

## Les Elements Paratopiques

**Prof. Dr. Ayşe (Eziler) Kıran**

*Hacettepe Üniversitesi*

*Fransız Dili Eğitimi*

### Abstract

In this study, we attempted to analyze the short story of Marguerite Yourcenar titled "How did Wang-Fô survive?" by employing the concepts of "habitude" and "habitus." "Habitude" (= habit) is a mechanic and reproductive behavior as a result of the frequently repeated individual attitudes; on the other hand, "habitus" "is the existence of an individual as the member of a social group." This existence of an individual is identified especially through his physical appearance (e.g., clothes, posture, tone of his voice). Contrary to "habitude," "habitus" is creative and productive in its nature. Speaking of "paratopi," it is a parasite person who has difficulties in finding steadiness and order in life, and even it refers to one who could not achieve any stability in life. Paratopi is sometimes an extra location that implies a hard passage between an existing and non-existing locations. When paratopi displays strong elements, it is referred as "maximal paratopic." When it has weak elements, on the other hand, it is referred as "minimal paratopi."

In the story we have analyzed, while Ling and his family is having a tedious life, their life (habitus) changes after a traveling, creative painter comes to their hometown. Ling's wife commits suicide. Ling sells everything he owes, and he transforms (habitus) into a hard-working, thoughtful, loyal apprentice of the painter. While animated painting and Ling are paratopic heroes, Wang-Fo who fades away in the horizon with the boat in the painting appears to be the paratopic element. When Ling gives up his life as an apprentice towards the end of the story, he is a "minimal paratopic" hero; however, he transforms into a "maximal paratopic" hero, when he revives and saves the life of his master at the end of the story. Wang-Fo is not only a "minimal paratopic" element because of his poverty, and old age but he is also a "maximal paratopic" hero with his artistic talent, his painting, and his revival of Ling. He never undergoes any transformation as if he were the sign of a maturity or perfection.

## 0. Introduction

Soucieuse d'une écriture toujours correcte et d'une expression toujours juste, Marguerite Yourcenar, dans "Comment Wang-Fô fut sauvé" exprime la transfiguration de l'art pour ceux qui peuvent l'apprécier et pour ceux qui ne le peuvent pas. *Les nouvelles orientales* (1963) sont des récits, qui ne présentent pas apparemment beaucoup de difficultés mais beaucoup de couches sémantiques qui les approfondissent. Dominique Maingueneau, depuis ses premiers ouvrages, offre des outils précieux pour décrypter les œuvres littéraires, parmi d'autres. Ce sont en général les théories, les termes, les notions de la linguistique. Il les rend compréhensibles, opératoires, illustrés, bref, utilisables. Sous sa plume, rien n'est abstrait et incompréhensible.

Pour la théorie de l'énonciation, la notion proposée parmi d'autres, par Maingueneau, est la **paratopie**. Elle peut inspirer d'autres travaux et devenir un moyen d'analyse important pour les textes littéraires et non-littéraires.

Je voudrais donner un petit résumé de la nouvelle: Ling abandonne tout ce qu'il a pour suivre le grand peintre Wang-Fô et mener une vie de nomade. Quand ils arrivent à la capitale, l'empereur les fait arrêter. Ling qui veut défendre son maître est décapité. Avant de faire torturer Wang-Fô et brûler ses yeux, l'empereur exige de l'artiste achever une de ses peintures de jeunesse. Il peint sur la peinture inachevée les arbres, les rochers, les vents et la mer à la couleur de jade comme le pavement. Se ranimant tout comme la peinture, Ling invite son maître à prendre le canot. Les deux s'éloignent dans l'infinité de la mer et de la peinture.

## 1. Énonciation

A la suite de longs travaux, aujourd'hui nous savons tous ce que, "les œuvres elles mêmes constituent un acte d'énonciation" (Maingueneau 90: 121) et qu'elles prétendent constituer une situation qui les rendent pertinentes (v. Maingueneau 93: 122). Une nouvelle n'est pas seulement "un récit généralement de construction dramatique, et présentant des personnages peu nombreux", dépourvue "d'aventures imaginaires" (*Le Nouveau Petit Robert* 2002), mais aussi un récit qui crée sa propre situation d'énonciation.

