon nom je pense qu'il est tout aussi inutile que vous le connaissiez, car que seront les noms, à l'avenir, Sinon de simples assemblages de lettres, de points ou de chiffres ? Tenez donc de deviner l'histoire d'amour de Fid=9038&da et de in//box&86664<sup>450</sup>.*

En effet, il s'agit d'un texte numérique sans origine ni fin ; une version émise par l'ordinateur n'est pas la première version et la dernière n'est jamais la dernière qu'un lecteur en particulier. Le mythe de Narcisse en relation avec l'intertexte permet ainsi de renouveler indéfiniment en chacun des auteurs une nouvelle forme de compréhension du mythe de

---

<sup>446</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, p.131.

<sup>447</sup> Par exemple, dans *Déprise*, de Serge Bouchardon et Vincent Volckaert, 2009.

<sup>448</sup> *Ibidem*.

<sup>449</sup> Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p.28.

<sup>450</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.11.

Narcisse. *Confession pour un ordinateur* est donc vue comme le dit Umberto Eco : « *l'œuvre ouverte* <sup>451</sup> », son interprétation se rajeunit à chaque fois que le mythe de Narcisse est mis en exergue. L'intertexte à ce niveau montre donc que les emprunts d'un lexique propre à l'usage des technologies numériques s'insèrent dans la littérature pour créer une nouvelle forme de roman que Félicia Mihali utilise de manière inconsciente. La notion du mythe de Narcisse est encore la même dans les œuvres littéraires numériques mais son évolution se fait ressentir par son renouvellement critique. Le mythe de Narcisse est un texte programmé que les auteurs hybrides avec d'autres formes sémiotiques rappellent qu'un texte n'est jamais seulement mythologie, si l'on entend par là une dimension restrictive de l'usage du numérique comme intertexte inséré dans le roman qui relate l'histoire et l'évolution du personnage : Narcisse et ses variantes. Pour Yves Jeanneret :

*Tout texte est un objet constitué de plus d'un code. Il n'y a pas de texte purement linguistique, et encore moins purement alphabétique. Tous les textes sont polysémiotiques, c'est-à-dire de la rencontre de type de signes différents*<sup>452</sup>.

Une façon d'interroger la notion de texte et de proposer des œuvres fondées sur du numérique mais sans mots lisibles à l'écran. *Confession pour un ordinateur* se présente ainsi comme une œuvre écrite avec les mots : on y voit la représentation d'un corps humain à partir du personnage Carmen à l'aide d'images renouvelées à l'intervalle régulier correspondant aux différentes parties de l'évolution de Narcisse classique. Les composantes numériques qu'elle utilise qui sont « les fichiers », « les dossiers », « la taille », « les types de documents <sup>453</sup> », qui affichent en effet le résultat de l'usage de la mémoire informatique comme moteur de conservation de la vie de son personnage principal.

L'intertextualité et le mythe de Narcisse se concilie dans la mesure où la chute de Narcisse conduit ainsi à l'image et à l'utilisation excessive de l'image comme une réappropriation de l'identité humaine<sup>454</sup>. Dans la littérature numérique, la notion de Narcisse se renouvelle grâce à la combinaison du personnage en mouvement et à la manipulation, et peut être autrement attirante des notions comme le narcissisme et la contradiction, il présente de fortes résistances aux normes du discours. La littérature numérisée par le lien de l'intertexte offre à *Confession pour un ordinateur* qui est à la fois lecture par le biais du texte et une

---

<sup>451</sup> *Ibidem*.

<sup>452</sup> Yves Jeanneret, « Y a-t-il vraiment des technologies de l'information ? », Paris, Universitaires du septentrion, 2000, p.76.

<sup>453</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.192.

<sup>454</sup> Yves Jeanneret, *op.cit*, p.77.

insertion de l'usage de l'informatique à manipuler et à écouter par le personnage Carmen. L'intertexte entre les différents systèmes sémiotiques mobilisés nous paraît particulièrement intéressant à analyser dans le cadre d'une lecture d'œuvre exhaustive.

Ainsi, Félicia Mihali, auteur d'une littérature numérique expérimente des voix dans le rapport entre le mythe de Narcisse classique et celui de la modernité en s'efforçant de faire interagir de diverses manières l'évolution du mythe dans une optique postmoderne<sup>455</sup>. Elle tend ainsi à ouvrir la littérarité en nous amenant à considérer comme littéraire son œuvre *Confession pour un ordinateur* qui à priori ne réponds pas totalement aux critères classiques de la littérarité et du récit de Narcisse. Par là même occasion, elle s'appuie sur une telle œuvre comme objet expérimentateur et faire vivre le lecteur une expérience nouvelle de l'appréhension du mythe de Narcisse. Cet intertexte permet d'aborder plus largement la question de l'écriture entre supports, outils d'inscription, acte d'écriture et de lecture. Narcisse est donc réinvestit et semble bel et bien avoir subi une évolution.

#### **VI-1-2. Le « moi » reconfiguré : une nouvelle version du mythe de Narcisse dans *Bel-Ami* et *Confession pour un ordinateur***

La notion du moi s'intéresse principalement à l'être d'un individu, son comportement et ses agissements en fonction de son milieu de vie. C'est un domaine propre lié au personnage Narcisse. Maupassant avec *Bel-Ami* se refusait à tout « psychologisme<sup>456</sup> » et considère que

*La psychologie doit être cachée dans le livre comme elle est cachée en réalité sous les faits dans l'existence<sup>457</sup>.*

C'est donc au lecteur d'interpréter les faits et les comportements. Et force est de constater que *Bel-Ami* peint un personnage ambivalent à la psychologie plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord. Il serait faux d'en faire une analyse manichéennes : le vil qui titre profite d'innocentes victimes. Pétri de paradoxes comme son amitié avec le mari de Mme de Marelle<sup>458</sup> ou sa volonté de venger Forestier<sup>459</sup> de l'infidélité de sa femme alors qu'il la trompe également, ce n'est pas un personnage entièrement négatif et ses motivations profondes dépassent le simple

---

<sup>455</sup> Jean Clément Recences *les récits hypertextuels* ne présentant ni *incipit* ni *clôture*, parlant de la « *tentation du livre infini* », tentation bien antérieure à la littérature numérique.

<sup>456</sup> Maria Gyemant, *Psychologie et psychologisme*, Paris, Librairie philosophique, 2015.

<sup>457</sup> Maria Gyemant, *op.cit.*, p.18.

<sup>458</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, p.81.

<sup>459</sup> *Ibid.*, p.178.

arrivisme égoïste. C'est aussi un personnage qui reflète son époque un pur produit des vices de la société, du moins tel que le voyait Maupassant.

Avec l'avancée et l'évolution de la science on se retrouve devant un chef-d'œuvre naturel que propose *Confession pour un ordinateur*<sup>460</sup> lorsque le personnage Carmen conserve sa vie dans un ordinateur : une cascade époustouflante ou un paysage d'une beauté à couper le souffle et au lieu de contempler le splendide et méditer le sublime qui s'ouvre à elle, elle se saisit de l'ordinateur pour immortaliser l'instant et le lieu dans le « moi ». Par le même bonheur fantastique, comme une visite des lieux extraordinaires qui s'avère des chefs d'œuvre culturel : « Les marchés <sup>461</sup>», « les espaces publics » et « les espaces d'exposition d'art » et de la culture qui sont sans mémoire ou château meublé d'histoire et d'une réalité, et, au lieu de méditer le travail laissé, Carmen par l'usage de son corps donne un sens au personnage Narcisse par ses rêveries passionnelles et son amour pour la sexualité. Elle s'enferme plus dans la solitude en s'adonnant plus à l'archaïque et la plus stupide des conduites du monde : celle de Narcisse au bord de l'eau qu'elle transforme en rendant ce milieu transparent en un conservatoire de sa vie.

La convocation de l'ordinateur dans le processus d'écriture du mythe de Narcisse est une attitude qui prouve que l'on pervertit la technologie à une fin psychologique. Autrement dit, ce n'est pas la technologie qui tue lorsque l'égo portraitiste se voit à travers l'image de l'ordinateur ; c'est son attachement maladif à sa personne et sa perception de son « moi ». On dirait que le personnage Carmen est complètement absorbé par sa personne qu'elle oublie de prêter l'oreille à ce qui se passe autour d'elle. Elle préfère ainsi que sa vie soit plutôt embellie par la fiction et la représentation magnifique que produira l'ordinateur au fil du temps. Un véritable corridor sombre et étouffant se creuse entre elle et sa personne et, par conséquent, adieu danger de chute de noyade ou d'écrasement du numérique. Un vrai tunnel épais et assourdissant se trouve entre elle et son « moi » qui la prive d'entendre tout avertissement de ce que sa vie pourrait être dans le cœur de l'ordinateur.

Par contre, s'il faut s'en tenir à la légende mythologie Narcisse est avant tout un chasseur qui est éblouie par son propre reflet et si hypnotisé par son image qu'il a oublié qu'il ne savait même pas nager. C'est celui-là que Georges Duroy incarne dans *Bel-Ami* de Guy de Maupassant ce « moi<sup>462</sup> » qui se nourri uniquement de l'égo<sup>463</sup>, du sentiment de supériorité, de l'apparence

---

<sup>460</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, 2009.

<sup>461</sup> *Ibid.*, p.114.

<sup>462</sup> Sigmund Freud, *La psychanalyse*, Paris, Presse Universitaire de France, 2018, p.27.

<sup>463</sup> *Ibidem.*

au visage et au corps dont seule la représentation de l'image donne un sens à Narcisse. C'est l'entrée du miroir dans les foyers qui marque le début du développement du narcissisme qui est le reflet de l'image reçue et renvoyée par le milieu opaque comme le cas de Narcisse qui voit son reflet dans l'eau. L'art du portrait que représente ainsi le miroir permet de toucher la nature profonde de la personne. Georges Duroy est donc sérieux et montre une certaine maîtrise de soi. Il est fasciné par le résultat que produit le reflet du miroir et se donne ainsi un objectif à partir de ce renouveau en tant qu'individu.

