

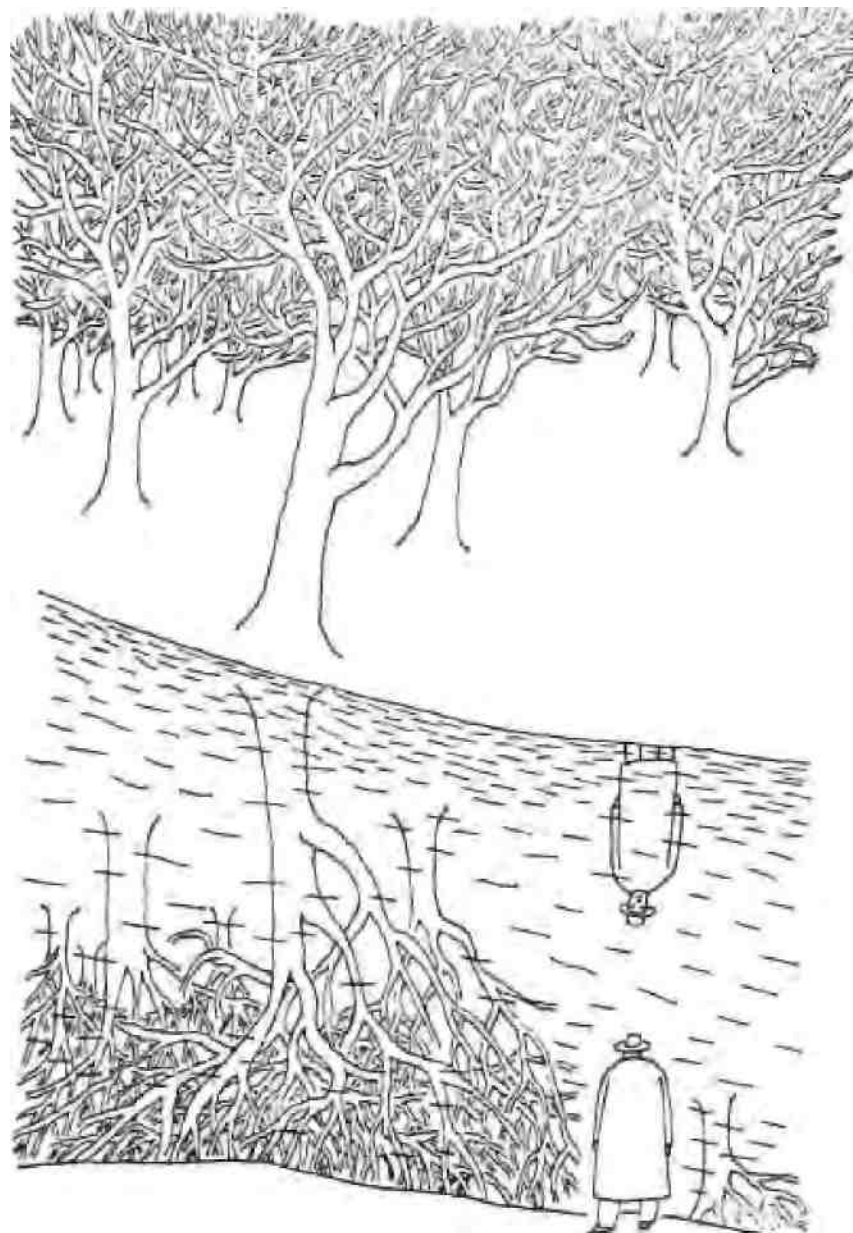
PRODUCTION
DE
L'INTÉRÊT
ROMANESQUE

Un état du texte (1870-1880), un essai
de constitution de sa théorie

volume complémentaire

CHARLES GRIVEL

Ce travail n 'aurait pu être mené à bien et n 'aurait pas vu le jour sans l'assistance financière, répétée et généreuse, de l'Organisation Néerlandaise pour le Développement de la Recherche Scientifique (Z. W.O.). Qu 'elle en soit ici remerciée.



AVERTISSEMENT

Le présent volume sert de complément à l'ouvrage du même titre qui paraît simultanément aux Editions Mouton, La Haye, Paris, dans la Collection *Approaches to Semiotics*. Consacré à l'exemplarisation et à la vérification de la théorie sur le corpus, conçu pour se lire à partir de celle-ci, selon son plan et dans l'ordre stricte des matières qu'elle embrasse, il ne possède aucune indépendance. Cependant, ce livre ne fonctionne pas ainsi qu'un fort Appendice, puisque la valeur d'une théorie, historiquement et pour un champ d'application déterminé, se mesure à son rendement, c'est-à-dire à la connaissance concrète des phénomènes qui lui sont soumis.

On trouvera un Index général et la Bibliographie des ouvrages cités -sauf en ce qui concerne ceux du corpus dont la liste est fournie ici même - à la fin du premier volume.

G.

TABLE¹

Tableau 1	Modes de réduction institutionnelle du texte (romanesque)(1.12) -	- 13
Note I	Le nom du roman (1.12)	- 27
Tableau 2	L'extraordinaire dans le roman (2.12)	- 31
Tableau 3	L'extraordinaire comme négativité dans le roman (2.13)	- 33
Tableau 4	L'extraordinaire en tant que malheur dans le roman (2.14)	- 35
Exemple I	L'entrée du texte romanesque (2.22)	- 36
Tableau 5	.	- 45
Tableau 6	La temporalisation dans le roman (2.32)	- 57
Tableau 7	La localisation dans le roman (2.42)	- 73
Tableau 8	La production textuelle de la personne (2.52)	- 85
Tableau 9	Le procédé de sympathisation/antipathisation (2.53)	- 97
Tableau 10	Composition sémique du nom propre (2.54)	- 113
Tableau 11	Composition du déséquilibre relationnel (2.55)	- 129
Tableau 12	Formules d'adresse (2.61)	- 137
Tableau 13	Articulations narratives (2.62)	- 143
Tableau 14	I. Les sèmes du titre (2.63)	- 159
	II. Les opérateurs du titre	- 166
	III. Les opérations du titre L'extraordinaire	- 187
Tableau 15	ouverture du roman (2.64) Les schèmes du	- 195
Tableau 16	roman (3.12) Les solutions du roman (3.13)	- 209
Exemple II	A. La détermination positive absolue du rôle (3.21)	- 217
Tableau 17	B. La détermination négative absolue du rôle	- 217
	Personnalisation du conflit et naturalisation de	- 219
Tableau 18	la solution	- 227
	romanesque (3.23)	- 233
Tableau 19	Moyens explicites de "vérification" du texte (3.32)	
Tableau 20	Modes romanesques de dénégation du roman (3.32)	
Tableau 21	Les programmatiques de couverture du texte romanesque (3.32)	-
Tableau 22	239	
Tableau 23	Moyens de "vérification" du texte romanesque (3.33)	- 251
Tableau 24	Moyens de suspense du texte romanesque (3.42)	- 265
Tableau 25	La couverture de discrétion/indiscrétion du texte romanesque	
	(3.43)	- 277
Tableau 26	Pratiques romanesques du scandale (3.43)	- 285
Tableau 27	L'affirmation de probation romanesque (3.44)	- 297
Note II	Pratique de la probation romanesque (3.44)	- 303
Note III	Idéologisme de la probation romanesque (4.11)	- 305
Note IV	Mythe du roman libérateur (4.11)	- 309
Note V	Mythe de la simple curiosité de lecture (4.12)	- 311
Tableau 28	Mythe de la dictée du texte par le lecteur (4.12)	- 313
	Mythe de la permanence du kitsch (4.12)	- 315
	Modèles d'émotion romanesque (4.12)	- 317

Note VI	- Mythe du roman démoralisateur (4.21)	-323
Note VII	- Dialectique du cache romanesque (4.24)	- 329
Note VIII	- Répressivité contextuelle du roman (4.24)	-331
Corpus		- 335
Liste alphabétique des firmes et collections comprises dans le corpus		- 355
Liste alphabétique des auteurs dont les ouvrages figurent au corpus		- 358

1. On porte entre parenthèses le chiffre du chapitre théorique auquel renvoie l'exemplarisation.

Tableau 1
MODES DE RÉDUCTION INSTITUTIONNELLE DU TEXTE (ROMANESQUE)¹

1. L'interprétation réduit le texte (romanesque) à sa qualité de fiction. Le texte est fabulation. Assimilé à son caractère d'irréalité, posé pour être lu en régime de fiction, tenu pour ne pas excéder sa dimension imaginaire. L'invention textuelle, "fantaisiste", fonctionne "dans le vide"².

L'interprétation renvoie donc le texte (romanesque) à l'inexistence, cerne son effet dans le non-être, l'illusion, la fausseté, l'annule. Or, la fiction du texte est le détour grâce auquel son opération effective doit d'avoir lieu.

2. L'interprétation réduit le texte (romanesque) à sa qualité de narration. Le texte est histoire. Assimilé à son caractère de "conte", posé pour être lu comme relation, tenu pour ne pas excéder sa dimension narrative. L'invention textuelle, "expositionnelle", fonctionne en tant que récitation.

Le récit qu'est le texte est considéré comme un agencement naturel, insignifiant : le "sens" se raconte *sans effet* par voie de narration, tout au plus celle-ci obtient-elle d'intéresser au signifié :

Le roman est un récit, tout ce qu'on peut lui demander, c'est d'intéresser³.

Le ROMAN est le RÉCIT D'UN ÉVÉNEMENT FICTIF PRIS DANS LA VIE INDIVIDUELLE⁴.

Un roman est un écrit de mode narratif destiné à être lu et à être apprécié esthétiquement⁵.

Ainsi le roman est UN EXERCICE LITTÉRAIRE OÙ L'ON SE SERT D'UN RÉCIT POUR EXPRIMER AUTRE CHOSE⁶.

Le récit qu'est le texte est considéré comme un arrangement chronologique d'éléments, comme leur juxtaposition structurale, commandée "de Pintérieur" par un système complet de lois :

[Le roman est] une intrigue, un groupement de personnages qui agissent les uns sur les autres, se pénètrent et se fondent⁷.

Tout récit consiste en un discours intégrant une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action⁸.

1. On ne désigne ici que des tendances, fondamentales, que la réalité critique combine et nuance à l'infini.

2. Exemples fournis sous TABLEAU 20 — 3. Nettement 1864, 57. — 4. Urbain, 1880, 131. —

5. Champigny, 1962, 226. — 6. Albérès, 1962, 422. Voir encore Rageot, 1906, 16: *Il est le récit d'une aventure. Il comporte d'abord une intrigue. S'il n'est pas cela, il est ennuyeux; s'il n'est que cela, il est faux. Il ne lui reste, pour subsister, qu'à trahir sa destination; Forster 1937, 47. 'The novel tells a story. That is the (fundamental aspect without which it could not exist. That is the highest factor common to all novels. — Le Goffic, 1890, 166. — 8. Bremond, 1966, 62.*

On définira sans difficulté le récit comme la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit⁹.

Il faut entendre par [récit], au sens formel, tout discours pourvu d'une structure dont les termes sont différenciés, relativement libres (s'offrant à l'alternative, et par conséquent au suspense), réductibles (c'est le résumé) et expansibles (on peut y intercaler à l'infini des éléments secondaires)¹⁰.

L'interprétation comprend le roman par le biais d'une unité descriptive trop "étroite"; le "récit" ne "couvre" ni le roman ni son effet, mais représente "un certain niveau de généralité dans l'oeuvre" : Pour être la plupart du temps l'élément dominant dans la structure des oeuvres en prose, le récit n'en est pas pour autant le seul¹¹. La narration est le support des éléments textuels, leur mise en action, le procédé d'intervention, d'incarnation du sens : le sens arrive par l'histoire.

3.L'interprétation réduit le texte (romanesque) à sa qualité de genre. Le texte relève d'une règle "externe". Assimilé à son modèle (le genre) ou aux catégories normatives repérées dans celui-ci (les sous-genres), posé pour être lu comme leur réalisation approximative, tenu pour ne pas excéder sa loi (ou n'en sortant que par "art") : De lui-même, [le roman] se conforme à ce que j'appellerai l'idée intérieure de sa définition¹². On distingue entre :

Novel of action, Novel of character, Dramatic novel¹³; Roman der Zuständigkeit, Roman der Seele, Roman der Entwicklungen¹⁴, -Geschehnisroman, Figurenroman, Raumroman¹⁵; Der auktoriale Roman, Der Ich-Roman, Der personale Roman¹⁶, etc.

L'interprétation comprend le roman par le biais d'une unité descriptive trop "large"; le genre ne "couvre" ni le roman ni son effet : Chaque ouvrage semble appartenir à plusieurs espèces dont chacune englobe des oeuvres qui, considérées d'un autre point de vue, se révèlent aussi différentes que possible¹⁷. Faire rentrer le texte dans une catégorie universelle (idéalisatrice), élaborée à partir de critères formels, empêche de reconnaître son rapport à la lecture. Certes, "le genre littéraire existe"¹⁸. Mais, tout en pouvant être considéré comme un "ensemble - relativement stable - de caractéristiques et de procédés"¹⁹, comme formant une continuité limitative de l'expression romanesque (son horizon prochain)²⁰, il n'enregistre pas la réalité de l'opération en cours dans le texte²¹.

9. Genette, 1969, 49. — 10. Barthes, 1971, 66. — 11. Todorov, 1968a, 126. — 12. Brunetière, 1898, 13. — 13. Cf. Muir, 1967, 20, 23, 41. — 14. Cf. Müller, 1968, 205. — 15. Cf. Kayser, 1959, 360. — 16. Cf. Stanzel, 1965, 16-17. Pour un exemple d'aménagement récent, toujours sur les mêmes bases, cf. Ruttkowski, 1968, 19. — 17. Caillois, 1942, 51. Les auteurs de typologies reconnaissent d'ailleurs volontiers l'impraticabilité de leurs classements (Muir, 1967, 82: *We must not separate these worlds too rigidly; however*; Stanzel, 1965, 52: *Schon der Versuch die drei Typen, den auktorialen Roman, den Ich-Roman und den personalen Roman, voneinander abzugrenzen, hat zum Vorschein gebracht, dass diese begrifflichen Konstruktionen, von denen Jede in den beiden anderen IN NUCE enthalten ist*). 18. Formule de Krauss, 1968, 49. — 19. Cf. Jauss, 1970b, 84. — 20. Cf. Jauss, 1970b, 82. — 21. Barthes, 1964, / 79: *DIS-MOI COMMENT TU CLASSES, JE TE DIRAI OUI TU ES*.

4.L'interprétation réduit le texte (romanesque) à l'indéfinition. Le texte est multiple. Assimilé à sa diversité (il y a des romans, il n'y a pas de genre romanesque, il n'existe que des exemplaires du genre), posé pour être lu dans son individualité de texte (le texte est imprévisible, hétérogène, inthéorisable), tenu pour excéder d'emblée la règle avec laquelle on tente de le faire correspondre :

Le roman est le plus flexible de tous les genres. Il peut offrir à la fois l'intérêt du drame et du récit, du dialogue et de la description. Au dix-neuvième siècle, il a pris toutes les formes; il s'est mis au service de toutes les idées, ses prétentions n'ont plus de bornes²².

Par l'imprévu de ses combinaisons infinies, par la variété des formes qu'il peut presque indifféremment revêtir, par la liberté de son allure et l'universalité de sa langue, il convient particulièrement à nos sociétés démocratiques²³.

Le roman n'a pas de règles. Son origine et sa nature l'en empêchent²⁴.

Genre omnivore, genre sans frontières, Protée, perpétuelle effervescence, [tel est le roman]²⁵

LE ROMAN EST UN GENRE SANS FORME PRÉÉTABLIE [. . .] Il y a eu des gaufriers, jamais d'archétype²⁶.

Einen Kanon gibt es ja beim Roman überhaupt nicht. Er widerspräche seiner Natur. Der Roman ist äusserst plastisch; man kann ihn als ewig suchende Gattung bezeichnen, die sich selbst erforscht und aile ihre Formen ständig revidiert²⁷.

L'interprétation perd de vue le phénomène textuel sous la profusion des exemplaires. Cette multiplicité mouvementée, dont elle est dupe, dont l'idée est soigneusement entretenue par l'Institution, dissimule la constance du genre et l'"immobilité" de l'effet que le texte engendre : que le premier "évolue" n'implique pas que le second "change", échappant à la saisie théorique.

5.L'interprétation réduit le texte (romanesque) à son contenu sémantique. Le texte est une affirmation, une moralité stationnaire - un "sens". Assimilé à la vérité qu'il porte, posé pour être lu comme signification offerte, "toute inscrite", tenu pour ne pas excéder sa parole -qu'il suffit d'"entendre"²⁸.

22. Godefroy, 1880, 231. — 23. Brunetière, 1896, 2. — 24. Caillois, 1942, 32. — 25. Wood, 1965, xv. — 26. Coulet, 1967, 8. — 27. Bakhtine, 1970, 942. Voir encore Maupassant, 1966, 4; Baumgart, 1968, 10. La sémiologie de Benveniste, 1969, 129 n'est pas sans refléter encore le même préjugé: *l'art n'est jamais ici qu'une oeuvre d'art particulière, où l'artiste instaure librement des oppositions et des valeurs dont il joue en toute souveraineté, n'ayant ni de "réponse" à attendre, ni de contradiction à éliminer, mais seulement une vision à exprimer, selon des entières, conscients ou non, dont la composition entière porte témoignage et devient manifestation ...* | La signification de l'art ne renvoie donc jamais à une convention identiquement reçue entre partenaires. — 28. Exemples fournis sous TABLEAU 25.

L'interprétation lit "au travers du texte" le sens contenu, "immobile", "immobilisé"; l'écrit qu'elle envisage est considéré comme la mise en style d'une signification "première" (linéairement conduite, à acquérir); son activité, qui ne s'abstrait pas du mode d'énonciation, est ainsi manquée.

6. *L'interprétation réduit le texte (romanesque) à sa forme, à sa structure.* Le texte est sa conformation, son ordre compositionnel. Assimilé à sa manière, à sa constitution, posé pour être lu au niveau de son procédé, de son agencement, tenu pour ne pas excéder son mode d'énonciation, la valeur de son ordonnance fondatrice (le texte est "fermé sur soi", "clos" -c'est-à-dire "sans ouverture", "sphérique") :

*Denn eine Erkenntnis hat die neue Romantheorie ein für allemal und unwiderlegbar gesichert, dass die Möglichkeiten des Romans, auf seine ihm ganz eigene und einzigartige Weise Dichtung zu sein, nicht in der Darstellung eines besonderen Weltbezirks, eines besonderen Stoffes, sondern in der sprachlichen Formung und erzählerischen Gestaltung eines Stoffes liegen*²⁹.

*Die Form schafft sich einen Inhalt [..] Das Kunstwerk hat eine Seele, als Form, als geo-metrisches Verhältnis von Quantitäten [..] "Der Inhalt (daher die "Seele") eines literarischen Werks ist die Summe aller darin angewandten stilistischen Kunstgriffe"*³⁰.

*Le contenu ne produit pas la forme, il en est le résultat*³¹.

Or, 1) la forme ne se pense pas sans le fond, la forme n'est pas simplement "effet sur le fond", le fond n'est pas simplement "mis en forme", il y a unité indifférenciée forme/fond : *Marxism insists that neither form nor content are separate and passive entities. Form is produced by content, is identical and one with it, and, though the primacy is on the side of content, form reacts on content and never remains passive*³¹; *DIE ERFORSCHUNG DER EINHEIT VON FORM UND INHALT IST DER SCHLÜSSEL ZUR EINSICHT INS KUNSTLERISCHE WESEN EINES WERKES DER LITERATUR*³³, 2) la distinction forme/fond renvoie le texte démembré à n'être que la transmission d'un message référentiel "fini", plus ou moins entretenu (par rhétorique) : *La dichotomie GEHALT/GESTALT sous-jacente à la démarche formaliste fixe l'objet littéraire comme REPRÉSENTATION*³⁴. Une telle attitude ne représente que l'autre face de la théorie

²⁹ Stanzel, 1965, 5. — 30. Chklovski, 1966, 40, 165. — 31. Ricardou, 1967, 14. Voir Hamburger, 1957, 252-253. La théorie de l'information radicalise volontiers: *A la limite, on peut considérer le transport matériel comme une forme de communication, bien qu'en général la communication soit un transport d'information, non un transport matériel* (Ruyer, 1968, 103). — 32. Fox, s.d., 32. 33. Lichatschow, 1968, 8. Voir encore Memmi, 1960, 304. Autre Développement sous 3.31, p. 237-238. L'analyse de Greimas, basée sur les distinctions hjelmsleviennes, bien qu'elle n'aboutisse pas à la description de l'effet textuel, part d'une postulation analogue: *L'opposition de la forme et de la substance se trouve donc entièrement située à l'intérieur de l'analyse du contenu [..] La forme est tout aussi signifiante que la substance* (Greimas, 1966, 26). — 34. Kristeva, 1971, 124.

positiviste (qui réduit le texte à son contenu) tout en s'en croyant la négation; 3) le texte est un entier, il ne laisse pas reconnaître en son sein des zones spécifiques, spécialisées, hétérogènes; le texte est écriture, procès, comme tel "intériorisation" de son support contextuel. Par conséquent, on n'admettra pas simplement que sa non référentialité (relative, car nécessairement basée sur la considération du référent) possède un sens historique, que ce dernier se trouve inscrit "dans le rapport qui lie le texte à la réalité extérieure"³⁵, mais "dans son dedans", "en lui-même l'animant".

7. *L'interprétation réduit le texte (romanesque) à son improductivité (à sa gratuité, à son esthétisme), sa lecture au divertissement.* Le texte est récréation, beauté. Assimilé à sa non signification (à son insignifiance), posé pour être lu comme détente, tenu pour ne pas excéder sa dimension d' "art" (le texte n'est pas le lieu d'un jugement, les valeurs ne s'y déchiffrent pas) :

*Non, imbéciles, non, crétins et goitreux que vous êtes, un livre ne fait pas de la soupe à la gélatine; - un roman n'est pas une paire de bottes sans couture; un sonnet, une seringue à jet continu; un drame n'est pas un chemin de fer, toutes choses essentiellement civilisantes, et faisant marcher l'humanité dans la voie du progrès [..] On ne se fait pas un bonnet de coton d'une métonymie, on ne chausse pas une comparaison en guise de pantoufle; on ne peut se servir d'une antithèse pour parapluie [..] Rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie [..] Il n'y a vraiment de beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles, comme sa pauvre et infirme nature. - L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines*³⁶.

*Le beau ne prouve rien, n'ordonne rien, n'est utile à rien en dehors de lui-même. Tout ce qu'il veut, c'est être et paraître*³⁷.

*L'utile est si peu le beau, que, pour tourner les choses et les êtres à notre usage, nous sommes obligés d'en altérer et le plus souvent d'en détruire la beauté [..] Le beau, même fini, est absolu; l'utile est au contraire essentiellement relatif*³⁸.

*Notre critère reste ce que nous appelions l'aptitude à la gratuité. Est littéraire toute oeuvre qui n'est pas un outil, mais une fin en soi. Est littéraire toute lecture non fonctionnelle, C'est-à-dire satisfaisant un besoin culturel non utilitaire [..] Les motivations proprement littéraire sont celles qui respectent la gratuité de l'oeuvre et ne font pas de la lecture un moyen, mais une fin*³⁹.

35. Cf. Arrivé, 1969, 5 - 7. — 36. Gautier, 1968, 20, 23. (L'utilité du roman est encore d'enrichir son auteur et d'éviter au lecteur qu'il endort la peine de lire d'utiles et ennuyeux journaux). — 37. Pictet, 1875, 114. — 38. Lévêque, 1861, 7, 70, 173. — 39. Escarpit, 1958, 21, 119.

*La vérité du roman est sans nul doute d'ordre esthétique*⁴⁰.

Or, 1) la fictivité du texte (romanesque) n'est que le signe apparent et mensonger de son "dégagement" : il n'y a pas d'acte culturel gratuit, il n'y a pas de livre INNOCENT⁴¹, le texte n'échappe pas à sa position idéologique, ne peut se dérober à la probation : le "scribitur ad narrandum, non ad probandum" de Barrante⁴², qu'il s'agisse de l'Histoire ou du roman, ne s'imagine pas; la fiction est nécessairement signification portée, elle affirme, et impérativement; 2) le plaisir pris au texte n'est pas libre; ce qui se donne pour jeu "sert" : la récréation romanesque est un mythe. Ou : le "divertissement" est le mode d'appréhension (non réflexif) de l'usage du bien culturel par le lecteur dans le cas -généralisé- de leur accord: le texte joue sur un consensus, la signification (reçue) s'affirme comme détente, le divertissement n'est pas un saut "dans l'imaginaire"; l'intérêt du livre, reconnu comme "plaisir" par l'usager est celui d'un savoir - de sa conformité : le sens, proposé après avoir été escompté, seul plaît.

RENVOIS .Le texte (romanesque) est dans l'Histoire (1.2), est un rendement (1.23), est une intention (3.31), se dérobe sous un discours explicite d'innocemment (3.32); la lecture est un acte idéologique de conversion (4.2); elle ne fonctionne pas sur une curiosité non signifiante (4.12).

8. L'interprétation réduit le texte (romanesque) à son impulsion primitive. Le texte est oeuvre du "génie", production "déliurique" libre, distance prise par rapport au réel ou introduction au monde d'une réalité de surcroît. Assimilé à la transcendance d'un acte créateur premier, primordial, posé pour être lu dans son rapport à l'auteur, tenu pour ne pas excéder son unicité, sa particularité, son originalité :

*L'acte créateur [dans tous les domaines] est essentiellement gratuit in statu nascendi*⁴³.

*[L'acte du romancier] est pour ainsi dire pré-moral et pré-religieux [. . .] La fiction, ne serait-ce que l'espace d'un instant initiatique, place l'auteur en dehors des circonstances telles qu'elles lui sont données ici et maintenant. Elle lui offre ces coudées franches dont un archer aussi a besoin pour tendre son arc*⁴⁴.

Or, écrire, à quelque niveau de littérature où l'on se place - et il faut cesser, pour des raisons qui apparaîtront dans la suite, d'épouser le point de vue exclusif de la "qualité" littéraire -, porte nécessairement sur un sens (sur des textes) déjà là, déjà lu, répandu, ancré: s'en abstraire n'a lieu qu'illusoirement, tout "dégagement" se définit par ce qu'il prétend congédier. Par ailleurs, loin d'être la scène privilégiée où paraît dans

40. Zérafra, 1969, 465. La même conception, en langage formaliste, s'écrit: *L'art, sous toutes ses formes, est cette phase de la pratique qui concerne la redondance non réduite* (Granger, 1960, 203).

41. Macherey, 1966, 38-39. — 42. Cité dans Godefroy, 1880, 226. — 43. Moles, 1956, 208. — 44. Doderey, 1965, 913, 920. Voir encore Bonnet, 1951, 34-35. L'explication, selon une vieille formule, passant de l'inspiré à la source de l'inspiration, rapporte l'oeuvre à la "Nature" émettrice: *Die Kraft von der die sprachgebundene Wirklichkeit der Dichtung hervorgebracht wird, ist eine Kraft der NATUR* (Müller, 1968, 226).

son exception l'auteur, le texte représente, au contraire, en vue de sa lecture, le foyer de convergence et de conversion de son contexte: *L'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais original; son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres [. . .] L'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination*⁴⁵.

9. L'interprétation réduit le texte (romanesque) à sa "représentativité". Le texte est un propos référentiel. Assimilé à l'exposition spéculaire du réel (son analogon), posé pour être lu "en miroir" (comme image et reproduction "réaliste"), tenu pour ne pas excéder la re-présentation (approchée, améliorée, révélatrice, etc) qu'il constitue: *En chaque circonstance, l'oeuvre a pour raison de traduire un DONNE PRÉALABLE, notamment la "vie même" ou une subjectivité, d'un mot: un sens institué*⁴⁶. On pose que :

a) le texte reproduit le référent: *La fable est un tableau de la vie réelle*⁴⁷; *Das Erzählen gibt nicht ein SELBST, sondern es ist eine WIEDERGABE*⁴⁸;

b) le texte reproduit partiellement le référent : *Le TEXTE EST UN CORRELAT D'UN FRAGMENT DE LA RÉALITÉ, une espèce de TRANSPPOSITION d'un fragment de la réalité [. . .] Le texte remplit une fonction REPRESENTATIVE à l'égard d'un fragment de la réalité*⁴⁹;

c) le texte reproduit subjectivement le référent: *Le récit nous donne le monde, mais il nous donne fatalement un monde faux*⁵⁰;

d) le texte reproduit la structure du référent : *Le caractère collectif de la création littéraire provient du fait que les STRUCTURES de l'univers de l'oeuvre sont homologues aux STRUCTURES mentales de certains groupes sociaux ou en relation intelligible avec elles*⁵¹;

e) le texte reproduit "spectaculairement" le référent: *LE ROMAN ["miroir des réactions de l'homme au sein de la collectivité où s'insère son existence"] EST CE QUI PERMET DE TRANSFORMER EN SPECTACLE CE DONT CHACUN A L'EXPÉRIENCE COMME ENGAGEMENT*⁵²;

f) le texte révèle le référent: *Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sicht-bar*⁵³,

45. Barthes, 1968c, 15, 17. (L'image de l'auteur "maître du sens" est datée comme produit spécifique de l'idéologie bourgeoise, cf. Barthes, 1968c, 12; Benjamin, 1969, 149). — 46. Ricardou, 1967, 24. ("Postulat de tout réalisme", dit le critique). — 47. Bénard, 1877, /, 55. — 48. Müller, 1968, 250. Voir encore Haddad, 1970, 92. Plechanow, 1969, 772. Et traduit entemes neufs: *Les arts sont des systèmes de transcodage qui signifient une expérience au moyen des signes d'une autre expérience qui lui impose ainsi sa structure* (Guiraud, 1971, 90). — 49. Zawadowski, 1956, 38, 39. — 50. Butor, 1964, 88. Variante: Lukacs, 1955, 90-91, 107, pose que l'ouvrage épique ou romanesque vise à "représenter la totalité du processus de la vie": cette représentation, cependant, ne peut être que "relative", "incomplète", tend à une "déformation (historiquement déterminée)", -- 51. Goldmann, 1964, 218. Voir encore Goldmann, 1970, 57; Butor, 1964, 25; Mukarovsky, 1967, 12; Mouillaud, 1967, 628 ---52. Caillois, 1942, 168, 143. ---53. Klee cité dans Nisin, 1959, 18.

g) le texte reflète l'hétérogène au sein de référent: Le roman reflète toutes les aspirations qui s'intègrent le plus malaisément dans l'ordre existant⁵⁴;

h) le texte représente la cohérence du référent: L'écrivain ne reflète pas la conscience collective [...], mais pousse au contraire jusqu'à un degré de cohérence très avancée les structures que celle-ci a élaborées et de manière relative et rudimentaire⁵⁵.

NOTE: Le postulat de la référentialité du texte s'appuie sur la réduction institutionnelle généralisée de l'écriture "peintre" à la parole "modèle", cette dernière représentant l'immédiate appréhension de la pensée⁵⁶. Cette conjecture traditionnelle prévaut jusque et durant tout le 19e siècle, en tout cas: L'écriture est une peinture de la voix: plus elle est ressemblante, meilleure elle est⁵⁷; L'écriture n'est que la traduction d'un langage déjà créé [...]. Le signe écrit, qui n'est qu'une traduction visuelle du signe sonore, ne peut arriver à l'entendement qu'en suivant la filière sensitive à travers laquelle il a dû passer pour être formé [...]. L'écriture n'est qu'un aide-mémoire destiné à suppléer, par sa permanence, à la fugitivité de la parole [...]. Le signe écrit est l'excitant de la vue, et celui-ci excite à son tour la parole [...]. D'où il résulte que l'écriture ne peut être qu'une traduction, et que vouloir penser avec l'écriture seule, sans la parole ou tout autre langage préexistant (mimique), c'est essayer de voir sans yeux, d'entendre sans oreilles, etc., etc. [...]. On ne peut pas penser avec l'écriture seule; car elle ne constitue pas un langage⁵⁸; Le langage est l'expression de la pensée manifestée par la parole⁵⁹. Ainsi rencontre-t-on, en un point de sa trajectoire, ce processus de "confinement" du texte comme productivité, de "rétention", d'"effacement" de l'écriture dans le logos (le redoublement, l'extériorité, la secondante), dont Derrida a montré qu'il était constitutif de la "tradition occidentale" et solidaire de l'économie qui la supporte⁶⁰.

Or, 1) le texte (romanesque) est "littérature"; il ne "documente" sur le réel (sinon rétroactivement, par le biais d'une interrogation théorique), ni ne le prospecte, mais s'accomplit lui-même comme "monde de mots", "réalité verbale"⁶¹, tout ce qu'il parvient à "montrer" est d'abord l'effet de sa propre fiction: Le langage ne dit que ce qu'il dit (l'écriture ne dit que ce qu'elle montre sur la page et ne renvoie à rien d'autre qu'à l'écriture) [...]. Jon ne lui fait rien dire qu'il ne dise (il ne peut dire rien)⁶²; le texte, en tant que "littérature", produit à lui seul un effet de signification complet (en première instance);

2) le texte (romanesque) engendre un effet de signification romanesque; il n'est pas un double, ne répète pas tautologiquement un sens, ne le réinjecte pas "tel quel" dans son propre circuit: le roman - et rien d'autre - se lit dans le roman (en première instance). Par suite, sa référentialité ne permet pas d'en prendre la mesure: L'autonomie du processus esthétique interdit de le penser comme RAPPORT [...]. Le problème du PASSAGE de l'idéologie à l'art ne peut pas être posé⁶³; ni référentiel, ni citatif (en tant que pratique sur le sens), le texte ne représente pas la pure mémorisation d'un monde donné;

42. 54. Manuel, 1969, 37. — 55. Goldmann, 1967, 200. Voir encore Goldmann, 1967, 198, 204; Goldmann 1964, 219; Goldmann, 1970, 9J, Lukacs, 1963, 57-58; Köhler, 1967, 45, 57. — 56. Bénard, 1877, 7, 65: La parole rend toutes nos idées avec leurs différences et leurs rapports; Delon, 1879, 29: On parle, on écrit comme on pense. — 57. Voltaire cité dans Erdan, 1854, 29. — 58. Fournie, 1866, 663, 664, 665. — 59. Jacolliot, 1876, 61. — 60. Cf. Derrida, 1967b, 26, 68, 41, 45, 128-129. — 61. Cf. Dresden, 1971, 130. — 62. Pleyner, 1964, 66. — 63. Badiou, 1966, 83

le texte (romanesque) et la réalité qu'on y trouve en tant que représentation sont unis, soumis à un processus d'idéologisation unique: il n'y a pas un "monde de mots" séparé d'un "monde des choses", ou dressé contre lui, mais entraînement global tant de l'écrit que du réel en un processus uniforme -mais différencié - de compréhension;

le texte (romanesque) établit comme figuration du référent le sens qu'il engendre, le vraisemblabilise; l'imitation du réel dans le récit n'est pas simplement "contingente"⁶⁴, mais nécessaire; le réel ne lui est pas seulement un "prétexte"⁶⁵; le "réalisme" du texte ne renvoie pas à une insignifiante "convention"⁶⁶, à une pure "soif"⁶⁷ mais se comprend fonctionnellement dans la relation dialectique qu'il entretient avec la qualité du sens engendré par le texte;

le texte (romanesque) réalise une représentation spectaculaire -au sens scénique - du savoir idéologique, des représentations - au sens intellectif- que ce dernier possède quant au monde; le texte ne représente immédiatement ni le réel, ni l'idéologique, il n'en constitue jamais la pure réduction: L'art n'est pas l'idéologie. H est tout à fait impossible de l'expliquer par le rapport homologique qu'il soutiendrait avec le réel historique [...]. L'effet esthétique est bien imaginaire: mais cet imaginaire n'est pas le reflet du réel, puisqu'il est le réel de ce reflet⁶⁸. Le texte accomplit la mise en spectacle productive de son objet (le savoir idéologique, ce qui s'offre à l'usager soit en tant que connaissance, soit en tant que réel); cette "figuration au second degré" est ravivement, justification, confirmation - par différentes voies - de sa base, "participabilité" accrue de celle-ci. Dans le texte, l'idéologie réussit la vérification illusoire de ses propres représentations, se rend "visible", incarne "en réalité" ce "rien" imaginaire dont elle remplit le monde. En

un mot, le texte réalise l'idéologie dans l'usager même, produit en son sein son enferme ment: ["Darstellung" est donc] le mode d'existence de cette MISE EN SCÈNE, de ce théâtre qui est à la fois sa propre scène, son propre texte, ses propres acteurs, ce théâtre dont les spectateurs ne peuvent en être, d'occasion, spectateurs, que parce qu'ils en sont d'abord les acteurs forcés, pris dans les contraintes d'un texte et de rôles dont ils ne peuvent en être les auteurs, puisque c'est, par essence, UN THÉÂTRE SANS AUTEURS⁶⁹. (Développements sous 3.23).

Ou encore, de ces deux constatations: a) la représentation textuelle (continue, "renversante") suppose la réalité idéologique, b) la réalité idéologique (de base) suppose la représentation textuelle, on tire que celle-là nécessite celle-ci pour se perpétuer: la réalité idéologique n'est pas autosuffisante, elle ne chasse pas complètement son inadéquation de l'esprit de l'usager, elle a besoin d'être imagée, imaginée (elle "plait" dans l'image concrète qu'elle offre d'elle-même); l'idéologie se rend intéressante dans le texte, l'idéologie est l'intérêt prévu et pressenti du texte. On a donc que :

43. 64. Cf. Barthes, 1966, 26. — 65. Cf. Barthes, 1964, 149. — 66. Cf. Jakobson, 1965, 100. — 67. Cf. Ricardou, 1967, 55. — 68. Badiou, 1966, 77. — 69. Althusser, 1967b, 177

le texte possède la vérité de son intérêt⁷⁰,

L'usager reconnaît pour vraie l'image fournie par le texte car il s'y trouve compris dans le réel⁷¹.

10. *L'interprétation réduit le texte (romanesque) à son "expressivité"*. Le texte exprime l'usager (son groupe, sa classe, sa société) auquel il se destine. Assimilé à sa fonction de conformité (il renvoie à qui le lit, dépend de qui en est preneur) ou de discordance relative (car il ne saurait se passer d'être reconnu par un public), posé pour être lu comme l'expression de son consommateur, tenu pour ne pas excéder les déterminations ou convenances "extérieures" qu'il observe (il se plie à la lecture qu'il désire obtenir, il vit de connivence):

La parole humaine vient de l'âme et va à l'âme⁷².

Ce ne sont pas les écrivains qui font un peuple; ce sont les mœurs d'un peuple qui font les écrivains [...]. Les écrivains ne sont donc pas CAUSE, ils sont EFFET⁷³.

Consciemment ou inconsciemment l'écrivain discerne [dans le visage du public-interlocuteur] une ossature profonde, capte sous le jeu fugace des expressions la réalité des conflits exprimés⁷⁴.

Es kommt [der dialektischen Geschichtserklärung der Dichtung] darauf an zu zeigen, in wie vermittelter Weise sich die grundlegenden Lebensverhältnisse der Menschen in allen ihren Formen, also auch in der Literatur, ausdrücken⁷⁵.

Or, le texte (romanesque) commande la lecture (correcte) qui peut en être faite, puisqu'il a pour effet visé précisément celle-ci. Le texte dicte la compréhension qu'il appelle (*L'oeuvre, finalement, n'existe que par ses lecteurs, encore que les lecteurs n'aillent à l'oeuvre que dans la mesure où l'oeuvre avait en elle de quoi faire qu'on aille à elle*)⁷⁶. Loin d'exprimer, il enjoint au sujet de la lecture son expression adéquate, lui déclare l'"être" (T "âme") qu'il a à reconnaître pour sien - cela au cours d'un processus où entre en cause la série indéfinie des exemplaires analogues dont il a été fait usage. Le livre ne postule pas une lecture "déjà faite", mais la fait s'accomplir. Par contre, le système requiert comme ensemble livre et lecture: *ce qui fait le livre fait aussi des lecteurs⁷⁷*. Autrement dit, le texte s'exprime dans l'usager conforme, le lecteur s'exprime dans le texte conforme par la voix qu'il reconnaît pour sienne et qui lui est commandée en vertu de ce qui tous deux les édicte.

70. Cette vérité est invérifiable. Le texte n'est "en soi" - mais il n'y a pas d'"en soi" du texte - ni vrai ni faux (Cf. Ingarden, 1965, 324; Todorov 1968b, 148), mais se mesure en termes d'usage: *La "vérité", ou la pertinence, de la pratique scripturale... est indécidable (improuvable, invérifiable) et consiste dans L'ACCOMPLISSEMENT du geste productif* (Kristeva, 1969a, 242). (Le texte ne se corrige donc pas dans le sens d'une vérité scientifique, sinon avec absurdité (Cf. Flaubert, 1923, 130)). — 71. La fiction textuelle n'est "en soi" ni "imaginaire", ni "fausse": aussi "exotique" ou "irrationnelle" qu'elle paraisse, elle ne parle que de ce qui est idéologiquement la vérité de l'usager. — 72. Bancel, 1869, 3. — 73. Bazin, 1872, 9. Voir encore Félix, 1865, 29; Louis, 1867, 205; Bénard, 1877, II, I. Dans le même sens d'une "autoproduction" du livre par le lecteur, cf. Booth, 1966, 387; Tourteau, 1970, 31 (*Le roman policier est le roman du lecteur*). — 74. Escarpit, 1970, 27. — 75. Löwenthal, 1971, 32. Thèse classique en sociologie de la littérature, cf. Memmi, 1960, 310, 312; Pospelov, 1967, 577. 76. Barbéris, 1971, 18. — 77. Macherey, 1966, 88.

11. *L'interprétation réduit le texte (romanesque) à sa position hiérarchique*. Le texte est la réalisation d'une valeur culturelle ou son manque. Assimilé à la relation qu'il entretient avec un modèle (élitaire) d'art dont il reconnaît - qu'il prétende ou non à son imitation - la prééminence, posé pour être lu dans la subordination à un idéal "esthétique" ou "artistique", soit qu'il en réussisse l'actualisation (il est "oeuvre", "grande oeuvre", participe à sa perfection, sa positivité ne fait aucun doute), soit qu'il ne parvienne pas à son actualisation (il est "mauvaise littérature", n'accède pas à sa perfection, sa négativité ne fait aucun doute), tenu pour ne pas excéder la position qu'il occupe dans le système duel normalisateur des arts. On pose que:

a) *il existe deux littératures: On doit séparer radicalement les récits populaires des ouvrages destinés au public intellectuel. Les premiers sont naïfs dans leur technique et dans leur contenu [...] Les autres contentent des exigences singulièrement plus complexes, non seulement à l'esthétique, mais au psychologique⁷⁸,*

b) *il existe une "mauvaise" littérature, synonyme de nuisance et de nullité, dite "littérature populaire", "paralittérature", "Trivialliteratur", "Unterhaltungsliteratur", "Kitsch": Der Kitsch ist nicht etwa "schlechte Kunst", er bildet ein eigenes, und zwar geschlossenes System, das wie ein Fremdkörper im Gesamtsystem der Kunst sitzt oder wenn Sie wollen, neben ihm sich befindet: es lässt sich - und das ist keine blosser Metapher - mit dem System des Antichrist in seinem Verhältnis zu dem des Christ vergleichen [...] Der Kitsch ist das Base im Wertsystem der Kunst⁷⁹; Die Unterhaltungsliteratur [weist] alle äusserlichen Kennzeichen des Romans [auf] aber in ihrem Wesen an nichts gebunden und auf nichts tref-fend aufgebaut, also völlig sinnlos⁸⁰; Der Kitsch ist der Ausverkauf abgewerteter Ideale⁸¹; La sous-littérature ressemble à la littérature comme le singe ressemble à l'homme, et faire le départ entre les deux, c'est définir en somme l'animalité et l'humanité⁸²,*

c) *il existe une littérature "mineure", rentrant dans l'idéologique, "sociologique" par essence: Ces écrivains [secondaires] confirment ou complètent, quand ils ne les devancent pas, les enquêtes des réformateurs et des historiens. [Leurs] livres [...] sont importants par leur contenu sociologique, non pas, sauf de rares exceptions, par leur valeur littéraire⁸³; SOUS-LITTÉRATURE. Écrit qui, à divers degrés, est signe plus que texte, signe et non texte [...] La sous-littérature est dans l'idéologie au sens large (par ex., idéologie du genre)⁸⁴; - Fabriqués en série, les produits "populaires" appellent en quelque sorte l'analyse quantitative et, déterminés plus directement par les motivations collectives, ils possèdent une forte dimension sociale et reflètent plus immédiatement modes, mœurs et idéologies⁸⁵;*

78. Caillois, 1942, / 73. Picon, 1957, 32-33: les formes "euphorique" et "authentique" de l'art sont "irréductibles". La tripartition proposée par Escarpit, 1965a, 10 ("sous-littérature"/"littérature his-torique"/"littérature vivante") fonctionne en fait sur le même binarisme. — 79. Broch, 1968, 727, 128. — 80. Lukács, 1963, 71. — 81. Fischer, 1968, 188. — 82. Orecchioni, 1961-1963, 79. Voir encore Killy, 1962, 25; Greiner, 1964, 15; Beylin, 1968, 395-396; Lévi-Strauss, 1968, 105-106 (Le roman, "né de l'exténuation du mythe", se "dégrade" lui-même en feuilleton); Giesz, 1971, 8, 65, 70; Schulte-Sasse, 1971, passim. — 83. Wood, 1965, 94. — 84. Propositions, 1969, 33. — 85. Dubois, 1970, 72. Voir encore Krauss, 1968, 25; Zérafia, 1971, 163.

d) il existe une littérature "supérieure" ("vraie"), ne rentrant pas dans l'idéologique (ou se retournant contre lui), non "sociologique" par essence: Les grands auteurs dépassent leur temps; ils en donnent, à l'occasion, des aperçus, mais dans l'ensemble ils nous offrent une vision qui transcende la réalité⁸⁶; La plupart des grandes oeuvres modernes ne déclarent leur relation au monde que sur le mode du refus, de l'opposition, de la contestation. C'est la tâche même de la critique "immanente" que de déceler, à l'intérieur des textes [...] les indices variables du scandale, de l'opposition, de la dérision, de l'indifférence, bref tout ce qui, dans le monde contemporain, donne à l'oeuvre de génie sa valeur de monstruosité ou d'exception sur le fond de la culture qui la porte⁸⁷.

Or, 1) il n'existe pas deux littératures dont l'une représenterait l'envers (positif, négatif) de l'autre, mais une pluralité de littératures concurrentielles également rentables, donc également positives: toute littérature est "bonne", dès lors qu'elle obtient du lecteur sa lecture correcte, tout texte est "bon" référence faite au service qu'il remplit, relativement à l'usage qu'il suscite (ou entretient), tout texte lisible est, en ce sens, "parfait". Ou encore: le texte, fonctionnel, mesuré par l'effet (spécifique) qu'il entend produire, est "bon" dès qu'il l'obtient; un "mauvais" roman n'est pas un roman "raté", mais, relativement à sa pratique, - sous réserve d'erreurs techniques - "réussi": le "mauvais" roman ne cesse de produire un sens romanesque, le "mauvais" roman est "bon" en ce qu'il se donne à lire suffisamment comme roman; la valeur de l'oeuvre se mesure par sa rentabilité textuelle, "technique";

2) le partage duel de la littérature se comprend comme une faute relativement à la théorie, comme une opération idéologiquement efficace par rapport à l'Institution: l'interprétation qui, par le biais du manichéisme investi, réduit le texte à la dominante culturelle, manque et masque l'usage positif de ce qu'elle refoule elle-même dans la négativité⁸⁸. Le champ culturel se trouve alors idéalement unifié sous l'angle de sa convenance élitaire; la positivité de l'usage du texte est, dans l'apparence, réservée au niveau supérieur de sa consommation (ses autres emplois passant pour excédentaires). Hiérarchiser la production culturelle des textes, c'est a) la soumettre à la position dominante, b) supposer que sa plus grande part est sans véracité propre (son principe étant situé hors d'elle-même), c) dissimuler la sujétion réelle où sont tenues ces deux zones quant à l'Institution. Le texte, "tu" dans son usage, contenu dans son "essence", ne se réfère plus qu'à un "absolu" fictif dont il ne représente que la posture fixe;

3) la "Littérature" n'est pas le "modèle" des autres catégories textuelles (inférieures), qui ne lui empruntent, au maximum, que des procédés, précisément parce qu'elle exclut - au même titre d'ailleurs que celles-ci - sa compréhension comme effet à un autre niveau d'usage que celui qu'elle prévoit et pour lequel elle fonctionne;

86. Wood.xiv. — 87. Starobinski, 1970, 21. Voir encore Brønsted, 1958, 43; Adorno, 1968, 214; Dubois, 1970, 75; Meschonnic, 1970, 46, 41: *L'oeuvre est anti-littérature, anti-genre [...] Est mort l'écrivain qui parle le code.*
— 88. Cf. Kreuzer 1967, 177, 179: *Die ignorierte Unterklasse ist der explizierten Wertung praktisch entrückt, die Oberklasse als solche schon prinzipiell sanktioniert, als Dichtungsgleichsam ge-weihet.*

4) la "Littérature" (romanesque), bien qu'elle réussisse un certain pa-rasitage et une certaine déformation du genre, se donne à lire cependant comme roman (fût-ce comme "antiroman"), à travers le genre et en tant qu'espèce du genre, le démenti qu'elle en offre n'étant pas réel. Que ce démenti soit joué et non pas effectif fait partie de la jouissance qu'elle offre;

5) partant du principe, à vérifier (cf. 1.13), qu'il existe plusieurs niveaux distincts d'usage des textes culturels à l'intérieur d'une même culture - puisqu'elle correspond à une certaine stratification sociale -, et cela sous la position dominante de l'Institution, on pose que la lecture romanesque a lieu avec un même profit à tous les niveaux du genre. Le même effet romanesque est engendré en plusieurs lieux ou zones textuelles (en considération du degré de culture de l'utilisateur) pour une fin identique. Le roman (comme ensemble des romans produits sous l'Institution) obtient un rendement différencié unique (les littératures sont les réalisations diversifiées d'un même genre (le roman), d'un même sens (le sens romanesque);

6) il y a éventuellement ratage, nullité, manque (technique) de l'effet visé à tous les degrés de consommation des textes; bien plus, chacun d'eux possède son kitsch : le "kitsch" "intellectuel" - même si l'interprétation, intéressée, ne le découvre pas - se conçoit tout autant que ses formes "bourgeoise" ou "populaire";

7) "Littérature" ou "littératures" ne se fondent pas en théorie a priori. La théorie, bien qu'elle comprenne l'effet "littéraire" des textes, n'a pas pour objet la "littérature" (Pour la sémiotique, la littérature n'existe pas)⁸⁹. "Littérature" servant l'occultation conceptuelle du texte et de son emploi pratique sous l'Institution.

89. Kristeva, 1969a, 41.

Notel

LE NOM DU ROMAN

Le roman apparaît flanqué d'un nom de classe, de qualification, fixant (fictivement) l'usager sur son état (de lecture) "naturel". Le sous-titre (en particulier), ainsi que tout le discours d'accompagnement critique et publicitaire, réduit le texte à une intention de forme ou de signification non pertinente. Celui-ci, fractionné dans l'infini compartimentage d'une taxinomie imaginaire, dispersé, atomisé, est supposé se lire comme sa marque le dit en toute innocence, sans grille: le lecteur a donc les yeux bridés quant à l'opération romanesque généralisée en cours.

A titre d'exemple et pour faire mesurer l'ampleur de ce cadrage du texte, on trouve dans les limites du corpus (1870-1880) 1 :

	<i>roman</i>	<i>drame</i>	<i>récit</i>	<i>mœurs</i>	<i>étude</i>	<i>scène(s)</i>	<i>histoire</i>
<i>nouveau</i>	+cz	-	-	-	-	-	-
<i>inédit</i>	+C	-	-	-	-	-	-
<i>complet</i>	+	-	-	-	-	-	-
<i>posthume</i>	+	-	-	-	-	-	-
<i>feuilleton-</i>	+Z	-	-	-	-	-	-
<i>illustré</i>	+C	-	-	-	-	-	-
<i>populaire</i>	+cv	-	-	-	-	-	-
<i>A l'fr.le vol.</i>	+	-	-	-	-	-	-
<i>à thèse(s)</i>	+	-	-	-	-	-	-
<i>moral</i>	+CV	-	-	-	-	v	-
<i>utilitaire</i>	+	-	-	-	-	-	-
<i>chrétien</i>	+V	-	-	-	-	v	-
<i>satirique</i>	+V	-	-	-	-	-	-
<i>intéressant</i>	+C	-	-	-	-	-	-
<i>émouvant</i>	+	-	-	-	-	-	-
<i>comique</i>	+cv	-	-	-	-	-	v
<i>descriptif</i>	+	-	-	-	-	-	-
<i>artistique</i>	+	-	-	-	-	-	-
<i>national</i>	+CV	-	v	-	-	-	-
<i>alsacie n</i>	+	-	-	-	-	-	+
<i>géographiqu</i>	+CP	p	-	-	pc	pc	p
<i>maritime</i>	+	-	-	-	v	-	vc
<i>rural</i>	+V	-	-	-	-	p	-
<i>de province</i>	-	-	-	-	v	v	-
<i>d'amour</i>	+CV	-	-	-	-	-	-

1. Définition du corpus sous 1.14, p.48-50. Le relevé qui suit ne prétend pas à l'exhaustivité. L'absence d'une marque dans le relevé n'implique pas forcément son défaut dans le corpus, v = variante de la marque; c = composition ou mixte de plusieurs marques; z = permutabilité des termes de la marque; P=particularisation de la marque. Les marques de fond (*roman, drame, récit, etc.*)- qui se trouvent aussi sans indexation peuvent être considérées comme autant de variantes de la même.

	roman	drame	récit	moeurs	étude	scène(s)	histoire
<i>intime</i>	-	-	-	-	V	-	+
<i>interrompu</i>	+v	-	-	-	-	—	—
<i>d'aventures</i>	+CV	-	-	-	-	-	-
<i>dramatique</i>	+c	-	-	-	-	+	-
<i>extraordinaire</i>	+v	-	-	-	-	-	-
<i>judiciaire</i>	+v	+	-	-	-	-	-
<i>historique</i>	+cvp	P	-	-	-	-	-
<i>d'hier</i>	+	-	-	-	-	-	-
<i>contemporain</i>	+CV	V	-	+V	+c	-	+
<i>de moeurs</i>	+CV	-	-	-	+vp	+	-
<i>réaliste</i>	+V	-	-	-	+V	V	V
<i>humain(e)</i>	-	-	-	-	+	-	-
<i>parisien</i>	+c	+	-	+	+	+	+
<i>mondain</i>	+v	-	-	+	-	+	-
<i>militaire</i>	+	-	-	+	-	V	-
<i>social</i>	+cvp	-	-	P	-	-	-
<i>républicain</i>	-	-	-	-	-	+	-
<i>psychologique</i>	+	-	-	-	-	-	-
<i>scientifique</i>	+	-	-	-	-	-	-
<i>fantastique</i>	+CV	-	-	-	-	—	V

<i>Roman populaire</i>	<i>pour tous/de châteaux et de chaumières/ honnête/bon roman/scènes de la vie honnête/ religieux/ catholique/ scènes de la vie dévote/</i>
<i>moral chrétien</i>	
<i>satirique</i>	<i>roman pamphlet/ roman-satire/</i>
<i>comique national</i>	<i>humouristique/ histoire joyeuse/ récit patriotique/</i>
<i>maritime</i>	<i>études marines/légende de la mer/</i>
<i>rural</i>	<i>villageois/</i>
<i>de province</i>	<i>étude provinciale/scènes de la vie de province/</i>
<i>d'amour</i>	<i>de l'amour/</i>
<i>[intime]</i>	<i>étude conjugale/</i>
<i>interrompu</i>	<i>brisé/</i>
<i>d'aventures</i>	<i>de cape et d'épée/ aventures de cape et d'épée/</i>
<i>extraordinaire</i>	<i>à outrance/</i>
<i>judiciaire</i>	<i>de Cour d'assises/</i>
<i>historique</i>	<i>épisode/chronique/ moderne/drame de ce temps-ci/moeurs du jour/ moeurs du temps/</i>
<i>contemporain</i>	
<i>de moeurs</i>	<i>physiologique/ peinture de moeurs/</i>
<i>réaliste</i>	<i>naturaliste/ d'observation/clichés de la vie réelle/vérités et roman/ scènes de la vie réelle/ histoire vraie/</i>

<i>m ondain</i>	^	<i>aristocratique/ élégant/ scènes de</i>
<i>militaire</i>	-->	<i>moeurs militaires/ politique/ des</i>
<i>social</i>	-->	<i>questions sociales/ visionnaire/ conte</i>
<i>fantastique</i>	->	<i>fantastique/</i>
<i>P =</i>		
<i>roman géographique</i>	->	<i>briard/ canaque/ javanais/ du midi/ du nouveau monde/ améri-ricain/ russe/ drames du désert/ scènes du pays</i>
<i>rural</i>	->	<i>bas-normand/ scènes de la vie créole/ histoire florentine/ histoire vénitienne/</i>
<i>historique</i>	-i	<i>scènes de la vie forestière/ préhistorique/ d'une page d'histoire/ épisode du temps de/ chronique du temps de/ drame sur la Révolution française/</i>
<i>de moeurs</i>	^	<i>étude de moeurs algériennes/</i>
<i>social</i>	->	<i>socialiste/ moeurs politiques et électorales dans le Midi de la France/</i>
<i>c =</i>		
<i>roman nouveau</i>	->	
<i>inédit</i>	-7>	<i>nouveau illustré/</i>
<i>illust ré</i>	-7>	<i>grand roman inédit/ entièrement inédit/</i>
<i>populaire</i>	-7>	<i>in-18 illustré/petit roman illustré/</i>
<i>moral</i>	-7>	<i>populaire illustré/ bon roman illustré/</i>
<i>intéressant</i>	-7>	<i>intéressant illustré/</i>
<i>comique</i>	-7>	<i>grand roman comique/ grand roman comique complètement inédit/</i>
<i>national</i>	->	<i>grand roman national/ patriotique illustré/ grand roman géographique/ esquisses de moeurs britanniques/ scènes et moeurs de l'Espagne contemporaines/ histoire d'une légende de la mer/ pastoral du temps de/</i>
<i>géographique</i>	->	
<i>maritime</i>	->	<i>d'aventures complètement inédit/grand roman d'aventures/ grand roman d'aventures africaines/</i>
<i>d'amour</i>	-7>	<i>dramatique inédit/ grand roman dramatique en deux parties/</i>
<i>d'aventures</i>	-7>	<i>historique et d'amour/ national historique illustré/ grand roman historique/ grand roman historique inédit/ roman historique contemporain/ grand roman historique et social/ contemporain inédit/ grand roman contemporain/ étude de moeurs contemporaines/</i>
<i>dramatique</i>	-i	
<i>historique</i>	-7>	<i>de moeurs contemporaines/ de moeurs politiques/ parisien et d'outre-mer/ grand roman parisien nouveau/ nouveau roman parisien complètement inédit/ politique et social/ social et révolutionnaire/ social inédit/ de moeurs sociales/ fantastique de la vie humaine/</i>
<i>contemporain</i>	->	
<i>de moeurs</i>	-7>	
<i>parisien</i>	-7>	
<i>social</i>	-i	
<i>fantastique</i>	-i	

TABLEAU 2
L'EXTRAORDINAIRE DANS LE ROMAN

Le héros entreprend son rachat; il avance des fonds pour sauver un manufacturier de la faillite; ces fonds sont dérobés. (*E. Berthet, Le Gouffre (1)*)¹

L'héroïne, témoin de la mort accidentelle d'un ami qui s'apprêtait à aller recueillir un gros héritage, se substitue à lui. (*H. Gourdon de Genouillac, Une Luronne (2)*)

Le héros se porte au secours du fils de son bienfaiteur; il s'agit d'arracher la femme que celui-ci aime des mains du méchant qu'elle doit épouser. (*A. Assolant, Le Seigneur de Lanterne (3)*)

Le héros, retrouvant mariée celle pour qui il est allé chercher fortune, obtient un dernier rendez-vous; un crime est commis; les soupçons se portent sur lui. (*P. Parfait, L'Assassin du Bel Antoine (4)*)

Le méchant, à force de crimes, réussit à épouser l'héritière; comble bonheur, il hérite d'une grosse fortune. (*J. Rouquette, La Route fatale (5)*)

L'héroïne arrêtée est vouée à l'échafaud; un sursis est obtenu in extremis; ses amis agissent pour la délivrer, ses ennemis afin de faire exécuter la sentence. (*Ponson du Terrail, Les Amours d'Aurore (6bc)*)

Les deux héros mettent au point pendant des années un numéro d'acrobatie exceptionnel; à la première représentation, c'est l'accident. (*E. de Goncourt, Les Frères Zemganno (7)*)

Le héros, homme faible appelé à servir contre les Prussiens, doit partir; l'héroïne pour le protéger, prend l'uniforme. (*L. Cladel, Crête-Rouge (8)*)

Le héros, quoique amoureux, pour permettre à son frère un riche mariage, prend la soutane. (*J. Bruno, La Misère des Gueux (9)*)

L'oncle du héros entreprenant de venger sa fiancée assassinée par un prêtre fait parvenir la fortune amassée à cette fin au héros chargé de poursuivre l'oeuvre de vengeance. (*L. Taxil, Le Fils du Jésuite (10)*)

Les Vendéens ont désormais un chef dont les Bleus cherchent à s'emparer; ils cherchent aussi à recouvrer trois orphelins détenus en otage; les chefs des deux partis sont de la même famille. (*V. Hugo, Quatre-Vingt-Treize (11)*)

L'héroïne est une femme-mystère qui séduit le héros; celui-ci entreprend de percer sa nature avant de lui proposer le mariage. (*V. Cherbuliez, Meta Holdenis (12)*)

1. Les chiffres en italique et entre parenthèses représentent les romans du corpus.

EXPLICATION: L'extraordinaire paraît ainsi facteur fondamental, axe de l'histoire. La situation-dilemme centrale du récit est extraordinaire: il n'est pas "ordinaire" qu'une femme soit double au point que l'homme de bien s'y trompe, ni que la générosité ait pour gain le malheur, ni que la chance ne se démente point, ni que le bon soit victime du méchant, ni que le crime reste impuni, ni que l'innocent soit pris pour criminel, etc. Autant de romans, autant de scandales pour la raison orientée du lecteur. *Le livre est donc "extraordinaire" constitué*, bâti comme paradoxe : ce qu'il donne à lire est ressenti par rapport à un "ordinaire" *archétypal* (idéologique).

Le procédé est systématique, jusque dans les romans dits "réalistes" ou "naturalistes" (7) (8): peu importe l'intention affichée, l'extraordinaire est mis en oeuvre; il est ce tremplin obligeant la lecture à se poursuivre.

TABLEAU 3
L'EXTRAORDINAIRE COMME NÉGATIVITÉ DANS LE ROMAN

(1)	Positivité	:	la philanthropie s'exerce comme moyen du rachat.
	Négativité	:	le vol signifie l'échec de la philanthropie.
(2)	Positivité	:	l'héritage doit aller aux respectables ayant droit.
	Négativité	:	la machination tend à capter injustement l'héritage.
(3)	Positivité	:	ceux qui s'aiment doivent s'épouser.
	Négativité	:	celui qui n'aime que par intérêt va épouser.
(4)	Positivité	:	l'innocence est reconnue.
	Négativité	:	l'innocent ne parvient pas à (ne peut pas vouloir) écarter les soupçons.
(5)	Positivité	:	le crime ne profite pas.
	Négativité	:	le crime profite.
(6bcj)	Positivité	:	le bon mérite d'échapper à ses ennemis.
	Négativité	:	le bon tombe entre leurs mains et est voué à l'échafaud.
(7)	Positivité	:	le génie et l'application mènent au succès.
	Négativité	:	le destin contrecarre ce plan.
(8)	Positivité	:	l'homme défend la femme.
	Négativité	:	la femme défend l'homme.
(9)	Positivité	:	la bonté va de pair avec le légitime amour. Négativité
	Négativité	:	l'exercice de cette bonté empêche la réalisation de ce légitime amour.
(10)	Positivité	:	la vengeance légitime doit parvenir à ses fins.
	Négativité	:	cette vengeance est mise en échec.
(11)	Positivité	:	la mauvaise cause doit perdre; la famille ne doit pas être divisée.
	Négativité	:	la mauvaise cause tient en échec la bonne cause; la famille est divisée.
(12)	Positivité	:	la bonté de caractère n'est pas compatible avec la duplicité;
	Négativité	:	la duplicité de caractère est capable de tromper sur ce caractère

On a, en formalisant: *état d'ordre (positivité/vertu) vs état de désordre (négativité/vice)*

TABLEAU 4
L'EXTRAORDINAIRE EN TANT QUE MALHEUR DANS LE ROMAN

Le malheur est que

- (1) la réhabilitation par l'exercice de la philanthropie soit entravée.
- (2) la captation de l'héritage au profit du méchant soit en passe de réussir.
- (3) le méchant soit sur le point d'épouser légitimement l'héroïne.
- (4) l'innocent ne puisse se laver des soupçons.
- (5) le crime profite au criminel au détriment des bons.
- (6bc) l'héroïne soit victime des méchants sur le point d'obtenir son exécution.
- (7) le génie et l'application ne parviennent à la réussite.
- (8) la défense du héros par l'héroïne conduise à leur séparation.
- (9) le légitime amour ne puisse se réaliser.
- (10) la juste vengeance soit tenue en échec.
- (11) la juste cause soit tenue en échec, que les membres d'une même famille soient ennemis mortels.
- (12) le méchant parvienne à tromper le héros.

On a, en formalisant:

état d'ordre (positivité/bonheur) vs état de désordre (négativité/malheur)

Exemples I

L'ENTRÉE DU TEXTE ROMANESQUE

M^{HL} AUGUSTUS CRAVEN

LE MOT
DE


L'ÉNIGME

Ce qu'il y a de plus digne d'être montré
aux hommes, c'est une âme humaine.
*The one thing worth showing to mankind
is a human soul.*

BOWLING.

I

DIXIÈME ÉDITION



PARIS

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE
DIDOT ET C^o, LIBRAIRES-ÉDITEURS
35, QUAI DES AUGUSTINS, 35

1876


Reserve de tous droits.

LES RÊVES
DE GILBERTE

— L'ALERTE —

PAR

AMÉDÉE ACHARD



PARIS

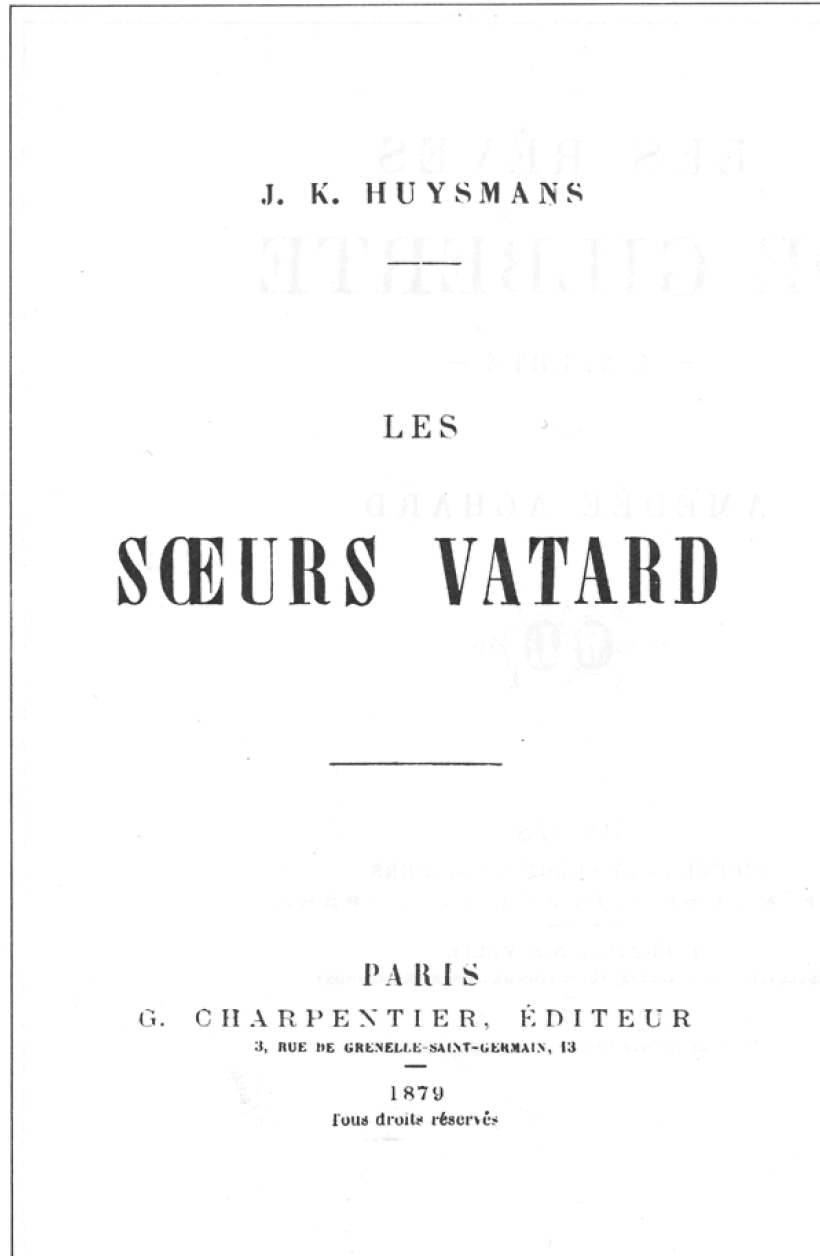
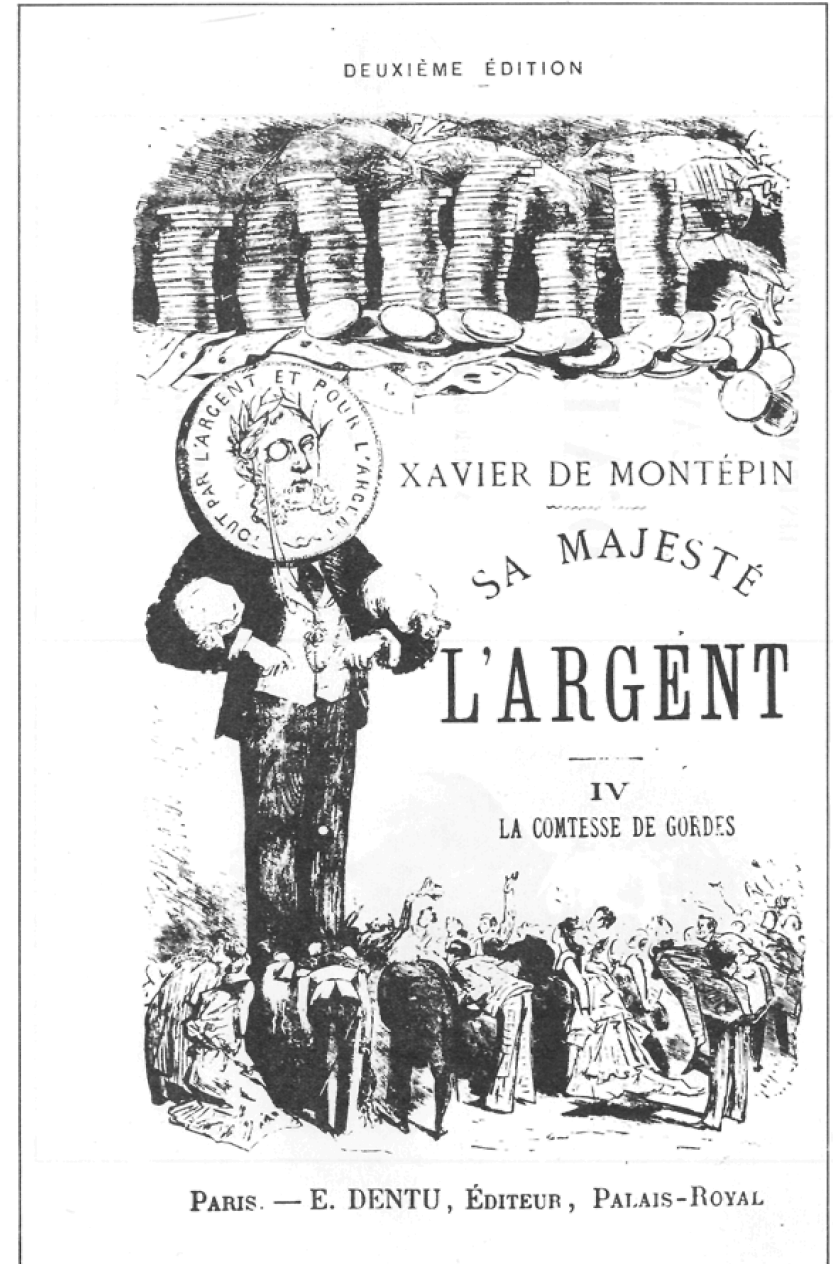
MICHEL LÉVY FRÈRES, ÉDITEURS
RUE AUBER, 3, PLACE DE L'OPÉRA

LIBRAIRIE NOUVELLE
BOULEVARD DES ITALIENS, 15, AU COIN DE LA RUE DE GRAMMONT

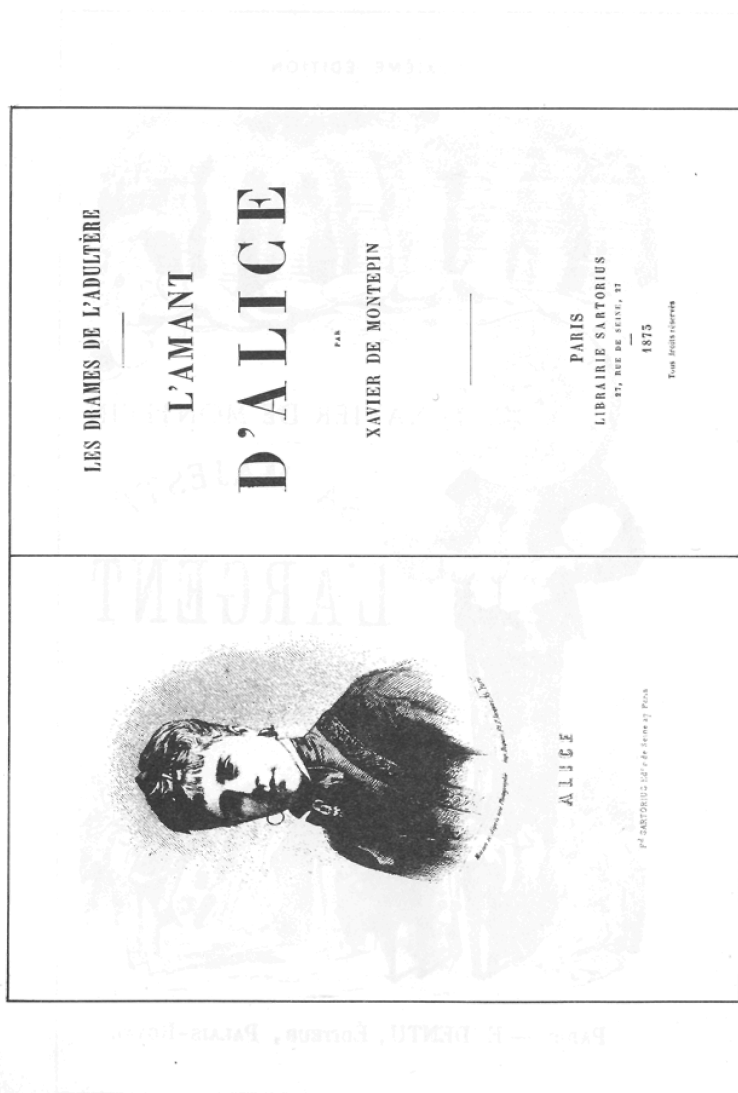
4872

Droits de reproduction et de traduction réservés

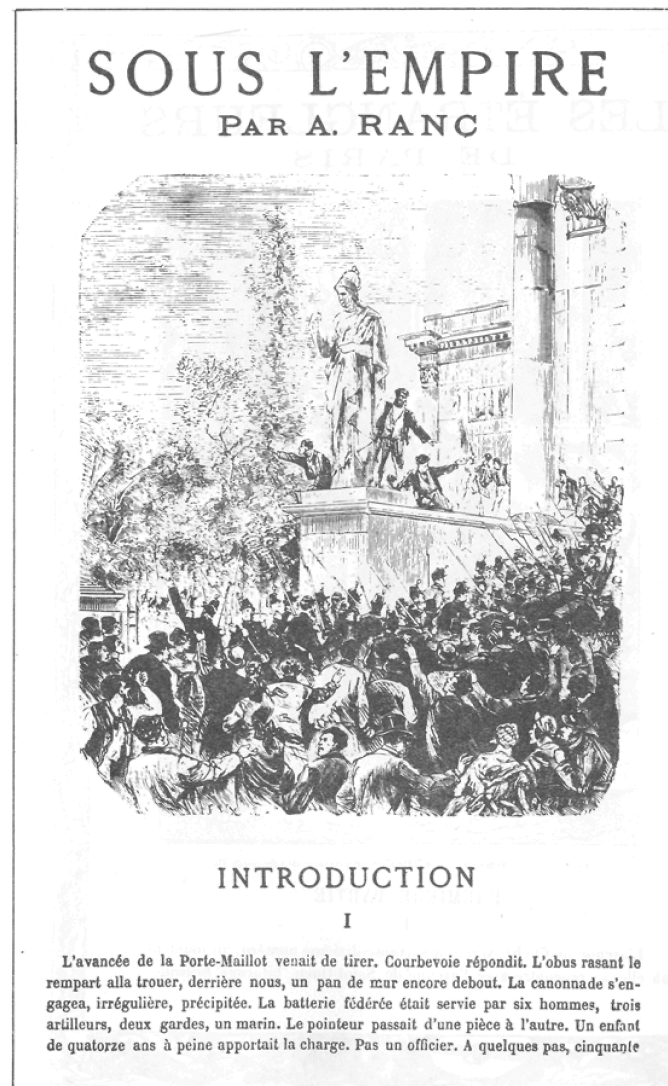
(b) A. Achard, *Les Rêves de Gilberte* (16): couverture.

(c) J.K.Huysmans, *Les Soeurs Vatard* (17): page de titre.

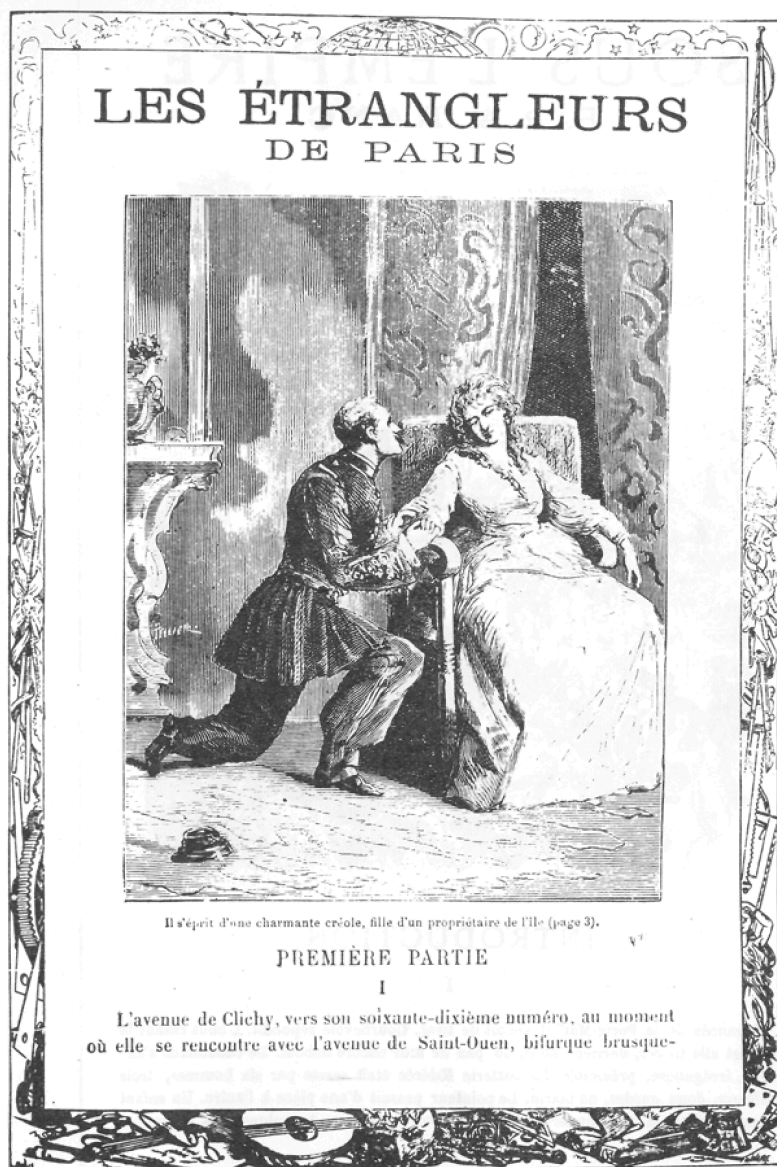
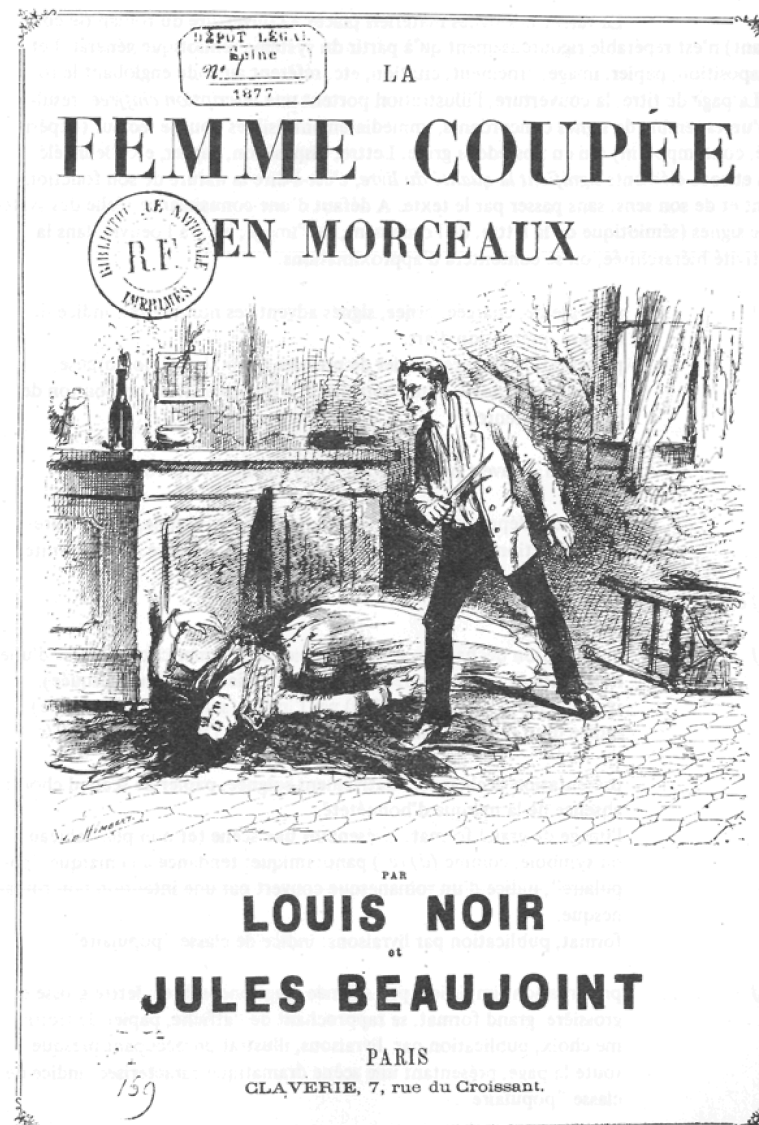
(d) (13): couverture.



(e) X. de Montépin, *Les Drames de l'adultère* (18): page de titre et frontispice.



(f) A. Ranc, *Sous l'Empire* (19): première page.

(g) A. Belot, *Les Étrangleurs* (20): première page.(h) L. Noir et J. Beaujoint, *La Femme coupée en morceaux* (21): page de titre.

La valeur des signes matériels placés à l'ouverture du roman (le commandant) n'est repérable rigoureusement qu'à partir du système sémiotique général. Lettre, disposition, papier, image, ornement, citation, etc. réfèrent au code englobant le roman. La page de titre, la couverture, l'illustration portent une *inscription chiffrée*, résultant d'un ensemble de signes concordants, immédiatement lisibles pour le lecteur (expérimenté, contemporain) qui en possède la grille. Lettre, disposition, papier, etc., leurs éléments et sous-éléments *signifient la qualité du livre*, c'est-à-dire la nature de son fonctionnement et de son sens, sans passer par le texte. A défaut d'une connaissance réelle des systèmes de signes (sémiotique de la lettre, de l'ornement, de l'image, etc.) à l'oeuvre dans la collectivité hiérarchisée, on se contentera d'approximations.

- (a) (b) page pleine, chargée, ornée, signes adventices nombreux: indice de culture, prétention d'art.
présentation soignée, papier de premier choix, lettre nombreuse, "classique": indice d'une honnêteté, d'une solidité, d'un bon ton de classe supérieure.
- (a) le roman, couvert par l'épigraphe, est à peine avoué roman.
- (c) page vide, dépourvue d'ornement, présentation simple, claire, purement fonctionnelle, papier de deuxième choix: indice de modernité.
- (a) (b) et (c) forment opposition.
- (d) (ej) présentation déchargée, soignée, papier de premier choix: indice d'une honnêteté (moins marquée) de classe supérieure (moins marquée), redoublement du titre (double) par l'image (surenchère elle-même): indice d'un romanesque fortement assumé (à l'inverse de (a) (b) (c)).
- (f) présentation déchargée, relativement soignée, papier de second choix: absence de la marque d'honnêteté.
l'image de grand format, présentant une scène (et non plus tableau ou symbole, comme (d) (ej) panoramique: tendance à la marque "populaire", indice d'un romanesque couvert par une intention non romanesque, format, publication par livraisons: indice de classe "populaire".
- (s) (h) ... présentation simplifiée, peu soignée, page encombrée, lettre grosse et grossière, grand format, se rapprochant de l'affiche, papier de troisième choix, publication par livraisons, illustration occupant presque toute la page, présentant une scène dramatique caractérisée: indice de classe "populaire".

TABLEAU 5

LA TEMPORALISATION DANS LE ROMAN

PROCÉDURE: Aux trois moments du récit - exposition, développement, dénouement -, la temporalisation résulte de moyens identiques mais non uniformément mis en oeuvre.

A l'exposition, le marquage temporel provient d'une accumulation de traits pouvant atteindre une certaine précision: l'extraordinaire doit être montré, pour cela il est nécessaire d'en fixer le moment, et un moment repérable dans le calendrier.

Par contre, le développement du récit, prenant appui sur les premiers indices apportés, se borne généralement à l'énumération du type "puis . . . alors . . . plus tard . . . une semaine se passa", etc. (quitte à l'interrompre à l'occasion d'extraordinaires seconds). Le développement s'échafaude ainsi sur une simple chronologie ponctuée (perturbée) (Cf. Développements sous 3. 41-44).

Au cours du dénouement enfin, une fixation temporelle plus précise redevient obligatoire: l'intrusion comme la cessation de l'extraordinaire exigent des garanties (Cf. Développements sous 3. 13).

On examine ici la *temporalisation de l'exposition du texte*, comment l'extraordinaire inaugural est temporalisé, fixé. L'analyse des moyens de ce marquage vaut pour tout le roman.

NOTE: Le début du texte fournit la documentation désirée. Cependant, ce début peut soit être réservé à l'exposition soit constituer un "prologue". L'effet de temporalisation dans les deux cas théoriquement diffère. Le "prologue", en tant qu'ouverture du texte (en lieu et place de l'exposition), fournit néanmoins la fixation temporelle nécessaire et fonctionne, à cet égard, comme exposition. La comparaison est donc possible.

FORMALISATION:

Traits: S (siècle, sans mention de l'an), A (année, décade), M (mois), J (jour - resp. N (nuit) -, marqué du nom et/ou du chiffre), H (heure);

MS (moment du siècle), MA (moment de l'an, saison, est compris par M), MM (moment du mois), MJ (moment du jour, resp. MN (moment de la nuit));

E (événement historique, comprend S, A, M, etc.); *Composition*: p (position du trait: pi - le trait inaugure le texte -, ps - le trait se trouve en position seconde dans les premières pages -, pr - le trait se trouve en position rapportée dans le corps du livre -);
d (décomposition du trait en plusieurs éléments); a (accumulation des traits); r (reprise); c (combinaison, ordre dans lequel les traits se présentent); *Mesure*: v {valeur d'historicisation du trait - celle-ci étant maximum en A et/ou E, minimum quand H même fait défaut};

la temporalisation est dite *définie* quand A (au moins) figure en pi ou

subit d en ps;

la temporalisation est dite *indéfinie* quand A (au moins) fait défaut ou subit d

en pr.

FORMULES DE TEMPORALISATION DÉFINIE:

pi (A + M + J + H)

Le 20 septembre 1874, vers les onze heures du matin, etc.
{(13) Prologue. L'exposition, cinquante pages plus loin, débute ainsi: Deux années environ avant la singulière aventure que nous venons de raconter, etc.)

<i>pi</i> (E + M + N)	<i>Les Enfants du Père Duchêne</i> . ¹ Première Partie: <i>Les Pétoleuses</i> . C'était dans la nuit du 23 au 24 mai, etc. (J. Beau-joint, <i>Les Enfants du Père Duchêne</i> (22): La Commune est ainsi évidemment désignée)
<i>ps</i> (A + M + J + H)	[. . .] <i>Tel était le dialogue qui s'était engagé, le lundi de Pâques, 8 avril 1602, sur les deux heures de l'après-midi, entre deux cavaliers, etc.</i> (M. de Lescure, <i>Les Cadets de Gascogne</i> (23))
<i>pi</i> (A + M 4- MM)	<i>C'était vers la fin du mois de juin 1842, etc.</i> (P. Zaccone, <i>Les Misérables de Londres</i> (24))
<i>pi</i> (MA + MJ) + <i>ps</i> (A 4- M 4- J)	<i>Le jour baissait; le gris des soirs d'été envahissait les rues [. . .] On était au 25 juin 1848, etc.</i> (A. Bouvier, <i>Les Soldats du désespoir</i> (25). En tenant compte du titre de la Première Partie: <i>Les Barricades en 1848</i> , on a: <i>pi</i> (A 4- MA 4- MJ) 4 r (A) + <i>ps</i> (M + J))
<i>pi</i> (A 4- M 4- J) <i>ps</i> (A 4- M 4- J) <i>pi</i> (A) + r (A) 4- <i>ps</i> (M + J)	<i>Franzensbad, 2 juin 1864, etc.</i> (Mme J. de Iximbert, <i>Elise</i> (26). Roman en forme de "journal intime") [. . .] <i>Elle avait dix-neuf ans et demi au 1^{er} janvier 1863, où on était, etc.</i> (E. Monteil, <i>Madame de Féronni</i> (27)) <i>Il existait, en 1864, à Paris [. . .] Bref, au moment où nous y pénétrons pour la première fois, c'est-à-dire le 2 avril 1864 etc.</i> (H. de Kock, <i>Mademoiselle Croquemitaine</i> (28))
<i>pi</i> (MS) + <i>ps</i> (M + MJ) + <i>ps</i> (A)	<i>Histoire naturelle et social d'une famille sous le Second Empire</i> [. . .] <i>tout le pluvieux après-midi de mai entraînait [. . .] "J'ai l'honneur, dit-il d'une voix chantante, de déposer un rapport sur le projet de loi portant ouverture au ministère d'Etat, sur l'exercice 1856, d'un crédit de quatre cent mille francs, pour les dépenses de la cérémonie et des fêtes du baptême du prince impérial", etc.</i> (E. Zola, <i>Son Excellence Eugène Rougon</i> (29))
<i>ps</i> (A 4- M 4- MJ)	[. . .] <i>Un jour, ou plutôt un soir du mois de mars 1870, etc.</i> (E. Richebourg, <i>Un Calvaire</i> (30)) <i>En l'an de grâce 1868 [. . .] Il était onze heures du matin, etc.</i> (Prince Lubomirski, <i>Chaste et Infâme</i> (31). La première indication figure au Prologue, la seconde amorce, 13 pages plus loin, le Chapitre I)
<i>pi</i> (A) + <i>ps</i> (H)	<i>Il y a une vingtaine d'années, etc.</i> (H. Malot, <i>Un Curé de Province</i> (32))
<i>pi</i> (A)	[. . .] <i>Ce fut au milieu de ces honnêtes gens que naquit, vers 185., Jeanne de La Roche-Ermel, etc.</i> (O. Feuillet, <i>Les Amours de Philippe</i> (33))

FORMULES DE TEMPORALISATION INDEFINIE:

ps (M + MJ) + *pr* (A) _____ [. . .] *Lorsque Fleurange ouvrit les yeux le lendemain, il*

|| signifie à la ligne dans le texte original.

<i>pi</i> (S 4- M 4 J) <i>pi</i> (M 4- MJ) <i>pi</i> (M) <i>ps</i> (M 4- MJ)	<i>était tard, car il faisait grand jour et on était au mois de décembre [. . .] A l'époque même où débute ce récit, c'est-à-dire en 1823, etc.</i> (Mme A. Craven, <i>Fleurange</i> (34). 56 pages séparent la première de la seconde indication) <i>"Lille, 27 août 18.., etc.</i> (H. Amie, <i>Renée</i> (35). Une lettre amorce le récit) <i>Il fait une splendide matinée d'août, etc.</i> (A. Theuriet, <i>Toute Seule</i> (36))
4- MJ)	<i>Par une chaude journée d'août, etc.</i> (Touchatout, <i>Les Nouvelles Tragédies de Paris</i> (37). Roman parodique) [. . .] <i>Par le jour tombant, par le crépuscule jaune de la fin d'une journée de décembre, etc.</i> (E. de Concourt, <i>La Fille Elisa</i> (38))
<i>ps</i> (M + H)	[. . .] <i>M. Dauffier venait de descendre de son lit, car nous devons vous prévenir qu'il est sept heures du matin, que nous sommes au joli mois de mai, etc.</i> (L. de Vallières, <i>Les Faibles-ses d'une jolie fdle</i> (39))
<i>ps</i> (MA 4- MJ)	[. . .] <i>Un matin de printemps, etc.</i> (Cl. de Chandeneux, <i>L'Honneur des Champavayre</i> (40))
<i>ps</i> (MA)	[. . .] <i>le printemps commence et le ciel est splendide, etc.</i> (L.. Noir, <i>L'Homme de bronze</i> (41)) <i>Il est deux heures du matin. Il 1M nuit est sombre [. . .] Un soir d'automne, vers dix heures, etc.</i> ((21). La première indication relève du prologue, la seconde de l'exposition, 2 pages plus loin)
<i>pi</i> (H) 4- <i>ps</i> (MA 4- H)	<i>Il était cinq heures du matin; la journée s'annonçait belle [. . .] Il était une heure de l'après-midi, c'était dimanche; il faisait un temps magnifique, etc.</i> (A. Bouvier, <i>Iza Lolotte et compagnie</i> (42c)). La première indication relève du prologue, la seconde de l'exposition, une quinzaine de pages plus loin)
<i>pi</i> (H) 4- <i>ps</i> (J 4- H)	<i>Deux heures du matin sonnèrent, etc.</i> ((17)) <i>Un timbre sec et clair fit entendre six coups, etc.</i> (H. Grévil-le, <i>Cité Ménard</i> (43))
<i>pi</i> (H) <i>pi</i> (H)	EXPLICATION: Les procédés de temporalisation, au travers du tableau des formules les plus courantes (rangées ici dans l'ordre approximatif d'indéfinition croissante), invitent à un certain nombre de remarques, générales tout d'abord:
	1) L'ordre de parution des éléments de temporalisation, pourvu qu'ils restent rapprochés, est quelconque; c n'est signifiant qu'au niveau de la macrostructure: l'élément en <i>pr</i> (quand il s'agit de A) impose un mode différent de lecture, son absence en <i>pi/ps</i> axe le récit autrement.
	2) Le roman s'inaugure régulièrement, en <i>pi</i> ou en <i>ps</i> , par le mar-

quage de la temporalité; la diversité de la marque ne doit pas faire illusion: il ne s'agit là, de la part de l'auteur, que d'un désir de *masquer* le procédé; "mai", "avril", "printemps" n'apportent aucune réelle nuance sémique, "1865", "1866", "186." sont équivalents: à l'intérieur de certaines limites (dans un champ contextuel fixe - par exemple: "saison des amours", "fin du Second Empire" -), les traits sont parfaitement *interchangeables*: la différence factice qu'ils affichent n'est que le moyen de dissimuler leur identité de fait. L'auteur obéit à la nécessité de varier la formule afin de produire toujours le même effet. Cette variation rend, pour le lecteur, le procédé *im perceptible*.

3) Le roman fonctionne comme roman dans un large éventail, qui va de la temporalisation la plus minutieuse à l'indéfinition généralisée. Il faut donc que la temporalisation s'obtienne aux moindres frais (quoiqu'elle ne puisse manquer) et que sa définition (ou indéfinition) n'importe pas réellement en elle-même: les traits de temporalisation doivent être entendus comme des *signes* dont la valeur représentative est nulle: ce qu'ils accréditent est une vérité de fiction. Cependant, *a, d, r, c* varient dans de telles proportions que des lectures différentes du roman se produisent. L'effet de temporalisation s'obtient aisément, mais les procédés employés déterminent dans le même temps *le point de vue* à partir duquel cet effet uniquement est sensible.

4) Du point de vue de la temporalisation, il n'est pas possible de parler de modèle, ni donc de perfection du texte que le modèle permettrait d'estimer: le roman se réalise, la temporalisation est l'un des aspects de cette réalisation et résulte de la nécessité pour le roman de se produire comme récit; elle ne saurait par conséquent faire défaut. La perfection du procédé consiste *dans son emploi même*: le signe du temps du texte réussit toujours; il est "parfait" sitôt qu'il s'y inscrit.

5) L'effet de la formule dépend de la macrostructure où celle-ci paraît. Le fait que la temporalisation relève du roman impose une certaine concordance des formules en vigueur, une certaine parenté dans l'effet qu'elles visent à produire: à travers les différences affichées une tendance à la stabilisation se marque, le trait pour être acceptable doit s'intégrer dans le champ structural (romanesque) déterminé. Non seulement, l'innovation se borne à la variation dans l'habillage du trait, mais différents traits se trouvent *nivelés, recouverts* par le romanesque qu'ils servent. Cependant, le roman donne un traitement du roman et se produit comme l'un de ses genres. Telle formule, "identique", peut, par suite, revêtir une toute autre signification selon le genre où elle figure, son effet *sans se conformer à cette identité*, peut se diversifier.

6) La temporalisation du roman est toujours *surdéterminée*: *d, a, r* en multiplient les éléments bien au-delà de ce qu'il serait nécessaire du point de vue de la pertinence. Ni tous les traits rassemblés en *pi* (exemple: *pi* (A 4- MA + MJ): *Au déclin d'une tiède journée de l'été de 1803*, etc. (F. Du Boisgobey, *La Jambe Noire*, 1876)), ni tous les traits épars en *ps* ne temporalisent au même degré, certains n'étant que des doublets ou des appuis de ceux-là qui les entourent: "tiède" reprend "été" et A, MA, MJ ne seront signifiants que pour autant qu'un lien soit établi entre eux et l'événement (lequel doit exiger l'été, par exemple). Dans le cas contraire, *quoiqu'ils réalisent la temporalisation*,

ils n'auront aucune pertinence. Dire, à côté d'une datation, "hiver" + "décembre" + "soir" 4- "nuit sans lune" 4- "minuit sonnèrent", etc. implique surcharge, redondance. Ce renforcement du signe de la temporalisation *accroît* son effet, mais fait repérer plus facilement le procédé et donc l'enraye.

NOTE: *Les signes s'usent*. Il faut toujours trouver, dans l'état de concurrence, de nouveaux moyens de faire signe et des moyens plus forts. L'accumulation veut pallier à l'é-moussement des traits et vise à renchérir sur la marque courante. Elle peut, par là, dépasser son but initial et ne signaler plus (dans le meilleur des cas) que la *nouveauté* du roman.

On observe ensuite les particularités suivantes:

1) La temporalisation en position initiale (*pi*) pour être fréquente n'est pas majoritaire. Son inscription en *ps* n'étant pourtant pas décisive, vu la quasi immédiateté de lecture qu'elle suppose avec l'inscription en *pi* (sauf dans le cas où *ps* tend réaliser la position rapportée), on trouve que le roman réalise systématiquement sa temporalisation près ou très près de son amorce. *Pi* n'acquiert un effet particulier qu'en vertu de son accompagnant A- non A, autrement dit, que si nous avons affaire à la temporalisation définie ou non.

2) La formule de type *pi* (A + M 4- J) et ses versions, qui représente donc la définition de temporalisation complète à l'amorce du texte, sert à l'introduction immédiate de l'événement. L'article défini dans *Le 20 septembre 1874 (13)* (redoublé dans *vers les onze heures du matin*) précipite l'action (et la lecture de l'action), celle-ci devant suivre pour rendre le trait intelligible. Le procédé enclenche la fiction, provoque l'attente, dès après l'inscription, de l'extraordinaire. *L'événement répond alors à la marque du temps*, et tout le roman peut être conçu comme justification du signe qu'elle contient. L'action *confirme* la particularité du jour que "le 20" signale. "Le 20" est bien évidemment arbitraire, mais sa *position* à l'entrée du récit détermine sa fonction (le texte prend appui sur la formule) et justifie d'un sens le contenu quelconque qui peut lui servir. *La valeur de la formule dépend de sa position dans le texte*.

Cette formule contient a) la puissance de fixation et de choc de la date (cf.5)), b) l'immédiatisation de la lecture, c) la vraisemblabilisation du texte, d) la provocation du suspense.

Sur cette base, le récit n'a plus besoin de se marquer au long de son développement ni avec la même constance, ni avec la même précision (sauf peut-être à ses grandes articulations, et même alors un "20 ans après" ou un "30 ans plus tôt" suffisent): *la définition temporelle à l'exposition soutient la définition temporelle du texte*. Le premier membre rive la chaîne entière à la *feinte solidité* de la définition inaugurale. La fiction paraît dès lors exister comme l'effet (ou le fruit) naturel de celle-ci.

3) La formule de type *pi* (M + J + H) et ses versions, qui représente donc l'indéfinition de la temporalisation plus ou moins complète à l'amorce du texte,

sert, là encore, l'immédiatisation de la fiction. Il est deux heures du matin (21 j dirige l'attention du lecteur vers ce qui doit l'arriver", vers ce qui, plutôt, "arrive" dès à présent, comme extraordinaire, dans le texte. La marque désigne l'insolite action immédiatement à l'oeuvre, et la lecture ne peut se faire que du point de vue de son attente: si l'événement ne se produisait pas, le roman "ennuierait", car le signal aurait eu lieu "pour rien".

L'indication de l'heure ou du moment provoque, plus sûrement que A, crée le suspense; dans la combinaison *pi* (A + M + J), J seul est responsable de son engendrement, car J seul permet l'introduction de l'extraordinaire. Il en résulte que la retenue de A formant temporalisation indéfinie n'a pas de signification du point de vue de l'attente: non A équivaut à A; mais cela ne signifie pas que par ailleurs l'effet d'indéfinition demeure nul.

4) la formule de type *ps* (A + M + J) oups (M + J + H) et leurs versions, qui représentent donc la définition ou l'indéfinition d'une temporalisation seconde, accroît le suspense. La non immédiateté du savoir ou son morcellement procure l'intérêt; la retenue du trait, comme son inscription, provoque l'attention, mais tandis que dans ce dernier cas le lecteur est situé en amont de l'événement, *ps* suppose l'installation de sa perspective dans l'instant même où celui-ci se produit (ou plus près du moins de son-irruption).

La non divulgation de l'élément de définition temporelle en *pi*, son report en *ps* ou son absence, jouant de pair avec la retenue d'autres informations, produit un certain degré d'ignorance et donc la curiosité nécessaire à la lecture. L'événement, lorsqu'il a lieu sans définition temporelle se lit comme "mystère". D'une part, le lecteur est au courant d'éléments suffisants qui "éveillent" sa curiosité; d'autre part, ces éléments sont calculés de façon à ne pas la satisfaire. Une formule (de temporalisation) réalise toujours un dosage de l'information tel qu'à tout instant du livre le lecteur ne sache ni trop peu ni trop.

De *pi* (A + M + J) à *p* / (M + J + H), par *ps* (A + M + J) et *ps* (M + i + H), jusqu'à *ps* (H), on a un accroissement de *Y* immédiatisation du texte, l'extraordinaire étant désigné (relativement) loin devant la première formule et tendant à coïncider (presque) avec l'énoncé de la dernière. Le renseignement sur le fait propre à le faire attendre (première formule) ne précède plus (ou presque plus) l'inscription de ce fait (dernière formule) et donne à percevoir l'effet de son déroulement (de sa suite).