Dans ce récit qui couvre un drame apparaissent six personnages dont les deux disparaissent déjà à l'état initial. Cette nouvelle a un élément imaginaire: la dernière peinture de Wang-Fô s'anime comme les rumeurs qui le prédisaient. Cet élément donne à la nouvelle la coloration de conte.

Maingueneau appelle la situation d'énonciation comme **scénographie** (Maingueneau 93: 123). La rupture entre l'énoncé qui est ici la nouvelle et la

situation d'énonciation dans laquelle Yourcenar écrivait sa nouvelle caractérise nécessairement la scénographie. Certes, l'énoncé Wang-Fô et l'énoncé Zénon ne sont pas semblables. Chaque œuvre exige une scène énonciative selon son contexte et son médium. La page écrite devient ainsi la scénographie de l'écrivain.

Abolissant toute trace de l'énonciation, Yourcenar réussit à nous situer probablement dans la Chine d'une époque éloignée. La scène du récit est validée par l'indication paratextuelle qu'est la mention du genre **nouvelle**. Quant à l'œuvre, elle "se légitime en traçant un boucle à travers ce qu'elle dit, le monde qu'elle représente. Il faut [à l'écrivain] justifier tacitement la scénographie qu'elle impose d'entrée" (Maingueneau 93: 131). "Comment Wang-Fô fut sauvé" est un récit ou "histoire" selon la terminologie de Benveniste. Elle est racontée à la 3<sup>e</sup> personne du singulier, au passé simple. Elle a aussi une scène de merveilleux représentée par la peinture et Ling qui s'animent. L'élément vraisemblable et l'élément merveilleux constituent donc un récit unique.

L'énonciatrice impose ainsi à son co-énonciateur un contrat de lecture singulière; jouant avec les contrats génériques, elle mêle deux genres qui s'approchent: le conte et la nouvelle. Nous observons donc que "la scénographie constitue en effet une irremplaçable articulation entre l'œuvre considérée comme l'objet esthétique autonome d'une part, le statut de l'écrivain, les lieux, les moments de l'écriture de l'autre (Maingueneau 93: 133). Le co-énonciateur se trouve en face de l'objet-œuvre dans l'impossibilité d'observer le metteur en scène de la scénographie. Il n'a d'ailleurs pas toujours besoin de connaître beaucoup de détails sur sa vie et sur son art.

## 2. Habitus/Paratopie

### 2.1. Habitus

La notion d'**habitus**<sup>1</sup> que Bourdieu a adopté aide à mieux comprendre la **paratopie**. Selon le sociologue, l'**habitus**<sup>2</sup>, "comme le mot le dit, c'est ce que

<sup>1</sup> "Les conditionnements associés à une classe particulière\* de conditions d'existence produisent des **habitus**. Systèmes de dispositions durables et transposables (...) principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente de fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre" (Bourdieu: 88 cité par Maingueneau 1993: 147; *Le sens pratique*, Paris, Minuit 1980, p. 88.)

<sup>2</sup> Définitions (sociologie): Manière d'être ou comportement habituel d'un individu plus ou moins conditionné par sa classe sociale dans les vêtements, le parler, la gestualité.

l'on a acquis, mais qui s'est incarné de façon durable dans le corps sous forme de dispositions permanentes. La notion rappelle donc de façon constante qu'elle se réfère à quelque chose d'historique, qui est lié à l'histoire individuelle, (...) Et de fait, l'habitus est un capital, mais qui, étant incorporé, se présente sous les dehors de l'innéité (...) l'habitus est quelque chose de puissamment générateur. (...) C'est une espèce de machine transformatrice qui fait que nous «reproduisons» (...). Il est aussi “adaptation, il réalise sans cesse un ajustement au monde”<sup>3</sup>. La forme et le sens du terme rappelle l'habitude. Le *Nouveau Petit Robert* (2002) distingue les termes de la façon suivante: alors que l'habitude est la manière de se comporter, d'agir, individuelle, fréquemment répétée”, l'habitus est “la manière d'être d'un individu, liée à un groupe social, se manifestant notamment dans l'apparence physique (vêtement, maintien, voix)”. Maingueneau souligne que: “Les idées ne s'y présentent qu'à travers une manière de dire qui renvoie à une manière d'être” (Maingueneau 1993: 146). Contrairement à l'habitus, l'habitude est donc “considérée spontanément comme répétitive, mécanique, plutôt reproductive que productrice”<sup>4</sup>. Les traits constitutifs de l'habitus se manifestent donc comme: /acquisition/, /durativité/, /transposition/, /disposition/, /historicité/, /individualité/, /société/, /acquisition/, /générativité/, /transformation/ /reproductibilité/, /adaptation/, /ajustement/, /agir/, /comportement/, /conditionnement/, /habitude/, /aptitude/, /domination/, /système/.