Le Narcisse moderne est fasciné par son reflet dans les écrans notamment celui de l'ordinateur comme le présente *Confession pour un ordinateur*. Ce moyen de transmission de l'image exacerbe la préoccupation de l'image ainsi que le besoin de l'approbation d'autrui à tout prix. L'usage de l'ordinateur permet à Carmen de libérer sa colère, s'exprimer sans retenue, sans s'impliquer ni assumer les conséquences de ses propos ; Elle est seule dans sa bulle d'opinion ce qui compte est ce que l'ordinateur produira de soi-même et ce qu'elle pourra relayer, elle s'auto-interviewe par l'égoïsme<sup>464</sup>.

La présence de la technologie moderne dans le roman de Félicia Mihali empêche l'intériorité qui se contacte plus facilement dans le silence, le calme et la solitude et contrairement à ce que l'on croit isole le personnage. L'esseulement était déjà décrit dans la littérature comme le principe de base d'un système totalitaire pour avoir la main mise sur les individus et leur libre arbitre. La convocation de l'écran que l'ordinateur renvoie à Carmen lui rend obsédé par son « soi » synchronique, (l'égo circonstanciel, de l'instant, le soi superficiel) plutôt que de voir son « soi » diachronique (le soi profond, celui qui se construit au fil du temps). Carmen est plus préoccupée par l'état instantané dans lequel elle se trouve, plutôt que son devenir.

Une compréhension beaucoup plus sociale de Narcisse montre que nous avons confié notre volonté à notre image ainsi qu'aux machines. L'homme ne possède plus la machine au final c'est la machine qui possède l'homme, les goûts, les humeurs, les décisions parfois, et les absences de liens à nous-mêmes qu'implique l'usage que l'on fait des nouvelles technologies laisse sans volonté et sans pensée propre. Le temps que l'homme passe, passif, sur ces interfaces, est perdu dans un miroir aux alouettes. James William déclare ainsi que :

*On paye le prix de ce temps perdu tous les jours, par tous les buts que l'on n'a pas poursuivis, les choses que l'on ne fait pas, le moi que l'on*

---

<sup>464</sup>Lya Stewart, « *La notion d'égoïsme* », Paris, Folio, 1953, p.529.

*aurait pu être si on avait utilisé notre temps et notre attention différemment.*<sup>465</sup>

Il souligne encore :

*Il faut résister et agir contre ces outils qui prive debout de volonté nos concitoyens*<sup>466</sup>.

Le pacte de l'image qui promettait la liberté individuelle et l'harmonie sociale a échoué. Ces échecs visibles et répétés ces dernières années, ont provoqué une forme de désenchantement profond<sup>467</sup>. La conclusion souvent tirée de ce constat est la suivante : l'individu ne peut s'en remettre qu'à lui-même et à sa propre perception des choses. Toute subjectivité se valant, le sentiment d'isolement est alors fort. Ceci, renforcé par le cloisonnement de chacun dans sa bulle d'opinion, génère une société d'isolement collectif. Ainsi naît l'individu tyran, qui s'autoréférence, s'intéresse peu au monde, étudie peu, se contente de se rassurer par rapport à ce qu'il ressent. Il s'éloigne de plus en plus de la spiritualité, de l'action collective et de la démarche philosophique. Ensuite, il faut se réenchanter, retrouver la contemplation de la beauté du monde autour de nous. Retrouver la vie intérieure. Enfin, retrouvez le goût d'agir ensemble. Tocqueville conseillait de *Multiplier à l'infini les occasions pour que les citoyens agissent ensemble et leurs vers sentir qu'ils dépendent les uns les autres*<sup>468</sup>.

De ce qui précède, nous avons plusieurs leviers pour retourner à un rapport plus profond à nous-mêmes : la pratique de l'art, la contemplation, l'action désintéressée de volontariat, l'intériorisation ou des temps de flottement assumés. Des actions simples qui peuvent recréer la présence à soi, aux autres, des liens concrets d'entraide, loin des miroirs noirs dans lesquels se noient aujourd'hui le Narcisse moderne.

### **VI-1-3. Georges Duroy au reflet du miroir et Carmen au miroir des médias : une transposition égalitaire**

L'intérêt de la littérature reste et demeure jusqu'à ce jour centré sur la reproduction des textes littéraires<sup>469</sup>. Aujourd'hui, les gens et les supports médiatiques suscitent un intérêt soutenu de la part de plusieurs auteurs à l'étude de l'histoire de la littérature et de la vie culturelle

---

<sup>465</sup> William James, *La volonté de croire*, Londres, Librorium, 1896, p.64.

<sup>466</sup> William James, *op.cit.*, p.65.

<sup>467</sup> Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985, p.101.

<sup>468</sup> Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, Paris, C. Gosselin, 1835, p.38.

<sup>469</sup> Marie-Eve Thérénty, *La littérature au quotidien. Poétique journalistique au XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2007, p.400.

que procure le mythe. Dans *Bel-Ami*, le roman est truffé de miroirs, l'incipit, paradoxalement, semble ne pas accorder d'importance aux surfaces polies. Cependant, l'eau, premier miroir, naturel y est bien présente. Georges Duroy apparaît en effet comme un personnage qui a soif et qui a besoin de se désaltérer : « *L'envie de boire séchait la gorge* <sup>470</sup> ». Duroy par la suite compensera largement ce manque. Il s'approvisionnera pour ainsi dire autant en cas d'usage de miroir. Georges Duroy est confronté à de différentes sortes de miroirs. Ceux-ci apparaissent surtout dans les moments stratégiques de sa vie. À chaque fois que Duroy franchit une nouvelle étape de son ascension sociale<sup>471</sup>, le miroir se manifeste et joue pour ainsi dire un rôle de témoin.

Le fait que les corpus médiatiques comme *Confession pour un ordinateur* souvent difficile d'accès, soit depuis quelques années remis en circulation dans le contexte de vastes projets de numérisation<sup>472</sup> n'est certes pas étranger à l'intérêt renouvelé pour ses objets d'étude et au cadrage des rapports qu'entretiennent la littérature, les médias et les discours culturels. Nous intéressants principalement sur le mythe de Narcisse, mythe du miroir, mythe de la représentation, mythe de l'image, mythe du reflet n'est plus à son premier abord qu'un domaine lié à l'homme et la représentation de sa beauté. *Bel-Ami* de Guy de Maupassant n'a cessé de retracer l'histoire de ce protagoniste qui est le calque du Narcisse connu dans la mythologie grecque et même dans la littérature médiévale ou encore du moyen-âge. Avec l'approche postmoderniste il est important de montrer que le mythe a aussi subi une évolution et une modification sociale, culturelle, littéraire et même épistémologique.

Au rebours de deux discours simplistes l'un ancien saluant l'avènement de l'individu libéré des chaînes du collectif représenté par Georges Duroy la copie conforme de Narcisse amoureux de son image, l'autre, Carmen plus récent et proliférant le narcissisme de l'individu moderne oublieux des engagements envers autrui, ce numéro explore toute la richesse des relations entre le moi et ses expositions médiatiques ; centré sur le XX<sup>ème</sup> siècle et le XXI<sup>ème</sup> siècle et leurs médias (radio, ordinateur, télévision, musique). Elle considère aussi des débats et des outils anciens comme la correspondance depuis l'Antiquité grecque.

En effet, Félicia Mihali et Guy de Maupassant mettent en perspective, l'histoire sur le long terme, ce surgissement contemporain de la question du narcissisme après un mot du lexique narcissisme, et de ces deux notions jumelles, égo et Narcisse, nous cherchons les racines

---

<sup>470</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, p.8.

<sup>471</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>472</sup> Eric Macé, *Les imaginaires médiatiques. Une sociologie postcritique des médias*, Paris, Édition Amsterdam, 2006, p.167.

dans l'histoire de la culture occidentale, où existent de longue date une tendance au progrès des narcisses, égoïstes et autres égotistes, mais aussi un souci de réhabilitation et de réinvestissement critique de ce mythe. L'on aperçoit ainsi la montée supposée de l'individualisme, comme fonds nécessaire à l'attachement au moi, au déploiement de l'égo dans les médias, avant d'en venir à son goût du progrès.

Ainsi, dans *Bel-Ami* et *Confession pour un ordinateur*, nous voyons bien le faible pour les réquisitions : Narcisse et médias se rejoignent, ici, comme objet d'une critique parfois obsessionnelle. S'il faut considérer cette critique, c'est à la fois pour comprendre pourquoi l'objet est utilisé pour remplacer l'homme. Narcisse et les médias dans cette transposition font cible de la commodité de la critique, et bien sûr pour la dépasser, relevant la richesse des transformations qui se jouent, à travers les médias entre le moi fragile et les divers collectifs auxquels il s'ajuste, dans une instabilité technologique et sociale qui serait, peut-être la véritable nouveauté de notre temps postmoderne.

## **VI-2. La naissance de l'intermédialité et sa portée sociale**

L'intermédialité est un champ de recherche apparu à la fin des années 1980. Il désigne une étape historique transitoire, pendant laquelle une forme destinée à devenir un média à part entière se trouve encore à tel point prise entre plusieurs médias existants que sa propre identité reste encore en question<sup>473</sup>. Si nous entendons par intermédialité qu'il y a des relations médiatiques variables entre les médias et que leurs fonctions naissent, entre autres de l'évolution historique de ces relations. Si nous entendons par intermédialité le fait qu'un média recèle en soi des structures et des possibilités qui ne lui appartiennent pas exclusivement, cela indique que la conception des médias en tant que « *monade*<sup>474</sup> » de sorte isolés deux médias et inapproprié. Ce qui ne signifie pas pour autant que les médias se plagient mutuellement, mais qu'au contraire, ils intègrent à leur propre contexte des questions, des concepts, des principes qui ne sont développés qu'au cours de l'histoire sociale des médias et du figuratif occidental<sup>475</sup>. L'intermédialité est une nouvelle forme d'appréhension du mythe de Narcisse. C'est uniquement l'entrée en puissance, la montée exagérée des médias dans les textes littéraires qui

---

<sup>473</sup> Wikipédia, consulté le 27 mai 2024 à 04 h.