NOTE: Le roman impose à l'auteur à la fois l'obéissance à la règle et l'innovation (même réduite à la mutation des noms et des circonstances) capable de la dissimuler aux yeux de l'usager. L'innovation dans la formule de temporalisation se limite à des permutations dans l'ordre de ses éléments (c) qui n'entament pas son fonctionnement mais au contraire le rendent possible. V "originalité" se mesure à l'exploitation stylistique de la formule et à son adéquation structurale (si son effet est conforme à celui programmé par le texte). Mais l' "instinct" infaillible du roman guide tout ajustement de la formule pour le faire correspondre à sa fin.

L'exploitation stylistique et l'adéquation structurale de la formule de temporalisation ne sont pas aisément mesurables, vu le nombre d'éléments que le texte implique. Le trait en *ps* n'accroît le suspense que si des renseignements de temporalisation (de rang inférieur quant à la définition qu'ils impliquent) - parmi d'autres - sont accordés en *pi* (ou simplement le précédent). Pour que l'extraordinaire produise de l'intérêt avec une temporalisation en *ps* placée à sa suite (technique du Prologue du "roman d'aventures"), l'auteur doit prévoir de renseigner quant au temps, quant au heu, quant à la personne, etc. durant l'inscription même de l'extraordinaire: la disposition des renseignements dans le texte définit le texte.

En effet, intéresser, dans ce cas, consiste à rendre signifiant sans expliciter la signification. Cela n'est réalisable que s'il est acquis que toute marque porte une valeur (et qu'il y ait roman précisément le fait supposer) et une valeur univoque 'lisible. Le signe doit fonctionner sur une alternative simple (dénoter globalement une action propice ou maléfique, par exemple). Son support, par conséquent, sera un geste à sens prédéterminé (un homme vole, pénètre, surprend, séduit, etc.) dont la négativité (ou la positivité) ne fait aucun doute; alors que la même immédiateté ne s'obtient pas à partir de la conduite intime (être malheureux, s'opposer à son père, refuser ou désirer le mariage, partir, etc.), car le sens de cette conduite se mesure à son impact (que le récit précisément a à développer): il peut être juste d'être malheureux, de s'opposer à son père, etc.; le romancier a alors besoin de tout un appareil biographique (ou de longues conversations dénotatrices dont le désavantage est de repousser l'extraordinaire loin dans le texte) pour signifier un acte que la temporalisation en *ps* empêche d'expliquer nettement.

(Le roman (satirique) à clef permet dans une certaine mesure d'éviter le dilemme; la biographie peut être sautée et la signification réussit malgré son absence dans le texte; mais le procédé n'est possible que pour autant que le lecteur soit au courant et qu'aussi longtemps qu'il le demeure; d'autre part, la lecture implique la reconnaissance dans les traits, ce que la temporalisation en *ps* ne peut que freiner).

5) La temporalisation par A en *pi/ps* fournit un critère permettant d'apprécier le degré de définition de celle-ci, c'est-à-dire son effet: A/non A est une valeur (v) d'historisation; A (la datation) établit le récit comme histoire, le fait reposer dans sa (pseudo-) fidélité au réel, lui procure ainsi - mais non par sa seule présence -sa "vérité".

A comprend des marques d'une actualité immédiate, d'un passé encore proche (la décade précédente, quinze ans peut-être), d'un passé éloigné ou reculé (la date est généralement enregistrée comme "historique").

Le trait d'immédiate actualité place censément le récit sous le contrôle du lecteur: le livre se place sous la prétendue garantie de son expérience: la vérité du texte est désignée être celle-là du réel connu.

Le renvoi du texte à un passé plus ou moins lointain, au contraire, affiche soustraire le contrôle de la fable; mais la position d' "historien" du romancier (acquise à peu de frais, du fait même de l'incontrôlabilité de sa fable) compense largement ce manque: la vérité du texte est désignée être celle-là du réel dont un observateur véridique témoigne.

Quant au renvoi par le trait à un passé moins prononcé, à un présent qui a cessé d'être, il allie les avantages des deux marquages précédents: historisation par le biais d'un soi-disant souvenir du lecteur, historisation par l'entremise d'un prétendu observateur spécialisé: *la vérité du texte est désignée être celle-là du réel autrefois connu, confirmée par l'observateur.*

La datation agit comme signe de la position de lecture; le lecteur sait dès sa parution *comment lire.* Dire "1857" dans la fiction de 1875, c'est histori-ser, mais c'est aussi dicter un comportement au lecteur: une passivité tout juste susceptible d'enregistrer la fiction comme vérité à partir de quelques traits généraux reconnus (à reconnaître). Dire "1874" dans la fiction de 1875, c'est toujours historiser, mais c'est aussi par contre faire jouer la participation du lecteur, tabler sur sa complicité (que participation et historisation ne sont que des feintes du texte n'importe pas ici). Le texte s'établit sur le "souvenir" et sur le "témoignage": *le lecteur est ce rôle, posé par le texte, garantissant le texte.*

Le roman emploie très fréquemment la temporalisation par A situé dans un passé encore proche. La reconnaissance par le lecteur joue encore tout en laissant à l'auteur une large marge d'écriture. L'avantage est donc que la fiction se vraisem-blabilise sans peine tout en n'obligeant pas le romancier à l'appuyer de traits "historiques": l'effet de vrai ressort *automatiquement* de la date. Condition: que le récit se fasse vrai et se donne pour tel.

A peut n'être pas dépourvu d'un *contenu sémique*. Vu la succession des régimes politiques, dater, c'est quelquefois prendre parti: *Quatre-vingt-treize (11)* étale une préférence, et marquer la fiction de la Ille République du signe d'un passé reculé indique volontiers la répugnance, comme c'est le cas du roman dit "catholique": par sa date, la fiction s'impose modèle. Même le passé reculé que ne marque apparemment aucun "fait historique" possède une charge programmatique: [. . .] *le lundi de Pâques, 8 avril 1602 (23)*, dans sa neutralité, révèle le parti-pris d'objectivité de la fiction.

E n'est donc qu'une forme signifiante renforcée de A: il *intentionnalise* la vérité dans le texte tout en faisant silence sur son *intention de fiction*. Le signe de tempo-ralisation porte ainsi discrètement le point de lecture demandé par le roman. A/E n'est qu'un *indice de vérité* du texte et l'événement éventuellement évoqué ne sert qu'à procurer *l'effet de vraisemblance*. Cet effet passe par l'éventuel signal de moralisation.

6) La temporalisation *pi/ps(MA+/ou M+/ou J+/ou MM +/ou MJ)*, productrice de la *momentanéité* du récit, suffit à *historiser* le texte. L'indéfinition parvient à vraisemblabiliser. A historise, mais son absence n'équivaut pas à l'absence d'his-torisation. Le trait, dans ce cas, est simplement moins appuyé, la vérité du texte (son intention de se faire histoire) ne se lit pas, à ce trait du moins, comme intention explicite. Il s'agit là, sans doute, d'un moyen de *parer à l'indiscrétion* que représente A, car *l'explicitation de l'intention du roman dans le roman affaiblit sa lecture*, l'effet de romanesque tendant à se perdre ou pouvant - à ce point de l'évolution du genre - être

trouvé grossier. Il n'en reste pas moins que l'historisation procurée par A représente la *même feinte* que celle résultant de la temporalisation où A ne figure pas.

Mais, à côté de ce pouvoir de discrétion, l'efficacité des formules de temporalisation indéfinie consiste en ceci qu'elles signalent l'extraordinaire du récit bien plus sûrement que A (pour autant que A figure isolé). *Le moment signifie l'extraordinaire.* On traduit les connotations fournies de la manière suivante: "été" signifie campagne, voyage, bains de mer, eaux, les femmes sont seules, des accidents se produisent, des rencontres possibles, "hiver" signifie bal, opéra, théâtre et là encore facilité de la rencontre, "printemps", "saisons des amours", la promet et en indique le caractère, "automne", saison de la solitude, de la chasse, de l'accident: l'extraordinaire s'y indique par excellence. Le trait de temporalisation indéfinie annonce l'événement, est l'un des éléments de sa production dans le texte.

J se montre, de ce point de vue, inopérant, les jours de la semaine ne se répartissant guère en jours ouvrables et jours fériés; par contre, MJ est couramment signalisateur: "matin" et "petit matin", peu aptes à la rencontre, sont rares, mais "après-midi", "fin de l'après-midi", "soir" l'indiquent systématiquement; quant à la nuit elle permet d'en faire prévoir le caractère déshonnête ou menaçant.

7) Le texte, sans recourir à A, se fournit un point d'appui défini suffisant: sa temporalisation démarre à partir d'un trait *fixe* indéfini, comme si cette fixation remplaçait sans perte la temporalisation de formule p(A) ou comme si l'essentiel celle-ci valait surtout par la fixation qu'elle suppose.

EXEMPLE: |[...] *A l'époque où commence notre récit* (p.2); [. . .] *L'heure du déjeuner avait sonné depuis longtemps* (p.3); [. . .] *Le lendemain, à trois heures du matin* (p.51); [. . .] *Encore une nuit, et le CYCLONE* [. . .] *allait l'emporter loin de tout ce qu'elle aimait* (p. 104); [. . .] *Il ne faut qu'une quinzaine de jours pour atteindre Saint-Nazaire* (p.1 15); i[. . .] *On aborda sous une pluie fine, à l'heure triste qui n'est plus le jour et qui n'est pas encore la nuit* (p. 116); etc. {*Th. Bentzon, Yette, histoire d'une jeune créole (44)*}

Le "jour", l' "époque" de commencement du récit (équivalent au "Il était une fois" canonique) date sans dater: la fixation se fait par simple affirmation du trait, le chiffre (absent) pouvant être considéré comme *pure vraisemblabilisation de cette affirmation*. A et les momentanités MA, MJ, etc. sont ainsi les modes d'installation de la fiction sur une fixité de base et répondent à la nécessité pour le récit de *désigner son origine afin de se réaliser comme développement*. Le point temporel rend possible et fait percevoir le texte *en tant que progrès*. Le texte par ce biais se donne les moyens de fonder le sens qu'il vise. A n'est donc bien que le *renforcement de l'affirmation* dont est issu le récit.

Cependant, au surcroît de fixation et de vraisemblabilisation résultant de l'emploi de A dans la formule, répond l'effet de son absence: l' indéfinition

inscrit la "réalité" (le signe de réalité) dans le texte, historise; le roman s'entend alors dans un passé qui, parce qu'il n'est ni désigné ni contredit dans le livre, est perçu comme proche; l'indéfinition équivaut à une *actualisation approximative*; le mutisme sur le temps de l'action la rapproche de la perspective du lecteur; mais cette mise au présent du récit va de pair avec son "éternisation", c'est-à-dire étale les signes de sa vraisemblance (la perd). C'est dans ce manque (éventuellement perçu comme tel) que consiste la pratique traditionnelle (à l'époque) *d'idéalisation du texte*.

La retenue de A n'est donc pas réelle: de "en 1848" à "en 184." et à "en 18.." (ou: "On était au 24 février") la fixation du texte dans son origine se poursuit sans défaillance; le signe balise *sans historicité aucune* le texte, mais *l'historisation* s'est produite, dès lors *h foi* romanesque opère.

8) H figurant dans la formule de temporalisation (que A manque ou non) inscrit le texte au *présent*; ce présent de fiction se produit même lorsque le passé du verbe décale l'événement et le situe, ce qui est généralement le cas, dans le révolu. H désigne un instant pour l'action. Cette désignation d'un instant, quel qu'il soit, crée *de son fait même* le point d'appui nécessaire à la fabrication d'une atmosphère, suffit à éveiller la curiosité. L'instant quelconque, en effet, - hormis l'effet de momentanéité (MJ/MN) qu'il peut contenir - possède la qualité *d'instantanéité*: dire l'heure de l'événement c'est le ponctualiser; ce décret d'une écriture "horlogère" permet de *produire l'effet de choc constitutif de l'extraordinaire*.

L'extraordinaire dans le roman est toujours celui-là d'une heure, d'un instant; c'est un coup qui est frappé, une rupture brusque, une trace subite en un point précis du texte, et *pour cela* propre à lui servir d'origine.

9) Le trait *météorologique* fonctionne en tant que *surcharge* du signe de temporalisation; en ce qu'il répète l'imminence de l'événement il accroît l'effet du signe annonciateur; l'événement est deux fois (au moins) désigné: par sa date (ou son moment), par le temps qu'il fait. Le texte prépare ainsi (et avec d'autres moyens encore) ce qui arrive dans le texte, c'est-à-dire sa matière: *Überaus häufig ist die KORRELATION von Landschaftsbildern, von Sonnenschein oder Gewitterausmalung usw. zur Deutung oder Kon-trastierung der Vorgangsstimmung wie auch zur FÖRDERUNG desVorgangs*²; la valeur approximative de l'extraordinaire en cours est donc contenue dans le trait *météorologique*.

Cependant, cet extraordinaire ne pouvant se produire que comme trouble et malheur, le trait en question ne vise, au début du livre, et peu importe son aspect, qu'à en désigner la *négativité*.

2. Lämmert, 1968, 91.

EXEMPLES: *Il est deux heures du matin. || La nuit est sombre; le ciel est chargé de nuages épais et bas que roule une tempête soufflant d'ouest; de temps à autre, un large coup d'aile du vent déchire les nuées; la lune éclaire alors par échappées, etc. (21)*

[. . .] *On était au milieu de novembre et les rafales trempées de pluie et de neige déracinaient les tuiles et les cheminées etc. (O. Féré, Le Docteur Vampire (45))*

[. . .] *Un matin de printemps, où, pour fêter le soleil revenu, la forêt s'était mise en frais de coquetterie, etc. (40)*

[. . .] *nous étions partis dès le matin pour chasser le renard, en dépit des avertissements du baromètre. Le temps était devenu exécrable [. . .] le ciel était noir comme un four et de gros nuages endiablés nous poursuivaient avec un acharnement croissant, etc. (G. Droz, Les Étangs (46))*

Dans chaque cas, le trait dénote l'événement (soit qu'il l'accompagne, soit qu'il serve de prélude); indistinctement il s'agit d'un malheur: un homme jette un cadavre à la Seine, un médecin est appelé pour constater un décès, le héros rencontre une jeune fille qui l'accuse à tort de l'avoir outragée et est victime d'une agression, le narrateur découvre un étrange château dont l'excentrique propriétaire se révélera être l'auteur d'un ancien crime.

On a donc deux espèces de notations météorologiques fondamentales: le "beau temps" et le "mauvais temps", susceptibles d'infinies variations: "une tiède journée de juin", "un ciel splendide", "par une claire nuit d'été", "le temps était à l'orage", "une petite pluie fine et rageuse", etc. Bien que le "mauvais temps" introduise systématiquement au drame - et dans le roman "populaire" son acuité peut être mesurée assez exactement à l'état météorologique indiqué -, le "beau temps" sert lui aussi dans le même sens (à l'ouverture du roman du moins): *quel qu'il soit, le temps qu'il fait désigne l'acte toujours malheureux qu'il faut*.

L'utilisation du trait météorologique "beau temps" comme signe du drame peut étonner; mais la positivité (souvent maximum: "printemps", "splendide", "ciel étoilé") vaut *par le contraste*; le signe introduit la positivité afin de fournir au récit *le fond propre à la rupture*, seul capable de faire ressentir l'événement; le trait est placé afin de se démentir, l'événement produit son effet (entre autres) grâce à lui.

Par contre, le même trait à l'épilogue sert normalement de marque à la positivité retrouvée: *Le crépuscule baigne de leurs douces, amorties, la maison de Gi-romagny. Tandis que l'horizon est encore enflammé de soleil, etc. (Ch. Legrand, Sans Amour! (47). Epilogue)* accompagne analogiquement l'apothéose. *Le signe dépend de sa place dans le texte*; placé au début du récit, sa position implique un effet de contraste; placé à la fin, elle en implique la valeur conforme: la positivité parle par la positivité du signe.

D'une part, le "beau temps" initial prophétise la fin "en beauté" du

texte - mais pour l'heure l'accident vient le contredire -, d'autre part, le "mauvais temps" accompagnateur du drame déclare par-delà sa cessation; les signes météorologiques échaffaudent donc toute une attente *jouée et déjouée*; ils y contribuent du moins.

Le cycle météorologique sert allégoriquement l'écriture du roman et *désigne le renversement de la signification que celle-ci entreprend de produire*. Le passage du "beau temps" au contraire que figure par rapport à lui l'événement, puis son rétablissement final, *réalise en tant que signe l'histoire du livre dans son alternance*. Le texte prévoit ainsi un accompagnement du récit dans le récit capable d'en faire lire la progression dans le bon sens. Le trait ne découvre pas seulement le sens de l'événement qui suit, *il réalise le contrôle même de la lisibilité du sens par le texte*.

TABLEAU 6

LA LOCALISATION DANS LE ROMAN

PROCEDURE: Aux trois moments du récit - exposition, développement, dénouement -, la localisation, de façon tout à fait comparable à ce qui a été observé du point de vue de la temporalisation, résulte de moyens identiques diversement mis en oeuvre. Le *rang* des éléments textuels dans le continuum narratif détermine en effet leur fonction. Ainsi, un même lieu *peut* au cours du texte porter un sens différent: le "Paris" du début n'est ni celui du milieu ni celui de la fin du texte. Ou encore: le contexte détermine le sens du lieu.

A l'exposition, le texte s'inaugure par un premier "lieu dit", d'une certaine précision. L'extraordinaire, pour être montré doit être repérable dans l'espace. L'événement fondateur ne peut fonctionner comme tel qu'autant qu'un lieu d'opération lui est nommément assigné. Le récit ne trouve matière à récitation qu'en vertu de l'extraordinaire, celui-ci dépendant d'une double fixation, temporelle et spatiale. L'extraordinaire procède du récit qui existe à son occasion; temporalisation et localisation par suite répondent à la même obligation: *créer de l'extraordinaire*.

C'est en ce sens qu'il faut comprendre que le premier lieu du texte (à l'exposition) *prophétise* l'action. Sa charge informationnelle est bien plus considérable que celle des localisations secondes qui suivent.

Durant le développement, les indications localisatrices initiales étant données, la précision du trait se relâche, voire s'éteint, pour ne se rallumer qu'à l'occasion de chaque relance de l'extraordinaire (second). Ainsi le texte *déplace-t-il* le héros le faisant avancer ou reculer de lieu en lieu de manière à produire l'événement. Quant à ces indications spatiales (brèves ou ornées) qui émaillent le texte ("elle sortit du parc", "il marchait dans la rue", "dans la voiture qui allait au pas", "dans cette petite chambre virginale", etc.), elles accompagnent et définissent l'action sans préparer l'extraordinaire à venir. La fonction de fixation du trait l'emporte sur celle de signalisation.

Au dénouement enfin, l'emploi du lieu-signe n'est pas rare; il soutient en s'y conformant l'ordinaire acquis.

On examine ici la *localisation de l'exposition du texte*, comment l'extraordinaire inaugural est localisé, fixé - et signifié. L'analyse des moyens de ce marquage vaut pour tout le roman.

NOTE: Le début du texte fournit la documentation désirée. Comme on l'a vu à propos des traits de temporalisation, la technique de l'amorçage du texte (roman à prologue, roman à exposition) n'influe pas nécessairement sur la valeur du trait: ou bien le premier lieu cité du livre accompagne l'immédiat événement, ou bien, ce premier événement étant repoussé, le récit évoque pour commencer des lieux de référence au passé du drame (d'aujourd'hui, à venir). Dans ce dernier cas comme dans l'autre pourtant, parce que le roman doit se définir comme roman dès son ouverture, les traits de localisation indiquent déjà, *par leur position*, l'événement d'au-delà de l'exposition.

La localisation est formée d'une série de renseignements complémentaires circonscrivant avec une précision croissante (bien que limitée) le lieu de l'action. Il faut que cette action se passe en *un* endroit et que cet endroit soit précisément *celui-là même*. *Il y a conformité de l'action à son lieu*.

L'art du romancier consiste remplir, mais sans saturation et tout en retenant une partie des informations nécessaires, *certaines zones d'un schéma théorique de localisation comprenant tous les traits sémiques possibles*. Le choix du trait rend compte du texte à réaliser, décide de sa qualité.

FORMALISATION:

Traits: P (pays, région), L/Q (localité: ville, village, quartier, lieu-dit en campagne), R/NR (orientation par rapport à la localité: rue, route, numéro de la demeure dans la rue), D (demeure, local, bâtiment, château, domaine, endroit à découvert), CH (chambre ou toute partie de la demeure);

Valeurs: On distingue entre la valeur *t* topographique du trait fournie par les notations circonstancielle d'extension plus ou moins grande et sa valeur *n* nominative dépendant des noms propres que l'auteur dans une certaine proposition assigne aux lieux.

Quant à la valeur *n* du trait on différenciera ses divers degrés selon le taux d'information réelle qu'ils supposent:

nac signifie un nom propre de lieu authentique et connu (*Paris, Bois de Boulogne, Palais de Justice*). La définition textuelle apportée est alors maximum;

on considère comme des variantes le cas où le lieu authentique se reconnaît par l'initiale (*S... , S+++*) et celui où la description pallie au manque d'indication nominative et permet le repérage du lieu;

nai signifie un nom propre de lieu authentique mais inconnu (du lecteur moyen) (*La Volane, le bois du Mesnil, Krasnoë-Sélo*). La définition textuelle apportée est réduite. Le nom, contrôlable, ne fait que réduire potentiellement l'indéfinition;

nfi signifie un nom propre de lieu fictif mais identifiable: sous le travestissement l'authentique nom propre d'une localité réelle se reconnaît. Le "faux" nom remplace le vrai (par prudence, discrétion); il en dérive, il en reprend certains éléments: *Orvier* pour *Ornans* (9). Bien qu'un tel nom soit en principe lisible, tout lecteur ne fait pas les rapprochements nécessaires. La définition textuelle apportée s'en trouve d'autant réduite;

nfr signifie un nom propre de lieu fictif "rapporté", c'est-à-dire authentique et attesté mais ne correspondant pas au lieu qu'il marque dans le livre: *Sauve terre* (*E. Gaboriau, La Corde au cou* (48)) ne désigne aucune localité de la région saintongeaise contrairement à ce qu'affirme la fiction, mais se rapporte à plusieurs bourgs plus méridionaux. Le nom ainsi probabilisé ne procure pas pour autant la définition textuelle;

nf signifie un nom propre de lieu fictif (romanesque) de pure invention (n'existant pas, ne désignant aucun lieu réel identifiable). De tels noms ne sont pas des créations arbitraires du romancier, mais réalisent une approximation plus ou moins grande (et expressive) des noms de lieux courants: *Château de la Roche-Ermel* (33), *Valpinson* (48). L'indéfinition est ici maximum. Cas assimilé: si l'initiale ne permet pas le repérage.

-n signifie l'absence de la valeur nominative. La définition, minimum, s'appuie sur l'article (*dans une ville, la maison*): (la description ne suffit pas au repérage).

Composition: *p/pi/ps/pr* (position), *d* (décomposition), *a* (accumulation), *r* (reprise), *c* (combinaison);

a comprend la qualification du trait par le nom, les circonstancielle, les séquences descriptives;

r comprend les redondances du trait (effet d'expressivité);

d comprend la fragmentation de l'information, le report de certaines de ses parties (ou leur retenue) (effet de suspense).

Mesure: *v* donne la valeur de géographisation du trait;

la localisation est dite *définie "absolue"* quand la formule des traits qui la composent est de type (P + L 4- (Q) -I- R + (NR) + D + (CH)); les traits ne peuvent pas être placés en *pr*; leur nomination doit être de type *nac*;

la localisation est dite *définie "réduite"* quand la formule des traits qui la composent est de type (... + L + ... + (D) + ...); les traits ne peuvent pas être placés en *pr*; *nac* doit valoir pour tous les éléments, sauf pour (L) qui a *nai*, les éléments sont

incomplets et tendent à l'implicite;

la localisation est dite *indéfinie "absolue"* quand la formule des traits qui la composent est de type (... + (CH)); les traits peuvent être placés en *pr*; *-n* doit valoir pour tous les éléments;

la localisation est dite *indéfinie "réduite"* quand la formule des traits qui la composent est de type (... + L + ... + (D) + ...); les traits peuvent être placés en *pr*; *nac* doit seul valoir pour (P); *nfr, nf, -n* vaut pour tous les autres éléments, dont (L);

la localisation définie/indéfinie "absolue", théoriquement possible, n'est pas réalisée dans le roman de l'époque; elle n'en figure que les tendances extrêmes;

on notera que les traits de localisation peuvent être *implicitement* contenus l'un par l'autre: (L) peut comprendre (P), (R) peut comprendre (L), (D) peut comprendre (R), et ainsi de suite;

dans le cas de localisation définie "réduite", *nac* (pour (L)) peut être remplacé par *nfi*; dans le cas de localisation indéfinie "réduite", *nac* (pour (P)) peut être remplacé par *nfi* et *nai* peut valoir pour tous les éléments (sauf (P));

les cas de localisation en un lieu isolé en campagne ou à découvert se réduisent facilement aux formules proposées;

je range les formules citées dans le tableau par ordre approximatif d'in-définition croissante.

FORMULES DE LOCALISATION DÉFINIE:

$pi (L nac ^P) + ps (Q nac + R -n) + r (R -n) ps (D-n) + r(Q nac) + ps (R nac) r (D -n) + r (D-n) + ps (CH)$:
Nous ne prétendons pas avoir découvert Maisons-sur-Seine. Suivent 10 bonnes pages d'histoire sur le château et le lotissement dit *La Colonie*. *Celle-ci occupe tout l'immense espace [. . .] compris entre la Seine et la forêt de Saint-Germain*. Elle est divisée en une foule d'avenues, dont les noms sont destinés à perpétuer, etc. *Sur ces avenues [. . .] sont construites d'innombrables habitations*, etc. Le défaut est ici, dit l'auteur, manque d'horizon. *Mais si les propriétaires de l'avenir consentaient à s'éloigner du centre habituel et à se diriger vers la place Napoléon ou du côté des prairies qui bordent la Seine, ils jouiraient de points de vue admirables*, etc. Le personnage chez qui le récit dirige a précisément eu cette idée. *Pour atteindre sa propriété, il faut parcourir les trois kilomètres de l'avenue Eglé, et lorsqu'on est arrivé au mur de la forêt, descendre l'avenue Jacques-Lafitte, dans la direction de la Seine*. On se trouve alors devant une des plus charmantes habitations des environs de Paris. Suivent un paragraphe pour la grille, un second pour le parc, un troisième pour le logis, un quatrième pour la pelouse, un cinquième pour le panorama qui s'y découvre, un sixième pour les commodités du jardin. *C'est dans cette maison à l'aspect si riant, habitée par des hôtes aimables et des femmes charmantes, que va se dérouler*, etc. Lieu de l'événement: le salon de la villa, comme il est ensuite spécifié. (*A. Belot, Hélène et Mathilde*(49))

$pi (D -n) + pi (L nac + Q nac + R nac + D nai/nf) + r (Q) + r (D) + ps (CH)$: *Joli pavillon à louer, présentement: titre du premier chapitre. // existait, en 1864, à Paris, tout en haut de la rue de Courcelles, au-dessus du parc Monceaux, près de la place, alors appelée place Courcelles, et, depuis, place Pereire [. . .] une propriété, ayant nom la CITÉ BERNARD, où se passa, en l'année susdite, un drame étrange*. Suit en bref l'histoire de la "cité" récemment démolie, dit l'auteur. Après la présentation des concierges et des nouveaux locataires. rappel: l'endroit est situé dans un des nouveaux quartiers limitrophes

des nouvelles barrières. Description d'ensemble de la "cité", du "pavillon" (*Un petit bâtiment de très-agréable mine, ma foi !*) avec dénombrement des pièces et des voisins des nouveaux occupants. (28)

ps (P -n) + ps (Pnac + L nac + R nac) + r (L nac) + r (R -n) + ps (D nai/nf) + ps (CH):
Campagne. Intempérie. *Un homme et deux femmes cheminaient cependant sur la route d'Etampes à Paris, et, après avoir dépassé Montlhéry depuis longtemps, étaient tout à l'heure aux portes d'Antony, un village coquet pendant les beaux jours, affreux en hiver comme tous les environs de Paris du reste.* Suivent la présentation des personnages, une rétrospective de leur route. Puis soudure avec l'actualité du récit: *Ils venaient donc d'arriver aux portes d'Antony, etc.* Les personnages se cachent: *Ils firent un long détour dans les champs, abandonnant la grand'route qui passait tout au milieu du pays, et ils ne la rejoignirent qu'à un quart de lieue plus loin.* Le lieu-refuge où l'événement se produit est alors indiqué: *Et il étendait la main et montrait une petite maisonnette blanche, au bord du chemin.* || *Au-dessus de la porte, la bise secouait la traditionnelle branche de houx et comme si cette branche n'eût pas été significative, on avait écrit au-dessous: || AU RENDEZ-VOUS DES BONS PATRIOTES.* || *ON LOGE A PIED.* Tout le chapitre 2 est consacré à la description de l'auberge et des tenanciers. Les personnages sont entrés dans la salle commune. (6bc)

pi (P nac) 4- ps (L nai) r (P nac) + ps (D nai/nf) + ps (R -n + D -n): *La Russie rouge:* Titre du livre. L'auteur parle du printemps à "Ivanofka" et ajoute en note: *Gros village sur la rive droite du Volga dans la province de Samara, qui est l'une des plus riches et des plus commerçantes de la Russie orientale.* Le signe de ce printemps est une baignade prise par une jeune fille noble de l'endroit dans l'étang situé dans la propriété de sa famille ("Les Ivanoff"); par rapport à la "rue principale du village", cet étang est creusé sur la gauche, dans un fond vert, derrière le rideau de sapins qui sépare le village de la demeure assez vaste des Ivanoff. Suit la description. (V. Tissot et C. Améro, *La Russie rouge* (50))

pi (L nac -+P) + ps (Q nai) + ps (D -n) + ps (CH):
Belfort, chef-lieu d'arrondissement, ville forte sur la Savoureuse, etc. Les faubourgs s'étendent irrégulièrement autour de ce noyau de ville, etc. Au bas de la paroi de rocher [. . .] s'étend le faubourg du Fourneau, etc. Il occupe tout le pan de terrain situé entre les glacis du rempart et la boucle que fait en cet endroit la Savoureuse etc. Ce n'est pas un faubourg populeux que le Fourneau, il est pauvre et semé seulement de quelques maisonnettes basses, etc. Une des premières maisons du faubourg est une tannerie, bâtiment long, élevé d'un seul étage, etc. Suivent quelques notations consacrées au jardin, au panorama, à la route voisine. Le récit conduit alors dans *une portion de l'appartement du premier étage.* Présentation des personnages. Description du logis, "atmosphère froide", "pièces basses", "tout ce bric-à-brac des horribles modes de l'Empire", etc. (47)

pi (Lnac-+P)+ps(CH):
C'était à Messine [. . .] Le balcon de la chambre où je me trouvais donnait sur la mer. L'ameublement de la pièce en question est passé en revue. (15)

ps (D nac ->L) + ps (CH) + r (L nac):

Conversation. Il s'agit de l'inscription d'un enfant dans un établissement scolaire. A l'occasion de la présentation des personnages, l'auteur désigne *l'aristocratique institution des Jésuites de Vaugirard* - institution très notoire (au numéro 389 de la rue) - comme lieu de l'événement. Les personnages se trouvent dans le "cabinet" du directeur. Les pensées du directeur confirment: l'action se situe à Paris (*Malheureusement, à Paris, les mondes sont si mêlés, etc.*). (A. Daudet, *Jack* (51))

ps (D nac + CH) 4- r (D nac) + r (CH) + r (CH) + ps (Q nac -> L): [. . .] *par les ténèbres redoutables de la salle des Assises, etc. De temps en temps, des claquements de fermeture dans les murs intérieurs du Palais de Justice, etc. La salle n'avait plus que l'éclairage de l'azur blême, etc. La salle, les tribunes, les boiseries qui venaient d'être refaites, etc.* La confirmation de la localisation jusqu'alors implicite est donnée chapitre 1 Juste après le prologue: *La femme, la prostituée condamnée à mort, était la fille d'une sage-femme de la Chapelle.* (38)

FORMULES DE LOCALISATION INDEFINIE:

pi (P nac + L nfi/nfr + D nf/nfr) + r (D nf/nfr):

Lorsqu'on sort de Plassans par la porte de Rome, située au sud de la ville, on trouve, à droite de la route de Nice, après avoir dépassé les premières maisons du faubourg, un terrain vague désigné dans le pays sous le nom d'aire Saint-Mittre. Suivent une description topographique et l'historique exhaustif de l'endroit. C'est "actuellement" (décembre 1851) un lieu hybride, à la fois ancien cimetière envahi, chantier, terrain propice à la récréation et utilisé par bohémiens. Une allée paradisiaque s'y trouve ménagée (*Il n'y a pas, dans la campagne de Plassans, un endroit plus ému, plus vibrant de tiédeur, de solitude et d'amour.*). (E. Zola, *La Fortune des Rougon* (52))

La critique a débrouillé le cas: *La ville s'appela successivement, dans les notes préparatoires, Limés, puis Rolleboise. Zola choisit finalement le nom de Plassans, tiré sans doute de Flas-sans, nom d'une localité située à environ soixante-dix kilomètres d'Aix-en-Provence, sur la route de Fréjus, entre Brignoles et le Luc. On sait qu'une famille Rougon était établie à Flassans au milieu du 19e siècle [. . .] L'auteur a donné approximativement à Plassans LA SITUATION GÉOGRAPHIQUE QUI EST CELLE DE LORGUES* - cité voisine de Flassans - dans la réalité, tandis qu'il imaginait SA DISPOSITION TOPOGRAPHIQUE SUR LE MODÈLE DE CELLE D'AIX¹. Le mixage fictivité/réalité est donc total; tout élément, même "vrai", est atteint de fiction; aucun élément ne peut être dit "vrai" ou "faux". Ces manipulations échappent au simple usager, mais c'est bien sur leur effet de vraisemblabilisation que s'opère sa lecture.

ps (D -n) + ps (CH) + r (D -n)ps (R -AI) + ps (P nac) + r (L -n) + r (P -n) + ps/pr (Q nai -IL-n):

Souvenirs d'un enfant. Ce qui est rapporté se passe "à la maison". On trouve une série d'indications permettant de se faire une idée approximative des lieux: les scènes déroulent dans un immeuble locatif (*elle demeure au-dessous de nous, je prenais l'air entre deux* 1. Zola, 1960, 1543-1544.

portes, les voisins, sur l'escalier noir, sur notre carré, etc.). L'appartement est lui aussi qualifié par touches successives (*sous le manteau de la vieille cheminée, dans le cabinet où je couche*, etc.). La maison est "pauvre": *La maison que nous habitons est dans une rue sale, pénible à gravir, du haut de laquelle on embrasse tout le pays, mais où les voitures ne passent pas*. L'auteur donne des renseignements sur la rue: par exemple, on apprend qu'une prison y est établie. Par recoupements successifs, la région de France est déclarée: le Vivarais ne doit pas être loin, puisqu'un des détenus se trouve avoir tué un gendarme à une foire de la région en question. La campagne doit être voisine (la localité doit être de moyenne importance) puisque, durant un orage, les personnages craignent pour leurs champs; le narrateur indique du reste que sa famille vient de la campagne. De plus, le chapitre 4, une trentaine de pages plus loin, s'intitule: *La Petite Ville*. Dernière indication de la région dans le chapitre liminaire: nous ne nous trouvons pas dans le Midi, puisque l'accent méridional fait rire les enfants. Diverses indications nominatives permettent une certaine définition de la localité: *Raphaël et Espailly* doivent être des bourgs voisins (chapitre 1), le *Breuil* doit être un ruisseau traversant la ville (chapitre 1), *Expailly* (sic) est cité pour n'être pas loin du faubourg (chapitre 2), *Le Matouret* est désigné pour être la "grande place" (chapitre 3), enfin l'auteur cite *la porte de Pannesac* (chapitre 4). Ces noms, incontrôlables pour le lecteur moyen, authentifient la localisation. La cité inconnue est Le Puy, lieu de naissance de l'auteur. (*J. Vallès, Jacques Vingtras. L'Enfant* (53))

ps (P nac + L -n) + *ps* (L nf) + *r*(Lnf) + *r*(?nainjf) + *r*(Pnac): L'affirmation de discrétion ouvre le livre: *Cette histoire étant vraie \ . . \, on nous permettra de ne pas désigner d'une façon trop indiscrete la contrée, d ailleurs fort peu digne d'intérêt, qui va servir de cadre à notre action*. La localisation suit alors en ces termes: *Qu'il suffise au lecteur de savoir que nous le transportons à vingt lieues de Paris, dans une petite ville occupée du 12 septembre 1870 au 1er juin 1871 par l'armée prussienne, et que cette ville, bâtie en croix sur une petite rivière dont le nom rappelle celui d'un grand général, compte à peine 4.000 habitants. -L'almanach Didot-Bottin, qui doit s'y connaître, en accuse 3.786. Il // nous semble au surplus qu'en fournissant généreusement ces indications nous en disons juste assez pour éclairer les gens qui n'ont pas complètement oublié leur géographie, sans dépasser cependant - ce qui était le point essentiel - les bornes d'une honnête discrétion*. La nomination s'accompagne du même souci: *Nous écrivons CORAI AN-DON - qui est un nom de pure fantaisie - comme nous dirions Landernau et Carpentras, uniquement pour dérouter le lecteur et ne compromettre personne; car il est certain que Cormandon n'existe pas sur la carte*. Des renseignements supplémentaires sont encore donnés: il s'agit d'une "sous-préfecture de troisième classe", dite ironiquement "charmante". Plus loin, des indications - incomplètes - sont fournies sur la région: *La voiture traversa la ville au grand trot de deux magnifiques chevaux, et se dirigea vers la forêt de M+++ située à cinq kilomètres environ, dans la direction de la Eerté-sous-Bois*. Et: *Depuis l'époque à laquelle les troupes allemandes s'étaient montrées pour la première fois dans le département de Seine-et-Marne (je me trompe, de l'Oise), la ville de Cormandon avait eu constamment des troupes à héberger*. Les pistes sont brouillées: un général Morin pourrait indiquer Montmirail, qui n'est pas sous-préfecture et qui est situé dans la Marne; Provins (Seine-et-Marne, sous-préfecture) fait la distance, mais ses rivières ne font apparemment pas le renvoi à un général (à noter pourtant les noms de deux localités voisines qui auraient pu inspi-

rer le nom fictif: Corberon et Cormeron); quant aux sous-préfectures de l'Oise, elles sont trop proches de Paris (*L. Richer, Un Mariage honteux* (54))

pi (D nainjf) + *ps* (Q nainjf + Lnfr) + *ps* (R nainjf) + *r* (L nainjf) + *r* (R nainjf) + *r* (P nac + P nainjf) + *r* (P nainjf) + *r* (P nainjf) + *r* (D nainjf) + *r* (P nac): *Le Feu du Valpinson*: titre le la première partie du roman. Le partitif désigne un domaine. *Dans la nuit du 22 au 23 juin 1871, vers une heure, le faubourg de Paris, qui est le principal et le plus peuplé faubourg de la jolie ville de Sauveterre, fut mis en émoi par le galop frénétique d'un cheval sonnante sur les pavés pointus*. "Paris" est ici le nom d'un quartier; bien que la phrase soit ambiguë, Sauveterre n'est pas située dans la région parisienne - la suite du texte l'indique - et aucune localité de ce nom ne s'y trouve réellement (L'auteur se serait livré là à une invraisemblance trop grosse). Suit l'itinéraire du cavalier à travers le bourg; les noms de plusieurs rues sont donnés. Quelques pages plus loin, on apprend que Sauveterre est une sous-préfecture. Sur la position respective L/D, voici ce que dit l'auteur (début du chapitre 2): *De Sauveterre au Valpinson, par la traverse, on ne compte qu'une lieue; seulement c'est une lieue de pays, elle a sept kilomètres*. Sur le trajet, on rencontre une côte dite "montagne de Sauveterre", qui coupe également la nationale Bordeaux/Nantes, dit l'auteur. On rencontre encore "les hautes futaies de Rochepommier". La localité la plus proche du domaine semble être Bréchy: *Toute la campagne était en mouvement. Le tocsin sonnait à coups précipités à l'église de Bréchy*, etc. Valpinson est situé "sur les revers de la côte", tout au fond de la vallée, à cinq mètres de la petite rivière"; c'est une "belle propriété". Confirmation très indirecte: il est fait allusion peu après à "deux bons grands lits de Saintonge". Comme nous venions d'apprendre que l'un des personnages possède un "chalet" à Royan, il faut sans doute conclure que nous sommes en Charente-Maritime. Cependant, il n'y a pas (et il n'y a pas eu) de sous-préfecture du nom de Sauveterre dans ce département (ni ailleurs en France du reste). (48)

ps (CM) + *pr* (L nac):

Un Mariage dans le monde: le titre probabilise Paris. La première scène du livre se déroule "dans un salon": *Madame de la Veyle recevait le jeudi soir*. Certains meubles et accessoires sont désignés: cheminée, piano, chaises, métier à tapisserie. Ce n'est que dans un détour de la conversation, page 17, que Paris est indirectement désigné comme lieu de l'action: *Savez-vous ce qui arrive aux domestiques qu'on fait venir de province? Paris les grise, la tête leur craque*, etc. (*O. Feuillet, Un Mariage dans le monde* (55))

pi (L nf + R nainjf + NR + D nainjf) + *r*(D-n)*ps* (CH) + *r* (CH) + *r* (L nf) + *ps* (P nac) + *r* (P nac) + *r* (P nac):

Le numéro 7 de la rue des Trois-Couronnes, à V. . . , est occupé par une grande bâtisse dont la façade poudreuse aspire en vain depuis longues années après une couche de badigeon. L'hôtel restaurant dont il s'agit est décrit avec minutie (il y a même un dessin de son enseigne); on est renseigné sur les pièces du rez-de-chaussée: [. . .] *une grande salle commune doublée d'une salle plus petite et d'une cuisine ayant fenêtres sur la cour [. . .] au bout du couloir, un escalier un peu abrupt monte aux chambres numérotées du premier étage*, etc. La localité est "éminemment tranquille": nous sommes donc en province. Elle possède une "rue de Paris" et n'en semble guère éloignée, puisque l'un des personnages se rend "une

fois au moins la semaine [. . .] soit à Paris, soit à V . . . ". Confirmation plus loin dans le récit: "quelques heures" de chemin de fer séparent la localité de la capitale. (4)

pi (Q nf + CH) + *r* (CH) + *ps* (L -n) + *ps* (R nai/nf- $\$$ P):

La cloche de Saint-Epvres, avec un son grêle et plaintif comme une voix de crécelle, venait de sonner dix heures dans la nuit neigeuse lorsque l'abbé Guyot poussa la porte de sa chambre. Où l'anagramme Epvres/Vêpres, voyant, fictionnise le lieu et déclare l'intention satirique . . . *Elle était toute petite, cette chambre, mais si coquette et si chaude, si capitonnée, si fourrée,* etc. La description, d'intention satirique, localise sans précision: le lecteur apprend que Saint-Epvres est "la meilleure paroisse de la ville, je veux dire la plus abondante en femelles du bon Dieu", la localité possède une "rue des Pays-Bas". (Nous n'apprenons que bien plus tard que la scène se déroule ailleurs qu'à Paris, qu'il s'agit d'une "grande ville", que Nancy doit être relativement proche). Le nom de la rue indique "Nord de la France". (*H. France, Le Pêché de soeur Cunégonde* (56))

pi (D nai/nf + *ps* (CH):

Eût-elle vécu cent années, Gilberte n'eût jamais rien oublié des circonstances qui marquèrent son départ du château de la Marnière. etc. "Appartement", "chambre", "grande pièce", "cheminée", "fauteuil", "porte", "corridor sombre", "perron" marquent ensuite le lieu. La mise en pensionnat de l'héroïne "aux environs de Cologne", "dans la maison de Nieder-bruhle", les fréquents voyages des personnages à Paris, ne localisent guère le château, lieu central du récit. (16)

ps(D-n+CH):

Le narrateur rapporte l'histoire d'une domestique dont il provoque les confidences. La scène se passe chez lui [. . .] *Quelquefois, lorsqu'elle travaillait à la fenêtre, je la surprénais,* etc. [. . .] - *"Qu'y a-t-il donc sous cette écorce ? me demandais-je en revenant dans ma chambre."* Suit le récit de la domestique: "Je suis de la Touraine" sert de point de départ; les diverses maisons où elle a été en place sont localisées: "la ferme du Colombier", "l'auberge du Bornous" (située dans le voisinage de "Saint-Germain-les-Bois), "Tours" enfin, qui donnent comme formule: *ps* (P nac) + *ps* (D nai/nf) + *pr* (D nai/nf) + *pr* (L nai/nf + *pr* (L nac). Ce qui situe la scène initiale hors de Touraine, dans une région limitrophe. Seule confirmation: tout à la fin du livre, un personnage prend le train pour Bordeaux. (*M. Sébran, La Fleur de Thym* (57))

EXPLICATION: Les procédés de localisation, au travers du tableau des formules les plus courantes, invitent à un certain nombre de remarques.

1) Définition, indéfinition de la localisation sont des *tendances*; un roman absolument défini ou indéfini du point de vue de la localisation ne se rencontre pas. De plus, il arrive bien souvent que les procédés mis en oeuvre sous les formes de localisation dites "réduites", coïncident quant à leur effet: L *nai* équivaut à L α /pour le lecteur moyen peu enclin à faire des contrôles et mal outillé pour les mener à bien. Il suffit que *n* (nom du lieu) corresponde aux normes en usage, c'est-à-dire que *nai* paraisse vraisemblable et que *n*/ne laisse pas repérer sa fictivité, pour qu'il produise son effet. L'équi-

valence n'est acquise évidemment que pour peu que d'autres éléments ne viennent pas par ailleurs renforcer soit l'indéfinition soit la définition.

Le roman répugne à définir (indéfinir) sans reste. D'une part, les noms propres qu'il emploie ne doivent pas être complètement fictifs (ils ont à désigner un en-deçà de la fiction (ils sont ceux-là de la réalité, pareils ou semblables à ceux-là que le système linguistique permet). D'autre part, ils ne sauraient être complètement "vrais".

Du reste, *donner un nom à un lieu, c'est déjà vraisemblabiliser ce lieu.*

Que le nom inscrit ne se reconnaisse pas sera considéré par le lecteur comme un défaut propre (de mémoire, de culture). Tant la chose écrite s'impose à lui. Tant le texte se donne comme affirmation.

La règle est donc que *le nom fictif ne doit pas être reconnu pour tel.*

L'écrire dans le roman efface sa fiction, dans certaines conditions du moins: il sera vraisemblable (conforme au système) et s'appliquera à un objet vraisemblable (non en contradiction avec les connaissances géographiques courantes). L'alternative, pour le romancier, est de désigner précisément la fiction du nom afin de la justifier par discrétion.

D'un autre côté, le roman se dérobe à la définition intégrale. Il s'assure par le biais d'une série d'éléments de localisation contrôlables sans permettre pourtant une vérification complète. C'est ainsi que NR est normalement retenu au bout d'une série suffisante d'éléments ou que, d'une façon ou d'une autre, l'orientation demeure impossible ou irrégulière.

La localisation dans le roman rassemble un mixte d'éléments *fictifs* (ils n'ont pas de répondants dans la réalité) et *authentiques* (ils possèdent ce répondant): une fiction composée tout uniment soit de traits fictifs soit de traits authentiques ne s'imagine pas. La règle est donc qu' *en régime de fiction tout élément ne sera pas fictif mais fonctionnera comme authentique.* La fiction ainsi s'authentifie fictionnalisant en retour l'authentique dont elle prétend se réclamer. Irrepérable, elle est désormais certifiée conforme.

NOTE: Un trait n'a que la valeur que la composition lui confère dans l'ensemble. Réciproquement, la composition ne confère pas n'importe quelle valeur à n'importe quel élément. L'isolement du trait le rend imperceptible. Il faut donc tenir compte à la fois de sa charge et de sa place. D'où la difficulté.

Malgré toutes ces restrictions, définition et indéfinition de localisation figurent bien deux pôles d'organisation des textes. Le nombre, la qualité, la composition des traits qu'ils offrent permettent de les différencier à *niveau de l'effet.*

2) Le trait de localisation est *décomposé* et *combiné*; son effet dépend de *d* et de *c*; d'une part, il ne se comprend que coordonné à d'autres qu'il complète et qui jouent comme son complément; d'autre part, il ne fonctionne qu'à l'intérieur d'un tout textuel où des éléments conjoints (de temporalisation, de localisation, etc.) réussissent

La distribution du trait localisateur au sein du discours narratif n'est donc pas quelconque; son déplacement, sa répétition, son morcellement dans ce discours, et singulièrement à l'ouverture, ne sont pas sans valeur. Bien plutôt, tout retard ménagé quant à l'information du lieu accroît, dans certaines conditions, l'intérêt. Et la répétition, dans certaines limites, attache le lecteur au texte.

Il s'agit pour l'auteur de *bien suspendre l'information*. Retenir la définition, ne fournir qu'une définition incomplète, présenter l'indéfinition comme si elle suffisait, c'est engager à la lecture. Bien répartir les traits de localisation est un des aspects de l'art du suspense. *L'incomplétude* du trait (*la localisation n'est jamais réellement définie*), sa *manipulation* (*la localisation n'informe pas réellement de la localisation*) est la règle. Intéresser revient à supprimer l'orientation du lecteur, cela à tous les niveaux.

À cet égard, deux techniques concurrentes (voire complices: l'une ne vaut qu'autant que l'autre existe) sont utilisées. La première consiste à disposer les éléments de localisation *dans l'ordre croissant de définition*, de telle manière que les grandes unités précèdent les plus petites, que l'on passe de la région à la ville, de la ville à la rue, de celle-ci au local et à l'appartenance où l'événement a lieu. Inversement, le second procédé consiste à immédiatiser l'événement et donc à fournir les traits de localisation *dans l'ordre décroissant de définition*, en proposant tout d'abord le cadre étroit de la scène, puis en élargissant, dans un second temps, celui-ci (de la chambre à la rue, à la ville, à la région).

Ce second procédé paraît jouer comme *perturbation* du précédent, dont l'ordre logique immuable a pu - après usure - apparaître comme mal adapté à la production de l'étonnement romanesque. Cependant, les deux techniques coexistent, pour tous les genres du roman, à tous les niveaux de littérature.

Du reste, le compromis paraît ici constituer la règle: l'immédiateté de localisation de l'événement s'accompagne souvent de traits débordant du cadre proprement dit et la régularité de la progression logique localisatrice souffre des interruptions.

De plus, dans le but d'éviter toute uniformité dommageable, l'auteur inscrit les traits de localisation à l'ouverture du livre *sans régularité*. Son art consiste précisément à *varier* l'ordre de présentation des traits et la manière de cette présentation. (Comparer de ce point de vue (49) (*Belot*) à (53) (*Vallès*)). Même dans les séries académiques et de consommation du roman, un certain éparpillement du trait est la règle; l'auteur localise par approximations successives en insérant des éléments d'autre nature entre les informations de lieu qu'il donne. Il n'est pas rare que la localisation n'apparaisse complète qu'à la fin du premier chapitre ou durant le second.

3) Le *titre* possède quelquefois une valeur de localisation. L'indication, brève - il n'en a pas toujours été ainsi -, ne fournit pas une information complète; *n* ou une marque topographique quelconque se trouve bien au contraire *isolé, exposé* au titre. L'attention est donc braquée sur un élément *retenant l'information dans la mesure même où il la fournit*; localiser au titre, c'est aussi bien décliner la localisation et renvoyer au livre.

En d'autres termes, la position au titre du trait *dramatise*. L'impression de manque que provoque une information prometteuse parce qu'incomplète - et le titre comporte bien d'autres raisons de lecture: Cf. 2.63 - contraint de recourir au texte *pour s'en délivrer*.

On trouve au titre les formules de localisation suivantes:

a) *pi* (. . . *nac*): *Les Etrangleurs de Paris* (20), *Les Misérables de Londres* (24), *La Russie rouge* (50), *Le Drame de la rue du Temple* (C. Guérault (58)), *Les Oubliettes du Grand-Châtelet* (J. Beaujoint (59)). Le procédé est fréquent. La localisation peut être indiquée (moins fréquemment) indirectement ou implicitement: *Rarahu, idylle polynésienne* (P. Loti (60)), *Un Violon russe* (H. Gréville (61)), *Un Mariage dans le monde* (55), *Les Koumiassine* (H. Gréville (62)). L'information contient, dans ces derniers cas, un haut degré de probabilité; elle devra être confirmée.

b) *pi* (. . . *nai/nf*): *cité Ménard* (43), *L'Impasse des Couronnes* (L. Allard (63)), *Le Drame de la Sauvagère* (PH. Audebrand (64)), *Le Château du Tremble* (J. Bernard (65)). Le procédé est fréquent.

c) *pi* (. . . *-n*): *Les Etangs* (46), *La Ferme des Moines* (A. de Bernard (66)), *La Chambre d'èbène* (E. Billaudel (67)), *La Chambre du crime* (E. Chavette (68)), *La Maison vide* (J. Claretie (69)). Le procédé est très fréquent.

NOTE: Le trait de localisation peut, exceptionnellement, annoncer sa fictivité: *Mongros-léon 1er roi du Kaor-Tay* (S. Boubée (70)). La qualité parodique du titre annonce alors la qualité satirique du texte.

NOTE: Le nom topographique peut, quelquefois, perdre toute valeur de localisation: *La Route fatale* (5), *Dans l'Ombre* (Ch. Chincholle (71)), *L'Auberge du monde* (H. Malot (72)), *Le Pays du mal* (E. de Molènes (73)). La métaphorisation à l'oeuvre dans le titre moralise programmatiquement le texte. On rapprochera le procédé de celui-là qui consiste en l'effacement de la valeur de temporalisation du trait sous le métaphore: *Le Lendemain de l'amour* (Ch. Chincholle (74)), *Le Lendemain du péché* (E. Daudet (75)).

Le titre, dans tous ces cas, fonctionne comme un *signe* de l'événement à venir, mais cette signalisation n'est efficace que pour autant que l'information localisatrice demeure incomplète ou indéfinie. Il y a nomination inachevée, définition suspendue, *donc dramatisation*. Ce n'est pas tant le lieu de l'événement qui est indiqué ou qualifié que son *instance*. Le nom de lieu porté au titre signifie l'*imminence* de l'aventure, la *virtualité* du drame. Le titre n'annonce pas le lieu, mais le drame que le lieu, quel qu'il soit puisqu'il est nommé, suppose.

4) *Puissance du descriptif*. Le texte définit le lieu événementiel à l'aide d'un certain nombre de traits topographiques combinés munis ou non d'un élément nominatif. Un trait topographique est constitué par un nom de lieu augmenté d'un certain nombre d'indications complémentaires (qualifications). *Il y a description dès que les qualifications apportées dépassent le cadre de l'information topographique*. Cette information

cesse d'être "topographique" lorsque les renseignements qui la composent (lointain vs proche, dehors vs dedans, solitaire vs habité, misérable vs luxueux, etc.) et que supportent des épithètes ou des phrases attributives brèves deviennent l'objet d'un traitement textuel spécialisé. "Une grande maison grise" relève de la topographie. Cependant, si l'indication se multiplie, si l'auteur note successivement la grandeur et la couleur de la bâtisse, le nombre des fenêtres, l'état de la façade, etc., si donc l'inscription du lieu dans le texte prend de la place et gonfle, on dira qu'il y a description.

La description, tout d'abord, *renforce le trait, remplit le nom localisa-teur* qu'elle accompagne. Elle le valorise et lui donne une certaine fixité. Plus la description est dispendieuse, plus l'effet de réalité du texte est assuré. L'insistance et le détaillement emportent l'adhésion du lecteur: un lieu abondamment décrit lui paraît dans le texte *vrai*.

En effet, la multiplicité des traits, le gonflement des qualifications prouve pour le lecteur la véracité du livre; *le détail démontre la soi-disant précision de l'écriture. Le descriptif est générateur du vraisemblable*. Plus la description semble complète, plus le texte paraît le juste mime de la réalité qui lui sert de base.

La définition du lieu est un procédé de vraisemblabilisation du texte. Mais l'indéfinition de ce lieu peut fort bien être *compensée* par l'étalage descriptif. Le détail, suffisamment grossi, fait oublier l'absence de traits distinctifs. Fixant le regard du lecteur sur un point de l'espace textuel, l'auteur sait lui faire perdre de vue que ce point est *inorienté*. Le devant de la scène étant occupé par de gros plans, l'incertain horizon de l'intrigue est, sans dommage pour la vraisemblance, *dérobé*.

La description réussit donc à elle seule déjà à *couvrir la situation réelle de textualité impliquant le lecteur*. Occupant la scène du livre, elle en dissimule la textualité. Le lieu qu'elle vérifie allant désormais "de soi", l'événement à venir y paraîtra "naturel", le romanesque "vrai".

Cela n'est possible que si la description prend une certaine ampleur sans pourtant excéder certaines limites; se développant "librement" elle creuse dans la narration des fosses où l'intérêt romanesque se perd. Autrement dit si, gonflée à l'excès, elle rompt le fil de l'intrigue, elle "ennuie". *La description pourrait se concevoir indépendamment de la narration, mais en fait on ne la trouve pour ainsi dire jamais à l'état libre; la narration, elle, ne peut exister sans description - elle peut quant au lieu du moins se réduire à presque rien -, mais cette dépendance ne l'empêche pas de jouer constamment le premier rôle. La description est tout naturellement ANCILLA NARRATIONIS, esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée*². Une "bonne" description dans un roman doit être articulée sur l'intrigue, elle doit lisiblement lui servir.

La définition, la description du lieu interviennent à l'ouverture du texte comme à l'occasion de chaque événement dont elles tracent par avance le profil. Le lieu posé, la scène se déroule, normalement, de ce point de vue, dans l'implicite. La localisation 2. Genette, 1969, 57.

n'est donc bien qu'un procédé *d'annonciation et de vraisemblabilisation du drame*. L'événement doublement affirmé par la localisation et le descriptif est *cru*. *Du texte a donné corps au texte*.

5) Ni la mention topographique nue, ni le nom propre qui l'accompagne, ni les séquences attributives qui la qualifient, ni même les descriptions qui la surchargent ne suffisent à produire l'effet de localisation. Puisqu'il y a dans le roman toujours de l'intérêt à produire, il est nécessaire que le romancier fasse *retentir* les informations qu'il donne. Une indication simplement inscrite et non pas réaffirmée ne se retient pas.

Par conséquent, l'auteur, pour faire lire dans le sens prévu, avec un taux constant d'intérêt, doit *retenir* une part de l'indication et *répéter* la part déjà fournie de celle-ci. Chaque reprise *r* du trait *grave* le trait. Cette insistance n'est d'ailleurs pas pure répétition (elle ne se justifierait pas), mais fournit une approximation améliorée du trait. Celui-ci n'est visible (n'intéresse) que réitéré, mais la réinscription n'en a lieu qu'à l'occasion d'un apport informationnel plus ou moins simulé.

Le trait de localisation doit jouer comme signe; il sera donc lui-même *surchargé, sursignifié*: "maison" "grande" et "grise" est redite "sale", "triste", "lézardée", "dans un quartier misérable", "dans une rue étroite et sale", etc. Souligné de la sorte le trait paraît "c/a/t"; sur cet appui, l'événement peut se produire, les personnages se profiler: ils seront *lisibles*.

NOTE: Plus le trait, pour passer signe, nécessite la surcharge, plus l'auteur doit investir de moyens par conséquent dans sa répétition, plus on se rapproche du roman "populaire". Ce grossissement du trait est d'autant plus visible qu'à ce niveau de littérature la vraisemblabilisation n'intervient qu'imparfaitement pour le dissimuler.

6) *Etat des lieux du roman en 1870-1880*. Tout lieu est propre au romanesque, tout trait de localisation peut fonctionner comme signe dans le roman, de la cave au grenier, du quartier le plus pauvre au quartier le plus luxueux, du coin le plus reculé de la province à la "Babylone moderne", *pas ou guère de lieux tabous*. Mais cela ne veut pas dire que tout lieu soit susceptible de fournir occasion à toute localisation, que toute localisation puisse vraisemblabiliser *tout* signe réalisé à partir d'elle.

Le roman est un texte. Cela signifie que le trait de localisation ne s'emprunte pas à la réalité (géographique), mais qu'il se constitue comme signe *à partir, d'une part, des obligations romanesques qu'il doit remplir* (création du vraisemblable, propagation de l'intérêt, signalisation de l'événementiel), *à partir, d'autre part, de la valeur sémi-que ("évocatoire ") qu'il revêt dans le système sémiotique général dont relèvent à la fois le roman qui l'implique et le langage en usage*. Si donc le roman prévoit le trait de localisation dont user, c'est que le système sémiotique général le lui offre tel qu'il le désire, déjà traité, en position d'être reçu correctement (sans erreur, "comme il faut") par le lecteur.

Sans qu'il soit nécessaire d'étaler des statistiques, on peut cependant observer que le roman a ses lieux privilégiés. *Paris* a nettement la préférence, et si les capi-

tales étrangères (sauf *Moscou, Saint-Pétersbourg, Londres*) et les grandes villes de France (à l'exception d'*Orléans, de Belfort*) ne sont guère en faveur, les petites localités de province par contre sont très prisées. Les régions d'intérêt sont, bien sûr, l'*Alsace* et la *Lorraine*, mais aussi la *Normandie*, la *Bretagne*, la *Vendée* (bastion de la monarchie et de la féodalité). Grande vogue des côtes atlantiques. Vogue aussi des stations balnéaires. Les domaines des environs de Paris jouissent d'une considérable faveur.

Ces lieux sont d'actualité. L'Histoire (et la Mode) les a plus ou moins récemment illustrés. L'intérêt s'y fixe sans peine. Et c'est justement cette qualité qui les rend précieux à l'auteur: un lieu "actuel" est, du point de vue romanesque, *économique*. Un tel lieu est *a priori* "intéressant", la démonstration de l'événement romanesque s'y produit *automatiquement*: le fait historique sert de caution à celui-là du livre. Enfin, le lieu marqué dans le texte étant reconnu dans la réalité, le texte est pris *aussitôt* pour véridique. Le lieu textuel doit faire *référence*; cette référence assure le texte.

Quant aux autres traits topographiques de localisation, les fréquences suivantes peuvent être observées:

D (endroit à découvert): *bois, forêt, parc, rue* sont communs; *prairie, plaine, vallée, jardin, cour, route* moins courants;

D (local): *château, hôtel particulier, édifice public (église, palais de justice), maison locative, auberge* sont communs; *villa, chalet, atelier, magasin, hôtel, maisonnette, ferme, école, moulin* moins ou peu courants;

CH: *salon, boudoir, chambre à coucher* sont communs; *loge, salle commune, cave, mess, escalier* moins ou peu courants.

Le lieu du roman est un lieu de rencontre. Le choix du romancier est guidé par le souci de *probabiliser* la rencontre. Le trait n'est que ce qui la permet tout en la justifiant, la rend prévisible tout en y faisant croire. L'aventure à venir s'y laisse deviner. Toute la vertu du lieu en ce qu'il rend possible l'inscription de l'événement: la *maison, Y hôtel, le salon, le parc, la rue*, etc. sont des endroits où l'on trouve, invite, entre, découvre, reçoit, est mis en présence, croise, aperçoit, retrouve, en un mot: *rencontre*. Le lieu propose, et propose nécessairement l'événement il en naturalise la source, puisqu'il offre de celui-ci une explication *extra-textuelle*; il vise à *douer le texte d'une réalité naturelle a-romanesque*.

Le lieu posé, l'événement peut être lu "fatal" ou "normal", sa raison romanesque n'apparaissant désormais plus.

Une "bonne" localisation inscrit l'imminence d'une forte rencontre. Elle ne dit pas simplement à l'avance que "quelque chose" va se passer, mais que ce "quelque chose" sera "extraordinaire". C'est à cette fin que le texte met en œuvre des lieux historiquement marqués (ou marqués par l'actualité). C'est à cette fin encore que, selon son genre, le roman prend soin de situer l'événement en un lieu à *valeur exotique* (pour le public visé): le roman "populaire" se situe volontiers dans les faubourgs aristocrates, le roman "bourgeois" volontiers dans les quartiers pauvres et les mauvais quartiers. Même si le texte ne joue pas sur des contrastes si absolus, il implique cependant systématiquement

un *décrochement par rapport à la situation virtuelle du lecteur* - seule façon de créer la perspective nécessaire au drame.

De plus, dans cette indication de l'extraordinaire, le texte romanesque joue des valeurs sémiologiques (potentielles) dont le trait de localisation est chargé: le lieu dit tout un monde, *un sens du monde*; les actions, les actants possibles sont par avance prévisibles: l'*hôtel particulier* fait entendre richesse, les conflits qui en découlent, aléas, compétitions, ruines, etc., *la forêt* fait entendre chasse et ce qui s'ensuit, crime, accident, rencontre inopinée d'un homme, violences subies par une femme, etc. Le trait s'inscrit dans une série sémiologique *repérable par le lecteur* (qui lui est "naturelle") et c'est sur cette base seulement qu'il est utilisable dans le roman. La charge sémiologique est le fait du système sémiotique général (Texte, Code). *Tel trait fait donc attendre le récit comme explicitation de sa valeur, mise en scène et illustration de la charge sémiologique supportée*. Le récit mue un ensemble signifié en valeur signifiante.

Toute localisation consiste en une dramatisation de l'événement; toute localisation est exotisée, exceptionnalisée; aucune localisation n'a de sens "en soi", n'est "vraie"; chaque trait (nominatif, topographique) cité ne possède que le sens procuré par le système sémiotique total. *Le texte ne fait que réaliser le système sémiotique total impliqué dans le trait*.

Cette implication est complexe; le texte retient un certain nombre de valeurs/implications/connotations capables de drainer par avance et sûrement l'intérêt, de le provoquer. *Le lieu ne dit donc jamais que le lieu*, tel emplacement géographique à portée réaliste. Bien au contraire, l'événement est, grâce à lui, inscrit *dans un jeu d'alternatives et de différences* supportant la démonstration romanesque. On parlera de *lieu différentiel*: sa valeur est indice de la valeur inverse. L'événement romanesque est impliqué, dès avant que le lecteur a à le lire, dans un contraste signifiant: le trait de localisation *annonce et dénonce* à la fois l'événement. Par delà le sens (négatif) proposé une issue favorable (dès l'abord) se dessine. Le lieu textuel marque à l'événement son sens en en déclarant le statut (négatif) et en en appelant la fin (positive). Le trait fait *craindre* (il signale l'extraordinaire) et fait *attendre inversement* (il en signale la désirable cessation).

On a, par exemple:

forêt -> accident vs *jardin* (tout lieu équivalent) -> sécurité *hôtel particulier* -> vie troublée vs (tout lieu indice de paix: humble

logis, etc.) *ville* ->

stupres/mondanités vs (campagne) -> paix/travail *maison locative misérable* -> malheur vs (tout lieu indice d'aise) ->

bonheur *boudoir* -> aventures

amoureuses vs (tout lieu d'honnête intimité) ->

vrai amour *cabaret* -> aventures vs

(tout lieu privé) -> paix

La conduite que le lieu trace est signifiante en ce qu'elle répond à la

fois à la valeur sémique qu'il comporte et à son inverse. La localisation fonctionne comme un signe de *négativité* (la rencontre entraîne un préjudice) et comme un contre-signé de *positivité* (le préjudice cesse). Toute l'intrigue se trouve ainsi inscrite dans un espace démonstratif signifié/signifiant. *Le roman remplit l'écart ménagé entre la valeur sémique du trait de localisation et l'inverse que celui-ci suppose pour se faire lire.*

Le signe du lieu tend l'espace du roman. Cet appel du positif par le négatif *détermine* le comment de l'intrigue: en la rendant dès l'abord conforme à l'indésirable, en l'opposant dès l'origine à ce qu'elle devra cesser d'être, en l'articulant par avance sur un fond *différencié*, "*problématique*", "*télélogique*". De la négation narrative sourd à ce trait l'affirmation finale du texte.

TABLEAU 7

LA PRODUCTION TEXTUELLE DE LA PERSONNE

PROCÉDURE: Il s'agit de définir la position narrative de base en ce qui concerne le personnel romanesque. L'examen du début du roman permet de déterminer la tactique de distribution et de présentation des rôles, son infaillibilité. On contrôlera que toute information concernant l'agent fonctionne comme signe de sa qualité, entame l'action, inscrit immédiatement le sens à venir. On vérifiera l'existence de la répartition motrice binaire des personnages.

(33):

pi (P nac 4- D *naijn*) où D est un château relativement modeste -> agent(s) aristocrate(s)/ordre hiérarchique supérieur/fortune juste conforme
 + confirmation: *Les La Roche-Ermel sont une des plus anciennes familles du pays, mais non des plus riches* -> état de fortune préoccupant pour l'agent (les agents) /indice de bonté de l'agent (des agents)
 + nomination de l'agent: *Le comte Léopold* -> confirmation de la classe et de l'ordre 4- l'agent est désigné comme *Y "aîné"*, le "chef de la maison" -> confirmation de sa position hiérarchique
 + le château a pu être conservé par l'agent grâce à l'abnégation de ses frères et soeurs -> ces deux derniers sont des agents de second ordre (des comparses), voués à la passivité, le roman n'existe pas à leur propos; quant au premier, il aura à cœur de consolider une fortune précaire
 + traits: le comte Léopold = "une stature baronniale", "une mime calme et intrépide", "une politesse exquise et un peu alarmante" -> force morale supérieure/bonté de l'agent 4- traits: *Charles-Antoine* et *Angélique-Paule* = botanique pour le premier, piété et intendance pour le second -* confirmation de la secondante de leur rôle 4- *Ce fut au milieu de ces honnêtes gens que naquit, vers 185., Jeanne de la Roche-Ermel, laquelle, il en faut convenir, fut d'abord accueillie assez froidement* -* confirmation de la bonté des agents/indice de la bonté du nouvel agent/cet agent est principal (héroïne)/confirmation de la classe aristocrate du père (il ne peut que désirer un fils)/confirmation de la bonté du père (sa paternité ne s'efface qu'un instant devant l'instinct de classe) *NB.* Si le père avait persisté dans sa froideur, un autre roman aurait vu le jour dans son prolongement, mais le personnage aurait démenti les premiers traits fournis.
 + passé du père: mariage heureux, veuvage, refus du remariage malgré le manque d'héritier mâle -> confirmation de la bonté de l'agent
NB. La situation de base n'est pas complète puisque rien pour l'instant ne laisse présager l'événement.
 + Il [*le comte Léopold*] avait pour voisin et pour ami un de ses cousins germains qui portait légalement le même nom que lui [. . .], mais que l'usage du pays désignait sous le nom de *Boisvilliers* pour le distinguer de son parent -> nomination de l'agent/classe et ordre analogue à celui du père de l'héroïne/indice de la bonté de l'agent

NB. L'identité des noms, rapprochée de l' "amertume" du comte Léopold confirmé comme bon, fait espérer un mariage "idéal".

+ *Or, M. de Boisvilliers avait un fils - Philippe - né quelques années avant sa cousine Jeanne* -> nomination de l'agent principal (héros) (confirmé par le titre du roman) / indice du plan de conduite des bons/indice de l'opposition qu'il rencontrera chez le héros (indice lu grâce au pluriel contenu dans le titre)

+ rapport de l'héroïne (enfant) au héros: sentiments tendres (la fillette est "souriante et rougissante")/ le héros lui est présenté "comme un être accompli, un fiancé idéal"/ ses sentiments tournent au "culte" -> indice du bon amour

+ rapport du héros (enfant) à l'héroïne : une aversion croissante (dont la maladresse des adultes est implicitement cause) -> indice du défaut de bon amour

+ traits du héros (enfant) : fierté/timidité/ "exaltation" (qui lui vient de sa mère) -> indice de la bonté du héros/nouvel indice du défaut du bon amour

NB. L'événement est désigné : le héros, bon mais susceptible de faiblesse, va s'opposer au plan de conduite idéal. Cette opposition sera extraordinaire, tous les personnages, et le fautif lui-même, étant bons.

+ traits du héros (adulte) : *C'était alors un grand garçon élégant et souple, le visage grave et un peu haut, avec des yeux de feu qui trahissaient une ardeur passionnée que maîtrisait au dehors l'habitude native de dignité.* Autres traits : intelligence, études brillantes, esprit, goût pour la poésie : c'est un "jeune dieu" -> confirmation de la bonté du héros/confirmation d'un tempérament rebelle

+ traits de l'héroïne (au sortir du couvent) : elle est "laide et déplaisante" (l'institution en est rendue responsable) -> la conduite mauvaise du héros bon est ainsi justifiée sans que l'héroïne puisse être tenue pour responsable/la beauté secrète de l'héroïne est indice du futur retournement du héros

NB. Les personnes sont ainsi produites dans leur rôle. L'aventure a de quoi commencer. Les amours de Paris vont pouvoir significativement être opposées à l'amour de province.

(24):

NB. Il faut compter ici avec un Prologue, embrayant le récit en plein déroulement de l'événement. Les informations concernant le personnel sont fournies en ordre dispersé à l'occasion de l'événement. Leur absence relative dramatise le fait.

Les Misérables de Londres (titre) -> agents du sous-prolétariat/ordre hiérarchique inférieur/misère

+ *ps* (Q nac + D -n + CH) où D est "l'un des plus beaux hôtels du faubourg Saint-Germain" -> indice d'un agent(s) aristocrate(s)/ordre hiérarchique supérieur/fortune considérable NB. Le contraste ainsi ménagé avec les informations transmises au titre attache aussitôt au texte.

+ *une jeune femme était assise auprès de la fenêtre ouverte* -> l'agent est susceptible de répondre aux indices

NB. "Femme" et "jeune" supposent aventures.

+ *Mais la femme restait insensible à toutes les caresses de la nature* : elle lit fébrilement des journaux anglais -* malheur de l'agent

NB. Le contraste femme/lire le journal fait suspense.

+ *La jeune femme pouvait avoir vingt-cinq ans environ; elle était grande, d'une physionomie grave et triste, et l'on se sentait comme pénétré de respect à la vue de la pâleur qui couvrait son visage, et des longs habits de deuil dont elle était vêtue* -> confirmation du malheur de l'agent/bonté de l'agent

+ *On comprenait instinctivement que, dans son passé, il avait dû y avoir une grande douleur* -> confirmation du malheur de l'agent NB. L'intérêt est dirigé sur les raisons de ce malheur injuste, vu les qualités de l'agent.

+ *On l'appelait la duchesse de Frileuse* -> confirmation de la classe de l'agent

+ *Elle avait deux cent mille livres de rente [. . .] Elle était jeune, belle [...], et ceux qui la connaissaient savaient qu'elle était la plus malheureuse des femmes* -> confirmation de la richesse de l'agent/confirmation du malheur de l'agent NB. L'agent possède tous les attributs du bonheur et n'en jouit pas : le contraste attache.

+ (la lecture du journal émeut l'agent) (l'agent décide un voyage éclair à Londres où il s'agit d'arriver à temps) (l'énergie mais l'énergie fiévreuse de l'agent est soulignée) -> confirmation de la bonté de l'agent/indice de la sujétion hiérarchique (il doit s'agir d'une démarche dont l'issue paraît à l'agent douteuse)

+ (l'agent à l'une des prisons de Londres s'enquiert du sort d'un condamné à mort, bandit notoire, du nom de "John Blick") (elle ne réussit pas à obtenir l'autorisation de s'en entretenir avec celui-ci) -> indice du sous-prolétariat du second agent/indice de l'état hiérarchique inférieur (condamné)/indice de l'état hiérarchique supérieur (une duchesse demande à lui parler) / indice de la méchanceté de cet agent (une malheureuse le demande) NB. La contradiction de certains indices concernant le second agent laisse le champ libre à la correction. Sa personnalité pourra être dite autre qu'il ne paraît (non fondamentalement toutefois). Le lecteur s'y attend.

+ (désespoir de la duchesse) (intervention d'un troisième personnage : *Un homme singulier !*) -> indice de l'équivocité de l'agent (complice cachant son rôle plutôt que comparse, puisqu'il se présente brusquement chez la duchesse)

+ *Il était petit, fluët et mince [. . .]; il était vêtu d'un habit noir un peu blanchi aux coudes, portait des favoris fauves et une cravate blanche qui ajoutait encore au teint blafard de son visage [. . .] il salua la duchesse avec une obséquiosité qui sentait de*

loin la misère et l'habitude de la mendicité à domicile -} agent du sous-prolétariat (confirmation par rapport au titre) / état hiérarchique inférieur/misère NB. Le rapport à "John Blick" est indiqué par la *conformité de l'état*.

+ (l'agent, qui prétend se nommer "Lorry" et se présente comme "médecin", offre ses services à la duchesse) (il se montre au courant de sa situation) (il est parvenu jusqu'à elle par filature) -> indice de la méchanceté de l'agent (le procédé n'est pas honnête)

+ (la conversation Lorry/duchesse de Frileuse apprend que John Blick a enlevé le fils de celle-ci) (lui seul peut mettre sur sa piste) (il s'agit d'arracher son aveu avant sa pendaison) -> confirmation de la méchanceté de John Blick/confirmation de la bonté de la duchesse (son malheur est légitime) /confirmation de la méchanceté de Lorry (complice)

+ (Lorry propose d'acheter le bourreau pour qu'il dépende John Blick à temps et fournisse les moyens de parvenir à lui) (Lorry se propose - gratuitement: *Chose inexplicable!* -comme intermédiaire) -> confirmation de la méchanceté de l'agent (complice) NB. Le lecteur seul bénéficie de l'information : le bon continue de ne se douter de rien, tombe dans le piège. La crainte éprouvée attache au texte.

+ (le bourreau circonvenu consent) (informations sur les antécédents du bandit : *Et, d'abord, ce nom de Blick n'était pas le sien, et quelques-uns prononçaient tout bas celui qu'il aurait dû porter: nom honorable, disait-on, et qui appartenait à l'une des maisons les plus connues sur la place de Londres*) (le "coquin" n'est pas "vulgaire" : ses crimes sont "incalculables") -> confirmation de la méchanceté de l'agent/indice de l'état de classe aristocrate de l'agent/indice de l'état hiérarchique supérieur de l'agent (le bandit est un grand bandit) NB. La conformité de classe avec la duchesse explique leurs rapports.

+ (peinture de l'exécution) (angoisse de la duchesse qui se méfie de Lorry "sans qu'elle eût pu dire pourquoi", elle le prend pour un pur charlatan et doute de son succès) (Lorry réitère la gratuité de son intervention (*Et croyez bien que le succès me sera aussi profitable qu'à vous-même*)) -> confirmation de la complicité de l'agent avec le méchant (non lisible pour le bon)

+ (chez le bourreau où John Blick faux cadavre va être transporté, la duchesse s'agenouille devant un crucifix) (Lorry pendant ce temps examine les lieux) -> confirmation des qualités respectives des agents

+ (arrivée de la voiture transportant John Blick, réaction de Lorry : *Sa physionomie semblait s'être transformée et un éclair avait jailli de ses yeux*) -} nouvelle confirmation de la méchanceté de l'agent (toujours non lisible pour le bon)

+ (scène de réanimation du cadavre) (paroles de Lorry : - *Il respire! dit-il d'une voix ardente et basse [...] - Oh ! pauvre John, balbutia-t-il*) -} nouvelle confirmation de la complicité de l'agent (toujours non lisible pour le bon)

+ (John Blick est ranimé : *Il jeta un cri : || - Dick-Mur ! fit-il avec une satisfaction prononcée. || - Moi-même, répondit Lorry*) -> confirmation définitive de la complicité des deux méchants

NB. Le bon - et c'est là un indice de sa bonté - n'en retire qu' "un vague soupçon de la vérité". L'ignorance (trait du bon) intéresse à son sort.

+ (on apprend ensuite que Lorry a agi relativement de bonne foi: il pense que John Blick fera l'aveu) (le bandit "reconnaît" la duchesse : *et un sourire ironique plissa sa lèvre épaisse*) (le bandit refuse le renseignement) (l'enfant volé est un fils) -> confirmation définitive de la méchanceté du méchant/le complice est un méchant incomplet hiérarchiquement soumis/le méchant jouit d'un pouvoir hiérarchique supérieur/confirmation du malheur du bon NB. La duchesse est réduite à l'impuissance (garottée); les deux hommes fuient. L'adversaire a remporté la première manche. Comment le fils pourra-t-il être retrouvé faisant cesser le malheur illégitime trace le récit futur.

(17):

Les Soeurs Vatard (titre) -> agents originaires des basses classes (d'après la qualité du nom) NB. Les agents sont indices d'aventures (femmes), leur parenté est indice de contraste ou de compétition.

+ (l'heure tardive, l'ordre d'un contre-maître: *Mesdames!* désigne un atelier - de brochage -sans discipline) -> confirmation de la classe (prolétariat) des agents/ordre hiérarchique inférieur

+ (deux ouvrières sont repérées : *Céline et Désirée*) -> confirmation de la classe des agents (rapport au titre : il s'agit là des héroïnes)

+ (Céline réveille sa sœur en lui chatouillant le nez) -> indice de la classe des agents (vulgarité)

NB. La vulgarité est normalement indice de la méchanceté de l'agent. Elle est telle cependant ("inepte") qu'elle se réduit à n'être indice que du manque de bonté (surtout de Céline). Le geste (anti-héroïque) fait contraste avec la qualité des héroïne. Ce contraste attache au texte (autant qu'un geste noble l'aurait fait).

+ (description de l'atelier) (tableau de mœurs des ouvriers et ouvrières au moment de la paie présentés comme indisciplinés, ivrognes, sales, braillards, vulgaires, brutes) -> confirmation de la classe et de la qualité non-héroïque des héroïnes NB. La "peinture" du milieu occupe plus de place que la qualification des deux sœurs. Pourtant, le titre dirige l'attention sur celles-ci, malgré leur relative secondarité au début du livre; le milieu, non autonome, signifie les personnages. Le milieu, grâce à son "pittoresque", intéresse le lecteur (non ouvrier). Le "document" n'est pas lisible comme tel, mais fonctionne automatiquement comme "exotisme" : il intéresse, inquiète. Les mœurs relâchées que la description laissent supposer attachent au texte. La lecture préparée est donc bourgeoise.

+ traits d'agents : "Madame Teston" (une "vieille bique de cinquante ans"), "Madame Voblat" ("un gabion de suif") -* confirmation de la classe et de la qualité non-héroïque des agents

NB. Les héroïnes étant déjà désignées, les deux nouveaux personnages ne peuvent revêtir qu'un rôle secondaire. Leur anti-héroïsme est du reste tel (frisant la caricature) qu'ils ne sauraient l'être que dans un roman comique. Or, les traits précèdent du roman contredisent cette possibilité.

+ traits des héroïnes : *Désirée, une galopine de quinze ans, une brunette aux grands yeux affaiblis, pas très droites, grasse sans excès, avenante et propre, et Céline, la godaillieuse, une grande fille aux yeux clairs et aux cheveux couleurs de paille, une solide gaillarde dont le sang fourmillait et dansait dans les veines, une grande mâtime qui avait couru aux hommes, dès les premiers frissons de sa puberté* -> indice de l'honnêteté de l'un des a-gents (Désirée)/indice de la déshonnêteté de l'autre (Céline)

NB. Céline est disqualifiée par la vulgarité; elle est négativement ressentie. Désirée, au contraire, se trouve valorisée par son aménité (sa propreté). La sympathie s'y attache donc. Par suite, la péjoration de Céline nous la propose comme "adversaire" de Désirée, qu'elle risque d'entraîner à mal faire. Le contraste entre les deux agents, la menace de détérioration qui plane sur l'un, cette détérioration s'exerçant sur l'autre, intéresse.

+ (physiologie de la vie ouvrière: *Tous se détestaient et tous [. . .] s'entendaient [. . .] pour dauber les contre-maitres*) (la vie amoureuse de l'ouvrière est représentée comme particulièrement ignoble et irrégulière) -> indice de conformité pour l'agent pervers/indice du danger de conformisation pour l'agent non pervers

+ (Désirée obtient une augmentation de salaire (*25 centimes 1/2 par heure de travail*)) -> confirmation de la bonté de l'agent

+ (sur le chemin du retour à la maison, tandis que Céline fait bouffer sa jupe, Désirée admire les vitrines : - *Ah ! les belles chemises, soupira Désirée*. A quoi l'aînée répond : *Oui, va, regarde, ce n'est pas pour nous, ma fille*. Céline récrimine contre le luxe honteux d'une "grue" de sa connaissance) -> confirmation et limitation de la perversion chez l'agent pervers/indice d'une ambition non conforme à la classe de l'agent honnête NB. Ce désir chez Désirée peut fonctionner comme moteur de la perversion, mais les traits accumulés quant à sa bonté jusqu'ici indiquent le contraire.

+ (scène de café : Céline se fait mal recevoir par "Anatole" son brutal amoureux; Désirée repousse les avances d'un certain Colombel, compagnon d'Anatole, pris de vin comme lui, et sans le sou, comme le remarque sa soeur qui intervient) -> l'agent pervers est malheureux/indice d'une ambition de bonheur non conforme mais non perversissante chez l'agent honnête

NB. Les destins sont tracés dans les traits contrastés des agents principaux. Le livre ne peut en être que la confirmation.

A. Clerc, *Frère Nicéphore* (76) :

Titre -> état de classe de l'agent (clergé) / ordre hiérarchique inférieur NB. Les couvents n'ayant plus guère de place dans la vie sociale (si ce n'est pour l'éducation des filles des classes riches), l'agent ne peut être qu'un "congréganiste", état d'une brûlante actualité.

+ le personnage central est désigné dans une Préface : *Le héros de ce livre est un des personnages les plus en vue, les plus intéressants du moment, l'instituteur congréganiste* -* confirmation de la classe et de l'ordre de l'agent

+ (fin des classes - "un soupir de soulagement" - dans une école rurale: *Un Frère des Ecoles chrétiennes, un jeune homme, se tenait sur le côté de la porte, surveillant la conduite de la colonne*. Les écoliers sont présentés comme "hypocritement" soumis) -> indice de l'état non conforme de l'agent reconnu comme héros (malheur)

NB. La situation de l'agent reconnu comme héros est anti-héroïque, illégitime. La raison (retenue) de cette situation est demandée.

+ (tableau de la vie paysanne : misère, épargne) -> confirmation de l'état non légitime du héros (le milieu à fréquenter n'est pas conforme à sa prévisible qualité)

+ (accompagnant les derniers enfants, un second protagoniste : *un autre Frère, plus vieux*) -> état de classe de l'agent (clergé) / ordre hiérarchique supérieur (son âge le désigne) /indice de non-héroïcité (son âge, rapproché de celui du premier agent)

+ traits : le Frère "Evariste", "directeur de l'école des garçons de la commune d'Orgelet", est présenté comme un être vulgaire, sale, laid, hypocrite, avec "un fonds de bonté profonde, l'habitude de maîtriser tout sentiment de révolte et de violence"; l'auteur lui refuse la qualité de "citoyen" -> confirmation de l'ordre hiérarchique supérieur de l'agent/ confirmation de sa qualité non-héroïque

NB. Ce portrait promet le contraste avec le héros d'un ordre hiérarchique inférieur, dont l'illégitime situation intéresse.

+ traits : *Son compagnon, son adjoint, le sous-maitre [. . .] s'appelait Frère Nicéphore* -> confirmation de l'ordre hiérarchique inférieur de l'agent

NB. L'étrangeté du nom fait supposer - dès le titre - l'étrangeté, c'est-à-dire la non-conformité de l'agent à sa situation.

+ *Quelle raison avait pu le pousser à choisir ce nom grec?* (suivent des hypothèses non concluantes) -> indice de la non-conformité de l'agent à sa classe et à son ordre NB. "Nicéphore" nom d'emprunt, cache le vrai nom et l'identité réelle de l'agent, qui sont demandés.

+ *Quoi qu'il en soit (sic), ce nom singulier ne faisait aucun tort au jeune Frère. Il était très populaire dans le pays, et sympathique à tous, même aux libres penseurs qui le plaignaient beaucoup de "s'être fourré là-dedans", et affirmaient qu'il jetterait le froc aux*

orties, dès qu'il aurait rempli l'engagement décennal -> confirmation de la bonté de l'agent/nouvel indice de la non-conformité de l'agent à sa classe

+ *Les femmes surtout lui portaient instinctivement un grand intérêt -}* nouvel indice de non-conformité/nouvel indice du malheur de l'agent
NB. L'aventure par la femme est donc à l'origine de la situation présente et l'aventure par la femme se désigne pour être son futur destin.

+ *Il était en effet fort beau garçon, le type romanesque du paysan méridional idéalisé par l'art. Malgré l'affreux costume qui l'écrasait physiquement, malgré la modestie, l'humilité même de sa démarche, de sa tenue, de sa tournure, on le sentait beau, et non seulement par la régularité des traits, par l'élégance de la taille, par la finesse et l'exacte proportion des membres; mais encore par l'intelligence et par le cœur -}* confirmation de la bonté de l'agent/nouvel indice de non-conformité ("Nicéphore" est trop beau pour n'être que "Frère")

+ *On devinait les battements précipités de ce cœur, l'enthousiasme de cette intelligence [...] l'effort puissant d'une volonté inspirée par une foi profonde, nécessaire pour éteindre l'éclat de son regard pour calmer le bouillonnement de son sang généreux -}* nouvelle confirmation de la bonté de l'agent/nouvel indice de non-conformité *NB.* Le "cœur" comprimé est signe de l'événement : il parlera.

+ (conversation entre les deux Frères : les discours cyniques du supérieur n'entraîne qu'une approbation de subordonné de la part de Nicéphore) -> nouvel indice de non-conformité de l'agent (supérieur à qui lui est supérieur)
NB. Le contraste renforce la bonté de l'agent (tout en disqualifiant l'idéologie catholique attestée par son adverse).

+ (la commune a engagé une institutrice (une Soeur, par économie) qui doit arriver d'un instant à l'autre) -> indice de la mise à l'épreuve de la conformité/non-conformité de l'agent à sa classe et à son ordre

+ (réparation de l'orgue. Notes "comme le tintement d'un glas". *Penché sur la balustrade Frère Nicéphore plongeait ses regards dans les noires profondeurs de la nef [...] et cette nuit, au-dessous de lui, le faisait penser à des gouffres, à des abîmes dans lesquels il se sentait tomber*) -> confirmation de la mise à l'épreuve de la conformité/ non-conformité de l'agent *NB.* Le texte est prémonition : l'issue est désignée dès avant l'événement.

+ (quelqu'un entre dans l'église : *Il aperçut quelque chose flotter à une certaine hauteur du sol, comme un grand oiseau blanc*) -* indice de la bonté/beauté du nouvel agent *NB.* La confirmation qu'il s'agit de l'institutrice attendue est demandée.

+ *Sortant du banc dans lequel elle était agenouillée, une Soeur s'avançait vers eux* (l'heure qu'il est prouve une extraordinaire dévotion) -> indice de la bonté de l'agent

+ (reprise de l'image de l'oiseau blanc) *le visage de la Soeur [. . .] apparaissait à peine, éclairé seulement par l'admirable éclat de [ses] grands yeux noirs. Une sorte de rayonnement s'en échappait, rayonnement de vertu, de dignité, de chasteté et d'amour -}* confirmation de la bonté (héroïté) de l'agent/indice de la non-conformité à la classe (la beauté contredit une piété même vraie) *NB.* La piété vraie, extraordinaire vu la qualité héroïque, demande explication.

+ trait : *cette figure de martyr* -> indice de la non-conformité à la classe *NB.* Rapprochée de la non-conformité de Nicéphore, cette non-conformité promet l'aventure.

+ trait : *La taille élevée de la Soeur était emprisonnée dans une de ces robes gris-bleute qui brisent, dans un affreux moule commun, les lignes les plus pures d'un corps de femme -}* confirmation de la beauté, c'est-à-dire (puisqu'elle est "modeste") de la bonté de l'agent/nouvel indice de non-conformité

+ (durant la conversation qui suit : silence de Nicéphore qui observe) (*et soudain [. . .] joignant les mains, il dit tout bas, d'un accent navrant, désespéré, affreux : || - O mon Dieu !*) (même plainte de la religieuse quelques lignes plus bas) -+ confirmation du malheur des agents/indice de la communauté du malheur des bons *NB.* Après les rétrospectives nécessaires, le récit de l'événement s'engage. Le "il y a du roman là-dessous" de la bonne du curé sera vérifié comme confirmation des signes déjà disposés. L'histoire pré-dite, le roman va la redire.

(34):

Fleurange (titre) -> indice de la classe (aristocrate) de l'agent/indice de non-conformité de l'agent à son ordre et/ou à sa classe (nom artiste, excentrique)

+ (conversation entre le docteur Leblanc et sa sœur Joséphine, une vieille fille, de braves gens) -> indice de la non-héroïté des agents (nom vulgaire, état conforme) *NB:* Le contraste entre les noms Fleurange/Leblanc fait supposer - puisque le rapport entre les agents est probable - la non-conformité du premier aux seconds (à sa classe, à son ordre).

+ (conversation : Fleurange, orpheline, a été recueillie par les Leblanc à la mort de son père: - *Belle, jeune, pauvre, seule à Paris, que va-t-elle devenir?*) -} état hiérarchique inférieur de l'agent/indice de non-conformité à sa classe (pauvre dans une classe que le nom désigne riche)/indice du malheur de l'agent/indice de la bonté de l'agent

+ (conversation : le docteur : *Il est évident que si elle était vieille, laide, riche et bien entourée, la situation serait tout autre*, la vieille fille : Fleurange, nom qui n'est pas chrétien, fera du tort à l'orpheline) -> indices du malheur de l'héroïne *NB.* *Pessimisme tempéré par la foi en Dieu du second compare. Le destin hypothétiquement contradictoire intéresse.*

+ (conversation : "Gérard d'Yves", père de Fleurange, peintre, esprit extravagant, mort ruiné, a épousé sa mère Marguerite sans le consentement de la famille (allemande) de celle-ci) -} confirmation de la classe (aristocrate) de l'agent et de sa non-conformité/ indice du malheur de l'héroïne (le malheur du père conditionne celui-là de la fille)

+ traits : (deuil profond de Fleurange, piété filiale, dettes remboursées il lui rest 125fr.) -} confirmation de la bonté de l'agent

+ traits : "Simplicité et force", "De grand yeux graves et doux, plutôt gris que bleus", "une expression singulière et frappante" -} confirmation de la bonté de l'agent/force morale supérieure *NB*. La force morale fait contraste avec l'infériorité hiérarchique, donc intéresse.

+ (lettre de la famille Dornthal qui pardonne à la mère de Fleurange, invite l'orpheline sous son toit. La nièce a été retrouvée grâce à un tableau de Gérard d'Yves représentant "Cordélia à genoux près de son père": *l'étranger* - le propriétaire - [...] nous a dit que la fille du peintre avait servi de modèle à son père, pour peindre sa Cordélia) (forte émotion de Fleurange, sanglots) -} indice du bonheur (légitime) de l'agent *NB*. Cette lettre prouve une première fois que le comparse a eu raison de faire confiance à Dieu. L'événement romanesque est reculé. Seul faible indice : cet étranger propriétaire et ses possibles raisons lors de l'achat.

+ (rétrospective sur la vie de Fleurange: le père "faible" voulut qu'elle fut "forte" : *Il voulait enfin qu'elle fût tout ce qu'il n'avait pas été lui-même*. Le résultat de l'éducation au couvent est positif : *Elle était naturellement vraie et courageuse, elle devint de plus adroite et active*) -} confirmation de la bonté de l'agent/indice du bonheur (légitime) de l'agent

+ L'intention de Fleurange est de travailler pour n'être pas à la charge de son oncle (traits : beauté dont elle ne s'enorgueillit pas, gravité, réflexion, "candeur enfantine") -} confirmation de la bonté de l'agent

+ (la lettre de Fleurange qui annonce à la famille de son oncle son arrivée est signée "Gabrielle d'Yves", prénom équivalent, Gabriel étant le plus beau des anges, plus simple, plus conforme au goût supposé de sa famille allemande et par elle plus prononçable) -} état hiérarchique inférieur *NB*. Le lecteur regrette l'abandon du nom et demande son recouvrement.

+ (conversation sur le propriétaire du tableau providentiel : Fleurange ignore son nom, mais rougit quand elle évoque la visite que fit l'étranger à son père la peignant en Cordélia; elle rapporte son "extase" devant l'oeuvre. Ses traits : *L'air noble et fier, une physionomie remarquable, une voix grave et sonore*) -} classe (aristocrate) de l'agent/ordre hiérarchique supérieur de l'agent (il a fait l'achat du tableau) *NB*. Amorce romanesque : l'amateur l'est-il de la toile ou du modèle ?

+ (conversation: *Cependant, malgré la reconnaissance que je lui dois peut-être, le souvenir de sa visite me trouble et m'attriste toujours*: cette visite, concernant Fleurange, précipita la mort du père) -} confirmation du malheur de l'héroïne/indice de la méchanceté de l'agent "étranger" *NB*. L'épaisseur romanesque suffisante est créée.

EXPLICATION: Au sein de la hiérarchie, tenu dans l'opposition et la contradiction, manoeuvre absolument dans un décor et dans un temps qui le désignent, le personnage fonctionne comme *agglomération de signes*. Il est un nom (signifiant) rassemblant les traits peu nombreux mais réitérés qui le composent. Le "caractère" n'est ici qu'articulation de caractéristiques *propres à réaliser la contradiction nécessaire* (avec l'ordre, la classe, l'adversaire, etc.).

Le signe, pour fonctionner comme tel, excluant la nuance et la contamination, évitant l'ambiguïté, le personnage *est parfaitement ce qu'il est*, sans dérogation, sans atténuation, propriétaire de caractéristiques absolues, portées à la plus haute puissance. Le personnage unifié *ne comprend que des traits adéquats*: sa face est son âme, son physique répond de son esprit, son aspect ne ment pas (même s'il est - partiellement - dérobé: un oeil jaune trahit le traître, un sourire ironique fait détecter le méchant, etc.): le beau est le bon, le méchant le laid, etc.

Le signe d'intégration dans le système relationnel doit être *clair*; les agents, fonction de cette lisibilité, se trouvent par conséquent être chacun dans leur genre parfaits, complets, collant à leur être. Ils possèdent chacun l'identité qu'il faut pour permettre leur intégration au système qui les entraîne. *Ils sont ce qu'il faut pour être lus: conformes au roman*.

L'agent est une conduite. Sa position dans le système qu'il forme avec les autres personnages engagés définit celle-ci, mais l'existence d'un certain nombre de traits qui la désignent, comme des qualités, des caractères, des manifestations de l'individualité, donne le change sur son origine. Le trait (par exemple une rougeur) *justifie* Pacte qu'exige la position hiérarchique et le *masque*. Le trait fait croire que l'agent agit de lui-même, alors que le roman le joue.

NOTE: On observe que portraits et description gagnent de l'ampleur dans le roman de tendance naturaliste par rapport aux autres classes. D'une part, les parties descriptives qui encombrant le roman naturaliste peuvent être considérées comme des *vides ménagés dans* le genre, *contre* le genre: une description trop longue est a-romanesque (elle perd ses capacités de relais), une description naturaliste est, par rapport à la tradition du genre, a-romanesque (un atelier de brochage, le banc d'un fromager sont des médiations inacceptables). D'autre part, pourtant, ce parasitage relatif du roman ne fait cesser nullement, même par zones, la narration romanesque: la description a une portée romanesque justement en ce qu'elle introduit, dans l'ancienne organisation, ce que celle-ci ne reconnaît pas; l'innovation change la scène, non le genre - et maintient à tout niveau sa portée. Accumulation, surcharge, vulgarisation, forçage du trait signifient l'événement. (Le milieu, la race, le climat est un sens). L'épaisseur dite documentaire du décor ne fait qu'accuser le drame. La charge ne se lit qu'en tant que signification des hiérarchies romanesques en cause.

TABLEAU 8
LE PROCÉDÉ DE SYMPATHISATION/ANTIPATHISATION

PROCÉDURE: Puisqu'il s'agit ici uniquement de montrer comment la distribution des rôles opère la constitution de la plate-forme narrative, on n'utilisera comme matériau que l'amorce du roman et, pour se restreindre, que ses seules premières lignes. Mais le procédé a cours évidemment tout au long du récit. L'examen de la positivité/négativité du trait, du reste, n'est pas très aisée; les informations se répondent et s'enchevêtrent et il faut les suivre de relais en relais, au fil de leur accumulation, plusieurs pages durant pour en déchiffrer complètement la portée, en acquérir complètement *la mémoire*.

*G. Ohnet, Serge Panine (77): / 1/
 Dans un très ancien et très vaste hôtel / 2/
 de la rue Saint Dominique,
 / 3/ depuis l'année 1865, s'est installée la maison Desvarenes,
 / 4/ une des plus connues du commerce parisien, une des plus considérables de l'industrie française.
 /5/ Les bureaux occupent les deux corps de bâtiments latéraux qui donnent sur la cour, et
 servaient autrefois de communs, / 6/ quand la noble famille, dont l'écusson a été gratté
 au-dessus de la porte cochère, était encore
 propriétaire de l'immeuble. /7/ Madame
 Desvarenes habit l'hôtel /8/ qu'elle a fait
 magnifiquement restaurer / 9/ et dans les
 larges et hautes pièces duquel / 10/ avec un
 goût très sûr, /11/ elle a réuni des objets d'art
 /12/ qui sont de véritables merveilles.*

/1/ (D deux fois valorisé (ancienneté/vastitude) et superlative) -} positivité de l'agent *NB*. La positivité serait acquise de même avec "petit mais très ancien"; par contre, "ancien et vaste" annoncerait la négativité. Les indices que comportent (*Rnac* +D) (classe noble ou haute bourgeoisie de l'agent/ ordre hiérarchique supérieur/riche) sont ainsi immédiatement positivés.
 +/2/ *Rnac* (bon quartier) -} positivité de l'agent
 +/3/ (agent bourgeois dans D noble) -} confirmation de l'ordre, de la classe, de la fortune/indice de la valeur morale (les indices précédents excluent l'illégitimité) *NB*. "Maison" fait correspondre firme bourgeoise et famille noble.
 +/4/ (fortune deux fois valorisée et superlativée) -} positivité de l'agent *NB*. Célébrité +puissance + nationalité française signifie nécessairement valeur.
 +/5/ (la maison bourgeoise calque de la maison noble dans l'utilisation de D (les communs deviennent bureaux)) -} positivité de l'agent
NB. Le respect de l'ordre (supposé légitime) de l'habitat en est la preuve.
 +/6/ (une famille digne de celle-là qu'elle remplace (de la "noblesse" fait suite à de la

noblesse, qu'elle respecte) -> positivité de l'agent
 +/7/ (féminité de l'agent + ordre hiérarchique supérieur (chef d'entreprise, chef de famille)
 + titre de dignité (et non pas le prénom) + indices précédents) -+ positivité NB. La
 qualité du nom de l'agent (en particulier la particule approchée, le pluriel) signifie aussi sa
 positivité.
 +/8/ (respect pour l'ancien valorisé + grosse dépense légitime (superlativée) -> positivité
 de l'agent
 + /9/ (qualité de D) -> positivité de l'agent
 NB. "Étroit et bas" indiquerait la négativité.
 + /10/ ("goût" superlative) -> confirmation explicite de la positivité de l'agent NB.
 Les indices précédents justifient et authentifient l'assertion. + /11/ (l'objet déclare
 la qualité de son propriétaire) ^positivité de l'agent + +/12/ (double
 superlativité de l'objet) -> positivité de l'agent
 NB. L'analogie avec l'ancien propriétaire (la noblesse a la réputation d'aimer les arts) au-
 thentifie la positivité déclarée du nouveau. Le signe de la positivité étant posé, l'auteur ne
 pourra plus la démentir. La conduite de l'agent est *a priori* juste.

E. Berthet, L'Oeil de diamant (78) :

- / 1/ *En 186., il y avait, aux environs du village, deux habitations de quelque importance, qui étaient occupées d'une manière permanente par leurs propriétaires.*
- / 2/ *L'une d'elles, ancienne construction dont les murs sombres s'élevaient au pied des falaises,*
- / 3/ *appartenait à un vieil Anglais,*
- / 4/ *qui passait pour fort riche et que l'on appelait MY LORD,*
- / 5/ *quoique ce titre ait été donné souvent, en France, à certains industriels d'outre-Manche qui ne le méritaient guère.*
- / 6/ *Il fallait, du reste, être un original, affligé du spleen, pour avoir établi sa demeure dans ce triste lieu.*
- / 7/ *M. Mac-Aulay ou mylord Mac-Aulay, comme on voudra, vivait là depuis bientôt deux années, en compagnie d'une espèce d'intendant, aussi bizarre et aussi peu communicatif que lui.*
- / 8/ *Une cuisinière venue de Saint-Brieuc et un garçon du pays, chargé des gros ouvrages, complétaient sa maison.*
- / 9/ *Il ne fréquentait guère les bourgeois du voisinage;*
- / 10/ *mais, en toute occasion, il leur témoignait la politesse d'un homme de bonne compagnie.*
- / 11/ *L'autre habitation était une de ces plantureuses fermes, comme on trouve tant dans la province voisine. /12/ Les bâtiments réservés au maître et ceux du fermier se touchaient fraternellement, ce qui n'empêchait pas les uns et les autres, ceux du maître surtout, d'avoir un air de richesse.*

/13/ *La ferme, en effet, avec ses vastes champs, ses bois, ses herbages, ses landes, rapportait, bon an mal an, une vingtaine de mille francs de rente. | /14/ A l'époque dont nous parlons, elle avait pour propriétaire M. Roger de Verville,*
qui la possédait par héritage.