Les trois premiers personnages de la nouvelle, malgré leurs particularités inattendues ont des habitus qui les caractérisent. Ling, avant de rencontrer Wang-Fô, était un homme ordinaire qui vivait comme sa famille et son milieu social lui avaient appris: “Il fréquentait les maisons de thé pour obéir<sup>5</sup> à la mode et favorisait modérément les acrobates et les danseuses” (Yourcenar 1963: 1140). Autrement dit, il poursuivait ses habitudes. Ayant des dispositions répétitives, sa femme, son père et sa mère ne sont représentés que par leurs habitudes liées à leur manière d'agir. Ceux de Wang-Fô dépend évidemment de sa manière d'être, de ses idées sur le mode de vie personnel: reproduire à travers la “peinture”, avec “modestie” et “tranquillité”. Quand Ling choisit d'être son disciple, sa manière d'être et de penser se transforment aussi; dépassant l'étape d'habitude atteint à celui de l'habitus (habitude⇒<sup>6</sup> habitus).

---

(sociologie, Pierre Bourdieu): Système de définitions et de dispositions durables et transposables acquises dans l'enfance principalement dans la famille....(Le 7 octobre 2003 [www. homme-moderne.org/societe/socio/ bourdieu/questions/133-36.html](http://www.homme-moderne.org/societe/socio/ bourdieu/questions/133-36.html))

<sup>3</sup> [www.homme-moderne.org/societe/socio/ bourdieu/questions/133-36.html](http://www.homme-moderne.org/societe/socio/ bourdieu/questions/133-36.html) - 19k – Le 7 octobre 2003, Les pages Bourdieu Entretiens pp.133-136 in Questions de sociologie; extrait de “Le marché linguistique”, exposé fait à l'Université de Genève en décembre 1978.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Souligné par nous.

<sup>6</sup> ⇒ : transformation.

Dans sa nouvelle position, il sert son maître habilement avec “soumission”, “modestie”, “admiration” qui sont visibles; “Les ajustements qui [lui] sont imposés [mendier, voler...] par les nécessités de l’adaptation à des situations nouvelles et imprévues, peuvent déterminer des transformations durables de l’habitus, mais qui demeurent dans certains limites”<sup>7</sup>. Par exemple Ling n’a jamais eu l’intention de peindre, il a choisi la servitude. Par contre la modestie est la particularité essentielle qui rapproche les deux individus.

Les caractéristiques de l’habitus de l’empereur sont sa “force”, son “orgueil” et surtout son “aveuglement”. “Lorsque les conditions objectives de l’accomplissement ne sont pas données, l’habitus contrarié, et continûment, par la situation, peut-être le lieu des forces explosives”<sup>8</sup>. Ne pouvant pas retrouver les beautés imaginaires des peintures dans la réalité du monde, l’habitus de l’empereur n’est plus durable et par conséquent il ne peut pas s’adapter à ce qu’il découvre. Celui-ci devient un immense réservoir de violence accumulée depuis sa jeunesse. La suppression de l’aspect /durativité/ et /adaptation/ le rend plus cruel que d’habitude, il fait décapiter Ling par jalousie. Chez Wang-Fô, ce “réservoir de violence accumulée”, depuis qu’ils sont dans le palais, se transforme par la sublimation en une œuvre d’art. Alors que l’artiste transpose, génère, transforme la réalité en imaginaire, reproduit, adapte et ajuste la peinture qu’il a déjà commencée avec le comportement d’un sage, ne pouvant pas trouver les bons ajustements, l’empereur n’arrive pas à s’adapter à la réalité du monde extérieur; il ne fait qu’exprimer sa déception et sa jalousie. La différence entre les habitus de Wang-Fô et Ling et l’empereur crée une grande tension.