<sup>474</sup> Gilles Delavaud et Thierry Lancien, « D'un média à l'autre », Entretien avec Jacques Bouveresse, *Médiamorphoses*, n°16, 2006.

<sup>475</sup> Jurgen Muller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Journal of Film Studies*, vol.10, 2000, p.112.

permettent de mettre en évidence l'image, la représentation et le reflet à partir de l'usage des outils informatiques<sup>476</sup>.

Ici, il sera très judicieux de montrer avec ferveur que le mythe de Narcisse conçu dans *Bel-Ami*<sup>477</sup> de Guy de Maupassant a évolué de manière évidente dans le récit littéraire en laissant entrer en son sein les médias et les nouvelles technologies décrivent dans *Confession pour un ordinateur* qui actualisera sa perception postmoderne.

### **VI-2-1. Du « Miroir » à « l'ordinateur », la connotation du mythe de Narcisse en évolution**

L'activité cognitive au contact de l'ordinateur est comparable à celle qui s'exerce dans l'opération de décodage multisémiologique<sup>478</sup> de la représentation du roman de Félicia Mihali. L'ouverture d'un nouvel écran grâce à un lien hypertextuel<sup>479</sup> est du même effet magique que l'ouverture de la littérature à la science et à l'évolution scientifique. L'éclairage de l'écran de l'ordinateur fait surgir quelque chose de nouveau : Il s'agit de la métamorphose de l'objet, signifiant protéiforme<sup>480</sup>.

Si le protagoniste de *Bel-Ami* utilise le miroir pour se représenter comme le dit Maupassant : *En arrivant au second étage, il aperçut une autre glace et il ralentit sa marche pour se regarder passer*<sup>481</sup>.

Au moment de se rendre à l'invitation qui lui a été adressée par Forestier, Georges Duroy se procure un habit qu'il revêt pour la première fois. En se regardant dans la glace de l'étage où logent les hôtes, il lui semble être en face d'un autre. Ce reconnaissant tout à coup,

*Un élan de joie le fit tressaillir tant il se jugea mieux qu'il n'aurait cru [...] En arrivant au second étage, il aperçut une autre glace et il ralenti sa marche pour se regarder passer [...] Et une confiance immodérée en lui-même emplit son âme*<sup>482</sup>

---

<sup>476</sup> Jurgen Muller, *op.cit.*, p.113.

<sup>477</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, 1885.

<sup>478</sup> Jean-Marc Fick, *Les TIC : Un avenir pour les littéraires*, Paris, Armand Colin, 2000, n°124.

<sup>479</sup> *Ibidem*.

<sup>480</sup> Lise Vieira, Nathalie Pinède, *Internet et les théories du chaos*, 2000.

<sup>481</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, p.24-25.

<sup>482</sup> *Ibid.*, p.211.

Devant la glace, Duroy passe d'un stade de non reconnaissance à un stade de découverte de soi, semblable à l'enfant en bas âge qui passe aussi par cette étape que Lacan appelle « *Le stade du miroir*<sup>483</sup> ».

*Il suffit de comprendre le stade du miroir comme une identification que le sens plein donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet quand il assume une image [...] L'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage qu'est le petit d'homme à ce stade « infant » nous apparaîtra dès lors manifesté en une situation exemplaire la matrice symbolique où le « je » se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre [...]. Cet évènement peut se produire depuis l'âge de six mois.<sup>484</sup>*

A l'instar d'un nourrisson, Georges Duroy, avant sa rencontre avec Forestier, avait des difficultés pour vivre :

*Il était dans l'incapacité de subvenir à ses besoins et il regardait tous ces hommes à table et buvant, tous ces hommes qui pouvaient se désaltérer tant qu'ils leur plaisaient<sup>485</sup>.*

Son intrusion fracassante dans le monde, qu'il investira peu à peu date de cette première soirée chez les Forestiers, et plus précisément à partir du moment où son image embellit reflète dans la glace lui donne « une confiance immodérée en lui-même ». Duroy découvre brusquement son identité et surtout sa dualité, ce qu'il est et ce qu'il pourrait être. L'image dont il jouit va le posséder et ne le quittera plus.

Celui de *Confession pour un ordinateur* utilise l'écran de l'ordinateur pour s'identifier et se reconnaître en tant qu'individu de la postmodernité et du monde en évolution. Tout comme l'espace romanesque, le roman délivre une pluralité de substances signifiantes se combinant, jouant sur les entrées et les sorties, la page-écran est une « polyphonie informationnelle<sup>486</sup> » où surgissent, sous le clic ludique, des configurations de nœuds et de liens en perpétuelle conversion, où les textes, les images et les sons se juxtaposent et se superposent. C'est dans cet espace numérique que le personnage Carmen<sup>487</sup> est réinvesti comme un calque de Narcisse. La mémoire de l'ordinateur est considérée comme l'hypertexte qui se construit au fil de l'enregistrement de l'intrigue narrative de la vie de Carmen. Cette représentation de Narcisse

---

<sup>483</sup> Jacques Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du « je »*, écrits I, Seuil, Coll Points, 1966.

<sup>484</sup> Jacques Lacan, *op.cit.*, p.90.

<sup>485</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, p.199.

<sup>486</sup> Louis Jovet, *Témoignage sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1951, p.78.

<sup>487</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, 2009.

montre une action d'évolution et de changements radicaux<sup>488</sup>. Ainsi, le dispositif mémoriel ne se réduit pas à un assemblage d'outils uniquement fonctionnels : une forme de roman, une harmonie magico ludique, en quelque sorte, confèrent un régime amplificateur de l'interactivité qui implique la réversibilité des rôles.

### VI-2-2. Narcisse et la naissance de sa génération sociale

Dans la mythologie, Narcisse contempla son reflet dans les sources d'eau jusqu'à s'y noyer. Aujourd'hui, dans l'évolution sociale, les êtres humains s'admirent dans les écrans. Depuis quelques années, impossible de se promener sans voir un personnage se photographier n'importe où et n'importe quand. Pour les sociologues et même les psychologues, le narcissisme devenu moderne dans la société frôle même l'addiction des êtres humains à leurs appareils et à l'usage des outils informatiques. Le travail fait par *Confession pour un ordinateur* réside uniquement dans un conservatoire informatique dans lequel la vie de Carmen serait conservée et embellie. Félicia Mihali écrit à cet effet :

*Ma vie passée est aussi virtuelle que ce texte qui flotte à présent dans un espace infini, que cette écriture qui se concrétise dans des petits signes noirs sur l'écran blanc de mon ordinateur*<sup>489</sup>.

L'ordinateur représente ainsi le Narcisse médiatique de la socialisation et la mondialisation de l'outil informatique.

Le mythe de Narcisse a complètement et radicalement évolué car dans l'approche postmoderne la pratique de la représentation de l'image que présente l'ordinateur et toutes autres formes d'outils informatiques est évolutive. Le succès de Narcisse ne fait en effet plus de mythologie ancienne car le mot même est entré dans le dictionnaire. La pratique du narcissisme laisse place à l'ingéniosité avec la création de l'outil informatique. *Confession pour un ordinateur*, œuvre militante pour la postmodernité montre une surexposition typique et parfois viré à l'extrême. Il n'y a pas de profil type. Cela touche ainsi le personnage Carmen qui s'était déshumanisé<sup>490</sup> et ayant perdu son originalité en tant être humain.

Il fallait bien deux auteurs dans la tâche du réinvestissement du mythe de Narcisse pour pouvoir l'étudier sur le plan social avec son souci d'exposer sur les êtres vivants et sur leur société. Après la sociologie et l'économie, c'est au tour de la psychanalyse de mettre des mots

---

<sup>488</sup> Cité par J. Lebel, *Living Theatre*, entretiens avec J. Beck et J. Malina, Paris, Belfond, 1969.

<sup>489</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, p.193.

<sup>490</sup> Fabian Kroger et Marina Maestrutti, *Les imaginaires et les techniques*, Paris, Mines Paris-Tech PSL, 2018.

sur l'incompréhension qui sépare la génération de ces personnes narcissiques : le narcissisme rampant, technophilie galopante, mondialisation assumée... Ils tentent de percer la psychologie d'une jeunesse en pleine mutation et d'une société en pleine évolution. C'est donc un nouveau choc des générations qui, à travers les écrans et les images se reconfigurent, se réinventent, se voient à travers l'avancée technologique.

Par ailleurs, l'écriture a suscité les écrivains. Il n'en demeure pas moins vrai que dans *Confession pour un ordinateur* de Mihali et *Bel-Ami* de Guy de Maupassant, l'écriture est quasiment synonyme de lecture. Car, à commencer par le mythe de Narcisse, rien n'est inédit ici excepté l'actualisation des thèmes et des idées dont les auteurs s'en emparent. D'où un ultime aspect du jeu de miroir qui intègre aussi les rapports littéraires entre les personnages et les êtres humains. Si le Narcisse final peut dire : je suis tous les hommes, de son côté Mihali suggère que son texte est la somme des progressions de Narcisse dans la société.

Après tout, les individus aujourd'hui par le canal de Narcisse, s'inventent des identités et se projettent des images qui ne sont pas les leurs. C'est un peu confondre ce qu'ils sont dans la vie avec la réalité ; ils ne sont pas en mesure d'assumer leurs propres personnalités en se surexposant et en inventant une vie idéale, le narcissique cherche l'admiration des autres et souhaite provoquer la jalousie. Les générations narcissiques ont juste trouvé un moyen de s'exprimer via les nouvelles technologies et dire que s'ils avaient vécu à l'époque, Narcisse aurait pu être sauvé.

### **VI-2-3. La littérature et son harmonie avec la réforme technologique : l'ascension de Narcisse**

Le panorama des interactions concrètes entre modalités technologiques et pratiques d'écriture, montre aujourd'hui que la littérature et la technologie forme une intertextualité devenue nouvelle<sup>491</sup>. Le mythe de Narcisse a longuement été étudié selon le principe de la belle représentation de l'image de l'individu, connaît aujourd'hui une mutation et une réforme dans sa qualification sociale. La littérature ancienne s'appauvrit de sa pratique d'écriture, en faisant place à des travaux sur des formes contemporaines, en termes de support et donc des formes, de style.