/15/ *Verville,*

/16/ *issu d'une famille normande, /17/ avait rempli autrefois nous ne savons quelles fonctions dans l'administration de*
la marine à Paris; /18/ mais il n'avait pas tardé à s'en dégoûter, sa fortune indépendante lui permettant
de vivre dans l'oisiveté. /19/ Il résidait une moitié de l'année à Paris avec sa famille, et l'autre moitié à Plou-
harel. /20/ Là, il surveillait l'exploitation de sa propriété, il chassait, ou bien il faisait des excursions en mer sur un joli yacht qu'il avait dans le port et qu'il aimait à diriger lui-même, au grand ébahissement des oisifs de "l'établissement" des bains. Il /21/ Roger de Verville ayant été marié trois fois, les gens du pays l'appelaient, entre
eux et tout bas, M. Barbe-Bleue. /22/ A la vérité, la première de ses femmes était morte une année seulement après le
mariage. /23j La seconde, avec laquelle il avait vécu pendant une quinzaine d'années, l'avait
laissé père d'un fils, établi à l'étranger, et dont nous n'aurons pas à nous occuper dans cette histoire.

/24/ *Pour lui, se trouvant deux fois veuf à quarante-cinq ans, mais alerte, bien portant, possesseur d'une fortune indépendante, il n'avait pas tardé à convoler en troisièmes noces;*

/25/ *et, comme l'intérêt avait eu peut-être trop large part dans les deux premiers mariages, (il épousa en compensation une charmante jeune fille, douce, bien élevée et d'excellente famille, mais peu fortunée, que nous allons trouver à la ferme, avec d'autres personnages importants de ce récit.*

NB. Les deux premiers paragraphes du livre, qui précèdent les passages transcrits, retracent l'histoire de L; ils sont ici sans influence.

/1/ (D moyennement valorisé ("habitation"/"de quelque importance"), le ton est désinvolte, une légère péjoration repérable) -> indice d'a-positivité de l'agent NB. La négativité de l'agent n'est pas déclarée, mais sa positivité refusée. + /2/ (D dévalorisé) -> indice d'a-positivité de l'agent

+ /3/ (qualité de l'agent : "Anglais", "vieil") -> indice d'a-positivité de l'agent + /4/ (état de classe, de fortune certifié comme rumeur) -> indice d'a-positivité + /5/ (titre rapproché de cas d'usurpation) -> indice d'a-positivité + /6/ (trait : extravagance; D "triste"; "du reste": confirmation) -> indice d'a-positivité confirmé

+ /7/ (la bizarrerie du serviteur signifie celle du maître; le rapport maître/serviteur est préjoratif ("une espèce d'intendant"); le rapport maître/serviteur est anormal (le serviteur est la seule compagnie du maître); la bizarrerie du maître est de longue durée; le ton est désinvolte) -> indice d'a-positivité confirmé NB. La "bizarrerie" est désormais trop prononcée pour être corrigée de façon à pouvoir

produire encore la positivité de l'agent. De même, le trait est trop appuyé pour convenir au méchant.

+ /8/ (son personnel est réduit) -> indice d'a-positivité (l'agent est non-communicatif, recherche l'isolement) / indice d'a-négativité (refus du luxe) + /9/ (non-communicativité) -> indice d'a-positivité + /10/ (trait : politesse) -> indice d'a-négativité NB. L'agent n'est désigné absolument ni comme bon ni comme méchant; le paragraphe 4 qui suit confirme ces données. Les signes d'a-positivité /a-négativité sont trop forts et trop nombreux pour qu'il s'agisse d'un héros bon/méchant. Les paragraphes 5, 6 et 7 (séquences /1 1/ à /25/ concernent le second propriétaire.

+ /11/ (D moyennement valorisé dans son rapport au "de quelque importance" de/7/) -> indice d'a-positivité de l'agent

+ /12/ (D plutôt dévalorisé : voisinage des logis du maître et du fermier, un "air" de richesse) -> indice d'a-positivité + /13/ (D moyennement valorisé) -> indice d'a-positivité

+ /14/ (le titre ("M.") limite la qualité de classe de l'agent tout en en inscrivant la dignité; le titre réalise un certain écart vis-à-vis du lecteur; la fortune de l'agent n'a pas été acquise par son mérite) -> indice d'a-positivité

NB. Le nom de l'agent, tel quel, demeure irréparable. Ce "M." est techniquement fautif si le personnage doit être négatif. La suppression du titre équivalant à la positivation, éviter la maladresse sans tourner la phrase devient difficile. La faiblesse des indices dans /1 1/ à /14/ peut être éventuellement interprétée dans le même sens.

+ /15/ (réduction au patronyme : effet de péjoration) -> indice de négativité de l'agent + /1 6/ (origine non valorisée de l'agent) -> indice d'a-positivité

+ /1 7/ (occupation antérieure peu remarquable de l'agent; le ton est désinvolte) -> indice d'a-positivité

+ /18/ (trait : goût pour l'oisiveté) -> indice de négativité + /19/ (sans indice)

NB. (19/ inopérant du point de vue de la qualification peut revêtir cependant bien d'autres fonctions narratives. D'autre part, le manque d'indice dans une séquence trouble l'information précédente et rend incertaine la suivante. Sa fonction doit se comprendre *comme authentification du processus* ; c'est pour l'auteur un moyen d'échapper à la caricaturisation. + /20/ (traits : sportivité/vigilance de propriétaire/vanité) -> indice d'a-positivité + /21/ (trait : surnom; crainte que provoque l'agent) -> indice de négativité + /22/ (événement anormal concernant l'agent) -> indice d'a-positivité NB. "A la vérité" ne corrige pas /21/+ /23/ (trait : remariage) -> indice d'a-positivité

+ /24/ (trait : second remariage hâtif, vitalité irrespectueuse) -> indice de négativité + /25/ (traits : deux mariages d'intérêt; "en compensation" péjorative la conduite de l'agent quant au troisième) -> confirmation de la négativité

NB. Le "peut-être" ne corrige pas l'information. L'introduction d'un troisième agent (affirmé immédiatement comme positif) renforce la négativité constituée du second. Les portraits des personnages, fournis presque aussitôt, explicitent définitivement.

E. Zola, *Le Ventre de Paris* (79) :

/1/ - Eh! la mère, avançons! cria un des hommes, qui s'était mis à genoux sur ses navets. / 2/ C'est quelque cochon d'ivrogne. || / 3/ Elle s'était penchée, elle avait aperçu, à droite, presque sous les pieds du cheval, une masse noire qui barrait la route. || / 4/ -On n'écrase pas le monde, dit-elle, en sautant à terre. || /5/ C'était un homme vautre tout de son long, les bras étendus, tombé la face dans la poussière. /6/ Il paraissait d'une longueur extraordinaire, maigre comme une branche sèche; /7/ le miracle était que Balthazar ne l'eût pas cassé en deux d'un coup de sabot. / 8/ Madame François le crut mort; elle s'accroupit devant lui, lui prit une main, et vit qu'elle était chaude || -Eh! l'homme! dit-elle doucement. || / 9/ Mais les charretiers s'impatientaient. Celui qui était agenouillé dans ses légumes, reprit de sa voix enrouée: || - Fouettez donc, la mère! ... Il en a plein son sac, le sacré porc! Poussez-moi ça dans le ruissau! || /10/ Cependant, l'homme avait ouvert les yeux. Il regardait madame François d'un air effaré, sans bouger. /11/ Elle pensa qu'il devait être ivre, en effet. || /12/ - Il ne faut pas rester là, vous allez vous faire écraser, lui dit-elle. . . Où alliez-vous? /13/ - Je ne sais pas . . . ,répondit-il d'une voix très basse. || /14/ Puis, avec effort, et le regard inquiet : /15/ - J'allais à Paris, je suis tombé, je ne sais pas . . . || /16/ Elle le voyait mieux, et il était lamentable, avec son pantalon noir, sa redingote noire, tout effiloqués, montrant les sécheresses des os. /17/ Sa casquette, de gros drap noir, rabattue peureusement sur les sourcils, /1 8/ découvrait deux grand yeux bruns, d'une singulière douceur, /19/ dans un visage dur et tourmenté. /20/ Madame François pensa qu'il était vraiment trop maigre pour avoir bu.

NB. La rencontre de l'agent contraste avec la solitude du lieu et l'heure tardive marqués dans le premier paragraphe (non transcrit); cela, combiné avec le mode de la rencontre (2e paragraphe, non transcrit) - un cheval de maraîcher instinctivement (et l'instinct de l'animal est "bon") stoppe devant le corps de l'agent - indique déjà la qualité de celui-ci (misère, malheur) et sert, en tout cas, d'indice d'a-négativité. /1/ (le conducteur obéit à l'instinct du cheval) -> indice de positivité de l'agent NB. Que cette conduite normale (chercher à savoir pourquoi la bête s'arrête) ne soit pas approuvée en confirme la justesse (contraint le lecteur d'en apercevoir la valeur). D'autre part, la qualité de l'agent (elle a été désignée plus haut : "madame François", repris ici par "la mère", c'est donc une femme du peuple - ce que confirme sa profession -et d'un certain âge), son état hiérarchique inférieur, sa positivité directement déclarée, le fait enfin que l'agent fasse la rencontre et dans ces conditions sont indice de sa secondante. (L'intérêt est dirigé sur qui est rencontré). /2/ (trait supposé : ivrognerie) -> indice de positivité de l'agent NB. L'interprétation de second conducteur est fautive puisqu'elle s'oppose à une

conduite précédemment déclarée correcte. De plus, sa vulgarité en garantit l'erreur. Il suffit du reste qu'elle soit dite (dans ces conditions) pour être repérée comme non valable. +/3/ (le conducteur cherche à se rendre compte; l'agent échappe de justesse à l'accident) -> positivité confirmée de l'agent secondaire/indice d'a-négativité de l'agent principal NB. "A droite" (ce qui est une position raisonnable pour un marcheur par exemple) appuie l'indice. "Une masse noire qui barrait la route" : le grossissement du trait grossit l'événement, en déclare l'importance : l'agent est repéré comme héros, il ne peut être question d'ivrognerie, sa situation implique donc malheur.

+ /4/ (le conducteur justifie moralement l'arrêt) -> confirmation de la positivité de l'agent secondaire

+ /5/ (trait : "vautré"; la situation corrige le trait : " dans la poussière": la posture est malheureuse) -> indice d'a-négativité de l'agent

+ /6/ (trait : maigreur superlativée renchérissant sur la grandeur anormale signifie malheur) -> indice d'a-négativité de l'agent

+ /7/ (l'accident évité est déclaré : "miracle"; la faiblesse de l'agent est soulignée) -> indice d'a-négativité

+ /8/ (soins charitables envers l'agent; sa mort apparente) -> indice d'a-négativité NB. Le soin ne se justifierait pas en cas de négativité. L'analogie avec la mort signifie malheur.

+ /9/ (comme /2/)

NB. Le renchérissement par rapport à /2/ renforce l'indice de positivité. +/10/ (trait : effacement (entre la peur et l'incompréhension) combiné à immobilisme) -> indice d'a-négativité

NB. L'équivocité de l'attitude est levée, d'une part, par les indices de positivité précédemment accumulés, d'autre part, par le manque d'indices signalant l'ivrognerie (mouvement irraisonné, geste maladroit, etc.).

+ /11/ (trait supposé : ivrognerie) -> indice d'a-négativité

NB. L'agent secondaire interprète à faux, puisque aucun indice précédemment ne le justifie' (au contraire: qu'il fasse sienne une opinion vulgaire et grossièrement exprimée dévalorise sa croyance). Cependant, que ce soit un agent positif qui prononce la fausse interprétation retarde la confirmation de la positivité du héros, seule sa non-ivresse pouvant constituer désormais l'événement romanesque.

+ /12/ (charité de l'agent secondaire confirmée malgré sa croyance) -> indice d'a-négativité de l'agent principal

NB. Seule façon de justifier cette persistance.

+ /13/ (traits : inconscience + faiblesse superlativée) -> indice d'a-négativité

NB. "Voix basse" serait indice d'a-positivité ou pire. + /14/ (traits : faiblesse 4-peur) ^ indice d'a-négativité

+ /15/ (l'explication fournie ne confirme pas l'ivrognerie) -> indice d'a-négativité + /16/ (traits : misère 4- maigreur superlativées) -> indice de positivité NB. L'emploi du pluriel dans "les sécheresses" suffirait à lui seul à la superlativation du trait. Ce renchérissement ne fait que renforcer l'indice. + /17/ (traits : pauvreté + peur) ^ indice d'a-négativité + /18/ (trait : "douceur") -> confirmation de la positivité NB. "Singulière" signifie "extrême" et superlative. Mais note, par rapport à /19/ une

anormalité dépassant le cadre explicatif fourni par la situation.

+ /19/ (trait: malheur, puisque: "tourmenté" corrige "dur") ^confirmation de la positivité de l'agent

NB. Si son malheur était justifié il ne serait pas écrit.

+ /20/ (l'agent secondaire revient sur sa fausse croyance) -> nouvelle confirmation de la positivité de l'agent principal

NB. Le "vraiment" authentifie l'opinion. La longueur de la conversation (qui se poursuit du reste en accusant les indices déjà fournis) désigne l'héroïne de l'agent.

(56):

/ 1/ La cloche de Saint-Epvres,

/ 2/ avec un son grêle et plaintif comme une voix de crécelle, / 3/ venait de sonner dix heures dans la nuit neigeuse lorsque l'abbé Guyot poussa la porte de sa chambre. / 4/

Il soufflait bruyamment,

/ 5/ car il avait marché vite et il était grassouillet et commençait à prendre du ventre,

/ 6/ approchant de la trentaine, âge où d'ordinaire l'abdomen se développe chez les célibataires à vie tranquille et à paisibles instincts. || / 7/ Il tamponna avec son mouchoir les gouttelettes de neige fondue qui mouillaient

les manches et les épaules de sa douillette doublée de soie, / 8/ et, après l'avoir soigneusement étendue sur le dos d'une chaise, / 9/ il se laissa mollement aller avec un soupir de bien-être dans le fauteuil capitonné que madame Gertrude avait placé près du feu. ||

/10/ Alors, quand il eut donné à ses poumons le temps de se remettre de leurs secousses,

/11/ l'abbé Cuyot retira ses souliers à boucles d'argent pour chausser des pantoufles fourrées

/12/ où quelque pieuse personne avait brodé, avec un art remarquable, la gente image du doux agneau pascal.

NB. Le titre du premier chapitre (*L'abbé Guyot*), rapproché de celui du livre *{Le Pêché de soeur Cunégonde}*, ne désigne pas le héros. Comme "pêché + "soeur" signifie normalement -que cela soit ou non le cas réellement dans le roman - que celle-ci a cherché un refuge au couvent, indique remords et malheurs, l'héroïne doit être victime, sa positivité certaine. Par suite, l'abbé, selon la loi des contrastes, doit être négative'. Le livre étant publié par la *Librairie du Petit Parisien* après avoir paru dans le journal alors que l'anticléricalisme est la règle dans le roman-feuilleton, la négativité de cet agent est certaine. /1/ (*Qnf* où le nom parodie vêpres) -> indice de négativité de l'agent + /2/ (péjoration de D) -> indice de négativité de l'agent

+ /3/ (l'agent présenté dans un lieu qui ne lui est pas conforme: un abbé dans sa chambre est singulier; heure tardive; sortie malgré le mauvais temps) -> indice d'a-positivité NB. Son geste est sans indice; il ne sert qu'à marquer le moment. + /4/ (trait : physique défaillant péjorative) -> indice de négativité NB. L'effet d'accumulation de l'indice se fait sentir; en d'autres lieux, le trait n'indiquerait

que l'a-positivité.

+ /5/ (trait : obésité péjorative ("grassouillet")) ^ indice de négativité NB. L'agent ecclésiastique d'un roman cléricale n'est jamais gras - mais corpulent. + /6/ (traits: célibat, mœurs paisibles péjoratives (emploi d'un terme technique ("abdomen")), insistance sur le manque de passion, motivation injurieuse de l'obésité précoce) -} indice de négativité NB. Ce manque de passion - controuvé dans le texte d'ailleurs - confirme la secondarité de l'agent.

+ /7/ (traits : méticulosité, goût du confort, goût non conforme du luxe) - * indice de négativité

+ /8/ (trait : méticulosité (répétition du trait) ^ indice de négativité + /9/ (trait: goût du confort superlative) -} indice de négativité NB. Les différentes reprises du trait établissent le ridicule de l'agent. + /10/ (trait : physique défaillant péjorative (emploi d'un terme technique, l'agent use de précautions exagérées, le souci de son corps est non conforme)) -} indice de négativité + /11/ (traits: goût du confort, goût non conforme du luxe) -> indice de négativité + /12/ (l'objet de l'agent est péjorative (emploi réitéré de termes parodiques, le signe de sa foi est brodé sur le moins noble des matériaux: une pantoufle)) -} indice de négativité NB.

L'accumulation des indices et les nombreuses reprises des traits - et la présentation est loin d'être achevée - confirment la négativité de l'agent. Le roman est à tendance satirique (l'abbé finit par se chauffer le derrière au feu) puisque l'agent négative est de plus ridiculisé. A noter que la banalité de son nom soutient à la fois la secondarité et le ridicule de son rôle.

P. Féval, La première Communion (80c):

- / 1/ *Jean siégeait sur le banc, au fond de la tonnelle, face au public; je me tenais vers l'extrémité du même banc, en assesseur ou en appariteur pour la police. Les autres étaient rangés, à l'avenant; les voisins avaient fait un brin de toilette |*
- / 2/ *Jean aussi, car il y a une toilette intérieure pour ceux qui vont parler.*
- / 3/ *Cela change selon les milieux. Ici l'orateur requinque sa physionomie, là il la saupoudre de gravité et de candeur; un peu plus loin, il la débraille savamment à la Mirabeau. Plus bas encore, il l'ébouriffé pour effrayer les simples, et tout en bas, dans les terribles fonds où croupit le ruisseau de nos rages, il la hérissé en brosse de broussailles, bonne à remuer brutalement et à faire mousser les émulsions de la boue . |*
- / 4/ *Jean était content, cela se voyait.*
- / 5/ *L'idée de nous raconter tout au long la plus chère étape de la route qui l'avait mené vers Dieu l'enchantait,*
- / 6/ *car il éprouvait, et ne s'en cachait point, un passionné plaisir à être écouté. |*
- / 7/ *En général, tout homme doué d'une force ressent le besoin de l'utiliser. La Providence veut cela. |*
- / 8/ *Jean aimait tant à parler que son grand front nous apparut tout rayonnant dans l'ombre du berceau. / 9/ Son regard caressait les enfants comme une proie.*

/1 O/ *Je cherche à me souvenir de moi et de ce qui était en moi à ce moment, et j'ai quelque peine à ressaisir ma propre impression parce que Jean me domine. Je ne vois bien que Jean.*

NB. Le titre assure - l'éditeur du reste en fait foi puisqu'il s'agit de la *Société Générale de Librairie catholique* - la moralité générale du texte et de l'événement. Comme le sous-titre (*Troisième récit de Jean*) indique l'agent-forcément principal, cette mise en évidence l'implique -, celui-ci est dès l'abord positif. L'épigraphe (thème : Dieu sauveur) identifie récit à venir et parole devine, confirmant les indications déjà lisibles. Le premier paragraphe (non retranscrit) indique que l'ouvrage fait partie d'un ensemble (ce que le titre marque déjà). Certains personnages sont pour de nombreux lecteurs connus et qualifiés, mais l'épisode étant conçu pour être lu indépendamment, le marquage de la sympathie/ antipathie doit y opérer normalement. Dans une sorte de prologue un "je" fait la présentation de l'auditoire familier de l'agent. La présence d'enfants (dont les siens propres), d'un ecclésiastique affirme nettement sa positivité. L'absence, par contre, de la femme de l'agent dans l'auditoire présage (ou rappelle) l'événement.

/1/ (solemnité et simplicité de la prise de parole de l'agent) -} positivité de l'agent + /2/ (l'agent se conforme à son dire (précédemment positif) -} positivité + /3/ (l'attitude conforme de l'agent est opposée à l'indignité des orateurs hypocrites, surtout révolutionnaires et démagogues) ^ positivité NB. Le contraste - dont l'auditoire assure - positive l'agent. + /4/ (trait joie) ^ positivité

NB. Le récit étant désigné comme moral, son auteur qui marque le contentement d'avoir à le prononcer lui est obligatoirement analogue.

+ /5/ (le motif de la joie de l'agent est superlativement positif) ^ positivité + /6/ (trait : joie, franchise) -> positivité

NB. La franchise du plaisir le positive et écarte la connotation de vanité. + /7/ (trait: force morale à justification superlative (effet divin) -> positivité NB. Les deux paragraphes suivants (non transcrits) reprennent la comparaison valorisantes avec les parleurs contemporains.

+ /8/ (traits : intelligence ("grand front"), franchise superlatives (connotation: "sainteté")) -} positivité

+ / 9/ (l'intention de l'agent est d'enseigner les enfants) -> positivité + /10/ (l'infériorité du narrateur superlative l'agent) ^ positivité

NB. La positivité généralisée contrôle l'événement romanesque; la négativité s'y trouve complètement absorbée : pas de personnage principal négatif possible auprès d'un tel héros (et quant à son éventuelle négativité "antérieure" sa perfection actuelle la prime). L "honnêteté" du texte supprime la possibilité du suspense.

EXPLICATION: On observe que tous les traits constitutifs de l'agent se trouvent impliqués dans le processus de sympathisation (d'anti-pathisation). Ceux-ci, *pareillement signifiants, se confirmant par avance et a posteriori l'un l'autre*, unifient le personnage qu'ils réalisent, le rendent "clair", garantissent ainsi à la lecture ses nécessaires points fixes.

Une bonne partie de l'art du romancier consiste, à cet égard, dans le mode d'accumulation des éléments: les indices de positivité/négativité ne sont pas seulement multiples, mais divers (touchant des aires non forcément contiguës, dans un ordre pas obligatoirement constant). D'autre part, leur totalisation ne s'opère qu'à travers le détour: les indices sont brassés: les plus minces côtoient les plus appuyés, les affaiblissent (sans pourtant jamais les effacer). C'est que le personnage doit convaincre, sa qualité doit s'ancrer dans l'esprit du lecteur. Les indices constitutifs retardent l'information afin de mieux en informer. La qualité de l'agent ne s'établit qu'au cours d'une gradation dosée et ne s'offre avec le maximum d'effet qu'un certain temps de lecture écoulé. C'est dire que la constitution de l'agent exige l'addition des éléments pour rendre sa qualité claire et crédible. Le trait n'a de force que dans le processus global, sa discrétion (relative) se justifiant par l'élongation fixatrice, sa clarté (relative) par l'information rassurante: ainsi le récit se lit deviné.

Bien que les indices de positivité/négativité concernant un agent ne soient pas mêlés (le personnage sympathique ne peut guère, à ce moment de l'évolution du genre, comporter des éléments négatifs contradictoires), celui-ci peut dans un premier temps être formé par des signes non définitifs, non "clairs" d'a-positivité/a-négativité. Cette a-positivité ne signifie pas encore négativité du personnage; si elle se maintient le rôle du personnage est secondaire, il est complice (et dans le cas inverse, si l'a-négativité ne se dément pas, comparse).

La sympathisation, procédé textuel d'orientation et d'entraînement de la lecture, remplit d'autant mieux son office qu'elle n'est pas immédiate (immédiatement complète). L'orientation est d'autant plus totale qu'elle a pris un certain temps pour s'imposer, si les éléments qui la constituent sont nombreux, divers et (relativement) suspensifs.

NOTE: Cela, à un niveau relativement élevé (pour l'époque) de lecture. Car l'immédiate et complète définition des agents peut être tout aussi efficace, comme cela s'éprouve dans le roman "populaire" et bourgeois de consommation. Le retardement de la définition (ou simplement l'augmentation du temps mis à la réaliser, son étalement) n'existe du reste qu'à partir de l'immédiatisation courante ou vulgaire: la valorisation du procédé n'a lieu que grâce à cette distinction. On mesure une fois de plus que l'efficacité d'un procédé (son emploi) dépend de la conjoncture textuelle de l'époque: une lecture "moderne" prend appui sur l'ancien usage qu'elle implique et dérange à la fois.

PARALLELE: Le roman, par rapport au conte, dilate, retarde, tremble la qualification. Plus la tendance est marquée, plus il s'éloigne de celui-ci. Son "amélioration" équivaut à l'abandon progressif des procédés primaires mis en oeuvre dès l'aube de la narration. Actuellement, en dehors même des avant-gardes, la définition du personnage est noyée, toujours re portée, jamais complète (c'est ce qu'on appelle de façon symptomatique sa "disparition").

Cependant, et quels qu'en soient les moyens, la sympathisation (ou non) de l'agent guide infailliblement le lecteur. Un point de vue est acquis, l'événement signifie dès lors drame. Qualifier l'agent qualifie l'événement. La narration du fait extraordinaire suppose l'existence de ceux-là qui l'éprouvent comme tel, pour qui il signifie malheur. L'événement demeure irracontable sans qualification (dualiste) du personnage.

OBJECTION: Dans certains cas, l'intérêt se cristallise autour de personnages dont la positivité ne paraît pas, vu de loin affirmée. L'aventurier (Rocambole), la femme perdue ou fatale, malgré la réprobation officielle de l'auteur, axe la participation du lecteur. La qualification explicite de l'agent peut par conséquent n'être qu'un vernis protégeant sa bonne conscience.

RÉFUTATION: En fait, l'aventurier n'accède à l'héroïté - et tel est le cas de Rocambole - qu'à partir du moment où dans le cycle romanesque il se positivise. (Les anciens maudits romantiques (tel Atar-Gull), malgré leur "diabolisme" - mesurable par rapport à la sympathisation à l'époque courante -, se trouvaient déjà complètement positifs - en tant qu'ils relèvent de procédés de sympathisation nouveaux). Quant à la femme "perdue", ou bien sa négativité est mitigée (cas de Félicia dans *A. Daudet, Le Nabab (81)*), elle ne remplit alors qu'un rôle secondaire, ou bien sa positivité ne se dément pas malgré sa "faute" (cas de Madeleine (75)), ou bien sa négativité se trouve confirmée par la présence d'une héroïne positive (Madeleine contre Cara dans *H. Malot, Cara (82)*, Marie contre Diane dans *A. Belot, La Femme de feu (83)*). Mais, évidemment, que l'intérêt de participation (sym-pathisation ou non) serve à dissimuler l'intérêt non moins réel de complaisance, est indéniable. (Développements sous 3.43).

La sympathisation (ou non) donne de l'agent une définition positive (négative) systématiquement claire, franche, tranchée, complète. Cependant, cette absolue-tisation ne concerne que les personnages centraux du roman, et non forcément les seconds rôles. En effet, si le statut de l'agent n'est pas éclairci, s'il demeure douteux au-delà de l'amorce du livre, c'est que son rôle est secondaire. L'absence de marque distinctive (absolue-tisante) positive ou négative signifie que l'agent n'est qu'un comparse (+) ou un complice (-). Ou désigne une victime appelée à disparaître de la scène. Certes, un comparse peut présenter toute une série de traits de positivité; il est pourtant visible que cette série n'est pas complète, qu'un "défaut" déclare sa non-héroïté (généralement, l'état conforme et des indices ridiculisant pour le comparse, la négativité et des indices contradictoires pour le complice, dans les deux cas, non-absolutisation du trait).

NOTE: Le cas du criminel dans le roman policier ne fait que confirmer la règle. Celui-ci, dont la secondante est toujours soulignée (il est vagabond dans (4) et idiot dans (48)) ne tient pas un rôle héroïque. Par contre, la positivité du héros innocent malgré l'accusation éclate (même lorsque l'auteur ménage un doute).

NOTE: La règle est donc que le héros ne saurait relever à la fois de la négativité et de la positivité. Le conflit peut cependant être "intériorisé" (les cas de héros partagés sont innombrables). Mais la faute - qui n'est qu'un "accident" - n'entame nullement la positivité de l'agent. Bien plus, finalement elle la fonde. Les héros des romans humoristiques ne font pas exception. Boquillon (*A. Humbert, Les Aventures de Boquillon (84)*), Tartarin (*A. Daudet, Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon (85)*), personnages sympathiques, ne sont aucunement négatifs par les ridicules dont les affuble l'auteur. Par contre, la caricature est négative dans *Mongrosléon 1er roi du Kaor-Tay (70)*, satire de Gambetta. L'absolutisation, dans les deux cas, est systématique. L'héroïté des agents se trouve soit positivée, soit négativée. La sympathisation (ou non) opère et fonde le rire, qu'il soit pour ou contre.

TABLEAU 9
COMPOSITION SÉMIQUE DU NOM PROPRE

PROCÉDURE: Une histoire réelle des systèmes signifiants faisant défaut, lire à un siècle de distance la portée du nom propre dans le roman n'est guère aisée. Le nom se démode, se dérobe; il se banalise ou s'exceptionnalise, ses connotations se déplacent, les sèmes engagés ne formant plus la même actualisation: sa signification (et sa normalité) s'efface ou a changé. Aussi bien, l'analyse qui suit ne saurait-elle prétendre ni à l'exhaustivité ni à la dernière rigueur; on peut imaginer dépister bien plus avant les règles de la circulation sémi-que en vigueur. Cependant, puisque le nom figure toujours auprès d'un trait voisin qui le confirme (comme il le fait lui-même), le lecteur "étranger" (au code) a, dans une certaine mesure et dans certains cas, à sa disposition des moyens de compenser l'indécision (actuelle) du nom. (Ce lecteur lisant *moins complètement* le texte retire de sa lecture un plaisir *théoriquement moindre* (ou du moins autre).

D'autre part, puisque le nom se compose de plusieurs sèmes et qu'il s'entend comme unité sémique à travers l'articulation de signes (parfois contradictoires) soumis à la production de l'ensemble, c'est *sous l'angle de la valeur signifiante totalisatri-ce* qu'il acquiert qu'il convient de le considérer. La chaîne compositionnelle ne sera pas reconstituée trait par trait dans toute sa longueur, mais son aboutissement (ou la prédominance sémique qu'elle réalise), le but étant de faire repérer les différents types d'articulation en vigueur.

I. *Le nom signe l'état hiérarchique de l'agent.* L'usager décèle immédiatement dans le nom sa classe. L'état social déclaré dans le nom signifie nécessairement le pouvoir détenu par l'agent. Sa hiérarchisation est réalisée: il est dès lors celui qui a à se soumettre ou celui qui peut imposer. Le nom désigne ainsi la position virtuelle de l'agent au sein du système relationnel. Cette position inscrite dans le nom est confirmée par l'ensemble des traits environnants. L'agent se trouve par conséquent mis en relation par son nom, cette relation étant dès l'abord qualifiée, négative, positive. *Le nom signe donc le pouvoir que détient l'agent.* Le nom de classe "parle" de ce point de vue nécessairement sa qualité. Ce qui s'exprime aussi de la sorte: la connotation de classe du nom signifie sa raison narrative.

La positivité de l'agent s'entend comme conformité du nom de classe à ses règles de composition. Tout nom indiquant la classe sans répondre aux normes régulières de la nomination à ce niveau signifie la négativité de l'agent (quel que soit le taux de son pouvoir). En d'autres termes, l'écart perceptible dans une composition nominale cependant suffisamment régulière pour accréditer l'agent d'une classe s'entend comme négation.

NOTE: Le nom, puisqu'il "parle" la nature de l'agent, est réputé fixe. Le change du nom est, par suite, dans le roman toujours signe de la négativité de l'agent. Tromper sur son nom, par son nom, c'est se trahir, et qui désire masquer sa vraie nature ne saurait en posséder une bonne: *Faisons tout de suite observer que ce monsieur, qu'on appelait PAUL au logis, prenait le nom d'ANA TOLE dans un monde moins régulier (45), [. . .] Berthe, comme l'appelait sa mère - bien qu'elle fût inscrite à la mairie sous les prénoms de Louise-Augustine [. . .] (54).* La négativité des deux agents se produit dans l'écart: qui refuse son nom (quel qu'il soit et à plus forte raison, comme ici, lorsqu'il se connote d'honnêteté) se dé-

nonce. De même, le port du pseudonyme (si d'autres traits ne le corrigent pas) est en soi déjà indice de négativité (*Laurent*, dans (5), cache un patronyme honteux; cet acte de dissimulation suffit à déconsidérer l'agent). Cette règle se trouve quelquefois explicitée dans le roman: *Etes-vous ombre moi? Je me défie de quiconque ne marche pas au grand jour la face découverte et qui cache sous l'ombre d'un masque ses traits, son individualité et ses desseins* (P. Mahalin, *Les Monstres de Paris* (86)),

FORMALISATION:

A	(agent)
AP	(agent principal (héros))
AS	(agent secondaire (comparse/complice))
+	positivité de l'agent
-	négativité de l'agent
n	désigne l'appartenance à la noblesse
b	désigne l'appartenance à la bourgeoisie
p	désigne l'appartenance à la classe ouvrière et aux classes assimilées

FORMULES:

APn+	<i>Philippe de Montcel</i> (1) <i>Roland de la Ferronaie</i> (E. Billaudel, <i>La Femme fatale</i> (87)) <i>Jeanne de La Roche-Ermel</i> (33) <i>Raoul de Gordes</i> (13) <i>Lucien d'Aubier</i> (83) <i>Antoinette de Liste</i> (A. Theuriet, <i>Une Ondine</i> (88))
APb+	<i>Julien Grandier</i> (4) <i>André Simon</i> (43) <i>Paul Chevert</i> (45) <i>Léon Hautpois-Daguillon</i> (82) <i>Eloi Berthaud</i> (9) <i>Pascal Mamert</i> (J. Lamber, <i>Jean et Pascal</i> (89)) <i>Madeleine Lalande</i> (89) <i>Léontine Blanchard</i> (E. Richebourg, <i>Les Deux Berceaux</i> (90))
APp+	<i>Claude</i> (3) <i>Germaine</i> (57) <i>Mademoiselle</i> <i>Cécile</i> (43)

Le nom de classe régulier, conforme et répondant à la forme archétypale (telle que le Code l'institue pour chaque classe) signifie automatiquement la positivité du porteur. Cependant, cette conformité n'est guère aisée à mesurer.

En première approximation, les règles suivantes peuvent être, du point de vue du nom de classe, observées:

- le nom ne définit pas la positivité de l'agent, mais en se conformant

aux règles de classe du Code il sert de sûr garant de sa positivité;

- si le nom de classe est conforme, AP ne peut être négatif;

- si le nom de classe est conforme, AS seul peut être négatif. Ou: la positivité ne s'ensuit pas du nom conforme que si l'agent est secondaire;

- si le nom de classe est conforme et si cependant AP se déclare négatif, c'est alors l'agent qui n'est pas conforme à son identité (son nom est faux - quoique conforme -, son nom n'est pas le sien: ainsi *Léon de Lucerolle* (90), agent négatif, n'est-il que le fils d'un ouvrier débauché élevé par erreur dans une famille qui n'est pas la sienne).

L'agent prolétaire (ou de classe assimilée) (ouvrier, paysan pauvre, domestique, "refractaire") revêt très rarement, sauf à certaines conditions, le premier rôle (AP) dans le roman. *Son nom généralement n'est pas complet*, le patronyme ou le prénom faisant défaut: le patronyme flanqué ou nom d'un titre de familiarité désigne l'ouvrier, le prénom le domestique, le surnom le "refractaire", etc. Or, on le sait, la retenue du prénom équivaut à la négativité (l'usage judiciaire est à cet égard caractéristique), le surnom péjorative volontiers, la familiarité du titre abaisse. Par conséquent, *tout se passe comme si l'ablation (ou la mutilation) du nom inscrite à la fois dans le Code et dans le roman réalisait une péjoration d'ensemble de la classe prolétarienne et des classes assimilées, comme si le roman, à ce niveau, n'existait qu'en tant qu'exploitation de cette donnée-là du Code.*

On a, en effet:

p (conforme) (non.complet) -/ AS (positif). Cas général. Exemples: un ouvrier: *Linot* (43), une ouvrière: *Marcelline* (1), une maraîchère: *Madame François* (79), un gamin de Paris: *Polyte* (6bc);

p (conforme) (complet) -/ AS (positif). Cas qui se rencontre. Exemples: un contremaître: *Anselme Guérin* (90), une femme d'ouvrier et nourrice: *Louise Verdier* (90), un allumeur de réverbères: *Thomas Chucho* (personnage secondaire bien que le titre le désigne) (P. Féval, *L'Homme du gaz* (91));

p (conforme) (non complet) -/ AP (positif). Cas rare. Alors l'agent (l'ouvrier par exemple) cesse d'appartenir à sa classe durant le récit: l'ouvrier *cesse de l'être* (à l'épilogue normalement) ou *se révèle n'en être pas un*. Exemple: une couturière, *Mademoiselle Cécile* (43), finit par épouser le fils de la patronne, un palefrenier, *François* (H. Rochefort, *Le Palefrenier* (92)), se relève être *Roderic Aronelli*, sculpteur célèbre, d'une "très ancienne famille romaine émigrée";

p (conforme) (complet) -/ AP (positif)- Cas rare. L'ouvrier (par exemple) pareillement cesse de l'être ou n'en a pas été un. Exemple: *Pierre Ricard* (90), n'est qu'un ouvrier par erreur qui se révélera fils de bonne famille, *Geneviève Hérouy* (H. Gréville, *Le Moulin Frappier* (93)), une servante, épousera un riche meunier;

NB. Le cas p (conforme) (complet) -/ AS, où l'agent cesse de relever de sa classe d'origine (fausse ou réelle), se rencontre. Exemple: *Pierre Guillemale* (75) qui, de berger, devient instituteur.

Ainsi, p n'est généralement pas complet. L'ouvrier (par exemple) ne possède pas de nom complet, il n'est pas héros. Le porteur de p (conforme) (complet) est

(par exemple) un ouvrier qui n'en est pas un, qui cesse de l'être dans le récit ou qui n'est pas agent principal. *Un ouvrier (par exemple) avec un nom complet et conforme (positif donc) et restant dans sa classe comme agent principal ne se rencontre pas.*

NOTE: La suppression de l'un des éléments du nom se comprend comme signe de classe et d'infériorité hiérarchique de l'agent. Cependant, la retenue du patronyme ou du prénom peut fonctionner exceptionnellement, sans avoir cette valeur. Ainsi, à travers la représentation (censément) du milieu "artiste" et la transposition de certaines de ses caractéristiques
- le goût de l' "observation" s'exprime à travers la "profondeur" des descriptions, etc. -
- l'agent supporte *sans péjoration* (même dans un rôle principal) la réduction au patronyme (comme le Code le prévoit pour l' "artiste"). Exemple: *Brissot*, "inventeur de l'impressionnisme" (*Ph. Bury, Grave Imprudence (94)*).

D'une façon plus générale, si le roman entend fournir un matériau moins médiatisé à l'indiscrétion ("introduire dans l'intimité des personnages") et rendre un service pornographique au lecteur, l'emploi du prénom seul, intimisant la lecture, ne signifie plus *ni péjoration ni appartenance aux classes inférieures*. Exemples: *Jules, Emma* et *Delphine* partenaires d'une aventure érotique {*J.Sicard, Emma et Delphine (95)*}, *Pauline, la comtesse (ou Madame)*, amours antithétiques du peintre *Brissot (94)*. -En ce qui concerne les rapports entre les divers noms n, b, p de classe, on observe qu'ils se comportent les uns par rapport aux autres *comme les éléments différenciés d'une chaîne nominative unique*. C'est ainsi que n et b peuvent être conçus comme différenciation d'un écart par rapport à p, de même que p peut être compris comme la racine servant à la formation des noms des classes supérieures qui en représentent la complication. *Le nom de roman se comporte comme la conjugaison de la racine p* à chacun de ses niveaux il en réalise une forme distinctive et c'est à partir des différences ainsi constituées qu'il fonctionne comme signe, fait entendre le rôle de l'agent.

Dans ce système de distinctions, p figure la forme à *la fois fondamentale et vulgaire* dont n et b s'écartent. *Cet écart est ressenti comme positivisation de l'agent*. La règle est alors celle-ci: *plus le nom (conforme) signifie par rapport au nom p fondamental un plus grand écart, plus il signifie la positivité et la position hiérarchique supérieure de l'agent*.

On trouve, par exemple, les séries suivantes:

p : Claude (3) ■♦ p

b: Claudien(22) ■♦ b :

: [Dubois] ■♦

Boissier (30) ■♦

p : [Morand] ■♦

b: Morandier (1) ■♦

p: [Grand] ■♦ p:

b: Grandier (4) ■♦

[Villard] ■♦

b : Derville (A. Second, ■♦ La Vicomtesse Alice (98))

n : de Claudieuse (48) n:

de Boiscoran (48)

n: de Chamorand (M. Rude, Le Roman d'une dame d'honneur (96)) etc.

n: de Grandlieu {X. de Monté-pin, Les Tragédies de Paris (97b)}

n: de Verville (78), de Ville-preux (16), de Villars {Th. Bentzon, Georgette (99))

Le Code exprime donc avec une parfaite netteté dans le roman que (à travers p) la classe prolétarienne représente à *la fois la réalité fondamentale et l'origine vulgaire, négative dont il convient de se distinguer*. Le système nominatoire constitué affiche ce double aveu. Il se comprend comme mise en valeur des hiérarchies supérieures et comme banalisation, péjoration de la classe hiérarchiquement inférieure; l'annulation de la valeur de celle-ci figure inscrite à l'envers de la proclamation de la positivité de celles qui dominent.

NOTE: AP n'est désigné par p(conforme) (complet) que si l'agent cesse d'appartenir à sa classe (le roman décrit ce déclassement, cette promotion). Dans la règle, p(conforme) n'est pas complet et n'est pas porté par le héros. Le roman dit réaliste ou naturaliste, malgré les apparences (et la légende), se plie à cette obligation. En effet, bien que l'agent des classes inférieures y tienne une plus grande place, on constate que:

1) l'agent de classe prolétarienne (ou de classe assimilée) n'a généralement pas un rôle principal. Exemples: *Florent (79)* a été étudiant en droit et vit de leçons, *Eugène Rougon (29)* est ministre, *Pierre Rougon* (fils) (52), négociant, *Bernard Jansoulet (81)*, millionnaire, *Jacques Vingtras (53)*, fils de professeur, *Jack (51)*, fils d'une "cocotte", *Michel Bastien (Erckmann-Chatrian, Histoire d'un paysan (IOOd))*, paysan à l'aise;

2) l'agent de classe prolétarienne (ou de classe assimilée), quand il tient un rôle principal, n'a généralement pas une situation de classe conforme: il cesse de lui appartenir soit par promotion, soit par déclassement, dans tous les cas, *cet écart fait l'objet du roman*. Exemples: *Bernard Jansoulet (53)* fils de "vendeur de clous" devient millionnaire, *Désirée Vatard (17)* épouse un contre-maître, *Céline Vatard (17)* mène une vie irrégulière, *Elisa (38)*, prostituée, finit en prison, *Gervaise Macquart*, blanchisseuse, alcoolique (52), finit dans la prostitution {*E. Zola, L'Assommoir (101)*}, les frères *Zem-ganno (7)* sont des acrobates célèbres, *le père Michel (IOOd)* devient un riche paysan "grâce à la Révolution";

3) p(conforme) ne se rencontre généralement pas, le nom d'agent é-tant choisi en fonction de son expressivité suivant les règles de renforcement de la signification (cf. IV ci-dessous); l'a-romanesque du nom est, de toutes façons, souligné; par conséquent, p, loin d'être conforme, *répond ici aussi aux règles de péjoration ailleurs en vigueur*. Exemples: péjoration par la désinence: *Vatard (17)*, *Macquart (52) (101)*, péjoration par le diminutif: *Mouret (52) (E. Zola, La Faute de l'abbé Mouret (102))*, *Jansoulet (81)*, péjoration par l'expressivité d'une forme paysanne ou populaire: *Quenu (79)*, *Tibaille (17)*, *Guibout (17)*, *Tanchon (38)*, *Chantegreil (52)*, *Rougon (52) (29)*, *Balandreau (53)*, etc. (Les mêmes procédés servent à dénigrer le bourgeois, mais ils ne servent que lorsque la satire est désirée);

4) p se rencontre volontiers non complet, ce qui, à côté d'autres effets, constitue une autre forme de péjoration et enraie de toutes façons la conformité. Exemples: réduction au prénom: *Elisa (38)*, *Divine (38)*, *Mélie (38)*, *Auguste (17)*, *Anatole (17)*, réduction au surnom: *Gros-Sou (38)*, *Gobe-la-Lune (38)*, suppression du nom: *la lorraine (38)*, *le commis voyageur (38)*.

L'usage romanesque est ainsi parfaitement suivi.

II. *Le nom qualifie (positivise, négativise) le rôle de l'agent*. Le nom fonctionne, et ainsi est-il reçu, comme la caractéristique du personnage, sa lisible figure.

Il en est l'indicateur sûr. Un tel signal fait repérer immédiatement la place que celui-ci va occuper dans le système relationnel, de telle sorte donc qu'à son seul énoncé déjà le lecteur averti attend l'événement comme il faut, subit ainsi l'impact total de la fable.

Le nom propose comme une physionomie parlante de l'agent; il le couvre et le marque à la façon d'un *masque parlant*¹, capable de faire prévoir le sens de sa parole avant même que le personnage ne la prononce, le sens de sa conduite avant même qu'elle ne s'esquisse. Il est donc *descriptif*², *toujours chargé de valeur, toujours valorisant, toujours revêtu de positivité ou de négativité et la transmettant au lecteur comme une qualité inhérente de celui qui le porte. Le nom, à ce titre, remplit une fonction essentielle dans la narration: sa seule inscription signifie suspense.*

NOTE: *Le nom ne peut contredire la positivité (la négativité) prévue dans le Code.* L'auteur n'a pas le pouvoir de corriger la qualification qu'en vertu du Code le nom contient. C'est sur cette base d'ailleurs que celui-ci peut être déchiffré sans erreur. Ce qui lui est permis, par contre, c'est *accentuer* les valeurs encloses, de les faire mieux et plus fortement ressentir.

A. *Le nom signifie l'agent par la connotation.* La connotation que le nom porte et dont l'auteur joue est entendue par le lecteur et renseigne celui-ci sur la fonction du porteur. Chacune de ses parties, indépendamment de sa valeur classificatrice hiérarchisante (qu'on peut comprendre du reste comme une connotation d'un ordre supérieur), peut jouer un rôle signalétique, combiner plusieurs sémies, décrire *avec une précision et une infaillibilité remarquables* la situation relative du personnage dans le récit.

Le nom multiplie la signification tissant le texte, active, grâce à la connotation, le système différentiel dans lequel il est intégré. Lourde de sens et fort de ce qu'il implique, efficace justement parce qu'il ne paraît pas être autre chose qu'une forme vide, arbitraire ou "naturelle" (collant à l'individualité sur qui le regard se concentre), *le nom accroît la cohésion textuelle* (au même titre que les autres éléments du roman) *et multiplie la codification du texte* (la réduction du texte à un code - au Code).

La connotation codifiante ("culturelle"³) *identifie* l'agent, c'est-à-dire le fait trouver dès l'abord *conforme* au rôle qu'il va remplir et pour lequel il est fait. Autrement dit, la connotation du nom rend *plausible* l'identité du personnage, rend sa "nature" acceptable, fait trouver l'ensemble des traits constituants justement égal à une "nature".

NOTE: Le nom propre engage ainsi dans l'univers de la similitude. Le nom est comme le personnage qu'il désigne, celui-ci est pareil à sa désignation. Chacun de ses traits comprend son identité et se reflète dans les autres de telle sorte qu'en tout point la série compositionnelle paraît "juste". Le texte établit de cette manière *par métaphorisation* la conformité réciproque de ses éléments, *c'est-à-dire sa propre - mais feinte - conformité.*

1. Cf. Tomachevski, 1965, 294. — 2. lit répond *généralement* à la définition qu'on a coutume de réserver aux plus apparemment signifiantes de ses catégories, le nom humoristique par exemple (cf. Pauls, 1963, *Wn.l.*). — 3. Cf. Lévi-Strauss, 1962, 245.

On trouve, principalement, les procédés connotatifs suivants:

Extranéité (le nom n'est pas français) -> indice de négativité : *Ladislav Delowski* (22) (raté, chef des fédérés, antithèse de *Claudien*, parfait capitaine versaillais)
Joseph de Féronni (27) (arriviste qui vend sa femme)
Charlotte Maentz (28) (espion prussien travesti)
Tom Sandons alias *Arthur MacAulay* (78) (criminel)
Meta Holdenis (12) (sphinx féminin)
Samuel Brohl (*V. Cherbuliez, Samuel Brohl et C^c(103)*) (brasseur d'affaires)
Césarine Dietrich (*G. Sand, Césarine Dietrich* (104)) (fille autoritaire et indisciplinée) *John Blick* (24) (chef de bande)

NOTE 1 : L'effet de négativation de l'extranéité du nom n'est pas automatique. Celle-ci se montre, dans la composition du nom, corrigible. C'est ainsi qu'un prénom de forme française peut, s'il est suffisamment connoté de positivité, compenser la négation qu'implique le nom étranger jusqu'à le faire changer de sens et le positiver. Exemple: *Roderic Aronelli* (92), (communard notoire traqué par la police. A noter qu'à travers une intention positive l'auteur suit cependant la règle du Code), (cf. C).

NOTE 2: La négativité issue de l'extranéité peut être corrigée par le patronyme de forme française. Ainsi, dans *Karl Morel* (19), agent positif d'un roman socialiste, où les associations historiques renvoient à la fois à Karl Marx et à Vermorel (et positivisent l'agent pour un public - restreint - prévenu), le rôle positif du personnage se trouve-t-il assuré par l'implication d'un "père" français. Le nom de famille ici garantit ce que l'association historique demeure impuissante à procurer (sur le plan romanesque). Ce qui n'empêche que là encore l'auteur obéit aux injonctions du Code.

NOTE 3: Dans la correction de l'effet fondamental de négativité résultant de l'extranéité bien d'autres facteurs peuvent jouer. Ainsi, si la forme française est reconnaissable à travers le nom étranger, comme dans *Ellen Fabern* (75) où se lit - correctement ou non, peu importe - "Hélène Fabre", celui-ci s'entend comme valorisation (noblesse, élégance) et donc positivité. Au reste, un certain effet de mode a pour conséquence que les noms anglo-saxons tendent à perdre leur négativité et se bornent à signer l'extravagance. Exemple: *Meg* et *Aurora Rovel* (*V. Cherbuliez, Miss Rovel* (105)). Les noms et prénoms germaniques et israélites, au contraire, gagnent en négativité.

NOTE 4: L'extranéité de forme italienne produit elle aussi la péjoration de l'agent (*Primo* (*J. Buulabert, La Bande des caroubleurs* (106)) est chef de bande) et signe volontiers les personnages plus ou moins douteux (et sans héroïté romanesque) enrôlés dans la police: *M. Cabri*, agent de la sûreté (106), *Carlo Pasquali*, agent provocateur (19). Cette négativité relative du rôle du policier peut être assurée encore par d'autres moyens (réduction au patronyme, banalisation du patronyme: *M. Claude*, chef de la sûreté (20), etc.).

4. Kandler, 1950, 68: *Im allgemeinen herrscht die Regel, dass man die Personen und Dinge der eigenen Sphäre mit einem günstigen Namen, die der feindlichen Sphäre mit einem abträglichen Namen belegt* Une telle négativation s'inscrit quelquefois violemment dans les faits: durant la repression qui suivit la Commune, constate l'historien, "un nom polonais ou un nom étranger qu'on prenait pour un nom polonais" éveillait automatiquement la suspicion et Garcin (chargé de l'enquête sur le 18 mars) déclare dans sa déposition: « Tous ceux qui étaient Italiens, Polonais, Hollandais, Allemands étaient fusillés ». (Cf. Pelletan, 1880, 132, 222).

NOTE 5 : L'extranéité de forme russe produit, sinon la négation, du moins l'extravagance. Le romanesque s'y trouve garanti dans l'excès, le dommageable : *Serge Panine (77)* est un aventurier (l'association avec "panne", sans argent, renforce le trait), *Grégoire Mataroff (31)* criminel par amour, *Dosia Zaptine (l. Grenville, Dosia (107))*, une jeune fille fantasque, *Fédor -Maximitch Ivanoff (50)*, un nihiliste - vertueusement - criminel, *Demiane Markof (61)*, un virtuose réinventant l'art du violon mais tente par la femme.

NOTE 6: L'extranéité du nom propre, a mesure qu'elle ne se comprend plus comme signe de non-gallicité, c'est-à-dire a mesure qu'elle implique une distance linguistique telle par rapport au système français de nomination que le parallélisme avec les formes de celui-ci ne joue plus, tend à changer de signe et à produire la positivité. La connotation s'appelle alors exotisme. Ainsi, *Procida (J.-J. Monmoreau, Procida (108))*, nom latin, *Ida Pandion (J. Lambert, Grecque (109))*, nom grec, *Kousouma (M. Bogor, Kousouma (110))*, nom javanais, *Rarahu (60)*, nom maori, *Loti (60)*, nom maori, *Aziyade (P. Loti, Aziyade (111))*, nom turc, signent tous un agent positif. *Giani et Nello Bescapé* alias *Zemganno*, nom publicitaire des héros d'un roman annonce tout d'abord sous le titre de *Les Frères Bendigo (7)*, opère avec la même charge⁵.

Latinité (le prénom prend une terminaison latine connotant de féminité, voire de sensualité et de dérèglement l'agent -* indice de négativité)

Leona (2) (aventurière)
Regina Dangeville (31) (adventurer)
Ida de Barancy (51) ("cocotte")
Elisa (38) (prostituée)
Félicita Ruys (81) (artiste excentrique et femme perdue)
Antonia (6bc) (bohémienne, âme damnée)
Gloria (10) (fille séduite et comédienne)
Iza de Zintsky (42c) ("grande courtisane")

NOTE : L'extranéité sous toutes ses formes joue ainsi systématiquement comme signe de la position narrative d'un agent négatif. La nationalité de celui-ci, lorsqu'elle est explicite ou décelable, est à considérer comme un autre signe, parallèlement code, de son rôle.

B. *Le nom signifiant l'agent est composé à partir de la connotation nécessaire à la qualification de son rôle.* L'association sémique n'est pas simplement exploitée par l'auteur à partir des voies tracées par le Code, mais lui est commandée par la narration. *Le nom romanesque est un nom construit*, même si ses éléments sont tous d'emprunt, même s'ils répondent chacun aux normes archétypales en vigueur. Cela signifie que le nom, à partir d'un signe connotatif ou d'une combinaison de connotations déchiffrables pour le lecteur, valorise sans faute l'agent. Le rôle narratif qu'il s'agit de faire percevoir décide de la

5. Le critique confirme: *Zemganno! Cela ressemble à un nom qui vient de loin, à un nom tzigane à un nom fatidique (Polybiblion, 26, 1879, 6. Cette lecture s'appuie sur une déclaration expresse du livre: "Nous sommes d'origine bohémienne... et ce nom, je ne suis pas sûr de l'avoir inventé Quant à la positivité du patronyme, nous sommes là encore directement renseignés: - "Zemganno... mais il est vraiment original votre nom... il possède un diable de Z au commencement qui est comme une fanfare... on dirait une de nos ouvertures - c'est l'employeur des héros acrobates qui parle -, vous savez, où il y a une sonnerie de clochettes dans une batterie de tambours."*

composition connotative du nom. Pour être propre à diriger la lecture, le nom romanesque est bien un *sens*. Ancrée dans l'une ou l'autre de ses parties, la connotation représente sa capacité de signification. *Du sens (clair) figure alors dans le nom comme son origine narrative l'exige.*

Composer le nom c'est d'abord faire jouer ensemble un patronyme et un prénom. Ces deux éléments peuvent s'influencer, se corriger, se compenser en faisant appel à des associations particulières (éventuellement même contradictoires). Le signe que constitue le nom romanesque est donc *composite* (quoique unifié). Ainsi, le prénom peut-il signifier relativement à part du patronyme en puisant dans le Code de quoi valoriser l'agent malgré la non-valorisation patronymique.

Le prénom permet alors à l'auteur de signifier le personnage dans le cas même où le patronyme doit demeurer non-signifiant (quoique hiérarchisant). Or, dans le cas où celui-ci est porte simultanément par des agents opposés dont l'un est positif et l'autre négatif - ce qui est une des manières courantes de procurer la déflagration romanesque (le récit se base sur la différence, cette différence est d'autant plus considérable qu'elle marque des proches, porteurs d'un nom identique, le père et sa fille, l'épouse et son mari) -, il ne peut guère supporter de connotations: positives elles contamineraient en bien celui qui a le mauvais rôle, négatives elles gêneraient le bon. Le patronyme se borne alors à la conformité et c'est *à partir du prénom* que l'auteur joue la valeur des agents.

Prénommer, dans le roman, c'est donc à la fois puiser à la source que constitue le Code les connotations nécessaires à la valorisation de l'agent et inscrire cette valeur *comme appoint potentiellement indépendant* de celle-là que véhicule le patronyme, c'est selon le cas valoriser ou neutraliser le patronyme alors qu'il a été choisi en raison du vide connotatif (relatif, car la conformité du nom à sa classe signifie toujours positivité au moins virtuelle de l'agent) qu'il comporte.

On trouve, en se bornant au personnel féminin du roman, les positions par le prénom suivant (approximativement)

<i>Aurore</i>	<i>desMazures (6bc)</i>	->	connotation beauté/bonté
<i>Marie</i>	<i>de Rioux (83)</i>	->	connotation bonté connotation pureté (<i>Elle portait la robe blanche et pouvait marcher sur la neige (14)</i>) connotation bonté/simplicité
<i>Blanche</i>	<i>de Volnay (14) de Fonsfrede (5)</i>	->	
<i>Jeanne</i>	<i>Leroux (13) de La Roche-Ermel (33) Guérin (20)</i>	->	
<i>Marguerite</i>	<i>Bouchard (18)</i>	->	connotation simplicité/pureté
<i>Helene</i>	<i>de Marcillac (4)</i>	->	connotation bonté/rectitude
	<i>SoeurMarthe(76)</i>	->	connotation bonté

Cependant, bien qu'elles soient capables de compenser la péjoration éventuelle du patronyme (*Boucharde, des Mazures*), les connotations ancrées dans le prénom ne constituent pas toujours une valorisation (une positivation) indiscutable de l'agent. Cela tient à plusieurs causes: de tels indices sont discrets, pris dans un système ils subissent la poussée des autres éléments et sont facilement contredits, voire effacés par ceux-ci: dans *Blanche Lizely (18)*, la non-conformité du patronyme suffit à compenser la charge positive du prénom, la combinaison contrastée produit globalement la négativité (ou du moins ses prémisses: singularity irregularité, contradiction). D'autre part, le prénom s'use vite et le Code ne prévoit que des classes de "bons" prénoms (chaque usager qui prénomme entend éviter les connotations négatives). Par conséquent, l'auteur doit respecter la vraisemblance et *ne pas négativer par le prénom*; tout en contrant la banalisation il ménagera *au-delà de la conformité* la différenciation des agents. Tout cela explique le flou (relatif) du prénom.

Mais il est d'autres moyens de fixer dans le nom romanesque la connotation différentielle nécessaire. Le procédé le plus voyant, le plus grossier, mais le plus sûr à cet égard consiste à assurer la valorisation *en formant le nom de l'agent à partir d'un terme impliquant la qualification de l'agent*. Il s'agit là de rendre lisible son rôle *en dérivant le nom* d'un terme susceptible de le désigner, *en le composant à partir de radicaux* ou son sens est lisiblement mais implicitement inscrit. Le nom s'entend alors comme une actualisation du sens mis à son origine; il offre ce sens comme son "étymologie" (réelle ou supposée). L'agent s'énonce par un nom qui n'est que l'inscription de son rôle.

Types de noms à radicaux positifs:

Aline Joyeuse (81) (joie) (femme de foyer modèle) *Jacques Vingtras (53)* (vingt, vaincra) (rebelle) *Crete-Rouge (8)* (coq, courage, patriotisme, republicanisme) (héros de la guerre de 1870) *Guy de Rosargue (86)* (rose) (héros) *Armelle de Mariaker (91)* (Marie) (héroïne)

Types de noms à radicaux négatifs:

Louis-Marie Agenor de Monpavon (81) (paon, vanité) (aristocrate dégénère) *Riballier (75)* (ribaud) (notaire marron) *Madeleine Malzon (75)* ("mal") (fille à la mode) *Pierre Maubron (87)* ("mal") (ami traître) *Fernande Choutard (22)* (chou) (pétroleuse) *Griffonnier (10)* (griffe) (vil séducteur) *Boromee Viperein (10)* (vipère) (tartuffe) *docteur Thureau (45)* (tue, bourreau) (criminel)

NOTE: Sans conclure (avec Eis⁶) que la transparence étymologique du nom équivaut forcément à sa négativité (*Solignac (J. Claretie, Le Beau Solignac (112)) Pour chef (9), Haute-Fontaine (40)*) sont des patronymes positifs), il faut pourtant constater que l'auteur recourt moins souvent à ce procédé pour positiver le nom (la conformité y suffit) que pour le négative.

Surnoms et sobriquets représentent une variété de noms romanesques formes à partir de termes contenant la qualification *explicite* de l'agent. Par rapport à la construction du nom à partir de noyaux sémiqes, ils réalisent bien plus complètement encore la fixation de la valeur. Surnoms et sobriquets constituent comme un modelage de la signification narrative de l'agent: ils l'offrent lisible, péremptoirement; à travers leurs éléments le personnage s'affiche. Ces noms qui ne mentent pas, transparents, non seulement coïncident avec sa nature, mais proclament leur unité avec elle. Le signe est ici déchiffré; le lecteur n'a plus qu'à en tenir compte comme d'une donnée.

Types de surnoms/sobriquets à valeur négative:

Madame Télémaque (75) (qui a vu du pays) (débaucheuse) *Mademoiselle Croquemitaine (28)* (non avenante) (espion prussien travesti) *Marche-d-gauche (9)* (horsdu droit chemin) (voyou) *Le Moqueur, le Gypaete, le Vautour-Fauve (G. Aimard, La Foret vier-ge (113))* (qualité négative, animaux mal famés) (apaches) *Casse-cou (14)* (brutalite, irreflexion) (voyou "communeux") *Souillon (14)* (indignite) ("femme légère", maîtresse de "communeux")

NOTE 1: Donner un sobriquet, faire porter un surnom, c'est qualifier en dehors des régies de conformité prévues par le Code et signifie donc "en soi", automatiquement, *negativation*. Cela explique que les personnages positifs portent relativement rarement surnom ou sobriquet et que ceux-ci ne désignent alors que des agents secondaires. Exemple: *Le Faux-Saulnier (3)* (contrebandier héroïque). AP+ doit son surnom à des circonstances exceptionnelles: il porte par ailleurs un nom régulier ou est destiné à le récupérer. Exemple: *La Sans-Mirettes (86)* (enfant voleur que son père noble retrouvera). Quant aux surnoms d'indiens et de trappeurs, appuyés sur un usage, ils échappent à la négativation automatique et fonctionnent à partir du système connotatif. Exemples de valorisation positive: *L'Eclair, L'Aigle rouge, Balle-Franche (113)*.

NOTE 2: La valeur du surnom ne dépend pas absolument de la connotation; la valeur de l'agent peut n'être pas conforme à la valeur connotée du surnom: même si le rôle de son porteur est négatif, il peut flatter. Ainsi, à côté de *la Fouine (106)*, qui qualifie parfaitement un bandit, on trouve *Fine-Lame, Cupidon, L'Eclair, Sans-peur (106)*, noms de guerre élogieux d'acolytes. De même, *Coeur-de-Lion (14)* désigne-t-il un capitaine fédère auquel il reste des vertus. Ainsi, la connotation (même favorable) ne prime-t-elle pas la valeur (négative) que le surnom tire de sa non-conformité par rapport au système régulier de nomination.

6. Eis, 1965, 315: *Wir konnten früher durch Tests nachweisen, dass etymologische Durchsichtigkeit bei Familiennamen das Ansehen herabmindert.*

NOTE 3: Des le-moment où les connotations impliquées dans le surnom ne sont plus uniquement négatives, mais s'entendent comme dérision et sont objet d'humour, la négativité de l'agent s'estompe; le nom de fantaisie garanti à la fois la relativité du rôle (l'agent n'est qu'un complice) et la relativité de sa négativité (l'agent est amendable). Exemples: *Carnaval (14)* (fédéré repentant), *Miracle (22)* (fédéré repentant), *le Grand-Cacatois (41)* (second d'un forban et homme de cœur), *l'Azèque (86)* (voyou repentant).

NOTE 4: Quant aux noms caricaturaux ils impliquent la négativité (*Mongrosleon Ier (70)*) ou l'intention parodique (*Jehan de Croupignac (37)*): le rôle romanesque n'est ici plus en cause. Par contre, si le nom n'est qu'humoristique (sans connotation négative), l'agent peut fort bien conserver sa positivité (qu'il soit secondaire ou non). Exemples: *Tartarin de Tarrascon (85)* (alliteration non euphonique, contraste tartare/petite ville du midi), *Babolain (G. Droz, Babolain (114))* (alliteration non euphonique, train de connotations de dérision). De même, l'attribution d'un prénom demode ou deprecie ridiculise sans négative l'agent. Exemples: *Evonyme Ormancey (88)*, *Corentin Kerroch (G. Droz, Une Femme gênante (115))* Dans les deux genres de comique, l'héroïne du personnage se constitue comme anti-héroïne.

C. *Le nom signifiant l'agent est composé de plusieurs éléments connotés complémentaires.* Une articulation de signes forment l'unité sémique spécifique désignatrice. Le nom romanesque fonctionne comme un texte extrêmement bref (mais dense): les quelques mots qui le composent tissent ensemble plusieurs chaînes associatives et les nouent de façon à réaliser le sens de l'agent. Le nom consiste en un dosage précis de connotations propres à produire la connaissance implicite du personnel implique. Le nom est une formule, il se déchiffre et renseigne sur l'action à venir, les causes dont elle découle, les effets qu'elle entraîne. Cette action, qu'il l'accompagne (que l'annonce du nom ne soit faite qu'après la mention d'un certain nombre de conduites) ou qu'il la précède (que la présentation des personnages soit antérieure à l'événement), il la vérifie, chaque élément textuel garantissant la cohésion de l'ensemble.

Par rapport aux noms propres en usage, le nom romanesque doit être compris (qu'il leur soit identique ou non de forme) comme superlativité, renforcement et concentration de connotations. Bien qu'il suive les régies du Code (même dans la différence qu'il peut constituer), il est plus clair, plus lisible, transparent à un plus haut degré. Plus les connotations comprises sont nombreuses et explicites, plus ce nom peut être dit romanesque. Un nom romanesque représente une actualisation fictive du Code. Une actualisation fictive du Code représente son grossissement.

On trouve, principalement, les composés suivants:

Extranéité + réduction au patronyme - *■ indice de négativité:

docteur Jenkins (81) (médecin marron)
baron Hemerlingue (81) (richard, adversaire du héros) *Schmidt (1)* (mécanicien, "utopiste populaire") *la Tompkins (7)* (écuyère, responsable du malheur des héros)

extranéité double, triple -> indice de négativité:

Sarah Graff (ou *Schmidt*) (86) (malfaitrice) *Lion Rabbe (91)* (criminel, agent prussien)

extranéité + réduction au patronyme + radical négatif -> indice de négativité:

Danielou (41) (radical: loup) (forban) *abbé Morris (10)* (radical: "mal") (criminel)

extranéité + surnom a connotation négative - *■ indice de négativité:

Charlotte Maentz dite *Mademoiselle Croquemitaine (28)* (espion prussien travesti)

réduction au patronyme + banalisation du patronyme -> * indice de négativité:

Dublanc (9) (clerc, incarnation de toutes les bassesses)

réduction au surnom 4- radical négatif -► indice de négativité:

Jouir (A. Gladys, Male et femelle (116)) (radical: amour frelate) (séductrice)

réduction au surnom + connotation négative (latinité) du surnom + radical négatif - * indice de négativité:

Cara (82) (le radical - amour frelate - multiplie la dépréciation: *Cara, que dans son monde on appelle Carafon, Caramel, Carabosse, Caravane, Carapace et surtout Caravansérail, - ce qui, eu égard à ses mœurs hospitalières, est une sorte de qualificatif parfaitement justifié, etc.*) (séductrice)

superlativité du nom conforme - *■ indice de positivité:

Jean-Louis-Henry de Kerenfort (ou *Keremfort*) (41) (superlatif: "fort") (héros)
Robert de la Tour-du-Roy (13) (superlatif: "roi") ("parfait gentleman") *Jacques de Trevannes {J. Vincent, Jacques de Trevannes (117)}* (superlatif: "très") (héros)
Gerard de Seigneulles {A. Theuriet, Le Manage de Gérard (118)} (superlatif: "seigneur") (héros)

superlativité du nom non conforme -> indice de négativité:

Diane de Cordis (-87) (superlatifs: "cœur", "Lys") (adultère)

réduction du prénom au diminutif onomatopéique → indice de négativité:

Nana (E. Zola, *Nana* (119)) {*Anna Coupeau*, courtisane)

Lolotte (42c) {*ha de Zintsky*, *Iza Lolotte*, *la Lolotte*, *la Grande Iza*, courtisane)

NOTE: L'abréviation, le redoublement, l'alliteration dite "naturelle" imitant les formes du langage enfantin ou populaire produisent ici un nom d'intimité. Ce nom, divulgué, pro-clame (il se substitue au patronyme) change de statut: cessant de marquer la tendresse privée (et comportant d'ailleurs des associations négatives) il signale la multiplicité des rapports in times et ainsi l'indignité de l'agent. L'hypothèse de Rilke, qui néglige ce déplacement sémique et donc le fonctionnement textuel d'une forme, est incorrecte: *Woher hat sie [Nana] ihren Namen? Er ist ein Urlaut, ein frühes, sinnliches Lallen der Menschheit; Nana, das war ein Beinamen der babylonischen Ishtar. Hat Zola das gewusst? Aber desto merkwürdiger und kennzeichnender, wenn er es nicht gewusst hat*¹.

euphonisation du nom (conforme) -9 indice de positivité:

Aurélien de Mareuil (V. Perceval, *Le Crime d'Aurélien* (120)) (héros) *Laure de Guéran* (A. Belot, *La Sultane parisienne* (121a)) (héroïne) *Alice de Morignac* (98) (héroïne)

Lionel de Rias (55) (héros)

le prénom positif/négatif corrige le patronyme →

Rodéric) *Marguerite*)
positivise *Marthe*)

Maurice
Diane négativise

indice de positivité/négativité:

Aronelli (92) (héros) *Ducharme* (14) (la vertu même) *Schmidt* (86) (la pure jeune fille)

le patronyme positif/négatif corrige le prénom +

Pourchef)

Beaudoin) positivise

de Bois-Rose (3) (le méchant) *Bérard* (83) (la séductrice)

indice de positivité/négativité:

Judith (9) (héroïne) *Maria* (43) (ou la connotation déjà corrige la latinité) (victime d'un père injuste)

NOTE: La prédominance de l'un ou l'autre des éléments au sein de la combinaison formant le nom romanesque est déterminée par le Code; son pouvoir relatif se mesure à partir des normes que celui-ci (actuellement) impose. Aucun élément de la composition ne possède une charge identique (négative/positive): "par nature", d'abord (les connotations peuvent être plus ou moins fortes, les associations plus ou moins lointaines - "fraîches"),

¹. Cite dans Maurer, 1963, 110.

à cause de son usure, ensuite (son usage (dans le roman) implique à partir d'un certain point l'affaiblissement de sa portée).

Les décompositions élémentaires effectuées se basent toutes sur le concept de conformité, les significations découvertes aux différents types de nomination romanesque s'y rattachent sans exception: la mesure (la lecture) du nom propre dépend de la relation que ses diverses implications sémiques entretiennent avec le Code; la conformité du nom romanesque signifie un certain rapport entre la réalisation que celui-ci représente et la programmation que constitue le Code. La connaissance de l'état du Code n'étant pas effective (ou complète), le Tableau ci-dessus doit présenter un certain nombre de trous, plusieurs séries de noms doivent échapper à notre lecture, leur régularité (ou irrégularité) demeurant pour nous imperceptible (sous-estimée, surestimée).

Exemples de noms propres dont la lisibilité demeure (pour nous) insuffisante ou mal assurée:

APn+ : *Nathalie de Verville* (78) (victime de son mari), *Yvonne de Curval* (92) (héroïne)

APn- : *Roger de Verville* (78) (mari criminel), *Aimable-René de Curval* (92) (incarnation du préjugé de classe), *Emmeline de Revilly* (30) (adultère)

APb+ : *Helene Laheyraud* (118) (héroïne), *Marcel Berthier* (49) (le faible), *Georges Stoul* (116) (l'homme séduit), *Frédéric Boissier* (30) (le grand artiste trompé par sa femme)

ASb+ : *Maxime Giraud* (13) (le médecin charitable), *André Maranne* (81) (le poète digne de parvenir)

Cependant, quoique, comme on voit, l'anomalie et l'irrégularité (ou simplement le renforcement de la régie) soient plus aisément repérables et que le contrôle de la normalité du nom, dans certaines conditions, ne se fasse pas, ce défaut théorique, dont les effets se feront sentir tant que le système sémiotique de base, comme tel, n'aura pas été décrit, peut être ici, sur le plan de l'analyse textuelle, dans une certaine mesure éliminé.

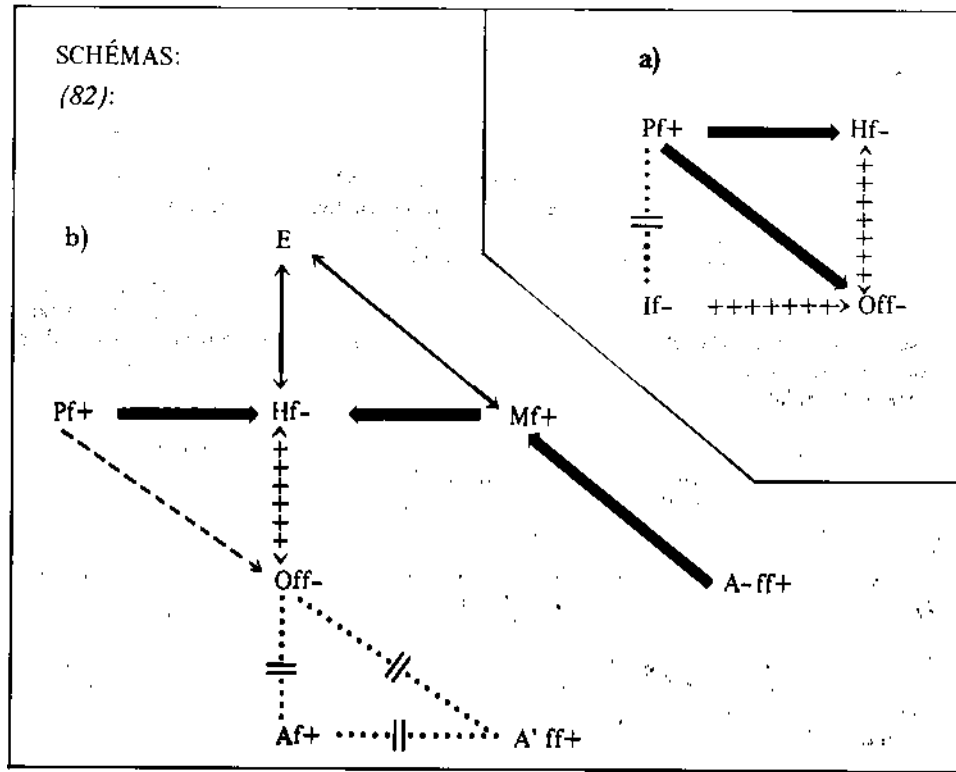
En effet, le nom romanesque, "partie de l'appellation collective"⁸, terme de classement, designation, terme positionnel, joue dans un ensemble avec d'autres noms, pareillement composés, pareillement signés d'un rôle narratif distinct, et signifie *au travers d'un double rapport*: quant au récit qui le comprend, quant à la série nominative dont il fait partie. De sorte que la valeur du nom propre (quelquefois pour nous) sémiquement indistincte se trouve de toutes façons *mesurée par le texte*. Puisque le nom propre définit le personnage que définit la fable, puisqu'il n'est donc qu'un relais d'actualisation de la fiction, *son sens peut se déduire du texte*, en vertu de la cohésion que ses éléments réalisent.

H. Cf. Lévi-Strauss. 1962. 231.

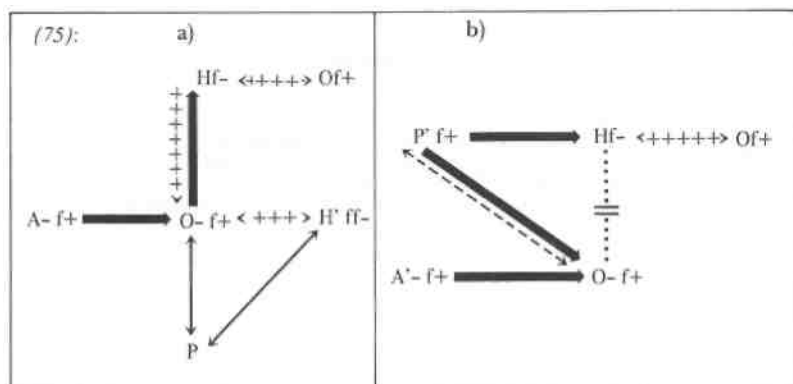
TABLEAU 10

COMPOSITION DU DESEQUILIBRE RELATIONNEL

PROCEDURE: On ne relève, dans les schémas suivants, que les qualités fonctionnelles, que les positions hiérarchiques exploitées des agents: tout père n'est pas P (mais le demeure potentiellement) et peut remplir un rôle subalterne (assistance: A, figuration: E), tout agent richissime n'exerce pas sa suprématie, etc. Afin de faciliter la représentation, les rôles les plus secondaires ne sont pas tous notés, ni tous les cumuls. Les agents dont il n'est fait que mention dans le texte sont, normalement, omis.

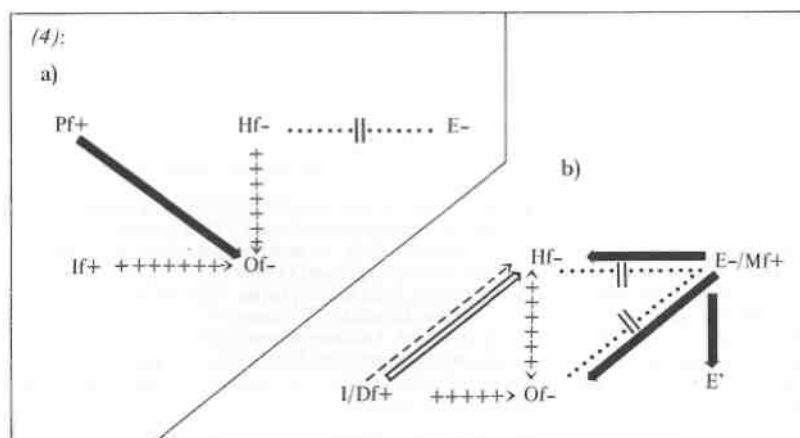


H: fils de famille, P: ses parents, qui ont recueilli O, sa cousine pauvre, la lui refusent, I: associe à l'affaire de P propose en mariage à O, E: ami de H, qui lui présente M, M: séductrice de H, A-: créancier de M, A: professeur de chant de O, très capable, A': homme d'affaires, bailleur de fonds, prenant O sous contrat. Les exécutants et aides divers sont nombreux (domestiques, amis, employés, un médecin, etc.). Dans a), premier état du système relationnel de base, la relation conforme H (+++) O est irréalisable, la solution non-conforme Test tout autant. Le déséquilibre s'explique en b) où O cherche à faire carrière à l'opéra (afin de s'enrichir pour faire tomber les préventions de P), ou H, devant l'obstacle, cède à l'entreprise de séduction. La relation conforme souhaitable H (+++) O se confirme comme irréalisable.

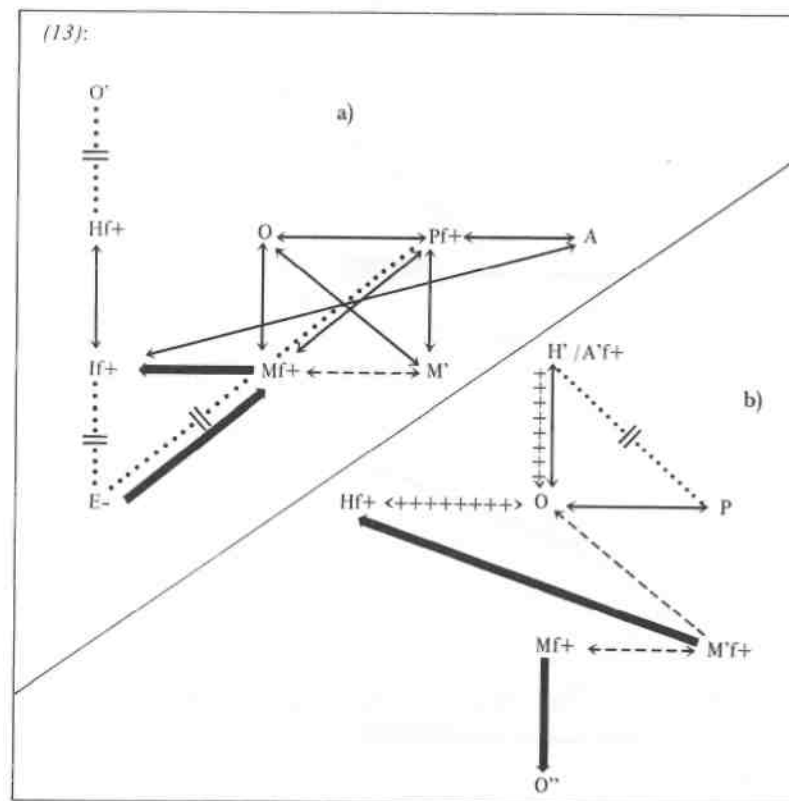


H: espoir de la science, sans fortune, O-: jeune paysanne excessive-ment belle revant de Paris, séductrice de H, A-: femme de charge et mauvaise influence s'exerçant sur O-, H': berger, desirer changer d'état afin de se rendre digne de O-, P: digne père de O- approuvant les projets de H', O: riche, honnête et aristocratique jeune fille, prête à accorder sa main à H, P': mère de H, impositrice du "devoir", A': débaucheur de O-. Dans a), premier état du système, la relation idéale H (444) O est irréalisable du fait de la séductivité de O- (la relation O- <++++> H' Test pareillement). Ce double déséquilibre se fixe en b) où le contrat (fiançailles) H ••• H ■ ••• O- et le débauchage de O- par A' représente des relations contraires à la conformité (c'est-à-dire déséquilibrées).

Sur la séductivité de O- comme pouvoir: *Cette force, elle ne l'avait pas épuisée en faisant la conquête d'Adrien Hervey [= H]; il ne tenait qu'à elle de l'exercer encore avec succès, et de vouloir avec persistance pour que d'autres hommages alias-sent à elle, empressés et dociles, pour que des hommes riches et distingués fussent à ses pieds, prêts à satisfaire ses caprices.*

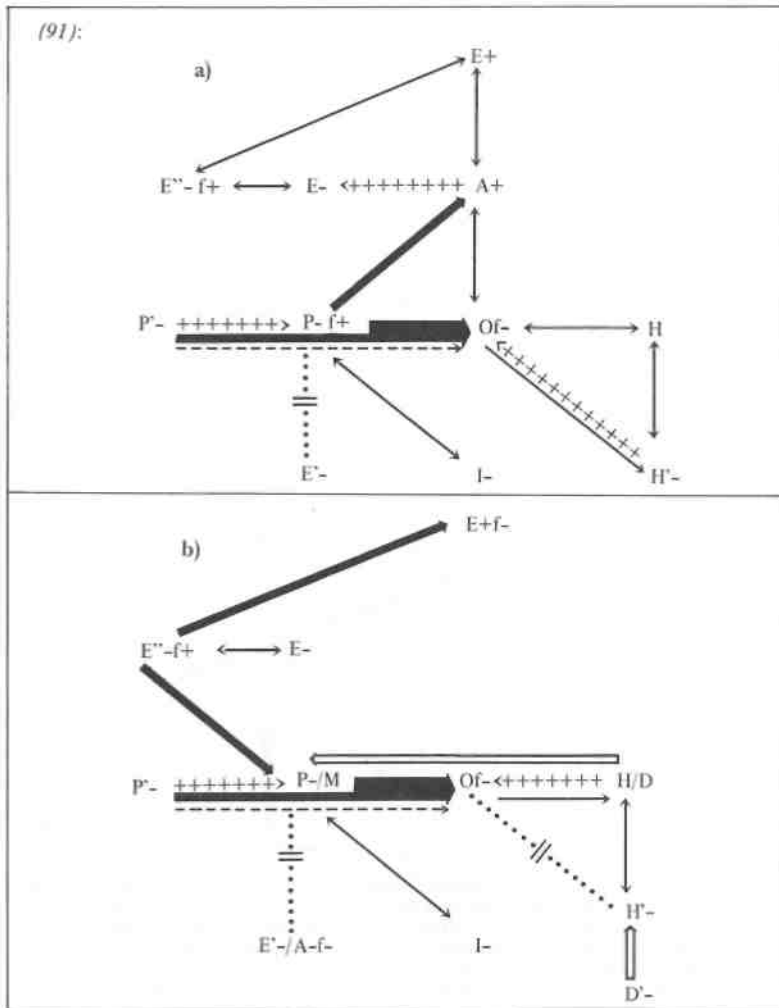


H: jeune peintre sans fortune, O: jeune fille sans fortune, P: mère de O désirant un mari fortuné pour celle-ci, I: homme riche que P impose à O, E: messager de H qui, revenu enrichi d'Amérique, demande un rendez-vous à O. Le déséquilibre de la situation respective des agents H, O et I est flagrant et s'explique dans b), second état du système relationnel: E (qui se révélera M) exploite la situation, assassine E' (ce que le lecteur ignore mais suppose), fait chanter O, détourne les soupçons sur H qui ne peut se disculper puisque D et I coïncident (ce serait compromettre O et commettre une indignité, H aimant O). D'autre part, I, mis au courant de la relation H <++++> O, n'écoute que sa haine et désire, en tant que D (il est juge d'instruction), trouver H innocent coupable. La fixation dans l'instabilité est donc généralisée.

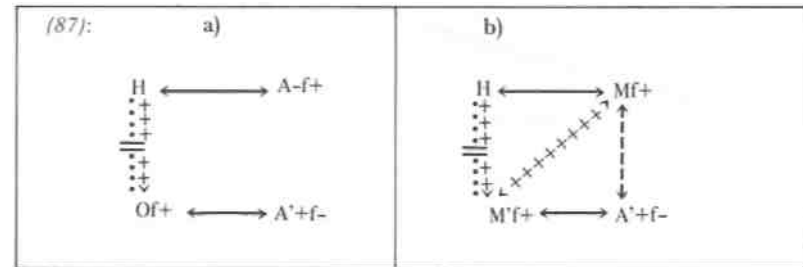


O, M, M' sont sœurs: O constitue l'idéale jeune fille, M la séductrice ambitieuse, M' l'envieuse: l'instabilité existe donc en germe; I: noble et riche vieillard que M s'impose pour mari, A: ami de la famille et de I, aidant à son mariage avec M (P, père de O, M, M', ayant fait faillite, il paraît faire œuvre de charité), E-: peintre employé par P et I, homme à bonnes fortunes (et "radical" en paroles), tente de séduire M, P: désintéressé E, H, ami de I, noble et riche jeune homme, dont le sort est lié, à la suite d'une

Déplorable aventure, à 0', sa maîtresse folle. Le second état du système multiplie l'instabilité inscrite dans a): l'entreprise de séduction de H par M' se heurte à la relation H <++++> O et lui fait obstacle, H' / A' (jeune médecin modèle, dont P est l'obligé puisqu'il lui doit la vie) a des droits sur O (mais sa qualité empêche qu'il en use). D'autre part, la nouvelle entreprise de séduction de M vis-à-vis de O" (officier) (accomplie après la mort de I afin de pouvoir s'en constituer l'héritière, la fortune devant aller à un enfant éventuel) confirme un inacceptable triomphe.

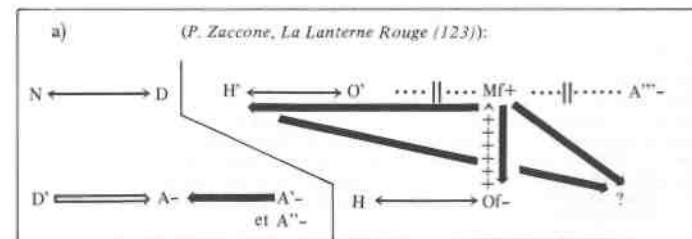


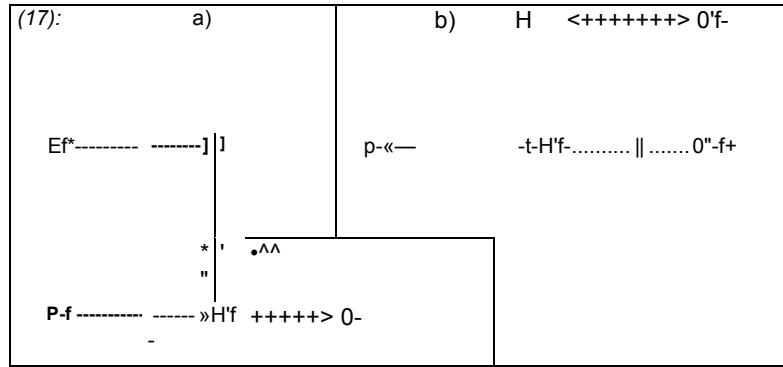
O: l'idéale orpheline dont la fortune est aux mains de P, P' ses tuteurs, P: homme d'affaires prussien, P': sa femme, avare haïssant O, toute à sa dévotion, A+: servante fidèle de la mère de O, amie de celle-ci (détient la preuve que la fortune de O est aux mains de P), E+: allumeurs de réverbères, brave homme, ivrogne, sympathisant avec A+ E-: mari prussien, portier de l'immeuble de P, E"-: commensal de E+ et de E-, aventurier, H: cousin de O, jeune homme distingué, ami de H', autre jeune homme, amoureux agréé de O, I: associé prussien de P, que les tuteurs de O préméditent d'imposer à celle-ci, E'-: étrange locataire de P. L'instabilité est générale: P ne peut laisser la preuve aux mains de A+ et la supprimer (ce qui est rapidement explicitement déclaré), les relations A+ <++++> E-, O <++++> H' (car H' est un personnage timide, myope, ridicule) sont insoutenables; quant à H, son impénétrabilité fait mettre en doute la relation <-----> * qu'il possède avec O. Le second état du système représente sur plusieurs points la "révélation" de l'état premier: P se comprend désormais M (il sera reconnu plus tard comme agent prussien de grade supérieur), E' se comprend comme son complice, la relation H' ^-+ O se fixe en contrat (engagement préluant à des fiançailles), tandis que H manifeste sa conformité avec O tout en se découvrant acharné à démasquer M (il est déclaré plus tard "espion de police" - par patriotisme). Ceci, alors que H' figure, à tort, pour la police officielle D' le prévenu. D'un autre côté, E"- exploite les renseignements fournis par E+ (qui a vu le meurtrier) pour faire chanter M. Les impossibilités relationnelles enregistrées seront levées peu à peu: I, H' et E- se révéleront agents prussiens, O reconnaîtra H, etc.



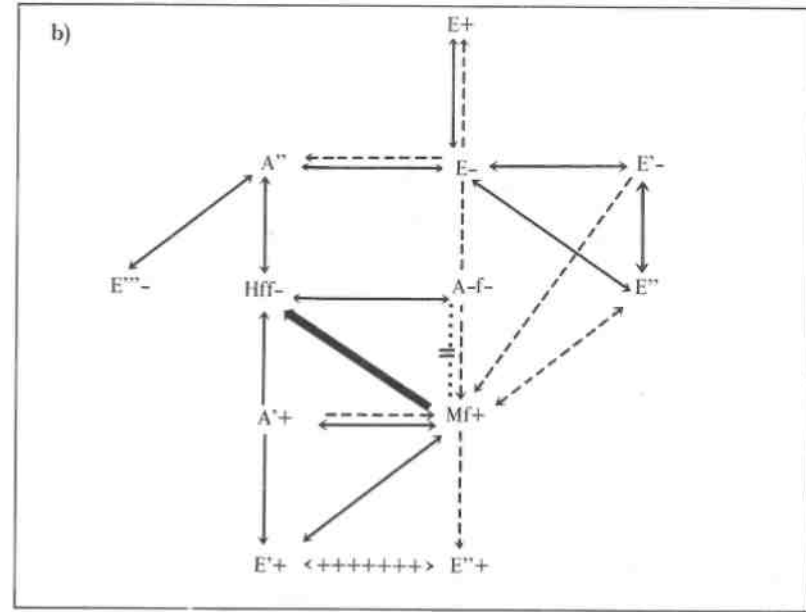
Si H (parfait jeune homme) aime et épouse O (trop belle jeune fille de province) pour laquelle il ne figure que le partenaire du contrat, leur relation est instable; si H fait intervenir A- (son ami, un diplomate inquiétant, un charmeur) auprès de O afin de la guérir de Paris dont elle rêve, leur relation est instable, l'adultère conforme et coupable (par rapport à H qui représente la positivité) ne peut manquer de se produire; si A+ (cousin de O, amoureux qui n'a pas été agréé, homme intègre) est mis en contact avec A, leur relation ne peut être que négative; par ailleurs, son influence (il est pauvre, timide) ne parvient pas à enrayer la relation O <++++> A-. O, A se révèlent donc M', M, rendant ainsi la figure relationnelle intenable.

a) (P. Zaccane, *La Lanterne Rouge* (123)):

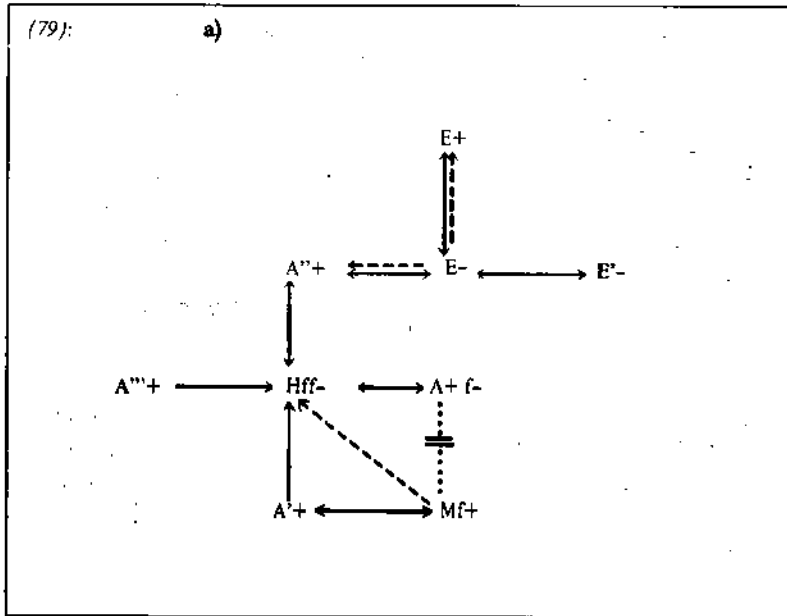


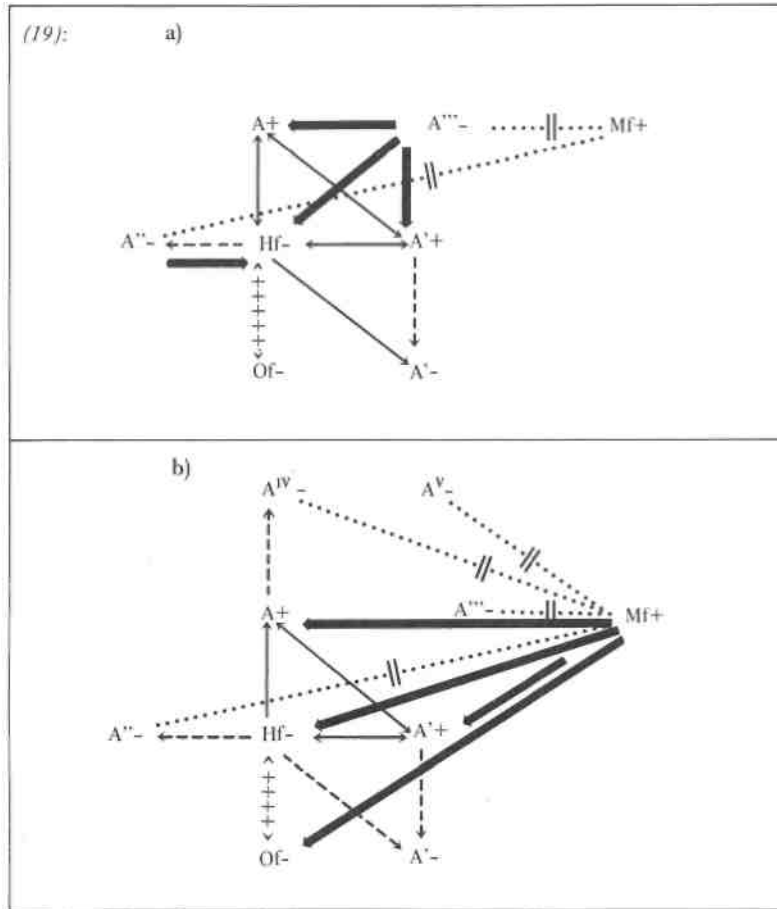


H, H': bonnes ouvrières brocheuses, sœurs, P: leur père, se fait entretenir par ses filles, O: amant tyrannique de H', E-: ami de O, sans ressources, non agréé de H. La relation H' <++++> O- est malheureuse. H' (l'aînée) représente pour H le modèle à ne pas suivre: sa non-conformité à E est donc par elle reconnue. Dans b), l'instabilité se développe: le dépit fait entretenir une liaison non-conforme entre H' et O", la relation H <++++> O' (brave garçon, ouvrier de dernière catégorie, timide) ne réalise pas l'équilibre modèle. Cela d'autant que P représente l'obligation virtuelle (pour H en tous cas) de l'accomplir (il désire par égoïsme un gendre qui ait le sou).

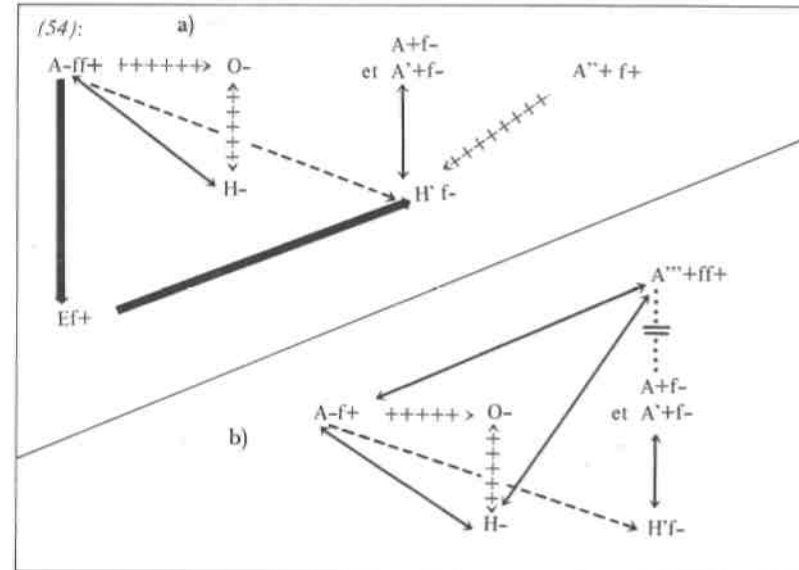


H: déporté revenu clandestinement à Paris, victime, pitoyable, A+: demi-frère de H, charcutier fortuné, chez qui H trouve asile, M: épouse de A+, maîtresse femme, femme d'ordre, dont l'antinomie par rapport à H est des l'abord discrètement mais nettement exprimée: *Elle l'appela "monsieur", fut très bonne. Elle le regardait paisiblement, de la tête aux pieds, sans montrer aucune surprise malhonnête. Ses lèvres seules avaient un léger pli*, A'+: peintre, parent de M, servant de guide à H, A''+: maraichère, bonne âme qui aide H à gagner Paris, A''+: marchand de volailles, ami politique de H, E-: veuve desséchée, belle-sœur de A'+, E': vieille fille, entente dans la médisance avec E-, E+: nièce de E+, bonne fille. H figure un point de déséquilibre complet dans le système relationnel: 3 des 5 relations nouées avec lui sont instables ou menacées: M A' H, M A+ H, E'- E- A''+ H ne peuvent se maintenir; quant à la position de H, soit globalement, soit par rapport à M, elle est injuste, non-conforme. b) représente une certaine exploitation du déséquilibre et propose l'élargissement de sa base: dans la chaîne relationnelle E'- E-A'' H, A'' perd sa positivité (il procure à H une place politiquement inacceptable, il attire sur H la haine de E- (qui devient donc A- en puissance) et de E'- (qui devient donc A'- en puissance: *Et pourtant elle jurait qu' elle avait déjà vu ce grand escogriffe quelque part*), il révèle son manque de sérieux politique, il est en relation enfin avec un cafetier (E''-), mouchard (qui devient donc A''- en puissance), dans la chaîne relationnelle M A+ H, A perd sa positivité (il se révèle n'être qu'un égoïste complètement manœuvré par M (d'autre part, M confirme sa négativité en obligeant H à accepter une situation d' "inspecteur à la marée" inacceptable dans sa condition). Par deux autres canaux, l'instabilité ne peut manquer de retentir sur H: le système A'+ M E''+ (une gamine) E'+ (un gamin, protégé de M) est en déséquilibre et la chaîne relationnelle E- E'- E'' (belle poissonnière, rivale de M dans le quartier) M ne peut manquer de confirmer M dans sa conduite (l'auteur évoque la "peur" de M devant H, puis son "irritation" croissante).

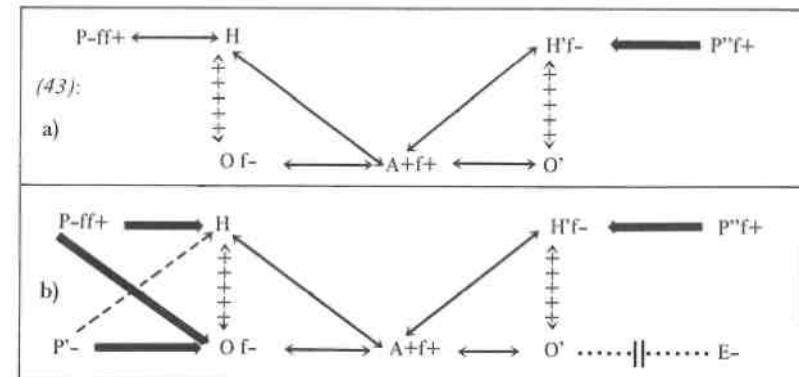




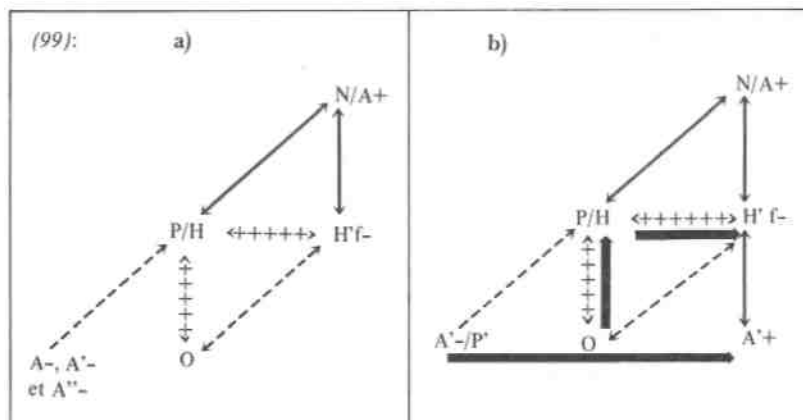
H: étudiant en droit, pauvre, militant dans l'opposition républicaine au régime impérial, A+, A'+: amis politiques de H, étudiants comme lui, O: jeune fille sans fortune, honnête, A': journaliste, soi-disant ami politique de H qui est dupe, perce a jour par A'+, A'': agent provocateur se présentant a H comme conspirateur prêt a collaborer, que H identifie, A''': agents et espions divers lancés aux troupes de H, A+, A'+, M: hautes instances de la police politique (en dernier ressort, le régime impérial, Napoléon III lui-même). b) ne fait que généraliser l'instabilité régnante et l'accuse: M procède a l'arrestation de H, A+, A'+ et de O (conséquence de la conformité de cet agent aux agents positifs) H reconnaît la qualité négative réelle de A'- (sur ce point précis un paradoxe relationnel est lève), M s'appuie sur A^{IV}- (ébéniste, marchand de vin, agent provocateur) et sur A^V- (employé, fréquente les cercles républicains, délateur) pour réaliser l'injustice narrative.