## 2.2. Paratopie

La paratopie désigne “une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une location parasitaire qui vit de l’impossibilité même de stabiliser » (Maingueneau 1993: 28). Cette localité paradoxale est nommée comme paratopie<sup>9</sup>. La paratopie se trouve en marge des éléments qui peuvent être définis par la notion de l’habitus. Nous avons observé que cette notion est surtout liée à l’individu et à l’espace. Dans une fiction, la paratopie est représentée par des éléments variés.

<sup>7</sup> Le 7 octobre 2003, *Les pages Bourdieu Entretien*, pp.133-136.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Maingueneau donne cette première définition pour l’énonciateur.

### 2.2.1. Espace paratopique

Dans ce cas “il s’agit des lieux soustraits dans une certaine mesure aux contraintes de la société ordinaire” dit Maingueneau (1993: 174). Les paratopies géographiques sont des éléments qui sont placés en des lieux périphériques ou éloignés. L’espace de la nouvelle est probablement la Chine, déjà éloignée et exotique.

Quant aux paratopies sociales, elles concernent des éléments qui se trouvent dans le même espace que la société officielle (Maingueneau 1993: 175). Le peuple du pays et l’entourage de l’empereur se trouvent en même temps sur le même étendu, mais ils sont séparés distinctement, car l’empereur et ses sujets forment dans le palais une société à part.

Le palais impérial, à son tour, est un espace paratopique par excellence: “Un jardin s’épanouissait de l’autre côté des fûts de marbre, et chaque fleur [...] appartenait à une espèce rare apportée d’au-delà des océans. Mais aucune n’avait de parfum, de peur que la méditation du Dragon Céleste ne fut troublée par les bonnes odeurs. Par respect [...] aucun oiseau n’avait été admis à l’intérieur de l’enceinte et on avait même chassé les abeilles (Yourcenar 1963: 1143). Le palais impérial et son jardin ont été séparés “du reste du monde” par un “mur énorme” (Yourcenar 1963: 1143). Dans ce cas, les paratopies et les habitus d’un palais (grandeur, austérité, somptuosité...) s’opposent au sein de la même ville.

L’opposition bruit/silence crée aussi une tension paratopique: lorsque la peinture de Wang-Fô s’anime avec “le bruit cadencé des rames (...) qui emplit doucement la salle” et le “plafond de jade [qui] se reflétait sur l’eau” (Yourcenar 1963: 1143), les courtisans sont immobilisés dans un silence profond. Par ailleurs, l’espace de la peinture imaginaire et animée n’existe pas, il est non-lieu. C’est un espace paratopique et même parasitaire pour l’empereur et ses courtisans; la nouvelle laisse entendre leur stupéfaction par leur silence et leur immobilité. Il faut aussi noter que l’animation de la peinture ne paraît pas étrange à Wang-Fô et à Ling. Cette localisation est paradoxale: les deux personnages réels du monde vraisemblable ont un choix unique: fuir ou s’évanouir dans l’irréalité d’une image créée par le peintre lui-même. C’est une forme d’évasion ou de suicide. La peinture de Wang-Fô, l’art demeure, l’auteur de l’art disparaît. À la fin de la nouvelle, au retour à la réalité, la salle impériale retrouve son état sec, sans les deux héros. Ce manque crée la chute finale de la nouvelle.

### 2.2.2. Personnage paratopique

Les espaces paratopiques peuvent être ou non associés à des personnages paratopiques. Le peintre et Ling constituent les embrayeurs paratopiques centraux. Bien qu'ils soient ce genre d'individus avant d'arriver au palais impérial, ils erraient dans des espaces ordinaires contrairement au jeune empereur cruel qui vit dans un palais magnifique coupé de son peuple.

“Les relations entre les éléments paratopiques et la société établie peuvent être de marginalité: tolérés, ils sont à la fois acceptés et rejetés selon les modalités variables” (Maingueneau 1993: 175). C'est exactement le cas de Ling et de Wang-Fô. Alors qu'ils sont exilés de la société établie et ont choisi la marginalité, ils sont tolérés par les bruits qui couraient sur le talent du peintre et rejetés par le peuple qui “le craignait comme un sorcier” (Yourcenar 1963: 1142)<sup>10</sup>.