---

<sup>491</sup> Marc Escola, *Les relations transtextuelles selon Genette*, Fabula. La recherche en littérature, [www.fabula.org](http://www.fabula.org), consulté le 23.05.24. à 17h.

Outre l'impact du numérique, dont les potentialités continuent de se déployer, il serait sans doute également pertinent de revenir sur les supports d'interfécondité de la littérature et des autres médias : incident sur des techniques d'enregistrement du son, les relations de la littérature à l'image, relation de la littérature à l'écran, puis au visuel depuis l'avènement de l'avancée technologique.

Ainsi, si *Bel-Ami* nous a longuement inspirés, durant des années, des époques, des siècles, il a aujourd'hui grâce à *Confession pour un ordinateur* de Félicia Mihali reçu un apport important dans le réinvestissement critique du mythe de Narcisse. Si on a pu parler d'une écriture médiatique, alors on comprend que le mythe de Narcisse dans la littérature permet d'associer celle-ci une nouvelle technologie. L'harmonisation de la littérature à la réforme technologique à partir du mythe de Narcisse permet également de se focaliser sur ce qui pourrait être plus tard appelé la « *nano technologie* <sup>492</sup>».

Partant du réel pour se projeter dans des univers futuristes, faisant ainsi naître la science-fiction, en littérature comme dans le cinéma permet de rêver, sur ce que nous réserve l'avenir. Dans beaucoup d'œuvres littéraires, les technologies et leurs perspectives d'application jouent un rôle clé, et la miniaturisation qui aide. Les nanotechnologies offrent des possibilités encore plus grandes aux auteurs et réalisateurs pour développer leur vision du futur. Parallèlement, scientifiquement, entreprise, gouvernement, institution militaire et institutions littéraire investissent du temps, de l'énergie et une envie folle de faire évoluer le monde <sup>493</sup>. La nanotechnologie s'appuyant sur divers romans et films emblématiques montre comment la science-fiction met en scène les nanotechnologies, avant de présenter les logiques scientifiques et techniques qui fondent les nanotechnologies. Les auteurs à l'instar de Guy de Maupassant <sup>494</sup> et de Félicia Mihali <sup>495</sup>, s'intéressent plus précisément à l'impact que pourrait avoir le mythe de Narcisse dans le domaine de la perception de soi et de la connaissance de l'individu en tant qu'être humain. Enfin, ils ont étudié les spécificités des visions du futur de l'avancée rapide du monde et du développement excessif du mythe de Narcisse dans son ensemble. Narcisse est ainsi un exemple qui a servi d'évolution et de mutations des époques. La nanotechnologie parle donc des narrateurs acteurs, qui manient, combinent et hybrident narration et actions pour parvenir à leurs fins.

---

<sup>492</sup> Dominique Vinck. *Les Nanotechnologies*, Paris, Le Chevalier Bleu, 2009, p.128.

<sup>493</sup> Dominique Vinck, *op.cit.*, p.129.

<sup>494</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, 1885.

<sup>495</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*, XYZ, 2009.

Tout compte fait dans ce chapitre, nous avons jeté un regard sur les liens étroit qui existent entre le mythe de Narcisse contemporain à la technique et l'idéologie postmoderne. Par la suite, nous avons fait l'état de l'usage du comparatisme pour une mise en équilibre de la manière dont les idées sont construites dans le mythe de Narcisse moderne pour le progrès ainsi que pour le transhumanisme. Nous avons montré la figure originaire de Narcisse dans *Bel-Ami* qui est devenue avec *Confession pour ordinateur* ; une figure numérisée en nous intéressant principalement sur l'intertextualité comme un intertexte classique et un intertexte numérique du personnage Narcisse dans *Confession pour un ordinateur* de Félicia Mihali et *Bel-Ami* de Guy de Maupassant. De plus nous avons étudié la question du « moi » comme une nouvelle version du mythe de Narcisse et de *Confession pour un ordinateur* et plus encore de montrer les personnages au reflet du miroir et au reflet des médias afin de ressortir une transposition égalitaire. Ainsi est né l'intermédialité et son apport social car avec le mythe de Narcisse dans *Confession pour un ordinateur* de Félicia Mihali et *Bel-Ami* de Maupassant le miroir est passé à l'ordinateur pour marquer une connotation de Narcisse à son évolution. Ces études sur le mythe de Narcisse nous ont permis aussi de retrouver la naissance d'une génération sociale narcissique qui base et centre la recherche sur l'usage de l'outil informatique afin de montrer l'harmonie qui existe entre la littérature et la réforme technologique pour une ascension de Narcisse.

## CONCLUSION PARTIELLE

La troisième partie de notre travail intitulé la vision du monde des auteurs : une utopie sociale de Narcisse de l'ère nouvelle, portant sur le réinvestissement critique du mythe de Narcisse mettant en évidence une approche postmoderne de la littérature et du mythe de Narcisse. Nous avons montré dans cette partie tout d'abord que la réécriture du mythe de Narcisse se focalise sur l'innovation, à travers les procédés d'écritures qui vont constituer et confirmer la posture postmoderne des auteurs afin de dégager la double vision du monde. Le chapitre cinquième étudie « l'innovation dans le réinvestissement critique du mythe de Narcisse dans *Bel-Ami* et *Confession pour un ordinateur* ». C'est lui qui présente les différents procédés de réécriture postmoderne permettant de repérer l'innovation dans la reprise du mythe de Narcisse dans les textes qui constituent le corpus d'études. Enfin le sixième chapitre étudie « la conception du monde de Félicia Mihali et Guy de Maupassant ». Nous avons jeté un regard sur les liens étroit qui existent entre le mythe de Narcisse contemporain à la technique et l'idéologie postmoderne. Par la suite, nous avons fait l'état de l'usage du comparatisme pour une mise en équilibre de la manière dont les idées sont construites dans le mythe de Narcisse moderne pour le progrès ainsi que pour le transhumanisme. Nous avons montré la figure originaire de Narcisse dans *Bel-Ami* qui est devenue avec *Confession pour ordinateur* une figure numérisée en nous intéressant principalement sur l'intertextualité comme un intertexte classique et un intertexte numérique du personnage Narcisse dans *Confession pour un ordinateur* de Félicia Mihali et *Bel-Ami* de Guy de Maupassant.

## **CONCLUSION GÉNÉRALE**

Parvenu au terme de l'analyse de notre travail intitulé « Le réinvestissement critique du mythe de Narcisse dans *Bel-Ami*<sup>496</sup> de Guy de Maupassant et *Confession pour un ordinateur*<sup>497</sup> de Félicia Mihali », nous dirons que le point de départ de notre travail de recherche était la présence d'un réinvestissement du mythe de Narcisse au sein de nos deux romans d'expressions française. Nous avons choisi comme corpus d'étude les romans *Bel-Ami* de Guy de Maupassant de la littérature française et *Confession pour un ordinateur* de Félicia Mihali de la littérature canadienne respectivement très bons exemples de l'intégration du mythe de Narcisse au sein de la littérature d'expression française.

Le mythe et la littérature entretiennent des relations étroites et essentielles. Ils sont souvent inséparables<sup>498</sup>. Si la présence des mythes nourrit les textes littéraires, contrairement, ceux-ci font revivre et renouvellent les mythes en donnant une dimension récente « *actualisée* ». Autrement dit, la littérature se nourrit en revenant à des textes entiers qui sont, bien entendu, les mythes.

En fait, la mythologie joue un rôle primordial dans la constitution de l'imaginaire humain de chaque société. Cela explique la volonté de chaque peuple de préserver son identité exprimée par cette mythologie. C'est ainsi que les mythes continuent à régner et à vivre à travers les textes littéraires sous diverses formes de réécriture ou l'écrivain tente de donner des autres versions de mythes plus contemporains.

En effet, à la distinction de copier, la réécriture est la « *reprise d'une œuvre antérieure* <sup>499</sup> ». Elle est un processus important pour qu'un auteur crée son propre style et assure son originalité. Ainsi, elle lui permet de renouveler les textes antérieurs des autres afin de donner vie à des récents textes plus modernes.

Nous nous sommes principalement intéressés sur le réinvestissement critique du mythe de Narcisse afin de détecter une nouvelle constitution de ce mythe qui paraît être mythique et mystérieux. Ce réinvestissement est la représentation du personnage Narcisse de la mythologie grecque qui tombe amoureux de sa propre image au point d'en mourir. Il se voit dans les textes soumis à notre étude. Le réinvestissement critique du mythe de Narcisse apparaît comme une

---

<sup>496</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*

<sup>497</sup> Félicia Mihali, *Confession pour un ordinateur*

<sup>498</sup> Pierre Albouy, *Mythes et mythologie dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969.

<sup>499</sup> *Ibidem*.

correction des fautes de Narcisse. La fin du mythe est tragique ; elle résulte de l'égoïsme de Narcisse, de sa fragilité et de son désespoir.

Le problème que nous avons ainsi tenté de résoudre dans ce travail était celui de la modalité évolutive du mythe de Narcisse dans *Bel-Ami* et *Confession pour un ordinateur*. Après un constat fait à la lecture des corpus, la remarque faite est que le mythe de Narcisse a évolué, il est passé de sa figure humaine au détriment de l'usage numérique. Avec les nouvelles idéologies, les multiples formes de critiques et les nouvelles perceptions sans oublier l'évolution du temps avec la naissance des mouvements littéraires qui brisent les règles anciennes afin de faire exceller d'autres et de donner au mythe de Narcisse une nouvelle forme d'analyse pour conserver sa survivance et son origine.