A-: riche veuve imbue de prejuges aristocratiques, mere de H, H: jeune fille vaniteuse et sensuelle, O: officier prussien, a une liaison avec H (se révélera faussaire), logeant chez A- et très bien vu par la mere a cause de ses bonnes manieres, H': blanchis-seuse, jeune fille pauvre et pure violée par un prussien, A+, A'+: mere et père (jardinier) de H', convaincus de l'innocence de H', A''+: veuve charitable, elle aussi convaincue de l'in-nocence de H', A''': agent provocateur, lui offrant un emploi, E: patronne de la blanchisserie employant H', A-etant de ses meilleures pratiques, E congédie H'. L'instabilité vient d'une part de l'animo-site de A- pour H', d'autre part de la situation injuste des agents positifs. Ceci se verifie dans b) ou A''+ (ricchissime beau-frere de A- et dont le père de A+ fut le modeste crean-cier autrefois) ignore encore la qualite de A-: l'enrichissement de A+ est assure, mais la disqualification des agents negatifs reste a realiser.



A+: jeune couturière orpheline, charitable, dévouée, "bonne", P-: patronne autoritaire de A+, H: fils de la patronne, très soumis à sa mère, O: jeune fille pure et romanesque, apprentie dans Atelier de P-, amie de A+, sa relation avec H est conforme et déséquilibrée. A+ (agent principal) entretient les mêmes relations d'amitié dévouée avec un autre couple parallèlement instable: H': fils de bonne famille sans ressources, sa famille ayant rompu avec lui à cause de sa liaison avec O', O': demoiselle de magasin, orpheline, honnête, sa relation avec H', quoique non légitimée, est conforme, P'': oncle de H' déshéritant H' à cause de sa liaison avec O', E-: femme de ménage de O', semeuse de discorde. b) exploite les données de a): la charité de A+ ne suffit pas à contrebalancer les effets de l'autorité de P- et de P' (père de O, misanthrope révolutionnaire) sur les enfants; les deux relations conformes sont menacées doublement.



P/H: jeune femme belle et riche, vivant séparée de son mari, H': sa petite fille, enfant qui l'aime passionnément et qui en est de même aimée, N/A: narrateur, vieux garçon, brave homme, ami de P/H et de H', O: homme jeune, la perfection selon le monde, amant de P/H. Cette relation, conforme, est cependant doublement instable: elle contrevient à une autre relation conforme (entre P/H et H') et est reprouvée par le monde (A-: chroniqueur mondain indiscret, A'-, A'': mondaines mal intentionnées). b) réalise cette double instabilité: O exige de P/H qu'elle éloigne H' (H' entre en pensionnat), A'-/P' (mère de A'+, amie de pensionnat de H') exige que la relation H' < ----- > A'-f cesse. Le malheur général est accompli.

EXPLICATION: On observe, quant au fonctionnement du système relationnel, les faits suivants:

1) La primarité ou la secondarité des agents romanesques enrôlés (AP, AS) se mesure à l'étoffement *textuel* de leur qualification: le personnage secondaire est simplifié, réduit à la pure déclaration de sa position hiérarchique et de sa qualité: // il s'affirme et ne se vraisemblabilise pas (ou peu), aucune justification "caractérielle" ne prouve la conformité de sa nature et de son rôle; cette conformité il la possède par définition; jamais dissemblable par rapport à lui-même il ne saurait servir de support à l'intérêt.

Contrairement aux héros de toutes catégories, les agents secondaires demeurent sans visage: des personnes sans apparence même de personnes.

2) La supériorité ou l'infériorité hiérarchique des agents se trouve *liée aux rôles* compris dans le système. Ainsi, H, O ne possèdent-ils jamais la suprématie (sauf la Tépilogie). Ont-ils la suprématie, leur négativité est obligatoire. Inversement, P, M priment systématiquement les agents positifs. H, O, agents positifs, acquièrent le pouvoir malgré l'opposition qui leur est faite -et à travers celle-ci- à la conclusion du texte (héritage, récupération de la fortune, riche mariage, etc.). Le travail, la persévérance, la vertu, la charité, la réussite artistique ou scientifique, etc. réputés moyens honnêtes de parvenir ne servent qu'à démontrer la dignité de l'agent: une fois qu'il a agi d'après la conformité (c'est-à-dire positivement, comme l'archétype idéologique *Yentend*) la fortune consacre sa valeur, situation et qualité coïncident.

Ainsi, que O possède la suprématie est contradictoire à son rôle. Si O est riche, l'agent fait un mauvais usage de cette richesse, si O est beau, il fait un usage indigne de sa séductivité, l'agent est alors négatif et se révèle (normalement) M. Il se passe donc que négativité équivaut à injustice dans l'exercice de la suprématie.

Il y a plus. La fortune de l'agent négatif signifie *materialité* (M jouit, dépense) alors qu'elle signifie *spiritualité* pour l'agent positif (H prospère, contribue au bien-être général, exerce la charité). De même, la séductivité de M s'entend comme *usage du corps*, pression par le corps, lascivité, tandis que la beauté de O, H est comprise comme *exercice de l'dme*, spiritualité, rayonnement. Pour M, le corps est un *capital de pouvoir*. Pour H, il n'est que le signe de sa dignité, c'est-à-dire qualité de l'esprit ("grâce"). M exploite et ruine par la chair, alors que H se fait reconnaître comme bonté dans un corps suffisamment modeste. La puissance irrésistible injuste matérielle de M s'oppose à la puissance non moins irrésistible mais dont la soumission est représentée comme accidentelle de H, O. La force "morale" positive ("vraie") se trouve toujours soumise, le temps du li-vre, à la force "physique" négative ("fausse"). *Le roman développe l'histoire comme la lutte de l'dme et du corps, afin d'inscrire, conformément au code, la défaite jamais suffisante de celui-ci.*

3) *La pesée hiérarchique s'opère sur l'agent positif.* Il en résulte que celui qui l'exerce est de qualité négative. Se trouver posséder la suprématie signifie forcément, la négativité de l'agent. Cela vaut pour M, ses substituts, ses intermédiaires (A-, E-), mais aussi pour les représentants de l'autorité paternelle (et I). Si H, O, agents sur qui la force ou l'influence a prise, sont eux-mêmes négatifs (mauvais fils, fille perdue), si donc un pouvoir positif de parents par exemple bien intentionnés cherche à s'exercer sur des agents virtuellement soumis à leur autorité mais qui ne la reconnaissent pas (H, O-sont M), alors P, agent positif, échappe à la régie. Cependant, ce cas, non romanesque ne se produit pas: P positif oppose à H, O négatif se trouve toujours dépossédé de son pouvoir, ne remplit pas son rôle et s'appelle désormais A+, E+.

P imposant est de la même famille que l'agent imposé H, O. Il en résulte que la dissemblance P vs H, O doit être limitée. En effet, le code écrit la transmis-

sion des qualités des parents aux enfants (parallèlement à celle des biens) ("tel père, tel fils", dit-il). Par conséquent, un mauvais fils assigne à de bons parents ne s'imagine pas et le roman joue (souvent) à feindre la contradiction de ce principe: le mauvais père ne Test pas réellement, le mauvais père n'est pas le vrai père, la conformité des parents n'est pas acquise et explique la dissemblance de l'enfant, etc.

La famille (ses chefs) représente le pouvoir exercé: la puissance d'état ou de classe ne paraît pas dans le roman ou ne s'exerce que par son intermédiaire (elle s'y dérobe). Cette réduction des rapports à la cellule familiale (particulièrement sensible dans le roman "populaire" ou M lui-même en relève souvent. Exemple: M est cousin de O, O est orpheline adoptée par les parents de H, M se fait nommer tuteur P de O, le roman se base sur cette adversité interne (P. Saunière, *Le Capitaine Belle-Humeur (124)*) offre plusieurs avantages: cette mise en scène idéologique camoufle la réalité de la lutte sociale existante, des paradoxes dramatiques se proposent à bon compte.

NOTE: Que le pouvoir "paternel" figure souvent dans le roman l'obstacle à surmonter paraît confirmer la thèse sociologique qui veut que les lecteurs soient, dans leur majorité, précisément les groupes sociaux les plus étroitement soumis à l'organisation familiale et les plus dépourvus d'autorité au sein de cet ensemble (les jeunes gens, les femmes).

Le roman, à travers l'aventure, semble s'articuler autour du problème *-unificateur - de la pression familiale*; il expose un apparent "comment ne pas être soumis et être son propre maître?" et débouche sur la réintégration: H et O sont libres au dénouement *en ce qu'ils fondent une nouvelle famille conforme à celle dont Us sont issus (ou conforme aux normes archétypales à laquelle celle-ci malheureusement ne répondait pas).*

Le roman est donc ce trajet circulaire ramenant les agents positifs (le lecteur) à l'origine d'une autorité -dont il paraît représenter la négation: *la structure autoritaire s'impose comme idéal et idéal de la contestation mime* (le fils qui a souffert d'un père sévère sera un père juste, c'est-à-dire sévère). La famille, substitut idéologique de l'organisation sociale de classe, ressort consolidée du livre. L'opposition larvée, gommée par le jeu romanesque, se récupère comme participation.

4) *Les couples des agents réalisent autant d'oxymores.* Tout personnage ne suppose pas seulement son opposé, de qualité contraire, tout rôle n'implique pas simplement un rôle adverse qui lui corresponde (H appelle M, P suppose celui sur qui s'exerce sa suprématie, etc.), le pur contraste n'est pas cela à quoi tend le système relationnel. En effet, si les agents, d'une part, se trouvent bien couples (ils représentent alors l'un par rapport à l'autre une certaine conformité: H désire O, A+ soutient H, A- soutient M, etc.), s'ils se distribuent effectivement en séries ennemies (ils représentent alors l'une par rapport à l'autre une certaine difformité: H est tout le contraire de M, A+ tout le contraire de A-, etc.), ils constituent, d'autre part, deux par deux, si Ton tient compte à la fois de leur qualité et de leur situation hiérarchique, autant de relations paradoxales.

Le système relationnel romanesque, à partir des deux registres fondamentaux valeur des agents/valeur de la situation des agents, fabrique des rapports in-

admissibles, des unions intenables, des états scandaleux: c'est ainsi qu'il lie ('incompatible (O à I par exemple) et qu'il sépare le compatible (H et O par exemple). *L'indésirable mime (dans les termes du code) se trouve alors réalisé.*

Toute "action" suppose une impossibilité, tout récit repose sur l'exploitation d'une criante "injustice": un paradoxe lentement consolidé est joué comme le vrai de la fiction - afin d'être par la suite anéanti (avec sens).

La récitation n'a lieu qu'à partir de l'installation de l'inadmissible relation: à la place de l'union de H et de O conformes mais sans pouvoir hiérarchique, il se passe le mariage de O avec I, à la place de la domination de H, M soumet H, etc. L'exception-nel, c'est-à-dire un faux état du système, c'est-à-dire sa généralisation comme anti-code, en est le matériau. *Le naturel du code impossibilité est suppose alors seulement représentable;* il s'offre comme lisibilité au travers des contradictions scandaleuses momentanées du roman.

*Sehr viele Handlungen basieren auf einem Oxymoron*¹. Cette constatation générale de base (car elle concerne tous les genres du récit) signifie que le système relationnel vise à produire des écarts hiérarchiques majeurs, des déséquilibres et des contradictions tels qu'ils paraissent au lecteur, *au point de coïncidence avec le code ou il se situe, drame.* L'intérêt provient alors tant de la multiplication du grossissement des antithèses et des écarts que des scandales qu'ils permettent de réaliser.

Le système relationnel constitue ainsi l'obstacle à la conformité des relations, particulièrement entre H et O. L'empêchement scandaleux prend la forme d'un dilemme: alors que H désire O qui ne convient pas à P, P stipule: *-Je ne t'obligerai jamais, dit M. Haupois, à épouser une femme que tu n'aimerais pas, mais je te demande qu'en échange tu ne prennes pas une femme qui ne nous conviendrait pas (82).* L'union réalisée au niveau de la qualité des agents ne Test pas hiérarchiquement ou appelle l'obstruction.

Cette inégalité, ce défaut d'accomplissement de la concordance est ressenti comme injustice, nourrit la narration, alors que l'ordre inverse, conçu comme justice, s'établit au dénouement faisant cesser le récit. L'équivalence entre positivité et su-priorité de l'agent, telle que le code l'entend, s'impose donc comme *naturelle*, après que la non-équivalence en ait été représentée comme *fausset*. L'objection est successivement inscrite, puis levée: "ils ne peuvent pas s'aimer", "ils peuvent enfin s'aimer".

La formule idéologique à l'oeuvre entend par suprématie le moyen d'accomplissement de la positivité de la relation et donc d'existence du code. À partir du rapport idéal non réalisé H(++>O), le récit manipule le lecteur: l' "amour", ses contraires-tes, son "couronnement", dissimulent la réalité de l'opération idéologique.

5) *La jeunesse des agents H et O, et généralement leur non-conjugali-té (cilibat, veuvage, séparation, etc.), est structurellement signifiante.* Que H, O soient "jeunes" (ou "encore jeunes") dans le roman ne dépend pas de simples raisons analogiques -

1. Chklovski, 1966, 175.

d'ailleurs a comprendre (les jeunes gens sont grands consommateurs de romans, les jeunes gens sont plus attrayants que leurs aînés, etc.), mais se conçoit dans le système: H, O doivent à la fois pouvoir être empêchés dans la juste réalisation de la concordance et être aptes à son accomplissement, ils doivent à la fois être assujettis et être en mesure (virtuellement) de se libérer.

Afin que le système fonctionne, il faut qu'une pression puisse exercer sur H, O (du fait de P); la "jeunesse" de H, O *probabilisé* alors l'exercice de la suprématie, le rend possible quand tout par ailleurs déclare son inadmissibilité le défaut de pouvoir des agents, *obligation du texte*, s'entend ainsi *comme conséquence naturelle* de leur état.

H, O dont les destins sont dits "ouverts", qu'on trouve au moment d'une soi-disant "émancipation" et comme ils vont prendre une décision qui, "définitivement", les engage, ne sont mineurs que pour être assujettis, ne sont "libres" que pour être liés. Leur "jeunesse" ne sert qu'à établir (comme vérité) la fausseté nécessaire de la relation. C'est par là que la conformisation peut ne pas leur être permise tout en leur étant, du même coup, promise. Dans l'intervalle le roman édifie.

6) La qualification de l'agent couvre le rôle rempli par celui-ci dans le système. Selon les catégories romanesques, la structure relationnelle se trouve plus ou moins invisibilisée. L'art du romancier consiste à munir l'agent des qualités propres à la faire trouver, dans son rôle, à sa place naturelle; il s'agit de le bien "habiller" ou de l'"habiller" de façon à ce qu'il paraisse convenir à la situation qui lui est faite dans le système.

L'étouffement des rôles dans les romans de la série réaliste/naturaliste ((79)(17J) est, si on le compare à ce qui se passe pour les ouvrages des autres catégories, soigné: a) la qualification positive/négative de l'agent n'est souvent que progressivement donnée (et non pas d'un seul coup), b) les traits constitutifs de l'agent sont nombreux, détaillés, concrètement définis, c) l'opposition entre les agents demeure implicite (ou ne se révèle qu'à la longue), elle ne débouche pas systématiquement dans la violence, d) les agents assument sans héroïsme leurs rôles (conséquence: ils paraissent ne pas s'y réduire), e) les aides et les exécutants sont nombreux; sans cesser d'être subalternes, par rapport aux personnages principaux sur qui le système relationnel repose, ils prennent une certaine importance, se développent de façon presque autonome (leurs relations avec les personnages principaux sont lâches, tendent (si peu que ce soit) à cesser de se comprendre à partir de H); enfin, la relation de domesticité ne se trouve guère utilisée, f) les actions des agents sont rares, peu héroïques et noyées sous le commentaire.

Ce travail du texte autour de l'agent vise à la vraisemblabilisation de la narration. Les relations (de voisinage, familiales, etc.) et les qualités (du geste, de l'habit, etc.) "naturelles" servent à justifier l'état du système et font en sorte que le lecteur ne puisse en repérer l'existence: *naturaliste ou non, le roman comme roman se dérobe*.

TABLEAU 11 FORMULES D'ADRESSE

PROCEDURE: Il suffit d'examiner ici comment le texte est adressé au lecteur et s'offre ainsi explicitement comme parole à partir des plus apparents procédés. Nous renonçons donc à l'examen détaillé du phénomène. Nous ne visons pas tant à détecter l'effet de vrai-semblabilisation des moyens en cause qu'à désigner en ceux-ci l'oralisation romanesque accomplie.

I. Le "vous":

FIGUREZ-VOUS une salle plus longue que large, qui n'avait pour plafond que les tuiles (86).

C'était pour le poète une précieuse aubaine, et il en profita, comme bien VOUS PENSEZ (118).

Après une heure de voyage environ, VOUS APERCEVEZ les premières maisons de Vil-le-sur-Terre (2).

VOUS le CONNAISSEZ, l'omnibus de onze heures (7).

VOUS VOYEZ cela d'ici (87).

Pour rien au monde, Risler n'aurait voulu pleurer en ce moment, - VOYEZ-VOUS ce mariage s'attendrissant en plein repas de noces !- (A. Daudet, Fromont jeune et Risler aîné(127j).

II. Le "on":

ON EUT DIT que dans l'atmosphère quelque chose trahissait le passage récent de Gérard (118).

ON PASSE, ON RJRAIT presque, mais ON EST SAISI de pitié (81).

Tel était son accent, qu'ON EUT JURE que c'était lui qui était atteint (48).

Sur les tables, ON VOYAIT posées dix écuelles de terre vernissée d'ou s'échappait une vapeur tournoyante (38).

Le jour grandissait, ON POUVAIT le voir maintenant (79).

ON DEVINAIT que ce navire avait à faire quelque chose d'extraordinaire (11).

ON N'ENTENDAIT aucun son, mais nos privilèges de romancier nous permettent de cueillir sur sa bouche les mots qu'elle prononçait tout bas (13).

III. Le "nous":

NOUS AVONS LAISSE l'officier profondément endormi depuis une demi-heure dans l'antique fauteuil de chine sculpte (13).

ainsi qu' il arrive dans les rêves, ou, chose étrange, NOUS NOUS RECONNAISSONS dans des lieux qui n'ont rien gardé d'eux-mêmes (7).

L'un d'eux (dont NOUS LISONS le nom grave sur le couvercle de sa valise), Paul Berthier, peut avoir 27 ou 28 ans (D. Filex, Un Roman vrai (128)).

NOUS NOUS SOUVENONS bien qu' elle avait entendu un bruit vers la fenêtre a ce moment-la (91).

... Il est certaines nécessités de NOTRE triste nature humaine qui semblent faites tout exprès pour NOUS rappeler combien NOUS SOMMES imparfaits et matériels (60).

NOUS SOMMES OBLIGE a beaucoup de réticences dans ce récit. Il NOUS serait impossible d'écrire ici ce que la Cadière elle-même a raconté (J. Pauper, Les Débauches d'un confesseur (129)).

IV. Le "je":

JE ME SOUVIENS de cette belle nuit étoilée, ou l'on n'entendait que le faible bruit de la mer calme (111).

Jusqu' à présent le rôle de cet étranger n'est pas intéressant, JE SUIS FORCE de le dire (91).

J'ARRIVE de Vezignac-les-Vignes . . . Il Vous ne savez peut-être pas que Vezignac-les-Vignes est une commune modèle, suivant les aspirations et les vœux de l'Internationale. ! JE DEVRAIS dire: a etc ...(!. Escoffier, La Greve des patrons et des bourgeois (1'30)).

C'est par là que JE FINIS, en M'EXCUSANT d'avoir parlé trop longtemps (122).

MOI, JE SUIS un homme du peuple, et J'ECRIS pour le peuple. JE RACONTE ce qui s'est passé sous MES yeux (Wod: Prospectus).

V. Le "tu":

[Au lecteur, a la suite d'une digression:] PARDONNE- moi ces réflexions Trop longues (3).

VI. L'adresse impersonnelle:

Dans l'apparition de l'homme a la marmotte, LE LECTEUR DEVINE déjà le début d'une aventure mystérieuse ou terrible (91).

En l'absence de MM. Louis Noir et P. Ferragut, qui sont actuellement aux bains de mer [il s'agit de des auteurs, la note placée à la fin du chapitre LV du roman est signée: L'Editeur], nous croyons devoir prendre sur nous d'insérer la note suivante, qui sans doute intéressera LE LECTEUR (41).

NOS LECTEURS ont deviné déjà le mot de cette énigme (13).

EXPLICATION: Le texte constitue une contrainte de lecture. Celle-ci s'obtient, en particulier, par l'oralisation de l'écrit (le récit se fait profération). Cette mise en parole est généralement implicite: Tuteur fait comme s'il parlait sans le manifester ouvertement (cas exceptionnel contraire: *W.* (122) dans le Tableau ci-dessus). Ainsi, le texte "parle" se donne-t-il une origine (un "auteur", un "je", un "nous" qui le prononce) et une fin (un "lecteur", un "vous", un "on", un "tu" qui l'entend) et s'impose-t-il comme *trajectoire fixe*: a l'objectivation de l'énoncé correspond la normalisation de l'écoute. La lecture se révèle donc bien *participation à un récit autoritaire*.

NOTE: L'adresse tactique se fait *polie*. Le tutoiement du lecteur est fort rare. Elle s'entend aussi comme pluriel (la forme très souvent ne s'en distingue pas). Soit que l'adresse, flatteusement, suppose une apparente soumission de l'auteur a son lecteur, soit qu'elle désigne le récit comme allant a un auditoire, elle soutient l'imposition du texte.

NOTE: L'adresse ne joue que sur la multiplication des formules intégrées au texte afin de l'oraliser: elle se répète ou combine plusieurs procédés-types. Exemple: le "je" de l'énonciation corrobore le "vous" de l'écoute: *PERMETTEZ-MOI d'abord de VOUS dire que MON histoire, etc. (100d: Prospectus).*

Le récit, de façon classique, est tendu au lecteur a travers un "vous"(I) (de politesse) qui en assied l'oralité. Ce vousoiement peut se trouver (seulement ou encore) dans la dédicace "offrant" le texte.

Exemple (voir p. suivante): (*L'Enault, Histoire d'une femme (131)*):

A MADAME LA BARONNE

ROGER DE BRIMONT

MADAME,

J'ai voulu montrer dans ces pages jusqu'où peuvent s'élever le dévouement, la tendresse et l'indulgence dans l'âme d'une femme a qui Dieu a donné le sentiment du devoir, des croyances inébranlables, le respect de la foi jurée, et un invincible amour pour « l'homme de sa jeunesse, » comme dit l'Écriture.

La vertu ne préserve point du malheur, car sa récompense n'est qu'au ciel; mais elle met l'auréole au front de celles qui souffrent.

Les inventions des romanciers sont peu de chose, et leur idéal pâlit trop souvent, je le sais, devant des réalités plus grandes que lui.

Permettez-moi, pourtant, de vous offrir l'hommage de ce livre ému et sincère, et daignez l'accueillir comme la marque de ma respectueuse et profonde affection.

LOUIS ENAULT.

Nice. 15 février 1812.

L'hommage (fréquent dans le roman bourgeois cultive, repérable dans la série naturaliste, exceptionnel dans les catégories populaires) axe globalement le texte et l'impose comme confidence. Qui écoute étant nommé désigne (et parfois de façon exclusive, le roman, malgré sa publication, se prétendant fait à l'intention de telle ou telle personne), il paraît participer d'une énorme conversation. Sa parole est dès lors prête à être entendue comme évidence.

On remarque que les pronoms de l'adresse (sauf ceux de la deuxième personne) composent une certaine ambiguïté; ils renferment, couvrent, d'une façon ou d'une autre à *La fois* l'énonciateur et l'auditeur, le destinataire et le destinataire: le "on" (II) (et ses équivalents: "tout le monde", "chacun", etc.) établit une identité de vue entre l'auteur et le lecteur (du moins la suppose) par le biais de son équivocité, englobe *dans un même savoir complice* qui écrit et qui lit; le "nous" (III) (pluriel réel et non pas forme singulière de politesse désignant simplement l'auteur) réalise en l'accusant la même participation.

NOTE: Cela ne signifie pas que tous les pronoms du texte placés hors guillemets (au niveau non dialogue) pouvant fonctionner comme double renvoi assument nécessairement cette tâche- le "on" peut désigner un ensemble d'agents (Exemple: *Dans les derniers jours de mai 1793, un des bataillons parisiens amenés en Bretagne par Santerre fouillait le redoutable bois de la Saudraie en Astillé. ON n'était pas plus de trois cents (11)*- Par ailleurs, le tutoiement peut fort bien concerner, non plus le lecteur (ce qui est déjà rare), mais (plus rarement encore) un agent (Exemple: *il faut TE la (cette journée de grand bonheur) rappeler, pauvre homme (81)*). Cependant, dans les deux cas, l'équivocité se maintient. L'impossible participation de l'auteur à la fouille (11), l'impossible malheur du lecteur (81) n'empêchent point la théâtralisation du texte.

Il faut considérer l'emploi du "je" (IV) a part. Le pronom de la première personne du singulier peut, en premier lieu, désigner l'auteur en tant que narrateur du livre. Ce "je", traditionnellement, intervient (peu fréquemment dans l'ensemble) comme introducteur ("vraisemblabilisateur") du récit (Dans (123), le "je" ("écrivain") raconte comment les Mémoires qu'il prétend fidèlement transcrire lui sont parvenus pour s'effacer par la suite complètement derrière un récit à la troisième personne). Il s'agit là d'un renvoi à l'instance dont le roman comme parole soi-disant est issu.

NOTE: Ce "je" peut se réfugier dans une Préface et promouvoir de là l'oralité textuelle.

Une telle adresse présentifie très nettement le texte; un sujet apparaissant comme personnellement engagé se situe à son origine; l'écrit émanant par le plus direct des intermédiaires - dit la fiction - de sa source, il est *immédiat*, donc vrai: *donne comme effet de parole il se trouve garanti*.

Mais, en second lieu, le "je" caution du récit d'une aventure qui ne lui arrive pas peut faire défaut et celui-ci se proposer directement par la bouche du héros (à la première personne): N est ici H et se raconte, H paraît être son propre narrateur. Le procédé renforce l'immédiateté du texte. Exemple (3): H raconte ses aventures. Le récit

est le récit de H qui devenu vieux se souvient. L'adresse au lecteur est multiple, le destinataire constamment rapproche du point de parole dont est issu soi-disant l'écrit. L'in vraisemblance d'un agent destinataire dont le nom n'est pas conforme à celui de l'auteur réel du livre marque au titre n'est pas voilée et ne se remarque pas. L'emploi des pronoms subit les modifications adéquates. Le "nous", par exemple (*Nous arrivâmes à propos, comme on voit*), couvre alors l'agent H narrateur ainsi que ses aides, le "on" désignant ici exclusivement le lecteur.

Le système de désignation de l'instance narrative par le truchement du "je" peut être encore différent: un "je" narrateur non H introduit quelquefois le récit d'un second "je" narrateur principal héros du roman (H) - quitte à ce qu'il intervienne 9a et la aux jointures du texte ou à tenir un rôle subalterne dans l'aventure de H. Exemples: (122), (*Erckmann-Chatrian, Le Grand-père Lebigre (132)*), (*G. Sand, Pierre qui route; Le Beau Laurence (133ab)*). Le procédé sert l'oralité du texte: démultipliée, issue de plusieurs sources se garantissant l'une l'autre elle se renforce. *L'écoute du roman par le lecteur crée leur entente.*

NOTE: Ces procédés d'adresse, globalement considérés, encore qu'ils ne soient pas d'un emploi majoritaire, sont communs à toutes les catégories du roman de l'époque. La répétition, la démultiplication, l'explicitation de l'adresse se lit *comme stéréotype* et se trouve donc avant tout dans le roman de consommation (bourgeois et populaire). Dans le roman académique (cultive) et plus encore dans le roman naturaliste ("avant-garde") des procédés plus discrets, mais équivalents, les remplacent. Plus le constant balisage du texte s'appuie sur des formules d'adresse explicites (non discrètes) nombreuses, plus le roman, au point actuel (1870/1880) de son évolution, est "littérairement" médiocre: l'explicitation de l'adresse, efficace aux niveaux inférieurs du roman après avoir été en faveur dans les catégories supérieures, se trouve, au sein de l'institution littéraire, dorénavant sentie comme banalisation, dépréciation.

L'adresse prend souvent dans le roman (de l'époque) une allure plus discrète, qui parle et qui écoute ne sont pas marqués, les "on", "je". "Vous", "tu" signalant narrateur ou lecteur sont absents (ou très espacés), le récit se trouve rédigé à la troisième personne.

Exemple (96): Le récit se présente comme narre impersonnel, sans que mention soit faite d'une origine identifiée (ou simplement désignée) qui le prononcerait, d'une personne (réduite au pronom) qui l'entendrait. "On" comprend normalement certains agents du roman: *ON partait pour acheter la corbeille et le trousseau; ON n'était pas dche de cette prise aux Tuileries*: - mais comporte quelquefois une certaine généralisation impliquant le narrateur (du moins, ne l'excluant pas): *ON était à la fin juin*. Une discrète complicité narrateur/lecteur peut se trouver réalisée à la faveur de ce marae pronom (pris dans un commentaire généralisateur): *Il est des heures ou, d'arts le silence et la solitude, ON s'accommode de si peu de choses!* L'identification du narrateur (observateur), toujours par ce biais, peut être nette sans sortir cependant de la retenue: *Car ON ne pouvait s'y tromper: il y avait déjà pour elle un adversaire en Mme de Chamorand*. Très rarement le "on" désigne exclusivement le lecteur: *On juge aisément de ce que pouvait être le jeune marquis.*

Exemple (29): L'auteur élimine toutes les formules d'adresse explicites ou ambiguës. Les faits romanesques sont présentes "impersonnellement" comme venant d'eux-mêmes, sans

que leur source énonciatrice ou leur lieu d'écoute soit désigne. Attitudes, gestes, traits, milieux, événements sont proposés comme n'émanant d'aucune instance assignable; tout comme les paroles des agents (placées entre guillemets), ils paraissent "transcrits", "neutres": *Il parlait d'une voix monotone*. L'intention narrative semble sourde des faits eux-mêmes; aucun relais ne la soutient: *Ce morceau de rhétorique fit pâmer la Chambre; Très jolie encore, cette image, t't cela était certainement permis: des députés l'affirmaient, en hochant, doucement la tête.*

Dans ces deux cas-types (et particulièrement dans le dernier), l'adresse explicite est absente (ou quasi), le lecteur et narrateur ne se trouvent pas marqués, le roman paraît échapper au cadre de l'entretien, pour tendre à ne plus jouer sur l'oralité. Cependant, quoique non explicitement, le texte n'en reste pas moins *adresse* au lecteur: le récit, en effet, l'onde la perspective de celui-ci sans s'appuyer sur la dénotation des termes de la communication romanesque. En se donnant à lire *comme affirmation absolue (complètement et uniment signifiante, objective, neutre) et comme observation pure ("réaliste") de la réalité*, il postule à son origine un destinataire (observateur) anonyme (plein d'une sage retenue). Le texte signale ainsi tacitement qui le parle sans y paraître. Sa garantie par le moyen de la désignation des "interlocuteurs", apparemment supprimée, est prise en charge (et bien plus efficacement) directement par la narration. Son orientation renvoie automatiquement à une source profanatrice.

Le schéma de l'oralisation textuelle est donc, ici encore, conserve: un récit se propose à l'écoute de façon à inscrire le lecteur dans le champ d'une source informative (supposée, parlante) située comme en arrière de lui, qui l'émet et l'impose.

TABLEAU 12
ARTICULATIONS NARRATIVES

PROCEDURE: Quelques prélèvements limites, notes de façon à faire ressortir l'état différentiel des niveaux de narration, suffiront ici à mettre en lumière un phénomène d'ailleurs connu. La portée de ce dernier par rapport à l'organisation textuelle dans son ensemble sera ensuite dégagée.

A: *Sur les neuf heures du soir, une femme, qu' 'on avait pu voir se glisser rapidement dans l'ombre, s'arrêtait devant la porte de l' hôtel. Elle était soigneusement enveloppée d'un large "waterproof", etc. elle s'assura, etc. Alors, elle entra etc., gravit l'escalier et s'avança en tâtonnant dans le corridor sombre etc. Une porte était entre-bâillée; etc. L'inconnu lui saisit la main et l'attira vivement dans sa chambre. ||*

B: *-Helene! s'écria-t-il. ||*

A: *il avait repoussé la porte derrière sa visiteuse tremblante. Etc. celle-ci arracha son voile etc. || Le jeune homme étendit les bras; etc. || Helene pouvait avoir vingt-six ans. etc. Ses beaux cheveux, etc., s'arrondissaient, aux deux cotes du front, en bandeaux lisses.*

D: *Nous n'apprendrons pas aux femmes que cette simplicité de coiffure exige une rare beauté; pourtant, ce n'était pas par coquetterie qu'Helene la portait, etc. || Il était facile, en effet, de remarquer etc. Elle ne portait guère que du noir. Une amie intime qui l'avait perdue de vue quelque temps, lui demandait un jour: || - Vous êtes donc en deuil? ||
 - Oui, lui dit-elle avec un sourire amer, en deuil de mes souvenirs. ||*

NB. On voit que le niveau du commentaire peut faire intervenir à son tour un certain dialogisme différenciateur (du reste limité).

Ce mot seul doit nous faire connaître Helene mieux que toutes les descriptions de sa personne et de son caractère, etc. ||

A: *Helene était tout enfant quand son père mourut. etc. L'existence antérieure de l'héroïne se développe ensuite régulièrement sur 34 pages. Le récit de l'événement redémarre des la première phrase du chapitre 3 comme suit: D: Il est temps de revenir aux deux personnages que nous avons laissés face à face dans la petite chambre de l'hôtel etc. (4)*

A: *Mais ni l'un ni l'autre ne paraissaient disposés à quitter la place. II Raymond fronça le sourcil. || B: - Est-ce que vous restez, monsieur le duc? dit-il alors d'un ton presque menaçant. ||*

- Mais . . . balbutia Palmarès. || - C'est que j'avais compte être seul à prier sur la tombe de ma mère... || - Que dites-vous? || - Je dis qu' 'il n'est aucun service qui puisse autoriser certaines profanations. II - Monsieur! || - Et que Von a jamais vu, que je sache, l'assas sin venir troubler le repos de sa victime. ||

A: *Le duc prit sa tête dans ses mains. ||*

B: *-Taisez-vous! taisez-vous! S'écria-t-il hors de lui ||- Ah ! Raymond... Vous me haïssez mortellement. . . et je l'ai mérité sans doute . . . mais vous ne saurez jamais, vous . . . à quel point. . . je vous aurais aimé . . . Adieu! adieu! . . . adieu!*

(123)

A: Alors, elle voulut parler, provoquer les aveux qu' 'elle brulait d'entendre. Mais elle fut victime d'un phénomène singulier; les accents expirèrent sur ses lèvres, etc. C'est qu' 'elle ignorait que l'amour véritable est timide, etc. || Et puis une angoisse douloureuse venait d'êtreindre son cœur tout à coup! Pierre connaissait-il sa vie désordonnée? Cette question s'imposa durement à son esprit, etc. S'il ignorait la vérité, elle pourrait être heureuse. Mais s'il ne l'ignorait pas! etc. elle se dit tout à coup qu' 'il lui restait la ressource de mentir. etc. ||

D: Les réflexions dont nous venons de décrire brièvement les diverses phases s'étaient succédées dans l'esprit de Madeleine, en moins de temps que nous n'en avons mis à les résumer.

A: Après en avoir arrêté le cours par une résolution qu'elle croyait définitive, elle respira soulagée etc. elle se livra à la joie in time et profonde etc. || Cet amour venait à elle; elle l' accueillait comme un ami, etc.

D: C'est pour cela qu'elle s'y précipitait ardemment. Elle rusait déjà pour s'en assurer la jouissance etc. Elle n'était encore qu'à la première étape de la route sur laquelle elle s'engageait. etc.

NB. Le récit (A) prétend ici rendre le cours des pensées de l'agent (au style indirect), rejoint continuellement le commentaire (D), tend même à se fondre en lui. (75)

A: un garde municipal aval fait monter la fille Elisa dans un wagon etc. Cette joule, un petit oiseau envole à tire-d'aile, etc. les yeux de la condamnée voyaient cela vaguement, et aussi les barreaux peints en imitation sur la voiture . . . || [trois lignes de points de suspension] "Elle était, la bien vraiment, graciée POUR DE BON. La guillotine ne lui couperait pas le cou. Son corps, en deux morceaux, ne serait pas couché dans la froide terre, qu' 'elle voyait couverte de neige . . . etc. Elle vivrait! . . . etc. " || Toute honteuse, aussitôt, elle fouillais de ses regards l'ombre autour d'elle. Etc.

NB. Le récit (A) entend mimer le cours des pensées de l'agent (au style indirect), le commentaire virtuel (D) étant réalisé sur ce même registre (A) comme celui-là de l' agent. Ce rendu imparfait se trouve aussi sans guillemets et peut couvrir des chapitres entiers (Exemple: Chapitre LXIII (38)) (38)

B: - CHE VOLETE, dit-il d'une voix sombre et troublée, CHE VOLETE MI? (Que voulez-vous de moi?) . . . || A: Quelque chose d'inouï et de ténébreux avait un moment passé dans la tête du pauvre Samuel; etc. et puis il s'était couvert la figure de ses bras, et restait là, terrifié de lui-même, immobile et tremblant. . . || C: Mais, depuis cet instant étrange, il est à mon service corps et dame; etc. Sa personnalité est comme absorbée dans la mienne, et je le trouve partout dans mon ombre, etc.

NB. La mise au présent se trouve dans la description des lieux et locaux (Exemple: La maison de maître est assez grande, etc. (130)), mais aussi en certains points limites du niveau A du texte (avec effet de dramatisation: L'inconnu s'exprime en français, etc. (128), avec effet de véricité: L' un d'eux [. . .], Paul Berthier, peut avoir 27 ou 28 ans (128)).

A: Ma mère mourut le lendemain de ma naissance, et six ans plus tard [. . .] mon père [. . .] fut noyé. ||

D: En vieillissant, on se retourne involontairement vers le chemin parcouru; etc.

C: je revois comme à travers une voile mon pauvre père, etc.

A: ajustant ses lunettes, etc. ou bien encore, courbant la tête avec un petit sourire triste sous l'autorité bruyante de son frère cadet, mon oncle Babolain, qui habitait aux environs de Beaugency.

D: Jamais deux êtres unis par des liens aussi étroits ne furent plus différents l'un de l'autre. etc. En somme, malgré ses duretés, l'oncle Babolain fit en ma faveur autant qu'il pouvait faire. ||

A: Au sortir du cimetière etc. mon oncle etc. me déposa dans sa cariole etc.

NB. Dans un récit issu d'un "je", les limites des registres employés deviennent quelquefois floues. Pour certaines séquences utilisant le présent, il devient malaisé de décider si nous nous trouvons au niveau C, D ou A du texte. "Je revois" paraît relever d'un niveau de projection identique à D mais l'élargissant tout en ne conservant pas sa valeur; d'autre part, ce présent ne présentifie pas (il n'est pas "historique"), puisqu'il ne fait qu'introduire un narrateur courant de registre A. La plupart du temps, le récit du "je" suis le plan A-B-D traditionnel. (114)

[6e lettre du roman] C: Le seul parent qui me reste, cet oncle manchot, colonel en retraite, dont je suis l'héritier, m'écrit pour me conjurer d'aller le voir en Lorraine, etc. || me parle de mariage. etc. Le colonel me dit qu' 'un officier français n' a plus le droit, comme en son temps à lui ou la France était intacte, de mener une existence libre et loyale, etc. || Mon oncle m' a envoyé un très beau cheval etc. || Le matin je pars des aurores et je vais à droite et à gauche, etc. rêvant, car je rêve! à tout ce que je vois, etc.

NB. Dans un tel récit (issue d'un "je" avec utilisation constante du présent - mais entrecoupe de passages majoritaires au passé de registre A), le plan A-B-C-D traditionnel n'est guère sensible.

Pourtant, chaque lettre du roman, s'inscrivant dans le cours d'un échange, d'un dialogue diffère, doit se comprendre comme élément d'un dialogisme intégral du texte. (89)

EXPLICATION: Tout registre narratif vise à produire une affirmation spécifique: La caution d'une information est donnée en même temps que celle-ci. De telle sorte qu'à travers l'articulation générale des niveaux c'est le récit comme tel dans son ensemble qui se trouve affirmer: le texte romanesque est une affirmation renforcée, multipliée. Le mode du verbe utilisé signifie toujours un certain état de vérité du récit. Une totalisation des effets de ce mode et de son alternance (ou variation) s'effectue.

Quant à l' effet des temps du passé, et singulièrement de l' imparfait, "temps de fond" ', dans le niveau narratif proprement dit:

1. Das Imperfekt ist in der Erzählung das TEMPUS DES HINTERGRUNDS, das Passé simple ist das TEMPUS DES FOREDERGRUNDS (Weinrich, 1964, 159). Cependant, leur alternance ne se réduit pas, comme le veut l'auteur (Das gibt des Erzählung ein verschiedenes TEMPO (Weinrich, 1964, 163)).

Tout discours au passe se certifie: l'accomplissement même, suppose, des faits relates en garantit la véricité; seul ce qui eut lieu - et que le mode verbal désigne comme tel - paraît pouvoir faire l'objet d'un "conte": user du passe, *c'est fermer* le texte sur l'affirmation qu'il comporte. L'imparfait, à cet égard, constitue une clôture absolue de Traction: il permet de représenter celle-ci *avec son sens, dans son sens*, comme événement; il ne sert pas au "rapport", mais à la codification et à la signification (au sens fort) de l'action.

L'imparfait assigne un sens au fait. Il *était onze heures du matin, Le nouveau venu était un homme de trente ans, Deux hommes se promenaient bras dessus, bras dessous, Le paquet contenait un masque (31)* inscrit à la fois le procès romanesque comme "réalité" et cette "réalité" comme sens. L'action est, en effet, faite *comble*: le récit est tout ce qu'il y a à dire et tout ce qu'il est suffisant de dire; l'acte, renferme dans sa désignation, se fixe comme sens; tout fait de ce registre devient signe, il est portée.

Une positivité ressort ainsi du texte: l'imparfait donne l'idée au lecteur d'un autre présent qui, quoique passe, dure; le fait est représenté en train de s'accomplir, le récit "vit" ². De l'intérieur du passe événementiel que l'imparfait établit, une certaine présentification textuelle se réalise: *Il paraît [. . .] prédire l'avenir. En feignant le don de divination, il invente la fatalité* ³. C'est toujours un "réel" se donnant comme accomplissement, projection vers un sens, que nous lisons. L'information positive a lieu des lors que l'événement est noté comme passe duratif: qu'il se soit clôturé et qu'il se projette dans le champ d'une finalité (un dénouement) acquise (quoique non sue) garantit sa réalité comme sens. La perfection d'un récit ainsi *toujours referme sur son sens* est atteinte. Cependant, la valeur n'en est repérable *qua partir du présent de lecture* que les passes du registre nécessairement impliquent.

Cependant, le plan na rationnel proprement dit ne s'anime qu'à partir du moment où, sur le fond d'imparfait qu'il ménage, vient s'inscrire de place en place un passe simple, "temps de premier plan"; le descriptif cède alors la place à la relation (à la chronique), l'information repose sur l'action; l'événement est désigné comme ponctualité, saisi dans sa parution, "au moment où il se produit": *Elle le foudroya de son plus sombre regard, Il fut tellement étonné qu'il se leva, Le voyageur eut Vair de n'avoir pas entendu, lis se serrèrent la main (31)*.

Le récit consistant en l'organisation d'une chaîne factuelle signifiante et se fondant sur l'élaboration de l'extraordinaire, sans passe simple producteur de factualité il ne s'imagine pas. *Le passe simple sous-tend toute narrativité*: tout développement coordonne, toute causalité, toute signification comme procès (élaboration) repose sur sa présence: *Par son passe simple, le verbe fait implicitement partie d'une chaîne causale, il participe à un ensemble d'actions solidaires et dirigées, il fonctionne comme le signe algébrique d'une intention; soutenant une équivoque entre temporalité et causalité, il appelle un déroulement, c'est-dire une intelligence du Récit. C'est pour cela qu'il est l'in-*

2. *Erst mit DEM Imperfekt wird das stumme Bild zu einem lebenden Bild, zum Roman, zur Fiktion im genauen dichtungstheoretischen Sinne* (Hamburger, 1957, 37). — 3. Chastaing, 1951, 289.

strument idéal de toutes les constructions d'univers; il est le temps factice des cosmogonies, des mythes, des Histoires et des Romans ⁴. Sans passe simple, voici le "conte" *mort* ⁵.

Le passe simple sert à l'objectivation du texte, cela a été depuis longtemps remarqué. Son emploi signifie exactitude, dénote un soin de désintéressement du chroniqueur ⁶. Grâce à lui, la langue écrite (contrairement à la langue parlée qui tend comme on sait à s'en passer) réussit à se donner pour "vraie", détachée de la subjectivité qui en use: il permet de *noter les événements passes comme tels, d'une manière strictement objective, "desintéressée", extérieure, c'est-dire sans que le conteur les assume comme expérience ou objet d'intérêt personnel* ⁷. Ainsi, le passe paraît conte pour le passe même. L'idée d'un passe, "universel" "réel" indépendant de la mémoire subjective s'impose au lecteur.

La manœuvre textuelle romanesque est ici cependant patente: la narration ne s'anime, n'est efficace, propre à produire l'effet visé que pour autant qu'elle se présente comme détachée d'une intentionnalité originelle (hors son champ); *le texte-représentations*, alors, rendu transparent (sa qualité instrumentale ne s'aperçoit pas), paraît complètement soumis à la vérité de son objet; *il s'efface en la communiquant*.

Comme Barthes Fa bien marqué, il s'agit là d'un truquage: sous l'apparente objectivation du discours, c'est un *ordre supérieur archétypal* ("démurgique") qui se trouve en fait représenté; la réalité supposée par le discours comme sa vérité même renvoie nécessairement au principe organisateur du sens qui, secrètement, la comprend: *Derrière le passe simple se cache toujours un démiurge, dieu ou récitant [. . .] Le passe simple est donc finalement l'expression d'un ordre, et par conséquent d'une euphorie* ⁸. Charnière d'un artifice, "mensonge manifeste" ⁹, le passe simple axe le récit romanesque dans le champ d'une finalité sereine, intouchable, inaperçue, la signification romanesque sourd, elle est *don*.

Quant à l'emploi du présent:

Hors les cas de présentification dramatique, les passages au présent se trouvent alors insérés comme plan C du texte dans un récit qui encadre et le soutient (de tels passages sont par nature limites), le présent, qu'un "je" narrateur qui se souvient authentifie, remplit lui aussi un rôle d'objectivation textuelle. En effet, ce temps (dans le roman de l'époque) sert à introduire une narration au passe à peine interrompue dont il appuie la véricité. De plus, l'acte qu'il signale se trouve enregistré dans sa "ponctualité" événementielle; il est dit avoir lieu: *je revois, il me parle, je le trouve partout*. Par rapport au système d'objectivation du récit par le passe simple, seule la garantie en a été explicitée: le "je" témoin du fait, "qui a vécu l'histoire", dont la subjectivité n'est pas retenue, constitue *la caution du roman*.

4. Barthes, 1965a, 30. — 5. Transposer *Le Petit Chaperon rouge* au passe composé revient à "tuer le conte" (Perrot, 1955, 164). — 6. Cf. Buffin, 1925, 44. — 7. Perrot, 1955, 765. — 8. Barthes, 1965a, 30. — 9. Barthes, 1965a, 3.

Tout se passe comme si le présent de l'indicatif existait dans le livre *a la place et comme renfort du passé d'illusion dans le récit impersonnel a la troisième personne*. Au passé simple le fait est donné en tant qu'état objectif du passé: il a eu lieu; au présent le fait est donné en tant qu'état objectif du présent: il a lieu; dans les deux cas, l'existence s'en impose. Le rapprochement du point de vue (que le cautionnement du roman soit implicite ou non) ne change rien à l'artifice: *il faut que le fait paraisse avoir été ou être pour produire son effet narratif*.

Il apparaît donc, si l'on tient compte de ces deux séries de remarques, d'une part, que le passé (ses différentes formes) est le temps d'accomplissement par excellence du récit (puisque le plan A narratif proprement dit ou il règne domine). D'autre part, que le présent que celui-ci met en œuvre n'intervient (dans le cadre d'un passé ou servant à son introduction) que pour en prendre la relève: tout présent y est "historique". N'indique qu'un événement *accompli* (le moment de la récitation ne coïncidant pas avec celui du fait relaté).

("Cependant, cette apparence ne doit pas faire illusion sur le fonctionnement réel du texte. En effet, le passé romanesque n'est pas celui-là d'un autrefois effectif, puisqu'il s'en a la notation de faits et de paroles qui se passent et se parlent "au moment même", "actuellement": *le lecteur lit l'événement relaté, à travers la passivité de la représentation, comme ce qui a, maintenant qu'il le connaît, lieu*. Dans l'usage romanesque, l'événement du passé n'est pas accompli avant le temps de parole, mais existe simultanément à celui-ci, *contemporain de sa parution dans le texte*. Que l'auteur écrive: *il montait fort bien à cheval, Il monte fort bien à cheval* ou *Je monte fort bien à cheval* dans un roman, c'est toujours l'effectivité signifiante du fait, son sens comme actualité qui est lu. Tout fait relaté se trouve ici *ipso facto immédiatisé il a lieu étant lu*.

Nous dirons, par conséquent, qu'en régime de fiction le passé, comme le présent, perd sa faculté propre. aucun temps n'y fonctionnant comme fixation de l'événement dans une durée effective antérieure ou actuelle¹⁰: *Der Fiktionsraum der erzählen-den Fiktionsliteratur ist nicht die Vergangenheit*¹¹. D'une part, d'autre part, le présent n'en constitue pas le champ. Par contre, ce qui opère et se rend sensible dans le texte, eues sa *présentification a-temporelle même*.

10. Cf. Hamburger, 1957, 29. 32. 11. Weinrich, 1964, 77.

Tableau 13

I. LES SEMES DU TITRE

PROCEDURE: Le but est de mettre au jour les divers éléments constitutifs du titre de roman: par suite, de repérer les moyens de l'*étonnement textuel* produit. Le titre est rendu "parlant"; on découvre les procédés de cette stratégie et ses effets. On fait, dans un premier temps, l'inventaire théorique des principaux éléments de signification utilisés à l'époque considérée, dans un second temps, l'inventaire des combinaisons sémiologiques les plus fréquentes à tous les niveaux du corpus. Les sèmes et opérateurs présents ou possibles étant déterminés, on analyse les types de groupement auxquels ils donnent lieu, pour aboutir enfin au tableau raisonné de leurs usages. L'échantillonnage à partir duquel nous opérons tient compte de la diversité de la production romanesque des années 1870/1880 sans prétendre à l'exhaustivité. Le processus textuel nous intéresse dans son fonctionnement global et non dans le détail de son accomplissement. Vu le recul, vu l'absence d'une véritable Histoire de la valeur des termes de la langue, comprenant le système évolutif de leurs connotations, il est souvent malaisé de recenser avec sûreté les sèmes en activité au titre. Le repérage n'en peut être par conséquent qu'approximatif. Dans une certaine mesure, cependant, la mise en condition de l'analyste, permet de limiter l'arbitraire.

✓H. On néglige, dans l'inventaire qui suit, d'indiquer avec chaque titre le nom de l'auteur. On souligne approximativement, le ou les termes constitutif(s) de l'Opération sémiologique distinguée.

1. Etat social de l'agent

noblesse A vs non noblesse nN

L'agent est désigné comme faisant partie de l'aristocratie (N); il est désigné, antithétiquement, comme n'en faisant pas partie (nN),

archétypes: [*Le Seigneur*] vs [*Le Bourgeois*]

NOTE: Que l'archétype ne se trouve pas dans le corpus autrement que sous une forme actualisée dérivée, partie intégrante des combinaisons, démontre bien que le système romanesque (comme tout système signifiant) ne se perçoit qu'*'a un stade relativement avancé de sa consommation*, l'usage actuellement sensible de tout signe agencable pousse à rechercher les moyens d'en augmenter (d'en améliorer) la puissance sémiologique.

RENVOI: Le nom propre (cf.2.54) désigne automatiquement, de façon plus ou moins explicite, l'état social, l'état hiérarchique, l'état de fortune, la qualité des sentiments et des actes de l'agent. Sa positivité est à lire, on s'en souvient, comme pure conformité au code de base.

N	vs	nN
<i>Le SEIGNEUR DE Lanterne</i>		<i>SERAPHIN ETC^e DURAND</i>
<i>HERMANCE DEMEYRAN, ou Une</i>		<i>ET C^e, scènes de la vie</i>
<i>NOBLE de nos jours Madame de</i>		<i>parisienne MONSIEUR PAUPE</i>
<i>KARNEL</i>		

1- Ce qui rejoint, sur un plan d'analyse différent, la procédure préconisée dans Furet+Fontana, 1968, 125, dont l'objectif est de déterminer la "distribution de l'environnement" des termes du titre, soit leur niveau d'usage (dictionnaire, littérature, paratextuelle).

La PRINCESSE Oghérof
 Le CHEVALIER de Keramour
 MONSEIGNEUR
 La DAME d'Auteuil

MONSIEUR BOULOT
 MONSIEUR TRUMEAU
 GONTRAN DELORME
 ALCIDE DUBOCAGE

NB. Le nom propre spécifie *nN* en ce qu'il se présente comme charge caricaturale de l'état de bourgeoisie. La caricature repose sur le redoublement du trait (la transparence étymologique fait voir un radical vulgaire), sur le contraste ménagé soit entre le titre et le nom, soit entre le patronyme et le prénom. *NP* est alors réputé négatif.

2. Condition de l'agent

bourgeoisie *B* vs non bourgeoisie *nB*

l'agent est désigné comme réalisant, de par sa profession, son travail, la condition bourgeoise (*B*); il est désigné, antithétiquement, comme ne la réalisant pas (*nB*);

archétypes: [Le Patron, Le Docteur] vs [L'Ouvrier, Le Paysan]

<i>B</i>	<i>vs</i>	<i>nB</i>
LABORDE ET C ^{ie}		Caulot le GARDE-CHASSE
Mademoiselle BESSON		PIERRE-LE-PEILLARO T
MAITRE BERNARD, roman historique		[c'est-à-dire le colporteur]
Le Vieux JUGE		Le REMOULEUR, épisode du temps de la Terreur et du Directoire
La Femme d'un AVOCAT		Le BERGER du Béage
Le DOCTEUR CLAUDE		Histoire d'un PA YSAN
Le DOCTEUR MADELOR		Histoire d'un SOUS-MAITRE
CATHERINE DUNOYER		La SERVANTE
MARGUERITE CHAUVELEY		Le PALEFRENIER
ETIENNEMORET		La Vie et la mort d'un CLOWN
JACQUES BRUNEAU		Une Vengeance de COMEDIENNE
		Fernande, histoire d'un MO-DELE
		Les Filles de BOHEME
		La VIVANDIERE

NB. Le nom propre spécifie *B* en ce qu'il ne se présente pas comme caricature approchée de cet état: le trait de bourgeoisie n'est pas redoublé, mais se trouve contrebalancé par d'autres traits positifs (la transparence étymologique ne fait pas voir un radical vulgaire, le prénom corrige la négativité du patronyme, etc.). *NP* est alors réputé positif. Cependant, *NP*-peut se lire *B* (*Philippe Faucart*) lorsque la péjoration ne comporte pas la charge caricaturale. (Artistes et apparentes se connotent *nM*).

3. Etat hiérarchique de l'agent

supériorité hiérarchique *H+* vs infériorité hiérarchique *H-* l'agent est désigné comme possédant un pouvoir hiérarchique supérieur (*H+*); il est désigné antithétiquement, comme n'en possédant pas (*H-*);

archétypes: [L'Homme du monde, L'Homme d'affaire, L'Officier] vs [L'Homme du peuple, Le Gueux]

<i>H+</i>	<i>vs</i>	<i>H-</i>
Un Manage dans le MONDE		HUne Fille du PEUPLE
L'Auberge du MONDE		Les GUEUX
Daniel de Kerfons, confession d'un HOMME DU MONDE		Le Plus hardi des GUEUX
La Dame DU LAC, histoire parisienne [le lieu figure, au bois de Boulogne, le point de rencontre de la bonne société]		PAUVRESETMENDIANTS, roman de questions sociales
LABORDE ET C ^{ie}		JEAN-NU-PIEDS
César Berthelin, MANIEUR D'ARGENT		L'Enfant du FAUBOURG
Le CAPITAINE Coutanceau		Le COUREUR DEMONTAGNES
La PRIMA DONNA		Le FORESTIER
Le ROI Marthe		

NB. *H+* (respectivement *H-*) est compris par TV (respectivement *nN*) et *B* (dans le cas où l'agent est désigné comme possédant un titre ou une fortune) (respectivement *nB*).

4. Etat confessionnel de l'agent

cléricauté *EC* vs laïcité *nEC*

L'agent est désigné comme possédant un caractère ecclésiastique (*EC*); il est désigné, antithétiquement, comme ne le possédant pas (voire s'y opposant) (*nEC*); archétypes: [L'Abbe] vs [Le Laïque]

<i>EC</i>	<i>vs</i>	<i>nEC</i>
Un CURE de province		L'A THÉE
La Nièce du CURE		Les Débauches d'un confesseur, roman historique
FRERE Nicéphore		ANTICLERICAL
SOEUR Louise		La SOUTANE A UX OR TIES
Un JÉSUIITE DE ROBE COUR TE		

NB. *nEC* doit être explicite pour fonctionner comme tel; tout autre sème d'état de l'agent ne signifiant pas *EC* ne réalise donc pas son opposé. *nEC* se connote *nM* dans la mesure où l'énoncé ne se présente pas comme revendication.

5. Etat de fortune de L'agent

richesse R vs pauvreté nR

l'agent est désigné comme possédant (R), il est désigné, antithétiquement, comme ne possédant pas (nR).

archétypes: [Le Riche] vs [Le Pauvre]

R

vs

nR

Un MILLIONNAIRE Miss MILLION Le
Cousin aux MILLIONS Les Belles
MILLIONNAIRES Le NABAB, mœurs
parisiennes La FOR TUNE d'Angèle Les
MILLIONS du trappeur, grand roman
d'aventures
César Berthelin, MANIEUR D ARGENT SA
MAJESTE L ARGENT Les Rougon-Macquart,
histoire naturelle et sociale d'une famille sous
le Second Empire. La FOR TUNE des Rougon

Les PAUVRES Malheur aux PA
UVRES! Marie Favrai, histoire d'une
jeune fille PAUVRE
Les Drames de la jeunesse PA U-VRE
Le BESOIN D ARGENT

dérivation: avoir offert R vs avoir refuse nR: un avoir (une fortune normalement) est désigné comme revenant à l'agent (R); il est désigné, antithétiquement, comme ne lui revenant pas (l'agent subit un manque, il est dépouillé, il n "a" pas) (nR), archétypes: [L'Héritage] vs [Le "Déshéritement"]

R

vs

nR

L 'HERITA GE d 'Arthur
L 'HERITA GE de Xénie
L 'HERITA GE de Jean Torniol
QUARANTE MILLE FRANCS DE DOT
UN MILLION COMPTANT

L ARGENT DES AUTRES
Les FEMMES DES AUTRES

6. Etat civil de l'agent

conjugalité MA vs non conjugalité nMA

l'agent est désigné comme étant marié (MA); il est désigné, antithétiquement, comme ne l'étant pas, pas encore, sur le point de l'être, plus, ne le pouvant (nMA), archétypes: [La Femme] vs [La Jeune Fille]

MA

vs

nMA

MADAME Elise
MADAME Helene
MADAME Maubrel
MADAME Obernin
Le MARI
Le MARI de Delphine
Les MARIS de MADAME
Les MEN AGES militaires. La FEMME
du capitaine Aubépin
Une MARIÉE de seize ans
L'épousée bandit
Un DIVORCE

MADAME Elise
MADAME Helene
MADAME Maubrel
MADAME Obernin
Le MARI
Le MARI de Delphine
Les MARIS de MADAME
Les MEN AGES militaires. La FEMME
du capitaine Aubépin
Une MARIÉE de seize ans
L'épousée bandit
Un DIVORCE

NB. Le "manage" (nMA) marque aussi bien ce qui ouvre que ce qui clôt l'aventure; il fait envisager pourtant comme point d'appui de la lecture un temps antérieur à l'union actuelle ou devant s'accomplir. Cependant, il se lit MA lorsqu'il se suppose fait accompli, comme dans Les Drames du mariage. Le prénom féminin seul, dans la mesure où il n'est pas négatif, signifie "jeune Fille" et donc nMA. D'une façon générale, EC se lit nMA dans le roman, non marié et ne pouvant pas l'être. (Se reporter aussi note 10, p. 172).

7. Valeur du nom propre de l'agent positivité du nom NP+ vs négativité du nom

NP-l'agent est porteur d'un nom (surnom, prénom, patronyme) positive, lisible comme tel (NP+), il est porteur, antithétiquement, d'un nom négatif (NP-).

NP+

vs

NP-

RAOUL DE SAINT-HECTOR
JULIA DE TRECŒUR
JACQUES DUMONT
ELISABETH COURONNEA U
Le Beau SOLIGNAC
Mademoiselle BESSON ELISE
HENRI-RENE
BONNE-MARIE
FLEUR-DE-MARIE

SAMUEL BROHL et C^e Le Crime de JEAN MALOR
Y Maitre GASPARD FIX, histoire d'un
conservateur FERNANDE MURCIANI CESARINE
DIETRICH Madame MA UBREL L'Abbe
TIGRANE CARA LEA NINI JEAN-QUI-TUE

NB. La qualité du nom propre n'est pas dans tous les cas repérable pour l'analyste, nous l'avons dit. Des titres comme Le Sergent Villajoux, Suzanne Gerdy, Christiane, Le Mariage d'Odette, etc. demeurent donc en partie illisibles. NP+/- se connote M/nM. Tout nom propre de personnage historique est connote en fonction de la réputation de celui-ci.

8. Valeur physique de l'agent

positivité physique PH+ vs négativité physique PH-

l'agent est désigné comme possédant une qualité physique (PH+); il est désigné, antithétiquement, comme en étant dépourvu ou comme possédant une qualité négative (péjorative) (PH-);

archétypes: [Le Beau] vs [Le Laid]

PH+

vs

PH-

Le BEL Armand
LeBEAU Roland
La BELLE duchesse
La BELLE mercière
Trop JOLIE
La J AM BE d'Irma
Les Yeux noirs et les YEUX
BLEUS

Une Fille LAIDE
LAIDE
La BOSSUE
La BORGNESE de la Guillotière,
roman fantastique
Le MONSTRE
Les YEUX VERTS, histoire fantastique
Les YEUX NOIRS et les yeux bleus

NB. Dans des titres comme *La Grande vestale*, *La Grande ha*, *La Grande Florine*, le qualificatif signifie l'excès de la non moralité de l'agent plutôt que sa valeur physique PH+. De même, dans *La Petite princesse, histoire vénitienne*, le qualificatif implique surtout nMA ou la jeunesse de la mariée (nP, nM), plutôt que sa taille (mais *Le Mari de la VIEILLE, étude de mœurs* se lit PH-, quoique "vieux" signifie normalement moralité).

9. Valeur du sentiment de l'agent

positivité du sentiment S+ vs négativité du sentiment S-

l'agent est désigné comme éprouvant l'amour (vrai, honnête, légitime) conforme à la définition qu'en donne le code idéologique de base, compris comme tel par le lecteur (S+); il est désigné, antithétiquement, comme éprouvant une passion (scandaleuse, malhonnête, illégitime), se livrant à l'acte charnel; ou encore, il est désigné comme incapable, par nature ou par esprit de lucre, de ressentir l'amour vrai; S- est donc indice de la faute et de l'adultère aussi bien que du défaut de cœur; la séduction et l'aventure passionnelle non sublimée sont opposées à l'activité amoureuse S+ définie comme idéal;

archétypes: [L'Amoureux] vs [L'Amant]

S+

vs

S-

Les AMOUREUX de Juliette
L'AMOUREUSE de maître Wilhelm

La MAITRESSE
La MAITRESSE de M. le Ministre

SIMPLE AMOUR
Un AMOUR NAÏF ou Trois jours
en Chine
ROMAN d'un brave homme
ROMAN d'une jeune fille pauvre
ROMAN d'une Créole
ROMAN de la princesse
ROMAN de Nini

L'Homme ADULTERE
L'AMANT de la morte
LES AMOURS de Philippe
LES MARIAGES de Philomène
LES MARIS de Madame
Le PECHE de sœur Cunégonde
Le PECHE du pacha, roman historique
Le LES FAIBLESSES d'une jolie fille
SANS CŒUR! . . .
Le CŒUR-DE-NEIGE FOLLES AMOURS
FOU DE PASSION
LES CAPRICES de Laure
LE DEMON DE LA CHAIR
L'ENCHANTERESSE, histoire parisienne
Andrea la CHARMEUSE
La FEMME FATALE
Les Mille et une FEMMES
La COMEDIE DE L'AMOUR
Un Fils NATUREL

NB. Le pluriel signifie en général négativité S- de l'activité sentimentale de l'agent; cependant, *Les Amours* peut être lu comme singulier et donc positivité S+; or, l'ambiguïté de la formule fait entendre (attendre) un pluriel et donc la négativité du sentiment de l'agent (que le roman la vérifie ou non). Le sème S- prévaut au titre du roman, a n'en pas douter; aux types dont les exemples ont été rapportés ci-dessus, il convient en effet d'ajouter toute une série de noms propres à valeur négative: lorsque NP- désigne une fille, S- s'y trouve connoté. De même, à propos de la valeur négative du lieu (cf. 14) quand celui-ci est Paris. En outre, dans des titres tels que *La Marquise de Brienne, scènes de la vie en province* ou *Laurence Clary, étude de mœurs contemporaines*, l'impératif rédactionnel (la vérité du récit), s'appliquant principalement, voire exclusivement, à la conduite amoureuse, connote S-. Quant à la positivité S+, elle s'indique le plus souvent par "roman" entendu à l'époque comme aventure amoureuse idéale conforme.

10. Valeur morale de l'agent

moralité M vs non moralité nM

l'agent est désigné comme correspondant à l'idéal de positivité du code de base (Af); il est désigné, antithétiquement, comme n'y correspondant pas (nM). Autrement dit signifie la possession de qualités positives: bonté, charité, honnêteté, pureté, sens de l'honneur, respect de la parole donnée, volonté, courage, patriotisme, etc., tandis que nM en assigne de négatives à l'agent: méchanceté, envie, ambition, orgueil, luxure,

malhonnêteté, lâcheté, absence d'honneur, absence de patriotisme et surtout esprit de violence. *M* marque chez l'agent le respect de la loi, *nM* sa transgression;
archétypes: [*Le Bon*] vs [*Le Méchant*]

<i>M</i>	vs	<i>nM</i>
<i>Un CŒUR PUR Marguerite au CŒUR D'OR Le Roman d'un BRA VE homme Les HONNETES gens Scènes de la vie HONNETE. La Petite fille du curé. La VIERGE aux cheveux d'or Les VIERGES russes L'ANGE du Pouliguen Les SOEURS DE CHARITE Les HEROS modernes. La DEVOUÉE Un HOMME D'HONNEUR Le VOLONTAIRE de 1870, roman complet Les Romans PA TRIOTIQUES. L'Occupation. La Frontière Les FRANCS-TIREURS récit PATRIOTIQUE Les SOLD A TS DU DESESPOIR Les AMANTS DE LA LIBER TE, grand roman dramatique Le BRIGADIER Frédéric, histoire d'un FRANCAIS chasse par les Allemands Le MOUSQUETAIRE du cardinal Les CHASSEURS de tigres Un Bâtard LEGITIME</i>		<i>Un ASSASSIN HORSLALOI Les FRAUDEURS Le PARRICIDE Les ETRANGLEURS Le Manage d'un FORCA T Une JOUEUSE L'INCENDIAIRE L'EMPOISONNEUSE Le MOUCHARD Le RENEGAT, roman con tempo-rain L'USURPATEUR Le Collier MAUDIT Le Cousin INFAME La BANDE Cadet Les BANDITS des deux mondes, roman contemporain inédit Les TRIPOTEURS Les INTRIGANTS L'AMBITIEUX Castagnas, mœurs politiques et électorales dans le Midi de la France Le SIEUR DE VA-PARTOUT Une Femme DANGEREUSE La VIPERE Le COMP LICE Les GREDINS Une LURONNE Une COQUINE Une GOMMEUSE Les INUTILES La DEB A UCHE, roman parisien Les DEPRA VES, roman de mœurs contemporaines Le MONDE GALANT La DEVORANTE La FILLE Elisa Une Grande DEMI-MONDAINE Une DEBUTANTE La VENDEUSE DE FEMMES</i>

NB. *PH-*, *S-*, *NP-*, *nM* se comprennent ou se connotent mutuellement. *PH+*, *S+*, *NP+*, *M*, de même. Le jésuite *EC* se lit *nM* (et non seulement *nMA*). L'âge qualifie moralement l'agent, soit positivement (*Le Vieux juge*), soit négativement (*Folies de jeunesse*). *M/nM* peuvent connoter - et cela permet de distinguer deux sous-ensembles de la série - soit le sentiment de l'agent (*Un CŒUR PUR* vs *La FILLE Elisa*), soit l'acte de l'agent (*Le VOLONTAIRE de 1870, roman complet* vs *Le PARRICIDE*).

11. Valeur de ' action

positivité de L'action A+ vs négativité de L'action A-

l'action est désignée comme réalisation de l'idéal de positivité du code de base 04 (A+); elle est désignée, antithétiquement, comme sa négation (^4-). Ainsi les actes ou manifestations de la moralité de l'agent (le serment, le scrupule, L'amour, le sacrifice, la souffrance, le repentir, l'aveu, etc.) se comprennent-ils positivement, tandis que ceux-là qui illustrent sa non moralité (la violence, le crime, l'enlèvement, la vengeance, la lutte, etc.) ou ceux-là dont L' effet est un malheur (le drame, L'aventure) se comprennent-ils négativement;

archétypes: [*Le "Bienfait"*] vs [*Le "Méfait"*]

<i>A+</i>	vs	<i>A-</i>
<i>REPARATION DETTE D'HONNEUR Une REHABILITATION Un REMORDS Le SERMENT de Madeleine Amour et DEVOIR La CONFESSION de Tullia Les Etapes d'une CONVERSION. Le COUP DE GRACE Les AMANTS DE LA LIBERTE, grand roman dramatique Une Poignée de héros, scènes de la VIE DE CAMPAGNE</i>		<i>L' AVENTURE de Jeanne Les AVENTURES d'une jeune mariée HISTOIRE d'une mère Une VIE manquée Un DUEL AMORT Les BA TAILLES DE LA VIE. Serge Panine Les RIVALITES. Le Docteur Jacques Hervey Les EPREUVES de Raïssa Aimer et SOUFFRIR Le CRIME de Pierrefitte Le DRAME de la Sauvagère Un ENLEVEMENT Les TRAGEDIES de Paris TRAGIQUE A VENTURE de bal masque La VENGEANCE d'une jeune fille</i>

NB. *A+(A-)*, *PH+(PH-j)*, *NP+(NP-)*, *M(nM)* se comprennent ou se connotent mutuellement. On remarquera que les actions positives font généralement référence à un passe négatif. La positivité peut certes servir d'affiche au roman: il faut qu'elle implique pourtant

la contradiction. Ceci vérifie encore une fois ce qui a été dit plus haut de la négation et du malheur en tant que condition de la narration. Ainsi, *Aventure* (A-) signifie-t-il irruption du malheur, tandis qu' *Epreuve* (A~), en sus, ne fait qu'enregistrer la positivité (finale) de son issue (SU): mais c'est toujours la négation qui actionne le texte et L' inscription au titre de la pure action positive ne se trouve pour ainsi dire jamais.

12. Valeur de l'issue de l'action

succès de L'action SU vs non succès de L'action nSU

L'action est désignée comme réussite, résultat heureux, dénouement favorable, refus (SU); elle est désignée, antithétiquement, comme échec, acceptation, solution malheureuse, issue fatale, perte, mort (nSU). Le gain, la jouissance, L'aisance, la facilité, le bonheur s'opposent à l'insuccès, au revers, au manque, au malheur, à la difficulté; archétypes: [*Le Gain, La Révolte*] vs [*Le Revers, La Soumission*]

SU	vs	nSU
SAINÉTSAUVE Un MIRACLE		Une vie MANQUÉE
MALGRETOUT Une BONNE		A COTE DU BONHEUR
AFFAIRE CE QUEPEUTL		AMOUR ÊT REPENTIR
'AMOUR L'ETOILE de Jean La		Une MEPRISE du cœur
REVANCHE de Marguerite Les		Une VICTIME
Nouveaux EXPLOITS de		L 'INCONSOLÉE
Ro-cambole		DELAISSÉE
LA PL US HEUREUSE des femmes		Trois femmes MAR TYRS
L'INSOUMIS, roman		SANS AMOUR.' roman
LaREVOLTÉE ² Un		APRÈS LA FAUTE
REVOLUTIONNAIRE ²		TOUTESEULE
		TROP TOT
		TROPJOLIE
		UN CALVAIRE
		LA CORDEAUCOU
		La FUGITIVE
		UN EXILE
		Le FORQAT colonel
		Le PENDU
		Le FUSILLE
		La FATALITÉ
		L 'OBSTACLE
		Les Echelons DIFFICILES
		Les EMBARRAS d'un légataire

NB. R(nR) et SU(nSU) s'impliquent ou se connotent mutuellement. Des titres comme *Fou de passion, Le Fou de la bourse, Le Médecin des folles, La Folle de Quiberon, scènes*

2. Se connote nM.

républicaines signifient nSU, puisque la "folie" (romanesque) fonctionne dans ce cas comme signe de l'insuccès absolu de L'action.

13. Etat de la relation de L'agent

a. puissance exercée P vs puissance subie nP

L'agent est désigné au sein d'une relation (généralement familiale) entretenue avec un autre agent comme imposant son pouvoir (P); il est désigné, antithétiquement, comme subissant l'imposition d'un pouvoir (nP). L'autorité virtuelle du père (de la mère, des grands parents, de l'oncle, de la belle-mère, du tuteur, du maître, etc.) s'oppose à la sujétion du fils, de l'enfant, de la petite sœur, du filleul, du neveu, du bâtard, de l'orpheline, de l'élève, etc.);

archétypes [*Le Père*] vs [*Le Fils*]

P	vs	nP
<i>Les Etapes d'une conversion</i>		<i>Le FILS</i>
<i>La Mort du PERE</i>		<i>Le FILS de la polonaise</i>
<i>Les PAPAS de George</i>		<i>Un FILS naturel</i>
<i>Histoire d'une MERE</i>		<i>La FILLE d'un proscrit</i>
<i>Le GRAND-PERE Lebigre</i>		<i>La FILLE maudite</i>
<i>Mon ONCLE Barbassou</i>		<i>L 'ENFANT de la morte</i>
<i>TANTE A GNES</i>		<i>La PETITE SOEUR</i>
<i>Une BELLE-MERE</i>		<i>La NIECE du cure</i>
		<i>Nos ENFANTS. Le FILLEUL</i>
		<i>d'un marquis</i>
		<i>La PUPILLE du vieux garçon</i>
		<i>L'ORPHELINE</i>
		<i>La BATARDE</i>
		<i>Un ELEVE des jésuites</i>

NB. L'animal domestique se lit nP: *Le Chien du commissaire*. La relation rapproche normalement deux agents de signe opposé P/nP, PnM/nPM, etc. et produit ainsi (implicitement ou non) l'oxymore désire (cf. Tableau 13.11).

b. relation de conformité RC vs sans relation de conformité nRC

l'agent est désigné au sein d'une relation d'égalité ou de conformité entretenue avec un autre agent (il est de la même famille, il est lié d'amitié avec lui); la relation implique l'accord théorique des agents (RC); il est désigné, antithétiquement, ne relever d'aucune relation de conformité (nRC);

archétypes: [*Le Frère, L'Ami*] vs [*Le Solitaire, L'Ennemi*]

RC	vs	nRC
<i>Les FRÈRES Zeganno</i>		<i>SANS FAMILLE</i>

Les SOEURS Vatar
 Le COUSIN aux millions
 La COUSINE Adèle
 Georges et sa FAMILLE
 L'AMIE
 Deux AMIS
 Les TROIS DUCHESSES
 Les COMPAGNONS du trésor
 Les HABITS NOIRS

L'ORPHELINE
 Malheur a l'HOMME SEUL
 La Chèvre-Blanche. Journal d'un
 ERMITE
 MOIETL'AUTRE
 LA PEAUD'UN AUTRE, trente
 ans d'aventures

14. Valeur du lieu, du temps, de l'objet, du phénomène, de l'événement
 positivité du lieu, du temps, de l'objet (du geste ou de la marque), du phénomène,
 de l'événement L+, T+, 0+, PN+, EV+ vs négativité du lieu, du temps, de l'objet (du geste
 ou de la marque), du phénomène, de l'événement L-, T-, 0-, PN-, EV- le lieu, le temps de
 L'action (ceux-là ou se situe L'agent), L'objet qui l'indique (dont se sert L'agent), le
 phénomène qui l'accompagne (que ressent L'agent) sont désignés positivement (L+, T+, 0+,
 PN+); ils sont désignés, antithétiquement, comme négativité (L-, T-, 0-, PN-);

archétypes: [La Chambre, Le Jour, L'Épée, etc.] vs [La Forêt, La Nuit, Le
 Couteau, etc.]

L+	vs	L-
La Dame de SPA		LES ÉTANGS
L Ange du POULIGUEN		Le TROISIÈME DESSOUS
La Louve des ARDENNES		L'ÉCLUSE des cadavres
Mme Gardiner, 17, RUE ROY		Le NUMERO 13 DE LA RUE
ALE		MARLOT
La MAISON DE LIERRE		L'IMPASSE Oberkampf
La CHAMBRE d'èbène		Une MAISON CENTRALE de femmes
		Les Drames de la FORET / T
		Le GOUFFRE
		Le Pendu de la FORET NOIRE
		Le Drame de la SA UVAGERE
		Le PAYS DU MAL. Le GRAND-BOUGE

NB. "Paris" se lit négativement L-, comme dans *Les Tragédies de PARIS, Un Scandale
 PARISIEN, La Jeunesse d'une femme au QUARTIER LATIN*. (Cependant, la positivité de la
 rue, du site, etc. peut fort bien démentir la négativité de la ville). Par opposition, la province
 (Un Cure de province) se lit positivement, à moins que l'intention satirique, fréquente, ne
 soit sensible (*Mademoiselle Grinchard, étude provinciale*). De même, les stations

balnéaires à la mode (*Spa, Pouliguen*) s'entendent positivement. (Mais *Monaco*, plusieurs
 scandales ayant éclaté autour de ses tables de jeu, se lit négativement, comme dans *Le Drame
 de MONACO*). L- se connote S- quand il s'agit de Paris, "Babel du vice". À côté des lieux dont
 la valeur est repérée sans hésitation par le lecteur, on en trouve qui ont besoin d'un qualificatif
 (d'un complément quelconque) qui la consolident ou même la constituent. Ainsi, *La MAISON
 DE LIERRE, La FONTAINE DE LA FIDELITE, L'A UBERGE DU SOLEIL-D'OR, La
 HAIE-BLANCHE, L'Amour au PA YS BLEU* se lisent-ils positivement L+, tandis que *La
 MAISON CLOSE, La ROCHE DU DIABLE, La CHAMBRE DU CRIME, Le CHAMP MA UDIT,
 L'ILE DE FEU, La VILLE VAMPIRE, Le TRAIN 17* se comprennent négativement L-. En outre,
 un pourcentage, relativement faible, de noms de lieux échappent à notre intelligence. (Seule la
 lecture du roman permettrait dans une certaine mesure de lever l'indécision émanant pour nous
 du titre. - Par conséquent, Ferreur technique éventuelle d'un auteur obtenant l'illisibilité du titre
 (à l'époque) sans la viser demeure pour nous inappréciable). Exemples: *La MAISON DE GRA
 VILLE, mœurs mondaines, La MAISON de Mourèze, Le MOULIN Frappier, Le Drame de la
 RUE DU TEMPLE, Le CHATEAU du Tremble*. Il faut remarquer que l'obscurité de ces lieux
 s'obtient surtout par contamination ("maison", "moulin", "château" sont positifs). À la limite,
 dans de rares cas, le nom propre de L'agent ne se distingue pas, pour nous, du nom de lieu
 (*OMPDRAIL LES³, le tombeau des lutteurs, PREGALAS, Les Dames de LAMETE*).

T+	vs	T-
<i>THERMIDOR</i> [qui signifie la fin de Robespierre]		<i>L'ANNÉE DU GRAND HI VER</i> (1709)
<i>Le Volontaire de 1870</i> [qui se lit héroïsme], roman complet		<i>Les NUITS sanglantes</i> <i>Les NUITS terribles</i> <i>Histoire d'une NUIT</i>

NB. Le qualificatif (ou un complètement quelconque) spécifie ou constitue quelquefois la
 valeur du temps au titre: *Les Années de gaieté, Les Derniers temps* se lisent, respectivement, T+
 et T-. En ce qui concerne les titres impliquant un événement politique diversement interprétable
 par le lecteur, on observe que des signes accompagnateurs non ambigus viennent en spécifier la
 valeur. Exemples: *La Fille de la liberté ou Les Volontaires de 92, épisode des guerres de la
 Révolution* (ou T+ s'appuie sur "liberté"), *Sous l'empire, roman de mœurs politiques et sociales*
 (ou T- s'appuie sur la préposition), *Quatre-vingt-treize* (ou le fait même de l'inscription, en
 toutes lettres, de la date au titre fait entendre l'événement comme positivité T+ (dans ce
 cas-ci, la réputation de l'auteur, Hugo, efface dès l'abord toute ambiguïté). De même pour
Jacques Duclerc (Souvenir du Second Empire), La Folle de Quiberon, scènes républicaines, ou
 la mise en évidence de l'événement politique ("la République") dans un contexte évidemment
 hostile (ce second roman date 1870) suffit à le faire lire T+, tandis qu'elle signifie pour le
 premier (défendu en 1875, permis en 1879), dans un contexte fondamentalement favorable au
 bonapartisme, sa négativité T-.

3. Oui est en fait le nom du héros.

0+	vs	0-
FLAMBERGE		Le COUTEAU du bandit
Le BLEUET		La TACHE rouge
Le TALISMAN de Robert Niels		Mémoires d'un commissaire de police. La LANTERNE ROUGE
Le BOUQUET de Satan		[qui orne le fronton des commissariats de l'époque]
La ROSE d'Antibes		Le MANNEQUIN
La TRESSE blonde		Le Médecin a la CORDE

NB. Le qualificatif (ou un complément quelconque) confirme souvent la valeur de l'objet (du geste, de la marque) au titre: *La Robe de la mariée*, *L'Épingle rose*, *Le Double louis d'or*, *L'Arbre de la vierge* se lisent 0+, alors que *Le Drapeau noir*, *Le Collier maudit*, *La Bague d'opale*, *L'Éventail brisé* 0-, infirmes par la qualification, s'entendent dans le contraste. Un certain nombre de titres demeurent illisibles, les connotations que comportent l'objet n'étant pas pour nous repérables avec certitude. Exemples: *L'Affiquet de la marquise*, *Le Cahier de Marcel*, *Les Chrysanthèmes de Marie*. On assimilera l'inscription (rarissime) de l'animal (non domestique, c'est-à-dire n'entretenant aucune relation P/nP avec l'agent) au titre à celle de l'objet: *Les Deux merles de Mr. de Saint-Mars* se comprend 0+ à partir de la réputation de malignité de l'oiseau. Quant au phénomène PN et à l'événement EV, nous n'en avons relevés que de rares cas: *Le Grison*, *L'Aurore boréale*, roman de mœurs contemporaines, *Tourmente*, *Tragique Aventure de bal masque* tous négatifs (certains au travers d'une probable métaphorisation). D'une façon générale, L-, T-, 0-, PN-, EV- se connotent A-.

15. Etat temporel de L'action

contemporanéité de L'action C vs non contemporanéité de l'action nC

l'action est désignée sous l'angle de son actualité (C); elle est désignée, antithétiquement, comme relevant du passé (nC);

archétypes: [Le Présent] vs [Le Passé]

C	vs	nC
<i>L'Exile</i> , roman		<i>Les Viveurs d'HIER</i>
CONTEMPORAIN Les		<i>Alice</i> , roman d'HIER
Provinciats		<i>La Fiancée du proscrit</i> , roman
d'AUJOURD'HUI La Belle		HISTORIQUE
madame Duperin Les		
Drames de CE TEMPS-CI.		
La Famille Cavalière		

NB. La (non) contemporanéité de L'action se lit encore, implicitement, dans T+/T-. C se connote généralement T-, nC, inversement, T+.

16. Etat de réalité de L'action

Vérité de L'action V vs non vérité de L'action nV

l'action est désignée comme véridique (V); elle est désignée, antithétiquement, comme fictive (nV);
archétypes: [L'Histoire vraie] vs [Le Conte]

V	vs	nV
<i>Solange</i> , ETUDE		<i>Les Noces</i> FANTASTIQUES
<i>Vipère</i> , ETUDE de femme		<i>Les Yeux verts</i> , histoire FANTASTIQUE
<i>Les Amours d'un Jésuite</i> , histoire		<i>Les Deux voies</i> , ROMAN FANTASTIQUE de la vie humaine
VRAIE		<i>Aventures</i> PRODIGIEUSES de Tartarin de Tarascon
<i>La Comédie parisienne</i> . SCENES mondaines		
<i>Laurence Clary</i> , ETUDE DE MŒURS		
HISTOIRE DU PLEBISCITE, RACONTÉE PAR		
UN DES 7.500.000 OUI, roman national		
<i>Les Rougon-Macquart</i> , HISTOIRE NATURELLE ET SOCIALE d'une famille sous le Second Empire. L'Assommoir		

NB. V se connote nM, S-, A-. Tout titre impliquant l'historicité de la fable signifie V (*Carmagnol*, *Les Muscadin*, *Jean Bart et son fils J.*)

17. Etat de manifestation de L'action

"enigmatisme" de L'action E vs non "enigmatisme" de L'action nE

l'action est désignée comme secret (inconnue, mystère) (E); elle est désignée, antithétiquement, comme révélation du secret (connaissance de ce qui se dérobe, pénétration du mystère) (nE);

archétypes: [Le Secret] vs [La Révélation]

E	vs	nE
L'ÉNIGME		Le MOT DEL'ÉNIGME
Un SECRET de famille		<i>Daniel de Kerfons</i> , CONFESSION
Le SECRET de la confession		d'un homme du monde
Le SECRET des Catacombes		<i>Un Amour de paria</i> , CONFES-
Les SECRETS du mariage, roman		SION d'un prêtre
parisien		
Une MYSTERIEUSE aventure		

Un jeune homme MYSTERIEUX
 Les MYSTERES du nouveau Paris
 Les Crimes INCONNUS
 Romans préhistoriques. Le Monde
 INCONNU
 Les CACHETTES de Marie-Rose
 Une Vie INTIME

NB. Le sème *E* se trouve encore dans l'inscription du masque (*La Dame voilée, L'Ecuyère masquée*), de la quête (policière, en général) (*L'Affaire n° 112, Le Chien du commissaire, Le Roi des limiers (affaire à femme), L'Agent secret, La Recherche d'un pourquoi*), de l'appartenance à une société secrète (*Les Collets noirs, Les Compagnons du glaive, Les Sept hommes rouges*), de la possession de facultés réputées surnaturelles (*Le Ventriloque, La Voyante*), de l'interrogation (*Maitre, ou maitresse? histoire intime, Ou est Zénobie?*), voire de la simple existence de l'évènement (*Histoire d'une femme, Histoire étrange d'une fille du monde*, tous les titres comportant "aventure" (*A~*)). Tout titre, en général, inscrit le secret, nous y reviendrons. En particulier, la présence du nom propre feignant Identification ou d'un signe identificateur incomplet (*L'Homme du gaz, L'Homme au veston bleu*), l'affirmation du lieu avant tout négatif *L-* (*La Cellule n° 7, Etudes humaines. Sous le Confessionnal, L'Etang des Sœurs grises, L'Afrique mystérieuse, grand roman géographique*) et de l'objet *O* (*L'Épingle rose. La Main coupée, Un Paquet de lettres*) se connotent *E*. D'autre part, tout titre se lisant *E* promet simultanément *nE* (la révélation) à venir dans le livre.

18. Etat de représentation de Faction

immédiateté de la représentation *I* vs non immédiateté de la représentation *nI*

Le récit de l'action est désigné comme émanant directement de l'agent (*I*); il est désigné, antithétiquement, comme émanant d'un auteur (*nI*); la rédaction du héros s'oppose à celle-là d'un rédacteur extérieur à l'action;
 archétypes: [*Mémoires*] vs [*Roman*]

<i>I</i>	vs	<i>nI</i>
<i>Daniel de Kerfons, CONFES- SION d'un homme du monde</i>		<i>Les Enfants du père Duchene grand ROMAN historique</i>
<i>Les MEMOIRES d'un chiffonnier</i>		<i>Kousouma, ROMAN javanais</i>
<i>SOUVENIRS d'un ancien chef de chantier à l'isthme de Suez</i>		<i>Armelle, ETUDE contemporaine HISTOIRE d'une mère</i>
<i>Le JOURNAL d'une femme</i>		<i>Les Rougon- Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille</i>
<i>Le CARNET d'un libertin</i>		<i>sous le Second Empire. Une PAGE d'amour</i>
<i>Le MANUSCRIT de Mile Camille</i>		
<i>Le LIVRE de ma sœur Anne</i>		

Un Amour paradoxal! LETTRES à
 Lucie

Michel Marion, EPISODE de la
 guerre de l'indépendance
 bretonne

NB. *I* se connote *V* et implique généralement *A-* (*S-*) comme son objet nécessaire justificateur. Mais, inversement, *nI* ne se connote pas obligatoirement *nV* et n'implique pas *S+* forcément pour objet. Tous les titres comprenant l'existence d'un "je" narrateur se lisent /:
MA Tante Lys, J'ai tué ma femme, etc.

RENOVI: On a lu l'analyse de la signification de réduction d'une telle marque sous
 NOTE I, p. 14-16

II. Les opérateurs du titre

1. Le défini *d*

Exemples: *LE Mari, LE Fils, L'Amie, LE Sauvage, L'Homme de glace, LA Maison vide, LA Chimère, LES Etangs, L'Aventure de Jeanne*, etc.

d (singulier, pluriel) se lit comme mise en évidence, détermination, singularisation de l'objet, de l'évènement du lieu et, avant tout, de l'agent; la notoriété en est inscrite; l'exceptionnalisation accomplie. Cependant, place au titre. le défini ne s'accompagne pas des instruments de la définition: le "bien connu" du fait, de la chose ou de l'agent que comporte *d* dans l'utilisation grammaticale ne s'appuie plus ici sur une sphère référentielle implicite commune au destinataire (l'auteur) et au destinataire (le lecteur). La détermination au titre est *anticipatrice*, elle est *feinte*. Par suite, ce n'est pas tant l'effet de définition que *d* produit au titre, mais un effet de *leurre* (voire de détonation, cf. ci-dessous 16.), puisqu'elle s'applique à ce qui n'en justifie pas l'application. Un consensus, certes, est suppose, mais les conditions n'en sont pas au titre réalisées. *d* ne signifie pas définition pure, mais profile celle-ci, le livre à venir (à lire) étant désigné comme ce qui l'accomplira. *d renvoie au roman comme à son horizon (ou référent) naturel*, quoique celui-ci ne puisse prétendre à le constituer (par rapport aux informations immédiates offertes au titre) qu' *a posteriori*: la qualité de vérité du texte, nécessaire à la lecture romanesque, se trouve ainsi adjointe des la première marque de celui-ci. En outre, puisque *d* désigne au titre non le *connu*, mais le *a connaître*, et donc l'opportunité de ce à connaître, il implique l'aventure *A-*. Par suite, la marque du défini "extraordinarise": elle désigne, au-delà d'un suppose notoire, la qualité de scandale (sa rareté, son excès) qu'il recèle. *D* met en vedette et fonde l'étonnement nécessaire à la lecture; la singularité romanesque d'un univers régie sur la valeur de ce qui ne se conforme pas à la régie se trouve ainsi imposée.

NB. Le nom propre se lit implicitement *d*; dans ce cas, cependant, la définition peut être dite "offerte" (quoiqu'elle n'en demeure pas moins feinte) alors que *d*, à vrai dire, la retient sans la présenter au même degré.

2. L'indéfinit *i*

Exemples: *UN Exile, UN Assassin, UNE Faiblesse de Minerve, UN Fils naturel, UNE Fille du peuple, Histoire d' UN paysan, La Vengeance d'UN mulâtre, UN Violon russe*, etc.

i (qui comprend le singulier) ne se lit pas comme inverse de *d* et ne signifie pas prédétermination; contrairement à son usage grammatical, l'indéfinit, lorsqu'il entre dans la composition du titre, ne produit pas le renvoi à l'indistinct, au quelconque au banal; il est dépouillé de son pouvoir (éventuel) de péjoration. En effet, les conditions d'existence d'une sphère référentielle n'étant pas accomplies, alors qu'elle se trouve cependant supposée, d'une part, d'autre part, l'existence du livre se comprenant comme sa cessation *immédiate* (ayant même *précède* - tel est l'effet voulu de la fiction - L'acte de lecture), l'indétermination (quoique la marque en soit apposée) ne peut donc avoir lieu: l'agent (L'objet) n'est pas présente comme une unité quelconque tirée de la série de ses semblables, mais *en tant que spécificité*: *i* signifie *typique*, partant *super latinité* (alors que *d*, pareillement, obtient le même effet à partir de l'exceptionnalisation). La production du *rare* et du *grave*, telle est, à ne considérer que ces deux opérations fondamentales (*di*), la fonction romanesque du titre.

3. Le pluriel *p*

Exemples: *LES Pauvres, LES MuscadinS, LES VertigeS, LES Nuits sanglanteS, LES AventureS de TROIS jeuneS parisienneS, AventureS prodigieuseS de Tartarin de Tarascon, VoyageS d'aventureS. La Terre de sang, mystèreS de l'Afrique, FolleS amourS, LES TROIS ivresseS, LES SEPT hommeS rougeS, LES Koumassine*, etc.

p, dans le titre (ou se manifeste, du reste, une nette préférence pour les marques du singulier), ne signifie pas simplement le nombre (ne serait-ce que parce qu'il ne se dissocie généralement pas du défini). D'une part, le pluriel n'annule pas l'effet de singularisation (d'individualisation), mais ne fait - même place devant le nom propre - que l'étendre à plusieurs agents (par exemple). D'autre part, la quantité indiquée au titre se lit soit comme *multiplicité*, *trop*, *excès* (*le nombre y est surnombre*), *voire extraordinaire et scandale*, soit comme *indice de l'opposition*. *p* motive lui aussi le récit en publiant des le titre son opportunité.

4. L'appartenance *a*

Exemples: *L Aventure DE Jeanne, Le Mariage D'Odette, L'Héritage D Arthur, La Femme DE Paillasse, L'Etang DES sœurs grises, La Peau DU mort, Le Médecin DES folks*, etc.

a enregistre, entre deux termes, un rapport de possession, de dépendance, de contiguïté, de détermination (géographique, temporelle ou de tout autre ordre); une certaine correspondance, ou convenance est marquée entre les différents constituants du titre; du déterminant au déterminé, et réciproquement, tout un jeu d'échanges et de pressions (à la fois par contamination et par opposition) est rendu, grâce à *a*, possible.

5. Le cumul *c*

Exemples: *Madame ET Mademoiselle, AMOUR, MISERE ETC^c, Hermance de Meyran, OU Une Noble de nos jours, A Dix-huit ans, OU Le Vicaire de Resles, NOS ENFANTS, LEFILLEUL D'UN MARQUIS, L'ONCLE DU MONSIEUR DE MADAME*, etc.

c, qui marque la conjonction copulative *et*, le *ou* aussi bien explicatif que d'alternative, le sous-titre en tant que tel, le surnombre même des éléments, ne réalise pas simplement l'addition ou la répétition de ceux-ci. En effet, on ne trouve guère cumulés au titre que des termes *antinomiques* (ou: le fait même d'une telle inscription appelle l'antinomie). Ainsi, le sous-titre, attendu comme explication, fonctionne-t-il surtout comme *écart*, la conjonction rapproche-t-elle plutôt ce qui est *disjoint*, *c*, outre une valeur explétive certaine, implique, de par sa position, tant *o* (l'oxymore) que *e* (l'exceptionnalisation).

6. La restriction *r*

Exemples: *TOUTES DEUX, TROP TOT, TOUTE SEULE, MARIER SA FILLE, REPARATION, CE QUE PEUTL'AMOUR*, etc.

r signifie rétention de l'information; l'énoncé du titre se propose comme abrégé d'une séquence ou d'une phrase complète implicite; la formule est calquée sur des contractions grammaticales courantes; ici, cependant, l'absence de contexte en supprime toute l'évidence, l'ambiguïté, donc l'intérêt se trouvent produits. À la limite, tout titre peut être considéré comme abréviation; *r* signifie simplement qu'un certain seuil dans la retenue de l'information a été franchi.

7. La superlativité *s*

Exemples: *LA PL US heureuse des femmes, LE PL US hardi des gueux, Un DERNIER amour, Les Crimes du cœur. Un PREMIER amour, Le DERNIER criminel, Le DERNIER vivant*, etc.

s signifie la mise en évidence du sème dominant; celui-ci, superlative, valorise (la place qui lui est assignée, au début ou au terme de la série, est seule réputée signifiante), à désormais l'extraordinaire pour sur indice.

8. L'exceptionnalisation *e*

Exemples: *Le ROI du jour, Le ROI des limiers (affaire à femme), Le ROI du mal, La REINE du faubourg, Le DIEU Octave, L'IDOLE, La SIRENE de l'Argonne, Un GRAND coupable, La GRANDE Florine, Le MONSTRE, La Servante du DIABLE, La SULTANE parisienne, Le Cousin INFAME, La Route FAT ALE*, etc.

e signifie la mise en vedette du sème (sans renvoi à la série. dont ce-

lui-ci fait partie, contrairement à ce que fait *s*) par absolutisation (métaphorique, gène-ralement): le qualificatif, quelle que soit sa forme, réalise en lui-même la prédominance hiérarchique du sème; il en produit l'extraordinaire. L'exceptionnalisation est courante et constante au titre; celui-ci semble devoir *nécessairement* la réaliser, des lors que ce qu'il offre à lire, incomplet, sans référent, singularise d'une façon ou d'une, *étonne*.

9. La métaphorisation *m*

Exemples: *La FEMME DE FEU, La FEMME DE GLACE, CŒUR-DE-NEIGE, Les PATRICIENNES DE L'AMOUR, Les AMANTS DE LA LIBERTE, grand roman dramatique, La ROSE D'ANTIBES, La DEVORANTE, La FEMME QUI MORD, Les PIEUVRES DE PARIS, Les FORCATS DE LA VIE PARISIENNE, La VILLE VAMPIRE, Le TIGRE, Le GOUFFRE*, etc.

m, contrairement à ce qui peut être affirmé de son emploi courant (hors le titre), ne réalise ni modification, ni substitution sémantique; la métaphore signifie ici *fixation dans le sens*: l'outrance produite par le dispositif métaphorique ne fait qu'accomplir le sème exige: elle le propose à sa plus haute puissance. D'une part, *in* repose sur une combinatoire *itérative en son fondement*, d'autre part, la pérennité du sème accueilli ainsi fixée, *P* *obscurcissement de sa nature répétitive* à lieu.

10. L'allitération *l*

Exemples: *Le Berger du BEAUGE, Les DRAMES DU DESERT, La MAISON de MAURÈZE, Le PECHÉ du PACHA, roman historique, LEMARI DE LA MORTE, L'ÂME MURÉE, LE NU-MÉRO 13 DE LA RUE MARLOT*, etc.

parmi les jeux phoniques repérables au titre, *l* est sans doute le plus fréquent; la répétition de la lettre, de la sonorité a valeur d'insistance: la redondance freine la lecture, soutient la mémorisation, permet le développement de l'activité associative; le lecteur, ainsi "arrête", envisage sur-le-champ l'épaisseur textuelle; il est mis à même de supposer de l'intérêt au livre.

11. La qualification oblique *q*

Exemples:

q - : "rouge" --> sang - * crime --> négativité -->
socialisme --> négativité

L'Araignée ROUGE, La Sorcière ROUGE, Les Sept hommes ROUGES, Le Serment des hommes ROUGES. Aventures d'un enfant de Paris, Le Jésuite ROUGE, roman contemporain, La Russie ROUGE, etc.

q - : "noir" --> nuit/secret --> négativité

--> nihilisme --> négativité

La Jambe NOIRE, Les Compagnons NOIRS, Le Drapeau NOIR, etc. *q* -:

"vert" --> anormalité --> négativité

Les Yeux VERTS, histoire fantastique, etc.

q + : "blond"/"d'or"/"bleu"/"rose" --> pureté/féminité --> positivité

La Sorcière BLONDE, drame parisien, Les Yeux noirs et les yeux BLEUS, La Dame aux griffes ROSES, etc.

par rapport à l'inscription franche de la positivité/négativité par le truchement du qualificatif ("beau", "grand", "riche", "fatal", "maudit", "blase", "paresseux", "hardi", "honnête", etc.) *q* - qui signifie lui aussi la qualité du nom qu'il accompagne - fonctionne différemment, sans expliciter la valorisation: "noir", "rouge", etc. négativismes par le biais de la connotation⁴. L'écart obtenu entre la valeur "objective" du qualificatif et celle-là qu'il procure au nom produit l'indécision, minime mais suffisante, nécessaire à Pinterait.

12. Le trait de langage *t*

Exemples: *Les TRIPOTEURS, M'SIEU GUGUSSE, Les EMPAILLES* [c'est-à-dire les niais], grand roman comique, *Le NABAB, mœurs parisiennes, ZOE CHIEN-CHIEN, CŒUR-DE-LIONNE, NINI, DEFUNT BRICHET, La FEMME FAT ALE, LE DEMON DE LA CHAIR, roman contemporain, ONN'AIME QU'UNE FOIS, roman d'hier*, etc.

t, qui implique une charge dialectale, argotique, familière, "snob", etc. suppose à la fois mise en vedette et négativité de l'agent. Cet effet peut être corrigé par la connotation (*Crête-Rouge*, quoique offrant le trait de paysannerie, se lit positivement). Il est possible de distinguer dans la littérisation du nom propre (*Flamarande, Hermance de Meyran* ou *Une Noble de nos jours, Berengère de Chamblis, histoire d'un château*) ou son exotisation (*Ariadne, Rarahu, idylle polynésienne*) un phénomène analogue à valeur inverse (avec positivité). Par ailleurs, l'emploi de formules consacrées dont la force suggestive est redoublée au titre se marque *t*.

13. Le jeu sur le code *j*

a) / représente une variation (une déviation) par rapport au code linguistique; le titre réalise la transformation d'une formule courante, connue, lisible à travers lui:

4. On rapprochera de ces indications la lecture contemporaine des qualificatifs retenus ici: *Les couleurs ont aussi leur signification morale: les couleurs claires sont gaies, les autres tristes. Le blanc est le symbole de l'unité, de la pureté, de l'innocence, de la virginité, de la justice et de tous les sentiments que ces qualités nous inspirent. Le jaune, qui est la première altération du blanc, exprime, selon qu'il est éclatant ou terne, ce qui produit l'amour ou bien ce qui fait naître la haine. Le rouge a quelque chose qui nous excite, c'est la couleur des sentiments violents. Le bleu, au contraire, semble nous calmer; il représente les sentiments modérés, tendres et durables* (Voituron, 1861, II, 161).