Le statut paratopique peut correspondre à un statut maximale (l'empereur) ou à un statut minimal (Ling). “Les deux rôles se renversent souvent l'un dans l'autre en vertu de l'ambivalence” (Maingueneau 1993: 175). Comme nous l'avons déjà souligné, à l'état initial, Ling était un personnage qui vivait selon le rythme de ses habitudes. Après avoir connu Wang-Fô il comprend que celui-ci “venait de lui faire cadeau d'une âme et d'une perception neuves” (Yourcenar 1963: 1141). Il atteint au statut de l'habitus. Sur l'invitation de Ling, Wang-Fô vient s'installer chez le premier. Il vit de et chez son hôte sans se poser de questions. Cette indifférence crée aussi une situation paradoxale pour un personnage paratopique maximal et si fin. L'indifférence de deux hommes les rendent aussi paratopiques. Cela produit une tension entre le peintre et la femme de Ling qui finit par se suicider. Cette tension peut être formulée aussi comme la tension entre l'habitude et la paratopie. A la suite de la mort de sa femme, il abandonne toutes ses richesses, sa maison, sa ville, il suit modestement Wang-Fô: Ling portait les “pinceaux, des pots de laque et d'encre de Chine, des rouleaux de soie et de papier de riz” (Yourcenar 1963: 1139); il “broyait les couleurs” (Yourcenar 1963: 1141), “mendiait la nourriture”, veillait sur “le sommeil de son maître”, volait du gâteau de riz, chassait, se couchait “contre lui pour le réchauffer”... (Yourcenar 1963: 1142).

<sup>10</sup> Il faut aussi noter que les deux errants articulent le dire de [Marguerite Yourcenar] qui voyage jusqu'à ses derniers jours et la fiction [...] matérialise ce nomadisme (v. Maingueneau 1993: 185).

Ling se transforme ainsi en un individu paratopique minimal par rapport au peintre et à l'empereur (habitude  $\Rightarrow$  habitus  $\Rightarrow$  paratopie minimale). Wang-Fô bénéficie d'une situation paratopique privilégiée: il est présenté à la fois avec un statut maximal et un statut minimal: il avait un statut maximal parce qu'il était connu par son grand talent; mais ce qui le rendait surtout paratopique, c'est qu'il "aimait l'image des choses, et non les choses elles-mêmes" et "troquait ses peintures contre une ration de bouillie de millet, dédaignant les pièces d'argent" (Yourcenar 1963: 1141). On disait aussi que "Wang-Fô avait le pouvoir de donner la vie à ses peintures par une dernière touche de couleur qu'il ajoutait à ses yeux" (Yourcenar 1963: 1141-1142); Même le père de l'empereur "avait rassemblé une collection de [ses] peintures" (Yourcenar 1963: 1144). Wang-Fô avait également un statut minimal: parce qu'il était très vieux et sans défense (paratopie minimale + paratopie maximale). Quant à l'empereur, il a passé son enfance, enfermé dans une salle entourée de peintures irréelles de Wang-Fô. N'ayant pas la compétence d'apercevoir et d'apprécier les détails infimes du monde réel, il n'a pas pu trouver la beauté de ces œuvres dans le monde réel. Cette incompétence l'a rendu aigri et même cruel. L'empereur porte donc aussi les particularités paratopiques maximales.

Dans le palais impérial trois personnages dont l'un est minimal, créent entre eux une tension malgré la modestie et la soumission de Wang-Fô. Espérant protéger son maître, Ling semble éliminé tout de suite. L'empereur qui n'a pas une âme et une perception cherche la beauté imaginaire et transformée d'une peinture; il est déçu et irrité de ne pas pouvoir la retrouver et accuse le peintre avec le désir de le torturer et de le faire tuer. Bien qu'il déteste profondément l'artiste, il ambitionne de garder une collection complète et parfaite de peintures de Wang-Fô et impose au peintre d'achever une peinture déjà acquise mais inachevée. Cette peinture, hautement transfiguration de la réalité, complètera sans doute la riche collection de l'empereur passionné de l'art. Son avidité aveugle l'empêchera de faire brûler les yeux du peintre et de le faire tuer. Disparaissant dans l'irréalité de l'art, les deux personnages ne font plus partie de la réalité. Cette relation paradoxale entre un individu du monde réel (empereur) et deux individus de la peinture imaginée crée aussi une tension. À l'état final, l'empereur n'a qu'une peinture de la beauté irréelle qui vient de sauver Wang-Fô et Ling. Cette transformation supprime brusquement la tension et crée la chute de la nouvelle. A la fin, les deux rôles se renversent l'un dans l'autre en vertu de l'ambivalence: contrairement à Ling qui trouve un



statut maximal, Dragon Céleste se transforme en un personnage paratopique minimal (paratopie maximale  $\Rightarrow$  paratopie minimale). Devant ses sujets il n'a pu ni détenir, ni tuer les individus qu'il détestait.