Afin de résoudre ce problème une problématique portant sur trois questions cherchant à savoir tout d'abord quelles sont les mythes qui structure l'imaginaire du mythe de Narcisse dans les œuvres *Bel-Ami* de Guy de Maupassant et *Confession pour un ordinateur* de Félicia Mihali ? Ensuite, quels sont les éléments esthétiques reconfigurés qui rendent compte du paysage mythologique et biofictionnel du mythe de Narcisse dans les œuvres ? Enfin, Quelles sont les utopies qui transparaissent dans la vision du monde de Guy de Maupassant et Félicia Mihali au travers du réinvestissement critique du mythe de Narcisse dans cette étude ?

Pour ainsi avancer dans le travail du réinvestissement du mythe de Narcisse dans l'ordre et dans l'organisation, nous avons adopté comme cadre théorique le postmodernisme, qui est un concept philosophique et intellectuel de la fin du 20e siècle qui tente, après l'effondrement des idéologies, de s'inscrire dans le prolongement du structuralisme et du déconstructivisme, tout en critiquant l'héritage du freudisme et du marxisme<sup>500</sup>. Elle est ainsi attendue comme un mode de reproduction sociale d'ensemble, réguler de manière décisionnelle et opérationnelle plutôt que de manière politico institutionnelle. Le postmodernisme a été pour nous une remise en question de métarécits, où chaque auteur s'arroge le droit de définir ses critères de vérités, récusant ainsi les normes modernistes telle la nouveauté ou l'originalité. Elle a permis dans *Confession pour un ordinateur* de Félicia Mihali et *Bel-Ami* de Guy de Maupassant d'assister à un dépassement du mythe Narcisse à travers la conception postmoderniste des auteurs. Elle innove le mythe de Narcisse à partir des procédés de réécriture appartenant au courant de la postmodernité.

---

<sup>500</sup> Jean-François, Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

Pour mieux analyser notre corpus, nous avons opté pour la grille d'analyse mythocritique notamment la mythocritique de Gilbert Durand<sup>501</sup>. Cette grille s'articule en trois moments importants selon Gilbert Durand : dans un premier temps nous avons d'abord relevé les mythèmes voire les motifs redondants qui constituent la synchronicité mythique de l'œuvre. Ensuite, nous avons examiné dans l'esprit les situations combinatoires des personnages et des décors. Et enfin, nous avons mis en évidence les enjeux de la réécriture du mythe de Narcisse par le repérage des leçons différentes du mythe et les corrélations de telle leçon d'un mythe avec tel ou tel autre d'un espace culturel bien déterminé. La distanciation tenue ou non que les écrivains aient manifesté dans la réécriture du mythe de Narcisse devra permettre de tirer des leçons sur le complexe personnel des auteurs et leur vision du monde<sup>502</sup> à partir de *Bel-Ami* et *Confession pour un ordinateur*.

En outre, notre corpus incluant deux œuvres romanesques d'aires géographiques et culturels les différentes et ce, malgré l'utilisation d'une langue commune nous avons associé à cette grille méthodologique à une approche comparatiste. Ce comparatisme nous a permis de relever les ressemblances et les convergences que font état ces écrivains du mythe de Narcisse dans leurs textes. Donc, tout au long de ce travail porté sur le réinvestissement du mythe de Narcisse dans *Bel-Ami* de Guy de Maupassant *Confession pour un ordinateur* de Félicia Mihali dont l'hypothèse principale reposait sur la redéfinition du mythe de Narcisse par les écrivains postmodernes se focalisant sur la situation sociale de l'ère actuelle, nous avons tenté de faire ressortir les différents mythèmes présents au sein de notre corpus afin de prouver la justification de nos trois hypothèses secondaires. Pour bien confirmer notre objectif de ce travail de recherche nous avons proposé de faire un récapitulatif en ce qui concerne les trois parties de notre travail.

La première partie que nous avons pris le soin d'intituler « Le mythe de Narcisse : la mise en scène des motifs dans *Bel-Ami* et *Confession pour un ordinateur* » a été consacrée au repérage des mythèmes du mythe de Narcisse dans *Bel-Ami* de Guy de Maupassant et *Confession pour un ordinateur* de Félicia Mihali. Elle s'articule autour de deux chapitres principaux qui permettront d'analyser de fond la partie concernée.

Le premier chapitre connu sous « les repères et symboles du mythe de Narcisse dans les œuvres » a eu pour rôle de retrouver les similitudes du mythe de Narcisse dans leur globalité

---

<sup>501</sup> Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992, p.342

<sup>502</sup>*Ibidem*.

dans le texte soumis à notre étude en procédant donc par un décryptage au premier abord en présentant ses schèmes ascensionnels, ses multiples acceptions et d'un second abord ses schèmes descendants. Le deuxième chapitre quant à lui mettait en évidence « l'effet miroir de Narcisse dans le profil des personnages » a permis ainsi de nous intéresser fortement à cet aspect sur les différents personnages Georges Duroy et Carmen car ils construisent des récits et se projettent dans le personnage imaginaire puisé au plus profond de même.

Quant à la deuxième partie elle étant intitulé « éléments reconfigurés et mise en scène du paysage littéraire » qui consistait à montrer les différentes modifications apportées par les Guy de Maupassant et Félicia Mihali et l'adaptation du mythe au texte afin de fournir une matière vivante et flexible pour la réécriture du mythe de Narcisse. Elle regorge en son sein deux chapitres notamment le chapitre trois et quatre.

Le troisième chapitre porte la marque de « l'esthétique mythologique du mythe de Narcisse » en prenant pour point culminant les éléments la structure du récit, les intrigues et les images. L'étude de la diégèse dans un premier temps avait pour rôle de montrer le remplacement de la position du narrateur dans la structure interne du récit qui peut être une nouvelle appréhension du Narcisse classique au Narcisse moderne dans le corpus. Le quatrième chapitre montre pour sa part « l'esthétique biofictionnelle du mythe de Narcisse ». À ce niveau le mythe de Narcisse a pu non seulement s'inscrire dans le texte mais aussi montrer le reflet de la biographie des auteurs qui sont Guy de Maupassant et Félicia Mihali.

La troisième partie de notre travail intitulé « la vision du monde des auteurs : une utopie sociale de Narcisse de l'ère nouvelle », nous avons montré dans cette partie tout d'abord que la réécriture du mythe de Narcisse se focalise sur l'innovation, à travers les procédés d'écritures qui vont constituer et confirmer la posture postmoderne des auteurs afin de dégager la double vision du monde. Cette partie résume ainsi les chapitres cinq et six qui convergent avec la troisième articulation de la mythocritique de Gilbert Durand. Ce faisant :

Le chapitre cinquième étudie « l'innovation dans le réinvestissement critique du mythe de Narcisse dans *Bel-Ami* et *Confession pour un ordinateur* ». C'est lui qui présente les différents procédés de réécriture postmoderne permettant de repérer l'innovation dans la reprise du mythe de Narcisse dans les textes qui constituent le corpus d'études. Enfin le sixième chapitre étudie « la conception du monde de Félicia Mihali et Guy de Maupassant ». Nous avons jeté un regard sur les liens étroit qui existent entre le mythe de Narcisse contemporain à la technique et l'idéologie postmoderne. Par la suite, nous avons fait l'état de l'usage du

comparatisme pour une mise en équilibre de la manière dont les idées sont construites dans le mythe de Narcisse moderne pour le progrès ainsi que pour le transhumanisme.

De ce qui précède de ces trois grandes parties de notre travail, nous avons pu montrer, en commençant par repérer les mythèmes du mythe de Narcisse dans *Confession pour un ordinateur* et *Bel-Ami* de Guy de Maupassant en passant par le paysage littéraire centré sur les intrigues, l'espaces et sur la biographie des auteurs qui dégagent ainsi une différenciation, un nouvel investissement du mythe de Narcisse qui s'éloigne des normes classiques pour épouser une norme postmoderne qui est la naissance de l'outil informatique et de sa portée sociale.

La préoccupation scientifique qui fondait notre objet d'étude reposait sur trois hypothèses dont la vérification s'exprime par le biais des résultats obtenus :

Il se dévoile la mise en évidence de la quête identitaire et de l'effet du miroir reflétant les personnages comme les mythèmes représentatifs du mythe de Narcisse chez Guy de Maupassant et Félicia Mihali. Il s'agit des mythèmes de représentation calque de Narcisse à l'image des personnages dans *Bel-Ami* de Guy de Maupassant et *Confession pour un ordinateur* de Félicia Mihali.

Quant à la deuxième hypothèse, l'esthétique mythologique et biofictionnel du mythe de Narcisse traduisent à la fois la progression narrative des intrigues et biographies comme des formes de paysage littéraire du mythe de Narcisse exprimé dans les œuvres.

La troisième hypothèse ergote les utopies qui transparaissent du mythe de Narcisse dans la vision du monde de ces auteurs. Les développements esquisses l'innovation médiatique, la révolution de la science et la réforme technologique dans la progression du mythe de Narcisse pour une alliance entre la littérature et l'évolution scientifique qui est le socle de la vision du monde des auteurs Guy de Maupassant et Félicia Mihali.

De ces deux textes *Bel-Ami* et *Confession pour un ordinateur*, il paraît évident de dire que les hypothèses qui ont construit notre examen peuvent trouver leur validité dans le fond de ce travail. Dans la mythologie grecque Narcisse est un jeune chasseur doué d'une grande beauté. Il tombe amoureux de sa propre image que le produit le reflet de l'eau. C'est en somme la caractéristique première du personnage Georges Duroy que Guy de Maupassant nous montre dans *Bel-Ami* dans son origine. À travers les mythèmes qui ont été analysés dans le texte, il est important de dire que le mythe de Narcisse a évolué. Ainsi l'originalité de ce devoir réside dans la socialisation du mythe de Narcisse.