Exemples: *UNE DETTE DE SANG* --> "une dette d'honneur", *UNE FEMME A LA MER* --> "un homme à la mer", *LE BAPTEME DU SANG*, *BAPTEME DE SANG* --> "le baptême de sang" [c'est-à-dire le martyr], "le baptême du feu", *UN CHEVALIER DE SACRISTIE* --> "un chevalier d'industrie", *L'IDOLE D'UN JOUR* --> "l'idole du jour", *Les Etapes d'une conversion*. *LE COUP DE GRACE* --> jeu polysémique sur "achèvement de la mine" et "aide que Dieu apporte en vue du salut", *LE COUP DE POUCE* --> jeu polysémique sur "achever" et "faire mourir", etc.

b) / représente une variation (une déviation) par rapport au code culturel; le titre implique transformation (actualisation) d'informations "historiques" faisant partie de l'héritage culturel stockées par le lecteur:

Exemples: *L'HOMME AD ULTERE* •+ "la femme adultère", *MISS PUTIPHAR* --> "la femme de Putiphar", *LESMOUCHES DU COCHE* --+ "Le Coche et la mouche", *LE FILLEUL DEBEAUMARCHAIS* --> "Le Neveu de Rameau", *MONSIEUR FAUST* --+ "Faust", *M. DE BLAZAC, nouvelle* --> "Balzac", etc.

c) / représente une variation (une déviation) par rapport au code romanesque ou littéraire; le titre implique transformation (actualisation) d'informations "littéraires" stockées par le lecteur; le titre imite un autre titre de roman (connu) - ou en désigne le héros - tout en s'écartant de l'énoncé original:

Exemples: *LES CAPRICES DE LAURE* --> "Les Caprices de Marianne" (Musset), *LA DERNIEREHELOISE, histoire contemporaine* --> "La Nouvelle Héloïse" (Rousseau), *MADAME DESGRIEUX* --> "Manon Lescaut" (Prévost), *LE FILS DU CHEVALIER DE FAUBLAS* -* "Les Amours du chevalier de Faublas" (Louvvet de Couvray), *FLEUR-DE-MARIE* --> "Les Mystères de Paris" (Sue), *LES MONSTRES DE PARIS* --> "Les Mystères de Paris" (Sue), *MADAME ATAR-GULL* --> "Atar-Gull" (Sue), *LESMISERABLES DELONDRES* --> "Les Misérables" (Hugo), *LES FEMMES DE GLACE* (1873), *LA FEMME DEGLACE* (1878), *L'HOMME DE GLACE* (1878) --> "La Femme de feu" (roman à succès de Bellot, 1872), *MADemoiselle ARMANT, MA MERE* (1878) --> "Mademoiselle Giraud, ma femme" (roman à succès de Bellot, 1870), etc.

NB. Les différents titres d'une série romanesque représentent une variation analogue du titre original: *LE RETOUR DE ROCAMBOLE* (1876), *LES NOUVEAUX EXPLOITS DE ROCAMBOLE* (1880) jouent sur l'ensemble des intitulés de la célèbre suite en même temps qu'ils contribuent à la constituer. Différents titres de différents ouvrages d'un même auteur peuvent mettre en jeu le même fonctionnement: *LA FEMME DE GLACE* (1878) -* "La Femme de feu" (1872), tous deux de Bellot. On peut du reste avancer que tout titre de roman renvoie, de manière plus ou moins voilée, aux modèles de titres romanesques connus du lecteur. Cf. Développements plus bas p. 181-182.

le titre impliquant/ fonctionne comme rappel. Le fait linguistique, culturel, littéraire invoque garantit Pinterait du présent livre. La réincarnation, l'actualisation de L'agent, la réactivation de L'événement promettent et la nouveauté et la superlatif-

vite de l'aventure. La surenchère s'appuie sur un stock romanesque mémorisé afin d'en restituer au présent, et augmente, L'extraordinaire.

14. Le trait parodique t'

Exemples: *A VENTURES PRODIGE USES DE TARTARIN DE TARASCON*, *LESNOU-VELLES TRAGEDIES DE PARIS*. *RALLONGE TINTAMARRESQUEAUFEUILLE-TONDEM*. *XAVIER DE MONTEPIN L'HOMME AUX MAINS POSTICHES*. *ROMAN DEMCEURS*. . *LACHÈES, LA FETE DE BRELUCHÉ*, *TAILLEBOUDIN, roman comique*, *MONGROSLEONIERROIDU KAOR-TA Y, BABOLAIN*, etc.

t' implique caricature. Le travestissement, l'imitation burlesque (approximative, déviée) se base tant sur l'arrangement phonique (allitération outrée, cacophonie) que sur la péjoration sémique (directe ou par le biais de la connotation); un sous-titre confirme, quelquefois, L'effet comique. t' s'incarne volontiers dans le nom propre, celui-ci manifeste alors un signifié dépréciatif. Comme t, mais plus nettement, et contrairement à /, la charge signifie ici péjoration. Cependant, celle-ci peut n'être que feinte - et ne valoir qu'au titre tout en désignant dans le livre la restitution de la positivité -, car la caricature n'annule pas obligatoirement l'héroïté de l'agent.

75. L'impérativité v

Exemples: *Le Clou au couvent*. *AIMEZ-VOUS, MARIER SA FILLE, SAUTE, MARIANNE !, MALHEUR A L'HOMME SEUL, ONNAME QU'UNEFOIS, roman d'hier, PIERRE QUIROULE*, etc.

v signifie ordre, exhortation ou simplement exclamation ou affirmation soutenue d'un consensus. L'injonction, qui s'adresse soit à L'agent soit à la généralité, implique exceptionnalisation e. Le titre affiche ainsi la leçon dont l'histoire va figurer l'illustration. La marque d'un savoir catégorique au titre appelle la confirmation. L'intérêt naît de cette annonce.

16. L'oxymore o

Exemples: *La VENGEANCE d'une JEUNE FILLE*, *La BELLE GRELÉE*, *La VENUS NOIRE*, *MADemoiselle Giraud, MA FEMME*, *Le MEDECIN EMPOISONNEUR*, *Un MARIAGE AUCOUVENT*, *Une TENDREDEVOTE*, *Une COURTISANE VIERGE, histoire contemporaine*, *AIMEDE SON CONCIERGE*, *Le FORCATCOLONEL*, *L'ECOLE du VICE*, *VIVANTE ETMOR TE*, *La LOI QUI TUE*, *RICHESE ETPA UVRES*, *Le ROMAN d'un BOSSU*, *Le CRIME du SUBSTITUT*, *Un BATARD LEGITIME*, *CHASTE ET INFAME*, etc.

o signifie qu'à l'intérieur d'un même ensemble (le titre) les éléments sémiques réunis (et leurs connotations) se repoussent et forment contradiction. Le titre réalise ainsi des impossibilités, des déséquilibres: il y a incompatibilité des qualités et des

fonctions reconnues a un même fait ou a un même agent. Est relie ce qui ne saurait l'être. Est pose un scandale logique. *o*, au titre, fait déboucher sur la dissolution de la contradiction qu' il constitue et donc intéresse.

L'antithèse ne résulte pas obligatoirement de la conjonction d'éléments sémantiquement inconciliables; il suffit que la *dualité* des éléments soit inscrite au titre pour que l'oxymore se produise. La réunion, le rapprochement de deux éléments (éventuellement, de plusieurs) non explicitement contraires suppose déjà la contradiction. Deux, dans le contexte, c'est-à-dire dans le champ romanesque, implique à la fois différence et lutte - au degré le plus fort. C'est ainsi que *P/nP, RC* lorsqu'ils impliquent un pluriel signifient *o* :

Exemples: *Le FILS du FAUSSAIRE, Le FILS de CORALIE* [nom de fille], *La FILLE du RABBIN, L'EPOUSÉE du BANDIT, La FEMME d'un A VOCA T, MADAME et MADEMOISELLE, HELENE et MATHILDE, JEAN et PASCAL, LES SOEURS Vatar, L VNE ou L'A UTRE, MOI et L'A UTRE, Les DEUX FRERES, Le FILS et VAM ANT, Les DEUX berceaux, DEUX Mères, DEUX Amours, etc.*

De plus, les rapports et les situations affirmes au titre comme conformes, positifs, équilibrés sont supposés, du seul fait de leur inscription a ce lieu du texte. déboucher sur un démenti, receler la contradiction. Réciproquement, ceux-là qui affichent la négativité sont supposés ouvrir a la positivité. 11 s'agit d'une *feinte* (affirmer A pour faire entendre (ou attendre) son inverse B) dont le lecteur est complice. Son plaisir provient de la relative incertitude ou l'installe l'affirmation apparemment franche du titre:

Exemples: 1) La positivité s'écoute a travers la négativité: *La MAITRESSE, L'ATHÉE, Le COMPLICE, Une Fille LAIDE, Un GRAND COUP ABLE, La SERVANTE, La BATAR-DE, Le PALEFRENIER, Une DEBUTANTE, Un REVOLUTIONNAIRE, etc.*

2) La négativité s'écoute a travers la positivité: *Le MARI, Un SAUVETEUR DE VERTUS, Les HONNETES GENS, L'INGENUE DE PROVINCE, etc.*

NB. Une telle lecture - "en contradiction" - des termes du titre n'est jamais assurée: elle repose certes sur l'expérience du roman, mais cette expérience apprend aussi que ce qui, a travers la proclamation de la positivité, pourrait sous-entendre la négativité (et réciproquement) peut fort bien s'en tenir, mais avec ambigüité, a ce qu'il affirme.

Le titre, dans ces divers procédés, écrit le drame à l' avance tout en ne paraissant pas le designer: *o* signifie en effet que tout état appelle fin ou ruine. *Le titre pose L' intolérable contradiction pour en signaler aussitôt La cessation: le champ de développement du texte est donc fixe.*

III. Les opérations du titre

PROCEDURE: Le classement qui suit répond à l'ordre, arbitraire, suivi dans la première partie de ce Tableau (p. 123 a 159). On admet que le titre se constitue autour d'un sème dominant, quoique, très souvent, celui-ci n'apparaisse qu'accompagne d'autres sèmes qui

ne lui cèdent guère en puissance, avec lesquels il fait corps et qui sont fort susceptibles de l' influencer, voire de le faire changer de signe et de nature; cette cohésion contextuelle, que révèlent les formules obtenues, peut donc souvent être lue par une autre entrée que celle-là que prévoit le serinage, commode, réaliste. Plusieurs titres dérivés du même modèle étant donnés, on les range du simple au complexe (approximativement), de façon à faire saisir le champ couvert par les variations de l'époque. On ne relève ici que les traits sémiques les plus immédiats. Ceux-ci se trouvent transcrits dans l'ordre approche de leur lecture. Les titres présentés ne figurent, bien sur, que comme exemples des combinaisons les plus fréquentes.

I.

<i>NP+ N</i>	<i>I Raoul de Saint-Hector/ Julia de Trécœur/</i>
<i>NP+ N c i N C</i>	<i>I Hermance de Meyran, ou Une Noble de nos jours/</i>
<i>NP+ N c I VA + ai H+</i>	<i>/ Daniel de Kerfons, confession d'un homme du monde/</i>
<i>d N NP+</i>	<i>J La Duchesse Helene/ La Comtesse de Fontenayj Le Chevalier de Keramour/</i>
<i>dpNRC</i>	<i>/Les Trois duchesses/</i>
<i>dNNP-cPN- m</i>	<i>/La Comtesse Damalanty. (Le Cancer)/</i>
<i>dNNP+ c nl VS- C</i>	<i>/ Le Vicomte de L'Aubette, étude de mœurs contemporaines/</i>
<i>NP- nN</i>	<i>/ Alcide Dubocage/ Gontran Delorme/ /</i>
<i>NP- nN c R nM t</i>	<i>César Berthelin, manieur d'argent/</i>
<i>B^s NP- nan B NP- c d nM d NP- B t nan NP- Btm</i>	<i>j Monsieur Trumeau/ / Monsieur Coquelet, le mouchard/ / Le Bon monsieur Jouvencel/ / M'sieu Gugusse/</i>
<i>NP- H+ nan</i>	
<i>NP- H+ nan c nl V A- L-</i>	<i>/ Laborde et C^e / Séraphin et C^e/ / Durand et C^e, scènes de la vie parisienne/</i>

2.

<i>NP+B</i>	<i>j Etienne Moret/ Jacques Bruneau/ Elisabeth Couronneau/ Catherine Dunoyer/ /</i>
<i>NP- B</i>	<i>Philippe Faucart/</i>
<i>NP+ B c I V T-NP+</i>	<i>/ Jacques Duclerc (Souvenirs du Second Empire)/ / Michel Marion, épisode de la guerre d'indépendance bretonne/</i>
<i>B c nl V T+</i>	
<i>d B NP+</i>	<i>/ Le Docteur Claude/ / Le</i>
<i>dBNP-d</i>	<i>Docteur Judasohn/ /Le</i>
<i>MB</i>	<i>Vieux juge/</i>

5. *Monsieur*, théoriquement, n'est ni spécifiquement bourgeois, ni négatif. Cependant, à l'époque, il n'accompagne -au titre - qu'exceptionnellement un patronyme noble: *Monsieur*, désormais dégradé, n'est plus guère capable que de produire un effet de dérision; il est le titre de qui ne se situe pas au niveau hiérarchique qu' il suppose. Ainsi s'explique le fait qu'il précède régulièrement un patronyme bourgeois caricatural.

dBnMeo / Le Docteur vampire/ I
dBa nSU Le Médecin des folks/ /Le
dBcBo Juge-éedecin /
dnB dnBRo / Le Palefrenier/ / Le Paysan riche/
dPnBcdnB t cnL+ /Les Travailleurs du sol. Le Dégrossi, roman rural/ / Mes
lPnBjcd PN+ t' Paysans. La Fête votive de Saint-Bartholomée Porte-Glaive/

3 .

dH+MAE / La Dame voilée/ /La Dame aux
dH+MANMq+o griffes roses/ / La Dame de Spa/ /La
dH+MAaL+ Dame du lac, histoire parisienne/
dH+MAaL+cnIA-L-

d H+ e d H+ / La Prima donna/
NP- e / L'Augusta/
dH+nMe L-o /La Sultane parisienne/

dpH-t / Les Gueux/
dnRaH-t /La Misère des gueux/
dsMH-t / Le Plus hardi des gueux/

i H- j dH-j / Une Fille du peuple/ / L
dH+aH-omej 'Enfant du faubourg/ /La
 Reine du faubourg/

d EC / L 'Abbé Tigrane/
NP-iECL+ / Un Cure de province/
dECq-ocnl C / Le Jésuite rouge, roman contemporain/

5.

iRe / Un Millionnaire/
dRetcnIVS-L- / Le Nabab, mœurs parisiennes/
dpReadH-ocnlA- /Les Millions du trappeur, grand roman d'aventures/

dRa NP+ / L 'Héritage d 'Arthur/
dRa NP- / L 'Héritage de Jean Torniol/
iRA- / Un Héritage tragique/
dRad nSU o / Le Legs du pendu/

d R nSU om / L 'Héritage de la folief
d R nMA a NP+ / La Dot d 'Irène/
R nMA r / Quarante mille francs de dot/
d p nMA a L+ cd R nMA t' / Les Manages de garnison. La Dot réglementaire/

dPnR dPnRa L-j /Les Pauvres/
pRcpnRo nSU / Les Misérables de Londresf
nRveo pNRcp / Riches et pauvres/
H-cnL V / Malheur aux pauvres/ /
 / Pauvres et mendiants, roman de questions sociales/

6.

dMA /Le Mari/
dMAa NP+ / Le Mari de Charlotte/
d MA a d nSU om / Le Mari de la mort/
d MA a d PH- cnlVS-V / Le Mari de la vieille, étude de mœurs/

MA NP+ MA / Madame Elise/
NP+ B MA NP+ / Madame Robernier/
N MA NP+ BL+t / Madame de Villersxel/
nIVc MA NP- N / Madame Gardinier, 17, rue Roy ale/
 / Etudes humaines. Madame de Feronni/

dMA a i B d MA /La Femme d'un avocat/ /La
a NP- nB d p MA Femme de Paillasse/ / Les
nR d MA a d Femmes des autres/ /La
nSU o Femme du mort/

nMA NP+ B nMA NP+ N / Mademoiselle Besson/
nMANP-nM nMA t NP- / Mademoiselle de la Condemine/
nM nMA NP- nM c nl V S /Mademoiselle Aglaé/
L-nMA NP+ Be IV Pot / Mamzell Rossignol/
 / Mademoiselle Bleu d 'Azur, roman de mœurs parisiennes/
 / Mademoiselle Armant, ma mère/

MA c nMA o / Madame et mademoiselle/
MA NP+ B c nMA NP- nN o / Madame Vitel et mademoiselle Lelievre/

d p nMA / Les Jeunes filles de Paris/ /La
aL-dnMA Mq+ Viergeaux cheveux d'or/ / Les
d p nMA ML-o Vierges russes/

d nMA a NP+ d / La Fiancée de Jean-Claude/ /
nMA a d nSU La Fiancée du condamné/

<i>d nMA a d nM e</i>	/ La Fiancée du diable/
<i>d nMA a NP+</i>	/ Le Mariage d 'Odette/
<i>d nMA a i nSU o</i>	/ Le Mariage d 'un forçat/
<i>nMA aECo</i>	/ Mariage de prêtre/
<i>i nMA A-</i>	/ Un Mariage tragique/
<i>i nMA SUt</i>	/ Un Beau mariage j
<i>I V nMA P NP+ t</i>	/ Nous morions Virginie/
<i>i nMA T-t</i>	/ Un Mariage sous le Second Empire/
<i>d p nMA nM nSU o</i>	/ Les Demi-mariages/

7

<i>NP+</i>	/ Christiane/Fabien/
<i>NP- nM t</i>	/ Nini/ Zoe Chienchien/ Carmagnol/
<i>NP+ M t</i>	/ Marguerite au cœur d 'or/
<i>NP+ M j</i>	/ Fleur-de-Marie/
<i>NP- H-e</i>	/ Jean le gueux/
<i>NP- S- nM</i>	/ Andrea la charmeuse/
<i>NP+ c NP+ o</i>	/ Helene et Mathilde/ Jean et Pascal/
<i>NP+ cnIV</i>	/ Solange, étude/
<i>NP+ c nl S+ nC</i>	/ Alice, roman d 'hier/
<i>NP+ c nIA-a i nM t</i>	/ Lucie, histoire d'une fille perdue/
<i>NP- nM e c nl e A-</i>	/ Jean Casse-Tête, grand roman d'aventures/
<i>NP+ SU⁶ c nle c 0+ a d nSU j</i>	/ Rocambole (Nouvel épisode) La Corde du pendu/
<i>NP+ B</i>	/ Catherine Dunoyer/ Marguerite Chauveley/Jacques Du clerc/ Albert Fleurier/
<i>NP- nM</i>	/ Zahra Marsy/Femane Murciani/Ivan Stertoff/John Marcy/
<i>NP+ B c nl V S-</i>	/ Helene Brunet, mœurs parisiennes/
<i>L-NP+ c nl A- a i nM</i>	/ Jean Politis, histoire d'un bandit grec/
<i>L+</i>	/Mauroy/
<i>NP+Br</i>	/ Babolain/
<i>NP- PH- It'r</i>	/ Dacolard et Lubin/
<i>NP- nMpt</i>	/ Les Chantenay/
<i>d p NP+</i>	/ Baby las, roman de mœurs/

<i>d PH+ NP+</i>	/ Le Beau Roland/ La Belle Renée/ Le Beau Solignac/
<i>d PH+ SU e NP+ o</i>	/ Le Dieu Octave/

<i>dPH+ N</i>	/ La Belle duchesse/
<i>d PH+ MA NP+ B</i>	/ La Belle Madame Donis/
<i>d p PH+ Re</i>	/ Les Belles millionnaires/
<i>d PH+ PH- o</i>	/ La Belle grêlée/
<i>d PH+ N c nl V S- L+</i>	/La Jolie comtesse. Mœurs de province/
<i>PH+ nSU or</i>	/ Tron iolie/
<i>PH- r i nMA PHp PH- e</i>	/ Laide/
<i>cnl V S- L-</i>	/ Une Fille laide/
	/ Deux Guenons, mœurs parisiennes/

9.

<i>d S- L+</i>	/ L 'Amour au village/
<i>i S+ a H+</i>	/ Un Amour de grande dame/
<i>dp S- e</i>	/ Les Grandes amours/
<i>dpS-a NP+</i>	/ Les Amours de Philippe/
<i>dp S-ad NNP+</i>	/ Les Amours de la duchesse Jeanne/
<i>d p S- a L+ o c NP+</i>	/ Les Amours de petite ville. Chardonnette/
<i>dp S-a iECo cnl V</i>	/Les Amours d'un jésuite, histoire vraie/
<i>p S-o</i>	/ Deux Amours/
<i>dp S-a NP+ o</i>	/Les Trois amours de Laurent/
<i>p S-a NP- VH+ c nle</i>	/ Trois Amours d'Anne d'Autriche, roman inédit/
<i>pS-e r</i>	/ Folles amours/
<i>S+ j⁷ r S+ c</i>	/ Simple amour/
<i>A+ o S+ vj⁸ r</i>	/ Amour et devoir/
<i>S+ v t c nl nC</i>	/ Aimez - vous/
	/ On n 'aime qu 'une fois, roman d'hier/
<i>dS-nMa NP+</i>	/ L 'Amant d 'Alice/
<i>d S- nM a d nSU o c nl e</i>	/ L 'Amant de la morte, roman inédit/
<i>dp S- nM a d A+ m⁹ c nl e A-</i>	/ Les Amants de la Liberté, grand roman dramatique/
<i>dS-nM</i>	/ La Maitresse/
<i>d S- nM a H+ Mo dp S-</i>	/La Maitresse de M. le Ministre/
<i>nM a d nM me S- nM</i>	/ Les Maitresses du diable/
<i>H+ cnB H-o</i>	/ Maitresse et servante/
<i>dp S-aNP+</i>	/Les Caprices de Laurel
<i>i S- a MA NP-</i>	/ Une Fantaisie de mistress Clarker/
<i>d L- S-p m</i>	/ La Foire aux caprices/

6. En 1870, date de parution du volume, *Rocambole* est depuis longtemps déjà le symbole des réussites incroyables.

7. *Simple* fonctionne par antithèse sur le sème "amour scandaleux" toujours en vogue et toujours en voie de banalisation. — 8. Sur le précepte biblique. — 9. *S- nM a d A** métaphoriquement se lit *M.*

<i>dp S-aiPH+ S-d S-a</i> <i>EC o NP-d S-ad H+</i> <i>cnlVS-C S-p e c nl</i> <i>V' L-S- t e cnl C</i>	<i>/Les Faiblesses d'une jolie fille/ / Le Peche de soeur Cunegonde/ /Le Peche de la generate, mœurs contemporaries/ / Vieux peches, scenes parisiennesj j Le Demon de la chair, roman contemporainj</i>
<i>d s SU S- t d nSU</i> <i>mai S-d nMa i S-a</i> <i>L-MAcMA¹⁰ oS-i S-</i> <i>nM d S- nM t dp S-</i> <i>nM t c NP- e d S-</i> <i>q-m e nM d S- nM</i> <i>A-me dp S-e j d p</i> <i>H+ S-me</i>	<i>j La Plus heureuse des femmes/ / L 'Automne d 'une femme/ j La Jeunesse d'une femme au quartier latin/ / Ni Fille ni veuve/ / Une Femme dangereuse/ I La Femme fatale/ /Les Femmes fatales. Chloris-la-goule/ (La Femme de feu/ /La Femme qui mord/ / Les Mille et une femmes/ / Les Patriciennes de l 'amour/ /Une Femme sans cœur/ /La Femme de glace/ / Sans Cœur!.../ / Cœur-de-neige/ / Le Roman de la princesse/ / Le Roman de Delphine/ / Le Roman d 'une jeune fille pauvre/ / Le Roman d 'une dame d 'honneur (Second Empire)/ / Le Roman d 'un blase/</i>
<i>i S- nM</i> <i>d S- nM m e j¹S-</i> <i>nM v r NP- S-nMe j</i> ₁₂	
<i>d S+ad H+ dS+a</i> <i>NP+ d S+ a i nMA</i> <i>nR d S+a i H+ T-d</i> <i>S+ a i nM o</i>	
10.	
<i>d MT+ cnle dp</i> <i>McnlM ip M c</i> <i>nl VA+</i> <i>dpMnSU</i>	<i>/ Le Volontaire de 1870, roman complet/ /Les Francs-tireurs, recit patriotiquef / Une Poignée de héros, scènes de la vie de campagne/ /Les Soldats du désespoir/</i>
<i>dH+MNP+ N</i> <i>dH+M NP+ M</i> <i>d H+ M NP+ cnLA-aiM nSU / Le Brigadier Frédéric, histoire d 'un Français chassé par</i> <i>les Allemands/</i>	

10. A l'intérieur de la catégorie sémique *MA /nMA* il serait parfaitement possible de distinguer des sous-catégories ("qui est destinée à être mariée" vs "qui n'est pas destinée à être mariée", "qui n'est pas encore mariée" vs "qui n'est plus mariée"), à partir desquelles fonctionne le titre en question. — 11. Cf. ci-dessus 13. c) *Exemples*. — 12. 1880. A la fois sur "Cœur-de-Lion" et *Cœur de Lionne* (1876).

<i>dMa L+</i> <i>dMea L+</i> <i>iMS+ t</i>	<i>/ L 'Ingénue de province/ / L'Ange du Pouliguen/ / Un Cœur pur/</i>
<i>i nM</i> <i>dnMe</i> <i>d p nM e</i> <i>d nM a d PH+ NP+ o</i> <i>d p nM ad L+ n nl e</i>	<i>/ Un Assassin/ /La Grande Empoisonneuse/ / Les Etrangleurs/ / L 'Assassin du bel Antoine/ / Les Assassins du pont Saint-Louis, grand roman inédit/</i>
<i>I V nM MA A +^{i 3}</i>	<i>/ J'ai tue ma femme/</i>
<i>i nM d p nM dpnM</i> <i>NP-d p nM a d nM</i> ¹⁴ <i>t d p nM a H+ o d</i> <i>p nM L-jT-</i>	<i>/ Une Luronne/ Une Coquine/ / Les Fraudeurs/ Les Gredins/ / La Bande Graaft/ /La Bande des caroubleurs/ / Les Voleurs du grand monde/ / Les Trappeurs parisiens au XIXe siècle/</i>
<i>d p nM</i> <i>d nM NP- c nl V L+</i> <i>d p nM e r</i>	<i>/ Les Intrigan ts/ / L 'Ambitieux Castagnas. Mœurs politiques et électorales dans le midi de la France/ / Les Convoitises/</i>
<i>dnMem d PH- nMe d p</i> <i>PH- nMeaL-dp H- nM</i> <i>A L-c nl e V</i>	<i>/ Le Tigre/ Le Roi du mal/ / Le Monstre/ / Les Monstres de Paris/ /La Canaille de Paris, grand roman historique et social/</i>
<i>dpnM</i> <i>dnMt</i> <i>dnMEt</i>	<i>/ Les Espions/ / Le Mouchard/ / L 'Agent secret/</i>
<i>inMt</i> <i>d p nM a</i> <i>L-dpnMnC</i> <i>dpnMr dnMH+</i> <i>tocnl-</i>	<i>/ Une Gommeuse/ / Les Paresseux de Paris /Les Viveurs de Paris/ /Les Viveurs d'hier/ / Les Inutiles/ /La Hautepegre, roman parisien/</i>
<i>ln</i> <i>M dpMnMo</i> <i>dpnM cnl V S-C</i>	<i>/ Une Joueuse/ /Les Vieux libertins/ /Les Dépravés, roman de mœurs contemporaines/</i>

13. 4+ désigne l'aveu que contient l'expression. — 14. *Cambrioleurs qui usent de fausses clefs* (terme d'argot).

<i>d nM S- cnl L-</i>	/ La Débauche, roman parisien/
<i>dpnMS-er</i>	/ Les Voluptés fatales/
<i>pnML-cd L-¹⁵</i>	/ Vices parisiens. Le Tripot/
<i>dpnMS-aiM ECocnl V nEC</i>	/ Les Débauches d'un confesseur, roman historique anti-clérical/
<i>dA-nMme</i>	/ La Vie infernale/ La Vie de feu/
<i>iA-nMadnMme</i>	/ Une Vie du diable/
<i>dnMS-a</i>	/La Magicienne de Paris/
<i>L-dnMS-q-dnMS-c</i>	/ La Sorcière rouge/
<i>nl A- L-dpnMS-je</i>	/ L 'Enchanteresse, histoire parisienne/
	/ Les Charmeresses/
<i>d nM S-m e r d p nM S- j</i>	/La Dévorante/
<i>m e d p nM S-m e a L-d</i>	/ Les Mangeuses d 'hommes/
<i>nM S- NP-dpnMS- nB nM</i>	/ Les Pieuvres de Paris/
<i>d p nM S- nM me c A-</i>	
<i>L-dNP- nMe dMnMemo d</i>	/ La Fille Elisa/
<i>p nM t a H+</i>	/ Les Filles de Bohème/
	/ Les Filles de bronze, drame parisien/
<i>McnMoe inMS-Mo</i>	
<i>dMcanMo c NP+ B</i>	/La Grande Iza/ La Grande Florine/
	/La Grande vestale/
11.	/ Les Cocottes du grand monde/
	/ Chaste et infâme/
	/ Une Courtisane vierge/
	/ L 'Ange et la Bête. Noel Dailly/
<i>d A-a NP+ dp A- a</i>	/ L'Aventure de Jeanne/ /Les Aventures d'une jeune mariée/
<i>MA e dp A-a nMA</i>	/Les Aventures de trois jeunes parisiennes/ / Une Mystérieuse
<i>pnML-i A-E</i>	aventure/ / Tragique Aventure de bal masque/ /Aventures
<i>A- a EV- E A-p e t'a</i>	prodigieuses de Tartarin de Tarascon/
<i>NP- lj</i>	A-paA-pecdL-aA-mcEpadL- / Voyages d 'aventures. La Terre
	de sang. mystère
	res de L 'Afrique/
<i>iA-e</i>	/ Un Duel à mort/
<i>dp A-ad MA</i>	/ Les Batailles du mariage/

15. 1880. Sur L 'Assommoir, de Zola H876).

<i>dp A-ad A- c NP</i>	/ Les Batailles de la vie. Serge Panine/
<i>-A-a S+ p</i>	/ Bataille d 'amoureuses/
<i>d A-adL+</i>	/La Guerre au chateau/
<i>I VnRCA-o</i>	/ Moi et I 'autre/
<i>dp A-SUa NP+</i>	/ Les Epreuves de Raissa/
<i>dp A-SUa NP+ Bcnl</i>	/ Les Combats de Françoise Du Quesnoy. Roman/
<i>d p A- SU a i A+ c d A+j</i>	/Les E tapes d'une con version. Le Coup de grâce/
<i>dpA-E</i>	/Les Crimes inconnus/
<i>d A-aL-</i>	/ Le Crime de Pierrefitte/
<i>dp A-ad H+</i>	/ Les Crimes de la comtesse/
<i>d A-adBMo</i>	/ Le Crime du substitut/
<i>d A-a NP-</i>	/ Le Crime de Jean Malory/
<i>dp A-a L+ Mo c dp nP nM</i>	a i p NP- nM V / Les Crimes de Rome. Les Bâtards des Borgia/
<i>dp A- a d S+ o c i s S+</i>	/ Les Crimes du cœur. Un Premier amour/
<i>iS-A-pnSU</i>	/ Une Femme entre deux crimes/
<i>d M A-o</i>	/ La Loi qui tue/
<i>d A- t r</i>	/ Le Coup de pouce/
<i>i A-a L-</i>	/ Un Drame en Amérique/
<i>d A-aL-</i>	/ Le Drame de Monaco/ Le Drame de la Sauvagère/
<i>dp A-ad L-</i>	/Les Drames de la forêt/Les Drames du désert/
<i>i A-a T- V</i>	/ Un Drame sous Catherine 11/
<i>dp A-ad MA</i>	/Les Drames du manage/
<i>dpA-adnME¹⁶</i>	/Les Drames de I 'Internationale/
<i>dp A-aCcdRC NP+ B</i>	/Les Drames de ce temps-ci. La Famille Cavalie/
<i>dp A-ea L-cdp MnM EocdpnMRCnleC</i>	/
	/ Les Nouveaux drames de Paris. Les Chevaliers du crucifix, ou
	Les Spoliateurs d 'héritage, grand roman contemporain/
<i>d A-SU ai nMA o</i>	/La Vengeance d 'une jeune fille/
<i>dp A-aip S-</i>	/ Les Rancunes des femmes/
<i>d A-SU a MA NP- B</i>	/La Vengeance de madame Maubrel/
<i>A+r</i>	/ Réparation/
<i>A+ c A+ r</i>	/ Création et Rédemption/
<i>iA+r</i>	/ Une Réhabilitation/
<i>dA+aNP-</i>	/la Rédemption d'Olivia/

12. I Les Exploits de Fifi Vollard/
dpSUa NP-

6. L'Internationale est considérée, vu l'époque, comme "société secrète".

<i>dpSUEaNP+j</i>	<i>/ Les Nouveaux exploits de Rocambole/</i>
<i>dSUadnSUjr dSUainRCjr cA-e</i>	<i>/ La Peau du mort/ /La Peau d'un autre, trente ans d'aventures/</i>
<i>dSUaNP+ dSUaNP+ B SUnSUocnIVMA</i>	<i>/ La Revanche de Marguerite/ / La Revanche de Joseph Noirel/ / Revanche posthume. Etude conjugale/</i>
<i>dSUadN dSUaNP+ j</i>	<i>/ Le Retour de la princesse/ / Le Retour de Rocambole/</i>
<i>dSUcnl dSUnM iSUnM dSUH-sj¹¹ c I V a i B M</i>	<i>/ L 'Insoumis, roman/ / La Revoltée/ / Un Revolutionnaire/ / Le Dernier des Refractaires. Souvenirs d'un ancien magis-tral/ / Revoltée/</i>
<i>SUnMr</i>	<i>/ Les Malchanceux/ / Un Calvaire/ / Sans Amour! roman/ / Les Malheurs d'une reine/ / Les Giboulées de la vie/ / Les Larmes de Jeanne, histoire parisienne/</i>
<i>dpnSU inSUm nSUvrnl dpnSUaiH+ dpnSU A-m dpnSUaNP+cnLA-L- nSUjor</i>	<i>// Le Prix d'un mari/ Ce que coute L'amour/</i>
<i>nSUpenM nSUEs-inS US+o nSU ej or</i>	<i>/ Folies de jeunesse/ / Fou de passion/ / Une Méprise du cœur/ / Grave imprudence/ / Le Gouffre/ / Pres du gouffre/ / Les Vertiges, roman moderne/</i>
<i>dnSUm nSUm dpnSUm cnIC</i>	<i>/ Apres la faute/ / Le Lendemain du pêché/ / Le Lendemain de l'amour/</i>
<i>nSUS-dnS US-dnSUS +o</i>	<i>/ Une Victime/ / Une Victime du couvent/ / Les Victimes du manage/</i>
<i>inSU inSU a d L-o dpnSUMA</i>	

17. *SUT J. Valles, Les Réfractaires, 1866.* Le terme désigne le déclassé, L'associal, le bohème.

<i>dnSUMadPH- t S-pnSUM dpnSUMSU dnSUr dnSUer</i>	<i>/ Le Martyre de la boscotte¹⁸/ / Trois femmes martyres/ / Les Martyrs venges/ / L 'Obstacle/</i>
<i>dpnSUer d p nSUj m r</i>	<i>/ La Chimère/ / Les Echelons difficiles/ / Les Fonds perdus/</i>
<i>dnSUainM dnSUadNNP+ dpnSUaNP-nM dpnSUT-jr</i>	<i>/ La Fin d'un viveur/ / La Fin du marquisat d 'Aurelle/ / Les Derniers jours de Ratapoil/ / Les Derniers temps/</i>
<i>dnSUsNP+p dnSUsNP+MjcnIA-C</i>	<i>/ Le Dernier des Trémolin/ / La Dernière Heloise, histoire contemporaine/</i>
<i>inSU i A- nSU i nSUA- E dnSUA-r d A- nSU a inBc d nMA q+ / La Vie et la mort d'un clown. La Demoiselle en or/ dnSUcnIC dpH+nSUo</i>	<i>/ Une Vie manquée/ / Une Destinée étrange/ /La Fatalité/ / Un Exile/ / L Exile, roman contemporain/ / Les Rois en exil/</i>
<i>dnSU dnSUadL- nSUNP-nNt dnPnSUcdS-nSUj¹⁹ SUCnSUo dnSUSUocnIA~C</i>	<i>/ Le Pendu/ Le Fusille/ / Le Pendu de la Forêt Noire/ / Défunt Bricchet/ / Le Chien perdu et la femme fusillée/ / Vivante et morte/ / La Morte ressuscitée, histoire contemporaine/</i>
<i>pPor dpPA- d p nSU SUo c dp A-13 .P N- / Les Morts vivants. Les Drames du feu/ o IVPNP-t'</i>	
<i>iPnMo dPanMaS-ct'</i>	<i>/ Deux Mères/ / Les Mères ennemies/</i>
	<i>/ Mon Oncle Barbassou/ / Un Coquin d'oncle/ / L 'Oncle du monsieur de madame/</i>

18. En français populaire: "personne petite et un peu bossue".

19. *Sut J. Janin, L'Ane mort et la femme guillotinée, 1829.*

<i>dnP</i>	/ Le Fils/
<i>dnPS-d nP</i>	/ La Fille naturelle/
<i>nM e</i>	/ La Fille maudite/
<i>dnPadnB</i>	/ La Fille du tailleur/Le Fils du garde-chasse/ La Fille du chanvrier/ La Fille de la comédienne/
<i>dnPad nM</i>	/ Le Fils du faussaire/
<i>dnPadnSU</i>	/L 'Enfant de la morte/
<i>dnPaNP-nM I</i>	/ Le Fils de Coralie/
<i>VnPpcdnPNP-</i>	/ Nos Enfants. Le Fils Maugars/
<i>dnPcd S-nMo</i>	/Le Fils et l'amant/
<i>inPH- m</i>	/Une Fille du peuple/
<i>dnpPadH-nMm²⁰ cnl</i>	<i>e V</i> /Les Enfants du pere Duchene, grand roman historique/
<i>d nP nM mcnVA- L-</i>	/La Fille du peche, scenes de la vie d 'Afrique/
<i>dnPnM</i>	/ La Bâtarde/
<i>dp nP nM c NP- nl V</i>	/ Les Bâtards. Frémès, esquisse/
<i>i nP nM Mo</i>	/Un Bâtard légitime/
<i>dnPad nMA</i>	/ La Pupille du vieux garçon/
<i>dnP a NP+ Vj²¹</i>	/ Le Filleul de Beaumarchais/
<i>I V nPp c dnPai N</i>	/ Nos Enfants. Le Filleul d 'un marquis/
<i>d p RC NP-d p</i>	/ Les Frères Zenganno/ Les Soeurs Vatard/
<i>RCo</i>	/ Les Deux frères/ Les Trois soeurs/
<i>d RC NP+</i>	/ La Cousine Adèle/
<i>d RC nM e</i>	/ Le Cousin infâme/
<i>d RC Re</i>	/ Le Cousin aux millions/
<i>d p RC a L+ c nl M T- o</i>	/ Les Cousins de Normandie, roman pastoral du temps de la Terreur/
<i>dRCMr</i>	/ L'Amie/
<i>d RC Me</i>	/ L'Amie in time/
<i>p RCo</i>	/ Deux A mis/
<i>dp RCo</i>	/ Les Deux compagnons/
<i>d p RC nM a MA NP+ B</i>	/ Les Amis de madame Didier/
	14.
<i>d L-H-</i>	/ Le Faubourg Saint-Antoine/
<i>d L- nM me</i>	/La Ville vampire/

<i>dpNP+Bcn/A- VaiRCT-cdL-t</i>	/ Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire. L Assommoir/
<i>d L-nMecd L-nMe</i>	/ Le Pays du mal. Le Grand-bouge/
<i>dL-NP-</i>	/ L 'Impasse Oberkampf/
<i>dL-m²²</i>	/La Route de Brest/
<i>dL-aL-NP-l</i>	/ Le Numéro 13 de la rue Mariot/
<i>dpL-adL- V</i>	/ Les Oubliettes du Grand-Châtelet/
<i>dL-nMr</i>	/La Cellule n° 7/
<i>L+NP+ Vr</i>	/Château-Gaillard/
<i>dL+NP-</i>	/ Le Château des Epines/
<i>d L+ NP+ c nl A- H+ T- V</i>	/ Le Château de Lavardin, épisodes de la vie féodale au XV ^e siècle/
<i>dL+aNP- Vj</i>	/ Le Château de Barbe-Bleue/
<i>dL+ M</i>	/ La Maison de lierre/
<i>dL+nSUo</i>	/ La Maison close/ La Maison vide/
<i>d L+ adpRCoNP-</i>	/ La Maison des deux Barbeaux/
<i>i L- t a p S- nM</i>	/ Une Maison centrale de femmes/
<i>dL+adA-</i>	/ La Chambre du crime/
<i>dL+ q-e</i>	/ La Chambre d'èbène/
<i>T-tr</i>	/ Thermidor/
<i>T+ r</i>	/ Quatre-vingt-treize/
<i>dnSUEaT-</i>	/ Le Tocsin de 93/
<i>T-cdS+saNNP+</i>	/ En 1792: le premier amour de lord Saint-Albans/
<i>T-tnl V</i>	/ Sous L'Empire, roman de mœurs politiques et sociales/
<i>T- cd A-cnle Vc e</i>	/ 1851. Le Guet-apens, grand roman historique et inédit/
<i>dpT-ad L- H+</i>	/ Les Nuits du boulevard/
<i>dpT-A-me</i>	/ Les Nuits sanglantes/
<i>dp T-S-eaNnM V</i>	/ Les Folles nuits de Pierre d Aragon/
<i>nLA-ai T-</i>	/ Histoire d 'une nuit/
<i>dO+ r</i>	/ Le Bleuët/
<i>dpO+ aNP+</i>	/ Les Chrysanthèmes de Marie/
<i>dpO+A-o</i>	/ Les Roses sanglantes/
<i>dO+an'Meo</i>	/ Le Bouquet de Satan/

20. 11 s'agit bien entendu du symbole du peuple révolutionnaire illustre par Hebert et ressurgi en 1871.
21. Cf. p. 164. b).

baigne installé à Brest appelle la métaphore et justifie la négation.

<i>dO+a NP+</i>	/ <i>La Perle de Candelair/</i>
<i>dO+aL-</i>	/ <i>La Perle d'Orient/</i>
<i>d 0+ q+</i>	/ <i>L'Épingle rose/ La Capote rose/ La Tresse blonde/</i>
<i>d 0+ q-</i>	/ <i>La Bague d'opale/</i>
<i>d 0+ nM</i>	/ <i>Le Collier maudit/</i>
<i>d 0+ A-</i>	/ <i>L'Éventail brisé/</i>
<i>d O- q-</i>	/ <i>La Tache rouge/</i>
<i>d O-q-tcd nBaL-</i>	/ <i>Le Fer rouge (L'Éclusier de Franchard) /</i>
	17 ²³
<i>dp EH+</i>	/ <i>Les Mystères mondains/</i>
<i>d L-E cnle V</i>	/ <i>L'Afrique mystérieuse, grand roman géographique/</i>
<i>dnMq-cdp Ead L-</i>	/ <i>Le Corsaire noir. Les Mystères de la savane/</i>
<i>dp Em ECo c d nSUnMc nIA- V</i>	/ <i>Les Coulisses religieuses. L'Excommunié, histoire vraie/</i>
<i>i E / ^{2 4} d Ea</i>	/ <i>Une Affaire mystérieuse/</i>
<i>d L+ o d E</i>	/ <i>L'Affaire de la rue du Temple/</i>
<i>Vj⁵</i>	/ <i>L'Affaire n° 112/</i>
<i>d E r</i>	/ <i>L'Enigme/</i>
<i>d Ead B Mo d Ead</i>	/ <i>Le Secret du docteur/</i>
<i>L-dEa nMA NP+</i>	/ <i>f Le Secret de la Maison-Forte /</i>
<i>Bo d E a i A+ o dp</i>	/ <i>Le Secret de Mademoiselle Chagnier/</i>
<i>Ead MA cnl L-</i>	/ <i>Le Secret d'un dévouement/</i>
	/ <i>Les Secrets du manage, roman parisien/</i>
<i>d H+ E d E 0+</i>	/ <i>L'Écuyère masquée/</i>
<i>d E q+ dEO-</i>	/ <i>L'Homme au veston bleu/</i>
<i>j²⁶ cnlV</i>	/ <i>Le Domino rose/</i>
<i>dEadL-dpÉe q-</i>	/ <i>L'Homme au masque de fer, roman historique/</i>
	/ <i>L'Homme de la Croix-aux-Boeufs/</i>
	/ <i>Les Sept hommes rouges/</i>
<i>dp RCEq-dp</i>	/ <i>Les Compagnons noirs/ / Les</i>
<i>RCE ad 0+ dp</i>	<i>Compagnons du glaive/ / Les</i>
<i>RCE O+q-r dp</i>	<i>Habits noirs/ / Les Collets</i>
<i>RCEO-q-r</i>	<i>noirs/</i>

23. *CnC (15)* et *V/nV (16)* ne paraissent pas au titre en position dominante. — 24. Sur *Balzac, Une Ténébreuse affaire, 1843*. — 25. Sur *E. Gaboriau, Le Dossier n° 113, 1867*. — 26. Sur la série entière -non close- des ouvrages consacrés au légendaire héros.

18.

UV

<i>dJVaNp+ dIV</i>	/ <i>Un Paquet de lettres/</i>
<i>aiS-IVpainSU dpi</i>	/ <i>Le Cahier de Marcel/</i>
<i>VainBo dpi VainM</i>	/ <i>Le Journal d'une femme/</i>
<i>dpIVA+ aNP-I</i>	/ <i>Mémoires d'un déporté/</i>
<i>VpA-cdpnMMo</i>	/ <i>Les Mémoires d'un chiffonnier/</i>
	/ <i>Les Mémoires d'une pétroleuse/</i>
	/ <i>Les Confessions de Tullia/</i>
<i>nIA-aiP</i>	/ <i>Souvenirs judiciaires. Les Forçats innocents/</i>
<i>nIA-aiS-nIA-ainB</i>	/ <i>Histoire d'une mère/</i>
<i>nIA-EainMS-H+ nl</i>	/ <i>Histoire d'une femme/</i>
<i>A-aiMcai S- nMo</i>	/ <i>Histoire d'un paysan/ Histoire d'un sous-maitre/</i>
	/ <i>Histoire étrange d'une fille du monde/</i>
	/ <i>Histoire d'un honnête homme et d'une méchante femme/</i>

On observe - et la consultation des index de Lorenz, qui enregistre, pour un laps de temps de 35 ans²⁷, mais sans tenir compte de limitations comparables à celles de notre corpus, par exemple au minimum 9 titres fonctionnant sur "malheur", 15 sur "crime", 15 sur "Louise", 17 sur "cousin", 42 sur "maison", 62 sur "famille", 85 sur "femme", achèverait d'en persuader - qu'autour de chaque dominante sémique se constituent des *séries de variantes*, fonctionnant les unes par rapport aux autres, synchroniquement et diachroniquement; chaque titre se lit alors comme différence en fonction des autres énoncés analogues, connus ou possibles, de la série; il se réalise dans le contraste et par surenchère; il combine les éléments de l'énoncé-type, modifie celui-ci, le transforme mais sans jamais le contredire; il en propose l'amplification, la modernisation, *une version toujours s autre et cependant pareille*.

On suppose, par conséquent, qu'il est possible de déterminer les régies de formation de chaque titre, de réduire celui-ci à son *modèle*. On distingue, en effet, - et bien qu'il ne puisse être question ici que d'amorcer l'analyse - parmi les constituants du titre entre, d'une part, les sèmes et opérateurs que nous appellerons *formateurs* et, d'autre part, ceux que nous dirons *adjecteurs*. Les premiers, en nombre limite, paraissent sous une forme relativement fixe, quoique variée, dans l'énoncé; les seconds, théoriquement infinis, figurent comme des éléments annexes, non essentiels, mais augmentatifs, surdéterminants. Ainsi, par rapport à "crime" + "agent" (ou "localisation"), on lira comme adjecteurs *p E* dans *Les Crimes inconnus*, *L-* dans *Le Crime de Pierrefitte*, *p H+* dans *Les Crimes de la comtesse*, *BMo* dans *Le Crime du substitut*, *NP-* dans *Le Crime de Jean Malory*, *p L+ oc* dans *Les Crimes de Rome* [•••], *pS+oc* dans *Les Crimes du cœur* [. . .].

Le module constitue un état détermine des formateurs. Ceux-ci spécifiques à chaque série, articles linguistiquement et formant un ensemble linguistique-27. LO, 1880, VIII (2), passim.

ment cohérent, répondent à la formation type qu'ils sont contraints de réaliser étant donné la série dans laquelle ils s'insèrent. Les formateurs d'une même série sont identiques ou analogues, les admoniteurs équivalents, quoique dissemblables. Le sème formateur (*A-* par exemple) pouvant prendre des formes diverses, il s'ensuit que plusieurs modèles spécifiques peuvent permettre l'inscription de telle dominante. Ainsi, la série *II* du Tableau ci-dessus donne les informations de base (ou modèles) suivants:

"aventure"	+ agent/localisation
"bataille"	+ agent/localisation/état
"crime"	+ agent/localisation
"drame"	+ localisation/temporalisation
"vengeance"	+ agent
"salut"/"réparation"	+ agent

En procédant à des réductions analogues sur l'ensemble des séries repérées, on obtient un *modèle général* des titres du roman (des années considérées) dont les éléments nécessaires sont:

- a) la détermination
- b) la qualification d'une activité (d'un état)
- c) la qualification d'un agent (d'un objet)

où la différence fondatrice de l'intérêt trouve à s'inscrire, soit que la négativité soit explicitement marquée, soit que la positivité paraisse retenue ou implicite, soit que la valorisation contredise l'agent (l'objet) auquel elle se rapporte. *La relation de L'agent (de L'objet) à son action (à son état) supporte ainsi systématiquement l'interrogation du titre. C'est sur le "jeu" (V "écart") entre sujet et prédicat, sur le relâchement du lien qui les relie ou le paradoxe que celui-ci constitue, que le titre fonctionne.*

EXPLICATION: Les principes de transformation justificateurs de l'ensemble de la construction romanesque valent pour chacun de ses éléments, considéré séparément, et singulièrement pour le titre (cf. 1.14): *le titre s'établit dans la concurrence. Tout roman, en effet, se déchiffre sur fond de roman, bien qu'à travers ce "fond" tout rentier du langage (ses niveaux, ses usages, son usure, son Histoire) se lise. Tout titre se comprend par rapport à l'univers, fini, historique, des titres actuellement mémorisés ("vivants") - compte-tenu des séries existantes.*

Titrer n'est pas un acte libre; l'originalité de L'auteur ne trouve pas particulièrement à s'y exprimer. L'effet en vue duquel le titre est produit dépend, bien évidemment, de celui-là qui résulte de ses analogues: du premier aux seconds, il y a caïque. Ses formateurs, d'une part, lui sont dictés directement par le modèle de la série dans laquelle il s'intègre, ses adjoncteurs, d'autre part, sont composés à partir de ceux que les titres analogues mettent en circulation: ils se correspondent soit par *deviation*, soit par *surenchère*.

D'un titre à l'autre, par conséquent, et à l'intérieur de chaque série, s'accomplit *L'imitation dans la différence*. Puisqu'il y a compétition, chaque auteur se devant de signaler l'excellence singulière de son livre, l'emprunt n'est pas pur, aucun titre

n'est repris tel quel pour figurer sur un nouvel ouvrage (du moins, les "coïncidences" de cette sorte sont-elles fort rares).

La compétition (économique: il s'agit d'imposer un produit sur le marché de la consommation) a pour conséquence directe la surenchère de la marque (c'est-à-dire du titre) et conduit nécessairement à son *outrance*. Il faut, en effet, que le signe soit constamment 1) *renouveau*, 2) *augmente*, 3) *exceptionnalisme* afin de pouvoir fonctionner en tant que titre (sans d'ailleurs que sa puissance réelle s'en accroisse pour autant). Et cela jusqu'à ce que la marque enfin usée, vidée *cède* et doive être remplacée par une autre, équivalente. Par suite, le processus aboutit à *Y inflation*: des marques dévaluées, devenues vulgaires et démodées ne figurent plus dans le système que comme les restes insignifiants d'un état antérieur (généralement identique, quoiqu'il en semble). On est donc contraint de tenir compte, dans l'analyse, de la "décadence des modèles"²⁸ comme aussi des moyens (sémiques) de leur accomplissement.

On dira, pour préciser, que L'auteur choisit les éléments de son titre (de son roman) de façon à ce qu'à partir d'un modèle commun (spécifique à la série) ils en réussissent l'exploitation *optimum*, c'est-à-dire, étant donné le cycle de compétition dans lequel le texte s'inscrit, *accrue*. En d'autres termes, il s'agit pour L'auteur de forcer le système en en tirant des procédés qu'il contient virtuellement, jusqu'alors inaperçus (qu'il n'était pas nécessaire d'apercevoir) et qui, pour cette raison, étonnent, paraissent neufs, voire incompatibles avec ce dont ils émanent.

Le titre de roman, pour remplir sa fonction, doit dire *beaucoup*, dire *plus*, marquer l'innovation tout en rendant sensible, bien entendu, le modèle inspirateur, qui seul rend sa lecture possible.

NOTE: Tout titre se réalise donc dans la parodie (grave) de ses analogues; il pourrait être marqué /, alors que ce signe n'a servi qu'à renvoyer aux cas les plus patents de variation culturelle.

L'outrance de la marque, par suite, ne dépend nullement d'une fantaisie (dérégulée) d'auteur, mais au contraire, *de la soumission absolue de celui-ci à la régie*, en effet, la régie exige qu'il produise au titre du roman un *analogue augmente* par rapport au modèle (ou par rapport à ses réalisations actuelles). D'où l'excès, voire l'in vraisemblance, des formules utilisées. D'où cet assaut des superlatifs, des accumulations: la redondance, ici, n'a plus pour fonction d'assurer l'information; *elle est elle-même informatrice de L'excellence du livre, refoulant tout renseignement concret que le titre contient.*

Cependant, une telle concurrence ne débouche pas forcément sur l'excès pur: une certaine *autorégulation* du système s'observe et cela, avant même que les effets qu'il permet de produire s'annulent. Il faut se rappeler que le titre est formule non seulement par rapport au modèle mais en tenant compte aussi de l'actualisation qu'il subit aux différents niveaux romanesques: les titres circulent, les catégories se démarquent

28. Cf. Furet+Fontana, 1968, 127.

tout en s'efforçant de maintenir leur différence. D'un côté, le procédé emprunté tend à être abandonné avant d'avoir (peut-être) entièrement servi au niveau d'origine. De plus, l'outrance consécutive à l'emprunt engendre, au niveau d'origine toujours, précisément la réaction inverse, c'est-à-dire la retenue. En bref, tout un cycle de réactions en chaîne se fait jour, qu'il resterait à repérer diachroniquement, qui seul rend compte de la diffusion d'une marque et de ses métamorphoses à travers tout le champ romanesque.

Le titre répond au modèle de la série et celle-ci se trouve soumise à la catégorisation, telle est la situation. La combinaison des traits sémiologiques constitutifs, et singulièrement leur accumulation et la superlativité plus ou moins forte à laquelle ils sont soumis, obéissent non pas seulement à l'achétype, mais aux règles de son usage actuel au travers du champ romanesque.

Les données suivantes devraient alors - si l'on tient compte de ce qui précède - nous fournir de quoi déterminer le caractère des divers types de titres de roman, de repérer les *règles catégorielles* de leur formation:

A. L'outrance du titre est interprétée, au niveau supérieur, par le critère, comme *signe de la médiocrité*. Ce n'est point d'aujourd'hui qu'on prêche académiquement la mesure aux auteurs: *UN TITRE ne saurait être juste qu'il ne soit encore en même temps simple, naturel et modeste*, disait déjà Baillet²⁹. Le titre excessif paraît de mauvais goût, servir de marque aux livres "dangereux". Ainsi, voit-on un auteur de l'époque, catholique, écrivant volontiers "pour les familles", dresser - sous forme romanesque - tout un réquisitoire contre le romancier à succès propagateur d'immoralité et faire le catalogue - fictif - des œuvres incriminées: celles-ci accomplissent en effet l'excès: *L'Ange des man sardes, Les Chemises rouges, Les Filles majeures, Lidivia, Cora la mulâtresse, Lucy la folle, Les Pantins roses, L'Enfant de Bohême, Jocelyn Noirtier, Tonia, Les Sentiers perdus, Le Trait d'union, Les Flibustiers de Paris, Jean l'Escarpe, La Lyonnaise, Une Femme tentée*³⁰. De tels titres sont trouvés "scabreux"; ils attirent le lecteur, flattent basement ses passions, annoncent la démoralisation à l'œuvre dans le livre³¹.

B. L'outrance du titre porte en elle sa *dépréciation* rapide. Justement du fait que l'outrance exclame le titre, qu'elle en grossit les traits et donc l'impose, le désir de son imitation se propage, alors que, pour les mêmes raisons, les moyens de réaliser celle-ci sont offerts. Du même coup, voici le processus de la répétition engagé, le titre s'abîme, son excès se désamorce³². Du reste, que la dévalorisation suive la courbe de l'outrance n'em pêche nullement qu'au niveau inférieur des titres périmés ne fonctionnent très efficacement.

C. Cependant, l'extraordinaire du texte devant être inscrit au titre (il est l'injonction à lire, l'intérêt repose sur lui on ne se produit qu'amoindri), l'outrance

29. Baillet, 1725, 171. — 30. Cf. Navery, 1880, *passim*. — 31. Cf. Navery, 1880, 56. — 32. D'où le renoncement -parodique, certes - à la surenchère proposée de nos jours par Jaft, 1969, 26: *Die meisten Autoren glauben, ein zugkräftiger Titel sei imstande den Leser einzufangen. Eben weil das so viele glauben, ist es falsch. Denn auf diese Weise entsteht eine Sturzflut von reisserischen Titeln [...]. Wir müssen es also anders anpacken, und wir verschwenden auf den Titel nicht mehr Mühe, als das Hinschreiben dessen bereitet, was uns gerade einfällt.*

ne saurait faire défaut à une marque qui, sans elle, ne remplirait pas sa fonction. On peut affirmer que, dans une certaine mesure, bon gré mal gré, *tout titre de roman est "à sensation"*. L'effet visé dans *La Lanterne rouge* (123), par exemple, que porte - à en croire l'auteur lui-même - "un des livres les plus dramatiques des temps modernes" (sans que -d'ailleurs la lanterne en question n'apparaisse durant tout le livre: elle n'est au titre que le signe du commissaire narrateur) n'est pas exceptionnel. De même, le titre affriolant que renforce la gravure érotique (Cf. *fig.* ci-jointe) ne fait, à la limite, que se plier aux exigences romanesques fondamentales: *tout titre de roman sensationnalise et vise à imposer l'idée de l'impossible nouveauté du propos qu'il désigne*.

Nous retiendrons alors pour chacune des catégories romanesques définies les caractéristiques fondamentales formelles suivantes (il s'agit là de tendances):

"roman naturaliste":	économie et forçage du trait/brièveté du titre/inscription du sème <i>V</i> au sous-titre, au titre collectif restriction <i>r</i> ,
"roman bourgeois" :	forçage et actualisation du trait/démarquage direct des procédés du roman naturaliste accumulation, répétition et forçage du trait/longueur du titre (titre à rallonges)/démarquage indirect des procédés des catégories supérieures (On peut poser en principe que plus le titre est circonstancié, plus il offre le livre à la lecture populaire). limitation du trait et de sa force/réactivation des anciens procédés/actualisation réprimée
"roman populaire":	
"roman honnête":	

NOTE: Du haut en bas de l'échelle catégorique, les titres - ou du moins les procédés qu'ils mettent en œuvre - circulent et donc se banalisent en l'espace de 1-2 générations. Vers 1880, pourtant, la tendance paraît s'accélérer et le décalage entre les versions naturalistes (intellectuelles), d'une part, bourgeoises et populaires, d'autre part, se réduire: 10-15 ans suffisent à l'assimilation des formules naturalistes par les niveaux inférieurs.

NOTE: Les diverses espèces de sous-titres (titres collectifs) ont pour rôle *Vexpansion* de la combinaison sémiologique constitutive du titre: alors qu'elles paraissent en être l'explication, elles ne font en fait qu'*ajouter à l'obscurité "native"* de celui-ci; l'accumulation réalisée permet d'accroître la force d'impact des traits, d'augmenter l'intérêt, l'information étant désormais proposée selon deux, voire trois modèles.

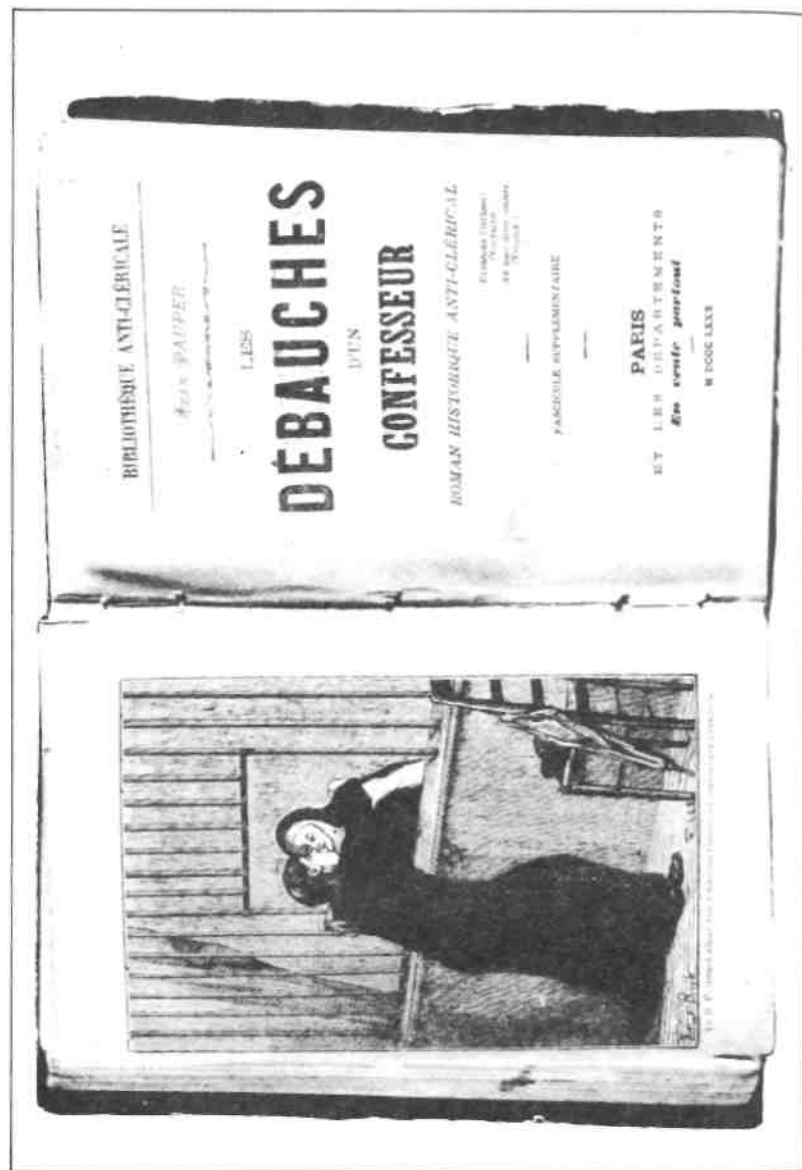


TABLEAU 14 L'EXTRAORDINAIRE OUVERTURE DU ROMAN

PROCÉDURE: Nous proposons, dans ce qui suit, l'ébauche d'un examen du conditionnement de la lecture du point de vue de l'introduction de l'extraordinaire aux premières phrases du livre: il s'agit seulement de surprendre le mode général de fabrication de ce conditionnement. Un tel examen, par opposition à l'analyse proposée sous 2.12, où le rapport *global* de la structure romanesque à l'extraordinaire fondateur a été démontré, vérifie l'existence de celui-ci *génétiqument*, du point de vue textuel, (à l'origine du roman) au niveau *microscopique*. D'autre part, au même niveau toujours, il vérifie les propositions théoriques avancées sous 2. 21-22 en démontrant comment, concrètement, le roman se lit à partir de ses premières lignes, comment donc une lecture romanesque s'en maintient.

NOTE: Le romancier a le choix entre deux procédés: il peut marquer l'événement aussi près que possible du début (et même immédiatement comme ouverture) - peu importe ici les moyens qu'il emploie: de toutes façons, quoique les romans des différentes catégories fassent appel à des procédés spécifiques, la visée demeure identique - ou reporter son insertion à plus tard. Mais, d'une part, l'événement ne saurait faire défaut, d'autre part, ce "différer" à effet de suspense (qui ne peut du reste excéder certaines limites et contre lequel lutte le lecteur) n'est efficace qu'en raison de l'attente *déjà* produite de l'événement: de tous côtés, donc, le récit dès son seuil s'offre à lire comme extraordinaire.

Que le livre démarre sur l'extraordinaire, qu'il réponde en cela -contraidictoirement - à la question contenue au titre, que cette réponse ne se trouve ni complète ni claire, que les informations qui la constituent ne soient offerts qu'après que le lecteur ait été dument "étonné" signifie pour ce dernier *mise en condition*; pris dans un engrenage de signes se répondant les uns aux autres dès l'origine sans faille afin d'accomplir l'extraordinaire désiré (les phases de son annonce ne se distinguent pas de celles de sa réalisation), *le lecteur n'échappe pas au roman*. En d'autres termes, et nous nous en convaincrions, *il n'échappe pas au sens romanesque promis*.

A. de Launay, *La Maison Vidalin* (151 j):

Il y a quelques années, un Parisien ouvrait, à l'angle de l'une des rues débouchant sur le parc de Vichy, un magasin de comestibles et de denrées coloniales dont le luxe inusité fit du bruit de Moulins à Clermont-Ferrand.

"Parisien" dans son rapport à "province", "luxe", "bruit" et, explicitement, "inusité", principalement, signifient l'extraordinaire. La phrase tout entière comprend de quoi réaliser la raison sociale annoncée et la définition, tout en démentant aussitôt la conformité qu'elle suppose.

V. Perceval, *Les Vivacités de Carmen* (152):

La porte cochère d'une maison située sur la Plaza-Mayor, à Lima, capitale du Pérou, - une de plus belles places du monde, soit dit en passant - vient de s'ouvrir et de livrer passage à un jeune homme à cheval, lequel, après quelques ordres donnés à un nègre, s'élançait ra-1. Cf. Chklovski, 1969, 251.

pidement dans la direction du faubourg San-Lorenzo. Le nègre secoue la tête et n'est pas content.

"richesse" de l'agent dans son rapport à "faubourg", "s'élançait rapidement", "mécontentement" (de mauvaise augure), ainsi que le présent bien fait pour produire la soudaineté de l'événement, signifient l'extraordinaire. La phrase tout entière comprend de quoi rapporter la course du cavalier à la femme légère et souveraine annoncée.

(16):

Eût-elle vécu cent années, Gilberte n'eût jamais rien oublié des circonstances qui marquèrent son départ du château de la Mamière, où elle avait passé les premiers temps de son enfance. Ce souvenir restait debout dans son esprit, au milieu des choses effacées, comme un bloc de granit dans une lande; il dominait tout.

l'hypothèse dénégatrice et l'impossible oubli, le "départ" équivalent à malheur, la métaphore employée ("granit"), toute la phrase signifie l'exceptionnalité de l'événement. Par rapport au titre et à la positivité qu'il comprend ("Rêves") l'effet de contraste désiré est total.

(22):

C'était dans la nuit du 23 au 24 mai. . . Il La plus terrible de ma vie. Il La plus affreuse que Paris compte dans la longue et tragique histoire de ces deux dernières années.

"terrible", "affreux", "tragique", les superlatifs, la temporalisation ("nuit"), la date (l'action est située en pleine "Semaine sanglante"), l'événementialité proposée dans "C'était", principalement, signifient avec insistance l'extraordinaire. Celui-ci paraît conforme à la qualité des agents (des révolutionnaires) qu'annonce le titre, tout en contredisant la métaphore de positivité qui les désigne.

T. Révillon, Riches et pauvres (153):

Le 31 décembre 186., un jeune homme en habit noir descendait la rue des Martyrs.

la date utilisée suffit à marquer l'extraordinaire: "en habit noir" ainsi que la localisation choisie (à connotation négative) contribuent à exceptionnaliser la circonstance. L'agent est aussitôt repéré pour faire partie du contraste annoncé et en subir - étonnamment - les conséquences.

(45):

Le docteur Louis Maréchal en était à son café, lorsqu'un coup de sonnette l'interrompit brusquement, juste à la première gorgée.

l'interruption, son inopportunité, son exactitude jouée (que renforce "brusquement") signifient l'extraordinaire. La qualité de l'agent paraît correspondre au titre ("docteur") annoncé, mais son patronyme, de même que la situation dans laquelle on le trouve, con-

tredisent cette correspondance.

(21):

Il est deux heures du matin. Il La nuit est sombre; le ciel est chargé de nuages épais et bas que roule une tempête soufflant d'ouest; de temps à autre, un large coup d'aile du vent déchire les nuées; la lune éclaire alors par échappées les flots clapotants de la Seine qui s'engouffrent entre la rive de Saint-Ouen et les noirs îlots émergeant des eaux fangeuses; les senteurs du grand égoût remplissent l'air de miasmes fétides qui montent du fond par puissantes bouffées de gaz, crèvent la surface de leurs bouillonnements prolongés et sont balayés dans l'espace par la tourmente. Il Ce paysage isolé est désert.

les signes météorologiques multipliés ("nuit", "tempête") du "Prologue" (et leur accumulation n'est point encore close), une localisation particulièrement négative et la ponctualisation réalisée par le présent font le drame, garantissent son extraordinaire. Au genre particulier du crime annoncé répond immédiatement le lieu, propice à son accomplissement.

(38):

La femme allait-elle être condamnée à mort?

la question (parfaitement localisée) suppose l'existence antérieure - mais ici reportée - d'un extraordinaire (du reste, maximum, vu la sanction qu'il entraîne) qui la justifie. Par rapport au titre où sont marqués le scandale et la négativité, elle désigne l'épilogue obligé et déjà contredit du déli.

(101):

Gervaise avait attendu Lantier jusqu'à deux heures du matin. Puis, toute frissonnante d'être restée en camisole à l'air vif de la fenêtre, elle s'était assoupie, jetée en travers du lit, fiévreuse, les joues trempées de larmes.

l'attente longue et vaine, la demi-nudité de l'agent, sa position sur le lit, sa fièvre, ses larmes (qui n'ont pas été essuyées) désignent l'extraordinaire en cours. L'absence de l'homme répond au titre (à localisation négative) qui l'explique, tout en posant la femme qui l'attend, antithétiquement, comme victime.

(96):

Berthe-Athénais- Victoire de Chantemay était l'aînée de cinq filles que le comte de Chan-temay, gentilhomme de l'Ouest, avait vues naître chacune à deux ans de distance, avec le désespoir croissant de n'avoir pas un héritier mâle de son nom.

"cinq filles", "désespoir croissant" signifient l'extraordinaire. La phrase tout entière est composée de façon à réaliser, par rapport à la positivité doublement marquée au titre, le

contraste (que la datation, au titre même, du reste, comporte déjà): non seulement la situation de l'agent est "fausse", mais son identité est, du fait de l'accumulation de prénoms principalement, négative.

V. Cherbuliez, Le Fiancé de Mlle Saint-Maur (154):

L'intime amitié de Séverin Maubourg et de Maurice, vicomte d'Arolles, datait de leur première jeunesse. Ils avaient fait connaissance au lycée, et ils ne s'étaient pas vus deux fois sans qu'un irrésistible penchant les entraîna l'un vers l'autre. Ce coup de sympathie fit men tir le proverbe: Qui se ressemble s'assemble. L'homme est un être incomplet qui cherche à se compléter, et il aime à mêler des contrastes à ses habitudes. Maurice d'Arolles et Séverin Maubourg se ressemblaient fort peu.

la force de l'attachement ("irrésistible") que ne justifie pas la conformité réciproque des agents - au contraire, leur dissemblance est soulignée - signifient l'extraordinaire. Par rapport au titre, ce confondant rapprochement des contraires que la phrase entière institue dément l'unicité du rôle annoncé (le "fiancé"), présage la rivalité.

PARODIES:

Il pleuvait... \ \ Le boulevard ÉTAIT désert, les boutiques fermées ... \ \ Minuit sonnait à la pendule d'un cabinet de la Maison-d'Or, où deux hommes ÉTAIENT assis en face l'un de l'autre ... \ \ Tous deux ÉTAIENT cossus dans leur mise, distingués dans leurs manières ... \ \ L'un ÉTAIT brun ... \ \ Z. 'autre ÉTAIT blond. . . \ \ Tous les deux ÉTAIENT décorés . . . \ \ Ils ÉTAIENT l'un et l'autre assis devant une table garnie de trois couverts . . .²

les signes météorologiques, la temporalisation choisie (le "minuit" fatidique), l'attente par deux personnages contrastés d'un troisième différent, l'imparfait d'événementialité, la phrase entière - en l'absence même d'un titre romanesque - est vouée à la production de l'extraordinaire.

NB. La caricature ne fait qu'augmenter la densité des signes de l'événement, tout en rendant, par ailleurs, les procédés de sa production visibles (les points de suspension, les "étaient" trop nombreux, etc.) et donc inefficaces.

(37):

Par une chaude journée d'août, un homme qui paraissait âgé de trente-cinq à trente-huit ans, se faisait annoncer au château de Chislehurst. Il Cet homme avait les allures d'un parfait gentleman. Il Seulement un observateur attentif eût remarqué quelque gêne et quelque roideur dans le mouvement de ses deux bras.

2. *Eclipse.* N° 3, 9 Février 1868, 2. Charge de Ponson du Terrait (célèbre pour son abus de l'auxiliaire et des mises à la ligne) signée: Paul Mahalin. Pour d'autres, équivalentes, cf. N°23, 28 Juin 1868, 2 et N° 158, Dimanche S Novembre 1871, 3.

l'arrivée - et précisèrent lors du mois anniversaire - d'un visiteur à la fois conforme et suspect à la cour impériale signifie l'extraordinaire. Par rapport au titre, la phrase réalise l'annonce (au niveau caricatural) tout en jouant à la démentir par l'affirmation de la positivité ("gentleman") de l'agent.

NB. Le raccourci, la rapidité exagérée de la narration (qui enraie tout suspense), l'extraordinaire trop extraordinaire dont le support n'est pas noble (deux mains postiches) et, par ailleurs, nommément désigné par une formule ("Seulement") où perce trop nettement l'intention de l'auteur, font lire le texte comme parodie.

Flaubert, 1923, I:

Comme il faisait une chaleur de trente-trois degrés, le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert. Il Plus bas, le canal Saint-Martin, fermé par les deux écluses, étalait en ligne droite son eau couleur d'encre. Il y avait au milieu un bateau plein de bois, et sur la berge deux rangs de barriques. Il Au delà du canal, entre les maisons que séparent des chantiers, le grand ciel pur se découpait en plaques d'outremer, et sous la réverbération du soleil, les façades blanches, les toits d'ardoise, les quais de granit éblouissaient. Une rumeur confuse montait au loin dans l'atmosphère tiède; et tout semblait engourdi par le désœuvrement du dimanche et la tristesse des jours d'été. Il Deux hommes parurent. Il L'un venait de la Bastille, l'autre du Jardin des Plantes. Le plus grand, vêtu de toile, marchait le chapeau en arrière, le gilet déboutonné et sa cravate à la main. Le plus petit, dont le corps disparaissait dans une redingote marron, baissait la tête sous une casquette à visière pointue. Il Quand ils furent arrivés au milieu du boulevard, ils s'assirent, à la même minute, sur le même banc.

la rencontre, dans des circonstances exceptionnelles - un boulevard désert -, signifie l'extraordinaire. Par rapport au titre, l'ouverture du roman réalise à la fois le contraste et la conformité des agents annoncés.

NB. L'exactitude burlesque des données météorologiques, accompagnant la rencontre, le soulignement d'une coïncidence (s'asseoir sur un même banc) qui ne mérite pas le déploiement de tels moyens, la banalité même de son accomplissement (s'asseoir), son improbabilité (marquée avec insistance) - c'est donc théoriquement à un fait exceptionnel qu'on s'attend - et, dans le même temps, sa vulgarité (que signalent les bois et barriques du cadre, par exemple) font lire parodiquement le texte.

EXPLICATION: Il existe donc régulièrement, ces échantillons qui couvrent l'ensemble des catégories romanesques en font foi, à l'ouverture du texte, et déjà établies par le titre, les marques irrécusables de l'extraordinaire, c'est-à-dire d'un fait quelconque ressenti par le lecteur, à partir du code constitutif vécu, comme trouble et contraire "à l'ordre actuel des choses". Il est entendu 1) que cette perturbation est nécessaire, 2) qu'elle dépend des règles romanesque qui l'édicte, 3) qu'elle se lit à partir de l'horizon idéologique (son ordinaire et son envers).

L'événement-signé, à cet endroit du texte, est doublement fondateur: il fait, d'une part, qu'il y a *de quoi écrire* (quelque chose arrive qui nécessite et justifie la narration qui s'en saisit), il fait, d'autre part, qu'il y a *Je quoi lire* (quelque chose est écrit qui, sortant de l'ordinaire, demande d'être connu). Dès son premier mouvement, par conséquent, et nous ne cesserons de l'établir, *le texte lie le lecteur à son déchiffrement*, en lui imposant, par extraordinarisation, l'idée d'un monde - celui-là du livre *-plein*, sans faille, entièrement soumis aux lois de la causalité mécanique, en un mot, *signifiant*, par suite, *"intéressant"*: le roman s'offre ainsi comme *texte de la révélation* (le "savoir" qu'il apporte n'apparaissant tel qu'en raison de l'étonnement d'origine qu'il est apte à produire).

L'engrenage textuel est conçu de façon à ce qu'à partir de la fixation engendrée par le titre et par la "réponse" (première) que représente, par rapport à celui-ci, la phrase (ou phase) inaugurale, la *conformité* (ou *congruence*) *réciproque* de l'ensemble des éléments agencés - et il ne s'agit pas là d'une isotopie simplement sémantique - *ne cesse pas*, chacun d'entre eux représentant, tant par rapport à celui qui le précède que par rapport à celui qui succède, l'ouverture et/ou la fermeture nécessaire(s). La situation n'est donc pas exactement telle que l'imaginait R. Ingarden³, puisque la première phrase (ou phase) fondatrice, alors même qu'elle ne se conçoit qu'en position *seconde* par rapport au titre, ne fait que "répondre" à la suite textuelle qu'elle engendre: elle la détermine dans le même temps que celle-ci la conditionne.

Le lecteur est ainsi *rivé au texte*, tenu par lui, dès le premier signe -l'extraordinaire - qui le confirme et le justifie. Sa lecture, il peut l'abandonner, certes, mais dès lors qu'il entreprend de lire - quelles que soient par ailleurs les associations qu'il est libre de se permettre sans gêner l'intérêt romanesque - *il ne peut manquer de l'accomplir*. Le processus de "prise" du lecteur est le suivant: d'un côté, l'extraordinaire "ouvre" l'horizon de la narration (la question est posée), de l'autre, *du fait même de son existence*, il en exige la fermeture (la réponse est promise); le parcours du texte est donc rendu obligatoire dès la parution de l'extraordinaire et parce que celui-ci contient de quoi annoncer le savoir qui le termine. L'extraordinaire n'enclenche en effet la lecture qu'autant qu'il est supposé déboucher sur un développement narratif qui en accomplit à plus ou moins longue échéance la liquidation; la question posée n'intéresse que dans la mesure où, à partir du contexte romanesque où elle s'insère et qu'elle contribue à constituer, elle est susceptible d'annoncer la réponse adéquate. La clôture du roman se repère donc de toutes parts et singulièrement dans l'acte même qui en réussit l'inauguration.

Le roman se présentant comme un tissu serré de "faits romanesques" (d'extraordinaires) "arrivant" à partir d'un premier manquement à l'ordre - ou dérivant d'une *faute* originelle - *indispensable* à la narration, car la fiction, nous devons y insister, ne trouve pas autrement de quoi se développer, la lecture s'en prévoit *avec nécessité*; elle

3. Jede (A USSER DER ERSTEN) [je souligne] Phase des literarischen Werkes weist in sich Momente auf, die ihre Fundierung ausser in ihr selbst in Momenten einer anderen "früheren" Phase haben (Ingarden, 1965,332).

naît du texte, en d'autres termes, sur ce "terrain du brusque", justement en raison de la finalité qui, dans son origine même, se dessine: *l'ouverture (feinte) que l'extraordinaire occasionne signifie fatalité (heureuse) de la fermeture*.

Ce que nous appelons position de narration du texte représente donc bien, avant même que le déchiffrement n'en ait été réalisé, *conditionnement intégral, maîtrise complète du lecteur*. Le rôle joué, à ce titre, par l'extraordinaire est fondamental: l'extraordinaire suscite la lecture (à vrai dire, il ne fait que réanimer les mécanismes appris), il l'entretient; occasion-objet du roman, il justifie la fiction d'avoir lieu et donc par avance la vraisemblabilise: cette *donnée du récit*⁴ en permet donc la réalisation.

NOTE- Le roman, en général, peut se définir par rapport à la forme dite "nouvelle" du récit par le considérable entassement d'extraordinaires qu'il réalise, alors que celle-ci se limite à l'exploitation d'un nombre réduit d' "événements", voire d'un seul, étale(s) jusqu'à leur (sa) solution. Même le roman naturaliste, qui pourtant affirme lutter contre la périépie et l'intrigue, prend pour base l'extraordinaire, tout en révisant les moyens de sa production (il le banalise); ce qu'il offre à lire demeure tramé.

4. Cf. Grivel, 1970,259..

TABLEAU 15 LES SCHÈMES DU ROMAN

NOTE: La position du texte *en démenti*, face à l'archétype, ouvrant sur lui, se trouve dans le roman obscurée. Plusieurs paroles qu'on dirait adventices couvrent la construction dramatique et assurent à son fonctionnement l'impunité (*Ci. Développements* sous 2. 32 et 4. 21). D'une façon très générale, l'auteur aime donner à croire que le drame ne constitue que la figuration d'un cas de morale, la "réalité" supposée décrite ayant force de démonstration. De nombreuses *Préfaces*, de fréquents commentaires critiques posent le texte comme "traitement". Exemples:

Je veux démontrer tout simplement, non par des théories, mais par des faits, que le droit donné au mari par l'article 524 du code pénal , est un droit dangereux, terrible, exorbitant, et que les législateurs de l'avenir devront modifier cet article, sinon l'effacer tout à fait, s'ils ne veulent exposer la justice humaine à déclarer parfois EXCUSABLES le guet-apens et l'assassinat. (18)

La question est celle-ci: étant donnée une jeune fille très-romanesque et très-passionnée, en faire une femme qui ne manque jamais à son devoir, et dont la vie soit une perpétuelle séries de sacrifices. Charlotte d Erra résoud ce difficile problème ².

Mais la prostitution et la prostituée, ce n'est qu'un épisode; la prison et la prisonnière: voilà l'intérêt de mon livre. Ici, je ne me cache pas d'avoir, au moyen du plaidoyer permis du roman, tenté de toucher, de remuer, de donner à réfléchir. Oui! cette pénalité du SILENCE CONTINU, ce perfectionnement pénitentiaire [...], cette torture sèche, ce châtiment hypocrite allant au delà de la peine édictée par les magistrats [...], ce régime américain et non français , ce système Auburn, j'ai travaillé à le combattre avec un peu de l'encre indignée qui, au dix-huitième siècle, a fait rayer la torture de notre ancien droit criminel. (38)

Or, la "solution" du roman ne dépend pas d'une décision inconditionnée de l'auteur, pas plus qu'elle n'est déterminée par le libre jeu de "destins" héroïques ³.

En effet, le roman, dont l'existence est liée à la production de l'intérêt dramatique, ne peut qu'accomplir une représentation (et non pas une énonciation) parfaitement contraignante *pour lui-même*: ce n'est pas " à travers" le drame qu'il affirme, mais *comme* drame, celui-ci devant être compris comme procès de production du sens (donné, requis).

PROCEDURE: Nous voulons montrer comment le drame romanesque signifie *éclipse* et *suspension* de la pensée archétypale, comment donc la situation relationnelle de base (accusée, manifestée par l'événement) produit l'indésirable à partir de quoi le récit trouve matière à développement. Nous donnons ci-dessous des échantillons de l'enchaînement chronologique (plus ou moins respecté par la narration) de crises où l'optimum archétypal se

1. L'article, 324 (et non pas S24) déclare en bref: "Dans le cas d'adultère, le meurtre commis par l'époux sur l'épouse, ainsi que sur le complice, à l'instant où il les surprend en flagrant délit dans la maison conjugale, est excusable." Il y eut débat: le célèbre "Tue-la!" de Dumas fils fit sensation.—

2. *Polybiblion*, tome 23, 1878, 289. A propos de O. Feuillet, *Le Journal d'une femme* (155). —

3. Ainsi que le prétend encore Bremond, 1968, 160-161: *La structure du conte, comme celle du jeu [et aussi bien alors celle du roman] exige l'ouverture, à chaque moment de son évolution, d'un réseau de possibilités alternatives entre lesquelles le destin opère sa sélection. Cet arbitrage n'appartient pas, par lui-même, à la structure du jeu ou à celle du conte. C'est un fait de parole.*

repère au sein d'une impossible réalisation. Nous appelons *schème* la formule à laquelle peut être réduit (sans tenir compte de l'habillage catégoriel et individuel proposé par tout roman) le démenti représenté par le livre. "Bon", "méchant" signifient, dans notre lexique, celui que la pensée archétypale reconnaît ou ne reconnaît pas comme conforme.

- (6bc) l'héroïne conforme est noble → elle est dépouillée de sa fortune par le méchant, ancienne servante de sa famille
l'héroïne conforme est noble --> elle est proscrite par la République, alors que le méchant jouit de la faveur des révolutionnaires l'héroïne conforme est en fuite --> le méchant jouit de la considération l'héroïne conforme est traquée par la police --> la police est au service du méchant
le père de l'héroïne est chef de la police --> la police par erreur arrête cependant l'héroïne
l'héroïne conforme est innocente --> elle est conduite à l'échafaud le héros conforme (qui l'aime et qu'elle aime) est absent --> il ne peut parer au danger le héros conforme à la nouvelle de l'arrestation de l'héroïne devient fou --> il est réduit à l'impuissance
- (5) le méchant est un pauvre précepteur au service d'une famille riche --> dévoré d'ambition il aime la noble et belle héroïne conforme, fille de la maison l'héroïne conforme a un fiancé --> le méchant décide de "briser l'obstacle", trame un "plan fatal"
le méchant tient à sa merci deux complices --> il construit les conditions de sa future impunité
le méchant hérite d'une petite fortune --> loin de calmer ses convoitises, il la met au service d'une ambition démesurée
l'héroïne conforme est naïve et romanesque --> elle aime le méchant le méchant fait exterminer le fiancé-obstacle --> il échappe à tout soupçon la pauvreté (relative) du méchant demeure un obstacle à la réalisation de ses vœux --> suprême injustice, la mère du fiancé assassiné, trompée, fait un gros legs au méchant
l'héroïne conforme épouse le méchant --> le méchant est "heureux, honoré, envié"
- (1) le bon conforme, dégoûté d'une existence de viveur, aime l'héroïne conforme qui le refuse à cause de son passé --> il est au bord du suicide le bon conforme se sauve en sauvant du suicide et de la faillite un manufacturier ruiné --> les fonds qu'il lui remet sont volés
les soupçons se portent sur un proscrit politique, partisan de la collaboration avec les patrons, revenu clandestinement au pays --> le véritable coupable est un socialiste coopérativiste qui refuse de restituer la somme volée le coupable, touché par la générosité du bon, restitue la somme et la faillite est évitée --> le manufacturier se montre ingrat le bon conforme consacre sa fortune à créer des institutions philanthropiques

--> la dispute et la bagarre éclate entre les différents bénéficiaires de ses bienfaits

le bon paie les dégâts causés lors des bagarres --> sa famille réussit à faire passer pour fou et obtient de le faire mettre sous tutelle le bon conforme, qui, après avoir sauvé la mère de l'héroïne d'une chute en montagne, a droit à la tendre reconnaissance de celle-ci, provoque malencontreusement en duel son rival auprès d'elle --> l'héroïne exige du bon qu'il ne verse pas le sang; le bon est grièvement blessé

- (3) le bon conforme, d'une famille de saltimbanques, misérables et affamés, bénéficie de la charité d'un bon gentilhomme --> mis à l'amende par les gendarmes, ils doivent renoncer à leur souper
le bon gentilhomme recueille le bon conforme et sa famille dans son château --> soupçonnés par l'entourage de banditisme, on les enferme dans leur chambre pour la nuit
le château du bienfaiteur est durant la nuit attaqué par des brigands --> le bon conforme et sa famille ne peuvent aller à son secours le bon conforme et sa famille, libérés, remportent la victoire --> son père meurt victime du dévouement
le bon conforme devenu soldat sauve une fille mise à mal par des truands --> il est en passe d'être pendu à cause de sa bonne action le fils du bienfaiteur du bon conforme aime et est aimé d'une héroïne conforme --> celle-ci a été mariée enfant au méchant par un père aveuglé le bon conforme, appelé au château afin d'empêcher que le mariage indésirable ne se consomme, blesse le méchant dans un duel --> il doit fuir les gens de celui-ci le fils du bienfaiteur a enlevé l'héroïne conforme --> la maréchassée vient pour l'arrêter
le bon refuse de livrer le fils du bienfaiteur et, avec l'aide des paysans révoltés des environs, engage la bataille --> pendant l'action, le méchant enlève la mère du fils du bienfaiteur et celle qui est, légalement, son épouse
- (4) le bon conforme, peintre dépourvu de toute fortune, aime et est aimé de l'héroïne conforme --> la mère de celle-ci les sépare à cause de sa pauvreté le bon conforme part pour l'Amérique afin d'amasser une fortune --> durant son absence, la mère de l'héroïne l'unit à un riche magistrat qu'elle n'aime pas revenu enrichi d'Amérique, le bon conforme donne un dernier rendez-vous d'adieux à celle qu'il retrouve mariée --> un crime est commis la même nuit dans l'hôtel où ils se retrouvent
le mari de l'héroïne, qui hait le rival aimé et connaît son identité, est chargé de l'enquête --> le bon conforme, soupçonné, ne peut s'éloigner le bon conforme, pour ne pas déshonorer l'héroïne, ne se disculpe pas --> innocent, il est cependant arrêté
- (48) tentative d'assassinat sur la personne d'un gentilhomme estimé --> sur la dépo-

sition d'un demeuré prise en considération par un mauvais juge, le bon conforme (jeune, riche, noble, sympathique) fait figure de coupable éventuel toutes une série de circonstances paraissent confirmer la déposition accusatrice --> le bon conforme est désormais soupçonné du crime durant son interrogatoire, le bon conforme ne dissipe pas les charges accumulées et se dit victime de la "fatalité" --> arrêté, il est mis au secret les investigations ultérieures ne font que renforcer les accusations --> le bon conforme est, pour l'opinion, le coupable certain à sa fiancée (l'héroïne conforme), qui représente pour ses amis le dernier recours pour savoir la vérité, le bon conforme refuse de livrer son "invraisemblable" secret --> son sort est désespéré, car la condamnation certaine à son avocat, le bon conforme avoue qu'il a été l'amant de la femme de la victime (qui est, de notoriété publique, la vertu même); or, il n'existe aucune preuve de la liaison, les lettres l'établissant ayant été rendues le soir même du crime lors d'un dernier rendez-vous --> l'avocat refuse de plaider l'implaidable cause, le bon conforme est obligé d'y renoncer pour épargner celle qu'il aime et pense au suicide

(E. Chavette, *La Recherche d'un pourquoi* (156)) le bon conforme (heureux époux, père parfait, riche, énergique), assuré sur la vie pour une fortune, se suicide en simulant l'accident --> les assureurs refusent de verser la prime et engagent le méchant (une coquine, "sans âme ni cœur", scandaleusement belle) pour découvrir le pot aux roses l'héroïne conforme (veuve modèle) décide de poursuivre les assureurs en procès afin de les faire payer --> elle charge de ses intérêts l'homme même qui tient en main ceux-là des assureurs et qui dirige le méchant le méchant, qui a ruiné son mari, n'a pas attendu pour travailler à son propre compte et réussit à s'emparer criminellement d'une reconnaissance de dette prouvant que celui-ci n'est ruiné qu'en apparence --> la reconnaissance rend les pères respectifs des héros conformes débiteurs du mari du méchant le père de l'héroïne conforme (par amour) dispose d'un bien qui ne lui appartient pas, se ruine, entraîne à la ruine le père du héros conforme, provoque sa mort et devient fou --> le bon, par honnêteté, décide de rembourser et de simuler un suicide qui conservera intacte sa fortune à ses enfants le méchant propose à l'héroïne conforme de lui vendre la reconnaissance qui la ruine en accréditant le suicide --> l'honnêteté, même dans la situation désespérée, parle et la veuve refuse le marché

(A. Belot et J. Dautin, *Le Parricide* (157 ab)) la mère du bon conforme (beau, intelligent, mais joueur et endetté) est trouvée assassinée --> les soupçons de la police se fixent aussitôt sur le héros (les témoins font état d'une dispute entre la mère et le fils, celui-ci doit faire face à une redoutable échéance, etc.) averti, le bon conforme désespéré s'accuse d'être la cause (indirecte) du meurtre --> la police prend ces accusations au propre le bon conforme dit avoir finalement refusé l'argent que sa mère devait lui re-

mettre pour éteindre ses dettes et avoir décidé de changer de genre de vie --> la police reste sceptique le héros conforme se comporte comme un innocent --> les indices matériels l'accusent infailliblement le bon conforme pleure devant le cadavre de sa mère --> la police y voit une "démonstration hypocrite" le père du bon conforme a volé, puis quitté sa femme et son fils --> la police interprète: "le père explique le fils" les déclarations de l'accusé annulent l'une des preuves matérielles de sa culpabilité --> la police ne se laisse pas convaincre et croit à la ruse une circonstance matérielle parait décharger le bon conforme --> la police montre que celle-ci n'est pas décisive il est prouvé que l'arme du crime appartient au bon conforme qui, accablé, évoque un 'génie malfaisant" --> "le juge haussa les épaules avec impatience la maîtresse du bon conforme, fidèle, quoique dédaignée, soustrait l'arme du crime à la police --> elle est mise au secret les "preuves morales" manquent --> la police s'en tient aux indices matériels la servante de la mère du bon conforme (qui a survécu) déclare reconnaître celui-ci pour l'assassin --> le héros persiste à nier, la police triomphe

le bon conforme, qui a travaillé sans relâche pour parvenir à la position qu'il occupe, prend des vacances --> il ne veut pas entendre parler mariage (avec l'héroïne conforme) pour l'instant le bon conforme rencontre le méchant (la séductrice, une "excentrique", une "âme gangrenée") --> "je n'étais qu'un magistrat, je suis maintenant un homme la bonté, pureté, chasteté de l'héroïne conforme touche le bon conforme --> la tentation s'affirme beauté, simplicité de l'héroïne conforme --> la séductrice est "reine du bal" la séductrice ensorcelle le bon conforme que ses charmes "éblouissent" --> l'héroïne conforme est oubliée le bon conforme entreprend de lutter contre la passion --> il avoue son amour à la séductrice la mère du héros conforme propose le mariage avec l'héroïne conforme ----> le bon conforme refuse le bon conforme propose à sa mère le mariage avec la séductrice --> la mère refuse le bon conforme a épousé la séductrice (qui a secrètement empoisonné un mari gêneur) --> l'héroïne conforme écoute la voix de la raison et épouse un mari qu'elle n'aime pas le bon conforme, dégoûté de la séductrice, découvre qu'il aime l'héroïne conforme (devenue veuve) --> la séductrice l'attache à son sort en le menaçant du scandale ("Ainsi la position était bien nette: passer en cour d'assises, oui vivre avec une misérable qui lui faisait horreur") le bon conforme choisit la voie de l'honneur --> il pense au suicide, l'apoplexie menace

(82) le bon conforme aime "comme un frère" l'héroïne conforme --> leurs pères sont en profond désaccord
 l'héroïne conforme désire sauver l'honneur de son père ruiné en payant intégralement ses dettes --> le père du héros conforme, son tuteur, dirige une liquidation qui ne tient pas compte de cet honneur
 le bon conforme aime l'héroïne conforme et désire l'épouser --> ses parents, alléguant la pauvreté de celle-ci, refusent leur consentement les tuteurs de l'héroïne conforme lui désignent un mari qu'elle refuse --> le bon conforme doit s'éloigner
 accepter le mari désigné serait se donner les moyens de sauver l'honneur du père --> l'héroïne conforme découvre qu'elle aime le bon conforme l'héroïne conforme disparaît sans laisser d'adresse afin de parvenir au remboursement honorable par le travail --> le bon conforme, désespéré, rencontre le méchant (la séductrice, une courtisane) et l'épouse

(L. Ulbach, *La Fée verte (158b)*) l'héroïne conforme est une épouse parfaite et une mère héroïque --> son mari est alcoolique et l'enfant qu'elle en a, fruit d'un viol, "aurore à peine née", est sujet aux crises nerveuses
 le mari de l'héroïne conforme, après une longue carrière dans les rangs de l'opposition, entend se rapprocher du gouvernement --> l'héroïne conforme craint pour son honneur
 le mari de l'héroïne conforme, afin de s'imposer, de publiciste entend se faire banquier ---> l'héroïne conforme suspecte l'inspirateur du projet (le méchant) le bon conforme entreprend de guérir l'enfant de l'héroïne conforme --> celle-ci doit lui taire l'origine de son mal
 les héros conformes éprouvent pour la première fois le plaisir d'être ensemble --> l'enfant, révélant son hérité, vide une bouteille d'eau-de-vie l'héroïne conforme, pour guérir son époux de son vice et de son ambition, désire le faire voyager --> le méchant fait avorter le projet la guérison de l'enfant est en bonne route --> le mari de l'héroïne conforme, dont la nomination comme ambassadeur est imminente, désire lui présenter publiquement sa maîtresse le bon conforme évite l'affront à l'héroïne conforme ---> son geste est interprété dans un sens insultant
 l'héroïne conforme convainc une amie de son mari de l'aider dans son opération de sauvetage --> le méchant s'enfuit avec les fonds de la banque, le mari, trompé, doit se ruiner pour sauver son honneur
 l'héroïne conforme pardonne et décide le mari repentant d'aller vivre humblement en province --> le mari, qu'habitent "le spasme du vide et le vertige du néant", ne se reconnaît pas la force de suivre cette détermination et s'apprête au suicide
 l'héroïne conforme sauve son mari du suicide --> l'enfant, entré pendant la scène, tue son père

le bon conforme n°1 rencontre l'héroïne n°2 (séductrice par erreur: une âme "ardente et passionnée") --> le méchant (une femme de chambre sans moralité) corrompt l'héroïne conforme n°2, qui dédaigne le bon conforme n°2, et la pousse (par intérêt) à fauter
 le bon conforme n°1 rencontre l'héroïne conforme n°1 --> il prend conscience de la tentation et commence d'y céder
 le bon conforme n°1, par sagesse, décide de fuir la tentation --> le méchant déclare l'amour de la séductrice pour le bon conforme n°1 et fait germer l'idée de son enlèvement: la tentation croît
 le bon conforme n°1 et l'héroïne conforme n°1, qui se sont découverts leur amour, échangent des serments --> le méchant promet son aide à la séductrice afin d'empêcher ce mariage
 le méchant confie au bon conforme n° 1 l'amour de la séductrice pour lui --> le bon conforme n°1 renie l'héroïne conforme n°1, avoue son amour à la séductrice, lui promet le mariage
 le bon conforme n° 1 sauve la séductrice de la noyade ---> chute le bon conforme n° 1, par honnêteté, décide de rendre sa parole à l'héroïne conforme n° 1 --> les circonstances l'en empêchent
 le méchant conseille et organise l'enlèvement de la séductrice par le bon conforme n° 1 --> le bon conforme n° 1 présente la séductrice à sa mère comme sa future épouse, par sens de l'honneur
 le méchant (jeune fille pauvre, "petite âme vénale") est aimé par le frère conforme du bon conforme --> le jeune homme conforme ne reconnaît pas l'amour de celle qui aurait été pour lui la jeune fille conforme l'héroïne conforme (une "perle vraie") a pour époux l'associé du bon conforme (cousin recueilli par son père, jeune homme faible) --> le jeune homme faible aime le méchant, qui, par calcul, le lui rend
 le méchant refuse, par intérêt, d'épouser le frère conforme du bon conforme ---> le jeune homme faible devant pour obéir à son tuteur épouser l'héroïne conforme, le méchant décide de se faire épouser par le bon conforme enrichi le bon conforme, par amour, épouse le méchant --> les signes de son malheur futur sont lisibles
 le bon conforme reconnaît l'héroïne conforme comme modèle --> le méchant nourrit de la haine contre l'héroïne conforme le mari de l'héroïne conforme cherche à fuir, par honnêteté, le méchant --> il paraît publiquement être son "compagnon naturel" le bon conforme possède enfin chez soi ---> le méchant rend ce chez soi insupportable le bon conforme, enrichi, est exploité par des parasites --> sa fermeté le fait haïr par ceux-ci
 le mari de l'héroïne conforme et le méchant commettent l'adultère --> l'adultère signifie pour le méchant l'humiliation de l'héroïne conforme; il est selon lui "mérité" par le bon conforme

- (17) les héroïnes conformes n°1 (l'aînée) et n°2 (la cadette) sont de bonnes ouvrières --> le milieu où elles vivent est dépravé (non conforme), leur père est un égoïste profitant ses filles (non conforme)
 l'héroïne conforme n°1 mène une vie irrégulière (a des amants qui la battent et la grugent) --> l'héroïne conforme n°2, par calcul, parce qu'elle ne juge pas cette voie profitable, refuse de s'y engager
 l'héroïne conforme n°1 n'est pas heureuse avec ses amants successifs, n'est pas heureuse non plus quand elle n'a pas de liaison --> l'héroïne conforme n°2, à partir de cet exemple, désire "vivre tranquillement" avec un mari travailleur et "gentil"
 l'héroïne conforme n°2 rencontre un jeune homme différent des hommes de son milieu --> le jeune homme, qui d'ailleurs n'a qu'un salaire de misère, cherche une maîtresse
 l'héroïne conforme n°1, lassée d'une vie de misère, prend pour amant un "bourgeois" --> cet acte signifie, dans son milieu, l'immoralité réelle le jeune homme tente (maladroïtement, mais cette maladresse l'excuse) de séduire l'héroïne conforme n°2 -> la situation constitue un danger pour celle-ci qui, tout en restant sage, hésite à le quitter
 l'héroïne n°1 obtient du jeune homme la promesse d'épouser sa cadette --> le père, par égoïsme, refuse de consentir au mariage
 l'héroïne n°2 et le jeune homme ont leurs rendez-vous dans la rue --> ces rendez-vous les laissent "insatisfaits"
 l'amant de l'héroïne n°1, dégoûte de ses manières faubouriennes, se détache d'elle, un "froid" intervient entre sa cadette et le jeune homme qui a tenté d'abuser d'elle -> les héroïnes sont malheureuses

NB. A la première lecture, le bon conforme et le méchant paraissent absents du roman (naturaliste). Il faut cependant considérer, en seconde lecture, que *seuls* les procédés de sympathisation (ou non) sont - en partie - enrayés (les personnages sont vulgaires, voire odieux, ridicules). En fait, la structure romanesque constitue la conformité romanesque (obligée) que l'auteur désire ironiser. L'archétype se trouve démenti par le malheur résultant pour la première des héroïnes de sa vie déréglée, pour la seconde de l'avortement de son effort de constituer une vie régulière. Or, ce que le roman pose à ce niveau de conformité (le lecteur ne peut pas ne pas regretter l'échec des héroïnes) est présenté comme *dérision*; c'est précisément sur le contraste produit entre ce que la structure romanesque *affirme* et l'*ironisation de la positivité* qu'elle constitue par l'auteur que le roman joue. Cette lecture intellectuelle, déplacée et cependant romanesque, n'a pas été vue par Zola, qui, dans son compte rendu du livre, se borne à enregistrer, comme il fallait s'y attendre, l'absence des moyens traditionnellement producteurs du romanesque: *Ce n'est même pas un fait-divers, car un fait-divers exige un drame [. . .] Notre roman contemporain se simplifie de plus en plus, par haine des intrigues compliquées et mensongères; il y a là une revanche contre les aventures, le romanesque, les fables à dormir debout. Une page d'une vie humaine, et c'est assez pour l'intérêt, pour l'émotion profonde et durable* ⁴.