L'appartenance à une société distingue aussi les trois personnages. En errant Ling et Wang-Fô évitent d'appartenir à une société quelconque et d'être affectés à un territoire particulier. Les derniers espaces qui les sauvent, la mer et le canot sont des éléments mobiles. En tant que des errants, eux aussi sont des personnages paratopiques mobiles. La mobilité des personnages et de l'espace crée une cohérence. Quant à Dragon Céleste, il est l'empereur d'un peuple qu'il ne connaît pas et vice versa. Dans son palais il est le chef suprême de ses sujets. Puisqu'il ne bouge pas de son palais, il est un personnage paratopique statique. Le statisme de l'empereur et la mobilité des deux personnages produisent un autre élément de tension. Ceux qui sont mobiles sont créateurs et fugitifs...

Il est possible de faire une dernière remarque sur les personnages: "nom [et/ou] le prénom d'état civil implique une perception extérieure du personnage" Le prénom ou le nom "marque une empathie (une proximité psychologique) entre le narrateur et le personnage" (Maingueneau 2003: 201). Maingueneau trouve cela normal puisque c'est le héros de la nouvelle qui lui donne son titre. Dans cette nouvelle les parents et la femme de Ling sont présentés par leurs habitudes, relations et fonctions familiales. Ne les appelant pas par leurs prénoms ou leurs noms, le narrateur extradiégétique n'établit pas une relation d'empathie avec ceux-ci. Le titre de la nouvelle offre le prénom et annonce la fin du héros. La première phrase qui constitue un court paragraphe et la dernière phrase contiennent le prénom des deux héros paratopiques, maximaux et mobiles. Quant à l'empereur, le narrateur lui accorde plusieurs titres qui évoquent sa puissance et sa fonction, mais ne lui donne ni un nom et ni un prénom: Fils du ciel, Dragon Céleste, le maître céleste. Malgré son statut paratopique, l'empereur demeure un personnage avec qui le narrateur n'établit pas une relation empathique; à la fin de la nouvelle il le rend d'ailleurs un personnage paratopique minimal. Chose curieuse, cet empereur "céleste" n'a rien à voir avec les cieux, les eaux, les airs, il est condamné à être terre à terre sur la terre.

Il est possible de résumer les statuts des personnages sur un tableau, en fonction des états narratifs de la nouvelle.

États Personnages	Initial	Transformations ⇒	Final
Père de Ling	-habitude Ê-être de l'univers réel -sujet	∅	∅
Mère de Ling	-habitude Ê-être de l'univers réel -sujet	∅	∅
Femme de Ling	-habitude Ê-être de l'univers réel -sujet	∅	∅
Ling	-habitude -être de l'univers réel -sujet	⇒habitus⇒paratopie minimale ⇒ ⇒	⇒paratopie maximale -être de l'univers artistique -objet
Wang-Fô	-paratopie minimale + paratopie maximale -être de l'univers réel -sujet	paratopie minimale + paratopie maximale ⇒ ⇒	-paratopie minimale + paratopie maximale -être de l'univers artistique -objet
Empereur	paratopie maximale -être de l'univers réel -sujet	paratopie maximale	⇒paratopie minimale -être de l'univers réel -sujet

**Tableau 1**

Le père, la mère et la femme de Ling qui vivaient selon leur habitudes disparaissent à l'état initial de la nouvelle. En tant qu'empereur, celui-ci mène une vie paratopique maximale jusqu'à ce qu'il rencontre Wang-Fô et Ling. Son intention de les supprimer lui fait perdre son statut maximal pour le rendre un personnage paratopique minimal. Jusqu'à la fin de la nouvelle Wang-Fô garde son intégrité, sa manière d'être sans concession; cette manière d'être lui vaut perdre son statut de sujet pour devenir un objet de la peinture (l'univers artistique) pour une courte durée. Quant à Ling, il est le personnage qui subit des transformations pour atteindre au statut le plus haut: égal à son maître pour

partager son destin d'objet condamné à disparaître dans l'univers artistique. Cette position le rend, dans la nouvelle, un sujet aussi important que Wang-Fô.