Pour élargir cette problématique à d'autres instances de réflexion, La vie sociale connaît depuis un certain temps un changement rapide qui n'épargne pratiquement aucun domaine. Le changement touche donc aussi le mythe de Narcisse dont la transformation est devenue occasionnée par les nouveaux médias et la migration. Les médias classiques porteurs du mythe de Narcisse tel que la bouche, l'écriture et l'imprimerie sont complétés par le numérique qui a, à son tour, numérisé et transformé le champ littéraire<sup>503</sup>. La numérisation et la transformation du mythe de Narcisse ont ainsi élargi et agrandi nos études et libéralisé l'activité littéraire, ne l'ont pas seulement placé dans la culture populaire mais l'ont même démocratisé. En démocratisant l'activité littéraire, toute hiérarchie entre haute littérature et littérature populaire se trouve levée. Avec son caractère populaire la littérature numérique mélange image de son texte qui se présente comme littérature antiélitique<sup>504</sup> populaire et devient ainsi une forme de littérature.

*Confession pour un ordinateur* présente donc le Narcisse numérique qui est une œuvre technique, ouverte et interactive qui n'a pas un auteur unique mais peut en avoir plusieurs, car par son caractère interactif<sup>505</sup>, l'ordinateur peut être appelé à contribuer à l'écriture du texte. Le point de vue des auteurs poststructuralistes tels que Roland Barthes et Michel Foucault selon laquelle l'auteur est mort au profit du lecteur, trouve sa matérialité concrète dans la littérature numérique ou la littérature se construit et se déconstruit<sup>506</sup> il n'est pas produit fini.

La combinaison de la littérature avec les médias tels que le fait *Confession pour un ordinateur* de Félicia Mihali qui centre l'ordinateur au prisme de réinvestissement de la mémoire de même que la production du mythe de Narcisse à travers les canaux médiatiques influence considérablement la forme et le contenu du mythe de Narcisse aussi bien individuellement qu'en lien avec les médias. « L'ordinateur » entraîne ainsi une forme d'intermédialité en tant que combinaison de différents médias. Le mythe en tant que tel est un médium au sens sémiotique<sup>507</sup>. La transformation du personnage réinvestit dans le cœur de l'ordinateur par les médias entraîne des rapports et phénomènes intermédiatiques.

---

<sup>503</sup> Gabrielle Reiner, *Cinéma expérimental et storytelling : du foundfootage comme pratique contre-narrative et outil critique des images en mouvement*, Publié le 17 avril 2019.

<sup>504</sup> Frédérique Chevillot, *Nouvelles-limites*, publié le 20 octobre 2010.

<sup>505</sup> Charles Grivel, *Troppmann ou de la défiguration*, publié le 07 février 2008.

<sup>506</sup> Pauline Galli, *Paul Valéry : autour de la figure de Narcisse*, publié le 13 novembre 2008.

<sup>507</sup> CouloubaritsisLambros, *Les aléas de la configuration dans l'analyse littéraire de Paul Ricoeur*, publié le 23 mai 2013.

La transformation de la vie de Carmen est aussi en rapport avec la grande mobilité de personnes qui sont responsables de l'avancée massive des dernières décennies. Le changement de sculpture et de consistance du mythe de Narcisse quittant du reflet de l'eau pour l'écran a ouvert de nouvelles perspectives au Narcisse postmoderne. Surtout sur les auteurs ayant un rapport avec le mythe de Narcisse que leur vie et leur littérature sont en liaison avec les médias. En effet, les auteurs du mythe de Narcisse changent positivement ce mythe moderne quittant de l'humain pour l'objet aussi bien dans la forme que dans le contenu à l'aide d'une écriture hybride et d'une thématique particulière : L'image, le reflet, la représentation, la reproduction, l'identité, la culture et l'hybridité<sup>508</sup>.

Une perspective plus profonde pouvant intéresser la littérature dans son élargissement en relation avec le mythe de Narcisse peut intéresser un grand nombre à montrer la transformation du champ littéraire à la suite de la digitalisation et de la migration qui pose le problème de la définition du mythe de Narcisse de nos jours étant donné que les frontières entre les différents arts sont de plus en plus perméables. La compréhension du mythe de Narcisse dans la littérature des époques littéraires d'antan n'est nécessairement plus la même aujourd'hui et les générations futures comprendront sans doute le mythe de Narcisse autrement aujourd'hui.

---

<sup>508</sup> Frédérique Chevillot, *op.cit.*, 2010.

## **RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES**

## I. CORPUS

MIHALI Félicia, *Confession pour un ordinateur*, Montréal, édition XYZ, 2009

Guy de MAUPASSANT, *Bel-Ami*, Paris, Victor Havard, 1885

## II. OUVRAGES RELATIFS AU MYTHE

ALBOUY Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969.

CLEMENT Catherine, *Miroirs du sujet*, Paris, Union générale d'éditions, 1975.

DUMEZIL Georges, *Du mythe au roman*, Quadrige, Presse Universitaires de France, 1973.

DURAND Gilbert, *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, Ellug, 1996.

DURAND Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992.

DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, DUNOD, 1992.

ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963

ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.

HAMILTON Edith, *La mythologie, Ses dieux, ses héros, ses légendes*, Paris, Éditions du Marabout, Allier, 1978.

HAWTHORN Jérémy, *figures du double*, Paris, Presse Universitaire de France, 2008

HUET-BRICHARD Marie-Catherine, *Littérature et mythe*, Paris, Hachette, 2001.

LACAN Jacques, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du « je »*, écrits I, Paris, Seuil, Coll. Points, 1966.

MAURICE Edmond, *Les approches thématiques et mythocritique*, Québec, français, 1987.

OVIDE, *Métamorphoses*, Paris, Edition de Jean-Pierre Néraudau, Folio Classique, 1992.

POUZADOUX Claude, *Contes et légendes de la mythologie grecque*, Paris, Nathan, 1998.

VENANT Jean- Pierre, *L'Univers, les Dieux, les Hommes*, Paris, Le Seuil, 1999.

VENISSE Alain, *Dans les profondeurs du miroir*, Paris, Fleuve noir, 1994.

## III. ARTICLES RELATIFS AU MYTHE

DURAND Gilbert, cité par Pierre Brunel, in « Mythocritique, Théories et parcours, Paris, PUF, coll. « Ecriture », 1992.

OVIDE, « Les métamorphoses », traduction de G.T. Villenave, Editions du groupe « Ebooks », 1806.

#### IV. ARTICLES CRITIQUES

ALEXANDRE Laurent, « Transhumanisme versus bio conservateurs », Les tribunes de la santé, 2012.

BARTHES Roland, « L'effet réel », Communication, n°11, 1968

BOUCHARDON Serge et VOLCKAERT Vincent, *Déprise*, 2009

BRETON Philippe, « L'utopie de la communication. Le mythe du village planétaire », Paris, La découverte, 1995.

BUISINE Alain « Biofictions Revue des sciences humaines, Le biographique », n°224, 1991.

C. ARNAUD, « Le retour de la biographie : d'un tabou à l'autre », Le débat, n°54, mars-avril 1989.

CARLYLE Thomas, "Biographie, in english and others critical essays", Londres, Toronto, 1925.

CIFARELLI, « Les cahiers de l'Association internationale des études françaises », mai 1959.

Dédicace à L. Van BOGAERT, cité par P. WALZER « la poésie de Valery, Slatkine » *Reprints*, 1966.

DELAVAUD Gilles et LANCIEN Thierry, « D'un média à l'autre », Entretien avec Jacques Bouveresse, *Médiamorphoses*, n°16, 2006.

DILTHEY Wilhelm, « Introduction à l'étude des sciences humaines. Essai sur le fondement qu'on pourrait donner à l'étude de la société et de l'histoire », Paris, PUF, 1942.

DUBAR Claude, « La crise des identités », Paris, PUF, coll. « le lien social », 2000.

FICK Jean-Marc, « Les TIC : Un avenir pour les littéraires », Paris, Armand colin, 2000, n°124.

FREITAG Michel, « Dialectique et société ; vol 2. Culture, pouvoir et contrôle, les modes de reproduction formels de la société », Montréal, Saint-Marin et Lausanne, l'âge d'homme, 1986.

GARCIN Christian et MERTENS Pierre: « Les petits traités », Paris, Gallimard, 1997.

GOFFMAN Erving, « La mise en scène de la vie quotidienne. Tome II ; les relations en public », Paris, Minuit, Coll. « le sens commun », 1973.

HELIN Maurice, « Les livres et leurs titres » Association des romanistes de l'Université de Liège, n°34, 1956.

ISNARD Hildebert, « L'espace géographique », avec collectif, revue Broché Blin, édition 2012.

- JAMESON Frederic, "Romance and Reification", dans Lord Jim, Beaux arts de Paris, 2017.
- JEANNERET Yves, « Y a-t-il vraiment des technologies de l'information ? » Paris, Universitaires du septentrion, 2000.
- LARIVAILLE Paul, « L'analyse morphologique du récit », Paris, Poétique, 1974.
- LEBEL, « Living Théâtre », entretiens avec J. Beck et J. Malina, Paris, Belfond, 1969
- MADELENAT Daniel, « Un roman de la biographie, les hommes de papier de William Golding », n°4, 1988.
- MADELLENAT Daniel, « Biographie et roman, je t'aime, je te hais », Revue des sciences humaines, « le biographique », n°224, 1991.
- MULLER Jürgen, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », Journal of Film Studies, vol.10, 2000.
- NATHAN Tobie, « Narcisse : à travers le miroir », Dans imaginaire et inconscient, n°14, 2004.
- RECENCES Jean Clément, « les récits hypertextuels ne présentant ni incipit ni clôture, parlant de la tentation du livre infini », tentation bien antérieure à la littérature numérique, 2011.
- RIFFATERRE Michael, « La trace de l'intertexte », La pensée, Paris, 1980, n°215.
- STEWART Lya, « La notion d'égoцентризм », article, 1953
- Théorie du professeur Jürgen ERNST MULLER, Approche conceptuelle pluridisciplinaire s'intéressant aux relations et interactions entre les médias distincts à l'intérieur d'une œuvre et se développant « *dans des contextes sociaux et historiques spécifiques* ».
- TODOROV Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », communication n°8, 1966.
- TOIBIN Colm, *Brooklin*, Anna Gibson, Groupe Robert Laffont, 2016
- TONYBEE Arnold, "Civilization on trial, and the world and the west", Medians book, 1947.
- VIART Ludovic, « Revue des sciences humaines, Paradoxes du biographique », n°263, 2002.
- Volupté, « Exemplari, parallèle, inimitabili, imagerie », Garnier, Flammarion, 1969.
- WEYEMBERGH Maurice, « Max Weber et G. Lukacs in Revue international de philosophie », 27<sup>ème</sup> année, 106, 1973.
- WIDLÖCHER Daniel, « Introduction au concept du narcissisme » Paris, n°12, 1986.