4. Zola, 1880. 241.

- (7) le héros conforme n°1 (l'aîné) a la passion de son métier d'acrobate --> il aime la dangereuse audace qui fait peur à la foule
 le héros conforme n°2 (le cadet) a une "foi absolue" dans son aîné qui s'ingénie à faire de lui un acrobate hors pair --> la mère meurt "peureuse de l'avenir" le héros conforme n°1, d'une "honnêteté native", prend la direction de la troupe de saltimbanques à la mort de son père --> il ne réussit pas à se faire obéir, les affaires périclitent
 le héros n°1 cherche un tour extraordinaire qui, basé sur la totale "compréhension physique" et la totale "confiance morale" qui le lient à son frère, les mènent tous deux à la gloire --> les risques d'un accident grave augmentent les deux héros conformes acquièrent en Angleterre une certaine notoriété -> le héros conforme n°2 tombant malade d'ennui, leur carrière à l'étranger est interrompue le héros n°1 est, en Angleterre, sur la piste d'un tour extraordinaire --> il doit interrompre ses recherches pour rentrer en France guérir son frère les deux bons conformes parviennent à quelque célébrité commune --> une tendance à l'hallucination se fait jour chez le cadet
 le bon conforme n°1 cherche avec le fanatisme d'un savant l' "infaisable" tour qui les rendrait réellement célèbres --> le bon conforme n°2 se suffit du bonheur présent, craint que la recherche du mieux ne se paie trop cher les deux héros mènent une vie toute de chasteté, leur fraternité tenant les femmes à l'écart --> le méchant (une écuyère américaine excentrique) s'éprend du bon conforme n°2 et ne réussit qu'à éveiller son antipathie le bon conforme n°1 découvre enfin le tour impossible --> le cadet redoute la "casse", ne le réussit pas
 le héros conforme n°2 tourne en dérision l'amour du méchant et obtient un gros succès auprès du public avec la pantomime qu'il en tire --> le ressentiment du méchant devient "presque inquiétant"
 les deux héros conformes réussissent en privé leur tour et n'osent croire à la "réalité de leur bonheur" --> le jour de la première représentation, le méchant sabote les engins et provoque l'accident

NB. L'auteur a soin de marquer que son intention a été d' "émouvoir avec autre chose que de l'amour", par "substitution d'un intérêt autre que celui employé depuis le commencement du monde" ⁵. Et Zola écrit: *L'auteur n'invente pas une intrigue; l'histoire la plus banale lui suffit pour mettre debout ses héros; les personnages secondaires se mêlent à peine à l'action; c'est une matière à analyse qu'il lui faut, et non les éléments symétriques et opposés d'un drame* ⁶. Or, le schème démontre parfaitement la sujétion révoquée.

- (79) la mère du bon conforme meurt --> le bon conforme doit interrompre ses études afin d'élever son jeune frère
 le bon conforme désire terminer ses études --> la maladie l'en empêche le jeune frère du bon conforme se laisse entretenir, a la vocation de la cuisine,

5. Goncourt, 1956///. 20. Dimanche 18 mai [1879J. - 6. Zola, 1880, 274.

vit heureux -->* le bon conforme éprouve la "souffrance de l'homme laid, médiocre et pauvre"

le bon conforme, par idéalisme, devient républicain --> souillé du sang d'une victime du Coup d'Etat il est arrêté comme un homme dangereux le frère du bon conforme entre en possession de l'héritage commun, épouse une maîtresse femme, dirige un commerce florissant --> le bon conforme vit de l'existence misérable des déportés politiques

le bon conforme est trouvé quasi mort d'inanition aux portes de Paris --> il est pris pour un ivrogne

le bon conforme est amaigri, affamé, éteint --> "il retrouvait Paris, gras, superbe"

le bon conforme affamé ramasse une carotte sur le carreau des Halles --> il en a honte comme d'un vol

le bon conforme est affamé --> on lui paie à boire (à côté de petits pains fumants), il visite les Halles

celui qui l'accompagne vante la beauté des nourritures au bon conforme, affamé --> le bon conforme est en proie à une "tentation surhumaine" le bon conforme désire quitter le quartier des Halles --> il n'y parvient pas le bon conforme retrouve son frère dans la prospérité --> sa misère excite la défiance le frère du bon conforme lui compte sa part d'héritage --> le bon conforme, désintéressé, la refuse

on offre au bon conforme une place dépendant du gouvernement dont il est la victime --> le bon conforme accepte cette place par lassitude et lâcheté

la mère du méchant (jeune fille de la bonne société, "tempérament bizarre"), par préjugé de caste, est pleine de déférence pour les officiers ennemis (bavarois) --> elle fait la loi dans la ville

le père de l'héroïne conforme (violée par un occupant) hait l'ennemi --> l'opinion publique condamne son attitude

le père de l'héroïne conforme cherche à obtenir justice --> il doit renoncer à obtenir justice et s'en remet à Dieu

l'héroïne conforme cherche à obtenir le pardon de l'Église --> le prêtre lui refuse l'absolution

un officier ennemi noue une intrigue avec le méchant --> le père de l'héroïne conforme, témoin des faits, reste discret

l'héroïne conforme est bonne ouvrière --> la mère du méchant obtient le renvoi, par le patron, de la "pauvre persécutée" (fait exceptionnel, l'action de la mère du méchant est neutralisée immédiatement, mais non définitivement, une personne charitable offrant un nouvel emploi à l'héroïne conforme) l'officier ennemi et le méchant s'aiment --> ils s'aiment impunément, tournent en dérision "la comédie patriotique", jouissent de la considération générale l'officier ennemi et le méchant obtiennent de la mère qu'elle consente à leur

mariage futur --> ils sont "heureux", "sans remords"

le bon conforme veut apprendre un métier afin d'être digne de l'héroïne conforme --> celle-ci s'enfuit avec un "jeune homme de Paris" l'héroïne conforme lui rend sa parole --> dix ans plus tard sa "blessure" "saigne comme au premier jour"

le bon conforme opte pour le dévouement et se fait "frère" (des Ecoles chrétiennes) --> ce "suicide fécond" ne lui procure pas l'oubli l'héroïne conforme, qui expie, est devenue "sœur", est nommée institutrice dans le même village --> le rapprochement signifie pour tous deux le supplice la séductrice aime le bon conforme --> le bon conforme est "fasciné" par la séductrice

le bon conforme tombe gravement malade --> l'héroïne conforme, malgré ses justes résolutions, lui avoue son amour

le bon conforme doute de la voie du dévouement qu'il a choisie --> pour atteindre au bonheur, il lui faudrait "traverser une mer de boue"; sa vie est un "drame terrible"

l'héroïne conforme n°1 (bonne ouvrière) aime le bon conforme n°1 (fils de la patronne) --> le bon conforme n°1 a promis le mariage à une autre des ouvrières de sa mère

l'héroïne conforme n°1, par conviction morale, pousse le bon conforme n°1 à réaliser le mariage --> ce mariage signifie pour l'héroïne conforme n°1 "sacrifice", "tristesse profonde"

le bon conforme n°2 et l'héroïne conforme n°2, couple non marié, s'aiment --> brouillé avec sa famille, le bon conforme n°2 ne trouve pas d'emploi la mère du bon conforme n°1 refuse le mariage de son fils avec l'ouvrière --> l'héroïne conforme n°1 est chassée de l'atelier avec celle-ci mort de la fiancée du bon conforme n°1 --> désespoir de celui-ci l'héroïne conforme n°1 lui marque "plus qu'une compassion ordinaire" --> le bon conforme n°1 n'est pas conscient de son amour les héros conformes n°2 s'aiment malgré le manque de travail --> ils sont obligés de porter leurs affaires au mont-de-piété

le bon conforme n°1, qui s'est engagé pour expier, demande à l'héroïne conforme n°1 de prendre soin de la tombe de sa fiancée --> le bon conforme n°1 n'est pas conscient des raisons du dévouement de l'héroïne conforme n°1; celle-ci s'en désespère

l'héroïne conforme n°1 trouve, grâce à l'intervention du bon conforme n°1, un emploi pour le héros conforme n°2 --> l'héroïne conforme n°2 est désespérée de devoir mettre au monde un enfant bâtard

la mère de l'héroïne conforme a été contrainte d'épouser un homme qu'elle n'aime pas --> malgré son enfant, elle s'ennuie "mortellement"

la mère de l'héroïne conforme, ayant fuit avec l'enfant le foyer conjugal,

vit avec l'amant le grand amour --> elle n'est pas consciente du mal fait à l'héroïne conforme
 la mère de l'héroïne conforme, proscrite du "monde", est habitée par une "mystérieuse tristesse" --> l'héroïne conforme est pour l'amant l'obstacle à la réalisation complète de l'amour
 la mère de l'héroïne conforme aime --> elle préfère l'amant à l'enfant la mère de l'héroïne conforme et son amant "défient" les convenances du "monde" --> ils ne sont pas conscients des conséquences du scandale pour la vie future de l'héroïne conforme
 la mère de l'héroïne conforme aime l'amant --> les droits légitimes de l'héroïne conforme à l'amour de sa mère sont contestés
 l'héroïne conforme est "éloignée" (mise en pension) --> la séparation signifie pour elle "supplice"
 l'héroïne conforme est mise en pension --> elle prend conscience du malheur d'être sans père (ou d'avoir un père "coupable")

- (35) le père de l'héroïne conforme exige qu'elle entre au couvent pour son éducation --> l'héroïne conforme est désespérée de quitter sa famille l'héroïne conforme est une timide, une sauvage --> elle est prise pour une orgueilleuse par ses camarades
 l'héroïne conforme n'est pas heureuse au couvent et "pleurt" --> elle est prise pour une "niaise" par ses maîtres
 l'héroïne conforme, malgré les conseils de sa mère, prend pour amie une jeune fille non conforme (égoïste, son antithèse) --> celle-ci la fait cruellement souffrir; l'héroïne conforme "pleura son rêve envolé" l'héroïne conforme reporte son affection sur sa mère --> elle en est séparée et ne la voit qu'au parloir
 l'héroïne conforme rêve à l'amour futur --> à la sortie du couvent, son père lui propose un mari non conforme (mais beau et riche) l'héroïne conforme abandonne ce parti à son amie non conforme --> son père meurt, elle et sa mère sont ruinées; l'héroïne conforme doit travailler pour vivre l'héroïne conforme refuse plusieurs partis, se réfugie dans la lecture des philosophes --> le temps passe, elle a 29 ans
 l'héroïne conforme hérite de quoi vivre --> sa vie s'écoule triste et monotone (alors que l'amie non conforme réussit à faire de son mari un député) l'amie non conforme conseille à l'héroïne conforme le mariage à bref délai et l'abandon des "beaux rêves" --> l'héroïne conforme commence à désespérer

EXPLICATION: Les schèmes montrent comment le roman est articulé sur la pensée arché-typale. Pas à pas, chronologiquement - même si l'ordre de succession adopté dans la narration bouleverse la chronologie -, le récit dément ce qu'il présente comme désirable, contrariant à mesure l'accomplissement de la conformité, reculant son succès. La négation dramatique est, en effet, *constante* dans le texte; chaque nouveau développement de l'intrigue, chaque épisode, chaque "relance" ou "progrès" place le lecteur devant l'inadmis-

sible. devant une impossibilité (majeure ou mineure), devant une crise (superficielle ou profonde) - devant le "malheur" (allant augmentant, de plus en plus irrémédiable, jusqu'à sa cessation).

Le roman écrit le paradoxe: les rôles sont intervertis, les agents ne sont pas reconnus, leur situation ne coïncide pas avec leur rôle, leurs qualités contredisent: leur rôle ou leur situation, etc., alors que tout, dans le livre, crie la *vérité*, signifie la *justesse* conforme: *la fable inscrit le scandale, inscrit l'histoire comme scandale*, celle-ci étant, selon l'archétype, *ce qui ne peut pas être*.

La lecture se passe sous l'angle du désaccord, ce qui est montré dans le livre représentant la contradiction, la suspension continuée de l'archétype, reprise et renforcée, mesure après mesure, "chapitre" après "chapitre", incessante jusqu'au dénouement. La pensée archétypale - ce qu'elle recouvre - n'est pas simplement *répété*, manifesté, dans le roman, mais se trouve, *afin de pouvoir faire l'objet de l'affirmation romanesque*, intolérablement *nié*.

En effet, la pure information est impropre à produire l'intérêt, la simple confirmation d'un savoir stocké n'apporte qu'un contentement réduit à celui qui l'enregistre. Par contre, nous trouvons l'information romanesque spécifiquement *intéressante*, justement parce que le message est transmis dans le détour et reçu à travers la négation dramatique. Une affirmation s'accepte ou ne s'accepte pas à proportion de la crédibilité que peut lui trouver le destinataire. Mais une affirmation dramatiquement traitée, éloquent, illustrée, montrant d'abord, de façon excessive et continue, *ce qui la combat comme injustice, se prouve elle-même, intéresse à sa nature*: le lecteur n'a plus qu'à la trouver bonne.

L'objet du roman est donc bien le drame, la négation accomplie comme drame, l'affirmation activée par le biais de sa contradiction. L'intérêt naît alors aussi bien de la suspension subie par celle-ci (sous le nom de scandale) que de la certitude de sa réalité. Ce qui est ressenti dans le temps de lecture peut, pour cette raison, s'appeler *plaisir*.

NOTE: Que le démenti soit obligatoire, que la fable le produise sans défaillance, ne signifie pas que tous les romans concurrents (de l'époque) l'accomplissent uniformément. Bien au contraire, le schème auquel le récit se réduit peut "couvrir" une part plus ou moins grande du texte, le drame peut être plus ou moins "dense", ses péripéties plus ou moins abondantes, plus ou moins "fortes", ses "attendus" (localisation, temporalisation, personnalisation, etc.) être sujets à de plus ou moins grands développements, la vraisemblabilisation en être plus ou moins soignée, etc.

Ainsi, le roman-document naturaliste réalise-t-il le démenti de l'archétype à travers une narration "touffue", bouleversée, très vraisemblabilisée et très "digressée", le drame étant comme "noyé" dans une abondante information, alors que les romans des autres catégories ne paraissent préoccupés que de tisser la trame dramatique toujours au plus près, économisant le texte pour ainsi dire, axant toute l'information sur la crise infinie à venir. Le roman-document, comme le roman "honnête", dans la réa-

lisation du négatif, raréfie l'événement et, contrairement donc à ce dernier, le banalise: la tendance ici encore est inverse à celle que nous observons dans les autres catégories. Mais, que l'aventure soit obtenue à grands frais ou au moindre coût son résultat négateur, visée du livre, demeure.

Ainsi, le roman comique (parodique) donne-t-il lieu pareillement au démenti, même si, en raison de la déraisonnabilisation des actes et des agents (principalement), l'intérêt romanesque cesse de se produire; dans ce type d'ouvrages, en effet, la parodie porte, non pas sur le schème, mais sur les figurants du drame (leurs qualités, leurs i-dées); même dans le cas où les excès de la technique de production du démenti se trouvent désignés ((37)), c'est toujours celle-ci que l'auteur emploie et imite.

RENVOI: Dans ces conditions, on voit mal comment l'*antiroman* pourrait exister; la face archétypale idéologique constituant la *nature même* du genre romanesque, tout ce qu'il écrit et tant qu'il l'écrit comme drame se trouve affirmé; or, sans drame, au sens où nous l'entendons, le roman cesse comme roman et ne peut plus intéresser. Par conséquent, ce concept ne convient pas pour désigner la tentative *telquelienne* de libération du roman. Développements sous 4.3.

L'auteur a, d'une part, à produire la négation de l'archétype, d'autre part, à prévoir les moyens de la rendre efficace dans le champ romanesque global (ou contexte) à partir duquel le lecteur est appelé à la percevoir: il doit donc constamment avoir soin de *rénover* la négation, afin de lutter contre son usure, afin d'enrayer l'habitude qui, le temps aidant, ne peut manquer de se produire. Il répétera indéfiniment la négation de l'archétype *tout en cherchant à empêcher la perception de cette répétition par le lecteur*.

Il s'ensuit que *le démenti pour avoir toujours le même effet doit être toujours autre*. L'art du romancier, de ce point de vue, consiste précisément à imaginer constamment de nouveaux schèmes, un nouvel habillage de la négation nécessaire, une dramatisation inédite, dont le but est de préserver l'effet romanesque: son travail consiste à *faire durer le roman* (comme genre).

TABLEAU 16

LES SOLUTIONS DU ROMAN

PROCÉDURE: On appelle "solution" l'arrêt structural du livre. Réponse est alors donnée, grâce au nouvel équilibre relationnel (dont nous ne croyons pas nécessaire de présenter une analyse de détail), à la situation de base scandaleuse. Celle-ci est liquidée, son action éteinte. Le TABLEAU enregistre le dénouement suffisant que le schème antithétique-ment appelle. Les "actes" repérés représentent la restitution de l'archétype.

- (6bc) [...] 1 L'héroïne conforme, condamnée à mort, va être menée à la guillotine --> l'héroïne conforme retrouve in extremis la liberté et son fiancé dans la liesse populaire; les adjuvants jurent de poursuivre la lutte contre le méchant afin de récupérer la fortune dont l'héroïne conforme a été dépossédée²
- (5) le méchant est "heureux, honoré, envié" --> l'héroïne conforme (son épouse) et sa maîtresse s'éprennent du fils adoptif du méchant (auquel celui-ci est très attaché); le fils adoptif dénonce le père; le père tue le fils et fait naufrage en prenant la fuite; l'héroïne conforme épouse un banquier, devient coquette³
- (1) l'héroïne conforme exige du bon qu'il ne verse pas le sang (dans un duel avec son rival); le bon est grièvement blessé --> son action philanthropique lui vaut enfin la faveur populaire; les ouvriers se révoltent à la fois contre celui qui a fait mettre le bon conforme sous tutelle et contre le socialiste irréductible fauteur de troubles dont les yeux se dessillent enfin; l'héroïne conforme reconnaît l'amour du bon conforme et accepte de devenir sa femme; la manufacture du bon conforme devient une entreprise modèle
- (3) [...] le méchant, sur le point d'être saisi, poignarde l'héroïne conforme; lors d'un duel, il tient en échec celui qu'elle aime --> le bon conforme met définitivement hors de combat le méchant; la grâce des adjuvants rebelles est obtenue; le fils du bienfaiteur du bon conforme épouse l'héroïne conforme; le bon conforme (qui a subjugué la séductrice) reprend sa vie héroïque et aventureuse de soldat
- (4) [...] le mari de l'héroïne conforme propose au bon conforme ("élargi" après la découverte du véritable coupable) un duel à mort --> la chance est pour le bon conforme: le mari de l'héroïne conforme est frappé à mort; l'héroïne adresse une lettre d'adieu définitif au bon conforme ("Il y a du sang entre nous") et entre au couvent

1. Les points de suspension signalent par rapport au dernier état du schème (marqué dans le précédent Tableau (p. 196 et suivantes)) l'existence d'épisodes non inventoriés auxquels la solution se raccorde. Leur absence signifie, au contraire, raccordement exact de la solution au schème enregistré.

2. Ce dernier trait relance l'intérêt pour une troisième partie de ce roman à épisodes.

3. Ce dernier trait devrait sans doute être compris comme une faute technique grave si l'héroïne conforme ne remplissait pas un rôle absolument effacé.

NB. Cette décision de l'héroïne fonctionne comme signe absolu de sa conformité; elle n'est donc pas réellement "malheureuse".

- (48) le bon conforme est condamné à vingt ans de travaux forcés --> la victime, "au moment de mourir en chrétien", revient sur le faux témoignage qui a entraîné la condamnation du bon conforme; un adjuvant apporte un témoignage prouvant les relations entre le bon conforme et la femme de la victime qui l'innocente; le véritable coupable avoue le crime et est condamné; le bon conforme, libéré, épouse l'héroïne conforme; la femme de la victime va à Paris "grossir le *Gan des révoltées* "
- (156) l'honnêteté, même dans la situation désespérée, parle et l'héroïne conforme refuse le marché que lui offre le méchant --> l'homme, qui est au service des assureurs et qui détient maintenant la preuve que le bon conforme s'est suicidé pour toucher la prime, laisse parler ses bons sentiments ("écoute la petite bête qui s'est réveillée"); le méchant est étranglé par le complice qui lui a procuré la reconnaissance; le complice détruit cette reconnaissance qui l'accuse et se jette dans un puits; l'héroïne conforme touche la prime qui sert au remboursement

NB. Seul un tel motif peut justifier - dans un tel rôle - la malhonnêteté relative du procédé.

- (157ab) le père du bon conforme (bandit, assassin de sa propre femme), que celui-ci a livré à la police - ce qui le lave lui-même de l'accusation de parricide -, est condamné à mort --> le surcroît de malheur engendre la prostration pour le bon conforme; il refuse d'entrer dans les plans de son père qui médite une évasion et de lui conquérir une place dans le monde, sans parvenir à éveiller en lui le repentir; il refuse d'entrer au service de la police et choisit le suicide (il s'écroule, empoisonné, dans le temps même où le couperet s'abat sur le cou de son père)

NB. Le suicide du bon conforme rachète la mort cynique du père et fonctionne comme signe absolu de sa conformité.

- (83) Le bon conforme pense au suicide --> le bon conforme découvre que son amour pour la séductrice est mort (il n'est même plus sûr de l'avoir une fois aimée), par contre qu'il aime éperdument l'héroïne conforme (retrouvée); la séductrice est assassinée par un complice (qui se fait ensuite justice); le bon conforme jure à sa mère, dans l'effusion, "de ne plus la quitter"
- (82) [...] le bon conforme, qui a reconnu son amour pour l'héroïne conforme, désespéré d'être indissolublement lié à la séductrice, décide de s'expatrier à tout jamais --> l'héroïne conforme (devenue célèbre cantatrice) ramène le bon conforme au foyer paternel; le bon conforme promet de "réparer le

temps perdu" et devient l'associé de son père; le bon conforme épouse l'héroïne conforme

- (158b) l'héroïne conforme souffre: "Noële ne pleurait pas, ne criait pas; accroupie sur le tapis, elle tenait contre elle ces deux victimes, ces deux bourreaux de sa vie" --> le mari de l'héroïne conforme meurt en reconnaissant sa faute ("C'est la justice! j'avais condamné cet enfant innocent. L'enfant innocent a condamné le père coupable") et avec le souci de la délivrance de celle-ci; les bons conformes, après deuil, obéissant à la "logique du bonheur", s'unissent
- (75) [...] l'héroïne conforme n°2 purifiée ("il ne restait rien de la courtisane") se voue à l'éducation de sa fille adoptive et à l'exercice de la charité; elle a reconnu l'amour du bon conforme n°2 (qui s'est expatrié pour oublier); sa vie est triste, vide et solitaire --> le bon conforme n°2, vaincu par l'amour, revient et pardonne; l'héroïne conforme n°2 et le bon conforme n°2 échangent le baiser ("et ils vivent en quelques minutes, un siècle de bonheur"); l'héroïne conforme n°2 succombe à l'émotion; le bon conforme n°2 se laisse mourir sur sa tombe (cette mort est une "délivrance")

NB. Dès le milieu du livre déjà, le héros conforme n°1, abandonné par l'héroïne conforme n°2, est reconquis par l'amour de l'héroïne conforme n°1. Quant à la mort de l'héroïne conforme n°2, l'auteur prend soin de la justifier (le passé ne s'oublie pas, un nouvel entraînement est toujours possible, la médisance surtout fait obstacle au bonheur): la mort fonctionne donc *comme garantie* de la conformité de l'héroïne.

- (127) [...] Le méchant fuit le foyer conjugal et le bon conforme se voue au renflouement de l'entreprise; le bon conforme se désintéresse des succès obtenus; l'héroïne conforme lui prêche la résignation par l'exemple; le bon conforme vit "dans la solitude navrante de sa douleur" --> le mari de l'héroïne conforme a reconnu son amour, mais la "foi" de celle-ci s'est "brisée": il est donc malheureux; le méchant en arrive "au plus profond de l'enfer parisien"; le héros conforme, apprenant la trahison de son frère (qui aime le méchant, dans lequel le héros conforme place son dernier espoir), se pend
- (17) [...] l'héroïne conforme n°1 est "blessée" par les procédés de son amant bourgeois; l'héroïne conforme n°2 "languit", le jeune homme est "dans l'impasse" --> l'héroïne conforme n°1 (après vengeance) abandonne son amant bourgeois et revient à ses premières amours (un homme du peuple); l'héroïne conforme n°2 rompt définitivement avec le jeune homme (ils ne s'aiment plus) et épouse un jeune contremaître qui satisfait ses ambitions; le jeune homme propose le mariage à une jeune fille dont les qualités valent celles de l'héroïne conforme n°2 (il abandonne toute idée de prendre une maîtresse)

NB. Bien que ces dénouements représentent, sans doute, la dérision des solutions "sublimes" habituelles, le roman naturaliste, structurellement correct, établit à son terme lui aussi la conformité nécessaire (l'ambition est réalisée, le malheur cesse, etc.).

- (7) [...] le héros conforme ni éprouve le remords d'avoir été, par ambition, cause du malheur survenu à son frère; dans son désespoir il se désintéresse de l'enquête (sur l'acte criminel qui est à son origine); le rétablissement du héros conforme n°2 se fait mal, son découragement est total; l'amitié qui lie les deux frères n'est plus la même --> le héros conforme n° 1 renonce à sa carrière d'acrobate (il s'agit d'un "renoncement suprême"; "les Frères Zenganno sont morts", dit-il) par amour pour son frère; l'amitié des deux héros conformes est rétablie
- (79) [...] le bon conforme développe un plan d'action insurrectionnelle (utopique, car il ne supporte pas la vue du sang); tous les habitants du quartier sont complices pour livrer le bon conforme à la police; le bon conforme se laisse prendre "comme un mouton"; le bon conforme devient conscient de la haine qui l'entoure; l'arrestation est pour le bon conforme un "soulagement"; le bon conforme est condamné à la déportation (qui signifie cette fois la mort) --> les personnages sympathiques déclarent que le sort du bon conforme est injuste ("il était bon") et l'opposent à la "félicité complète" de ceux qui l'ont livré ("Les Gras avaient vaincus", "Quels gredins que les honnêtes gens! ")
- (54) le méchant et l'officier ennemi sont "heureux", "sans remords" --> [...] l'héroïne conforme (que le monde a reconnu pour innocente) se voit proposer un mariage honorable qui "efface le passé"; le père de l'héroïne conforme (qui a fait un gros héritage et qui en use avec générosité) devient un "bourgeois"; l'officier ennemi (qui s'avère être un faux-monnayeur) est emprisonné et se suicide; la mère du méchant et le méchant lui-même doivent quitter les lieux devant la réprobation générale; la mère du méchant reprend son nom bourgeois; le méchant entame une vie de débauches

NB. Nous n'enregistrons ici que la clôture proprement dite d'un dénouement amorcé très tôt dans le livre.

- (76) [...] l'héroïne conforme meurt, tuée par la calomnie; la séductrice fuit avec le bon conforme qui a conscience de se perdre ainsi définitivement --> la séductrice, qui se lasse du bon conforme et l'abandonne, revient à son mari (lui-même séducteur de l'héroïne conforme), qui la dénonce à la police pour la dépouiller; le bon conforme, rasséréiné ("semblable au voyageur fatigué qui se dirige vers un but précis"), rendu à lui-même, vient pleurer sur la tombe de l'héroïne conforme et se suicide; il est enterré à côté d'elle

NB. Le mari-séducteur, qui n'apparaît activement dans le récit qu'au dénouement, sert à punir la séductrice; on admet donc qu'il échappe à l'œuvre de justice.

- (43) [...] le méchant (une femme de ménage intrigante et criminelle) "fait peur" à l'héroïne conforme n°2; l'héroïne conforme n°2 hésite à collaborer avec la police de peur de dévoiler qu'elle est femme illégitime: le bon conforme

n°2 n'ose pas braver sa famille et ne lui propose pas le mariage --> le méchant est arrêté par la police; le bon conforme n°2, éclairé par l'exemple d'un médecin sacrifiant sa vie pour ses malades et par les conseils de l'héroïne conforme n°1, se décide à épouser l'héroïne conforme n°2 ("les yeux du jeune homme étaient enfin dessillés"); le bon conforme n°1, de retour, offre le mariage et la direction de l'entreprise familiale à l'héroïne conforme n°1 ("elle ferma les yeux pour savourer une joie indicible")

- (99) [...] le mariage de l'héroïne conforme avec l'homme qu'elle aime ne peut avoir lieu en raison de la liaison de sa mère; la mère de l'héroïne conforme est incapable de rompre le lien passionnel; son amant refuse le "sacrifice" ("à la morale, à la société, à la famille, à toutes les grandes vérités - dit l'auteur -qui tût ou tard ont raison du roman") --> la mère de l'héroïne conforme se suicide (en simulant l'accident) afin de permettre le mariage de sa fille: 1' "esclavage" passionnel est rompu, la mort termine un "supplice de damné"; l'héroïne conforme est heureuse (le sacrifice de la mère n'a pas été vain)
- (35) [...] l'héroïne conforme apprend que son mari (conforme) a une liaison avec sa propre filleule (fille de l'amie non conforme); elle commet une imprudence volontaire qui signifie pour elle la mort (en se rendant sur la tombe de son fils) --> lors d'une explication décisive avec la jeune fille, le mari de l'héroïne conforme prend conscience d'avoir fauté, reconnaît la voie du devoir et apprend à sa femme sa fidélité définitive ("je n'ai qu'un nom dans le cœur"); l'héroïne conforme meurt dans la joie de l'amour retrouvé; "douleur immense" du mari qui, au-delà de la mort, vit la fidélité

EXPLICATION: Le roman, à tout niveau catégoriel, est constitué par la représentation d'un sens dramatique qu'il désigne constamment comme scandale pour aboutir à son annulation; toute fin romanesque accomplit le retournement désiré, de même que tout commencement introduit nécessairement la contradiction; l'affirmation conforme (archétypale) qui fonctionne comme épilogue du texte *justifie* (et non pas seulement après coup) le développement narratif qui y conduit. *Le roman (comme texte) démontre ainsi que le roman (comme drame de l'archétype) est impossible*⁴.

Toute fin de roman coïncide obligatoirement avec la solution; tout roman ne peut manquer de conduire à sa fin, de déboucher sur une solution dont les éléments se trouvent dès l'ouverture déterminés (il est notoire que les fins de roman sont "attendues", "se devinent"). Il s'ensuit que les différences observables d'un texte à l'autre entre les divers moyens de la réalisation de sa fin ne sont pas "essentiels". La fin qui est le but du livre, où la conformisation archétypale doit nécessairement se produire, justifie les moyens impliqués. *Toutes les clôtures romanesques correctes sont donc équi-*

4. Blumenberg, 1963,22: *An der Demonstration der Unmöglichkeit des Romans wird ein Roman möglich*. La formule pourrait valoir aussi bien pour le texte romanesque "traditionnel" que pour l'"antiroman".
5. Cf. Girard. 1961.295.

valentes, d'un effet identique.

D'un autre côté, et la lecture du TABLEAU permet de bien s'en rendre compte, la réalisation de la contradiction de l'archétype par le drame *passé par le "destin" de l'agent romanesque*. Ce qui arrive aux héros, ce à quoi ils se décident, ce qu'ils obtiennent, en un mot leur "vie", dépend de la conformité qu'ils ont à manifester (positivement, négativement, selon leurs caractères respectifs). *Ce qui leur advient* (comme scandale, puis comme justice) *advient donc à l'archétype*. L'aventure de l'agent sert à la vérification archétypale; c'est par elle seulement que du contresens un sens conforme peut être produit. *Le drame "vécu" par l'agent signifie ainsi le "malheur" (le dommage) subi par la pensée archétypale; par là il intéresse.*

En d'autres termes, la démonstration de la valabilité de l'archétype repose sur l'histoire de chaque agent du livre; le cas de chaque agent représente la mise en question, la mise en action illustrative de sa justesse; tout "destin" permet de réaliser le *contrôle* (fictif) de l'universalité du sens archétypal, il en instruit.

En effet, la personne romanesque est tout d'abord, à l'entrée du texte et durant tout son trajet contestée, contredite, troublée, pour être, au dénouement, "résolue", retrouvée, unifiée - *conforme*: de trouble elle devient pure, elle a été méconnue, elle est reconnue, elle n'a pu se réaliser, elle s'affirme, dépourvue de puissance autrefois, elle trouve maintenant à s'imposer, etc. La fin découvre la personne coïncidant avec elle-même, rétablie (ou établie) dans son "être".

Le sujet "problématique" ressort unifié de l'opération: son triomphe ou sa défaite, sa récompense ou sa punition fonctionnent à l'épilogue comme signes de l'adéquation retrouvée, c'est-à-dire de la conformisation: *il est sa nature*, il fait, sait, conquiert *ce que celle-ci lui impose* (ou lui permet). A la solution, le héros (bon ou méchant) est devenu ce qu'il est; sorti de la contradiction, du mensonge ou ayant déposé le masque, il coïncide avec ce qu'il devait *forcément* être (et qu'il ne cesse d'ailleurs, tout au long du livre, de désigner): *Toutes les conclusions romanesques sont des conversions*⁶, hormis les cas nombreux (dans la catégorie du roman "populaire") où l'obstacle à la réalisation est purement matériel, "extérieur"; et ces "conversions", le texte les rend nécessaires, attendues et obligées.

La conformité signifie au terme du livre que le personnage *remplit socialement la condition que sa nature justifie: il est trouvé hiérarchiquement à sa place naturelle, dans la position qui essentiellement lui revient*; abaissé ou élevé, il se situe au niveau social auquel il a droit: en haut, puissant et riche, s'il est bon, en bas, réprouvé et démuné (ou pire) s'il est méchant - selon son mérite.

RENVOI: Si l'agent romanesque est rendu conforme à lui-même et si la marque de cette conformité passe par la réalisation sociale (il devient socialement qui il est essentiellement),

6. Girard. 1961, 293.

c'est que le roman, processus idéologique, a pour but d'imposer l'idée d'une société actuelle, *adéquate et naturelle*. Selon sa lecture, l'être naturel conditionne l'être social, la nature fonde la société, et non l'inverse. Le drame qu'il agence constitue donc bien une "explication" intéressée. Développements sous 4.11, 21-23.

NOTE: Le processus de conformisation des personnages du roman n'est contredit en rien (le TABLEAU en fait foi) par une fin malheureuse (pour le bon conforme) (échec/suicide/ mort), celle-ci signifiant le retour à l'archétype (la confiance et non le désespoir). Qu'une telle fin déçoive éventuellement le lecteur n'implique pourtant pas qu'elle soit théoriquement incorrecte: seul son rendement didactique se trouve, au niveau populaire surtout, sans doute, compromis.

A travers l'histoire de l'agent s'incarne le processus de conformisation, objet du livre. La valeur archétypale est ainsi dramatiquement représentée, "jouée", mise à l'épreuve; la fiction, qui fait opérer le retour à l'origine et qui accomplit la coïncidence généralisée de l'être et du paraître en unifiant les personnages, en équilibrant leurs relations de façon à ce qu'ils remplissent précisément le rôle qui leur convient naturellement, *reproduit* (tout en la renforçant) la valeur demandée. Que le personnage soit, tout d'abord, écarté de sa nature (ou empêché de la suivre) ou qu'il ait intérêt à la dissimuler, qu'il vive donc des péripéties qui démentent son être, pour finalement se réconcilier avec lui-même et avec le monde (se retrouver à une place hiérarchiquement adéquate), fait du démenti de l'archétype, puis de son annulation un *spectacle*: d'une scène "vivante" paraît émaner un sens "vrai".

Tant que dure le drame, le lecteur, qui reste assuré que les personnages deviendront précisément ce que le récit promet, se demande - sans douter un instant de celle-ci - *comment* la conformisation aura lieu. L'obstacle actuel ("fictif") dressé sur la voie de la réalisation de l'agent (ou la feinte grâce à laquelle il usurpe un rôle non conforme) est éphémère: l'archétype qui sous-tend l'aventure demeure perceptible *comme inentamable réalité de la fiction* (qu'aucun démenti n'est de force réellement à contredire).

NOTE: Le roman joue à suspecter non pas la *nature* de l'agent, mais son *accomplissement* (social), c'est-à-dire la réalité de la vérification idéologique que son histoire supporte. Le roman policier n'échappe pas à la règle, puisque le bon conforme qu'il présente volontiers comme coupable est reconnu par le lecteur comme innocent du crime dont on l'accuse - du moins est-il pour lui patent qu'un tel acte représente par rapport à son être immuable un scandale. L'agent positif est désigné comme auteur d'un acte qu'il ne peut avoir commis; le lecteur est rendu inapte à reconnaître l'auteur réel de cet acte (le déchiffrement de la conformité n'a pas lieu). Or, comme dans tout roman, la solution fait cesser le passionnant démenti. La *négation absolue* de l'agent n'arrive donc pas dans le roman.

REFUTATION 1 : On sait que dans l'interprétation de Lukács la contradiction jouée par le roman ("problématisation") à propos de héros "irréalisés" (*sie sind Suchende*) s'explique par l'aliénation (ou la dissemblance) par rapport à un monde qui a cessé d'être un, harmonique, normatif et que le roman - et c'est là ce qui fait sa valeur - prend pour tâche d'enregistrer cette (créatrice) incompatibilité⁸. Or, notre analyse démontre, à l'inverse, que l'agent romanesque n'est problématisé que pour produire la conformisation archétypale visée; loin de demeurer dans le démenti, il en sort constamment pour faire cesser constam-

7. Reprise dans *Introduction aux problèmes d'une sociologie du roman* par Goldmann, 1964, 15-37.

8. Cf. Lukács, 1963, 38, 58, 64 et passim.

ment le scandale qu'il y aurait selon l'archétype, à s'y fixer. On parlera donc à bon droit de *l'irréalisme fondamental* du récit romanesque.

RÉFUTATION 2: Aucun héros de roman n'échappe à la contradiction dramatique momentanée. Le critique certes met volontiers l'accent sur l'invulnérabilité de certains héros favoris du roman "populaire": // *est l'impossible et il fait tout, surtout l'impossible. Il joue une demi-douzaine de rôles sous une demi-douzaine de noms; il veut changer le monde, etc.* , *Le héros du roman populaire sera le héros romantique déshumanisé, schématisé, caricaturé si l'on veut (mais la caricature n'est pas voulue) et grossi tellement qu'il en devient IMPOSSIBLE* , mais sans tenir compte du fait que le récit, lors même qu'il évite de suspecter (par feinte) l'agent, accumule nécessairement l'obstacle sur la voie de la conformité: *Rocambole* met des volumes à triompher d'ennemis et de circonstances infinies, l'invincible héros peut tout, mais à propos d'empêchements qui lui sont soigneusement mesurés. Par conséquent, il ne peut pas être question de considérer le *surhomme* romanesque - a fortiori le héros standard - comme le résultat d'un simple processus d'idéalisation, ainsi qu'il est courant: *Ce héros figure l'individu dressé contre l'étreinte sociale. Ou 'il réapparaisse aussi explicitement à l'aube du machinisme est lourd de sens'* , *Der Mensch wird sein eigener Mythos [. . .] Er [der Held] zeigt dem Leser die Möglichkeit der Selbstverwirklichung, er spiegelt ihm das "Ganze Leben " vor* , *Ce sont [les héros de roman pour la plupart des lecteurs] les mandataires de leur faiblesse au pays de la force. En eux, avec eux, et à travers eux, ils souffrent, combattent et triomphent, sans rien déranger dans leur terne existence* . Le héros n'intéresse pas tant par ses exploits que par le sens que ceux-ci comportent: à la négation exagérée répond la conformisation la plus forte.

9. Nettelement, 1864, 88. A propos de *Jean-Diable*, création de Féval.
10. Tortel, 1963, 1381.
11. Tortel, 1963, 1381.
12. Michel, 1964, 11; *Triviallitteratur*, 1964, 21.
13. CAILLOIS, 1942, 38.

Exemples II

A. LA DÉTERMINATION POSITIVE ABSOLUE DU RÔLE:

Sans être remarquablement beau, il avait une figure agréable et sympathique. H ne manquait pas non plus de distinction. Suffisamment instruit, il avait la parole facile, spirituelle. Mais ce qui plaisait surtout en lui, c'était l'ardeur et l'enthousiasme de la jeunesse. Il // avait le sourire doux et portait le bonheur empreint sur son frais visage, estompé de rose. Cela attirait, et on avait du plaisir à serrer la main qu'il avait toujours ouverte, comme son cœur. (30)

C'était un fort beau jeune homme, très brun, avec des yeux profonds et une bouche souriante, dont l'expression bienveillante et cordiale gagnait la confiance des malades et les reconfortait. Mais, en même temps, il savait être énergique. (45)

Marguerite était blanche et bleue, si on peut dire; son frère l'avait surnommée la Lune. Et, en effet, c'était une beauté crépusculaire: des beaux yeux noyés et vagues, des cheveux brunissants qui n'étaient ni blonds ni noirs; un profil charmant sans que les lignes fussent prononcées; tout, dans cette figure, était fuyant, doux, perdu. Elle parlait souvent d'entrer en religion; en la regardant, on n'osait la contrarier, tant elle semblait faite pour le ciel. Si on lui parlait mariage, elle disait: "Non, je suis une petite marguerite, on me foulerait aux pieds. "Elle sentait qu'elle ne survivrait pas, dans sa délicatesse, à la première brutalité morale. (14)

Étant toute jeune, Mlle Velmyr n'était pas jolie. A dix-huit ans, elle était charmante. Ce qui plaisait en elle, c'était ses grands yeux d'un bleu foncé. Son regard éclairait son doux visage. En la voyant, on devinait ce qu'elle était. Dirai-je que ses cheveux étaient blonds et ses mains adorablement petites? A quoi bon. Quand elle n'aurait pas eu tout cela, elle n'en eût pas moins charmé tous ceux qui l'approchaient. (35)

B. LA DÉTERMINATION NÉGATIVE ABSOLUE DU RÔLE:

Mais si Daniélou, s'arrêtant en face de vous, après avoir salué, allongea le bras pour allumer son cigare au vôtre, vous étiez frappé de lire tout à coup tant de révélations sous la vulgarité de ses traits; les détails de cette tête, banale en son ensemble, prenaient du relief et trahissaient les vices de cet homme extraordinaire. Il L'impression générale reçue était une ressemblance avec le bull-dog: les oreilles même de Daniélou se terminaient en pointe comme celles de ce chien brutal; les lèvres étaient lippues, les joues tombantes; le front se bombait en bosse, il se coupait au milieu d'une ride menaçante; les tempes renflées accusaient l'instinct de destruction; le nez respirait le carnage. I Mais cette physionomie d'une mobilité incroyable, quand Daniélou ne se surveillait point, exprimait tour à tour, à un degré d'intensité inouï, le sarcasme, la haine, l'envie, la rapacité, la colère, la luxure, la duplicité et l'orgueil; toutes les concupiscences embrasaient cette large poitrine et montaient aux yeux en flammes qui illuminaient cette tête sinistre d'un

feu sombre [. . .] Ce qui le trahissait le plus souvent malgré lui, c'était un tic qui relevait la lèvre supérieure et laissait entrevoir deux dents longues, acérées, croisées l'une sur l'autre, dents féroces, dents de léopard, qui épouvantaient dans cette bouche humaine. Ce rictus mettait en garde contre Daniélou; mais lorsqu'il voulait faire une dupe, il se surveillait avec tant d'attention, qu'il parvenait à dompter ses nerfs et à remplacer son tic par un sourire discret. (41)

Il était réellement admirable, ce Panine, avec ses yeux bleus, purs comme ceux d'une jeune vierge, et ses longues moustaches blondes tombant de chaque côté de sa bouche vermeille. Une tournure vraiment royale avec cela, trahissant son gentilhomme de vieille race. Une main charmante, un pied cambré et fin à faire le désespoir de toutes les femmes. Puis, doux et insinuant, avec sa voix tendre et son parler caressant de Slave. Point ordinaire, à coup sûr, et produisant d'habitude une grande sensation partout où il se présentait. (77)

La lectrice avait vingt ans; une magnifique chevelure rousse, négligemment relevée en chignon, encadrait un visage ovale et admirablement proportionné; ses sourcils noirs, vigoureusement teintés, se rejoignant à la naissance du nez, semblaient perpétuellement froncés et cette particularité donnait à sa physionomie une expression de dédain, de sarcasme et de colère quand ses yeux bleus s'ouvraient pour lancer des éclairs de passion contenue; quand, au contraire, les cils s'abaissaient, cette figure se transformait et rayonnait d'un charme inouï'. Ses lèvres rouges, sensuelles, un peu grosses, toujours humides, accentuaient encore cette expression de langueur ou d'emportement. (31)

Ce laideron était une brune, plutôt petite que grande, aux cheveux d'un châtain foncé, avec des yeux du bleu le plus clair et le plus doux, deux vraies turquoises, et un grain de beauté à la joue gauche. Elle n'était ni belle ni jolie, ayant le nez trop fort, le menton carré, la bouche trop grande, les lèvres trop épaisses. En revanche, elle a-vait le charme, le je ne sais quoi, un teint de brugnol, des joues pareilles à ces fruits où l'on a envie de mordre, une physionomie qui ne ressemblait à rien, l'air ingénu, le regard caressant, un sourire angélique et une voix chantante. Elle découpait à ravir les volailles. (12)

TABLEAU 17
PERSONNALISATION DU CONFLIT ET NATURALISATION DE LA SOLUTION ROMANESQUE

PROCÉDURE: Nous lisons le conflit, principal seulement, et sans faire le relevé de ses relais, des intermédiaires qui le répercutent, des dédoublements d'agents, par conséquent *en accusant, mais sans déformation*, la structure relationnelle - cela, par souci de simplification - comme catégorie de la personnalisation et de la naturalisation: la personne assume la lutte, la solution proposée du trouble se passe "en nature" (toujours quant aux individualités requises). Les signes utilisés ont été définis Vol. I, p. 147-148. On y ajoute:

T élimination de l'agent
⊥ triomphe de l'agent
8 conformisation par voie de mariage

L'ordre de présentation, en ce qui concerne les ouvrages réapparaissants, est identique à celui des deux TABLEAUX précédents.

	<i>personnalization</i>	<i>naturalization</i>
(6bc)	Of- (noble dépouillée) ←----- Mf+ (servante de 0, s'est emparée de sa fortune)	Of+ (échappe à la mort, sa fortune est en voie de récupération) 8
(5)	M (pauvre précepteur ambitieux) ----→ H (noble, riche, fiancé de 0, héritière dont M veut faire sa femme)	H (célèbre officier) M T (périt dans sa fuite avec la fortune dérobée) 0 8 (épouse un banquier)
(1)	Hf- (noble, riche, philanthrope placé sous tutelle) ←-----	Hf+ (libéré de la tutelle, fait l'unanimité, convainc le socialiste, dirige une florissante entreprise)
	A- M P- (bénéficiaires ingrats de la libéralité de H, socialiste faisant obstacle à l'actio de H, famille intervenant pour empêcher la dilapidation)	8 0 (héroïne conforme récompensant son amour)
(3)	H (gueux devenu capitaine) ←-→ M/I (noble, riche, mari imposé à l femme qu'aime le fils du bienfaiteur de H)	H ⊥ (vainqueur en duel singulier) MT (éliminé en duel singulier) (le fils du bienfaiteur) E+ 8 E'+ (l'héroïne conforme)

- (106) H- (chef de bande, fils de garde-chasse, poursuit son œuvre de vengeance contre le marquis, employeur de son père, dont le fils a séduit sa femme, contre sa femme qui l'a trompé, contre le policier chargé de l'arrêter) H T (ne peut mener à bien sa vengeance, est exécuté)
- >
←
E- f+ E+ D
- (45) Hf- (enfant trouvé, sourd-muet, dépossédé de sa fortune) Hf+ (récupère sa fortune, devient grand sculpteur)
- ←----
Mf+ (membres de sa famille qui se sont emparés de sa fortune et se font passer pour nobles)
- 8
O (riche héritière)
MTf-(meurent, perdent les fruits du vol)
- (87) H (riche, noble) H ⊥ (tue A-/M)
M T (meurt "foudroyé")
- ←--->
O/M' A-/M (femme adultère, ami infidèle) O/M' (survit inconsolable)
- (13) O f- (jeune fille idéale dont le père est un banquier ruiné, a épousé H, comte richissime) O f+ ("jouit d'un bonheur sans nuages")
- ←---
M' (soeur envieuse de O - *La race de Caïn n'est pas morte . . . Elle revit tout entière dans Renée* tente criminellement de prendre sa place) M'T (dont les plans échouent se suicide)
- (4) Hf- (peintre sans fortune, devenu, pour l'amour de O, gros commerçant, accusé d'un crime qu'il n'a pas commis) Hf+ ⊥ (est reconnu innocent, vainqueur -ainsi en décide le "hasard", dit l'auteur - du duel avec I)
- ←----
If+ (magistrat fortuné imposé à O, accrédité par vengeance la culpabilité de H) I T (éliminé lors du duel avec son rival) O ("expie": entre au couvent)

- (91) H/D (noble, espion par patriotisme) H/D ⊥ (démasque M, rétablit O dans sa fortune)
- ←-→
- 8
Of+ (ayant reconnu l'amour de H)
- (133ab) Hf- (fils de paysan, déclassé, devenu pour l'amour de O, comédien, mais sans talent) Hf+ (hérite, devient baron)
- <+++>
O O' (O: noble sans ressources, femme de théâtre, que H ne peut convaincre de son amour; O': riche comtesse à la dévotion de H, qui en est aussi aimée) 8
O' (dont H a reconnu qu'il l'aimait)
- (158b) HO (H: baronne, riche; O: médecin de retour de mission) MT (en fuite)
- M (escroc hongrois, usurpant le titre de comte) H (réalisent leur amour)
- (75) H (savant sans fortune) 8
O
- +++>
O O- (O: riche, noble, pure jeune fille; O-: séduisante paysanne) H (abandonné par O-, il reconnaît son amour pour O)
- O-T (enrichie, se régénère par la souffrance, convainc H' de son amour, meurt l'entraînant dans la tombe)
- (94) H (peintre célèbre) H (répudiant O', noue avec O la relation conforme)
- +++>
O O' (O: comtesse, femme du monde, inaccessible pour H; O': son modèle, fille vulgaire, séduisante) O <++++>
O
- Hf+ (officier "triste et désenchanté")
<++++>
Of-(polynésienne, nature "sauvage") H (séparé de O par le "destin des races" est rendu à sa tristesse essentielle)
O T (meurt déchu)
- (122) P- O (deux frères, riches paysans, se disputent l'héritage paternel; leurs enfant épousent leur querel-le) H (reconnaissent leur amour et prennent la direction du domaine)
8
O
- ←→
D' U

	H (richissime et "naïf" parvenu, fils d'un vendeur de clous)	H T (meurt rejeté par le monde, "naufagé de la vie")
	← -	H [⊥] (sauve la fortune de H, recueille la leçon de la mort de H, reconnaît l'amour de O (mariage profilé))
(81)	M (rôle rempli par des hommes tarés, sans scrupule: un banquier "bernois à sang lourd", un brasseur d'affaires, un journaliste, un député "clérical", etc.)	8
	H' (noble, sans fortune, honnête homme secrétaire de H dont il s'est fait le protecteur)	O
	<+++>	
	O O'- (O: jeune fille idéale; O'-: artiste séduisante et excentrique)	
(7)	H H' f- (frères, petits saltimbanques de province, cherchent un tour qui défie toute concurrence)	H (accord profond réalisé dans le re <+++> noncement et la misère)
	H' (le cadet, tout à la dévotion de l'aîné)	H'
	← -	
	M (riche écuyère dédaignée par H')	
	H (H', accidenté, est jaloux de H)	
	+++>	
	← -	
	H'	
(125)	H (ouvrière à hérédité chargée, déséquilibrée, abandonne l'homme qu'elle aime)	H (déchoit)
	+++>	O ("se range" par un mariage bourgeois)
	-->	
	O (écrivain raté)	
(8)	H (fiancés mal assortis, petits paysans frustes, conscrits)	H (alphabétisés, ayant pris de l'ascendant sur la population, fêtés par elle, regagnent leur petit bien s'épousent)
	<++++>	8
	O	O
(79)	Hf- (déporté politique échappé, sans situation, victime, un "maigre")	H T (livré à la police par M, la nouvelle condamnation à la déportation signifie pour lui la mort)
	← -	

	Mf+ (parti des "gras", des nantis: sa belle-soeur, riche charcutière, une belle poissonnière dédaignée, un mouchard, etc.)	M [⊥] (l'agent de trouble écarté, jouit en paix de ses biens)
(54)	H' f- (fille d'un pauvre jardinier, violée par un prussien, dont l'innocence est méconnue)	A - f- (doit fuir devant la réprobation publique, sa fille séduite entame une vie de débauches, son gendre, prussien reconnu faussaire, se suicide)
	A- f+ (riche veuve se faisant passer pour noble)	H' f+ (est reconnue vertueuse, hérite 8 d'une fortune, épouse un futur notaire)
(99)	P/H (jeune femme noble et riche, ayant fui le foyer conjugal, aimant son amant (O) et sa fille (H'))	P/H T (se suicide pour permettre la réalisation de la relation conforme H' <+++> O')
		8 H
		' O'
	P' O' (P': "inspecteur des forêts", "homme de vieille roche", père de O' (reçu avocat), dont il refuse le mariage avec H' en raison de la liaison scandaleuse de la mère de celle-ci; O': <i>Il était de ceux qui luttent et qui travaillent pour la conquête de ce qu'ils désirent, excités plutôt qu'abattus par les obstacles, et résolu, fallût-il beaucoup attendre, à avoir le dernier mot.</i>)	(devenu "garde général")

EXPLICATION: Au vu de ce TABLEAU les règles suivantes paraissent prévaloir; des règles particulières, valables à certains niveaux du romanesque, corrigent les propositions générales d'extension maximum tout d'abord énoncées:

1) *Le bon conforme est toujours le bourgeois. Il le devient obligatoirement au dénouement*: il est pour accomplir ce destin; la conformisation, pour l'agent positif, signifie automatiquement accession à la classe dirigeante; sa victoire et la justice dont elle est signe signifie pour lui installation dans la position hiérarchique dominante. Le "bien", c'est-à-dire le capital producteur de "rentes" permettant l'exemption du travail ainsi que l'affichage social de ce privilège, fonctionne *comme signe absolu de la conformisation (positive)*/Muni de sa caractéristique de classe fondamentale (le "bien"), l'agent est reconnu dans sa bonté à sa place "naturelle": *son "bonheur" vient de sa propriété.*

2) Le roman démontre volontiers que "l'argent ne fait pas le bonheur": le bon conforme, en effet, a à combattre des riches dont la vie est présentée com-

me une succession de déboires et d'infamies, alors que lui-même représente, dans le dénuement, les vraies valeurs. Or, même dans ce cas, le signe du bonheur de l'agent demeure la fortune. *L'échec de l'accession à la position hiérarchique supérieure pour le bon conforme n'a pas lieu*, elle paraît seulement donnée "par-dessus le marché". Ainsi, le "pauvre" ne reste pas pauvre s'il doit être heureux. Du reste, le dénuement du bon conforme dans le roman est toujours relatif (sa "ruine" n'est jamais complète, s'il doit travailler sa position reste privilégiée (l'héroïne est, par exemple, "première" dans un atelier, gouvernante des enfants d'une famille riche, etc.)). Enfin, son apparente infériorité se trouve compensée par la possession des valeurs morales supérieures; or, celles-ci, qui fonctionnent dans l'archétype comme signe du "bien", exigent l'acquisition de ce "bien" pour paraître vraies à la lecture.

3) Le roman "naturaliste", qui prétend volontiers ne pas se plier à cette règle de l'adéquation positivité de l'agent/fortune-signe de cette positivité, représente pourtant le malheur de l'agent positif comme non réalisation des normes archétypales qui le signifient (la misère entraîne au vice, l'hérédité fait déchoir, etc.). Sauf à produire, à l'occasion, le paradoxe grinçant de cette règle, en mettant en relief la positivité d'un "renoncement" (cas (7)) au "bien". Or, ce geste, signe de "grandeur" d'âme, n'est valorisante que pour autant que le "bien" ne cesse pas de fonctionner comme signe suprême de la conformité. Le "bien", à travers la manipulation "naturaliste" demeure intact, sa valeur non affectée: il n'est au maximum qu'un "bien" "mal employé".

4) Le heurt romanesque doit avoir lieu à propos de personnes; il ne se peut pas que ces personnes ne donnent pas à entendre le sens de leur conformité (positive, négative); elles sont, par suite, nécessairement unes. Au niveau "cultivé", le roman présente souvent des cas d'intériorisation du conflit (l'agent, "déchiré" durant l'aventure, ne réalise sa conformité qu'au dénouement). De tels héros, cependant, ne sont ni ambigus, ni réellement "problématiques" (par exemple, la conduite négative d'un bon conforme est désignée comme un "faible", un "entraînement passager", un résultat de "mauvaises fréquentations", bref, comme ne relevant pas de lui-même). L'unité, éclatante, de la personne romanesque, ici encore, n'est pas entamée. Or, la lutte dont il est question n'est signifiante qu'à partir du moment où elle met en scène des personnages convenablement unifiés. L'unité intrinsèque de chaque élément du personnel du roman démontre ainsi la cohérence sans défaillance du sens archétypal, qu'elle transite et garantit tout à la fois. *L'absolutisme de la détermination vérifie seul, imaginativement, la valeur de la réalité hiérarchique imposée.*

NOTE: La relation de positivité (+4-->), <+4> peut fort bien engendrer le heurt; il suffit pour cela qu'elle lie un agent conforme à un autre qui ne l'est pas, qu'elle soit redoublée, qu'un des éléments de la situation (de la qualification) de l'agent empêche sa réalisation: qui est aimé figure alors l'ennemi (insoupçonné), qui est aimé met en danger qui aime, etc.

5) Le conflit de classe, dont certains aspects fondamentaux (la possession d'un capital, l'accession à une position hiérarchique dominante) sont pourtant marqués dans le livre - mais dépourvus des implications qui en permettraient une compréh-

sion autre que romanesque -, est désigné imaginativement dans la fiction comme effet d'éloignements naturels (d'antipathies, d'incompatibilités), comme résultante d'une conjonction d'"âmes" inconciliables, opposites, "essentiellement" déterminées. L'occurrence sociale de tels heurts peut être montrée dans le roman, mais ce qui les définit *en fait*, leur réalité, se trouve systématiquement retenu.

Le conflit de classe, absorbé à un premier niveau dans la représentation qui en est offerte, peut être une seconde fois annulé par la constellation que réalisent les agents entre eux: le heurt est alors montré *en circuit fermé, en milieu clos* (entre "riches", entre "pauvres").

Dans la sphère romanesque tout entière, l'absence du politique accompagne nécessairement la personnalisation du conflit et la naturalisation de la solution: l'accession est un acte personnel, la punition ou radiation s'applique à un individu (et souvent de son propre fait), la fortune s'obtient par héritage, sans implication de mécanismes d'ensemble, sans rapport objectif à la réalité par conséquent. Cependant, sans la barrière de classe effective, sans l'existence d'une prééminence sociale tentant de se perpétuer, sans la différence économique réelle, *supposée, mais tue*, le roman ne se comprend pas, les luttes qu'il montre demeurent *sans objet*.

6) La conformisation de l'agent positif signifie nécessairement possession (d'un capital) et accession (à la classe dominante); cette conformisation doit observer la loi de naturalisation ("je n'obtiens d'être socialement que celui-là que je suis essentiellement"). L'ambition *montrée*, par suite, se trouve dans le roman toujours (fictivement) *pé-jorée* et se solde obligatoirement par l'échec; la volonté de parvenir "par force" à la classe supérieure (c'est-à-dire, dit le roman, à la conformisation positive) est une "faute" qui sera sanctionnée automatiquement. De même, l'acte de violence émanant du bon conforme (et donc "justifié") ne saurait ouvrir sur la conformisation (cas (4)). De même encore, l'aventurier sympathique (genre Rocambole) usurpant constamment sa situation de classe ne finit pas dans la conformité positive rendue désirable: le combat qu'il mène ne peut pas se terminer. Par contre, l'ambition *tue*, suivant les lois de la convenance de classe, *et en cela même qu'il (se) tait son but l'agent démontre sa conformité "essentielle" à la classe dominante dont il désire faire partie*, est automatiquement récompensée: la "fortune" paraît "providentiellement" lui arriver "en plus", "gratuitement", comme "don"; la naturalisation visée est dès lors marquée d'un sceau définitif.

Ce mécanisme produit à la lecture le sens *inverse* désiré: *la fortune, forme imaginaire du capital, est reçue comme signe éloquent, "vrai", de la positivité.*

Dans un tel système, il est donc obligatoire que l'agent non conforme au sein de la relation négative soit l'agresseur: le bon étant (fictivement) celui qui se laisse être bon, il ne fait (au maximum) que se défendre. *Cette "passivité" constitue le signe même de la positivité*: il est en effet dans le propre de sa nature de s'imposer naturellement d'elle-même - cela seul prouvant qu'elle est précisément "nature". (Même D doit être excusé dans son rôle, par exemple, par patriotisme (cas (91))).

C'est de la sorte que peut être compris le motif du "renoncement" comme signe de conformisation positive (cas (4)). Que l'agent devienne positivité par le refus (justifié, jamais intégral d'ailleurs) de ses attributs (généralement, le mariage) prouve bien que ce qui importe dans la représentation romanesque est de *montrer comme « passivité » l'acte d'accession à la supériorité hiérarchique*. Puisque la "fortune" est distribuée en fonction de l' "être", puisque le "bien" en figure le surcroît signalisateur, puisqu'il y a à "être" passivement (dans la conformité) pour "avoir", *alors il suffit de représenter l'acte conforme de passivité pour accomplir (en fiction) le mécanisme global*.

NOTE: Le roman naturaliste (cas (79)), qui quelquefois maintient au dénouement la non réalisation objective de la conformité, ne fait qu'accuser la même figuration.

7) La conformisation (l'accession - ou la récession - au rang de classe auquel donne droit l'être de l'agent) s'accompagne dans le roman *d'un acte de reconnaissance publique* (fête, noces, ou simple manifestation des proches et voisins) : le devenir "naturel", le droit acquis "par le mérite seul" doit être *vu, officialisé*; enregistré comme une évidence heureuse, comme "la Justice même", *!' montre fictivement son inaliénabilité, - ne se transgresse plus ■ précisément comme la propriété réelle* dont il ne représente pas les mécanismes de formation.

NOTE: La "popularité" peut saluer la réussite conforme de personnages positifs "bas", dépourvus d'un certain nombre de traits héroïques traditionnels. Cet effet ("naturaliste" (cas (8))) de distanciation s'avère, du point de vue qui nous occupe, *gratuit*: la distanciation ne modifie pas la représentation donnée, *mais fait jouir du déni intellectuel (irréel) réalisé*.

8) *La femme comme objet obligé du désir romanesque figure (fictivement) le moyen naturel d'accession et d'appropriation*. Sous ce simulacre, la dissimulation de l'objet réel de la quête de conformisation (c'est-à-dire la supériorité hiérarchique) est opérée. La femme du roman donne la fortune (signifie son statut de récompense); l'acquisition de celle-ci par le biais de celle-là naturalise le processus: la constitution, l'accumulation du capital "méritoire" (par exemple, par un héros "qui se rend digne" d'une femme riche par le "travail") est *masquée* par l'existence du personnage féminin qui, placé au-devant la scène, attire à lui tous les regards: *la femme est donc faite pour être vue à la place de la réalité qui fonde son être de fiction*.

TABLEAU 18 MOYENS EXPLICITES DE "VÉRIFICATION" DU TEXTE

PROCÉDURE: On observe, dans le TABLEAU suivant, les modes du discours de couverture du texte, la scène explicite de sa mise en vérité. Il va de soi que les exemples donnés peuvent émaner de la glose du critique ou de la réclame qui remplissent à cet égard le même office que la parole d'auteur. On demande alors les raisons de la constitution de cette façade livresque: que gagne le roman à se proposer pour vrai?

1. Le texte revit/le lecteur reconnaît:

*N'importe! nous évoquerons tous ces lugubres souvenirs! nous interrogerons l'un après l'autre tous ces monuments sombres où tant de larmes ont été versées, où se sont fait entendre tant de soupirs, tant de sanglots et tant de blasphèmes! Il La tour de Nesles nous dira ses royales orgies! . . . W Le Louvre nous montrera ses rois faux monnayeurs!... Il Le Temple, ses innombrables massacres! . . . W La Seine nous révélera combien de cadavres ont été jetés dans ses ondes fatales par ordre de femmes jeunes et belles, portant la couronne et le manteau fleurdelysé. Il Nous ferons REVIVRE¹ enfin tout ce fantastique passé, et quand nous aurons vu la vieille capitale telle qu'elle fut, nous la verrons telle qu'elle est depuis 89, et l'on jugera!*²

La fille d'Eve que nous appelons Blanche Lizely existe sous un autre nom. - Beaucoup de Parisiens la connaissent. - Ils vont la RECONNAITRE avant que nous ayons fini d'esquisser les grandes lignes de son portrait, car, telle le comte de Nancey la vit en 1867, telle elle est encore aujourd'hui. (18)

2. Le texte est la vie:

La CHIMERE n'est donc pas une fable mythologique, ce n'est même pas un conte d'amour, c'est le simple récit d'une VIE d'homme où la femme n'apparaît qu'à son heure. (E. Chesneau, La Chimère (161)).

A y bien regarder ce n'est là que le récit de la VIE d'un homme, mais j'avoue que je le préfère de beaucoup à ces longues fausses histoires où se démentent trente héros de carton qui se meuvent sans vous toucher et qui meurent sans qu'on les regrette parce que leurs auteurs n'ont pas su les faire vivre³.

Edm. About [romancier notoire] affirmait que tout homme a dans sa vie, en tout cas, la matière d'un roman de premier ordre⁴.

1. Je souligne le concept sur lequel l'explicitation se fixe.

2. L. Beauvallet, *Les Pendus de Montfaucon. Roman historique (XIIIe siècle)*, 1870. Extrait d'une conclusion inédite à l'ouvrage, publié pour la première fois en 1864.

3. *Figaro*, 16 Avril 1876, 63. Signé: Philippe Gille.

4. Baldensperger, 1919, 111.

3. Le texte est "arrivé":

Ce récit a VÉCU: vécu dans les colonnes de la GAZETTE DES TRIBUNAUX, sur les bancs de la cour d'assises et jusque sur les dalles funèbres de la place de la Roquette. (86)

Ce n'est pas d'ailleurs mon histoire que j'écris, mais celle de l'étrange et terrible aventure qui ARRIVA cette année-là à mon meilleur ami. (3)

Le roman est des plus dramatiques. C'est un roman VÉCU. Vous en avez rencontré tous les personnages. Qui n'a connu de ces princes russes dégénérés, de ces magnats hongrois corrompus, de ces hospodars de Valachie coureurs de tripots, tous à la recherche d'une dot, à l'affût d'une grande fortune - aurait-elle été gagnée par un vidangeur? ⁵

A quelle date précise se sont PASSÉS les événements dont nous commençons le récit? Peu nous importe. Admettons, si vous le voulez, qu'il y a ait dix ans ou qu'il y en ait vingt. Songeons que les personnages qui ont joué un rôle dans ce drame mouvementé existent encore, et ne poussons pas l'indiscrétion jusqu'à les désigner trop clairement à ceux qui les connaissent. (P.Saunier, La Capote rose (162))

Je vais vous dire cette histoire. Elle est bizarre et vraie. C'est un roman de jeunesse, dont tous les épisodes sont d'une rigoureuse réalité. Préparez-vous à m'entendre beaucoup parler de moi, non que j'y prenne plaisir, mais parce que c'est à moi que ces choses sont ARRIVÉES. (L.Dépret, Eucharis (163))

4. Le texte-mémoire:

Ces MÉMOIRES sont ceux de Jean-Baptiste-Philibert de Velpreux⁶, officier du roi Louis XV, et l'un des quatre officiers placés sous les ordres du gouverneur de la Bastille [...]-Vous écrivez des romans, me dit M. Harmant ["célèbre collectionneur" auquel l'auteur doit le manuscrit], vous vous donnez beaucoup de mal pour imaginer des drames et des aventures; lisez donc ceci, et vous vous apercevrez une fois de plus que les drames réels sont souvent plus empoignants et plus étranges que ce que nous osons imaginer. ([J.Beau-joint], Mémoires d'un géôlier de la Bastille (164))

Le MEMORIAL ci-après retrace l'histoire de la période la plus importante de ma vie. Il J'ai résolu de l'écrire afin d'immobiliser, dans les archives de la famille des comtes Mont-gomery, le souvenir détaillé des événements extraordinaires qui sont arrivés, à cette famille et à moi-même, pendant cette période. (G. Barrillon, Un Drame en Amérique (165))

C'était, racontés sommairement, et pour ainsi dire à la manière d'un procès-verbal, la plupart des événements auxquels il avait été mêlé pendant sa vie agitée d'agent de Police.(123)

5. Polybiblion, tome 31, 293-294. A propos de (77).

6. Inconnu, faut-il le dire? à l'index des Archives de la Bastille.

5. Le texte est l'Histoire:

J'ai suivi l'HISTOIRE; et si j'ai changé certains noms et certaines dates, par respect pour quelques-uns, par pitié pour quelques autres, je pourrais facilement indiquer mes sources et fournir les preuves de la parfaite authenticité du drame que je raconte. Il Dans mon enfance, à Troyes, on en parlait encore. J'ai connu personnellement plusieurs des acteurs que je mets en scène. J'eus pour maître de musique un des complices innocents par le jury de l'Aube; les fils de celui qui a joué le rôle de délateur existent encore. On comprendra les précautions que j'ai dû prendre pour raconter ces férociétés, sans blesser les innocents héritiers de ces fanatiques. (L. Ulbach, Les Compagnons du Lion Dormant. La Maison de la rue de l'Échaudé (166a))

L'œuvre que nous écrivons est HISTORIQUE. (L.Noir, Jean-Casse-Tête (167))

C'est du Michelet mis en roman ⁷.

Dès le début de ce récit, nous avons eu soin de prévenir nos lecteurs qu'il ne s'agissait pas d'aventures de pure invention et que nous nous proposons surtout de rappeler une cause restée célèbre et HISTORIQUE, en présentant le tableau de certains côtés saisissants et douloureux d'une période dont nous sortons à peine. (45)

Les faits qui ont servi de base à notre récit ne sont escortés d'aucun détail fictif Tous ont été puisés à des sources authentiques, et notre seul but a été de faire connaître quelques épisodes à peu près inconnus des annales savoyardes, liées si intimement aux annales de la France⁸-Beaucoup d'entre vous ne le savent pas, et un certain nombre l'oublie; voilà pourquoi j'ai entrepris de vous raconter ce que j'ai vu depuis 1778 jusqu'en 1804. Il Mais une pareille HISTOIRE est terriblement difficile à faire; plus on avance, plus de choses se rencontrent; il faut tout expliquer clairement; et dans la vie d'un homme, tant de souvenirs restent oubliés ou ne valent pas la peine d'être racontés! Et puis, on n'a pas tout vu soi-même; on est forcé de se confier à d'autres, de se rappeler leurs paroles, de retrouver leurs vieilles lettres, qui vous remettent sur le chemin. (100d) Prospectus.

Moins un roman qu'une étude HISTORIQUE, puisque le roman est l'histoire des hommes et l'histoire le roman des rois. Non pas l'étude historique telle qu'on la pratique généralement chez nous [...]; mais un livre d'histoire moderne, vivant, capiteux, d'une documentation terriblement brûlante et ardue, qu'il fallait arracher des entrailles mêmes de la vie⁹.

7. Polybiblion, tome 14, 1875, 10. A propos de G.-A.Thierry, L'Aventure d'une âme en peine, 1875.

8. Buet, 1878,24-25.

9. Daudet, 1945, 245.

6. Le texte est vrai:

Quelque extraordinaires que puissent paraître les faits contenus dans le récit qu'on va lire, l'auteur croit devoir déclarer qu'ils sont entièrement VRAIS [...] L'auteur n'a donc rien inventé; il n'a eu d'autre mérite, en se substituant à la personne et en la faisant parler elle-même, que celui de se bien pénétrer des motifs qui l'ont portée aux diverses résolutions qu'elle a prises, afin de les expliquer, afin, surtout, d'en bien faire éclater l'héroïsme¹⁰.

La VERITE, je vais la dire encore dans ce récit, tout comme s'il s'agissait de la description d'un insecte inédit, et non d'une étude du cœur humain. (L. Biart, Mémoires du docteur Bernagius. La Capitana (168))

Il est difficile, dit-on, de faire un roman [...] aussi n'est-ce pas une œuvre si téméraire que j'ose entreprendre: la difficulté arrêterait mon courage; d'ailleurs je préfère aux fictions embellies d'un roman plus ou moins vraisemblable les modestes ornements de la simple VERITE. Je ne présenterai donc ici pas une série de tableaux émouvants, inventés à plaisir pour passionner la sensibilité du crédule lecteur; non pas que je veuille abaisser le rôle de l'imagination: je ne méconnais ni ses utiles ressources ni les couleurs séduisantes dont elle peut embellir un récit; je lui préfère toutefois quelque chose de plus beau et de plus délicat: la VERITE; elle seule exhale et porte avec soi je ne sais quel parfum qui supplée sans peine aux attraits empruntés aux caprices de l'esprit. II Les lignes qui vont suivre sont une narration rapide où j'expose quelques passages de la vie de personnes qui m'ont été bien chères et dont mon cœur et ma mémoire garderont éternellement le souvenir. (Mme la comtesse de B., Amour et repentir (169))

L'événement principal qui forme la base de ce récit n'est point une fiction. Il s'agit d'un événement TRÈS-AUTHENTIQUE ET TRÈS-RÉEL, dont nous pourrions encore aujourd'hui retrouver les témoins émus et les acteurs principaux. Le lecteur, en dehors des développements littéraires, se trouvera donc en face du double intérêt de l'histoire et de la VERITE. (M. Joubriot, La Comtesse de Fontenay (170))

Le roman n'est pas moins que l'histoire obligé d'être VRAI. C'est une autre VERITE, et le romancier n'y arrive pas par les mêmes procédés que l'historien; mais c'est toujours sur la réalité qu'il travaille¹¹.

7. Le texte observé/le texte-document:

L'actualité est le premier devoir du journalisme, qui forme jour par jour nos annales historiques. A ce titre, nous devons accueillir avec empressement le dramatique et saisissant récit que nous allons publier sous ce titre II UN DRAME SUR LES PONTONS. II Nous venons de relire les DOCUMENTS que finit de coordonner notre collaborateur et nous sommes sous le coup d'une poignante émotion. II Cette émotion est toute naturelle; les terri-

10. Quinton. 1879, i - il.

11. Lerminier, 1850. 222.

blés péripéties de cette histoire II UN DRAME SUR LES PONTONS II la feront partager par

J'ai peint, en m'appuyant sur des DONNEES précises, la petite bourgeoisie de province, d'un cléralisme inoffensif, le terrible cléralisme politique des ex-classes dirigeantes et le cléralisme dans l'élément laïque [...] Je me suis emparé de faits récents, appartenant davantage à l'histoire qu'au roman, que j'ai présentés pour la première fois ou d'une manière différente que quelques romanciers ou chroniqueurs, parce qu'ils m'avaient été racontés autrement par des témoins oculaires. (27)

A ces indices, qui n'a reconnu Raymond Brucker¹³? Paul Féval, dans ses ÉTAPES, nous le montre avec ses impétuosité d'homme de génie mâtiné d'une brin de folie, avec ses mépris du qu'en dira-t-on, avec ses brusqueries tendres d'ancien gamin de Paris, avec ses trivialités adorables, avec sa bonhomie malicieuse, son ironie mordante, son éloquence indéfinissable, - dans sa vie privée enfin, mélange d'austérité, de sauvagerie et de mysticisme. C'est PEINT SUR LE VIF¹⁴.

8. Le texte sincère:

L'auteur a, avant tout, essayé d'être SINCÈRE. Il a voulu dire la vérité; il a voulu être juste, même avec les ennemis implacables du peuple et de la Révolution. (19) Prospectus.

L'Algérie a inspiré bien des ouvrages. Les voyageurs nous ont donné une Algérie pittoresque, les officiers une Algérie militaire, les romanciers une Algérie imaginaire. Il manquait une Algérie SINCERE [...] L'auteur] voyageant dans nos possessions africaine en mondain et en sportsman [...] s'est trouvé cependant que son carnet s'est rempli tout seul au jour le jour de notes d'autant plus intéressantes et plus précieuses qu'elles étaient écrites en dehors de toute idée de publicité. Les scènes qu'il notait, M. de Fontanes en avait été témoin avec ses amis; les épisodes dramatiques ou comiques qu'il enregistrerait l'avaient vu lui-même comme acteur (J. de Fontanes, Deux touristes en Algérie. Nedjéma (171))

EXPLICATION: *Le texte fait systématiquement appel à la vérité du texte.* Tout roman s'affiche véracité en son cours ou dans ses prolongements (Préface, Prospectus, Réclame, Glose critique, Lettre et Souvenir d'auteur, etc.). Tout roman déclare la source de son intérêt dans la reconstitution qu'il prétend réaliser: le récit possède la valeur de la "vie", il vaut d'être "pris sur le vif. au point d'en paraître V "extrait", etc. Sa justification gît dans la redite, le rapport, la restitution: il est le lieu de parution de l'Histoire - de ce qui s'est passé - de ce qui est passé. Son intérêt provient de cette montre, "fidèle", "scrupuleuse", "minutieuse", de cette identification avec son objet, à laquelle il est censé se réduire. Le roman est, selon son discours de couverture, pure instrumentalité, publication

12. *Petit Journal*. Jeudi 15 février 1872. (Roman de P. Zaccone, publié en volume l'année suivante).

13. (1805-1874), ouvrier devenu "apôtre de la foi", connu pour son pamphlet (*Les Docteurs du jour devant la famille*) contre Quinet, Michelet et leur école, après avoir été l'auteur d'ouvrages impies et révolutionnaires".

14. *Polybiblion*, tome 22, 1878, 7-8. A propos de (80abc).

"sincère", non dénaturante, du réel. Son épaisseur textuelle et sa pratique se trouvent ainsi résolument niées.

NOTE: Cette attitude est généralisée, fondamentale; on la repère à tous les niveaux du romanesque; le "roman naturaliste" n'explicite certainement pas avec la même insistance la vérité du texte (cependant, ses *Préfaces* sont consacrées à sa revendication), la sur-vraisemblabilisation qu'il produit suffisant à sa garantie.

TABLEAU 19 MODES ROMANESQUES DE DÉNÉGATION DU ROMAN

A. "Roman " n 'est admis dans le roman qu 'avec un sens restrictif métaphorique. "Roman" dans le roman signifie "amour" et plus précisément "idylle", "aventure amoureuse, tendre et naïve", "illusion" non couronnée, liaison où le "rêve", l' "idéalisme" vont de pair avec l'ignorance de la "vie positive", du "quotidien", et qui se termine généralement pour l'agent par la "désillusion" et le "malheur". On dit "son premier roman de jeune fille", "il y avait pour elle un roman dans le passé"¹. Le terme, du reste, tend, à l'époque, à se dégrader pour prendre une coloration plus passionnelle. On dit "re prenons ensemble le roman interrompu", "il avait ébauché un roman gaillard", "le noir roman" et, avec trivialité, "elle voulait lire le roman d'un bout à l'autre, sans en sauter une seule page".

RENVOI: L'acte de lecture du roman (feuilleter ses pages) se trouve ainsi désigner métaphoriquement la stratégie sexuelle. Ce n'est pas le fait du hasard. La métaphore enregistre ici la réalité d'un certain niveau de fonctionnement du texte. Développements sous 3.44.

B. "Roman " n 'est admis dans le roman qu 'avec un sens dépréciatif. "Roman" dans le roman signifie "récit dénué de vraisemblance", aventure impossible, extraordinaire défiant le bon sens et dépassant les bornes de la crédibilité: "romanesque" n'est guère éloigné de "rocambolique". On dit: "Tout est aventure et roman dans cette existence agitée". On dit, et le terme est cette fois synonyme de mensonge: "Pourquoi avez-vous inventé ce roman? ", etc.

"Roman" et "romanesque" se trouvent ainsi *dévalués* et pris en mauvaise part par le texte de fiction; le romanesque refuse le romanesque; le roman déprécie le roman. Cette récusation explicite (dont l'amplitude est maximum dans les catégories populaires et bourgeoises, c'est-à-dire dans celles où la vraisemblabilisation est la moins soignée) concerne tous les éléments de la mise en scène.

C. "Romanesque" - ou ses équivalents - ne peut qualifier l'agent (l'ac cessoire) de fiction. On dit :

Je conviens volontiers que MM. Tourterol et Virgile Matifaz ne sont pas des personnages très héroïques, mais ils sont vrais: je les ai vus. (91)

Saint- Victor, pourtant, n 'affectait point la pose d'un héros de roman. Calme et recueilli, il priaient silencieusement, et son visage n 'exprimait ni crainte, ni forfanterie, ni regret des affections terrestres. (F. Duboisgobey, La Jambe noire, 1876)

¹ Dans cette construction métaphorique, "roman" s'oppose à "réalité" comme - mais avec plus de surenchère - "poésie" à "prose". Ce recouvrement réductif de la réalité par le code se lit à travers tout le texte contemporain, par exemple dans ce précepte de bonne conduite offert aux jeunes filles: *Dans le mariage, il y a deux choses, comme dans toutes les révolutions de notre destinée, deux choses bien distinctes: l'imaginaire et le positif, la poésie et la prose (Femme, 15 janvier 1879, 11: La prose et la poésie du maria-*

Mais n'allez pas croire que mon Purgerot est un de ces villages de convention comme on trouve dans la cervelle des romanciers. Purgerot est un village de la Haute-Saône, orné d'une population de 856 habitants y compris les femmes et les enfants, un vrai village où l'on mange des frottées de lard et des écuellées de crème épaisse². (84)

D. Le défaut (soi-disant) de romanesque du roman figure dans le texte comme garantie de sa valeur. On dit :

Quant à l'héroïne de cette triste aventure, je l'ai connue et aimée. Un an avant sa mort, elle m'a raconté ce qu'aujourd'hui je publie. Je mets donc le récit sur ses lèvres tel que je l'ai entendu. Si ce récit m'a frappée, c'est que la personne ne cherchait pas à se mettre en scène, à s'interpréter, à se déguiser [. . .] Tous deux [l'héroïne et le héros], à coup sûr, ont été inconscients leurs torts. On pourrait dire de tous deux qu'ils ont été fous à l'égard l'un de l'autre. Et cela, ce n'est peut-être pas la règle du roman. Je crois néanmoins que c'est souvent la loi de la vie. Enfin, ce ne sont pas des personnages inventés ou arrangés; ils manquent de la logique et de la perfection voulue. Ils sont vrais cependant, non de par la convention littéraire, mais par la force des choses. (Mme Clésinger-Sand, Jacques Pruneau (172))

E. La soi-disant indicibilité du réel, invoquée par le texte, garantit le soi-disant non romanesque de son propre discours. Ce qui est à lire - et particulièrement aux points d'émotion - se présente comme traduction imparfaite d'un indescriptible réel qui serait son modèle. On dit :

La plume ne peut avoir la rapidité de la pensée. On a beau supprimer tout détail à l'heure où le drame précipite son dénouement, la plume trop lente s'attarde à esquisser ces ouragans de la vie, pleins d'éclairs pressés et de chaos retentissants. Il Comment suivre la foudre qui frappe partout à la fois? (P. Féval, La Tache rouge (1 73))

Ce faisant, le texte établit pour le lecteur la vérité de la fiction qu'il accomplit; il se crédibilise par des renvois rhétoriques à la réalité de base censément représentée. Le vrai ne se décrit pas; donc le roman qui avoue la relativité de sa représentation est véraice.

F. Le roman n'est pas un roman, puisqu'il ne répond pas à la définition imaginaire du roman que pose le texte. On dit :

Celui-ci [ce roman] a l'avantage de n'en être pas un, car, suivant toute apparence, il ne finira point par un mariage; le mot amour n'y saurait être prononcé et le sang n'y sera pas répandu; écrit pour une seule personne, il ne sera lu que par elle, - ce qui est infiniment plus ambitieux qu'il ne semble; l'héroïne est - encore que ce soit difficile à croire - une réalité pure, et d'ailleurs qui donc oserait se flatter d'avoir créé cette idéalité transcendante auprès de laquelle les plus sublimes imaginations des poètes semblent barboter dans la

2. L'endroit, pour comique qu'en soit le nom, existe en effet à une vingtaine de kilomètres de Vesoul.

crotte? Enfin il ne comporte de deux personnages, y compris l'auteur et la lectrice, ce qui rend le mécanisme très simple; en somme, il n'est peut-être pas plus mauvais qu'un autre et son succès serait inespéré si vous trouviez, madame, à la lecture de ces pages, la millionième partie du charme que l'auteur éprouve à les remplir. (J. d'Heurs, Un Charme (174))

G. La "réalité" elle-même est romanesque; par suite, le roman n'en est pas un. Le réel est plus extraordinaire que le livre; "la réalité dépasse la fiction"; la vie est un roman, donc le roman est la vie: il n'y a réellement que du roman.- On dit :

Mais, à d'aucuns qui seraient tentés de croire que j'ai fait œuvre de fantaisie et brassé de l'horreur à plaisir, qu'il me soit permis de rappeler que tout ce qu'a pu échafauder d'in-vraisemblable, d'exorbitant et de monstrueux l'imagination en délire d'une Anne Radcliffe ou d'un Lewis, est toujours resté au-dessous des drames de la réalité [. . .] En vérité, je vous l'affirme, dans l'art d'embrouiller un écheveau, les scélérats en remontreraient aux malins du genre: à Boisgobey, à Bouvier, à Gaboriau, à Féval. || Avouez, par exemple, ô grand Montépin, qui gagnez tant d'argent et de popularité à fabriquer de l'Edgar Poe en strass et du Frédéric Soulié en maillechort. . . || Avouez, clique des imitateurs, - cohue des romanciers A FORFAITS, à rocamboles et à surprises, - béliers du troupeau: Boulabert, dont l'orthographe n'était point exempte de reproches, et Turpin, qui n'aviez de SENSÉ que le nom . . . || Vous-même, feu Ponson, le MEG DES MEGS, [. . .] Avouez, dis-je, qu'il y a dix ans, Troppmann A FAIT mieux que vous!³ (86)

Voyez ici comme une histoire en amène une autre. C'est toujours ainsi. La vie est un dévidoir dont tous les échevaux sont emmêlés. Cette maison est cause de tout, nous ne pouvions passer devant elle sans y entrer [. . .] Au fond, le château noir et difforme sous les hauts sapins, semblable à quelque sphinx accroupi. Il Sphinx assurément. Quelle maison n'est pas un problème pour le penseur? Le drame a-t-il besoin, pour être, de mise en scène? Le drame n'est-il point, à chaque tournant de la vie? le terrible drame intime, souvent plus que le drame tapageur, ne s'embusque-t-il pas dans la maison paisible, armé de joies poignantes et de douleurs muettes dont la simple histoire serre le cœur? (87)

- Le roman, Diane, il est partout, dans le coin le plus pratique de la vie positive. Il se glisse sous toutes les formes dans les âmes que le rire de la raison semble éloigner davantage de lui. Le romanesque/ vous rendez-vous un compte exact de cette maladie, dont vous parlez à la légère? (87)

H [l'auteur] est pressé de déclarer, du reste, que les romanciers sont gens de peu d'imagination, et qu'il n'est aucun de leurs personnages fictifs qui n'ait son Sosie dans la vie ré-

3. On dit déjà, du temps de l'affaire, et en s'adressant aux mêmes bâtisseurs de fiction; Avouez, mes enfants, que vous n'êtes pas de force et que Traupmann (sic) FAIT mieux que vous! Eclipse, No 89, 3 Octobre 1869, 3. Signé: Emile Blondet. 4. Buet, 1878, 28.

Auprès de l'histoire, les romans sont fades ⁵.

Dans tout roman bien conduit, une description du héros est de rigueur. Mais ce livre n'est point un roman, ou, du moins, il en est un qui n'a pas été plus conduit que la vie de son héros. (111)

Eh oui! - l'auteur retrace dans un volume de commentaires l'histoire de celui qui lui a servi de modèle pour son roman - *livre cruel, livre amer, livre lugubre. Mais qu'est-il auprès de L'EXISTENCE VRAIE que je viens de raconter?* ⁶

H. L'auteur, refusant d'endosser soi-disant la responsabilité du texte, renvoie à une autorité (source) qui garantit le non romanesque du roman. On dit:

Ici s'arrêtent, sauf deux fragments du journal de l'abbé que l'on trouvera plus loin, les documents divers que nous avons entre les mains, relatifs à l'histoire que nous racontons. Heureusement madame de Montvalin, à qui nous devons déjà la communication bienveillante de sa correspondance et des lettres de son amie, a bien voulu nous donner, de vive voix, sur les faits qui suivirent, les détails les plus circonstanciés, que nous allons rapporter. (J. - G. Prat, Tealdo (175))

C'est de ce journal qu'est extraite l'histoire qu'on va lire, histoire qui peut être vraie, comme aussi elle peut ne lui avoir été suggérée que par la misère des insulaires de ce pays, ou par la grossière superstition qui règne dans l'île, ou simplement par le paysage sauvage de la province de Connayght, paysage qui ne peut manquer de prédisposer l'esprit à la méditation. (L. Delbos, L'Athée (176))

Voici son histoire, telle du moins qu'il me l'a racontée. (A. Delorme, Mauroy (177))

EXPLICATION: Le statut de fiction du roman est ainsi systématiquement nié dans son texte même (et/ou par le biais de son appendice). Le roman, récusant sa qualité de texte, "s'appuie sur le vrai", se signifie "vérité" à partir du rapport "fidèle" d'immédiateté qu'il affirme entretenir avec celle-ci. La "réalité" évoquée *est justificatrice* et le livre réussit, grâce à l'explicitation de sa véricité - du moins y contribue-t-elle efficacement - *la régulation de la lecture*. Le texte romanesque nécessite, afin de fonctionner et pour produire son intérêt, *vérification* des informations qu'il porte; cette confirmation de sa propre "valeur", il l'obtient par dénonciation de la fiction du texte, récusation de sa textualité même, renvoi à la "réalité vraie" conçue comme ensemble de significations déjà faites.

NOTE: La proposition inverse, rare à l'époque considérée, relève d'une programmation attardée, réactionnaire. La défense du "romanesque romanesque", "légendaire", "merveilleux", ne se trouve guère. Même l'ouvrage édifiant des bibliothèques de paroisse (ou "populaires") répugne au pur et simple congédiement du réel et de l'Histoire. On dit, pour accompagner au reste le conte ou le récit plutôt que le roman: *Les légendes sont les*

S. Argis, 1873, 383. — 6. Daudet, 1945, 244. A propos de (51).

fleurs de l'Histoire. Elle éclosent à nos yeux lorsqu'après avoir étudié les livres, les monuments et les traditions, nous voyons resplendir dans une clarté soudaine ce qui fut beau, vivant et harmonieux autrefois [. . .] Alors le passé se ranime, et une voix intérieure nous fait un récit. Ce récit coloré, cette parlante apparition, c'est la Légende. Elle présente la forme glorieuse des faits et des personnages, et, accentuant le vrai sens de l'histoire, le fixe à jamais dans la mémoire des peuples. Il La Légende est l'opposé de cette prétendue exactitude historique, science décharnée, myope et sans coeur, qui dissèque au lieu de peindre et momifie tout ce qu'elle touche .

NOTE: Le roman réussit l'explicitation de sa vérité propre par le biais de la dénonciation d'un autre roman (d'une autre catégorie); il se vérifie *dans la différence contre un genre faux (dévalorisé) qu'il n'est pas. Ainsi, la vérité du texte est tirée du genre par le texte lui-même.*

Ecrire dans le texte romanesque que "le temps de la fiction est passé", que tout ce qui relève de la fiction n'entre pour rien dans sa constitution, affirmer l' "historicité", du roman, sa "vérité", la "fidélité" à son objet, etc., soutient le *projet* romanesque lui-même et sert de paravent à l'opération textuelle effective. Le refus du roman par le roman va de pair avec le roman, concourt à son fonctionnement, le garantit.

PROCEDURE: Le discours explicite de couverture du roman par le texte s'organise en véritables programmations qui toutes reconnaissent l'obligation du vrai et la placent en leur centre, - cela, non seulement dans l'aire réaliste/naturaliste, mais à travers le champ romanesque dans son ensemble. On esquisse dans le TABLEAU 20 les contours des différents "appels au vrai" - plus ou moins formulés - en usage, en faisant ressortir, au-delà des oppositions qui les animent, *leur fondamentale concordance*.

A l'époque considérée, l'annonce de la vérité de la fiction par le texte, pratiquement générale, constitue ce que nous appellerons *l'attitude de base*: le discours explicite d'enveloppement est, depuis longtemps, traditionnalisé, vulgarisé, vulgaire même. Le roman, pour remplir l'obligation qui lui est faite d'avoir à se dire vrai, doit tenir compte 1) de l'usure continue de l'affirmation de couverture, 2) des paroles (ou programmes) qui en proposent une rénovation. Par suite, et c'est une loi sans doute générale, *toute programmation romanesque s'entend dans la surenchère de la véricité du texte* (le texte romanesque, au cours de son évolution, ne cesse d'accroître et d'accuser son recours au vrai).

On repère ainsi un développement chronologique des programmations (à travers le tissu romanesque, les catégories qui le composent) et l'existence simultanée de plusieurs d'entre elles, puisque, aussi bien, l'innovation, ici comme ailleurs, n'entraîne pas l'annulation des anciens procédés (tout au plus en accélère-t-elle l'usure).

RENVOI: Les romans portent souvent (au sous-titre, par exemple) des noms de genre programmés, dont le relevé a été présenté plus haut NOTE I. On a constaté, ce qui vérifie notre propos actuel, que la désignation du vrai du texte par le nom de qualification du livre abonde, alors que "roman" (sans spécification) ne s'affiche pratiquement pas.

7. Lavergne, 1879,4-5.

TABLEAU 20
LES PROGRAMMATIQUES DE COUVERTURE DU TEXTE ROMANESQUE

7. *Programmatisation réaliste*. Le roman est le récit du référent; il s'affirme travail d'observation; l'observation qu'il propose est vraie, comme le monde qu'il retrace; le monde vrai pris pour objet de narration est banal, non romanesque, "petit-bourgeois". On dit :

Le roman actuel se fait avec des DOCUMENTS, racontés ou relevés d'après nature, comme l'histoire se fait avec des documents écrits. Il Les historiens sont des conteurs du passé; les romanciers, des conteurs du présent²; L'histoire est un roman qui a été; le roman est de l'histoire qui aurait pu être³.

Pour faire ces romans tout unis, ces romans de science humaine, sans plus de gros drame qu'il n'y a dans la vie, savez-vous qu'il faut des années et des années de vie commune avec les gens qu'on veut peindre, pour que rien ne soit imaginé qui ne corresponde à leur originalité propre [...] ?⁴

Un bon roman est un tableau de la vie commune: s'il est intéressant et bien conduit, j'y trouverai occasion de me reconnaître, moi et les miens; la leçon sortira naturellement des

Il y a maintenant une autre espèce de roman qui n'invente rien, parce que le seul inventeur, c'est Dieu, mais qui raconte avec la fidélité de la vérité ce que l'histoire véridique nous a transmis par ces acteurs secondaires; qui prend ses héros non parmi les grands hommes et les héros, mais dans les rangs les plus obscurs du peuple, et qui montre l'influence de l'ambition et de ce qu'on nomme la gloire d'un seul sur le sort de tous. Le mérite de ce roman, c'est la VÉRITÉ VRAIE des sentiments et des situations, c'est, si vous voulez, la naïveté de la vie \ . . \ Voilà ce roman, vrai comme la nature; ce roman photographique, si j'ose me servir de cette expression⁶.

Je me suis souvent demandé pourquoi, lorsqu'ils veulent peindre les mœurs de notre époque, la plupart des romanciers ou de nos auteurs dramatiques choisissent leurs modèles dans un monde qui constitue précisément une exception. Presque toujours c'est dans les salons de la noblesse ou de l'aristocratie financière qu'ils vont chercher des types à étudier, à moins que ce ne soit dans les boudoirs du quartier Bréda. Sans doute l'observateur peut

1. Ces prélèvements de la réalité textuelle brute doivent être compris comme soutien du système narratif et non, malgré leur prétention, comme théorie. — 2. Concourt cité dans Martino, 1913, 234. Cf. encore (7) Préface, sur le roman "collection de documents humains". — 3. Concourt, 1956, //, 96. 24 Octobre [1864]. — 4. Concourt, 1956, //, 914-915. Vendredi 23 août f 1872J. Dans le même sens, Champfleury, 1872, 240 (*Notes intimes, 1854-1856*). Pour une description détaillée du "roman vrai" formule Goncourt, cf. Martino, 1913, 246. — 5. La Chapelle, 1873, 15. — 6. Lamartine cité dans Benoit-Guyod, 1963, 274. A propos de *Erckmann-Chatrion, Le Conscrit de 1813*. Pour Chatrian, le réalisme est "littérature du mot propre, et non de l'équivalent" (Cité dans Benoit-Guyod, 1963, 76-77).

trouver là plus d'un sujet curieux à analyser, et de nature à intéresser le public. Mais le grand monde, la bourgeoisie et le demi-monde, ne représentent pas toute notre société dont ils ne forment, au contraire, qu'une très petite minorité. Il y a autour de ces privilégiés de la naissance, de la fortune ou du plaisir, une multitude qui s'appelle la classe moyenne et le peuple. Ce sont, si vous voulez, par antithèse, les PETITES GENS; mais les petites gens ont aussi leurs passions, leurs vices, leurs vertus, leurs dévouements, leurs luttes, leurs décadences. On pourrait même avancer, sans trop d'exagération, que chez eux toutes ces manifestations de la vie morale ont plus d'énergie, précisément parce que leurs instincts, bons ou mauvais, sont soumis à moins d'entraves [...]. J'en ne vois pas pourquoi ils n'auraient point aussi leur place sur notre scène ou dans nos livres. Le public, dont ils composent la plus grande partie, ne s'en plaindrait certainement pas; car il retrouverait sa propre histoire et ses types familiers dans les tableaux et les types qu'on mettrait sous ses yeux⁷.

La programmation réaliste, produite au niveau intellectuel d'avant-garde du roman dans les années cinquante pour atteindre sa plus grande vogue vers 1860⁸, se trouve, dix ans plus tard, en pleine récession. Originellement, elle se comprend - au niveau littéraire - comme réaction contre les procédés romanesques (disons, romantiques) et leur vulgarisation (disons, feuilletonesque) mis en place à la période précédente. Par opposition au discours surtout proclamatif utilisé alors comme couverture, elle prend "au sérieux", systématisé, jusqu'à paraître en représenter la théorie, la (soi-disant) référentialité du texte; ce rapport du roman à la réalité, elle l'entretient et le vraisemblabilise dans son développement même (elle est grave, endosse la lourdeur des précautions scientifiques, etc.). Ce faisant, fixant l'attention du lecteur sur le référent, elle obtient un *surcroît de fascination romanesque* (le texte, sous une explicitation plus complète, plus habile, et neuve, dissimule "mieux" son fonctionnement, ne cesse aucunement de le garantir).

2. *Vulgarisation de la programmation réaliste*. La programmation réaliste aboutit, vers 1870, à sa complète vulgarisation. Elle ne constitue plus le discours intellectuel de couverture par excellence. Sous des formes atténuées, incomplètes, mal assimilées, voire parodiées, elle sert maintenant de cautionnement aux autres niveaux du roman. On dit:

Le récit continue la nature: C'est donc l'œuvre de la nature que continue l'artiste, en produisant à son tour des images d'après certaines idées à lui, qu'il désire nous communiquer⁹.

Le récit possède l'immédiateté de la sensation: Je fais ce que je vois, ce que je sens et ce que j'ai vécu, en l'écrivant du mieux que je puis, et voilà tout. (125)

Le récit possède la vérité générale: Le roman, conçu comme tel, est une œuvre d'observa-

7. E.Lacan, 1870, v-vii. Dans le même sens, Champfleury, 1967, 8; Martino, 1913, 25.

8. Cf. Martino, 1913, 205. (Vogue ne signifie pas encore expansion des procédés réellement mis en cause).

9. Proudhon, 1865, 37.

tion, d'imagination et de logique: ici il n'est plus question de vérité ou de réalité individuelle, mais de vérité générale. Ainsi un roman parfait serait une œuvre d'une vérité absolue: ce serait la psychologie générale, l'étude de l'homme; et l'observation morale, l'étude des hommes devenues vivantes et sensibles. Ce serait une œuvre de haute raison embellie par les charmes de l'imagination, l'idéal dans le réel, avec toutes les conditions de la vie, le mouvement, l'intérêt, l'émotion, les couleurs et l'harmonie: mais combien une telle œuvre

10

Le récit photographie: Tableau spontané, si l'on peut dire, peinture instinctive et comme photographie de la réalité, le roman a dès maintenant l'avantage de nous montrer le présent tel qu'il fut vu par un œil impersonnel, que ne voilait aucun parti-pris de système et qui regardait d'assez loin pour tout embrasser¹.

NB. Le roman catholique, au niveau cultivé, emboîte le pas et se propose lui aussi - en réaction par rapport à son ancienne formule jugée "naïve" (mais qu'il continue d'exploiter au niveau populaire) - d'être "un tableau sincère, sérieux, tracé d'une main ferme et virile, dépouillé d'images trop fleuries, de discours trop éloquents"¹¹; cependant, il continue de garantir la "chasteté" de son écriture (*Il ne doit pas hésiter à produire des types réels et vivants - pourvu que les descriptions et les analyses soient retracées avec une plume absolument chaste, ce qui n'exclut ni la vigueur ni la sincérité¹³*) et s'abrite sous un "antiréalisme" virulent (*En un mot ne soyez pas réaliste. Tâchez de ne pas produire sur votre lecteur cette émotion pénible que j'appellerais l'émotion physique, si j'étais sûr d'être bien compris. Excitez le sourire, et non point une hilarité convulsive; des pleurs, et non des sanglots; ne massacrez pas vos héros à chaque page; tuez-les honnêtement, une fois pour toutes, et rappelez-vous qu'il est maintenant de bon goût, au théâtre, de n'user du poignard ou des pistolets que dans la coulisse¹⁴*).

3. *Dérivation de la programmation réaliste*. Les procédés d'explicitation réaliste se trouvent, sous la poussée vulgarisatrice, exploités aux niveaux populaire et bourgeois du roman, sous des formes affadiées, méconnaissables, à peine distinctes de celles-là ayant antérieurement servi à l'affirmation fondamentale de la véricité du texte. Selon ce discours "ancien" teinté d'une terminologie moderne, le roman ne constitue qu'une utilisation *seconde* de la fiction propre à mettre en valeur le vrai réel auquel il s'applique; le récit est proposé comme une forme engageante de représentation; il n'est que réalité rendue intéressante, "roman par la forme, histoire par le fond" (54). On dit:

C'est une étude, fort sérieuse, sous une apparence légère, des faits qui accompagnèrent l'annexion à la France de notre commune patrie [la Savoie]¹⁵.

L'auteur, sous une forme romanesque, y dévoile les doctrines, les tendances et le but de la secte [des francs-maçons]¹⁶.

10. La Chapelle, 1873, 17. — 11. Leblond, 1905, 297. — 12. Buet, 1878, 43. — 13. *Polybiblion*, tonie 22, 1878, 290. — 14. Buet, 1878, 42. — 15. Buet, 1879, 5. — 16. *Polybiblion*, tome 14, 1875, 25.

4. *Programmatisation naturaliste*. Le roman est le récit scientifique du référent; il s'affirme travail d'observation rigoureuse; l'observation qu'il propose est vraie dès lors qu'elle engage l'explication scientifique (positivisme, évolutionnisme, médecine expérimentale, etc.) du monde représenté; le récit est expérimentation, puisqu'il a pour but la vérification d'une hypothèse fournie par la théorie; le monde pris pour objet de narration est bas, "matérialiste", "choquant", car il est vu selon sa vérité. L'explicitation naturaliste doit ainsi être considérée comme une systématisation et une radicalisation de la programmation réaliste. On dit:

Aujourd'hui que le Roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante, de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qu'il devient, par l'analyse et par la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine, aujourd'hui que le Roman s'est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les

*Le problème est de savoir ce que telle passion, agissant dans tel milieu et dans telles circonstances, produira au point de vue de l'individu et de la société: et un roman expérimental, la COUSINE BETTE par exemple, est simplement le procès-verbal de l'expérience que le romancier répète sous les yeux du public. En somme, toute l'opération consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature. Au bout, il y a la connaissance de l'homme, la connaissance scientifique, dans son action individuelle et sociale*¹⁸.

*C'est là ce qui constitue le roman expérimental: posséder le mécanisme des phénomènes chez l'homme, montrer les rouages des manifestations intellectuelles et sensuelles telles que la physiologie nous les expliquera, sous les influences de l'hérédité et des circonstances ambiantes, puis montrer l'homme vivant dans le milieu social qu'il a produit lui-même, qu'il modifie tous les jours et au sein duquel il éprouve à son tour une transformation continue*¹⁹.

*D'abord, ce mot description est devenu impropre. Il est aujourd'hui aussi mauvais que le mot roman, qui ne signifie plus rien, quand on l'applique à nos études naturalistes. Décrire n'est plus notre but; nous voulons simplement compléter et déterminer*²⁰.

*Je suis décidé pour un tableau très large et très simple, je veux une banalité de faits extraordinaire*²¹.