### 3. Conclusion

Cette nouvelle est constituée d'un réseau d'éléments paratopiques qui créent de différentes tensions: entre les personnages, les espaces; entre la réalité et l'irréalité, entre la vraisemblance et la fiction, entre le statisme et la mobilité, entre le silence et le bruit. Il est possible de visualiser les relations entre les tensions en fonction des états narratifs et des status des personnages de la nouvelle.

États Tensions entre	État initial	Transformations	État final
Ling/père et mère	- habitude -sujet, sujet	∅	∅
Ling/ Wang-Fô	- habitude ⇒ habitus sujet, sujet	- habitus ⇒ paratopie minimale -sujet, sujet	- ⇒ paratopie maximale objet, objet
Femme de Ling/ Ling	habitude -sujet, sujet	+ habitude/ habitus + paratopie minimale -sujet, sujet	∅
Femme de Ling/ Wang-Fô	∅ -sujet, sujet	+ habitude/ paratopie maximale -sujet, sujet	∅
Empereur/ Wang-Fô et Ling	∅ -sujet, sujet	+ paratopie maximale/ paratopie maximale et paratopie minimale -sujet, sujet	-Chute Silence/Bruit  sujet/objet
Univers réel/univers artistique	∅	∅	+ -Univers réel -Silence -Chute

Tableau 2

Bien qu'ils soient hiérarchiquement différents entre les trois sujets de la famille il n'existe pas une relation de tension bien au contraire. Jusqu'à l'arrivée de Wang-Fô les relations avec sa femme non plus ne porte aucune trace de tension. Lorsque le statut de Ling, tout en gardant la position du sujet, se transforme de l'habitude en l'habitus la tension surgit et coûte à la vie de sa femme. Sa femme ne supporte pas non plus la tension entre elle et Wang-Fô qui a un statut paratopique à la fois minimale et maximale du sujet. Bien qu'à l'état initial et pendant les transformations Wang-Fô garde toujours sa position supérieure entre celui-ci et Ling n'apparaît aucune tension. A l'état final Ling ne se contente pas d'acquiescer un statut paratopique maximale il se transforme en objet d'art avec son maître. Sujet empereur qui crée une grande tension ne perd pas non seulement sa situation paratopique maximale mais aussi se trouve en face de deux objets qui fuient entre ses mains. Cette baisse subite de la tension entre le sujet et les objets crée une chute spectaculaire.

La chute de la nouvelle est assurée par la transformation des personnages en œuvre d'art. Celle-ci se manifeste comme sauveur des individus paratopiques maximaux comme "Wang-Fô qui ne peut pas s'empêcher de remarquer que [les] manches [du soldat] n'étaient pas assorties à la couleur de leur manteau" (Yourcenar 1963: 1142) ou bien comme Ling qui "fit un bond en avant pour éviter que son sang ne vînt tacher la robe du maître" (Yourcenar 1963: 1146). Quand dans le palais l'eau monte Wang-Fô craint que l'empereur et ses sujets périssent. (v. Yourcenar 1963: 1146). Ling qui a déjà appris à distinguer les êtres humains dit: "Ces gens ne sont pas faits pour se perdre à l'intérieur d'une peinture" (Yourcenar 1963: 1149). Son affirmation est juste dans le sens littéral et dans le sens figuré, puisqu'ils ne savent ni regarder ni apprécier une peinture. Par ailleurs, Ling sait aussi très bien qu'ils vont à leur perte dans l'art qu'ils aiment à mourir.

Aux éléments paratopiques peut-on ajouter le temps et l'objet paratopiques? Ces notions seront peut-être des outils d'analyse pour des œuvres surréalistes, fantastiques et même nous pourrions parler des œuvres paratopiques.

### **Bibliographie**

Bourdieu, Pierre: *Le sens pratique*, Minuit, 1980.

Maingueneau, Dominique: *Linguistique pour le texte littéraire*, 4 éd., Nathan, 2003.

Maingueneau, Dominique: *Le contexte de l'œuvre littéraire; Énonciation, écrivain, société*, Dunod, 1993.

Maingueneau, Dominique: *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, 1990.

Yourcenar, Marguerite: *Œuvres romanesques*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982.