WILDE Oscar, « Le portrait de Dorian Gray », Philadelphie, Etats-Unis, Lippincott's Monthly Magazine, 1891.

## V. OUVRAGES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

BARTHES Roland, *Mythologies, Œuvres complètes ; Livres, textes, entretiens, 1942-1961*, présentée par Eric Marty, Paris, Seuil, 2002

BEAUD Michel, *L'art de la thèse : comment préparer et rédiger un mémoire de master, une thèse de doctorat*, Paris, La découverte, 2006.

BRUNEL Pierre, *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992

DOUBROVSKY Serge, *Laissé pour conte : l'autofiction*, Paris, Grasset, 2014.

DURAND Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992.

FREUD Sigmund, *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1922.

GRASSIN Jean-Marie et ALII, *Mythe et littérature comparée : l'expérience du mythocomparatisme*, Paris, Didier Erudition, 1981.

GREIMAS Algirdas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966.

GYEMANT Marie, *Psychologie et psychologisme*, Paris, Librairie philosophique, 2015.

HAMON Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, Rennes, Mai 1972.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, Coll « Points-Essais », 1996.

LOTMAN Youri, *La Sémiosphère*, Limoges, Presses Universitaire de Limoges (PULIM), 1999.

MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presse Universitaire de France, 2003.

MULLER Max, *Essai de mythologie comparée*, Paris, Auguste Durand, 1859.

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, essai de narratologie, Paris, Léninegrad, 1928.

RADULESCU Valentina, *La critique littéraire repères théoriques*, Roumanie, 1994

RASTIER François, *L'isotopie sémantique, du mot au texte*, in *Information grammaticale*, n°27, 1985.

RENOU Patrick, *Psychoéducation : une conception, une méthode*. Montréal, Béliveau Éditeur, 2005.

WANGER Frank, *Intertextualité et théorie*, Paris, Folio, 2006

WEIRICH Harald, *Le temps : le récit et le commentaire*, Paris, Lambert-Lucas, 1964.

## VI. OUVRAGES CRITIQUES

- ARON Paul, SAINT-JACQUES Alain et VIALA Denis, *Le dictionnaire du littéraire*, édition PUF, Paris, 2002.
- AUERBACH Erich, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968.
- BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imaginaire de la matière*, librairie José Corti, Canada, Planète rebelle, 1942.
- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- BALZAC Honoré, *La Vieille fille*, Paris, Gallimard, 1837 ;
- BALZAC Honoré, *Le Lys dans la vallée*, Paris, Edmond Werdet, 1836.
- BARTHES Roland, *L'empire des signes*, Le monde.fr, 19 avril 1980.
- BARTHES Roland, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980.
- BERGER Peter, Thomas Luckmann, *La construction sociale de la réalité*, Paris, Meridien-klinskiseek, coll. « société », 1996.
- BESACAMPRUBI Joseph, *Les fonctions du titre*, Limoges, Presse universitaire de Limoges, 2002.
- BLANCKEMAN Bruno, *Les fictions singulières étude sur le roman français contemporain*, Prétexte, 2002.
- BOKOBZA Serge, *Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre*, Le rouge et le Noir, Librairie Droz, 1986.
- BOOTZ Philippe, *Les basiques : La littérature numérique*, Paris, Grasset, 2006.
- BRETON David, *Les prolongements de soi : la mort et l'immoralité encyclopédique des croyances*, Paris, Bayard, 1997.
- BRETON Philippe, *La société de l'information ; de l'utopie au désenchantement* », Revue européenne des sciences sociales, XL, 2002.
- BRUNEL Pierre, *Qu'est-ce que la littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1983.
- CASTORIADIS Cornelius, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975.
- COHN-BENDIT Daniel, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001.
- CYRULNIK Boris, *Un merveilleux malheur*, Réimprimée, Odile Jacob, 1999
- DAUVOIS Nathalie, *Réforme, Humanisme, Renaissance*, Paris, Gallimard, 1983
- DOSTOIEVSKI Fédor, *Le double*, traduit par André Markowicz, Paris : Actes Sud, 1998.
- DURKHEIM Émile, *Éducation et sociologie*, Londres, Open culture, 1922.
- ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
- ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.

ESSONO Jean-Marie, *Précis de linguistique générale*, Paris, l'Harmattan, 1998  
 FAGNIEZ Guillaume, *Lire les Beit rage sur la philosophie de Heidegger*, 2017.  
 FURETIERE Antoine, *Le roman bourgeois*, La Haye, Mouton, 1981.  
 GARCIN Christian, *L'autre monde*, Paris, Éditions Verdier, 2007.  
 GAUCHET Marcel, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985.  
 GEFEN Alexandre, *Inventer une vie : La fabrique littéraire de l'individu*, Les impressions nouvelles, 2015.  
 GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, « points », 2007.  
 GENETTE Gérard, *Les titres*, Paris, Seuil, 1987.  
 GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, in *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.  
 GOLDMANN Lucien, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1955.  
 HENRY Michel, *L'essence de la manifestation*, Paris, Humensis, 1963.  
 HONNETH Alex, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Folio ; 1992  
 HUNYADI Mark, *Je est un clone : l'éthique à l'épreuve des biotechnologies*, Paris, Seuil, 2004,  
 JAMES William, *La volonté de croire*, Librorium, 1896.  
 JARRETY Michel, *Paul Valery*, Paris, Fayard, 2008.  
 JOUVET Louis, *Témoignage sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1951.  
 KROGER Fabian et MAESTRUTTI Marina, *Les imaginaires et les techniques*, Paris, Mines Paris-Tech PSL, 2018.  
 LACAN Jacques, *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu*, Paris, Dunod, 1938  
 LECLOUX Frédéric, *L'Usure du monde, Sur les traces de Nicolas Bouvier*, Paris, PUF, 2008.  
 LEJEUNE Philippe, *Écran, Journal, personnel, ordinateur, internet*, Paris, Seuil, 2002.  
 LEVY-STRAUSS Claude, *Race et histoire*, Paris, Unesco, 1958.  
 LUKACS Georges, *Histoires et conscience de classe, essai de dialectique marxiste*, Paris, Les éditions de Minuit, 1976  
 LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.  
 MACE Éric, *Les imaginaires médiatiques. Une sociologie postcritique des médias*, Paris, Édition Amsterdam, 2006.  
 MANNONI Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris, Seuil, 1969.

MARCUSE Herbert, *L'homme unidimensionnel*, Paris, Éditions de Minuit, 1968.

MEAD Georges, *L'esprit, le soi et la société*, Paris, PUF, 1934. Collection « le lien social » 2006.

MERLEAU-PONTY Maurice, *La structure du comportement*, Paris, PUF, 1941.

MERTENS Pierre, *L'agent double*, Université du Michigan, Complexe, 1989.

MIQUEL D. et PICARD S. *Dictionnaire des symboles mystiques*, Paris, Le léopard d'or, 1997.

MITTERAND Henri, *Discours du roman*, Paris, PUF, 1980.

MUSSO Pierre, *Le crépuscule technologique de l'utopie*, Paris, CNRS, 2010.

NOREK Olivier, *Entre deux mondes*, Paris, Michel Lafon, 2017.

PEINA-RUIZ Henry, *Philosophie : La dissertation*, Paris, Bordas, 1986.

PITRON Guillaume, *L'enfer du numérique : voyage au bout d'un like*, Les liens qui libèrent, 2021.

PLATON, *La République*, Paris, Les belles lettres, 428 env.-347env. Av. J-C.

PLEUX Didier, *Les adultes tyrans*, Odile Jacob, 2014, p.240

PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1954.

RADULESCU Valentina, *La critique littéraire-Repères théorique*, Roumanie, 1998.

RANCIERE Jacques, *Les Destins des images*, Paris, La fabrique éditions, 2003.

RASTIER François, *Indécidable hypallage*, Paris, Langue française, 2001.

RICOEUR Paul, *Temps et Récit*, Paris, Seuil, 1983.

ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.

RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Munchen, Die totestadt, 1892.

ROUSSET Clément, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1976.

ROUZE Michel, *Raison présente*, Paris, Seuil, 1988

SARTRE Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1970.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, Poétique, 1989.

THERENTY Marie-Eve, *La littérature au quotidien. Poétique journalistique au XXème siècle*, Paris, Seuil, 2007.

TOCQUEVILLE, *De la démocratie en Amérique*, C. Gosselin, 1835.

TOURNIER Michel, *Le vent Paraquet*, Paris, Gallimard, 1979.

TOURNIER Michel, *Le vent Paraquet*, Paris, Gallimard, 1979.

VIART Dominique, *Le roman français au XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Hachette supérieur, les fondamentaux, 1999.

VIEIRA Lise et PINEDE Nathalie, *Internet et les théories du chaos*, édition CNRS, 2000.

VINCK Dominique. *Les Nanotechnologies*, Paris, Le Chevalier Bleu, 2009.

W. DILTHEY et Louis SAUZIN, *Théorie des conceptions du monde. Essai d'une philosophie de la philosophie*, Paris, PUF, 1946.

## VII. THÈSES

GOURNAY Aurélia, *Don Juan en France au XXème siècle : Réécriture d'un mythe*, Paris, Université Sorbonne, Juillet 2013.

KIEFFER Morgan, *Le romanesque paradoxal : formes et usages contemporains de l'esthétique romanesque chez Leslie Kaplan, Jean-Philippe Toussaint, Tanguy Viel et Christine Montalbetti*, Université de Paris Nanterre, Octobre 2018.

MONGELLI Marco, *Narrer une vie, dire la vérité : la biofiction contemporaine*, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2019.