Voilà donc ce qu'il faut constater: notre analyse reste toujours cruelle, parce que notre analyse va jusqu'au fond du cadavre humain. En haut, en bas, nous nous heurtons à la brute. Certes, il y a des voiles plus ou moins nombreux; mais quand nous les avons décrits les

17. Concourt, 1921. 6. — 18. Zola, 1880, 8. — 19. Zola, 1880, 19. — 20. Zola, 1880, 228. — 21. Zola cité dans Raimond, 1968. 113. A propos de *L'Assommoir*.

*uns après les autres, et que nous levons le dernier, on voit toujours derrière plus d'ordures que de fleurs. C'est pour cela que nos livres sont si noirs, si sévères. Nous ne cherchons pas ce qui est répugnant, nous le trouvons*²².

La programmation naturaliste, produite au niveau intellectuel d'avant-garde du roman vers les années soixante-dix, soixante-quinze s'impose déjà à la fin de la même décennie: *On ne fait plus cas, à l'heure actuelle, de l'art, de l'imagination, de la science d'intrigues; on ne veut plus d'aventures, de péripéties, de mise en scène idéale. Le tout est remplacé par la reproduction technique du "document humain". La littérature d'imagination est en pleine crise; la masse du public a repoussé les conceptions où revivait encore une parcelle d'âme, et les tableaux raffinés d'un luxe de décadence qui la charmaient hier ne lui conviennent plus: il lui faut les crudités fangeuses du naturalisme*²³.

Avec le succès de *L'Assommoir* (1876), la vulgarisation s'amorce; un discours explicite naturaliste de façade sert à couvrir, au niveau bourgeois du roman, des ouvrages qui ne le justifient guère; l'exploitation tactique de la formule se fait sous une forme outrée, caricaturale, voire parodique et sur le ton de la "blague". On dit:

*L'auteur de ces études, rencontrant sur son chemin les faits fortuits, qu'il vous présente ici, persuadé que la sagacité d'un de ses lecteurs, de tous ses lecteurs, saura poursuivre la piste, et tirer de ces faits un foule de conséquences morales, politiques, sociales, philosophiques, économiques, etc., indiquées vaguement par lui. Collectionneur de documents humains, analyste, anatomiste, il offre les documents, les analyses, les squelettes qu'il a recueillis, des faits, fortuits, il est vrai, mais rien que des faits arrivés. - H croit avoir ainsi apporté sa pierre à l'édifice de l'enquête sociale - Ne la lui jetez pas à la tête, S. V.P., cher lecteur!*²⁴ NB. La vulgarisation (la dégradation, l'usure) de la programmation naturaliste est - selon un processus courant - accusée et accélérée par le discours "critique" de conrage (violent, comme on sait) que le mouvement suscite. C'est à travers le déni et les schématisations tendancieuses (et quelquefois tout simplement fausses) proposées comme déni que l'expli-citation naturaliste est "connue", "comprise" et condamnée. On dit, comme falsification:

LA LITTÉRATURE NATURALISTE EST L'EXPRESSION, PAR LA LANGUE ET LES SIGNES D'UNE ÉCRITURE, DE LA NATURE, SOUS QUELQUE FORME QU'ELLE SE PRÉSENTE [...] LE VRAI C'EST LA NATURE OU SA FIDÈLE IMITATION Plus les ouvrages de l'art s'en rapprochent, plus ils sont parfaits. Le vrai doit peindre la nature telle qu'elle est, c'est le VRAI REEL, le seul qu'on admette en littérature naturaliste où le VRAI IDEAL est proscrit comme contraire à la nature et aux bonnes moeurs [...] La nature est la source principale des beautés de la littérature naturaliste, le livre ouvert à

22. Zola 1880, 267-268. — 23. Godefroy, 1880, 237. Cette plainte alarmiste émane du milieu réactionnaire, ht certainement reconnaît-elle au mouvement une ampleur qu'il n'a pas et des effets (liquidation du romanesque, désintéressement du public pour le romanesque) qui ne sont pas réels. — 24. Clerc.

toutes les intelligences, où chacun peut puiser les documents les plus précieux. Hors de la nature, point d'art vrai, point de littérature solide [...] L'écrivain naturaliste CONSTATE, il ne crée pas [...] Des faits, encore des faits, toujours des faits, mais des faits réels, résultant de l'observation exacte, d'une expérimentation habile, tel est le roman naturaliste²⁵.

Les ZOLISTES s'attachent de préférence à peindre, dans les choses naturelles, celles qui sont laides, basses, triviales, repoussantes, ignobles et honteuses. Ils font des livres méticuleusement orduriers sans la moindre intention d'immoralité. Peu leur importe la platitude nauséabonde des tableaux, pourvu que ces tableaux soient rendus dans toutes leurs minuties et leurs vétilles. Les zolistes se figurent que tous les sujets naturels sont également intéressants. "Prenez au hasard, disent-ils, sans choisir; il suffit d'étudier le cadavre dans tous ses détails et de le décrire avec une scrupuleuse exactitude." De là des descriptions à outrance, ennuyeuses, monotones, similaires; pas de vie, pas de mouvement, pas de passion, pas de caractère: tout au plus des reproductions photographiques d'êtres vivants; on s'exerce avec le même abandon et la même indifférence à reproduire n'importe quoi, sans se préoccuper ni de provoquer des émotions, ni de susciter des idées, ni d'élever l'esprit, ni d'améliorer le cœur, ni d'enthousiasmer l'intelligence²⁶.

Cette littérature IN NATURALIBUS où les sens jouent le rôle qui n'est dû qu'aux passions, où la matière est divinisée, où l'amour chaste est bafoué, où l'idéal est vilipendé, où dominent la nudité, la saleté, le proxénétisme, serait-elle réellement l'expression de la société actuelle? Il faut distinguer: des voix autorisées ont dit naguère qu'il y avait aujourd'hui deux France. Il y a aussi deux sociétés: celle qui croit, prie et travaille; celle qui blasphème, ricane et jouit. Eh bien! oui, la littérature Zola est réellement l'expression de cette dernière. Elle se compose de gens qui n'ont pas d'autre dieu que celui que les païens adoraient à Lamp-saque²⁷.

Le réalisme est un système qui astreint l'art à reproduire la réalité sensible telle que l'expérience la fait connaître [...] Ainsi le réalisme copie sans retouche ce qu'il a sous les yeux, dût le hasard y mettre le pire désordre [...] Le réalisme contemporain affecte de trouver de l'intérêt à tout [...] Le roman à la mode nous exhibe force services à thé, à café, à liqueur, avec toutes les merveilles de la pâtisserie et de la confiserie: c'est le roman à crédence [...] Le roman compulse aujourd'hui des registres d'apothicaires et de sages-femmes, comme autrefois il déroulait des parchemins nobiliaires²⁸.

NOTE: Le conchage du procédé naturaliste (dans son ensemble) porte sur sa prétention d'afficher pour vrai le récit "bas" qu'il donne à lire: son "vrai" n'est pas le vrai; par suite, il dément lui-même son propre programme: C'est à peu près ainsi qu'il y a plus de réalité dans le roman-feuilleton du premier faiseur venu, dans les romans eux-mêmes de Ponson

25. B[erriat] + H[eiman], 1880, 11, 14, 118. 127, 136. — 26. Polybiblion, tome 25, 1879, 294. A propos de L. Cladel, L'Homme de la Croix-aux-Boeufs. — 27. Polybiblion, tome 28, 292. A propos de (119). — 28. David-Sauvageot, 1889, 7, 8, 243, 221, 228.

du Terrail ou d'Emile Gaboriau que dans les huit ou dix volumes de M. de Goncourt²⁹ IL [LE RÉALISME] N'A PAS ENCORE RÉUSSI A REPRODUIRE LA RÉALITÉ [...] Nous avons vu des paysans et des ouvriers qui n'étaient ni des avars, ni des paresseux, ni des ivrognes, et quand nous rencontrons les uns dans une ruelle, les autres dans un sentier, sans attendre le salut qu'ils nous refusent maintenant, nous nous sentons pour eux la bienveillance émue d'un Jean-Jacques ou d'un Mercier, et nous leur tirerions volontiers notre chapeau comme à tout calomnié qui passe [...] LE RÉALISME A TRAHI LA VÉRITÉ PAR SON LANGAGE [...] Remarquons seulement que si l'art peut se rapprocher de la réalité, il n'arrivera jamais à la représenter exactement. Il Ce serait vouloir que le signe fût identique à la chose signifiée. Or quel est le rapport qui existe entre ces deux termes? Quelle sorte de relation y a-t-il entre un procédé artistique et tout ce qu'il nous sert à exprimer [...]? Il Ne soyons pas dupes de nos métaphores; nous disons bien "le grondement de la passion", mais la passion n'a pas de retentissement pour l'oreille: la relation qui existe entre une vibration de la matière et un sentiment de l'âme n'est point un rapport d'imitation et de ressemblance, mais un rapport d'association et de signification; une sorte de "translation" métaphorique d'un ordre de choses à un autre tout différent³⁰. Il y a donc, dès son apparition, réaction en force - les citations rassemblées ici n'en donnent qu'une faible idée - et réduction systématique du discours de recouvrement naturaliste. Et cela, comme il fallait s'y attendre, sur deux points fondamentaux: 1) son rapport à la science, 2) son rapport au "matérialisme"³¹.

5. Correction flaubertienne. Il n'y a pas de récit du référent; il n'y a pas de vrai; l'observation rigoureuse n'est que préliminaire d'une entreprise d'écriture d'un tout autre ordre; le "sujet" que se choisit cette entreprise est indifférent ("bas" ou "élevé", contemporain ou non):

Faire vrai ne me paraît pas être la première condition de l'art. Viser au beau est le principal et l'atteindre si l'on peut [...] H ne s'agit pas seulement de voir, il faut arranger et fondre ce que Ton a vu. La Réalité, selon moi, ne doit être qu'un TREMPLIN. Nos amis sont persuadés qu'à elle seule elle constitue tout l'État! Ce matérialisme m'indigne [...] Dieu sait jusqu'à quel point je pousse le scrupule en fait de documents, livres, informations, voyages, etc. [...] Eh bien, je regarde tout cela comme très secondaire et inférieur. La vérité matérielle (ou ce qu'on appelle ainsi) ne doit être qu'un tremplin pour s'élever plus haut³⁷

L'art n'est pas la réalité. Quoi qu'on fasse, on est obligé de choisir dans les éléments qu'elle fournit. Cela seul, en dépit de l'Ecole, est de l'idéal, d'où il résulte qu'il faut bien choisir³³.

Cette manie de croire qu'on vient de découvrir la nature et qu'on est plus vrai que les devanciers m'exaspère. La TEMPÊTE de Racine (sic) est tout aussi vraie que celle de Michelet³⁴. Il n'y a pas de Vrai! Il n'y a que des manières de voir. Est-ce que la photographie

29. Brunetière, 1896, 274. — 30. David-Sauvageot, 1889, 31 7, 321, 326, 340-341. Exemple, entre mille, de la dénonciation du "faux" naturaliste dans Polybiblion, tome 20, 1877, 6-8. Sur le thème "L'Assommoir est le dernier mot de la littérature stercoraire. A chaque ligne, l'ordure vous monte à la gorge", on lui remontre sa complaisance dans le "bas". — 31. On écrit alors: Ceux-là que le matérialisme n'a point pénétrés, savent bien que l'âme humaine et Dieu sont esthétiquement nécessaires et que là où ils ne sont pas il n'y a pas de chefs-d'œuvre (Polybiblion, tome 20, 1877, 8). — 32. Flaubert, 1930, 7e série, 351. Mercredi [4.10.1876], 359. Novembre 1876, samedi 8; 8e série, 374. Nuit de lundi, 3 [2-3.2. 1880]. — 33. Flaubert, 1930, 8e série, 224. [Février-Mars 1879]. — 34. Autre formule: Henry Monnier n'est pas plus vrai que Racine (Flaubert, 1930, 7e série, 377. Jour de Noël [25.12. 1876]).

*est ressemblante? pas plus que la peinture à l'huile, ou tout autant*³⁵.

*Le sujet importe peu, et le temps où se passe une action, IDEM. On peut faire du moderne en peignant la cour de Sésostris, et même, en la peignant, je vous défie de n'en pas faire. Il Le Moderne, l'Antique, le Moyen âge, subtilités de rhéteur, voilà mon opinion!*³⁶

Flaubert définit son travail (et de plus en plus à mesure que leur vulgarisation s'accuse) contre les programmiques réaliste et naturaliste - alors qu'il passe pour les représenter lui-même. Nous avons bien là de sa part l'amorce d'une "déromanisation du roman", partant, du récit comme vérité. Or, ce "refus" se manifeste par la prolifération du décor et la description infinie (*Salammô*), par le passage en revue (*Saint Antoine*), par l'encyclopédisme (*Bouvard et Pécuchet*), c'est-à-dire à travers la démonstration de la monstrosité insignifiante du référent. Un récit référentiel, "documenté", conçu selon le procédé réaliste, s'applique donc ici à nier la possibilité de sa propre véracité; ce qu'il raconte (sans couverture explicite dans le texte - on sait l'importance qu'accorde Flaubert à ce point) n'est que l'accumulation (de plus en plus systématisée) des preuves de l'illégitimité du projet implicite - posé dès lors comme pure simulation.

6. *Correction de Maupassant.* Le récit manifeste la vérité du référent; le récit se constitue comme vraisemblance; le récit objectif visé, précisément afin d'être objectif, ne doit pas tout montrer, car la réalité est faite de retenue, ne se voit pas en son entier; il n'y a pas observation (rigoureuse ou scientifique), mais appréhension personnalisée du référent, l'objet de narration est un monde "matériel" dépouillé de sa cohérence idéologique; il est en cela "choquant":

Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la

*Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession. Il J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt Illusionnistes*³⁹.

Donc, au lieu d'expliquer longuement l'état d'esprit d'un personnage, les écrivains objectifs cherchent l'action ou le geste que cet état d'âme doit faire accomplir fatalement à cet homme dans une situation déterminée. Et ils le font se conduire de telle manière, d'un bout à l'autre du volume, que tous ses actes, tous ses mouvements, soient le reflet de sa nature intime, de toutes ses pensées, de toutes ses volontés ou de toutes ses hésitations. Us cachent donc la psychologie au lieu de l'étaler, ils en font la carcasse de l'œuvre, comme l'ossature invisible est la carcasse du corps humain. Le peintre qui fait notre portrait

35. Flaubert, 1930, 8e série, 370. Nuit de lundi, 3 [2-3.2.1880] — 36. Flaubert, 1930, 8e série, 374. Nuit de lundi, 3 [2-3.2.1880] — 37. Genette, 1966, 243: *DE BOVARY à PÉCUCHE*, Flaubert n'a cessé d'écrire des romans tout en *REFUSANT* - sans le savoir, mais de tout son être - les exigences du discours romanesque. — 38. Maupassant, 1966, 11. — 39. Maupassant, 1966, 12.

*ne montre pas notre squelette*⁴⁰.

*A force d'avoir vu et médité il regarde l'univers, les choses, les faits et les hommes d'une certaine façon qui lui est propre et qui résulte de l'ensemble de ses observations réfléchies. C'est cette vision personnelle du monde qu'il cherche à nous communiquer en la reproduisant dans un livre*⁴¹.

Maupassant définit son travail contre la programmation naturaliste. Il dénonce la revendication de véracité absolue, positiviste, démonstrative du texte. Ce faisant, il ne recuse pourtant pas le projet fondamental de l'explicitation romanesque (naturaliste ou non), puisque c'est au nom d'une véracité accrue du texte qu'il en propose la correction: le récit demeure à ses yeux instrument par excellence de révélation du réel - de son "vrai".

7. *Correction réactionnaire de la programmation réaliste/naturaliste.* Sous la poussée du discours d'explicitation réaliste/naturaliste (sa vulgarisation, sa vogue) et en raison des points d'appui (scientificité, "matérialisme") par lui évoqués (fût-ce fictivement), des programmiques de rechange (ou simplement des retouches d'anciennes programmiques) sont produites - au niveau bourgeois cultivé -, afin d'en déjouer les effets. Ces parades de couverture du procédé romanesque visent au rétablissement de la cohérence textuelle menacée. En effet, étant donné que l'affirmation de véracité ne figure dans le texte (ou dans sa glose) qu'afin de produire le voile nécessaire au bon fonctionnement de la fiction, celle-ci ne peut et ne doit être prise au sérieux - c'est-à-dire être affirmée relever d'une réalité matérielle scientifiquement observée - sous peine de priver celui-ci des moyens idéologiques de son fonctionnement.

Pour éviter cet enrayement, la programmation réactionnaire propose alors - elle tient compte ainsi dans une certaine mesure, en apparence, de l'acquis réaliste/naturaliste et se donne pour une amélioration issue du bon sens - de considérer le texte comme équilibre entre la fonction imaginaire et la fonction représentative: trop d'observation, mais trop de fable aussi, nuit à l'intérêt, le vrai n'est que la matière du texte, le vrai n'intéresse que coulé dans le moule romanesque, le roman n'intéresse que pour autant qu'il demeure dans les bornes du vrai, etc. On dit:

*Les romans, en effet, se font avec l'imagination et l'observation: trop d'imagination et pas assez d'observation, ils sont en l'air; trop d'observation et pas assez d'imagination, ils se traînent à terre; pour écrire un roman parfait, il faudrait donc mêler dans de justes proportions ces deux facultés sans que l'une l'emporte sur l'autre*⁴².

Le réel n'est pas la même chose que le vrai; le premier s'entend plutôt de la matière, le second des lois qui la régissent; celui-ci seul est intelligible, et à ce titre peut servir d'objet et de but à l'art; l'autre n'a par lui-même aucun sens [. . .] Puis donc que l'idéal est essentiel à l'art, aussi bien d'après la nouvelle école que d'après les écoles antérieures, et que le

40. Maupassant, 1966, 14. — 41. Maupassant, 1966, 9. — 42. Malot, 1896, 125-126.

*réel ne figure chez toutes qu'à titre de matière brute, substance ou support de la forme, de l'idée, de l'idéal, ce n'est point du tout par son réalisme que cette école doit être définie; c'est par la manière dont elle fait fonctionner à son tour l'idéal*⁴³.

Une telle programmation, tout en ne cessant pas de proclamer la référentialité du récit, propose de le considérer comme lieu de manifestation d'une réalité de "qualité" (et non plus "basse", "brute" et matérielle), "sans exclusive", c'est-à-dire comprenant par priorité les sujets "élevés" et les êtres d'"élite", en raison de la "richesse", de la "complexité", de la "spiritualité" qu'ils sont censés comporter. Faire connaître le réel, c'est, par le biais textuel, révéler l'"idéalité", les valeurs "supérieures" qu'il contient, c'est en percevoir l'ordre (et l'imposer) "depuis le sommet" et du point de vue de la classe dominante qui le maintient et qui en constitue le critère. On dit:

*Le Réalisme, pour user du mot bête, du mot drapeau, n'a pas en effet l'unique mission de décrire ce qui est bas, ce qui est répugnant, ce qui pue, il est venu au monde aussi, lui, pour définir dans de l'écriture ARTISTE, ce qui est élevé, ce qui est joli, ce qui sent bon, et encore pour donner les aspects et les profils des êtres raffinés et des choses riches [...] Nous avons commencé, nous, par la canaille, parce que la femme et l'homme du peuple plus rapprochés de la nature et de la sauvagerie, sont des créatures simples et peu compliquées, tandis que le parisien et la parisienne de la société, ces civilisés excessifs, dont l'originalité tranchée est faite toute de nuances, toute de demi-teintes [...] demandent des années pour qu'on les perce, pour qu'on les sache, pour qu'on les ATTRAPE [...] Puis autour de ce parisien, de cette parisienne, tout est long, difficile, diplomatiquement laborieux à saisir. L'intérieur d'un ouvrier, d'une ouvrière, un observateur l'emporte en une visite; un salon parisien, il faut user la soie de ses fauteuils pour en surprendre l'âme, et confesser à fond son palissandre ou son bois doré. (7) Préface*⁴⁴.

*L'homme du peuple crie, gesticule et mime plus qu'il ne parle [...] L'homme des hautes classes est plus complexe; à ce qu'il tient de sa nature primitive, il ajoute ce qui lui vient de l'éducation. Sa vertu se raffine et se complique comme ses vices: c'est lui qu'il faut connaître, si l'on veut connaître l'homme tout entier [...] Il y a des lacunes et des faussetés dans leurs œuvres [des réalistes], au fond desquelles on retrouve toujours un multiple sophisme: le sophisme social, qui bouleverse la hiérarchie naturelle des choses et des hommes; le sophisme moral, qui trouble la hiérarchie du bien et du mal; le sophisme de rhétorique, qui supprime la hiérarchie des mots, fondée sur celle des objets et des idées*⁴⁵.

Dans cette acception, le discours explicite de recouvrement présente le texte comme représentation améliorée, c'est-à-dire essentialiste; tout se passe donc comme si le texte qu'il accompagne *nécessitait*, d'une part, l'affirmation de la réalité référentielle, mais ne *supportait* pas, d'autre part, l'allégation de sa matérialité. Et en effet, le code qui l'anime lui en fait une loi.

43. Proudhon, 1865, 228, 230. — 44. On surprend, à cet exemple, que l'auteur peut fort bien faire Siens des mouvements programmatiques contradictoires et soumettre une invention d'avant-garde à des exigences qui en représentent l'annulation effective. — 45. David-Sauvageot, 1889, 325, 328

Une autre forme d'explicitation réactionnaire (traditionnelle, certes, mais que la controverse présente anime) consiste à proposer le roman comme amusement, détente, distraction, occupation du loisir.

RENVOI: Sur cette installation de la légende de l'intérêt "pur", du texte "gratuit", "innocent", sans effet, se suffisant à lui-même, Développements sous 1.12, 4.12.

On dit:

*Le principal mérite du BEAU SOLIGNAC, comme des romans de l'auteur des MUSCADINS, c'est d'être amusant. C'est une grande qualité, c'est la qualité française. "Je m'amuse en amusant les autres," disait Alexandre Dumas, et M. Jules Claretie pourrait dire de même*⁴⁶.

*Nous aimons naturellement l'absence de travail, bien que l'oisiveté nous pèse, et que notre esprit ne puisse supporter le vide absolu. Le roman favorise ce double instinct: il nous occupe sans nous fatiguer*⁴⁷.

*Le roman, dans son acception la plus étendue, est le récit en prose d'aventures fictives destinées à amuser et à instruire le lecteur. | Le roman est donc une fiction, et par là même, il possède à un plus haut degré le don de plaire [...] Un roman n'est pas un livre de travail et nous le lisons surtout pour nous distraire: la fiction qui n'est pas attrayante n'est pas supportable*⁴⁸.

Dans la même ligne et toujours comme réaction par rapport au discours qui prétend faire dériver le texte du réel et y reconduire par son biais, l'explicitation de recouvrement propose le roman comme constitution d'un monde imaginaire de rechange, "fuite hors du réel", activité de soulagement, de consolation du quotidien ("à triste réalité convient le roman qui n'y fait point penser"); le roman, d'après cette lecture, s'entend comme échappatoire, temps d'oubli, mise entre parenthèse, évitement d'un positif douloureux, négation de soutien. On dit:

*Le roman doit sa naissance au sentiment qui porte tous les hommes à se soustraire par l'imagination au cours ordinaire de la vie, à se créer un monde idéal plus varié et plus brillant que la réalité. | Le roman, au fond, remonte donc à l'instant où un homme se laisse aller à la rêverie*⁴⁹.

*L'homme qui aime les livres y trouve, sinon l'oubli, du moins le soulagement de ses malheurs et la modération dans sa joie: il apprend à mépriser ce que l'on poursuit avec tant d'ardeur, à chercher la paix de l'âme, le seul bonheur réel que nous puissions posséder*⁵⁰.

La lecture console de tout, et possède à la fois ce double don de tout faire oublier et de tout faire espérer. Quelle volupté on éprouve à se plonger dans ce monde idéal que la

46. FE, 17.1.1880. — 47. La Chapelle, 1873, 6. — 48. Bénard, 1877, II, 70. — 49. Urbain, 1880, 131. — 50. Bénard, 1877, I, 136.

lecture évoque ! Comme on laisse loin derrière soi, quand on a un livre à la main, les soucis de tous les jours, les misères quotidiennes, les espoirs avortés, les songes qui ne se réalisent pas! On vit, avec la lecture, dans ces pays du rêve ou des contes de fées où tout est beau, doré, savoureux,

51

NOTE: Réciproquement, la programmation réaliste/naturaliste s'édifie contre la lecture réactionnaire. Zola écrit du roman romanesque: *C'est un théâtre mécanique dont ils [ses auteurs] tournent la manivelle dans la coulisse; les mêmes personnages reparaissent périodiquement, sous d'autres noms et sous d'autres costumes. Je ne parle pas du néant de tout cela. Au fond de ces longs récits, il n'y a que du vide. On les lit comme on joue au tonneau, pour tuer une heure*^{5 2}.

TABLEAU 21 MOYENS DE "VÉRIFICATION" DU TEXTE ROMANESQUE

PROCÉDURE: On donne dans le TABLEAU un inventaire abrégé, purement indicatif, des principaux moyens du mime romanesque (au niveau implicite de l'intention textuelle). On ne vise ici qu'à rendre compte des modes *globaux* de réalisation du vrai romanesque, sans entrer, autrement que par approximation, dans les distinctions catégorielles de sa mise en œuvre.

1. *Le texte est une parole. La parole feinte par le texte rend le texte vrai.* Le texte se recommande à la lecture par une apparente oralisation: le récit qu'il offre mime une énonciation; il est donné pour être prononcé; issu de la bouche de l'auteur, il se propose comme *dire*. Quelqu'un - l'auteur/narrateur - censément parle le texte, "raconte" ce qui se passe, va se passer, s'est passé, le répète, le transmet: *toute histoire se donne pour dite et entretient par le dire l'illusion de sa vérité*. Le texte prend l'aspect de la communication orale, du dialogue: la narration est supposée "écoutée" par le lecteur.

La parole écrite du roman accrédite l'énoncé: elle prétend passer pour être sans épaisseur, transparente, directe, pure, cautionne par là l'acte de communication du texte. La narration paraît alors sincèrement rapportée, "authentique".

Le texte romanesque se "vérifie" par le biais de sa "verbalisation". Paraissant être le lieu d'une active conversation entre l'auteur et son lecteur, il force l'écoute, contraint ce dernier à ajouter foi à ce qu'il "entend prononcer". *Le "racontage" vraisemblabilise le roman; l' "audition" feinte qu'il réalise de lui-même "vérifie" l'information qu'il porte.*

RENVOI: Sur l'oralisation textuelle cf. Développements sous 2.61. On

distingue 5 cas:

A. *Le texte est explicitement adressé au lecteur* ! :

C'était le 17 août 1870 - ancien style - ou le dernier jour de Thermidor, nouveau style -comme il vous plaira.|| Une compagnie de Francs-Tireurs, composée de quelques chenapans, de quelques aventuriers et de quelques vaillants hommes, s'était mise en embuscade sous le bois de la Chesnaye, aux premières collines des Vosges.(14)

B. *Le texte est un commentaire donné au lecteur:*

Les faits les plus monstrueux ou les plus grotesques se produisent parfois à Paris sans que l'attention publique s'en préoccupe; puis, tout à coup, la curiosité parisienne s'attache à un événement, elle le dissèque dans ses plus minces détails, elle en creuse la moindre cir-1. Le TABLEAU 11, p. 129 fournit une série d'exemples.

51. *Magasin illustré*, [1873], 3e série, Livr. 1. 2. *La Lecture*. Signé: Jules Claretie.

52. Zola, 1880, 259.

constance et lui donne, pendant quarante-huit heures, un retentissant succès. || *Tel fut jadis le sort de l'AFFAIRE DE LA CHIFFARDE.* (E. Chavette, *La Chiffarde* (178))

C. *Le texte est conversé:*

Raymond fronça le sourcil || - *Est-ce que vous restez, monsieur le duc? dit-il alors d'un ton presque menaçant.* || - *Mais . . . balbutia Palmarès* || - *C'est que j'avais compté être seul à prier sur la tombe de ma mère . . .* || - *Que dites-vous?* || - *Je dis qu'il n'est aucun service qui puisse autoriser certains profanations.* || - *Monsieur!* || - *Et que l'on n'a jamais vu, que je sache, l'assassin venir troubler le repos de sa victime.* || - *Le duc prit sa tête dans ses mains.* || - *Taisez-vous! taisez-vous! s'écria-t-il hors de lui.* || - *Ah! Raymond. . . Vous me haïssez mortellement. . . et je l'ai mérité sans doute . . . mais vous ne saurez jamais, vous . . . à quel point. . . je vous aurais aimé! . . . Adieu! adieu! . . . adieu!* (123)

- *Oui, monsieur Barbelet, vous avez raison, je dois me soumettre.* || - *Tu es une bonne enfant, Michelle.* || *Ils demeurèrent un instant silencieux.* [portrait de l'homme; portrait de la femme; localisation] *A la hauteur d'une garenne isolée entre un carré d'oieilles et une pièce de fé-verolles, les promeneurs s'arrêtèrent.* || *Ouf! soupira Barbelet; et il se laissa crouler lourdement sur le gazon, à l'ombre d'une touffe de noisetiers.* || *Michelle s'assit à son tour. La nuance de ses bottines et du bas de sa robe disparaissait sous une épaisse couche de poussière. Elle ne s'en préoccupa point, disant: - Que voulez-vous, je n'ai pas de chance, [localisation] Michelle reprit: || - Depuis que je me connais, ma vie n'est qu'une suite de déboires. Ah! on n'a pas tort de le crier sur les toits: tout n'est que déception en ce monde. Etc.*(L. Hennique, *La Dévouée* (179))

D. *Le texte est une conversation complète:*

(133ab) propose le récit en son entier, exception faite d'un bref cadrage, comme confidentiel de l'agent au narrateur.

NB. Le roman par lettres est assimilable au cas de la conversation complète.

E. *Le texte est une conversation monologuée.* L'agent s'adresse le récit à lui-même. Le lecteur a devant les yeux le "journal" qu'il se parle:

Vivre sa vie, si humble qu'elle soit, c'est là le triomphe! Avoir un instrument à soi, en jouer librement! . . . Et dire que tant de gens ont seulement eu la peine de souffler dans cet instrument-là pour en tirer des airs charmants, alors que moi je n'en ai pas même su trouver l'embouchure! (114)

NOTE: Au niveau intellectuel du roman, on supprime l'adresse, mais non la "parolisation" générale du texte.

NOTE: Que le roman est fait de parole peut se trouver explicitement formulé dans le livre. Ainsi (122) se termine par: *C'est par là que je finis, en m'excusant d'avoir parlé trop longtemps.* (La mise en position explicite de conversation ("encadrement") du texte est, on le sait, l'instrument traditionnel de sa véricité).

2. *Le texte est un mixte narratif.* Les récits dont se composent le récit se "vérifient" les uns les autres. L'entrecroisement des plans du discours romanesque (narratif proprement dit, dialogisme, présentification, commentaire) engendre la vérité de l'ensemble. Le cadrage différencié ainsi créé donne au texte une garantie *interne*: le commentaire rend vrai le spectacle narratif, le dialogisme suscite le commentaire, etc. La représentation de l'histoire du roman a lieu grâce au découpage: ce qui est écrit paraît montré, est commenté pour être vu, est narré parce qu'il est vu. La distanciation qui résulte du mixte accomplit le texte *comme spectacle*. L'échafaudage dialogique "naturalise" la fiction: il la fait se passer "sous le regard", arriver "en vérité" ².

3. *Le texte se certifie par la temporalisation.* Les temps du récit et les moyens du marquage temporel (la datation) l'établissent en vérité. L'antériorisation narrative, en effet, n'est pas réelle, la passivité du texte est feinte ³, l'imparfait et les temps du passé présentent la fable et fonctionnent comme des facteurs de vraisemblance: ils désignent un "ayant eu lieu" comme "ayant lieu" (Cf. Développements p. 53-54): *Erzählen vergegenwärtigt, es vergegenwärtigt Vergangenes, vergegenwärtigt Abwesendes* ⁴; *Wer sagt "Es war einmal" statt "Jetzt ist", der verschleiert schon, dass alles, was er in Worten ver-anstaltet, nur jetzt stattfindet, in der Gegenwart seiner Niederschrift oder ihrer Lektüre* ⁵. Le passé de la narration institue un présent de lecture et engendre par l'effet de distanciation la vraisemblance du texte.

La datation moyen privilégié de fixation du vraisemblable temporel ⁶, du fait même qu'elle fonctionne comme marque de l'antériorité (lointaine ou immédiate) de l'objet de narration (Cf. 2.32, p. 100), présente le récit, actualise l'acte de transmission du texte: une histoire datée "à lieu", son récit en est "vrai".

EXEMPLES:

J'attendis un instant, espérant qu'il allait ajouter quelques éclaircissements à cette révélation qui ne m'apprenait absolument rien; mais il resta silencieux. (114)

Il s'approcha de la porte vermoulue, dont les deux battants entrebâillés semblaient prêts à se disjoindre, malgré de triples verrous; il frappa du poing contre les ais à demi rongés par le soleil et les intempéries de l'air; il cria, il appela quelqu'un à haute voix. Aucun bruit intérieur n'annonçant qu'on l'eût entendu, il dut crier et frapper plus fort. (P.L. Jacob, *Le Dieu Pepetius* (180))

Un léger bruit se fit entendre. Alvar dressa l'oreille, attendant l'effet de son défi. Isabelle pâlit, tremblant que Gilbert n'eût pu prendre sur lui d'entendre impunément la provocation d'Alvar. Elle eut, là encore, une seconde d'indicible angoisse. Enfin elle respira. Le bruit avait cessé. (23)

2. Le TABLEAU 12, p.137 fournit une série d'exemples. - 3. Cf. Weinrich, 1964, 78-79. — 4. Müller, 1968, 250. — 5. Baumgart, 1968, 14. — 6. Weinrich, 1964, 78.

Il n'était que neuf heures et demie. Le café était désert. Deux garçons achevaient de ranger. (157ab)

L'oeil-de-boeuf sonna six coups, puis il eut comme un étouffement de catarrhe, et lentement le timbre retinta six fois. (17)

La veilleuse, dans un cornet bleuâtre, brûlait sur la cheminée, derrière un livre, dont l'ombre noyait toute une moitié de la chambre. C'était une calme lueur qui coupait le guéridon et la chaise longue, alignait les gros plis des rideaux de velours, azurait la glace de l'armoire de palissandre, placée entre les deux fenêtres. L'harmonie bourgeoise de la pièce, ce bleu des tentures, des meubles et du tapis, prenait à cette heure nocturne une douceur vague de nuée. Et, en face des fenêtres, du côté de l'ombre, le lit, également tendu de velours, faisait une masse noire, éclairée seulement de la pâleur des draps. Hélène, les mains croisées, dans sa tranquille attitude de mère et de veuve, avait un léger souffle. || Au milieu du silence, la pendule sonna une heure. (E.Zola, Une Page d'amour 181))

4. *Le texte se certifie par la "causalisation"*. La narration lie les faits "rapportés", elle en constitue la dérivation. Le roman est un monde causal, aucun des faits qu'il agence n'est dépourvu de signification, la chaîne "logique" où ceux-ci se trouvent pris ne souffre aucune interruption; *la cohérence alors réalisée impose le vrai du texte*. Toute information participe à la série qui la justifie en vérité. Tout élément reçoit une explication qui le motive (il est "causé" pour être signifiant), partant il est vrai (ce qui, à l'intérieur d'un ensemble, signifie possède la vérité de cet ensemble). Tout fait est justifié de se produire comme *effet* du précédent, comme motivation de celui qui le suit: le récit de la sorte *complètement motivé* se trouve vrai⁷, conforme à sa nature propre (romanesque) et dérobé comme tel grâce au voile de vérité qu'il se donne: *Ainsi, à travers la dérivabilité, la rhétorique camoufle l'artifice de la "mise ensemble" sémantiquement vraisemblabilisante*⁸.

On distingue les dérivations vraisemblabilisantes suivantes.

A. Dérivation événementielle prédominante (niveau populaire du roman).

(13): *Fait à obtenir:* M, afin d'entrer en possession de l'héritage de I décédé, doit accoucher d'un enfant dans les délais prescrits par la loi; elle décide de se faire engrosser par stratagème

Chaîne: /un régiment de hussards arrive en ville/un jeune lieutenant reçoit un billet de logement pour l'hôtel de M/la chambre recèle une porte condamnée/M vient l'observer pendant un somme/ il rentre tard après un banquet où il a tout appris sur M sauf ce qui motive l'événement qu'il vit sans le savoir/une fort belle soubrette pénètre dans sa chambre et se laisse séduire/mis en

7."Logique paradoxale", dit Genette, 1969, 94, puisque la cause dernière de l'unité narrative commande de proche en proche toutes celles qui la précèdent et mènent à elle. -- 8. Kristeva, 1969a, 214.

présence d'un portrait de M, le lendemain, l'officier la reconnaît/

Relance: /la soubrette étant reconnue par l'officier en tant que M (hiérarchiquement supérieure), celui-ci se prend pour elle d'un amour fou/

B. Dérivation morale dominante (niveau bourgeois du roman).

(43): *Fait à obtenir:* A+, pour être digne de H hiérarchiquement supérieur, doit prouver sa conformité; H, engagé sur la voie d'un faux mariage, doit en être libéré.

Chaîne: /les 37 premières pages consacrent la charité chrétienne de A+/ A+, par conscience, pousse H au mariage avec O/O, devant l'obstacle que constitue P à son mariage avec H est prête à y renoncer /H, semonce par A+, s'apprête à annoncer sa décision à P/O craint le refus de P/H, par faiblesse, ajourne l'annonce de son mariage à P/P désire pour H un mariage riche/ l'hésitation de H à annoncer son mariage à P "tue" O/le jour de cette annonce, A+ conseille à O de rester à la maison pour éviter l'affrontement avec P/P' est ce jour-là particulièrement de mauvaise humeur/P, lors d'une scène publique, traite O d'effrontée séductrice/H se sent "deshonoré" par la conduite de P/A+ pronostique à H la mort de O/P', auquel O vient annoncer son "deshonneur", l'injure/O meurt d'une "congestion cérébrale"/

Relance: /A+ s'impose à H comme l'amie fidèle dans le malheur: il commence alors à en soupçonner la conformité maintenant établie/

C. Dérivation psychologique dominante (niveau d'avant-garde du roman).

(38): *Fait à obtenir:* Condamnation à mort injuste et justifiée de H.

Chaîne: /H, fille de sage-femme, vit dès son enfance dans l'intimité - déshonorante - du commerce de l'homme et de la femme de Paris"/P, "nature apoplectique", épouvante H/ la maladie rend H opiniâtre et violente/H refuse d'apprendre le métier de P/H devient fille de maison "par paresse", par défi aussi/parisienne dans une maison de province, elle jouit de la considération/après la perte de cette considération, elle s'ennuie et lit des romans/après une altercation avec Madame et une "attaque de nerfs", elle fuit avec un commis-voyageur qu'elle identifie au héros des romans qu'elle lit/H entretient son commis-voyageur et subit le martyre/après la découverte que celui-ci n'est qu'un mouchard, H prend en haine l'autre sexe/H, qu'habite un "besoin

inquiet de changement", entre successivement dans un grand nombre de maisons/H devient un "être infirme", "à la cervelle malade" (*ça: c'est l'être psychologique*, dit l'auteur)/ H entre dans une maison pour soldats/l'auteur démontre que le soldat et la prostituée sont faits pour s'aimer/H éprouve l' "horreur physique de l'homme"/H prend un soldat pour amant/H, dans un accès d' "homicide colère de prostituée", tue l'amant qui la brutalise/ [l'arrestation et le procès de H ne sont pas rapportés]/

/H est graciée/

Relance:

RENVOI: Le psychologisme des agents vraisemblabilise leur rôle Développements p. 128.

5. *Le texte se certifie dans le "détail"*. La narration comprend tout un lot d'éléments descriptifs, de fragments ornementaux, apparemment inutiles, mal ou peu intégrés dans l'histoire et qui ne soutiennent pas son développement. Ces séquences digressives, plus ou moins étendues, précisément du fait de leur gratuité et parce qu'elles semblent superflues, rendent vrai le texte. Le "détail", insignifiant et cependant noté, fait conclure à l'observation du destinataire, voire à la *minutie de son écriture*. La relative minceur du fait rapporté entraîne à conclure à sa véracité, par là accrédite la fable.

Le "détail" donne au texte un ton de vérité; il en démontre la transparence (supposée); il convainc de son authenticité. *Le "détail" efface la fiction du roman*. Il s'agit là d'une précaution fondamentale: *L'art du romancier consiste à être vrai dans tous les détails, quand son personnage est fictif*⁹; *Le côté romanesque est de pure invention; mais l'auteur a tenu à ne pas s'écarter de la vérité dans les détails accessoires* (F. Duboisgo-bey, *La Jambe noire*, 1876). La feinte précision des parties les moins notables et les plus "extérieures" du récit font préjuger de la fidélité de l'ensemble. Un ton vrai ressort ainsi de l'incontestabilité de faits insignifiants (narrativement); l'affirmation, parce qu'elle est sans valeur sémantique, engendre l'évidence du discours qui l'englobe: *l'accent vrai est une invention textuelle*.

On distingue:

A. *Le détaillement "romanesque"* (niveaux populaire et bourgeois du roman). La force d'affirmation vraisemblabilisante du détail est empruntée à la situation narrative où il s'ancre. Le détail est, dans ce cas, indice indirect, plus ou moins voilé, d'un comportement, d'une fonction, de l'événement. Il semble "juste" et corrobore le texte dès lors qu'il réalise une *confirmation retenue* de la situation relationnelle. La fiction s'y exprime comme sens et s'y certifie "discrètement"; la signification appelle le détaillement textuel "innocent" qui l'affirme.

9. Balzac, 1840,- 79.

Une lampe pendue au plafond éclairait d'une lueur blafarde une grande chambre tendue de velours foncé . . . (31) signifie la négativité de la chambre d'une infirme, au meurtre de laquelle la séductrice entend pousser le mari, saisie au moment de la proposition.

Sur la cheminée, il y avait une pendule de marbre, flanquée de quelques échantillons de roches et de coquillages. (78) signifie la négativité relativisée (non déshonorante) du local où H et O (de haute condition) ont trouvé refuge après naufrage et où ils sont appelés à subir un siège.

B. *Le détaillement "réaliste"* (niveau d'avant-garde du roman). La force d'affirmation vrai-semblabilisante du détail n'est pas empruntée à la situation narrative d'où il émerge ou au sein de laquelle il forme enclave. Le détail est, dans ce cas, indice de la seule vérité textuelle. Il est là, "photographié" mais insignifiant, non compris dans la trame, pour "vérifier" le roman: *Sémiotiquement, le "détail concret" est constitué par la collusion DIRECTE d'un référent et d'un signifiant; le signifié est expulsé du signe, et avec lui, bien entendu, la possibilité de développer une FORME DU SIGNIFIÉ, c'est-à-dire, en fait, la structure narrative elle-même [. . .] supprimé de renonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le "réel" y revient à titre de signifié de connotation; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier*¹⁰.

Dans l'immense salle, les fumées devenaient rousses, trouées seulement par des ronds de soleil, des balles d'or, que les déchirures des rideaux laissaient passer. (101) Le motif, sans portée narrative et qui ne signifie que la réalité du texte, participe cependant d'une brève *séquence-tampon* (avec tassement de l'émotion du lecteur) entre deux *séquences-crisis* (bagarre entre Gervaise et Virginie, découverte par Gervaise du départ de Lantier) et donne de l'épaisseur à celle-ci en feignant résulter d'un déplacement de champ de l'attention du narrateur/observateur.

Le soleil se décidait à mûrir. Il allait, fonçant à mesure la rougeur de son orbe. - La danse de la poussière dans un rayon de jour commença, tournoyant en spirale, du plancher aux vitres. - La lumière sauta, jaillit, éclaboussa de plus larges gouttes le plancher et les tables, alluma d'un point tremblant le col d'une carafe et la panse d'un seau, incendia de sa braise rouge le coeur d'une pivoine qui s'épanouit, frémillante, dans son pot d'eau trouble, creva enfin en une large ondée d'or sur les piles des papiers qui éclatèrent avec leur blancheur crue sur la suite des murs! (17) Ce lever de soleil, sans aucune valeur narrative, signale la fin d'une nuit de travail dans un atelier de brochure; cependant, après la laideur qu'enregistrent les notations précédentes (pestilence du local, vulgarité des comportements), la séquence forme un savant contraste "artiste" (soutenu par la composition "en nature morte" du morceau) - "parlant", mais non romanesque.

6. *Le texte se certifie dans la description*. La description, qui n'est qu'un détaillement agrandi, demeure soumise à l'encadrement narratif qui l'autorise:

10. Barthes, 1968a, 88.

elle ne peut se développer qu'à l'intérieur de limites définies par la situation, elle ne peut que confirmer la signification requise (de localisation, par exemple). Cependant, dans la mesure où elle distend par son abondance le rapport qui la lie à celle-ci, elle échappe au procès narratif. C'est en ce sens qu'on dira qu'elle ne repose que sur elle-même, ne se désigne qu'elle-même, ne fait montre que d'une structure "sommatoire", sans marque "prédictive"¹².

(46):

Il est impossible de trouver quelque chose de plus pittoresque et de plus charmant que le spectacle qui s'offrit alors à nos yeux.

Imaginez un tout petit manoir à moitié en ruines, perdu, noyé dans la plus insoumise des végétations et comme dévoré par elle. On l'eût pris sans peine pour le château de la belle au Bois dormant et c'était à se demander si quelque fée coquette et amoureuse de l'imprévu n'avait pas disposé elle-même ces paquets de fleurs et contourné ces lianes. Cette demeure étrange, aux fenêtres barricadées, aux mansardes bouchées et qui semblaient prêtes à se rompre sous l'étreinte des plantes qui les enlaçaient, avait été construite au XVII^e siècle, du moins en partie, car on distinguait à première vue certaines parties datant d'une époque bien antérieure, tandis que d'autres étaient au contraire de construction plus récente. A gauche en particulier, se dressait une tourelle à pans coupés dont on devinait les élégants détails sous le manteau de lierre qui la recouvrait, son mit pointu se perdait dans les branches d'un chêne séculaire et vers son milieu une étroite fenêtre à meneaux, encore munie de ses petites vitres à losanges enchâssées de leurs vieux plombs, vous regardait curieusement. Tout près de la tourelle, une porte basse, étroite, sorte de cave à moitié bouchée par le tronc d'un énorme figuier fléchissant sous le poids des années, branlant, craquant au vent et de tous côtés soutenu par des étais presque aussi vieux que lui.

En somme, le pavillon Louis XIV avait été en quelque sorte greffé sur les ruines d'un petit castel Renaissance et plus tard, au commencement du XVIII^e siècle, il avait été remanié lui-même en beaucoup de ses parties: mais je ne vis tout cela clairement que beaucoup plus tard, lorsque je pus examiner à loisir. A première vue j'eus tout simplement l'impression d'un ensemble délicieux et la sensation de cette saveur particulière aux reliques du passé, ensevelies sous leur crasse, comme on dit, et rencontrées par hasard dans le taudis d'un brocanteur.

(179):

A leurs pieds, une nappe d'herbe toute blanche de pâquerettes descendait, et une fillette aux yeux vifs, au nez baveux, à la jupe rouge en loques, les examinait sans vergogne, entraînée par une grande chèvre barbue plus vigoureuse qu'elle. La verdure semblait couler en s'élargissant jusqu'à l'avenue des Moulineaux où un char à bancs de boucher que sa lanterne piquait déjà d'un point rouge, s'avançait à fond de train,

11. Cf. Dresden, 1971, 186. — 12. Barthes, 1968a, 85.

au centre d'un nuage de poussière. On entendait claquer un fouet presque continuellement, et une voix d'ivrogne rauque et méchante qui criait: Hue! nom de Dieu, hue donc! carcan. Ensuite, plus loin et plus bas que l'avenue, des champs souffraient, de petits champs urbains, maladiés et pauvres, séparés les uns des autres par de longs jardins maraîchers, bien fumés plantureux, dans lesquels des cloches alignées brillaient, faiblement allumées par les dernières lueurs du jour. De tous côtés, on apercevait des fabriques, et leurs toits en tuiles violemment rouges ou jaunes plaquaient des taches dures sur les fonds arborescents, en même temps que leurs hautes cheminées en brique, les unes rondes, les autres carrées brandissaient chacune un fort panache de fumée noire que la brise effiloquait et agitaient sans jamais le détruire. Entre les fabriques, des clos pleins d'arbres fruitiers se pavanaient.

NOTE: La réalité est réputée indescriptible. C'est justement une preuve explicite de la vérité du roman que d'en faire l'aveu. Cette restriction vraisemblabilisante accompagne normalement la description de fiction qu'elle appuie. Le romancier écrit: *La réalité a des caractères que la plus savante fiction ne saurait imiter*¹³. Un agent (et précisément un peintre) commente le panorama dont la description vient d'être faite: - *Non, voyez-vous, il n'y a pas de bon sens, c'est trop difficile à rendre. Celui qui me décrira ça comme je le sens, eh bien, je lui laverai les pieds avec ma langue.* (179)

NOTE: Le paysage textuel est composé en conformité avec la situation narrative; il en dépend, l'exprime, et à cette condition en procure la vraisemblabilisation. Ainsi s'explique la méthode flaubertienne: étant donné la situation romanesque, trouver une localisation géographique réelle adéquate: *Que faire? Je suis bien embêté! !! Connaissez-vous aux environs ce qu'il me faudrait? Si je les faisais aller au delà d'Étretat, entre Étretat et Fécamp? Il Commanville, qui connaît très bien Fécamp, me conseille de les faire aller à Fécamp, parce que la vailleuse de Senneville est effrayante: en résumé il me faut: 1 une falaise; 2 un coude de cette falaise; 3° derrière lui une vailleuse aussi rébarbative que possible; et 4 une autre vailleuse ou un moyen quelconque de remonter facilement sur le plateau*. La description fournie, obtenue à grands frais, est alors idéalement vraie: la réalité coïncide avec le texte.

7. Le texte multiplie en profondeur les signes flagrants de sa véricité.

On relève parmi les procédés de référentialité les plus courants:

A. La note. Le texte (au niveau populaire avant tout) porte en bas de page le signe de sa véricité. Il dit *Historique* l'action qu'il compose (Exemple: *A. de Salies, Le Château de Lavardin (182)* vérifie ainsi le dénouement tragique), cite Michelet comme source (Exemple: (129)) et, d'une façon générale, se constitue en commentaire probatoire du récit en cours (Exemple: *On nous a écrit d'Austin qui, à cette heure, est en proie à l'anarchie, soit dit entre parenthèses, pour nous rappeler certains détails scandaleux que nous connaissons et que cependant nous en publierons point. || Nous avons écrit ce qui peut s'écrire et, sur le reste, nous nous taisons. || C'est une question de convenances. (41)*). Grâce au "dédoublage" textuel, la fiction désigne son sérieux et s'accomplit réalité.

13. Berthet, 1878, 225. — 14. Flaubert, 1930, 8e série, 90. 5 novembre 1877. Pour la constance de ce souci lors de la préparation de *Bouvard et Pécuchet*, cf. encore Flaubert, 1930, 7e série, 55, 152-153.

B. *Le plan.* Le texte (au niveau bourgeois du roman policier) propose une représentation améliorée, surenchérie, de la localisation; il en présente le relevé topographique Exemple (156):

LA RECHERCHE D'UN POURQUOI 199

Pour aider à la parfaite intelligence de la scène qui va suivre, nous croyons devoir mettre sous les yeux du lecteur le plan de l'étude de Ducoudray.



- A. Vestibule donnant entrée de la rue dans l'étude. R. Etude.
 C. Cabinet de Debruel.
 D. Cabinet du notaire.
 E. Couloir de dégagement entre le cabinet de Ducoudray et le vestibule, avec escalier montant au logement du notaire, et petite porte ouvrant sur l'étude, derrière le pupitre de Blagadas.
 1... Chemin fait par le notaire de sa table à la petite porte derrière laqu elle il a écouté le récit. 2. Caisse. 3... Chemin fait par Debruel de sa table à la caisse ouverte.
 4. Pupitre de Blagadas.
 5. Pupitre du troisième clerc.
 6. Table des autres clercs.
 7. Banquette pour les clients.

C. *La connivence.* Le texte s'offre comme réalité identifiable. Le lecteur est censé pouvoir contrôler l'information romanesque. Il figure lui-même dans la fiction dont il est rendu témoin. Exemples: *Après une heure de voyage environ, vous apercevez les premières maisons de Ville-sur-Terre. (2) L'un, - le plus vieux, - était ce Frère dont vous avez maintes fois rencontré l'échantillon, errant avec un compagnon dans les rues de Paris. (76)*

D. *La réserve.* Le texte porte l'assurance microscopique de sa référentialité en se donnant comme approximation du "rapport" censément réalisé: la restriction de l'affirmation en

confirme la valeur. Exemples: *Pourtant ils avaient fait une longue route et marchaient sans doute depuis plusieurs jours, à voir la poussière qui couvrait leurs vêtements. (6bc) La fleuriste, qui semblait attacher une certaine importance aux questions qu'elle adressait à son visiteur, reprit une mine froide et indifférente en s'entendant questionner à son tour. (28) Risler aîné toujours si calme, si éteint, semblait bien à sa place près de Claire Fromont. (127) Personne, dans le vaste univers, pas même moi, ne saurait vous expliquer comment ce joli petit myope savait qu'Armelle valait 400.000 francs. Mais il le savait. (91)*

E. *La montre.* Le texte porte l'assurance microscopique de sa référentialité en se donnant comme confirmation du "rapport" censément réalisé: le soutien différencié, renouvelé de l'affirmation en assied la valeur. Exemples: *Aux qualités sérieuses dont nous avons constaté l'existence, le jeune homme joignait une âme généreuse, un coeur prompt à la compassion. (13) Valentine ne se trompait point. Derrière les rideaux de l'alcôve, il y avait une porte ouverte. (P. Féval, Maman Léo (183b)) On était bien chez un artiste. (81) Il fallait voir de quel air protecteur M. Chèbe examinait le grand garçon qui avait la tête et les épaules de plus que lui. (127)*

F. *Le parler.* Le texte différencie le discours dont il use, La parole de l'agent est une "façon de parler" dénotative, mise entre guillemets, portée en italique ou rendue évidemment étrangère par rapport au discours français de l'auteur qu'elle vérifie, à l'intérieur duquel elle le forme enclave. Au niveau populaire, l'expression familière ou argotique, dont l'explication est souvent fournie, est soigneusement isolée et marquée. Exemple: *-Si vous ne devez pas MANGER LE MORCEAU, oui, dit-elle. || MANGER LE MORCEAU est une figure d'argot qui peut se traduire par un seul mot: "trahir". || Le peuple de Paris parle l'argot aussi bien que les voleurs, et Zoé était une enfant de Paris. (6bc)* Au niveau d'avant-garde, l'expression étrangère, quoique plus développée, conserve son statut d'incise vraisemblabilisante. On a le parler méridional (les *pard!*, les *té!* parsèment le discours de l'agent (81)), corse (*Vous m'apportez vos capitaux . . . moi zé vous donne tout ouin pople (81)*), populaire (*El le va claquer, son Irlandaise, sa vraie (81)*). On a des échantillons d'alphabétisations primaires (*J'ai hut de la peine et du mal quand je t'ai qui té, parce que ça me fait trop de plaisir quand je te vois. Ça me rend tout sans dessus dessous des journées- durant. Ça me bouillonne dans la tête. C'est tout insi comme du lait caillé que j'ai dans le coeur. Etc. (38)*). Chez Zola, quoique le discours ouvrier, moins caricaturé, gagne encore en étendue, il ne constitue toujours pas une parole naturelle et donc vérifie le français ("élevé") du roman (*-Vous savez, continua-t-il, maintenant, je travaille là, à l'hôpital. . . Hein! quel joli mois de mai! Ça pique dur, ce matin, vaut comme contrepoint avec Et il regardait le visage de Gervaise, rougi par les larmes. (101)* qui suit).

G. *L'observation.* Le texte (au niveau bourgeois et surtout populaire) émane censément d'un témoin attentif et doué, dont l'existence (clairement stipulée) implique la réalité

15. L'encadrement du discours "étranger" par le discours français de fond permet seul à l'échantillon de fonctionner comme vraisemblabilisation. (84) - rédigé en "petit nègre", paysan - forme, à cet égard, contre-épreuve: une parole populaire que ne soutient pas le langage "noble" est non seulement caricaturale, mais comique.

du référent. Exemples: *Cependant, un observateur se fut à la fin convaincu que cet homme n'était pas ivre. (106) La physionomie de Paul restait rayonnante, quoiqu'il s'aperçût à merveille de ce qui se passait dans l'esprit de ses fournisseurs; mais un observateur attentif aurait pu constater quelque chose de singulièrement moqueur dans l'expression de ses yeux et dans les lignes de sa bouche. (18a) Un observateur eût pu remarquer en ce moment qu'elle était en proie à une émotion singulière. (131)*

NB. Le conditionnel utilisé est ici irréel: il vraisemblabilise à son tour la postulation vrai-semblabilisante du témoin.

NOTE: On peut considérer la rédaction du roman à la première personne comme un perfectionnement, une systématisation du procédé de vraisemblabilisation amorcé ici (*Il s'agit d'abord* [avec l'introduction du "je" narrateur] *d'un progrès dans le réalisme par l'introduction d'un point de vue*¹: à la narration à source dérobée ("impersonnelle"), évoquant par place l'existence ou la possibilité d'un témoin immédiat, se substitue une narration paraissant émaner de l'observateur, "montrant son origine" ("subjective"); le cumul des rôles (le narrateur est l'observateur) accroît la vraisemblance.

H. *L'interrogation*. Le narrateur au niveau populaire du roman est supposé placé devant le spectacle et y réagir à la façon du lecteur; il paraît donc lui-même éprouver le doute; ce doute correspondant à celui dont la lecture fait l'expérience, la scène "considérée" est vraie. Exemples: *Qu'est-ce que c'était que ces bouges? Quels étaient les hommes, les femmes, disons les ÊTRES, hommes ou femmes, qui pouvaient hanter ces sentines du vice et du crime?* (106) *Etait-ce un obus?* Il Non. Il Elles n'avaient entendu aucune détonation. (22)

I. *L'insertion*. Le récit intègre dans son développement des textes brefs, participant d'un autre genre (lettre, fragment de journal intime, article, procès-verbal, etc), qui, désignés comme vrais, le garantissent en retour. Exemple: *Un jour, exaspéré par cette attente qui brisait ses nerfs et brûlait son sang, il résolut de provoquer une explication décisive et il traça les lignes suivantes: "Il y a plus d'une semaine que je ne vous ai vue. - Vivre ainsi m'est impossible. - Ce soir, de six heures à neuf heures, j'attendrai à l'endroit où j'attends chaque jour et où vous ne venez plus. - Il faut venir aujourd'hui. . . -il le faut. . . je le veux. . .* Etc. Ensuite de quoi l'auteur écrit: *Marcel mit sous enveloppe cette lettre, que nous ne prétendons en aucune façon justifier et que nous reproduisons parce qu'elle a été véritablement écrite. (13)*

J. *L'exactitude*. Le texte se donne pour minutieuse notation; cette précision insignifiante ne fait qu'en attester la vérité. Exemple: *Au bout d'un peu moins de quatre minutes (13)* signifie "Au bout d'un bref espace de temps" mais soutient davantage - théoriquement - l'affirmation.

Le texte romanesque paraît tout entier tourné vers la production inlassable (jamais suffisante) de sa propre vraisemblance; préoccupé par l'effet de réalité que

la fiction qu'il constitue doit présenter, il fixe par tous les moyens, par accumulation, sa vérité. Le roman s'offre à lire comme rapport et comme parole; il contient donc dans le texte la preuve réitérée de sa justesse.

NOTE: Les procédés de vérification du roman, annoncés au niveau d'avant-garde, comme "réalisme" ne constituent qu'une amélioration (nouvelle), qu'un affinement de ceux-là qui ont cours aux autres niveaux. Ainsi, pour fixer par un exemple encore le phénomène, le "rendu" de la pensée de l'agent formule "réaliste" (*"Où c'était bien ainsi que les choses s'étaient passées Mais les autres coups de couteau Ah ! voilà ! Quand elle avait vu couler le sang était-ce assez singulier tout de même alors elle avait été prise par un VERTIGO, par un besoin de tuer, par une furie d'assassiner et elle l'a vait frappé encore de quatre ou cinq coups criant pendant qu'elle frappait. Etc. (38)*) ne représente que le perfectionnement de la manière "romanesque" contestée (*Il se laissa glisser. Tout à coup une pensée traversa son cerveau, et il se retint à la berge, une voiture roulait sur le pont. || - Si je réussis à mourir, si j'ai assez de force pour me laisser couler au fond, et ceci est peu probable, on me retirera. Je me sais pas ce qui se passe sur le pont. Alors . . . la Morgue . . . et les journaux . . . les renseignements . . . on dira que me sentant coupable, je me suis tué. Basile rira de son rire blême. Oh ! le sourire de cet homme.' || Il se redressa. || - Non. ! je ne veux pas . . . etc. (31))*

Le texte romanesque se dépense à justifier sa vérité, à affirmer l'affirmation qu'il porte, comme s'il ne possédait jamais assez de quoi être cru. comme si cette foi en sa justesse, toujours précaire, toujours altérée, toujours réparée, devait être à tout prix préservée, son manque entraînant automatiquement la disparition du roman.

TABLEAU 22
MOYENS DE SUSPENSE DU TEXTE ROMANESQUE

PROCÉDURE: On fournit dans le TABLEAU un échantillonnage très restreint des principaux moyens du suspense romanesque. On ne mesure pas ici les différents registres de tension textuelle d'ensemble qui restent à décrire.

1. La rupture. La narration est interrompue; elle est interrompue pour être reprise en un autre point de son développement; elle comprend des vides, des sauts, à l'intérieur même de sa continuité; elle se poursuit sur un autre rail, bifurque sur une piste différente, change de registre.

On distingue:

A. Le saut (temporel/spatial).

Sur ces odieuses paroles, qu'elle avait prononcées avec une froide cruauté, elle sortit du salon, laissant le pauvre Frédéric atterré. || X || RÉCONCILIATION || Un quart d'heure ou vingt minutes après la scène que nous venons de raconter, Frédéric entra dans la chambre de sa mère. (30)

- Il a menti! se dit-il. || VII || Une heure après la scène que nous avons contée, le capitaine et de Lozeril, dans cette partie de l'hôtel où Annibal avait planté sa tente, étaient assis devant une table copieusement servie. (E. Chavette, Défunt Bricchet (185))

La voiture partit aussitôt. || XXIV || DANS LES FOSSÉS DE STRASBOURG || Quelques jours s'étaient passés . . . (123)

Gabrielle jeta un cri déchirant et tomba évanouie sur le parquet. || VII || Six jours après cette fatale matinée où la pauvre Gabrielle avait appris si brusquement l'arrestation de l'homme qu'elle adorait, l'odieux Caillotte, l'espion qui avait mis la main sur Saint-Victor, debout dans le cabinet de Fouché, recevait humblement les instructions de son maître. (F. Duboisgobey, La Jambe noire, 1876)

NB. La répétition de la motivation de la rupture dans le même roman n'en annule pas l'efficacité. On trouve, en position identique, à la charnière des chapitres 6 et 7 du premier volume: *Elle [Gabrielle] jeta un cri, un seul, et tomba évanouie sur le sol humide de l'allée.*

• *Vous payerez toutes mes dettes n'est-ce pas? - Il essaya de sourire. - Toutes! vous m'entendez! || [une ligne de points de suspension] || Que me reste-t-il à ajouter? || Jean ne survécut que quinze jours à son père, malgré les efforts de génie du docteur Brévent, pour conserver à madame de Satileux ce douloureux amour. (158b)*

- Pardonne-moi, mon fils! || V || Un mois s'est écoulé depuis la disparition du sieur Cardot. (98)

L'aveugle avait disparu dans le fleuve, dont les ténébreuses profondeurs s'étaient ouvertes pour la recevoir! ... || CHAPITRE XXII || AU VÉSINET || A six semaines de là, - c'est-à-dire vers le milieu de janvier, - trois personnes étaient réunies dans le salon d'un ravissant petit cottage situé au Vésinet, derrière le champ de course. (86)

Tristes et muets, nous attendons ce que nous réserve l'avenir || XIII || Les jours passèrent, et la lettre de Bernard demeura sans réponse. (35)

B. Le simultanémentisme (temporel/spatial).

XVII || Pendant ce temps, Georges, qui s'était enfin arraché des bras de sa mère, accourait à l'hôtel des Indes. (A. Belot, L'Article 47 (186))

XVII || A l'heure même où Maurice, dans le pavillon, prodiguait ses soins à Mme Brichet évanouie, le capitaine Annibal Fouquier se livrait dans sa chambre à une assez singulière occupation. (185)

VII || Au moment même où René Derville sortait de l'atelier de coiffure, les cheveux taillés à la mode du jour et n'ayant conservé de sa barbe de fleuve mythologique qu'une moustache fine et soyeuse, madame de Balbans se présentait chez sa nièce. (98)

XXI || LES DEUX FIANCES || En ce moment, sur le Volga, un navire de forme étrange, de la dimension d'un trois-mâts marchand, doubla un coude du fleuve en amont et longea la rive gauche, qui est la plus profonde. (50)

IX || MISS CHRYSOCALÉ || Au moment où l'étudiant nihiliste s'éloignait de Saint-Petersbourg, - le même jour peut-être, - Fédor Ivanoff arrivait dans la capitale. (50)

Tandis que Renée attendait impatiemment à Royaumont l'arrivée de M. d'Elbaue, celui-ci s'apprêtait à quitter Cannes. (35)

C. Le décrochement des niveaux de narration.

Il y frappa cinq coups. || IV || Tout a été dit sur les moeurs de la Régence. (185)

Et il se mit à écrire. || XVIII || La maison de banque Cayrol n'a pas une somptueuse apparence. (77)

En se retournant, elle vit que celui qui chantait ainsi, c'était son cousin, Clément Dornthal. || V || Lorsqu'une main amie aide un naufragé à toucher la plage, le premier sentiment de celui-ci est l'expression d'une reconnaissance sans bornes. (34)

- Eh bien! venez, mon ami; et, malgré la sombre nuit qui règne au dehors, j'espère que nous parviendrons à la rejoindre. || IV || LE CABARET DE LA RUE AUX FÈVES || Nous sommes au LAPIN BLANC. || Sombre et terrible repaire, dont la renommée est presque européenne, depuis qu'Eugène Sue en a fait le théâtre du plus dramatique et du plus saisissant de ses romans. (24)

D. L'interruption capitulaire (non soutenue par le mouvement de la narration).

Deux minutes après, un horrible cri de douleur retentit dans le silence de la nuit. || XI || Le docteur ne pouvait se tromper sur la nature sinistre de ce gémissent suprême d'une créature qui va mourir. (185)

En ce moment la sonnette de l'antichambre a tinté. - C'était Pascal Nau. - J'ai reconnu sa façon de sonner, et debout devant ma cheminée, le coeur battant, les mains un peu tremblantes, j'ai attendu que Nanche l'introduisît chez moi. || VIII || Dès son entrée, Pascal Nau a vu que j'étais de mauvaise humeur, et, comme les timides se démontent facilement, surtout quand ils sont amoureux, la maussaderie de mon accueil a suffi pour lui ôter tout son aplomb. (36)

Hélène était sur le seuil, pâle, le visage défait, les yeux rougis par une nuit d'insomnie et de larmes. || XIV || LA TOUR DE LONDRES || -Hélène! s'écria-t-il en cachant son front dans ses deux mains. (24)

NB. Au niveau réaliste/naturaliste du roman, la suspension narrative, à partir des mêmes procédés et sans modification de sa fonction, se trouve 1) vraisemblabilisée (l'auteur la fait correspondre à des retours dans les souvenirs de l'agent, par exemple), 2) non soulignée (l'auteur n'accuse pas explicitement sa présence), 3) relativement "dédramatisée" (l'auteur évite de la faire coïncider avec les temps forts, ses chapitres forment des entités plus autonomes (technique des Goncourt)):

La main d'Elisa, avec la mauvaise humeur d'une main d'enfant obligée de lâcher une chose chipée, repoussa le numéro de cantine devant sa voisine. || LVI || - Numéro 7999, approchez. || La détenue ne bougea pas. (38)

Il ne resta plus que Michelle et Octave Blaisot prosternés, que Barbelet pensif, que Jeoffrin debout et impénétrable. || DEUXIÈME PARTIE || I || La cuisine était très-propre. (179)

Et elle enfila d'un regard les boulevards extérieurs, à droite, à gauche, s'arrêtant aux deux bouts, prise d'une épouvante sourde, comme si sa vie, désormais, allait tenir là, entre un abattoir et un hôpital. || II || Trois semaines plus tard, vers onze heures et demie, un jour de beau soleil, Gervaise et Coupeau, l'ouvrier zingueur, mangeaient ensemble une prune à l'Assommoir du père Colombe. (101)

2. L'inversion. La narration est interrompue; elle est interrompue pour être reprise en un point antérieur de son développement; son cours est renversé; la

consécration des faits "rapportés" n'est pas observée; elle comprend des sauts, des retours en arrière, à l'intérieur même de sa continuité; elle se poursuit sur le même rail, en amont du point où elle se situe, prend une piste qui, tout en signifiant l'abandon de la poursuite de son développement, la conduira à ce développement même.

NOTE: La représentation du fait détaché de sa cause intéresse, s'il est supposé que cette cause existe. Le mouvement d'inversion textuelle, qui en assure, nourrit l'intérêt. D'autre part, puisqu'il a pour but apparent de fournir une explication aux faits actuellement narrés, il vraisemblabilise la rupture qu'il occasionne et dissimule ainsi l'effet dramatique qui en a été tiré.

- Faut-il la fuir ou la poursuivre? || Et il se répondait: || - Il faut la revoir. . . je l'adore! . . . || FIN DU PROLOGUE || PREMIÈRE PARTIE || LE MARIAGE DE LAZARINE || I || Deux années environ avant la singulière aventure que nous venons de raconter, le banquier Jules Leroux tenait une place importante parmi les notabilités de la haute banque parisienne. (13)

Le marquis la remercia d'un signe de tête et s'éloigna pour remonter dans son phaéton, qui partit au trot derrière l'équipage de sa maîtresse. || Qu'avait fait la Petite Madeleine depuis le jour où nous l'avons laissée fuyant la maison de madame Hervey et renonçant à épouser Adrien pour aller frapper à la porte du misérable Hector de Guillebois, jusqu'au jour où nous la retrouvons, classée, étiquetée, ainsi qu'une chose à vendre, parmi les plus beaux produits de la galanterie parisienne? (75)

Il relisait en effet les pages d'un roman d'amour; et sa mémoire lui retraçait toutes les péripéties, toutes les situations, tous les incidents d'une idylle charmante; le poème de sa jeunesse. || C'était, là-bas, dans les montagnes du département des Pyrénées-Orientales. (76)

Mais bientôt tous ses souvenirs se retrouvèrent distinctement, et l'angoisse du premier réveil qui suit l'accomplissement d'un grand malheur lui étreignit le cœur. || Elle avait, il est vrai, peu connu son père; le couvent où elle avait été élevée n'était pas même dans la ville qu'il habitait, et elle ne l'avait vu que rarement pendant son enfance; mais les jours où il apparaissait au couvent étaient pour l'un et pour l'autre des jours de fête. (34)

NB. Même valeur et même fonction de la suspension narrative dans le roman réaliste/naturaliste:

Des municipaux l'emportèrent. On sut plus tard, qu'à ses pieds, devant la banquette, il y avait aussi une flaque de sang. || IV || Le fiacre qui, quelques mois auparavant, un soir, avait enlevé Michelle des Moulineaux, l'avait conduite à la prison de Saint-Lazare. Elle s'était beaucoup plainte le long de la route; elle avait beaucoup pleuré. (179)

NOTE: Fixer l'extraordinaire, afin de provoquer l'intérêt, dès le tout début du livre, entraîne automatiquement l'inversion à sa suite, et avec elle, dans ce cas, en raison des détours explicatifs qu'elle doit prendre, une baisse notable de l'intérêt. C'est un dilemme pour le romancier (au niveau populaire, et singulièrement dans le genre policier), dit le critique, et

une prouesse s'il sait l'éviter: *Jusqu'à ce jour les auteurs de romans d'aventures semblaient donc réduits à l'alternative, ou de renoncer à d'abord captiver vivement l'attention, ou d'être contraints de ralentir l'intérêt après l'avoir au début très-fortement excité*¹.

Ruptures et inversions, reprises et décrochements peuvent être plus ou moins marqués dans le texte, accentués, mis en relief ou au contraire dérobés, "fondus", "invisibilisés" dans le développement narratif, selon les catégories du roman. L'explicitation du mouvement textuel attache le lecteur au narrateur comme à son guide: la présence du montreur, ses déplacements, font augurer de l'intérêt du spectacle auquel il conduit.

A. Au niveau populaire et bourgeois (dans une mesure moindre), l'explicitation du mouvement de rupture/d'inversion est systématique.

a. Explicitation de la suspension.

NB. Toute suspension, si l'on en excepte la première du livre, équivaut à la reprise d'un autre fil de la narration; toute reprise, de même, signifie suspension de la voie actuelle.

Laissons le jeune homme se mettre à table, et suivons le comte de Gordes ou plutôt précédon-le de quelques minutes. (13)

Laissons se développer au château de Gordes le prologue du drame sombre qui devait amener dans un prochain avenir de formidables péripéties, et rejoignons à Paris Lazarine et quelques-uns des personnages importants de notre récit. (13)

Laissons notre excellent ami le capitaine Roland de Ferouillac de Galbatrons, de la Popie en Agenais, dormir les poings fermés sur sa couche de peau de renards, dans la salle basse du Cabaret Rouge, et prions nos lecteurs de nous accompagner à quinze lieues de Bazas, au château de Talemond, où résidait en ce moment le connétable Anne de Montmorency. (X.de Montépin, Le Pendu (187))

Suivons maintenant Aurore, à partir du moment où nous avons vu le faux capitaine Dagobert la mettre dans le fiacre et indiquer l'Abbaye comme destination au cocher. (6bc)

Détournons un moment nos regards de ce spectacle sinistre; éloignons-nous pour quelque temps des bords de ce fleuve où l'on marche sur les misères et sur les crimes, et cherchons quelques parages où l'âme ainsi, étreinte douloureusement, puisse se consoler et s'épanouir en présence d'un ciel paisible, auprès de quelques douces vertus et de quelques beaux caractères. (5)

M. de Boves se recueillit. || Nous saisirons ce court répit pour rappeler au lecteur que nous avons la prétention de rester dans ce récit en deçà des limites de la vraisemblance et de la réalité. (45)

b. Explicitation de l'inversion/ de la reprise.

1. Topin, 1876, 345. A propos des romans de Chavette.

Maintenant, revenons à Léopold d'Hercourt, que nous avons laissé dans sa barque, au moment où il allait aborder au Phare-Neuf. (78)

Revenons maintenant à un personnage de notre récit que nous avons un peu perdu de vue. || Nous voulons parler de Polyte. (6bc)

Si le lecteur le veut bien, nous le laisserons poursuivre sa route, et revenant sur nos pas, nous retournerons à la chambre d'Irène où se jouait un drame poignant et terrible. (123)

Nous remonterons donc à une époque antérieure de quelques jours aux incidents que nous venons de raconter. (5)

Faisons à présent un pas en arrière et reportons-nous à vingt-quatre heures de distance. (6bc)

Il est temps de revenir aux deux personnages que nous avons laissés face à face dans la petite chambre de l'hôtel du CHAPEAU ROUGE. (4)

Mais revenons un peu sur nos pas et voyons ce qui s'était passé depuis que nous avons laissé Mignon occupé à exorciser la prieure des Ursulines. (J. de Poitiers, Les Diables de Lou-dun (188))

Nos lecteurs savent ce qui se passa dans la loge de la vicomtesse Alice, et nous allons reprendre notre récit au point où nous l'avons forcément interrompu. (98)

Revenons à Paris. Le directeur La fosse avait rejoint Philippe dans sa baignoire, et tous deux, silencieux, recueillaient et surveillaient les moindres impressions de la salle avec cette susceptibilité aiguë que prend le sens de l'ouïe en de telles occasions. (33)

B. Au niveau d'avant-garde et cultivé (dans une mesure moindre), le mouvement de rupture d'inversion, peu ou pas accentué, discret, retire de l'action même sa justification vraisemblable. Aux cas de suspension relevés plus haut (p.267-268), on ajoutera les exemples d'inversion textuelle suivants:

Le recteur ne s'était pas trompé. || Madame la comtesse Ida de Barancy était une comtesse pour rire. || Elle ne s'appelait pas de Barancy, peut-être pas même Ida. D'où venait-elle ? Qui était-elle? Qu'y avait-il de vrai dans toutes ces histoires de noblesse dont elle était ob-sédée⁹ Personne n'aurait pu le dire [...] Ce qu'il y a de certain, c'est qu'elle n'était pas Parisienne, qu'elle arrivait d'un chef-lieu quelconque dont elle gardait encore l'accent [...] Il est vrai qu'au Gymnase, un soir, deux négociants lyonnais avaient cru la reconnaître pour une certaine Mélanie Favrot, qui tenait jadis un établissement de "gants et parfumerie " place des Terreaux, mais ces messieurs s'étaient trompés et s'excusèrent beaucoup. Un autre jour, un officier du troisième hussards s'avisait de la prendre pour une nommée Nana qu'il avait connue huit ans auparavant à Orléansville. Celui-là aussi fit les mêmes excuses, ayant fait la même erreur. Il y a vraiment des ressemblances bien impertinentes. (51)

Madame Boche ne lavait plus que mollement. Elle s'arrêtait, faisant durer son savonnage, pour rester là, à connaître cette histoire, qui torturait sa curiosité depuis quinze jours. Sa bouche était à demi ouverte dans sa grosse face; ses yeux, à fleur de tête, luisaient. Elle pensait, avec la satisfaction d'avoir deviné: || - C'est ça, la petite cause trop. Il y a eu du grabuge. || Puis, tout haut: ||- Il n'est pas gentil, alors⁹ || - Ne m'en parlez pas! répondit Gervaise, il était très bien pour moi, là bas: mais, depuis que nous sommes à Paris, je ne peux plus en venir à bout. . . Il faut vous dire que sa mère est morte l'année dernière en lui laissant quelque chose, dix-sept cents francs à peu près. Il voulait partir pour Paris. Alors, comme le père Macquart m'envoyait toujours des gifles sans crier gare, j'ai consenti à m'en aller avec lui; nous avons fait le voyage avec les deux enfants. Il devait m'établir blanchisseuse et travailler de son état de chapelier. (101)

Ruptures et inversions sont de préférence, au niveau populaire et bourgeois (dans une moindre mesure), accomplies au temps fort, dont elles augmentent ainsi la puissance déflagatoire:

A cette terrible blessure, de Lozeril poussa un cri désespéré, puis, les bras tendus, il s'abattit comme foudroyé. || X || Sur la rue Saint-Louis-en-l'Île, qui bornait son magnifique jardin, l'hôtel Bricbet, nous l'avons dit, était terminé par un long mur et par le derrière du pavillon dont Aurore avait condamné toutes les fenêtres donnant sur la rue pour ne conserver que celles du jardin. (185)

On ne pouvait rien dire. On n'avait devant soi qu'une muraille de fumée et de flamme. Le marquis était au delà, mort ou vivant. || || || OÙ L'ON VOIT SE RÉVEILLER LES ENFANTS QU'ON A VUS SE RENDORMIR II CEPENDANT les enfants avaient fini par ouvrir les yeux. L'incendie, qui n'était pas encore entré dans la salle de la bibliothèque, jetait au plafond un reflet rose. (11)

Il en approcha, et, se penchant vers la fournaise, il allait y lancer son fardeau. Un homme de haute taille, enveloppé d'un manteau, un chapeau à larges bords enfoncé sur le front, et dont il ne pouvait distinguer les traits, se dressait devant lui et d'un geste impérieux arrêta son bras. (45)

PARODIE

D'un violent coup de pied, il ouvrit la porte du poêle. Une lueur ardente s'en échappa. || Alors, balançant lentement les deux enfants dans la direction de la fournaise, il. . . || CHAPITRE XXX. || LE TRIBUNAL SECRET. || Nous avons laissé nos lecteurs ahuris et la bouche toute grande ouverte au moment où le comte de Verpigny, resté seul avec les deux enfants, qu'il s'était enfin fait remettre par Sorriol, se disposait à les lancer dans le brasier ardent du poêle de sa salle à manger. || Depuis ce temps nos lecteurs sont dans une inquiétude mortelle qui se traduit par l'air le plus idiot qui ait été inventé depuis la création

du roman feuilleton. || *Ils sont trop amusants à regarder ainsi; laissons-les-y encore un peu*². (37)

NB. Le roman réaliste/naturaliste, tout en retenant l'explicitation tautologique, ne répugne pas au procédé:

Dans cette toilette, malgré les taches de rousseur, si pressées sur son blanc visage, qu'elles le tachaient comme des maculatures d'un fruit pierreux, Elisa semblait cependant jolie, d'une beauté où se mêlaient au rude charme canaille de la barrière la mignonnese de son nez et de sa bouche, le blond soyeusement ardent de ses cheveux, le bleu de ses yeux res tés, comme aux jours de son enfance, ANGÉLIQUEMENT CLAIRS. ||.....

..... [les trois lignes de points représentent le temps du crime] || *Le soir, quand Elisa rentrait, à la nuit tombée, elle se glissait dans la cuisine. Elle se sentait froid [...] Elle restait silencieuse [...] Marie COUP-DE-SABRE, descendue, dans le moment, chercher une cafetière d'eau chaude, regardant par hasard les mains d'Elisa, remarquait que, sous les ongles, il y avait une petite ligne rouge, COMME AUX ONGLES DES FEMMES QUI ONT FAIT DES CONFITURES DE GROSEILLE DANS LA JOURNÉE (Déposition du témoin). (38)*

L'efficacité des ruptures et inversions dépend de la soudaineté avec laquelle elles se produisent; le lecteur doit être pris au dépourvu, inopinément distrait de l'objet qu'on lui faisait miroiter. Le critique note: *Ces romans-feuilletons intéressent, à cause des coupures de l'ouvrage qui amorcent la curiosité du lecteur. L'esprit travaille et cherche à deviner l'avenir. C'est une des causes du succès du roman-feuilleton. Aussi les habiles savent-ils exploiter cette mine-là et ne terminent-ils jamais le feuilleton qu'en un endroit plein de piquant et d'intérêt. C'est le sublime du genre*³; *D'où vient aux écrivains l'intérêt qu'ils présentent et qui est la source de l'attention qu'on y donne? Avant tout, de la liaison et de l'enchaînement des choses: on a commencé la lecture d'un livre, la curiosité se pique, on tient à voir ce qui suivra. Les romanciers feuilletonistes savent profiter de cette disposition; ils ne manquent jamais d'arrêter leur plume au moment psychique, bien sûrs de trouver le lendemain un redoublement d'attention*⁴; *Et la meilleure coupure est encore celle qui, ajoutant l'obscurité au pathétique, suspend l'action à la seconde d'une apparition mystérieuse*⁵.

2. La scène est reprise, vingt pages plus loin, au début d'un nouveau chapitre: *Nos lecteurs sont restés une jambe en l'air sur cette scène empoignante - que nous avons exprimée en deux pour augmenter leurs inquiétudes - cette scène vertigineuse où ils ont vu Croix-Dieu, resté seul chez lui avec les deux enfants, se préparant à les précipiter impietusement dans le brasier du poêle de sa salle à manger. || Ce monstre - nous l'avons vu - balançait déjà les deux pauvres petites créatures qu'il tenait suspendues par un pied. Encore une seconde et c'en était fait [...] Quand tout à coup! ... la porte de la pièce, etc. Il faut citer l'exemple classique rapporté par Messac, 1929, 381 et attribué à Ponson du Terrail: ... Alors la porte s'entr'ouvrit, et l'on vit apparaître un bras. Au bout de ce bras, une main. Et dans cette main, un poignard. Quel était ce poignard, quelle était cette main? - LA SUITE AU PROCHAIN NUMERO.*

3. Grandeffe, 1880, 272.
4. Bondivenne, 1876, 118.
5. Bory, 1966, 14.

Le roman, et pas seulement sous sa forme caricaturale, est donc bien un art de la précipitation textuelle; la rupture arrive "à point nommé", "quand il la faut"⁶, hors toute référentialité, afin de produire un meilleur intérêt.

NOTE: D'un niveau à l'autre du roman, les procédés de suspension sont manifestes et considérés comme signes d'une carence technique. Par exemple, le critique, au niveau bourgeois cultivé, juge que le roman populaire est un "roman à outrance", "à trucs", "à charpente", "à ficelles", "à petits ressorts", "à machines" et "combinaisons", et que, "laby-rinthique" et "inextricable", producteur d'émotions "vulgaires", il n'a "rien à voir avec la haute littérature"⁷. Or, bien évidemment, ce que le lecteur perçoit du roman des autres catégories lui dérobe la compréhension de celui-là qu'il consomme lui-même et dont le fonctionnement, sous la vraisemblabilisation, demeure pareil.

Ruptures et inversions sont rendues vraies. Le texte se présente comme extrait de l'histoire référentielle. Il justifie son débit, la ligne discontinuée qu'il prend, par la volonté délibérée d'"épouser" le signifiant, de se limiter à la reproduction de l'intéressant de son motif "extérieur". Les intervalles qu'il présente en son sein (symbolisés éventuellement par des points de suspension (133ab)) sont, d'après lui, des temps morts ou creux dont le relevé ne se justifie pas: le roman se défend d'être oiseux, fantaisiste, il récuse l'amplification, soutient sa pertinence, se déclare braqué sur ce qui, dans le réel, est significatif, en constituer, sans superfluité, l'exact rapport - ce qui est accréditer, auprès du lecteur, l'idée de sa propre valeur. Or, bien évidemment, *l'intérêt du roman vit de V "allongement" du texte.*

NOTE: Au niveau populaire et bourgeois (dans une mesure moindre), la narration affirme explicitement sa spécialisation: *Nous ne raconterons point par le menu la chasse où nous n'aurions à signaler aucun incident de quelque importance. (13) La conversation continua, mais rien de ce qui se dit ensuite [...] ne nous paraît de nature à intéresser nos lecteurs. (13) Je ne dirai rien du reste de la conversation. (3) Le roman certifie - tout en se vérifiant lui-même - se borner au nécessaire et excuse ses développements (en particulier, les descriptions); l'auteur, entre deux séquences d'action, ne peut se passer d'un intervalle descriptif, suspensif, "ennuyeux", indispensable à la recharge de la tension textuelle; du moins s'efforce-t-il, pour le couvrir, d'assurer de son objective utilité. Par exemple, il prétendra ne pas faire comme "le grand Balzac" et renoncer par humilité à une description que cependant il donne (13); il écrira: *Le château de la Tour-du-Roy était une résidence dont les merveilles architecturales mériteraient assurément les honneurs d'une photographie minutieuse, mais il ne nous plaît point de nous attarder à de longues descriptions et nous nous contenterons d'un rapide croquis, indispensable d'ailleurs, car le château servira de théâtre à quelques-unes des scènes importantes de notre drame. (13)* pour offrir ensuite quatre bonnes pages de détails. Etc.*

NOTE: Au niveau populaire, l'auteur présente la rupture/inversion comme explication nécessaire à l'état présent de la narration: la suspension, ainsi camouflée, paraît "vraie", ressortir du souci de référentialité:

Maintenant, tâchons d'expliquer comment Jeanne, que nous avons laissée dans la boutique de la mère Simon Bargevin au moment où Polyte et le père Bibi en sortaient, se trouvait à présent, c'est-à-dire la nuit suivante, dans la maisonnette de Vile de Billancourt. (6bc)

5. Dresden, 1971, 70: *L'interruption qui plaît au lecteur a lieu au moment où le récit l'exige.*

6. Toutes expressions du Polybiblion. 1874-1881.

Avant de poursuivre ce récit, cet exposé de faits qui pourraient paraître impossibles aux yeux des gens honnêtes et naïfs qui jugent les autres d'après eux, il est utile, croyons-nous, d'entrer dans quelques explications ayant pour but de fixer une bonne fois le public sur les capacités des sectaires de Loyola. (10)

Nous allons revenir sur les deux années que nous avons franchies d'un seul bond: Le lecteur désire sans doute connaître les moyens qu 'a employés notre sombre héros pour atteindre au faite qu 'il a gravi, et autour duquel le crime a creusé un vertigineux abîme.(5)

NOTE: Au niveau réaliste/naturaliste, la narration s'organise en "tableaux", formant unité, mais non indépendants, s'int. erronçant les uns les autres: l'auteur tire du montage un effet de contraste et de suspense. La composition produit le dérangement dramatique sans paraître avoir été prévue à cette fin. D'où vraisemblabilisation.

Le roman fait prévoir le démenti (l'extraordinaire) qu 'il constitue; la suspension de l'origine (de l'ordinaire) est, tout au long du récit, préparée, désignée, propre à être appréhendée par le lecteur. Un démenti romanesque imprévu n'a pas d'efficacité. Il doit, pour intéresser, figurer écrit dans le texte, par avance, en filigrane, qu'il réponde à des signaux qui en marquent de loin l'imminence. Le texte tend ainsi vers sa propre annonce; il est un lieu de prévision du texte.

De relais en relais, le lecteur est guidé à attendre le drame, son irruption de plus en plus vive. Ce qu'il cherche à déchiffrer dans le cours actuel et obscur de la narration, ce sont les prémices du futur évident sur lequel nécessairement elle débouche. *Le texte désigne sa lisibilité; le lecteur lit dans la lisibilité préparée du texte:*

Il s'endormit en faisant les plus doux rêves, bien loin de se douter que ce voyage lui réservait de surprenantes aventures et allait modifier le cours de sa vie. (75)

Adrien fut touché de cet empressément, dont il ne songea pas à suspecter la sincérité. (75)

Que j'étais loin cependant de prévoir le lointain avenir! (3)

Alors un éclair traversa son esprit, et, comme par une divination mystérieuse, lui montra Pierre frappant à la porte de sa maison. Elle courut à la croisée, l'ouvrit, se pencha. O destinée! c'était Pierre. Oui, Pierre était là, accroupi dans la neige, adossé contre cette porte qu 'il tenait embrassée, et c 'est la plainte qu 'il avait poussée avant de s'évanouir que Madeleine avait entendue. (75)

J'ai comme un pressentiment qu 'on nous soupçonne et qu 'on nous épie. (118)

Françoise pensa: || - Notre vieux monsieur, le beau-père de madame, était comme cela triste, sans savoir pourquoi, le soir où l'on envoya chercher le médecin, - qui arriva trop tard. || Elle frissonna. || Il y avait un chien dans la maison de droite qui se mit à hurler, parce que ses maîtres l'avaient enfermé pendant qu'ils étaient au spectacle. || Françoise se dit: || - Ce soir-là, toute la meute pleura dans le chenil. (91)

8. Lämmert, 1968, 179.

Il nous en arrivera malheur! fit Karigoulet! Ce brick ne me dit rien de bon à l'oeil, il fait NOIR sur VERT à l'horizon; c'est mauvais présage et ça ne se marie pas comme couleur; car ça signifie CHAGRIN sur ESPOIR. (41)

- Maître! je crois à un fluide aussi subtil que l'électricité, qui agit à des distances inouïes et nous met en communication avec les personnes et les choses; ce sont ces avertissements que j'appelle pressentiments⁹. (41)

RENVOI: L'orage (l'ouragan) est un avertisseur privilégié du roman: *Tout présageait l'orage. (87) Il avait tonné toute la nuit. (133ab) Le ciel s'irrite, murmura-t-elle, j'ai peur. (75) La soirée affreuse était faite à souhait pour un mauvais coup. Il pleuvait et ventait à ne pas mettre un chien dehors [...] Excellente nuit pour mal faire. (45) Par rapport au pressentiment et aux autres relais, il figure l'imminence de la déflagration dramatique et métaphoriquement le paroxysme de la tension textuelle. Cf. Développements p.54-55.*

NOTE: Le roman réaliste/naturaliste opère lui aussi la prévision du démenti dans le texte: *Le Nabab hésita une seconde, saisi d'un pressentiment devant cette bouche mauvaise et pâle. (81) Voyez-vous, parrain, l'avenir ne me présage rien de bon. (179) Il fallut que Silvere, avec son couteau, enlevât la mousse. Alors ils lurent l'inscription tronquée: CY GIST... MARIE... MORTE... Et Miette, en trouvant son nom sur cette pierre, était restée toute saisie. Silvère l'appela "grosse bête". Mais elle ne put retenir ses larmes. Elle dit qu 'elle avait reçu un coup dans la poitrine, qu'elle mourrait bientôt, que cette pierre était pour elle. Le jeune homme se sentit glacé à son tour¹⁰. (52) Cependant, l'évolution à conjecturer, attendre et redouter, s'inscrit le plus souvent au niveau microscopique du texte, "invisibilisée" et toutefois parfaitement opérante. On trouve, par exemple, pour annoncer la liaison passionnelle: *Comme elle allongeait un pied, pour se détendre dans son bien-être, elle frôla de sa cheville la jambe tiède de Maxime, qui ne prit même pas garde à cet attouchement. Une secousse la tira de son demi-sommeil. Elle leva la tête, regarda étrangement de ses yeux gris le jeune homme vautre en toute élégance. (E. Zola, La Curée (189)) Le médecin avait boutonné son veston, pour cacher son cou nu. Hélène était cachée, enveloppée dans le châle qu 'elle avait jeté sur ses épaules. Mais Jeanne, en se débattant, tira un coin du châle, déboutonna le haut du veston. Ils ne s'en aperçurent point. Ni l'un ni l'autre ne se voyait. (181)**

Le roman, globalement considéré, est ainsi parcouru d'un double mouvement contradictoire: il est à la fois *présagement du démenti et agencement de l'inattendu*. Les ruptures qu'il combine agissent comme autant de déflagrations au sein d'une tension motrice persistante. Il résulte de ce dérangement, de ce suspense organisé d'une imperturbable trajectoire *une émotion participatrice, "sans contenu", mais fixée sur le continuum qui la supporte et y assujettissant.*

9. Dans le roman, les inférieurs (les domestiques), le peuple, les paysans, sont réputés superstitieux – mais ce sont eux qui présagent juste.

10 « En effet », l'héroïne meurt quelques pages plus loin frappée d'une balle à la poitrine et le héros, à la fin du livre, exécuté à cette même place.

Tableau 23
LA COUVERTURE DE DISCRETION/INDISCRETION DU TEXTE ROMANESQUE

On distingue deux modes fondamentaux opposites de couverture du scandale romanesque par le texte ¹ :

1. Mode de la discrétion romanesque. Le démenti se présente comme *peu dire*, il est "bref", de caractère allusif. L'auteur renonce à la description circonstanciée des détours de la négativité et très particulièrement des actions scandaleuses qu'elle engendre et qui la signifient.

La retenue est la qualité du roman; son démenti est circonspect; son art est d'intéresser sans intéresser au scandale que pourtant il lui est nécessaire de composer; le récit affirme la positivité sans insister sur la négativité; un "bon" roman est fait de mutisme: *Toutes les vérités ne sont pas bonnes à dire; et, en fait de roman, les histoires vraies ne valent jamais les récits d'imagination, quand ils sont attrayants, bien conçus, bien menés, développant avec intérêt une passion sublime, des types aimables, une leçon morale, une idée utile* ²; *Non, il ne faut pas dire tout [. . .] Le meilleur moyen de faire haïr le vice, c'est de faire admirer la vertu* ³.

La réserve du texte par rapport à son supposé référent en dénote la valeur: le récit est un voile tendu sur le spectacle de la négativité; le scandale n'est pas montré, mais sous-entendu et enveloppé par la narration: *l', l'amour chrétien est l'un des sentiments les plus nobles et les plus élevés: le peindre, le décrire, sans le déflorer par une analyse minutieuse, par un langage imprudent, par un mélange hétéroclite de pensées et d'ambitions profanes, c'est mettre en oeuvre le plus admirable et le plus complet des éléments qui servent à étudier le coeur humain* ⁴.

Le texte romanesque enrobe le scandale, il fait écran à son spectacle, il est langage "chaste", narration "épurée", "non contaminée" par son objet, esquivement de la négativité. Le roman élude; il évite la complaisance en ne fixant pas le regard sur le spectacle composé, en se bornant à la "mesure": *[Dans un roman composé d'après ce principe,] le jeu des passions n'est pas absent; mais le mal n'y est jamais présenté sous des couleurs qui puissent le rendre attrayant. On n'y prêche pas, mais de chaque situation une leçon de vertu ou de sacrifice se dégage* ⁵.

Le roman entend communiquer l'information seconde (qui fait son intérêt) par les moyens reconnus propres à la communication de l'information première archétypale (qui est son motif). Le mode de représentation du spectacle de la négativité romanesque coïncide avec le mode d'énonciation du code d'origine, qu'il ne dépare qu'implicitement: ainsi le roman n'est-il "compris" que par le lecteur "averti" et ne lui apprend-

1. Ce qui suit renvoie à l'exposé des méthodes d'explicitation de la véracité du texte (TABLEAU 20) complète. -- 2. *Polybiblion*, tome 25. 1879, 14. A propos de (170). ---3. Buet 1876, 36 --- 4. Buet, 1878, 43. --- 5. *Polybiblion*, tome 11, 1874, 128.

il rien qu'il ne sache déjà: il ne donne à la négation ("sans effaroucher la jeune fille") que le minimum d'existence imaginaire dont le lecteur a besoin pour "retrouver" ce dont il ne se détourne pas un instant.

Cette théorie (traditionnaliste, réactionnaire) de recouvrement fonctionne au niveau catégorique du roman bourgeois (cultivé ou non) ainsi qu'au niveau de sa vulgarisation populaire. Cependant, le public, quel qu'il soit, tend, à l'époque où nous sommes, à exiger la présence affichée du scandale dans le livre et le roman "discret" qui en refuse la marque va à contre-courant (Ce phénomène est bien entendu compris par la critique comme signe de la dégradation des mœurs).

Un second état du même discours d'explicitation se fait alors jour: le roman "discret", tout en continuant de refuser d'intéresser par le scandale, cherche à démentir la réputation d'ennui lui qui est faite par un choix de sujets plus dramatiques (certifiés conformes au réel avec plus de soin). Cette tactique est, littérairement parlant, paradoxale, le roman étant par définition scandale.

NOTE: La démonstration en est, malgré l'auteur, parfaitement faite dans *Les Crimes de la plume*, ouvrage déjà cité, qui met en scène un romancier nouvellement converti à la voie de la discrétion littéraire et qui ne parvient pas à produire des oeuvres qui répondent à la théorie: *La langue que je parlais était celle de la passion; pourvu qu'elle fût entraînant, on ne m'en demandait pas davantage. Ma plume courait librement et sans frein. Elle disait suivant l'impression de mon cerveau, ce que devaient exprimer les personnages de mes fictions [...] Mais, aujourd'hui, je ressemble à un homme qui, après avoir parlé une langue toute sa vie, se trouve subitement obligé de se servir d'un autre idiome. Quand je songe que l'intrigue du livre que je veux faire ne doit offenser aucune imagination jeune, que pas une phrase ne doit faire rougir un front de vierge... alors je tremble, j'ai peur... Je ne sais ni la langue chaste des mères et des épouses, ni la langue angélique des jeunes filles et des enfants [...]. Il faudrait inventer une poétique de livres moraux, et personne ne l'a fait. Je sais échafauder une machine compliquée; je ne raconterai pas naïvement une naïve histoire. Mon style chaud, coloré, ne convient pas à des récits de village, à des NOUVELLES. Faute de m'être contenu, je me suis en réalité amoindri [...]. Je deviens insignifiant, si je me limite [...]. Pour le roman chrétien, il faut une fleur de pureté qui parfume toutes les pages [...]. Vingt ans consacrés à combiner des aventures, à mettre en relief de hideuses figures, font perdre la faculté d'idéaliser la candeur et de chanter la vertu*⁶.

2. *Mode de l'indiscrétion romanesque*. Le démenti se présente comme *tout dire*: il est développé, insistant. L'auteur ne renonce pas à la description circonstanciée des détours de la négativité et surexpose très particulièrement les actions scandaleuses qu'elle engendre et qui la signifient.

Le roman est le texte de la révélation et du dévoilement; il divulgue par vocation, découvre et met à nu l'objet de sa narration; le roman "montre", c'est là sa vraisemblance, et s'il veut se conformer à son programme, il doit renoncer à toute retenue:

6. Navery, 1880, 203-204, 218-11C. (On ne manquera pas «je rapprocher ce cas fictif de la conversion de Paul Féval, dont l'oeuvre marque, après ce tournant, du point de vue romanesque, un fléchissement indéniable).

toute réserve littéraire s'opère aux dépens de la vérité du référent dont le texte constitue l'observation. Le roman est exhibition, il expose ce qui se trouve caché dans le réel et publie précisément ce qui en est tu; il retire donc du même coup ses apparences et ses masques et l'étalé dans son "essence": *Notre idéalisme, à nous, consiste à nous apprendre nous-mêmes, à nous amender jour par jour, non d'après des types conçus A PRIORI et plus ou moins ingénieusement figurés, mais d'après les données que fournissent incessamment l'expérience et l'observation philosophique. Dans ces conditions, l'oeuvre de l'artiste ne peut, sous prétexte de noblesse ou de grossièreté, rien exclure; elle embrasse dans son cadre, illimité comme le progrès lui-même, toute la vie humaine, heureuse et malheureuse, tous les sentiments, toutes les pensées de l'humanité*⁷; *Maintenant, entre ceux qui prennent la spécialité de ne [pas] faire rougir les femmes et ceux qui mettent leur gain à les faire rougir, il y a les véritables artistes, les écrivains de race qui ne se demandent pas une seconde si les femmes rougiront ou non. Ils ont l'amour de la langue et la passion de la vérité. Quand ils travaillent, c'est dans un but humain, supérieur aux modes et aux disputes des fabricants. Ils n'écrivent pas pour une classe, ils ont l'ambition d'écrire pour les siècles. Les convenances, les sentiments produits par l'éducation, le salut des petites filles et des femmes chancelantes, les règlements de police et la morale patetée des bons esprits, disparaissent et ne comptent plus. Ils vont à la vérité, au chef-d'oeuvre, malgré tout, par dessus tout, sans s'inquiéter du scandale de leurs audaces. Les sots qui les accusent de calcul, ne sentent pas qu'ils ont l'unique besoin du génie et de la gloire. Et, lorsqu'ils ont mis debout leur monument, la foule béante les accepte dans leur nudité superbe, comprenant enfin*⁸.

Le roman est le texte du scandale, parce qu'il est un texte vrai: il montre le laid, le sale, l'ordurier, le bas parce que le référent dont il constitue l'observation est tel. Les signes "honteux" de la négativité ne sont pas ceux-là que le livre ajoute (par perversion), mais ceux-là qu'il trouve: le roman est le lieu d'exposition du scandale de la vie: *Montrer le milieu peuple et expliquer par ce milieu les mœurs du peuple, comme quoi, à Paris, la soulerie, la débâdade de la famille, les coups, l'acceptation de toutes les hontes et de toutes les misères viennent des conditions mêmes de l'existence ouvrière, des travaux durs, des promiscuités, des laisser-aller, etc. En un mot, un tableau très exact de la vie du peuple, avec ses ordures, sa vie lâchée, son langage grossier, et ce tableau ayant comme dessous - sans thèse cependant - le sol particulier dans lequel poussent ces choses*⁹; *Si nous sommes curieux, si nous regardons par les fentes, je soupçonne que nous verrons, dans les classes distinguées, ce que nous avons vu dans le peuple, car la bête humaine est la même partout, le vêtement seul diffère [...] L'ordure est au fond*¹⁰.

NOTE: Le romancier naturaliste se prévaut pourtant, malgré l'indiscrétion du récit, d' "une chasteté extrême d'expression": // *a le ton froid et clair du juge qui descend dans les monstruosité humaines et qui applique en honnête homme les éternelles lois du châtement. Tout le monde peut le lire. C'est le procès-verbal d'un crime, c'est une audience de Cour d'assises, pendant laquelle toute la fange de notre société est étalée avec une telle sévérité de parole que personne ne songe à rougir* 11. Par ailleurs, il prétend, mais cela reste un projet,

7. Proudhon, 1865, 199-200. --- 8. Zola, 1880, 368. --- 9. Zola cité dans Dumesnil, 1936, 399-400. (Notes préparatoires à *L'Assommoir*). --- 10. Zola, 1880, 284, 285. --- 11. Zola, 1929, 188. Préface à *A. Belot, Mademoiselle Giraud, ma femme, 1870*, parue dans la nouvelle édition de 1879.

ne pas se consacrer à la peinture exclusive, de la négativité et se réserve de traiter de l' "autre face": *Selon l'opinion la plus accréditée, le réalisme consisterait à choisir les sujets les plus abjects et les plus triviaux, les descriptions les plus repoussantes et les plus lascives, ce serait, en un mot, la mise au grand jour des pustules de la société. Après avoir débarrassé les plus horribles plaies du cérat et de la charpie qui les couvrent, le naturalisme n'aurait qu'un but, en faire sonder l'épouvantable profondeur. Pustules vertes ou chairs roses, peu nous importe. || Nous touchons aux unes et aux autres parce que les unes et les autres existent, parce que le goujat mérite d'être étudié aussi bien que le plus parfait des hommes, parce que les filles perdues foisonnent dans nos villes et y ont droit de cité aussi bien que les filles honnêtes. La société a deux faces. Nous montrons ces deux faces, nous nous servons de toutes les couleurs de la palette, du noir comme du bleu [. . .] Nous ne préférons pas, quoi qu'on en dise, le vice à la vertu, la corruption à la pudeur. Nous applaudissons également au roman rude et poivré et au roman sucré et tendre, si tous les deux sont observés, sont vécus*¹².