## VIII. MÉMOIRES

ABDELLAOUI Amina, *La réécriture mythique dans La nuit de l'erreur de Tahar BENJELLOUN*, Algérie, juin 2019.

ABDESSEMED Samia, *La sémiotique du titre : cas de l'œuvre de Yasmina Kadra, in fabula*, 2012.

AUDET-CAYER Philippe, *Le statut de la liberté dans l'existentialisme, par-delà la théorie critique*, Université de Montréal, 28 août 2012.

CASSIANI-LAURIN Frédéric, *la singularité transhumaniste comme mythe eschatologique contemporaine : l'utopie technologique en tant qu'achèvement du projet moderne*, Montréal, Université du Québec, 2018.

MOHAMADI Zahra, *la représentation du mythe de Narcisse dans les désirantes, persée*, 2017.

PELLETIER-DUBOIS Julien, *La connaissance de soi dans Narcisse et Goldmund de Herman Hesse*, Université de Montréal, Octobre 2020.

YAKOUBI Farid, *De la réécriture des mythes et des rites dans les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma*, Persé, 2014-2015.

## IX. ENCYCLOPÉDIES

Dictionnaire Larousse, Illustré 2003, Paris, Grasset, 1897.

Le petit Robert, *Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la langue française*, Paris, Larousse, 1993.

## X. WEBOGRAPHIE

CRUSSY Maron, Narcisse et Narcissisme, du mythe à la psychologie moderne in [http://psychanalyse.com/pdf/MYTHE\\_NARCISSE\\_ET\\_NARCISSISME.pdf](http://psychanalyse.com/pdf/MYTHE_NARCISSE_ET_NARCISSISME.pdf).

DUCHET Claude, *Pour une socio critique ou variation sur incipit*, Paris, Montpellier, 1971, [http://www.sociocritique.com/tr/méthode/s/c.méthode\\_2htm](http://www.sociocritique.com/tr/méthode/s/c.méthode_2htm) consulté le 12-07-2023.

ESCOLA. M, *Les relations transtextuelles selon Genette*, Fabula. La recherche In littérature, [www.fabula.org](http://www.fabula.org), consulté le 23.05.24.

GONTARD Marc, *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente*, in <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00003870> (6mai 2009), consulté le 04 octobre 2013.

GUYBET-LAFAYE Caroline, *Esthétiques de la postmodernité, centre normes, société, philosophies*, <http://nosphi.univ.Paris1.fr>, p.8.

<http://humanitas.nku.edu.tr/10.20304/humanitas.312481>

<https://fr.m.wikipedia.org>

LYON-CAEN Boris « Claude Duchet, un activisme critique » *Acta fabula*, vol 12, n°9, *Essai critique*, Novembre-Décembre, [http://www.fabula.org/revue/document\\_6640\\_php](http://www.fabula.org/revue/document_6640_php), consulté le 12-07-2023.

## XI. COLLOQUES

CHEVILLOT Frédérique, *Nouvelles-limites*, publié le 20 octobre 2010

GALLI Pauline, *Paul Valéry : autour de la figure de Narcisse*, publié la 13 novembre 2008

GRIVEL Charles, *Troppmann ou de la défiguration*, publié le 07 février 2008

LAMBROS Couloubaritsis, *Les aléas de la configuration dans l'analyse littéraire de Paul Ricoeur*, publié la 23 mai 2013.

REINER Gabrielle, *Cinéma expérimental et storytelling : du foundfootage comme pratique contre-narrative et outil critique des images en mouvement*, Publié le 17 avril 2019.

Rencontre internationale « *l'apport des collectes biographiques pour la connaissance de la mobilité* », 12-13 juin 1997 à Paris, organisé par Ined, l'Orstom (IRD) et le réseau socio-économique de l'habitat.

## TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE .....	I
DÉDICACE .....	II
REMERCIEMENTS.....	III
RÉSUMÉ.....	IV
ABSTRACT .....	V
INTRODUCTION GÉNÉRALE .....	1
<b>PREMIÈRE PARTIE : LE MYTHE DE NARCISSE : LA MISE EN SCÈNE DES MOTIFS DANS <i>BEL-AMI</i> ET <i>CONFESSION POUR UN ORDINATEUR</i>.....</b>	<b>17</b>
<b>CHAPITRE I : LES REPÈRES ET SYMBOLES DU MYTHE DE NARCISSE DANS LES ŒUVRES .....</b>	<b>19</b>
<b>I-1. Les schèmes ascensionnels du sujet .....</b>	<b>21</b>
I-1-1. La quête identitaire .....	22
I-1-2. Le miroir : entre figuration et transfiguration.....	25
I-1-3. La perception du changement : découvrir le soi autrement .....	28
<b>I-2. Les schèmes descendants du sujet .....</b>	<b>29</b>
I-2-1. La notion de reflet .....	30
I-2-2. La notion de rapprochement et de malédiction.....	32
I-2-3. La peur et la fascination .....	34
<b>CHAPITRE II : L'EFFET MIROIR DE NARCISSE DANS LE PROFIL DES PERSONNAGES .....</b>	<b>37</b>
<b>II-1. Narcisse réécrit : ses empreintes dans le profil Georges Duroy et Carmen.....</b>	<b>39</b>
II-1-1. « Bel-Ami », un masque de Narcisse .....	42
II-1-2- La consubstantialité et réduplication de Narcisse à Carmen.....	44
II-1-3. Caractéristiques de Duroy et Carmen .....	47
<b>II-2. La réification du personnage .....</b>	<b>49</b>
II-2-1. Présence intermédiaire : la vie derrière un écran .....	50
II-2-2. Le personnage et son double : la question du point de vue .....	52

II-2-3. <i>Duroy</i> objet d'amour et <i>Carmen</i> objet sexuel : les doubles sensations de Narcisse .....	53
CONCLUSION PARTIELLE .....	57
<b>DEUXIÈME PARTIE : ÉLÉMENTS RECONFIGURÉS ET MISE EN SCÈNE DU PAYSAGE LITTÉRAIRE.....</b>	<b>58</b>
<b>CHAPITRE III : ESTHÉTIQUE MYTHOLOGIQUE DU MYTHE DE NARCISSE</b>	<b>60</b>
III-1. Diégèse et légitimation du mythe .....	62
III-1-1. Circuit narratif de construction de l'intrigue : une évolution calquée de Narcisse .....	63
III-1-2. La voix narrative : la subjectivité du narrateur .....	66
III-1-3. La focalisation et son apport mythologique.....	68
III-2. Les espaces définissant la personnalité des sujets à l'image de Narcisse.....	71
III-2-1. Lieu de départ : les macros et micros-espaces des sujets .....	72
III-2-2. Espaces fictifs et géographiques : la métaphore de l'affirmation de <i>Duroy</i> et <i>Carmen</i> .....	74
III-2-3. L'espace et son impact sur la personnalité des sujets.....	76
<b>CHAPITRE IV : ESTHÉTIQUE BIOFICTIONNELLE DU MYTHE DE NARCISSE</b>	<b>79</b>
IV-1. L'usage de la biofiction narrative .....	80
IV-1-1. L'énonciation narrative comme forme de connaissance biographique ....	82
IV-1-2. Maupassant et Mihali : des narrateurs biofictionnels .....	83
IV-1-3. Du « je » de <i>Duroy</i> et <i>Carmen</i> : au « moi » de Maupassant et Mihali : une biographie de l'enquête.....	85
IV-2. Une réduction des personnages narcissiques à leurs aspects psychologiques .	87
IV-2-1. Individu moderne et image contemporaine .....	88
IV-2-2. État psychologique de <i>Carmen</i> .....	89
IV- 2-3. La psychologie de Georges <i>Duroy</i> . .....	91
CONCLUSION PARTIELLE .....	94
<b>TROISIÈME PARTIE : LA VISION DU MONDE DES AUTEURS : UNE UTOPIE SOCIALE DE NARCISSE DE L'ÈRE NOUVELLE.....</b>	<b>95</b>
<b>CHAPITRE V : POSTURE POSTMODERNE DES AUTEURS : INNOVATION DANS LE RÉINVESTISSEMENT DU MYTHE DE NARCISSE DANS <i>BEL-AMI</i> ET <i>CONFESSION POUR UN ORDINATEUR</i>.....</b>	<b>98</b>
V-1. Le narcissisme médiatique : une révolution de la conception moderne .....	100
V-1-1. Une réécriture en langage médiatique .....	101
V-1-2. L'évolution dans la titrologie romanesque .....	105

V-1-3. <i>Confession pour un ordinateur</i> : Le narcissisme moderne à l'ère des technologies numériques.....	107
V-2. L'art numérique : la facette de l'existentialisme .....	108
V-2-1. Le Narcisse moderne : l'amour de son égo.....	110
V-2-2. Le langage de l'isotopie du progrès de Duroy.....	112
V-2-3. Le langage de l'isotopie du progrès de Carmen.....	113
CHAPITRE VI : LA CONCEPTION DU MONDE DE FELICIA MIHALI ET DE GUY DE MAUPASSANT .....	116
VI-1. De la figure originelle de Narcisse à narcissé numérisé.....	118
VI-1-1. L'intertextualité : entre intertexte classique et intertexte numérique de Narcisse .....	121
VI-1-2. Le « moi » reconfiguré : une nouvelle version du mythe de Narcisse dans <i>Bel-Ami</i> et <i>Confession pour un ordinateur</i> .....	125
VI-1-3. Georges Duroy au reflet du miroir et Carmen au miroir des médias : une transposition égalitaire .....	128
VI-2. La naissance de l'intermédialité et sa portée sociale.....	130
VI-2-1. Du « Miroir » à « l'ordinateur », la connotation du mythe de Narcisse en évolution .....	131
VI-2-2. Narcisse et la naissance de sa génération sociale.....	133
VI-2-3. La littérature et son harmonie avec la réforme technologique : l'ascension de Narcisse .....	134
CONCLUSION PARTIELLE .....	137
CONCLUSION GÉNÉRALE .....	138
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES .....	138
TABLE DES MATIÈRES .....	138