Cette théorie (progressiste) de recouvrement fonctionne au niveau catégorique du roman réaliste/naturaliste (d'avant-garde) ainsi qu'au niveau de sa vulgarisation bourgeoise non cultivée (pseudo-roman de moeurs), voire même populaire.

NOTE: Au niveau du roman bourgeois (non cultivé) et populaire, une couverture de discrétion sert de façade à la pratique effective de l'indiscrétion (non soutenue par la vraisemblabilisation adéquate -réaliste/naturaliste). L'auteur ainsi suspend le récit du scandale pour certifier sa réserve: *Le lecteur ne nous en voudra pas de sauter les détails de la criminelle séduction perpétrée par le misérable et ignoble Griffonnier; ces détails sont généralement des longueurs qui ne peuvent séduire qu'une plume aimant à se repaître d'immoralités. || Disons simplement que ce ne fut ni l'histoire ni la géographie que Louise, qui n'avait pas encore accompli ses quinze ans, apprit chez Griffonnier. (10) Nous sommes obligé à beaucoup de réticences dans ce récit. Il nous serait impossible d'écrire ici ce que la Cadière [fille séduite par un prêtre] elle-même a raconté. (129) L'auteur prétend à l'épurement de son langage; il enveloppe, par exemple, un ouvrage titré: *La Vie galante en Russie (Effeuillons la marguerite)*, 1875, de l'assurance suivante: *Mon récit gardera jusqu'à la fin ses gants blancs et son langage pur. Il promet de "gazer" la situation scandaleuse et se réfugie derrière la référentialité textuelle: le roman n'est qu'une imitation atténuée de la négativité du réel: Je sais que [. . .] toute une littérature pornographique ignoble s'est donnée carrière en ces derniers temps; mais rien de plus facile que de distinguer l'historien fidèle des moeurs d'une époque, d'un écrivain ordurier dont le but est de présenter les brutales peintures érotiques que recherche un certain public. (Abbé C+++ , *Les Amours de Napoléon III* (190)) *O gens naïfs! c'est-à-dire hommes qui croyez à l'honneur, aux saints devoirs de la famille, à l'autorité paternelle, voilez-vous la face, puis après avoir donné cette satisfaction à la pudeur, veuillez nous écouter. Il Nous ne faisons pas du scandale, nous faisons l'histoire de notre époque licencieuse, dévergondée, il est vrai, mais ce qui peut nous consoler, c'est que nos aïeux ont fait pire que nous. (39) Comme il nous répugnerait trop d'aborder les détails de la sinistre profession qu'il exerçait à l'abri de son parchemin de docteur, nous nous bornons à engager le lecteur curieux de les connaître à se reporter aux récents procès criminels des misérables auxquels le peuple de leurs localités donna le surnom de FAISEURS D'ANGES, que ce Thureau ne répudiait point. (45) L'auteur enfin prétend tout simplement éviter le récit scandaleux que pourtant il entame: Je ne veux pas non plus vous faire la narration de mon amour. La voix des cataractes, les mugissements des volcans, les grondements de l'Océan en furie, seraient faibles à côté du délire et des transports de ma passion. (95)*¹³**

12. Huysmans cité dans Dumesnil, 1936, 435-436. (*L'Actualité*, 25 mars et 1er avril 1877).

13. L'auteur et l'éditeur de cet ouvrage ont été condamnés le 17 mai 1877 pour "outrages aux moeurs caractérisés" (Cf. Drujon, 1879, 140).

Le texte romanesque dissimule ainsi systématiquement sous l'affirmation de discrétion son plan réel de scandale. Cette stratégie peut être considérée comme générale.

Considérée du point de vue de la discrétion, dans l'optique du code en place, par conséquent, et par rapport à l'institution littéraire, la procédure de la révélation exacte (affichée) du scandale est scandaleuse elle-même; un roman qui montre la négativité et la vraisemblabilisée (autrement que par recours à l'essentialisme - "le méchant a la méchanceté de son caractère") "ment". On le dit, je cite, "laid", "ignoble", "sale", "salé", "pornographique", "brutal", "méphitique", "ordurier", "boueux", "crotté", "crasseux", "empiffré", "vomitif", "pourri", "sanglant", "énervant", "dissolvant", "vicieux", "cynique", "complaisant", "érotomane", "démentiel", "canaïlle", "dangereux", "haineux", etc. - et "matérialiste". Les morceaux suivants, tirés d'un florilège exceptionnellement riche, donnent une idée de l'ampleur et de la vigueur de la réaction suscitée:

*Un roman est chaste, quand le romancier décrit les orages de la passion ou les terribles chutes du vice sans troubler les imaginations délicates. Il n'est pas défendu de mettre en scène certaines turpitudes; mais il faut le faire de façon à montrer qu'on les réprouve et qu'on les fustige. Ici, rien de pareil. L'auteur s'arrête, cinq ou six pages durant, à peindre, dans les termes des DICTIONNAIRES EROTIQUES, des situations dignes de celles que l'on trouve dans le PA YSAN PER VER TI de Restif de la Bretonne. L'ASSOMMOIR, loin d'être un livre chaste, est un livre impur, écoeurant, répugnant, dégoûtant, systématiquement matérialiste, sans morale, sans religion, sans rien qui élève l'âme - un roman de sentine*¹⁴.

*La marque et la mission de la littérature, vraiment digne de ce nom et qui n'est qu'une des formes de l'art, c'est d'élever la pensée et d'élargir ses horizons. Et ainsi a-t-elle été comprise par les grands écrivains de tous les temps qui n'ont été ni insulteurs, ni théophobes, ni pornographes, et qui ont parlé avec respect de tout ce qui intéresse l'humanité, de ses croyances, de ses lois, de son histoire, de ses créations artistiques, de ses grandeurs et de ses misères, de ses angoisses et de ses espérances. Or, dans L'HISTOIRE D'UNE FAMILLE SOUS LE SECOND EMPIRE, la littérature est à chaque instant avilée, ravalée. On la traîne en des bas-fonds et en des souillures sans nom qui la déshonorent; on en fait la servante de tous les mauvais appétits et la proxénète des plus honteuses débauches. Ce n'est plus de la littérature: c'est la pourriture pétrée de haine*¹⁵.

*Certes, nous sommes loin de méconnaître le talent de M. Emile Zola: il en est pétri. Mais depuis quelques années, à quoi l'emploie-t-il? A décrire le laid? non: l'ignoble. Il s'y complait: les seuls parfums qu'il goûte sont ceux qui répugnent à tous les odorats; à plaisir, il plonge sa plume dans les cloaques. Il semble joyeux quand il peut s'écrier: voyez quel ulcère! voyez quelle dépravation! remarquez ces vilénies! respirez ces puanteurs!*¹⁶

*Le naturalisme est une quête des laideurs, des monstruosité physiques et morales. Il plonge dans les égouts et repêche les cadavres dans les fûets de Saint-Cloud. Il possède un dictionnaire composé de mots qui, s'ils ne sont pas l'argot des voleurs, sont du moins celui des mauvais ouvriers. L'auteur naturaliste est atteint d'une maladie spéciale de l'oeil intelligent*¹⁷.

14. *Polybiblion*, tome 20, 1877, 6. --- 15. *Polybiblion*, tome 19, 1877, 11. --- 16. *Polybiblion*, tome 28, 1880, 291. 17. Navery, 1880, 22.

C'est un amas confus de crotte, de boue, de crasse et de pourriture. L'auteur se complait à chercher la couleur sombre et hideuse. Sous sa plume, tout est noir et sale. Le soleil s'obscurcit, les rues sentent mauvais, il y a des miasmes partout. Les logements sont puants. Le travail est ingrat et repoussant. || Une odeur de vin falsifié se répand sur les pages du livre, les acteurs ont la bouche pleine de gros mots et leurs lèvres dégouttent d'impureté¹⁸.

Il n'y a de différence entre les érotomanes connus et Emile Zola qu'une seule, et elle n'est pas en sa faveur: c'est que, dans leurs obscénités, ils respectent la langue et les convenances sociales, et que lui les salit encore par l'ordure de ses mots et de ses descriptions [...] Ses romans [...] salissent jusqu'à l'ordure de l'impureté [...] "M.E. Zola est l'énorme et lourd scarabée qui s'abat, se traîne et s'enfouit gravement et grassement dans l'ordure. Il se délecte de toutes les puanteurs physiques et morales " [...] Il est l'Homère de la boue, le Dante de l'horrible, le de Sade du fangeux "

L'outrance de la riposte, à travers des métaphores bien significatives, doit être convenablement comprise: l'institution littéraire, représentatrice du code idéologique dominant, ne réagit avec tant d'ensemble et tant de vigueur qu'en raison de l'atteinte portée en un point névralgique du système qu'elle soutient par la littérature de l'indiscrétion: ce n'est pas tant le spectacle, "bas" mais "vrai", qu'elle offre qui est considéré comme scandale, mais bien plutôt l'ébauche d'explication matérialiste (au sens scientifique, cette fois) - et toute modeste qu'elle soit - que la représentation romanesque de la négativité contient ou suppose de façon latente.

Il est en effet réellement scandaleux pour le code que la négativité dramatique, nommément ouvrière (et découverte telle à partir de *L'Assommoir*, mais bien sûr en écho des événements de la Commune), ne vienne pas de l'"essence", ne reconnaisse pas - apparemment - (dans le temps de sa description) son indispensable lieu d'origine, c'est-à-dire le code idéologique essentialiste, mais se présente indépendamment de lui (et contre ses "hypothèses") *comme effet d'une existence de classe* (vulgairement dite "influence du milieu"). Il est intolérable - et pour primaire que soit en fait, bien entendu, l'"interprétation" positiviste finalement identique à celle-là qu'elle met en cause - pour l'institution soutenant le code que la négativité dramatique puisse seulement paraître émaner d'une autre source qu'elle-même (elle possède l'origine), par suite puisse (seulement paraître) échapper à la réduction fictive que le jeu romanesque a pour tâche d'accomplir.

La scandalisation naturaliste porte atteinte (une ombre d'atteinte) aux moyens de la représentation conforme, c'est-à-dire au langage d'adéquation archétypale, fait échec (présomptivement) à l'opération de retour à la positivité du code, base de l'activité textuelle du roman. D'où la réaction.

NOTE: Une réaction institutionnelle analogue et de même origine porte à rencontre de

18. Grandeffè, 1880, 89. (A propos de *L'Assommoir*). — 19. Laporte, 1894, 65, 144, 153 (Citation de E. Cornu, *Les Malfaiteurs littéraires*, 1892), 83-84.

l'indiscrétion jouée aux niveaux populaire et bourgeois (non cultivé) du roman, alors même que celle-ci ne reçoit pas le soutien d'une vraisemblabilisation perfectionnée (réaliste/naturaliste) et bien qu'elle évite avec soin le motif ouvrier. Il ne suffit pas - telle est la position - que la négativité du spectacle agencé se trouve résorbée en fin de parcours par un subtil retournement de la situation narrative, il faut encore qu'elle soit 1) limitée aux stricts besoins de la représentation de l'archétype, 2) accompagnée d'une parole d'auteur qui, du fond du texte, la désigne et la condamne constamment en tant que négativité:

*Pourvu qu'à la fin de l'histoire et pendant qu'on prend son chapeau et son manteau la vertu soit récompensée et le vice puni, tout est bien, tout est dans la règle: c'est l'avis de la commission [de censure] et celui du public. Croit-on que le spectateur en soit dupe?*²⁰

Le roman débute par un viol, un duel suivi de mort et un adultère. Puis vient une substitution d'enfants, des combinaisons à n'en plus finir et des péripéties à vous rendre fou. Au dénouement, il y a encore un crime, un assassinat; la fille légitime meurt en pardonnant à ses ennemis, l'expiation, une expiation terrible, atteint les coupables; la morale est sauve. Mais si la morale est sauve au dénouement, elle ne l'est pas toujours dans les situations²¹.

Juste au moment où la jeune lectrice de Saint-Etienne, qui voudrait bien s'amuser sans aller trop loin, commence à se mettre sur le qui-vive, l'auteur la calme d'une MORALITE [. . .] L'auteur nous absout à nos propres yeux d'avoir lu son livre, car tous les chemins mènent à Rome et tous les vices à la vertu [. . .] Ce n'est pas seulement un moraliste, c'est un moraliste commode, qui peut servir à tous, et qui vient à son heure²².

Le roman, tel qu'on le conçoit aujourd'hui, ne peut se passer du crime, qui est un des éléments d'intérêt les plus puissants, mais à la condition de ne chercher, par des artifices de langage et dans un intérêt dramatique, ni à l'atténuer, ni surtout à le POETISER. Malheureusement, ces conditions, si difficiles à remplir, sont rarement remplies. On suppose, quand on a puni le criminel, au dénouement qu'on n'encourt aucun reproche, et l'on ne s'aperçoit pas que l'immoralité des moyens a rendu à peu près inutile la moralité du résultat²³.

20. Simon, 1863, 371-372. (La remarque vaut pour tout récit). --- 21. *Polybiblion*, tome 22, 1878, 37. A propos de X. de Montépin, *La Bâtarde*, 1877. --- 22. Rageot, 1906, 43, 45. A propos de Marcel Prévost. - 23. Berthet, 1878, 304-305.

TABLEAU 24
PRATIQUES ROMANESQUES DU SCANDALE

PROCÉDURE: On montre, en abrégé, que le texte, à tous les niveaux du roman, s'organise en fonction de la passion et du crime. On le saisit, pour s'en assurer, au moment de la description de l'acte ou à divers points du développement structural impliquant sa présence. On met en évidence, en économisant le plus possible la description de l'articulation du récit par rapport à la scène à scandale, que la lecture se fixe sur le déchiffrement des traits du scandale d'un texte prévu pour assurer cette convergence.

1. *Erotisation textuelle.*

A. *Récit de l'accomplissement passionnel.*

(33) /H tombe amoureux de M (actrice) /H, pour s'attacher M, compose un drame où elle a le grand rôle/H lit son drame à M indifférente/M, sous le charme de la lecture, écoute "avidement", "les yeux fixes et humides" /M en arrive à "retrousser la masse épaisse de ses cheveux noirs" par émotion/M, le charme ayant cessé, redevient indifférente/H assiste aux préliminaires de la toilette de M/M se promenant avec H avise un hôtel particulier, "nid" idéal/H loue ruineusement l'hôtel particulier, où M refuse de le suivre/H s'apprête à passer la nuit solitaire, dans le dépit/M se rend chez H "fort tard" (*et elle lui disait en souriant: || Me voilà!* (p. 98))/ Après rupture capitulaire, le récit reprend le "lendemain matin", nous apprenant que la comédienne s'est "complètement donnée"/

(17) /liaison entre H (qui aspire au mariage) et O' (qui désire en faire sa maîtresse)/O' par timidité ne sait pas saisir les occasions qui s'offrent/H désire mais redoute l'acte et ses conséquences/H et O' ont leurs rendez-vous dans la rue et dans les cafés: ces rendez-vous insuffisants les "exacerbent": *Ces soirs-là, Désirée rentrait, agacée, inquiète, et Auguste, chauffé, malgré tout, par les propos stupides qu'il avait entendus, se trouvait bête [...] Il pensait tout de même qu'il était bien Joseph, que d'autres, à sa place, auraient été moins patients [...] En dépit de toutes ses précautions et de tous ses raisonnements, il la désirait charnellement, irrité par ces impossibilités de la voir et de causer, seul à seul, avec elle. Il Désirée souffrait autant que lui et, un soir, à bout de force, elle serait abandonnée, s'il n'avait hésité et s'il n'avait eu peur au dernier moment. /O' loue "pour deux heures" une chambre dans un hôtel/H et O' sont "dégrisés" par le décor/O' brusque H: *Lui, s'engorgea précipitamment des rasades, puis il rapprocha son siège et, le sang aux joues, les mains tremblantes, brusquement il la troussa. Elle eut une lueur à ce moment. Elle se débattit criant: Je ne veux pas, moi! laisse-moi!* (p. 222) / Après cet échec, la liaison fait long feu/*

B. *Récit de la possession.*

(13) /O" retiré dans sa chambre reçoit fort avant dans la nuit la visite d'une soubrette (M) qui vient lui apporter un verre d'eau/M est belle: *Le corsage étroitement ajusté de sa*

robe de laine noire dessinait une taille ronde et fine, souple et cambrée, et les contours exquis d'un buste de statue./ La démarche de M est pleine d'audace: Résolument, à minuit passé, elle entrait dans la chambre d'un beau garçon à demi dévêtu près d'un lit découvert./ O" décide de saisir l'occasion: Il prit la main de la soubrette, la regarda non sans surprise [sa finesse dément la profession supposée de l'agent] et la porta vivement à ses lèvres [...] Il s'était rapproché de la camériste et, croyant certain d'avance qu'il allait être repoussé, il glissa l'un de ses bras autour de sa taille arrondie [...] - Mariette, je vous aime. . . oui, sur mon honneur, je vous jure que je vous aime. . . [...] La capiteuse beauté de l'énigme vivante qu'il pressait contre sa poitrine, le grisait, lui troublait le coeur et lui mettait la tête à l'envers [...] Il resserra la chaîne qui rendait Mariette captive et il couvrit son cou de baisers avec une ardeur inquiétante./ M souffle "l'unique bougie" et affirme à O" qu'elle l'aime/ Trois lignes de points de suspension figurent l'instant de la possession (p.34) / O" se retrouve au matin seul, énamouré/ Une bonne part du récit est alors consacrée à l'élucidation de ce "mystère"/

C. Récit de l'adultère.

- (30) /O-, épouse de H, élevée dans le luxe, coquette, n'aime qu'elle-même: Elle se plaçait de face, de trois quarts, de profil, prenait des poses. Et dans toutes ces positions, elle contemplait son cou, ses épaules, ses hanches, ses bras nus, sa gorge découverte, ses mains et jusqu' à ses pieds. /M pousse, par vengeance, O- dans les bras de A- ("jeune homme charmant", "archimillionnaire") /O- devient amoureux de A- qui veut en faire sa maîtresse: Charles lui prenait la main, qu'elle ne retirait qu'après lui avoir laissé le temps de la presser. /H surprend O" en promenade avec A- et menace de la tuer si elle le trompe /H n'a pas l'argent nécessaire pour retirer les bijoux de O- du Mont-de-Piété /O- décide de demander à A- la somme nécessaire: Elle avait perdu un peu de sa hardiesse; elle sentait sa poitrine oppressée, elle était très-émue. / A-, qui l'attend depuis "deux mois tous les jours", lui offre à manger chez lui: Il dénoua les brides de son chapeau, qu'il lui ôta lui-même; ensuite il l'aida à se débarrasser de son manteau et il plaça ces deux objets sur un meuble. / Le repas échauffe O-: Emmeline avait le teint animé les yeux brillants; elle se sentait légèrement étourdie. /A- assaille O- de compliments: Elle devint plus rouge encore. /O- avoue son besoin d'argent à A- qui promet de libérer les bijoux et assure O- de son dévouement: || lui prit les mains et les porta toutes deux à ses lèvres. Il Silencieuse, sa poitrine se soulevant coup sur coup, la jeune femme le regardait et le laissait faire. /A- avoue à O- son amour: - Je vous aime! je vous aime' murmura-t-il. /A- et O- s'aiment: Emmeline eut un soupir étouffé. || Leurs lèvres se rencontrèrent dans un baiser. || Il était trois heures et de mie, quand Emmeline sortit de l'hôtel de M. Dumey. (p.202) /O- de retour chez elle donne le change à H trompé/

D. Portrait de la femme fatale.

- (31) La lectrice avait vingt ans; une magnifique chevelure rousse, négligemment rele-

vée en chignon, encadrait un visage ovale et admirablement proportionné; ses sourcils noirs, vigoureusement teintés, se rejoignant à la naissance du nez, semblaient perpétuellement froncés et cette particularité donnait à sa physionomie une expression de dédain, de sarcasme et de colère quand ses yeux bleus s'ouvraient pour lancer des éclairs de passion contenue; quand au contraire, les cils s'abaissaient, cette figure se transformait et rayonnait d'un charme inouï. Ses lèvres rouges, sensuelles, un peu grosses, toujours humides, accentuaient encore cette expression de langueur ou d'emportement. || L'aspect de la jeune fille était effrayant et attractif à la fois. Les contrastes de la figure se reproduisaient dans tout l'ensemble. La nonchalance de l'attitude et la cambrure dédaigneuse du cou, témoignaient d'une hauteur instinctive; en même temps un je ne sais quoi d'obséquieux et de servile, se trahissait dans la façon dont elle était assise sur le bord même de sa chaise, dans la promptitude avec laquelle elle essayait soigneusement les tasses, et dans la timidité du regard dont elle interrogeait à tout moment la porte de la salle à manger [la maîtresse de maison gît paralysée dans la chambre voisine]. | Elle était vêtue de noir; sa robe, ajustée à la taille et montant jusqu'au cou, laissait deviner, probablement à dessein, les perfections d'un corps modelé à l'antique. Ses mains étaient blanches, petites, très-soignées. La manche de sa robe, légèrement flottante, dissimulait imparfaitement un bras blanc et potelé. Elle examinait souvent ses mains et ses bras, qu'elle semblait admirer.

- (18a) Figurez-vous une femme de vingt-cinq ans à peine, plutôt grande que petite, mince de la taille, large des hanches, avec des bras superbes, des mains patriciennes, une poitrine de marbre grec, un cou flexible et merveilleusement attaché sur des épaules polies et tombantes. || Ce corps de statue où la sévère correction de Phidias se mêlait à la grâce parisienne de Pradier, n'aurait eu droit qu'au titre de chef-d'oeuvre, pareil à tant d'autres chefs-d'oeuvre pétris en pleine chair féminine, s'il eût été couronné d'une tête régulière et classique. || Il n'en était point ainsi. - Jamais figure ne fut moins classique et moins régulière, et n'eut un charme plus étrange. - Une profusion de cheveux crespelés, d'un blond très-pâle, si longs et si épais que leurs nattes dix fois tordues, d'où s'échappaient des mèches folles, formaient un casque d'or à cette jeune tête. - Sous ce casque soyeux, un front large, mais un peu bas, - sous ce front des sourcils fins et noirs qu'on eût dit tracés au pinceau comme ceux des Chinoises. - Une peau de camellia, d'une blancheur marmoréenne faiblement rosée sur les joues, - un duvet de pêche mûre, - des yeux immenses, d'un noir profond bordés de cils recourbés qui faisaient ombre sous les paupières. - Une bouche petite, aux lèvres d'un rouge violent, laissant entrevoir dans le sourire des dents éblouissantes. - Un nez presque aquilin, aux narines mobiles. - Une fossette au menton. - L'ensemble du visage un peu trop allongé peut-être, mais ce défaut disparaissait dans la grâce inouïe de l'ensemble. || Ce que la plume ne peut rendre, c'est l'effet bizarre et saisissant du contraste de ces cheveux blonds, de ces lèvres pourpres, de ces sourcils noirs et de ces yeux sombres, au milieu de cette pâleur. || Les yeux surtout étaient magiques. - Leur expression n'offrait rien de lascif, rien même de voluptueux, et cependant le rayon qui s'en échappait sous les cils de velours agitait les coeurs et troublait les sens. || Il y avait de la MELUSINE dans cet-

te femme. - Un poète n'aurait pas rêvé sous une autre forme ces sorcières blondes qui jadis préparaient les philtres puissants dont une seule goutte suffisait pour embraser d'amour les vieillards courbés sous le poids de cent hivers, et jusqu'aux statues taillées dans un bloc de marbre ou de glace.

E. Le baiser.

- (42c) *Adieu! adieu! || Elle l'embrassa sur les lèvres; puis dégrafant son manteau, se cambrant en arrière pour découvrir sa gorge décollée par sa robe de soirée, le regard brûlant, elle s'abandonna toute frissonnante en lui disant: ||- Embrasse-moi le coeur. || Le grand et brun garçon appliqua sur son sein sa lèvre rouge, la tenant dans ses bras, appuyant son visage sur sa gorge. || A chaque caresse des lèvres, la Grande Iza tressaillait, vibrant comme sous un choc électrique. Puis, jetant des notes de son rire clair, elle se dégagea vivement de l'étreinte, se secouant en disant: || -Laisse-moi, laisse-moi, tu me rendrais folle. Adieu, Carie, à demain! || Alors, s'enveloppant dans son manteau, cachant son visage, avant que l'homme eût eu le temps de prendre la bougie pour l'éclairer, elle descendit rapidement l'étage, monta en voiture et dit au cocher: || - Au jardin Botanique!*

F. Le dénuement.

- (5) *Hélène était belle en ce moment [elle vient d'être sauvée de la noyade] Elle avait cette pâleur et ce désordre qui enflamment si vite les sens dépravés. Elle avait perdu son châle en traversant la Seine, et son sein, frémissant encore, se découvrait à demi nu aux yeux du précepteur; sa robe, trempée et collée sur son beau corps, moulait les formes les plus parfaites, et offrait l'image à la fois sensuelle et voilée de la Vénus sortant du bain. || Les sens s'irritent promptement devant ces formes qui semblent cacher des vêtements indiscrets à travers lesquels l'imagination se crée de brûlantes merveilles.*
- (83) */E conte à H les bains nocturnes et solitaires de M qu'il a surpris avec un ami: C'était en effet Mlle Diane Bérard qui revenait du large et se dirigeait vers la côte où elle avait laissé ses vêtements [...]. Malgré la réserve dont nous avons fait preuve lorsque nous avons voulu fuir ces parages, malgré notre savoir-vivre et nos délicatesses, nous ne songions pas à fermer les yeux, tant le spectacle qui s'offrait à nous était séduisant, original et imprévu. Oui, imprévu, car, nous ne nous étions pas doutés d'une chose bien simple, à savoir que le bain de Mlle Diane ne pouvait avoir été prémédité. / La nudité de M est spécifiée: C'est bien gênant un costume pour nager, et pour qui le mettrait-on? / M nageant est illuminé par un phénomène de phosphorescence marine / E et son ami admirent M: Nous la regardions, nous ne perdions aucun de ses gracieux mouvements, aucun des détails de sa splendide beauté. Ne vous empressez pas de nous condamner: notre curiosité, je vous le jure, n'avait rien de malsain, nos regards, rien de charnel; nous admirions en artistes, comme on admire, dans un musée, quelque splendide étude. La toile que nous avions sous les yeux était d'un dessin trop correct, trop noble, trop pur, le cadre*

qui l'entourait trop merveilleux, pour permettre à notre esprit de s'égarer et à notre imagination de vagabonder; notre âme seule s'extasiait, et, au lieu d'admirer la créature, elle admirait le créateur et s'élevait vers lui. /Après le rhabillage de M "dans l'obscurité la plus complète", l'auteur garantit une dernière fois la discrétion de son tableau - la scène, célèbre à l'époque, a duré quinze bonnes pages -: *Du reste, vous me rendez cette justice, je vous ai fait admirer le tableau dans son ensemble, sans vous en montrer ni les détails, ni les lignes, ni les contours. Vous savez par moi que Mlle Diane est merveilleusement belle, rien de plus, et tous les habitants du Pouliguen peuvent en dire autant: son costume de bain la trahit suffisamment./ H devient amoureux fou de M/*

- (94) *Elle ouvrit et arracha son corset plaqué sur la naissance des hanches. Les doigts s'attardaient au ruban de la ceinture du jupon de dessous. Elle jeta sur Brissot un regard incisif par-dessus son épaule. || - Sacristi, un noeud! ... || - Attendez, voilà un canif. || - Sous mes doigts, là . . . Coupez . . . || Il cherchait le noeud. Elle se retourna vers lui qui était penché. Elle riait. Elle lui prit la tête dans ses longues mains. Elle lui donna une vraie claque, et se mirant dans ses yeux: || - On est donc laide à présent? . . . [Suit, après rupture capitulaire: Brissot avait pris sa palette, etc.]*

G. Récit de la perversité.

- (119) *Un des plaisirs de Nana était de se déshabiller en face de son armoire à glace, où elle se voyait en pied. Elle faisait tomber jusqu'à sa chemise; puis, toute nue, elle s'oubliait, elle se regardait longuement. C'était une passion de son corps, un ravissement du satin de sa peau et de la ligne souple de sa taille, qui la tenait sérieuse, attentive, absorbée dans un amour d'elle-même [...]. Elle pliait le cou, regardant avec attention dans la glace un petit signe brun qu'elle avait au-dessus de la hanche droite; et elle le touchait du bout du doigt, elle le faisait saillir en se renversant davantage, le trouvant sans doute drôle et joli, à cette place. Puis, elle étudia d'autres parties de son corps, amusée, reprise de ses curiosités vicieuses d'enfant. Ça la surprenait toujours de se voir; elle avait l'air étonné et séduit d'une jeune fille qui découvre sa puberté. Lentement, elle ouvrit les bras pour développer son torse de Vénus grasse, elle ploya la taille, s'examinant de dos et de face, s'arrêtant au profil de sa gorge, aux rondeurs fuyantes de ses cuisses. Et elle finit par se plaire au singulier jeu de se balancer, à droite, à gauche, les genoux écartés, la taille roulant sur les reins, avec le frémissement continu d'une aimée dansant la danse du ventre [...]. Nana ne bougea plus. Un bras derrière la nuque, une main prise dans l'autre, elle renversait la tête, les coudes écartés [...]. Ployée et le flanc tendu, elle montrait les reins solides, la gorge dure d'une guerrière, aux muscles forts sous le grain satiné de la peau [...]. Nana était toute velue, un duvet de rousse faisait de son corps un velours; tandis que, dans sa croupe et ses cuisses de cavale, dans les renflements charnus creusés de plis profonds, qui donnaient au sexe le voile troublant de leur ombre, il y avait de la bête [...]. Un frisson de tendresse semblait avoir passé dans ses membres. Les yeux mouillés, elle se faisait petite, comme pour se mieux sentir. Puis, elle dénoua les mains, les abaissa le long d'elle par un*

glissement, jusqu'aux seins, qu'elle écrasa d'une étreinte nerveuse. Et rengorgée, se fondant dans une caresse de tout son corps, elle se frotta les joues à droite, à gauche, contre ses épaules, avec câlinerie. Sa bouche goulue soufflait sur elle le désir. Elle allongea les lèvres, elle se baisa longuement près de l'aisselle, en riant à l'autre Nana, qui, elle aussi, se baisait dans la glace.

(28) Mais, en cet instant aussi, la croisée, mal close, sans doute, cédant à la violence du vent, s'ouvrit toute grande, laissant s'engouffrer, sous les rideaux soulevés, une rafale d'eau et de grêle . . . || La bougie s'éteignit. || Les éclairs illuminèrent si-nistrement la chambre. || - Mon Dieu! Mon Dieu! . . . protégez-moi! s'écria Geneviève avec un accent déchirant. || C'en était trop. - Charlotte s'élança vers la fenêtre qu'elle referma . . . || Puis, en une seconde, elle fut déshabillée, et, en une autre seconde, aux côtés de Geneviève qu'elle étreignit entre ses bras nerveux . . . || [une ligne de points de suspension] || - Ah! s'exclama la fille du tonnelier, qu'est-cela? || Tais-toi! dit la fleuriste, dans un long baiser. Je suis un homme. || Parbleu! elle le voyait bien, - si, comme a dit Voltaire dans sa PU CELLE: || "BIEN SENTIR, C'EST VOIR." || Elle le voyait bien, Geneviève, que sa voisine était un voisin; que son amie était un amant!

(95) En un instant nous étions débarrassées de nos habillements. Ensuite, nous prenant par la main, nous dirigions en même temps notre souffle sur la clarté vacillante de la lampe, et, affrontant les ténèbres, nous glissions doucement dans notre lit. Avant de nous endormir, nous nous rappelions à voix basse le sujet de notre lecture, en nous communiquant nos idées touchant le dénouement que chacun de nous prévoyait. Enfin, harassées de sommeil, nous entrelaçâmes nos bras et nos jambes, et nous nous endormîmes dans cette attitude délectable, a-près nous être fait un déluge de délicieuses caresses. Tandis que je respirais l'haleine d'Emma, plus douce, plus parfumée que celle du zéphyr, je lui envoyais la mienne, dont elle s'abreuvait à son tour.

H. Récit du viol.

(40) /O rencontrant H qu'elle prend pour A- (son frère) lui retrace la scène où il est censé l'avoir outragée: - Vous rappeler? . . . vous rappeler? . . . cette soirée où, promenant votre désœuvrement malsain dans cette région honnête qui ne connaît pas le mal, vous avez trouvé drôle . . . oh! très-drôle, vraiment! . . . d'insulter une jeune fille endormie à cette ombre superbe que vos yeux indifférents paraissent encore admirer? . . . Ah! faut-il donc vous rappeler que vous étiez après boire? [...] C'était là, voyez-vous, il y a six mois; cette dernière journée d'automne était chaude, orangeuse et lourde comme un soir d'été . . . et ce coin vert est si solitaire! . . . Après une promenade en forêt, je m'étais oubliée à rêver sous les grands arbres . . . et le sommeil vint. Vous vîtes aussi. . . / H, par dignité, tente de stopper le récit de O: Mais elle continua sans l'entendre, avec la prodigieuse intrépidité de l'innocence exaltée. / O, qui est pure, représente à H la tentative de viol de A-comme une "plaisanterie grossière" / O raconte

l'acte à H: Vos mains qui emprisonnaient les miennes, me tirèrent brusquement du sommeil, et puis l'indicible dégoût de sentir sur mes lèvres la chaude haleine des vôtres . . . / M survenant met en fuite A- / Un témoin les surprend alors: la réputation de O est "en lambeaux" / Le récit qui suit est axé sur les moyens de la réparation/

(86) Le rire énérvé de Jacques continua. || Ensuite, sans autre préambule, ses deux bras tentèrent d'enlacer la taille de la Sans-Mirettes . . . || Celle-ci se raidit et se rejeta en arrière à ce contact, avec une énergie instinctive qui la débarrassa de l'étreinte sauvage, - et, ayant rencontré la table sous ses mains qui battaient le vide, elle poussa, toujours d'instinct, ce meuble entre elle et l'agresseur . . . || Cadet-Rupin n'en rit que plus fort. Il avait déposé sa bouteille sur le buffet. Il revint à elle, et avala une nouvelle et copieuse gorgée d'eau-de-vie. Puis, il fit le tour de la table . . . || L'aveugle n'avait pas d'issue. Elle recula vers le lit; mais pas assez pour que l'ex-géant ne pût la saisir par sa robe, qui craqua sans se déchirer. Seulement, les dernières agrafes du corsage, arrachées toutes à la fois, découvrirent sa poitrine, tandis que ses cheveux dénoués inondaient ses épaules . . . || Elle tomba sur le lit dans une attitude de terreur et de désespoir qui la rendait plus belle encore . . . || Jacques eut un rictus de satyre. Il fit un pas. La malheureuse le sentit venir. Tout son pauvre corps s'abîma dans une prostration complète, et sur ses lèvres expirèrent ces mots qui étaient comme l'expression de l'horreur et de la prière suprême: || Mon frère! oh! mon frère! . . . || Ça n'est pas vrai! gronda l'ainé des Vautour. Tu mens! Je ne suis que ton maître! . . . || La jeune fille ne l'entendit point: elle n'avait plus le sentiment ni la perception des choses. . . || Le bandit, dont la folle passion s'exaltait jusqu'au délire, poussa comme un rugissement de joie: || Évanouie! s'exclama-t-il. Bonne affaire! Elle ne m'échappera pas!

(128) Hors de lui, il pressait la jeune fille contre sa poitrine, l'étouffant presque sous ces caresses délirantes; celle-ci, faisant de violents efforts pour se dégager, y parvint un instant, allait saisir de cordon de la sonnette, son dernier espoir, sa seule défense; mais le comte, abusant, dans l'égarement où il se trouvait, de sa force extraordinaire, l'en empêcha en l'enlaçant de ses embrassements insensés, en étouffant par ses lèvres collées sur les siennes les cris qui s'échappaient de sa gorge crispée, tandis que, épuisée, vaincue et palpitante, sa victime perdait connaissance dans ses bras.

(56) Il avait passé la main sous sa taille, et elle, étonnée, se reculant un peu, le regardait. || Le chœur s'était tu et l'orgue reprenait ses modulations plaintives. || - Ces accents ne semblent-ils pas nous convier à de chastes et plus étroits embrassements. Je vous aime, chère Marie, et vous pouvez m'aimer sans crainte. Aimer le prêtre c'est aimer Dieu. Catherine de Sienna appelait Dieu le GRAND OCÉAN PACIFIQUE; noyons-nous donc en lui, dans les eaux des saintes voluptés. || Il cherchait à l'asseoir sur ses genoux en l'enlaçant de ses bras. || Oh! monseigneur,

fit-elle, commençant à comprendre, monseigneur! || Elle ne put en dire davan tage; la stupéfaction, l'épouvante la paralysaient. Elle parvint à se lever cepen dant et faisait tous ses efforts pour se dégager de l'étreinte. || - Laisse-moi seu lement toucher à tes lèvres. Marie! Marie! ne me repousse pas. Je suis ton évê- que, ton ami. Avec moi, ce n'est pas pécher, c'est le baiser mystique. Ce sont nos âmes qui communient. Marie, ma chère Marie, communions sur cet autel. || Il voulait la coucher sur le sofa, mais elle, les yeux hagards, la face empourprée, s'échappa de ses mains. || Il eut le temps d'atteindre la porte avant elle et repous sant brusquement la jeune fille, qui affolée allait se jeter dans la chapelle, il la fit tomber sur les pieds du grand Christ, le dos sur le clou de fer. || - Père, au secours! cria-t-elle. || Mais sous les doigts de l'artiste inspiré, l'orgue rendait ses plus harmonieux accords et le choeur emplissait gaiement la chapelle: || Vive Jésus, vive sa force. || Vive son agréable amorce! || Vive Jésus en tous mes pas. || Vive ses amoureux appas! || - Marie! Marie! dit l'évêque, êtes-vous bles sées? || Penché sur elle, il regardait son visage pâle, et, comme elle ne bougeait pas, que ses yeux étaient fermés et ses lèvres ouvertes, il baisa doucement les yeux et mit sa bouche sur les lèvres. || - Marie! répéta-t-il. Marie, m'entends- tu? M'entendez-vous, Marie? || Il la plaça sur ses genoux et d'une main frémis sante chercha sous le fichu les battements du coeur. || Il battait encore, mais bien faiblement, sous le globe chaud et ferme dont il sentait l'élasticité et ses doigts enfermant ce sein virginal, il recommença à baiser les yeux et les lèvres. || - Marie! Marie! || Il passa les bras sous ses épaules et l'étendit sur le divan. || Puis il s'agenouilla, dégrafa la robe et mit ses lèvres partout où glissaient ses mains. || - M'entends-tu, douce Marie, m'entends-tu? || Au fond de la chapelle, l'orgue répondait, accompagnant le choeur des nonnes enivrées des joies du ciel: || Vive Jésus, quand tout à l'aise || Il me permet que je le baise! || Vive Jésus, lorsque, fâché, || Il me reproche mon péché/ ||

.....1 En ce moment, la soeur Sainte-Marie-des-Anges revenait de sa visite à l'évêché. Elle était agitée et pâle et s'affaissa dans un fauteuil. || - Petite, dit-elle à Virginie Collard, qu'elle aperçut dans la chambre, la tête penchée sur la leçon que lui avait donné le prêtre, cours appeler monseigneur; va vite, dis-lui que j'ai besoin de lui parler à l'instant. Passe par ce petit escalier, tu le trouveras dans la chapelle. || Il faisait noir, l'enfant descendit à tâtons: Arrivée au bas de l'escalier, elle eut peur et s'arrêta. || La porte de l'oratoire était restée entr'ouverte et elle entendait un bruit semblable à des gémissements. || Elle regarda et aperçut le dos de monseigneur qui, penché sur le divan, se livrait à une lutte étrange avec une nonne qu'elle ne pouvait voir.

2. "Criminilisation" textuelle.

A. Le cadavre.

- (4) *Le bel Antoine gisait la face contre terre, hors de sa couchette en désordre. Les draps avaient, en partie, suivi le mouvement de son corps, sauf vers le bas, où mieux maintenus, ils avaient embarrassé les pieds dans leurs plis. || Le cadavre, ainsi suspendu à demi, montrait son côté gauche frappé dans la région du coeur. A peine une ligne rouge et quelques gouttelettes marquaient-elles sur la chemise de la victime le passage de l'arme. A la tête du lit, le traversin était rejeté de côté et une déchirure triangulaire qu'une pointe devait avoir produite, laissait voir la toile bleue du matelas.*
- (91) *Sur la table du milieu, on voyait LA JOURNÉE DU CHRETIEN, éclaboussée de rouge, et le cric malais, dont la lame était noirâtre. || Le corps de Françoise était couché un peu sur le côté; mais sa tête se renversait presque de face dans les masses de ses cheveux déroulés. Elle était très belle dans la mort, malgré l'horrible blessure qu'elle portait au cou. || On la voyait très bien, la blessure. Cela ressemblait à un coup de sabre, lancé en fauchant et à tour de bras. La forme de l'arme avait produit ce résultat. || La jugulaire était tranchée profondément. La plaie énorme avait rendu une considérable quantité de sang.*

B. L'attentat/le meurtre.

- (78) /H (sans arme) s'est barricadé dans la chambre de 0 pour la protéger des entreprises de M'/M', au matin, assaille H par surprise: *Une forme humaine sortit de l'obscurité de l'escalier et on dit en ricanant: || - Je vous ai procuré une nuit agréable, monsieur d'Hercourt, mais je me suis réservé pour le réveil! || Et l'officier se sentit frappé deux fois entre les épaules d'un couteau tenu par une main vigoureuse. Peut-être même le meurtrier, qui n'était autre que Tom Sondons, allait-il frapper encore quand Nathalie se jeta sur lui et paralysa ses mouvements. Léopold, couvert de sang, venait de tomber à la renverse en faisant entendre de faibles plaintes. || - Au secours! à l'assassin! s'écria Mme de Ver-ville; Bidouret! Marianne! venez vite . . . on tue Léopold d'Hercourt. / La blessure de H garantit, aux yeux de 0, l'amour conforme - et impossible - de H pour elle/*
- (78) /Traquenard (p.312) où M et un complice périssent, libérant du même coup 0 (épouse de M) et permettant la réalisation de la relation conforme désirable 0 <++++> H en attente depuis le début du livre: *Et il appuyait son revolver contre la poitrine de Barney. Celui-ci parut perdre son assurance et pâlit visiblement. || -Allons! ne nous fâchons pas, répliqua-t-il en regardant autour de lui, on va vous donner ça . . . Sacrebleu! vous êtes bien pressé! || - A l'instant! à l'instant même! répéta Verville avec une fureur croissante; n'essayez pas de me tromper, n'essayez pas de fuir . . . Au premier mouvement suspect je vous loge plusieurs balles dans le corps. || - Voyons, pas de folies! . . . Laissez-moi du moins enflammer une autre allumette, car celle-ci va s'éteindre. || - Infâme menteur! brigand! scélérat! je t'ordonne . . . || Il n'eut pas le temps d'achever. Des pas précipités se firent entendre derrière lui, une voix enrouée et farouche s'é-*

cria: - || De quoi? Des "raisons" entre amis? La paix... la paix donc! || Et une sorte de massue s'abattit sur la tête de Verville. || Le coup était si vigoureux que, malgré son chapeau, Verville tomba à la renverse, en poussant un cri terrible; mais, en tombant, son doigt avait pressé convulsivement la détente du pistolet, une détonation retentit et un autre cri de douleur répondit au sien. || Le malheureux, à moitié assommé, ne pouvait rien voir, car l'allumette-bougie s'était brusquement éteinte; il se roulait sur le sol en criant de toute sa force: - Au secours! à l'assassin! || La voix enrouée reprit: || - Est-il bête celui-là... Tirer sur un camarade! En voilà de l'ouvrage! Mais ton compte est bon... Tiens! tiens! tiens! || Et chaque "tiens" était accompagné d'un coup de massue qui tombait sur la tête de Verville, comme un marteau de forgeron sur une enclume. Verville essaya encore de pousser quelques cris... mais le Champ-de-Mars était si vaste, et les alentours étaient si déserts! /

C. La bagarre.

(101) /H aime M/M a une liaison avec A-/M abandonne H/A- provoque H/H "prise d'une colère folle" assaille A- : *Mais Gervaise, brusquement, hurla. Virginie venait de l'atteindre à toute volée sur son bras nu, au-dessus du coude; une plaque rouge parut, la chair enfla tout de suite. Alors, elle se rua. On crut qu'elle voulait assommer l'autre. || -Assez! assez! cria-t-on. || Elle avait un visage si terrible, que personne n'osa approcher. Les forces décuplées, elle saisit Virginie par la taille, la plia, lui colla la figure sur les dalles, les reins en l'air; et, malgré les secousses, elle lui'releva les jupes, largement. Dessous, il y avait un pantalon. Elle passa la main dans la fente, l'arracha, montra tout, les cuisses nues, les fesses nues. Puis, le battoir levé, elle se mit à battre, comme elle battait autrefois à Plassans, au bord de la Viorne, quand sa patronne lavait le linge de la garnison. Le bois mollissait dans les chairs avec un bruit mouillé. A chaque tape, une bande rouge marbrait la peau blanche. / La scène, qui couvre sept pages en tout et qui se termine avec le dérisoire triomphe de H, signifie, dans le contraste, son désespoir et son dénûment absolus, sur quoi s'articule le récit à suivre/*

D. La bataille.

(11) /Le parti de H monte à l'assaut de la tour où le parti de M a trouvé refuge: *Cela fut en effet épouvantable. ||Ce corps-à-corps dépassa tout ce qu'on avait pu rêver. ! Pour trouver quelque chose de pareil, il faudrait remonter aux grands duels d'Eschyle ou aux antiques tueries féodales; à ces "ATAQUES À ARMES COURTES" qui ont duré jusqu'au dix-septième siècle, quand on pénétrait dans les places fortes par les fausses brayes [. . .] || Les rencontres de sapeurs dans les galeries couvertes quand la contre-mine vient couper la mine, les boucheries à la hache sous les entrepôts des vaisseaux qui s'abordent dans les batailles navales, ont seules cette férocité. Se battre au fond d'une fosse, c'est le dernier degré de l'horreur. Il est affreux de s'entre-tuer avec un plafond sur la tête.*

Au moment où le premier flot des assiégeants entra, toute la retraite se couvrit d'éclairs, et ce fut quelque chose comme la foudre éclatant sous terre. Le tonnerre assaillant répliqua au tonnerre embusqué. Les détonations se ripostèrent; le cri de Gauvain s'éleva: Fonçons! Puis le cri de Lantenac: Faites ferme contre l'ennemi! Puis le cri de l'Imâus: A moi les Mainiaux! Puis des cliquetis, sabres contre sabres, et coup sur coup, d'effroyables décharges tuant tout. La torche accrochée au mur éclairait vaguement toute cette épouvante. Impossible de rien distinguer; on était dans une noirceur rougeâtre; qui entraînait là était subitement sourd et aveugle, sourd du bruit, aveugle de la fumée. Les hommes mis hors de combat gisaient parmi les décombres, on marchait sur des cadavres, on écrasait des plaies, on broyait des membres cassés d'où sortaient des hurlements, on avait les pieds mordus par des mourants. Par instants, il y avait des silences plus hideux que le bruit. On se colletait, on entendait l'effrayant souffle des bouches, puis des grincements, des râles, des imprécations, et le tonnerre recommençait. Un ruisseau de sang sortait de la tour par la brèche, et se répandait dans l'ombre. Cette flaque sombre fumait dehors dans l'herbe. / La scène représente, au sommet de la trajectoire narrative, l'affrontement décisif du principe de la conformité (républicanisme) et du principe de la négativité (féodalisme); la lecture a été constamment fixée sur son résultat; la violence du heurt vraisemblabilise le sens à un niveau "cosmique"/

NOTE: La représentation de l'amour non passionnel/non criminel (conforme) trahit un certain taux de scandale - mais dans des limites strictement observées. La sexualisation n'est pas bannie de la représentation de la relation amoureuse conforme, mais elle est 1) tenue sous silence, recouverte d'un épais tissu métaphorique ou signalée sur des franges réputées innocentes (le pied, la boucle de cheveux, le charme, etc.), 2) non reconnue ni admise par l'agent. Quant au crime, il n'est "juste" qu'en tant que punition, et encore doit-il être excusé par un long développement narratif mettant en avant le désespoir et la folie de l'agent positif, etc. Alors, l'horreur du spectacle est censée représenter l'étendue du châtiement. Exemples:

(35) /H et O se rencontrent pour la première fois sur la tombe de leur marraine et bienfaitrice: *Tout en cheminant, tout en songeant, les jeunes gens se souvenaient de ce que leur vieille amie leur avait autrefois conté l'un de l'autre. Bernard pensait toujours à sa marraine; mais il voyait Renée marcher devant lui, et il ne pouvait s'empêcher de la regarder encore. Il lui trouvait cette grâce adorable que l'esprit rêve et que la vie seule peut donner. Ah! comme les boucles dorées qui couraient sur le cou de Mlle Velmyr occupaient déjà le jeune et sage Bernard! Il lui semblait que les oiseaux chantaient ce jour-là mieux que les autres jours. Le soleil brillait au ciel, et les violettes cachées sous l'herbe embaumaient doucement. Le jeune d'Elbaume sentit la tristesse le quitter peu à peu, puis disparaître. Comment se soustraire au charme des fleurs quand on a vingt ans, et qu'on suit pas à pas une blonde jeune fille dans un étroit sentier bordé d'aubépinnes blanches! /*

(78) /H sauve O qu'il aime de la noyade, alors que M, son époux, la rejette dans les flots/O montre à H la preuve de la basse action de M (qui passe pour mort): *La jeune femme, sans fausse modestie, écarta son fichu et montra, sur son épaule délicate, l'empreinte sanglante d'un soulier ferré. || -Le misérable! s'écria Léo-*

pold avec une indignation qu'il ne sut pas maîtriser. Il Nathalie se hâta de rajuster son fichu. Il - Cet homme, poursuivit l'officier ne vous a jamais aimée . . . comme vous méritiez de l'être. Il Mme de Verville se taisait et était retombée dans une sombre méditation. /H et O, enfermés dans un phare, sont aux prises avec des bandits/O demande à H de passer la nuit dans sa chambre pour veiller à sa sécurité: Ce ton affectueux, ces caresses causèrent à d'Hercourt une émotion indicible. /H passe la nuit sur un fauteuil/Le danger vécu en commun fixe l'affection des héros et augmente le déséquilibre relationnel consécutif à la réapparition du mari, sur quoi dirige le texte/

/H, au dénouement, vient faire justice de O - qui l'a trompé, bafoué, ruiné et rendu quasi fou: Gardant ses mains jointes, éplorée et le regard suppliant, elle tomba sur ses genoux. || - Je ne veux pas mourir! s'écria-t-elle, grâce, grâce! . . . Emmenez-moi, je ferai tout ce que vous voudrez. || // lui lança un regard plein de mépris et de dégoût. || - J'aimerai mon enfant! reprit-elle. || - // est trop tard, répondit-il froidement; notre fille ne nous appartient plus: je l'ai donnée! || -Je me repens! || - Tant mieux pour vous, Dieu sera clément!! - Pitié! pitié . . || - Je n'ai plus de pitié; il faut mourir! || Les cheveux en désordre, les yeux démesurément ouverts et les traits affreusement contractés, elle se tordait convulsivement à ses pieds. || Ce fut un horrible instant. || Soudain, elle se releva et bondit sur ses jambes en faisant entendre un sorte de rugissement. || - A moi! à moi! au secours! cria-t-elle. || Frédéric fit feu, à bout portant. || Elle tomba à la renverse, tout de son long, les bras en croix, foudroyée, ayant au milieu du front un trou énorme. La charge avait fait balle. || Frédéric mit le canon du pistolet entre ses dents. Une seconde détonation se fit entendre. Le mari tomba à côté de sa femme, le crâne ouvert, horriblement défiguré. || Leur sang coulait à flots. Autour d'eux, des lambeaux de chair étaient tombés sur le tapis et sur les meubles.!

TABLEAU 25

L'AFFIRMATION DE PROBATION ROMANESQUE

PROCÉDURE: On repère la position de probation du texte romanesque à deux niveaux: 1) en tant que parole de recouvrement, le texte affirme explicitement la démonstrativité (l'auteur dénie - sauf par défi - toute gratuité à l'ouvrage), 2) en tant que réalisation structurale, le texte démontre implicitement l'information archétypale.

Le roman moralise; il prouve par l'exemple; il démontre par l'illustration; il contient un enseignement, renferme une leçon, implique une conclusion morale; il attache à des valeurs, est utile, fait du bien¹ :

L'auteur, dans la composition de ce livre, est resté fidèle à ses bonnes habitudes: plaire et moraliser. Il met en présence deux jeunes seigneurs corses: l'un, Silvio de la Rocca, accuse son ami d'enfance, Agostino Rafaéli, d'avoir assassiné son père et se prépare à exercer envers son ancien camarade les lois cruelles de la Vendetta. L'auteur, avec tout l'attrait du roman, prouve sans peine combien est criminelle l'habitude de se faire justice soi-même par des moyens violents et barbares, qu'ils s'appellent la Vendetta en Corse ou le duel en France

Il [l'auteur] aurait pu ajouter ce sous-titre: De l'influence de la religion dans les familles²!

JEAN MARGARIT est une oeuvre saine, d'un intérêt puissant, d'une opportunité qui éclate à chaque page et qui de plus, sous la forme attachante du roman, renferme une forte leçon⁴.

Astreint par le devoir de sa profession à un secret inviolable, il [l'auteur] a cependant toujours pensé qu'un pareil exemple d'abnégation, de désintéressement et de générosité pourrait produire quelque bien, s'il était connu, et il a enfin obtenu la permission de le publier. (A. Quinton, Maîtresse et servante, 1879. Au Lecteur).

J'ai enveloppé cette part de vérité, que je n'ai pu cacher, dans une fiction dramatique, afin de montrer par un exemple exagéré la singulière déformation de nos moeurs opérée par l'influence française. (Ch. Buet, Irène Bathori, 1879. Dédicace).

Ne terminons pas par un tableau si triste, et qui n'est pas dans nos habitudes, mais quelquefois les événements vous entraînent et d'ailleurs il faut bien que le vice soit puni;

1. On sait que depuis 1782 fonctionne le Prix Montyon, décerné par l'Académie française et destiné à récompenser "les ouvrages les plus utiles aux moeurs". Parmi les romans couronnés, on relève: 1872: / Verne, Cinq semaines en ballon; Voyage au centre de la terre; Vingt mille lieues sous les mers; De la terre à la lune; Autour de la lune; (34); 1875: A. Second, Les Demoiselles Du Ronçay; 1877: (127); 1878: (107); 1879: H. Malot, Sans Famille; 1880: E. Texier et C. Le Senne, Les Mémoires de Cendrillon
2. Encart publicitaire pour/. Gondry du Jardinot, L'Anneau du meurtrier, 1875.
3. Pplybiblion, tome 13, 1875, 8. A propos de A. Archier, Un coeur pur, 1874.
4. Eclipse, NO 398, 11 Juin 1876, 3. A propos de G. Graux, Jean Margarit, 1876.

si cela n arrive pas toujours dans le monde, c'est bien le moins que cela se trouve dans les romans [...] Que conclure de tout cela? C'est qu'il vaut mieux être volé que voleur, et trompé que trompeur; car, si les intrigants réussissent un moment à vivre aux dépens des personnes qu'ils dupent, leur triomphe n'est jamais de longue durée; ce qui l'emporte toujours sur les folies, les sottises enfantées par l'ambition et la vanité, c'est la satisfaction que l'on éprouve lorsque notre conscience ne nous reproche rien (Ch.P. de Kock, *Les Intrigants* (191))

Charles Deslys est le Dickens français. Il tend surtout à nous faire aimer la patrie, le foyer la campagne⁵.

La leçon est frappante, et ce drame est l'éclatante condamnation des désastreux systèmes que les Jules Ferry et les Paul Bert veulent introniser dans l'enseignement public. Félicitons M. Albert Delpit d'avoir, lui aussi, sous la forme populaire du roman, combattu ces innovations avec une conviction peu commune⁶.

Ce récit, plein d'intérêt et de mouvement, [...] renferme, sous sa forme romanesque, un enseignement salutaire. C'est une défense énergique et habile du principe essentiellement conservateur des armées permanentes contre les attaques intéressées de la Révolution. Nous ne connaissons point de récits de même genre qui fassent mieux aimer l'armée, ce dernier boulevard de l'ordre .

Voulez-vous inspirer à un esprit droit une haine bien sentie pour la Révolution, faites-lui lire le roman historique en deux volumes de M. Ch. d'Héricault [...] La lecture de cette oeuvre d'imagination, d'où la terrible réalité se dégage si puissamment, a produit sur nous le même effet que LA RÉVOLUTION de M. Taine, cet énergique et irréfutable réquisitoire [...] Jamais on n'avait décrit avec autant de verve indignée les intrigues nombreuses que les clubs révolutionnaires nouèrent, en 1792, avec les clubs révolutionnaires d'Angleterre; jamais on n'avait donné un tableau plus vivant de l'anarchie qui régnait en province à cette époque; jamais on n'avait fait mieux ressortir le triste rôle joué dans l'oeuvre de destruction par les francs-maçons, les illuminés et les espions. C'est un historien sérieux qui s'est fait romancier pour la circonstance; ce n'est pas un romancier qui prend à la légère le titre d'historien. Pas une scène de son livre qui ne démontre jusqu'à quel point les lois divines et humaines furent foulées aux pieds par les auteurs du drame démagogique. On est ému, empoigné, secoué, convaincu, et l'on sort de là plus fort et mieux armé contre l'envahissement de certaines idées insalubres⁸.

Déjà si utile par la vérité qu'elle renferme, la FICTION le sera davantage si elle a une signification morale, c'est-à-dire si l'écrivain se met toujours du parti des bons contre les méchants⁹.

5. *Polybiblion*, tome 25, 1879, 8. A propos de Ch. Deslys, *La Dot d'Irène*, 1877.

6. *Polybiblion*, tome 29, 1880, 13. A propos de A. Delpit, *Le Mariage d'Odette*, 1880.

7. *Polybiblion*, tome 10, 1873, 11. A propos de L. Énault, *Le Baptême du sang*, 1873.

8. *Polybiblion*, tome 28, 1880, 20, 21. A propos de Ch. d'Héricault, *En 1792. Le Premier amour de lord Saint-Albans*, 1879.

9. Bénard, 1877, II, 76.

Nous écrivons [dit le romancier à propos de ses livres] dans un but déterminé: faire du bien¹⁰.

Un livre pour avoir sa raison d'être, doit tendre à un but moral, soit que l'auteur en fasse le développement d'une idée, d'un sentiment ou d'une opinion, soit qu'il y place une peinture destinée à mettre en relief certaines situations. || La thèse, apparente ou latente du sujet, doit toujours exister¹¹.

Le roman a pour objet d'instruire, de répandre la vérité, la connaissance; il démontre par l'illustration une erreur d'organisation sociale, il indique un remède; il proteste et condamne, il "punit"; il est propagandiste ou satirique; il améliore; il est instrument de progrès:

M. Paul Perret n'est pas un prédicateur; mais son livre est, par l'action elle-même, une éloquente protestation contre le divorce¹².

Ce livre, sous une forme fantaisiste, est la protestation la plus énergique qui ait été publiée sur les événements de Paris. Dans ces pages d'une moquerie cinglante, l'auteur relève les nombreuses calomnies répandues à propos du second siège, fait justice de toutes les atrocités commises au nom de l'ordre, et des exagérations propagées par une presse timorée et injuste. C'est une oeuvre aussi spirituelle que courageuse, et qui restera¹³.

J'espère exciter dans l'âme de mes lecteurs des sentiments de compassion, même pour les forçats de droit commun. || J'espère surtout exciter leur indignation contre le traitement infligé à des condamnés politiques. (Mes Sept ans de bagne, par un forçat (192))

SOUS L'EMPIRE est, avant tout, une oeuvre de propagande politique. (19) Prospectus.

Ce livre, appelé à un vif succès, n'est pas seulement une oeuvre d'imagination, c'est la révélation implacable de l'un des drames les plus saisissants et des dénis de justice les plus flagrants de notre époque. L'horreur et le mystère de ces crimes impunis rappellent et dépassent les causes criminelles les plus célèbres¹⁴.

Et mon ambition, je l'avoue, serait que mon livre donnât la curiosité de lire les travaux sur la FOLIE PÉNITENTIAIRE, amenât à rechercher le chiffre des IMBÉCILES qui existent aujourd'hui dans les prisons de Germont, de Montpellier, de Cadillac, de Doullens, de Rennes, d'Auberive, fit, en dernier ressort, examiner et juger la belle illusion de amendement moral par le silence, que mon livre enfin eût l'art de parler au coeur et à l'émotion de nos législateurs. (38) Préface.

10. Buet, 1878,45. --- 11. Grandeffè, 1880, vu. --- 12. *Polybiblion*, tome 31, 1881, 295. A propos de P. Perret, *Les Demi-mariages*, 1880. --- 13. Annonce sur le catalogue de l'éditeur pour A. de Sorr, *Ranatalalulu CXXXIV*, 1872.---14. *Eclipse*, N° 270, 28 Décembre 1873, 3. Annonce pour O. Féré, *Le Juge-médecin*, 1872.

Au même genre ["de romans dont Rocambole offre le plus parfait spécimen ") et au genre Gaboriau simultanément, appartient le NUMERO 13, DE LA RUE MARLOT, par René de Pont-Jest. Habituellement, dans de semblables oeuvres, il s'agit d'un crime dont on soupçonne d'abord tout autre chose que le vrai coupable. Cette fois, les apparences existent, les recherches se poursuivent, les imbroglios naissent à chaque pas; et il se rencontre finalement qu'il n'y a eu ni meurtre, ni suicide, bien que, dans un escalier, un cadavre ait été trouvé. Le prétendu assassin s'est enfui; mais sa prétendue complice est devant les assises et va être condamnée à mort, quand arrive juste à point d'Amérique un détective ramenant l'inculpé. Celui-ci, péremptoirement, démontre que le cadavre trouvé dans l'escalier du numéro 13 de la rue Marlot est celui de M. de Rumigny, lequel s'était tué lui-même par accident en tombant sur un couteau ouvert qu'il tenait à la main. O fiuOoç ôt(Xoi cette fable montre que la justice ne saurait s'entourer de trop de précautions en traduisant quelqu'un à sa barre

15

On y montre [dans ce roman] ce que peuvent faire d'un honnête homme les commis-voyageurs en libre-pensée et en radicalisme. On y flétrit énergiquement les odieux sophismes dont se sert la Révolution pour corrompre les populations des campagnes. On y expose les tristes conséquences des doctrines antireligieuses et antisociales. On y dévoile enfin les ténébreuses manoeuvres des Rabagas ' modernes. Excellent roman à répandre parmi le peuple .

Bien des fois votre coeur saignera, mais allez jusqu'au bout: pour être complètement cautérisées, certaines plaies doivent être fouillées à fond. Du reste, l'éloquence passionnée de l'auteur tout en réhabilitant noblement et grandement le pauvre martyr, ne manque pas de flageller sans pitié ses sinistres assassins et de clouer leur mémoire au pilori de l'humanité. (159) Prospectus.

Le roman moderne, tel que je voudrais le voir compris par tous, comme il l'est par quelques-uns, c'est le commentaire élégant et décent de la vie; il en médite, tout juste assez pour entretenir l'orgueil de la supporter; il ne doit pas la calomnier au point d'en inspirer l'aversion, car il n'a rien à offrir pour la remplacer, pas même l'ivresse des rêves. Sa tâche est de faire aimer les héroïsmes familiers, d'entretenir la joie du dévouement, l'estime de l'amour, avec l'amour de l'estime .

Nous serons des chirurgiens imputoyables et nécessaires .

20. Zola, 1880, 156. (Ces dernières formules ne sont que le condensé des propositions relevées p. 242-243 (Programmatique naturaliste)). La même thèse, étendue à l'art en général, se trouve chez Proudhon, 1865, 225, 43, 234, 309: L'art a pour objet de nous conduire à la connaissance de nous-mêmes, par la révélation de toutes nos pensées, même les plus secrètes, de toutes nos tendances, de nos vertus, de nos vices, de nos ridicules, et par là de contribuer au développement de notre dignité, au perfectionnement de notre être. Il ne nous a pas été donné pour nous repaître de chimères, nous enivrer d'illusions, nous tromper et nous induire à mal avec des mirages, comme l'entendent les classiques, les romantiques et tous les sectateurs d'un vain idéal; mais pour nous délivrer de ces illusions pernicieuses, en les dénonçant [...] Je définis donc l'art: UNE REPRESENTATION IDEALISTE DE LA NATURE ET DE NOS MEMES, EN VUE DU PERFECTIONNEMENT PHYSIQUE ET

15. Polybiblion, tome 22, 1878, 37. --- 16. "Rabagas, comédie politique de V. Sardou (1872). Rabagas est le type du politicien de café, chef d'une bande de démagogues". (Larousse) — 17. Polybiblion tome 25, 1878, 28-29. A propos de L. Noble, Kermadiou, 1878. --- 18. Ulbach, 1879, 152-153. — 19. Zola, 1929, 126.

MORAL DE NOTRE ESPÈCE [...] L'art, devenu rationnel et raisonneur, critique et justicier [...] [ne peut plus être un fauteur de tyrannie, de prostitution et de paupérisme [...] L'art est désormais incorruptible [...] Nous n'avons pas de béatifications à faire; nous n'avons à prononcer que des condamnations . . .

TABLEAU 26
PRATIQUE DE LA PROBATION ROMANESQUE

(6bc)	Le roman prouve que
(5)	les méchants ne parviennent pas à leurs fins; les bons triomphent, sont récompensés;
(1)	le méchant ne jouit pas longtemps du fruit de ses crimes, est puni;
(3)	la bonté du bon convainc le méchant; le bon est récompensé;
(4)	le parti du méchant est défait; le méchant est éliminé; le parti du bon triomphe; le bon est récompensé;
(48)	le bon est innocenté; la voie conforme du devoir est la voie à suivre;
(156)	le bon est innocenté, est récompensé; le coupable est découvert, est condamné;
(157ab)	le méchant ne parvient pas à ses fins, est puni; la ténacité du bon est récompensée;
(83)	le méchant est puni; le bon ne survit pas au déshonneur;
(82)	le méchant est éliminé;
(158b)	le bon retrouve la paix, dans la voie de la conformité; le bon trouve le bonheur dans la voie de la conformité, est récompensé;
(75)	le méchant démasqué doit fuir; les bons trouvent le bonheur dans la voie conforme;
(127)	la voie non conforme du scandale n'est pas la voie du bonheur; l'amour conforme apporte seul le bonheur, est la récompense du remords;
(17)	les méchants sont malheureux, déchoient; le bonne survit pas au déshonneur; les bons trouvent la paix et le bonheur dans la voie conforme;

- (7) la voie conforme (du devoir, du renoncement, du sacrifice) est la voie du bonheur;
- (79) dans la société des méchants, le bon est une victime;
- (54) les méchants sont éliminés, punis; les bons sont récompensés;
- (76) le méchant est puni;
le bon ne survit pas au déshonneur;
- (43) le méchant est puni;
les bons trouvent le bonheur dans la voie conforme, sont récompensés;
- (99) la voie non conforme ne mène pas au bonheur; la voie conforme du devoir est la voie à suivre;
- (35) l'amour conforme partagé apporte seul le bonheur; la voie conforme est la voie à suivre.

TABLEAU 27
IDÉOLOGISME DE LA PROBATION ROMANESQUE

PROCÉDURE: On traduit ci-dessous ce que les TABLEAUX 17 p. 219 sq. et 26 p. 303-304 inscrivent idéologiquement sous la représentation sans le nommer.

Le roman établit comme vérité idéologique

- (6bc) la positivité de la classe dominante: l'agent récompensé épouse un cadre de l'armée, possède la fortune;
- (5) la négativité de la classe dominée: l'agent puni meurt en perdant la fortune dérobée; la positivité de la classe dominante: l'agent récompensé épouse un banquier;
- (1) la positivité de la classe dominante: l'agent récompensé devient chef d'entreprise;
- (3) la positivité de la classe dominante: l'agent récompensé s'est acquitté de sa dette envers son bienfaiteur noble; l'agent négatif noble est éliminé;
- (106) la négativité de la classe dominée: l'agent, puni de s'en être pris à la classe dominante, est éliminé;
- (45) la positivité de la classe dominante: l'agent récompensé possède la fortune, épouse une riche héritière, accède à la célébrité; l'agent négatif noble est démasqué comme non noble, est dépouillé de la fortune dérobée;
- (87) la positivité de la classe dominante: l'agent positif noble ne survit pas au déshonneur; l'agent négatif noble survit malheureux dans le repentir; l'agent négatif bourgeois est éliminé;
- (13) la positivité de la classe dominante: l'agent récompensé épouse un comte millionnaire; l'agent négatif bourgeois est éliminé;
- (4) la positivité de la classe dominante: l'agent positif bourgeois est lavé de tout crime, possède la fortune, suit la voie de l'honneur; l'agent négatif noble est éliminé;
- (91) la positivité de la classe dominante: l'agent positif noble récompensé épouse une riche héritière; l'agent négatif bourgeois est démasqué comme étranger, dépouillé de la fortune dérobée, est éliminé;
- (133ab) la positivité de la classe dominante: l'agent récompensé hérite d'une fortune, devient noble, fait un riche mariage;

- (158b) la positivité de la classe dominante: l'agent récompensé épouse une femme noble et (encore) riche; l'agent négatif noble est démasqué comme usurpateur, est éliminé;
- (75) la positivité de la classe dominante: l'agent récompensé épouse une femme noble et riche; l'agent négatif, qui possède indûment la fortune, souffre dans le repentir, est éliminé;
- (94) la positivité de la classe dominante: l'agent récompensé noue une liaison conforme avec une comtesse; la négativité de la classe dominée: l'agent d'origine populaire est répudié pour vulgarité;
- (60) la positivité de la classe dominante: l'agent bourgeois vit sa supériorité d'exploitant comme destin; la négativité de la classe dominée: l'agent "indigène" vit son infériorité d'exploité comme déchéance;
- (122) la positivité de la classe dominante: l'agent récompensé réunit le patrimoine ancestral;
- (81) la positivité de la classe dominée: l'agent "parvenu" est repoussé par le "monde", est éliminé; l'agent récompensé trouve le bonheur dans le renoncement au "monde" et à la fortune¹;
- (7) la positivité de la classe dominée: l'agent récompensé trouve le bonheur dans le renoncement à son art, à la célébrité et dans la pauvreté;
- (125) la négativité de la classe dominée: l'agent vit sa condition comme déchéance héréditaire;
- (8) la positivité de la classe dominée: l'agent récompensé obtient la célébrité par héroïsme militaire;
- (79) la positivité de la classe dominée: l'agent positif (petit-bourgeois) vit sa condition d'infériorité comme victime par manque de réalisme²; la négativité de la classe dominante: l'agent négatif (bourgeois) vit sa condition de supériorité comme triomphe;
- (54) la positivité de la classe dominante: l'agent négatif noble est démasqué comme

- non noble, est puni par le déshonneur; l'agent positif non noble récompensé hérite, fait un riche mariage, accède à la position de classe dominante;
- (43) la positivité de la classe dominante: l'agent récompensé épouse le fils de sa patronne;
- (99) la positivité de la classe dominante: l'agent positif noble qui possède la fortune, suit la voie de l'honneur; l'agent récompensé améliore par un mariage approprié sa position de classe;
- (35) la positivité de la classe dominante: l'agent positif noble possède la fortune et l'agent récompensé qui a amélioré sa position de classe par un mariage approprié reconnaît la supériorité de l'amour.

1. On peut lire aussi que le roman prouve la positivité de la classe dominante: l'agent récompensé, membre de cette classe, trouve le bonheur dans le renoncement aux attributs de classe.

2. On doit lire aussi que le roman prouve, sans ambiguïté, pour les mêmes raisons, la négativité de la classe dominée.

NOTE II
MYTHE DU ROMAN LIBERATEUR

On pose, avec un ensemble et une constance significatifs, que le roman délivre du monde, de son emprise, que sa lecture signifie oubli, évasion, consolation, réconfort, qu'elle fonctionne comme activité compensatoire affranchissant d'un mal de vivre chronique: le roman est divertissant, entraîne dans l'imaginaire, a l'effet d'un topique, sert d'exutoire, etc.:

1877: *Chez la femme du peuple, qui sait tout juste lire, la lecture produit le même ravissement que chez l'enfant [. . .] Toujours son imagination devient la proie pantelante d'une fabulation planant au-dessus des trivialités de sa vie, et bâtie, fabriquée dans la région supérieure des sentiments surnaturels d'héroïsme, d'abnégation, de sacrifice, de chasteté [. . .] Heureuse de s'échapper de son gris et triste monde, où il ne se passe rien, elle s'élançe vite à travers le dramatique de l'existence fabuleuse. (38)*

1913: *La littérature est complémentaire et "compensatrice" de la société [. . .] L'effort des artistes, auquel répond l'adhésion des contemporains et des nationaux, vise souvent à doter un groupe donné de ce que la vie réelle lui refuse^x.*

1928: *It is indispensable, then, that there should be an escape from life in the novel of action; but it is also indispensable that the escape should be perfectly safe².*

1942: *Il ne peut être de satisfactions totales dans ce monde trop commode et ordonné. Et comme peu trouvent les moyens ou l'énergie d'en sortir pour vivre le roman, la plupart laissent flatter leur coeur par les récits qui les transportent à si peu de frais dans l'univers qui leur manque, et se contentent de lire [. . .] Tout ce que la société refuse à l'individu, mais aussi tout ce qu'elle refuse de lui, ce qu'il garde ainsi d'inemployé, d'ingrat et de toujours disponible, nourrit l'imagination qui compose le roman et celle qui s'en repaît [. . .] A l'univers de l'existence réelle et quotidienne, le roman superpose donc une fantasmagorie séduisante qui l'enveloppe et le double³.*

1951 : *Le plaisir de la création romanesque est donc le plaisir que nous prenons à vivre d'autres vies⁴.*

1956: *Der Kitsch-Konsument ist hauptsächlich der erlösungsbedürftige Massenmensch. Er sucht im Spiegel seines Romans ein vorgetuschtes "besseres" Jenseits (das aber im Diesseits liegen muss), um dorthin flüchten zu können aus dem Elend seines Alltags⁵.*

1959: *Littérature de consommation, littérature de compensation. Les cabinets de lecture sont les dispensateurs des grandes illusions [. . .] Ils ont été les machines à lire et*

1. Baldensperger, 1919, 188. — 2. Muir, 1967, 22. — 3. Caillois, 1942, 37, 163, 166. — 4. Bonnet, 1951, 39. — 5. Hodeige, 1956, 221.

à rêver des populations urbaines⁶.

1960: *Les formes romanesques sont des ascèses pour oublier le savoir, et le faire oublier*¹.

1964: *Der Läser uberträgt seine Misère in die heilbaren Leiden der Helden*⁸.

1964: *Am Märchen lernt das Kind, an einer Welt Anteil zu nehmen, die nicht seine Welt ist. Das Märchen beginnt damit eine Unterweisung, die später von der erzählenden Literatur in der ganzen Breite ihrer Gattungsskala weitergeführt wird. Das ist eine sehr wichtige Unterweisung, weil es eine Unterweisung zur Freiheit ist. Das Kind lernt am Märchen, und der Erwachsene lernt es weiter an jeder Art Erzählung, sich freizumachen von der unmittelbaren Bedürfniswelt und für eine Zeitlang von sich selber abzusehen [...] Erzählen befreit*⁹.

1970: *LE ROMAN POLICIER EST UNE LITTÉRATURE D'ÉVASION, PLUS EXACTEMENT DE RÊVES, PEUPLÉE DE SYMBOLES* [. . .] *Le roman policier endort son public et le soustrait à son temps, à la manière d'une agréable drogue*¹⁰.

On considérera comme démontré, contradictoirement, sans qu'il soit question de nier du reste l'existence de mécanismes compensateurs, que le roman, loin de libérer ou de projeter l'esprit dans un monde second, limite celui-ci très exactement aux dimensions prévues par le code: *le texte accomplit la conversion du lecteur à l'archétype*. Et particulièrement du lecteur dont l'intégration à l'ordre social est la moins assurée - ou la plus nécessaire (femmes et jeunes gens, d'une part, classe ouvrière, d'autre part).

Le roman organise la fuite, non pas dans l'imaginaire, mais dans l'archétype imposé, alors même que l'imaginaire (l'idéal) représente la nature propre de celui-ci (en tant qu'instance de l'idéologique). Le roman rend heureux du bonheur du code: téléologiquement, en trois cents pages d'une "vallée de larmes" en raccourci et de façon accélérée, il obtient l'évidence du paradis de l'origine et sait procurer la satisfaction de ce terme.

6. Pichois, 1959, 522. — 7. Lesort, 1960, 660. — 8. *Trivialliteratur*, 1964, 74. — 9. Weinrich, 1964, 61, 74. — 10. Tourteau, 1970, 18.

Note III

MYTHE DE LA SIMPLE CURIOSITE DE LECTURE

On pose que le roman déclenche et nourrit, gratuitement et sans mal, l'intérêt du lecteur: il s'agit chez celui-ci d'une propension *élémentaire* à vouloir être mis au courant de ce qui est retenu secret; lire assouvit un penchant; qui lit, attentif à la fable au niveau de son illustration événementielle, désire "naturellement" connaître la suite et le terme; la satisfaction qu'il retire alors de son activité est "neutre", dépourvue de signification et correspond à une forme vide de comportement¹: tout lecteur interrogé se dit curieux de connaître l'histoire et le critique ne fait qu'enregistrer l'aveu quand il écrit: *Le plus grand nombre lit, avant tout, pour satisfaire un besoin de curiosité et de distraction*².

Or, lire dans le roman reconduit au code et le plaisir éprouvé résulte tout d'abord de la circularité du texte. Bien évidemment, le processus romanesque investit l'étonnement "naturel" qu'il provoque lui-même, *afin fournir dans la réponse et comme éclaircissement les éléments idéologiques nécessaires*: la curiosité (psychologique) éveillée se trouve *exploitée* pour servir de base à la probation; c'est fixé sur son objet que le lecteur est rendu propre à l'accueillir comme évidence.

1. RENVOIS sur ce point sous 4, 11, p.299.

2. Fremy, 1878, 8-9.

NOTE IV
MYTHE DE LA DICTEE DU TEXTE PAR LE LECTEUR

On pose que le romancier donne à lire au consommateur précisément cela que de lui-même il exige, qu'il se conforme, dans son récit, et particulièrement lorsqu'il s'agit, vu de l'Institution, d'un ouvrage "démoralisateur", "flattant les bas instincts du peuple", aux "appétits" de son public:

1864: *La cause du succès de ce genre de compositions qui parlent surtout à l'imagination, c'est qu'elles répondent au tour d'idées du moment* .

1871 : *Nous avons aujourd'hui à remercier le public. La corde que nous touchions à (sic) si bien vibré qu'il ne se passe guère un jour sans que nous recevions des adhésions précieuses et sympathiques, et si un reproche nous est affectueusement adressé, c'est précisément celui que nous avons recherché; celui de ne pas pousser nos appréciations et nos révélations jusqu'ou elles pourraient aller , sans sortir hélas! encore, du domaine de la vérité. Il Les événements eux-mêmes semblent avoir voulu nous prêter leur appui. L'affaire ténébreuse et déchirante de mademoiselle Hersilie Rouy nous apportait, il y a huit jours, son témoignage, et nous recevions hier la visite d'une personne importante qui nous venait demander si ce n'était pas l'histoire d'une de ses proches parentes que nous racontions, et nous apportait des preuves cruelles de ce fait et de divers autres du même ordre. (45) ²*

Son expérience [de romancier] lui avait appris que la masse des lecteurs ne demande pas des chefs-d'oeuvre, mais des romans d'un intérêt passionné [...] Ses livres flattèrent les instincts de l'envie, ils célébrèrent les dangereuses libertés de la femme et celles des classes pauvres. Il s'attacha à devenir le défenseur des mauvaises causes, pour se faire un plus grand nombre de clients ³.

1882: *Ils [les naturalistes qui font du "reportage dans le roman"] ont une ferme intention et un propos délibéré: c'est de donner au public ce que le public demande, et de le servir selon son goût ⁴.*

1906: *Les foules ne sont sensibles qu'à leurs propres préoccupations, à la question du jour qui est présente dans tous les esprits, à certaines façons de sentir qui sont justement, pour l'instant, celles de tout le monde; pour les intéresser au spectacle, il ne faut leur parler que de ce qui les intéressait avant d'y venir ⁵.*

1911 : *L'art du libraire-éditeur est de savoir l'heure où commencent les goûts du public pour le roman romanesque, le roman naturaliste, ou le roman historique et l'heure où ils finissent. Son génie est quelquefois de les faire naître, son talent de les exploiter ⁶.*

1. Nettement, 1864, m. — 2. A rapprocher du "monsieur de Reims" qui remerciait Flaubert de l'avoir, dans *Madame Bovary*, vengé d'une infidèle (Cf. Flaubert, 1930, 6e série, /107 Dimanche soir [20.3.1870]). — 3. Navery, 1880, 56. — 4. Brunetière, 1896, 115-116. — 5. Rageot, 1906, 122. —

1964: *Was der L ser wünscht, wird ihm geboten* .

1969: *Enttdusche den L ser nicht! Beachten Sie diese Regel sorgfältig [. . .] Ailes, was der durchschnittliche L ser will, ist, nicht enttäuscht zu werden. Dazu darf man nicht von den Massstäben einer hochgezüchteten Literaturkritik ausgehen, sondern man muss schlicht fragen: Was wünscht der durchschnittliche L ser? Auf ihn kommt es an, denn er ist der Kunde, der die hohen Auflagenziffern und damit ein hohes Einkommen bringt*

On consid rera comme démontré, contradictoirement, que le lecteur du roman reçoit à lire l'ouvrage comme sens déjà fait, parcours tracé d'avance, prédéterminé, menant du connu au connu, même s'il paraît novateur. Le lecteur absorbe un texte *dicté* (*The reader no longer gets what he likes, he has to like what he gets from the publishing colossus*⁹) et n'échappe pas à l'intention réelle qui le commande. Il se trouve mis en présence d'un livre à la fois sien (il le reconnaît, il acquiesce à son information, il n'en imagine pas d'autre) et étranger (son information lui est imposée).

Le roman joue, en effet, sur *Y apprentissage* ancestral et presque héréditaire de sa lecture, sur l'habitude scolaire à ses procédés (lire le roman signifie alors se conformer à un pli reçu, obéir à un comportement disciplin  dès l'origine), d'une part, d'autre part, sur la *pénétration* (ou imprégnation) du lecteur par le code idéologique. La diffusion du roman suppose un automatisme acquis: l'archétype ne peut être pour celui qui lit que la norme implicitement admise par lui; cette norme ne peut être absente; elle ne supporte aucune atteinte effective (mais seulement sa dramatisation).

Le lecteur est complètement soumis à l'intention réelle inaperçue du texte (le processus romanesque est précisément conçu afin de ne lui permettre aucune marge); il tient ce qu'il considère pour "son" naturel et "son" "goût" de l'Institution; il ne s'en croit mètre et ne pense en jouir librement qu'autant qu'il s'identifie plus complètement à l'ordre de classe. Par ailleurs, le déni de l'auteur est à mettre en relation, dans le meilleur des cas, avec la vraisemblabilisation (la soi-disant dictée du lecteur impose à celui-ci la vérité de la fiction en cours). Maintenant, que ce dernier, à tous les niveaux, répugne aux innovations de surface (dans le mode d'illustration du démenti) un peu brusques, cela est indéniable: une fixation à un lieu, un goût chasse l'autre.

7. Michel, 1964, 10. — 8. Jaft, 1969, 26. On rapprochera ces attestations de Vigny, 1827 qui affirmait déjà: *L'HISTOIRE EST UN ROMAN DONT LE PEUPLE EST L'AUTEUR* (cité dans Raimond, 1968, 239). — 9. Fox, s. d., 10.

NOTE V

MYTHE DE LA PERMANENCE DU KITSCH

On pose, à partir des mêmes présupposés, que le roman (de niveau populaire, avant tout, et cette restriction est déjà en elle-même significative) doit répondre non seulement à l'attente de son public, mais encore à son "mauvais goût" ¹ et à la "fatalité" de celui-ci. Ainsi, le roman concorde, en sa "fausseté", en sa "vulgarité" même, avec les penchants naturels, "invétérés", du lecteur: *Dans un roman elle voulait des crimes, dans un tableau des choses douces*, dit-on, par exemple, (1 7) et pour en faire rire, de l'ouvrière. Le roman est donc par nécessité *kitsch*, d valuation, non-art et s'exer- ce comme tel, au niveau de masse, fatalement: *Das bedeutet jedoch nicht, dass ich die Massenkultur mit dem Kitsch identifiziere. Ich glaube nur, dass di se Kultur infolge ihrer Heterogenität sozusagen den Kitsch als eine zwar mit ihr nicht identische, aber eine fatale Erscheinung postuliert. Die Massenkultur nivelliert die Kunst bis zum Niveau des Kitsches, weilsie den Kitsch auf das Niveau der Kunst emporheben möchte*².

On consid rera comme démontré, contradictoirement, que le roman, en tant que manifestation probatrice du code, forme (et force) l'entendement du lecteur et "plaît" d'autant plus que celui-ci acquiesce intimement à la confirmation qui se déroule devant ses yeux, possède en lui et comme lui-même la positivité objet du livre (Tin-formation satisfait celui qui ne fait qu'y consentir et la découvre comme validation de son "propre" fonds - même au niveau intellectuel, l'archétype apparemment dévalué demeure intact et actif -).

Par suite, 1) le "bon" (ou le "mauvais") goût du lecteur, le kitsch (ou non) du livre, loin d'être "naturels" ou "spontanément" issus du comportement caractériel (voire de classe), sont *fonction de l'Institution littéraire*, dès lors donc qu'il existe une échelle du genre, avec concurrence, exclusive et péjoration réciproque des niveaux: le kitsch (ou non) est proportionnel aux autres  tats contemporains du genre, tout est kitsch au niveau inférieur pour l'usager qui n'y participe pas (et cela d'autant plus nettement qu'il s'en éloigne), 2) le kitsch (ou non) *est fonction de l'état de classe* (impliquant la hiérarchisation des usagers): le "mauvais" goût, le "mauvais" livre (ou roman) est lié à l'existence d'une prédominance de classe et à la projection idéologique de son excellence; *le kitsch suppose qu'un art "supérieur", modèle, fonctionne au-dessus de lui, contre lui, comme réceptacle (et tabernacle), réputé inaccessible, des valeurs "ultimes", "universelles", archétypales*. (Ce que les avant-gardes successives s'ingénient du reste à nier). Le kitsch n'est donc pas lié à l'existence de telle classe particuli re³, mais effet idéologique joué de haut en bas de la pyramide sociale il sert à garantir l'imprennabilit  du modèle dominant (du sommet) aux yeux de ses propriétaires.

1. Et au besoin d'illusionnisme qu'il manifeste: *Voilà ce que vous demandez: du fard, des dents fausses, du vermillon, du carmin, des confitures, du raffinage, des compensations, et toujours du mensonge, de la corruption* (Proudhon, 1865, 314). — 2. Beylin, 1968, 404. Killy, 1962, 32 soutient que le kitsch, produit de dérision, remplace l'Art en raison des difficultés d'accès que celui-ci *par nature* suppose. — 3. Killy, 1962, 32 en fait l'emanation spécifique de la petite bourgeoisie.

TABLEAU 28
MODÈLES D'ÉMOTION ROMANESQUE

PROCÉDURE: Le texte romanesque est un continuum émotif: l'émotion illustrative, instructive, à ressentir (jusqu'aux larmes) en émane sans discontinuer. Accompagnant significativement l'accident qui survient à l'archétype, le trouble allant croissant de la conformité relationnelle, les revers successifs, de plus en plus tragiques, subis par l'agent, en un mot, faisant suite au malheur mis en scène, à l'événement multiple qui le constitue, la représentation n'en cesse pas un seul instant, comme, en écho, la participation émue du lecteur ne cesse d'être continûment produite. De même que le drame négateur sourd de façon permanente afin d'offrir matière à récitation, de même la "passion" signalisatrice ostensiblement montrée chez l'agent, puis répercutée chez le lecteur authentifie sans répit l'évidence à produire. Recenser alors l'émotion textuelle exigerait qu'on suive ligne à ligne le développement qu'elle prend sous toutes ses formes (mineures, préparatoires, explosives). On se borne ici à fournir l'échantillonnage de l'acte émotif mis au compte de l'agent par le texte (à tous les niveaux) comme probation du sens donné.

Pendant dix secondes, elle demeura sans voix, sans haleine et comme pétrifiée. || Puis, tout à coup, son sang se révolta, ses yeux s'emplirent de flammes et ce fut d'une voix forte, sonore, timbrée par la colère, qu'elle s'écria: || - N'écoutez pas ce misérable! (6bc)

Et le citoyen Paul fit un pas en arrière, comme s'il eût reçu en pleine poitrine le choc d'une machine électrique. (6bc)

La foudre tombant sur sa tête, un abîme s'ouvrant sous ses pas, eussent moins terrifié le citoyen Bibi que ces simples paroles. (6bc)

Une flamme ardente empourpra aussitôt son visage. (9)

- Scélérat! lui crachait-il au visage, en dardant sur la face pâle du condamné deux grands yeux chargés de haine. (10)

Paul laissa tomber sur le cadavre un regard éperdu, et tout aussitôt il se rejeta en arrière en poussant un cri terrible. || Il était livide, il tremblait de tous ses membres; des convulsions effarées agitaient les muscles de son visage. || Il avait reconnu ce cadavre! . . . (5)

Spavento sentit ses cheveux se dresser d'horreur sur son crâne, pendant qu'une sueur glacée inondait ses tempes. (123)

La parole s'arrêta glacée sur les lèvres de Raymond. (123)

Irène ne répondit pas; elle était émue et rougissante, et tremblait, comme la feuille d'un jeune arbuste aux baisers des premières brises d'avril. (123)

Le malheureux sanglotait et se heurtait aux arbres. (87)

Cette dernière caresse acheva le jeune homme, qui tomba comme foudroyé. (87)

On voyait son sein battre précipitamment sous sa robe. (87)

Il s'affaissa sur lui-même, en proie à cette prostration physique et morale qui suit toute commotion de l'âme. (87)

Il fut un moment la vivante image de l'écriture. Ses cheveux se dressèrent sur sa tête. Ses traits se décomposèrent. Il devint livide. Son teint se ternit, comme s'il eût passé par ses veines. (87)

A cette vue, Roland tourna sur lui-même, comme s'il eût été frappé de balles invisibles et s'affaissa, sans un cri, sans une parole, dans l'herbe élevée qui couvrit aussitôt son corps. (87)

Transporté lui-même, ivre, ne se contenant plus, ne connaissant plus rien, il se précipita, en exhalant les sons inarticulés qui lui échappaient dans ces instants de vive émotion, dans les bras qu'elle lui tendait. (45)

Elle fut un instant comme écrasée par cette révélation; ses lèvres blanchirent, ses yeux étincelèrent; son orgueil de créole était mortellement froissé. (126)

Il éprouva un tel coup qu'il fut forcé de s'asseoir et murmura: || - C'est drôle tout de même, il me semble que je vais en crever! || Et les bras ballants, la tête pendante, il donna un instant les signes d'un anéantissement complet. (41)

Leurs yeux se retrouvèrent. || - Nous sommes seuls! Si je lui parlais⁷ se disait Eléna. || Elle chercha une minute: mais tout ce qu'elle trouvait demeurait au-dessous du sentiment qui s'était emparé d'elle. Et, les lèvres ouvertes, les mains tremblantes, les seins gonflés, palpitante, elle se tenait là, sous la vue du bien-aimé. Lui se laissa tomber à genoux. (153)

Sa gorge battait fortement sous son corsage, une sueur froide lui couvrait le corps. Elle était dans une surexcitation nerveuse impossible à décrire. (116)

C'était de la boue, de la bave, qui s'échappait de sa bouche hideuse aux lèvres rouges, épaisses, couvertes d'une salive mousseuse, qui laissaient voir dans l'enfoncement, non pas des dents mais des crochets chargés d'un tartre limoneux; ses yeux aux paupières rouges, éraillées, brûlées peut-être par le miroitage de l'or, reflétaient la fureur. (39)'

Raoul devint pâle comme un homme qui reçoit un coup de couteau. (13) 1.

Colère d'un banquier juif.

Ah! balbutia Robert, sur qui chaque parole tombait comme une goutte d'eau glacée. (13)

Marcel devint d'une pâleur mortelle et chancela comme un homme qui vient de recevoir en pleine poitrine un coup violent. || Tout le sang de ses veines affluait à son cœur. - Son crâne lui semblait près d'éclater, et pendant une ou deux secondes il se demanda si quelque soudain accès de folie n'envahissait point son cerveau. (13)

Marthe tressaillit à ce baiser, comme si elle eût ressenti une commotion électrique. (124)

Sa gorge ondoyait sous l'émotion qui l'oppressait. (95)

A ce mot de baigne, Jacques avait bondi comme au contact d'une batterie électrique. (48)

La jeune fille était pâle comme un lis. (118)

Elle devint très rouge, puis pâlit de nouveau; les vertes pupilles de ses yeux se dilatèrent. (88)

Cette pensée déchaîna dans son cœur un flot de passion brûlante. (75)

Chacune de ses paroles tombait sur mon cœur comme la pelletée de terre sur un cercueil. (133ab)

Un nuage de sang passa sur les yeux de Lionel, et le tint comme aveuglé pendant quelques secondes. Quand il put secouer ce vertige et voir devant lui, M. de Kévern et madame de Rias avaient disparu. (55)

Avec ses regards terrifiés, sa pâleur de noyé, il était piteux; son corps tremblait, sa voix était devenue rauque. Germain regarda en face ce grand garçon à l'apparence robuste, que la frayeur rendait tout à coup plus débile qu'une vieille femme; il en eut pitié et, retrouvant son sang-froid à mesure que l'autre devenait de plus en plus épeuré, il se borna à secouer vertement son perfide locataire, et à le jeter sur un fauteuil où Duprat s'affaissa comme un paquet de linge mouillé. (A. Theuriet, La Maison des deux Barbeaux (193))

Henriette perdit la tête. La fuite était impossible. Elle eût affronté sa mère; s'exposer aux conjectures d'une servante, elle ne le voulut pas. Elle poussa la porte entr'ouverte de la chambre de Salabelle; une fois entrée elle la ferma et, frémissante, s'appuya sur le battant. (Quatrelles, Les Amours extravagantes de la princesse Djalavann (194))

Elle tenait dans ses petites mains blanches la grosse tête crépue de Georges; elle avait les yeux fermés, et deux larmes brillantes coulaient sur ses joues pâles. (1.22)

A mesure qu'elle lisait la voix d'Hortense changeait d'intonation. D'abord sèche, dure, elle était devenue tendre, douce, émue; à peine avait-elle eu la force d'achever la lecture, et le billet s'était échappé de sa main, et cette main avait été saisie et couverte de baisers par Gontran. (Ch.-P. de Kock, La Mariée de Fontenay-aux-Roses (195))

Il y eut une montée de flamme dans tous les yeux. (81) Une

flamme courte jaillit de ses prunelles. (81) Son coeur

pétrifié s'ouvrit. (81)

Jenkins vit tout cela dans un éclair rouge. (81)

En ces yeux il y avait de noires clartés électriques. (7)

Un nuage haineux passa sur son visage, et dans la femme que le tribunal avait sous les yeux, sembla se glisser un être stupide et méchant. (38)

Elle est devenue toute rouge, puis toute pâle; . . . ses yeux remuaient . . . J'étais devant elle, pas plus loin que d'ici à vous, monsieur Nicolas . . . nous n'étions séparées que par la table. Et tout d'un coup, elle s'est mise à pleurer, à sangloter, . . . une vraie fontaine! . . . Non alors, c'était pas la peine de l'avoir tuée sa pauvre soeur, pour faire une vie pareille! Elle criait: je ne suis pas coupable! je ne suis pas coupable! . . . Ce n'est pas vrai! . . . (1 79)

Elle eut alors un raffinement de cruauté; elle serra la main de Cyprien, le regarda avec des yeux noyés, de même qu'une femme qui aimerait éperdument un homme et aurait hâte d'être seule avec lui. Le peintre reçut une secousse dans l'échiné et il fixa, à son tour, sa maîtresse, avec des lèvres humides et des yeux goulus. (17)

Il se sentait assommé comme par un coup de massue. (17)

L'atelier, lorsqu'il ouvrit sa porte, lui sembla plus enténébré que de coutume, et il éprouva dès le premier pas la sensation glaciale d'une douche. (17)

Morte! morte! encore ce mot, qui sonnait comme un glas dans sa tête vide! Quand il fut seul, il se traîna auprès du cadavre. Miette le regardait toujours. Alors il se jeta sur elle, roula sa tête sur sa gorge nue, baigna sa peau de larmes. Ce fut un emportement. Il posait furieusement les lèvres sur la rondeur naissante des seins, il lui soufflait dans un baiser toute sa flamme, toute sa vie, comme pour la ressusciter. Mais l'enfant devenait froide sous ses caresses. Il sentait ce corps inerte s'abandonner dans ses bras. Il fut pris d'épouvante; il s'accroupit, la face bouleversée, les bras pendant, et il resta là, stupide. (52)

Elle s'éventait, rouge d'avoir sauté elle-même. Sa poitrine se soulevait sous la grenadine transparente de son corsage. Et elle sentit encore sur ses épaules le souffle d'Henri, qui était toujours là, derrière elle. Alors, elle comprit qu'il allait parler; mais elle n'avait plus la force d'échapper à son aveu. Il s'approcha, il dit très bas, dans sa chevelure: || - Je vous aime! Oh! je vous aime! || Ce fut comme une haleine embrasée qui la brûla de la tête aux pieds. (181)

Très-émue, les joues empourprées, un peu tremblante, Geneviève alla donc au jardin; elle avait tout à la fois envie de courir et peur d'arriver. || Le jeune homme était assis sous un massif d'arbres qui formait un dôme impénétrable aux rayons du soleil. La tête dans les mains, les coudes sur une table, il était à ce point absorbé dans ses réflexions, que sa cousine put arriver jusqu'à lui sans être entendue. (V. Perceval, La Dot de Geneviève (196))

Tantôt elle pleurait comme un enfant, tantôt elle rugissait comme une bête féroce; tantôt, dressée le long du mur, pâle et menaçante dans son immobilité, ses longues mains maigres en avant, elle menaçait les spectateurs de ses ongles aigus. ((H. de Pêne], Les A-moureuuses cloîtrées. Barbara Ubryk (197))

Frappée au coeur, elle se rejeta en arrière, comme si la vue de quelque monstruosité eût froissé toutes les fibres les plus délicates de sa pudeur, et resta immobile, les mains toujours fixées à la barre du balcon, perdue dans une sorte de morne indifférence. (H. Gréville, Lucile Rodey (198))

- Madame, lui dit-il d'une voix profonde où une indicible colère se mêlait à l'émotion d'une démarche décisive, je vous demande la main de votre fille Lydie. (H. Gréville, Sonia (199))

En entendant ces mots, François, déjà fort mal disposé, ne put retenir sa colère. Il saisit le docteur par le bras et lui fit faire brusquement un demi-tour qui le plaça devant lui. Le regardant alors bien en face, les yeux dans les yeux, il lui dit: || - Maître Démo-charès, vous êtes un coquin et un hypocrite. (A. Franklin, Ameline Du Bourg (200))

NOTE: L'agent (le lecteur) vit la négation ou l'expression du sens archétypal au paroxysme; *il est livré à ce sens comme à cela qu'il éprouve*: immédiatement, absolument, violemment; ce sens est souffert, donc acquis. La stéréotypisation des attitudes émotives, observable à tous les niveaux du roman, bien qu'elle paraisse plus contraignante et moins vraisemblabilisée à mesure qu'on s'éloigne du texte cultivé, est obligatoire: le lecteur doit pouvoir 1) reconnaître l'existence de l'enjeu archétypal, 2) reconnaître (à coup sûr) son importance, 3) éprouver son identification avec le sens représenté. Ce qui suppose apprentissage, habitation, répétition du texte par lui-même.

NOTE VI

MYTHE DU ROMAN DEMORALISATEUR

L'Institution continue de poser en principe la nocivité du genre romanesque¹. Cependant, une distinction tend à intervenir entre 1) le roman réaliste/naturaliste et le roman "populaire", essentiellement "corrupteurs", "démagogiques" (la représentation fournie, non "idéalisée", est "fausse") et 2) le roman "honnête" de niveau cultivé et ses dérivations "populaires", considérés comme de précieux outils de moralisation, propres à contrecarrer les effets de l'action "démagogique" (la représentation fournie, "idéalisée", est "vraie")².

A. L'accent est porté sur l'action "corruptrice" du roman. La position est réactionnaire:

1852 : *Ce sont les romans qui jettent à la prostitution le plus grand nombre de ses victimes*³.

1856: *A l'exemple de bien d'autres [le critique s'en prend à Clémence Robert, auteur "populaire"], vous faites de la liberté qui descend, jamais de la liberté qui monte. Vous ne prenez pas à tâche d'élever le peuple jusqu'à nous, ce serait trop simple et pas assez révolutionnaire, comment donc! [. . .] Depuis le premier jusqu'au dernier, vos livres n'ont qu'un but: préconiser les classes d'en bas au détriment de celles d'en-haut*⁴.

1860: *Ce n'est pas pour rien en effet que l'on traite les romans de lectures mauvaises et dangereuses, et qu'on réserve le nom de bonnes lectures à celles qui nous inspirent de saines pensées ou qui nous donnent des connaissances utiles; les mauvais livres m'ont toujours produit l'effet d'une conversation équivoque; personne ne défend l'utilité de se trouver avec de malhonnêtes gens; et ne sont-ce pas de malhonnêtes gens ces écrivains qui, sous le prétexte de vous faire passer un moment agréable, vous habituent insensiblement à penser mille choses qui devraient vous faire rougir; qui peuplent de crimes, d'attentats, d'ignominie leur monde imaginaire, et s'efforcent ensuite de le faire passer pour le monde vivant; qui, d'un bout à l'autre, déclament contre la vertu, exaltent le vice, montrent l'honnête homme victime de ses devoirs, le méchant excusé par mille circonstances impossibles, prenant ses souffrances pour des injustices et cherchant un remède dans la révolte? Le cœur s'émousse, et ce qui vous paraissait indigne finit par vous sembler naturel; l'esprit, continuellement miné par ces raisonnements, perd peu à peu de sa force à résister; il se laisse désarmer à son insu; la délicatesse de l'âme s'use et se blase;*

I. En 1861 encore, et ceci n'invalide en rien ce que nous avons dit de la "romanisation" de l'enseignement, les instituteurs - l'enquête émane du Ministère - refusent de faire une place au roman dans les bibliothèques d'école (Cf. *Bulletin Franklin*, N° 45, 1er Avril 1872, 101). — 2. Or, le roman "populaire" fait les gros tirages et le roman réaliste/naturaliste est en vogue, alors que les productions de vulgarisation du genre "honnête" se trouvent mises (en abondance) à la disposition de l'usager (dans les bibliothèques de tout genre, par le biais des distributions de prix, par exemple) plutôt que recherchées par lui. Ce phénomène, parallèlement à la défaite de 1870 et à la Commune, est interprété comme le signe manifeste de la "dégénérescence de la nation". — 3. Tiré des Dossiers de Flaubert, 1966, 121. Et sous la rubrique *Haine des romans* (p. 228), cet extrait dont *Madame Bovary* est la parodie: *La lecture des romans est encore plus dangereuse pour les femmes parce qu'en leur présentant l'homme sous une forme et des traits exagérés, elle les prépare à des dégoûts inévitables et à un vide qu'elles ne doivent pas raisonnablement espérer de remplir.* --- 4. Mirecourt, 1856, 28-29.

vous finissez par trouver tout simple ou au moins supportable, au tome troisième, ce qui, dans le tome premier, vous soulevait; la seule impression qui vous reste, c'est une confusion et un trouble qui souvent ne vous permettent plus de vous reconnaître; vous ne savez plus qui a tort ou qui a raison; vous êtes toujours à la fin prêt à pardonner ses fautes au criminel, qui vous paraît une victime, prêt à reprocher ses vertus à l'honnête homme, qui vous semble un bourreau. Voilà assurément le résultat le plus clair de la lecture des romans; heureux encore celui qui s'en aperçoit; mais le pire est que le poison a été déguisé avec adresse et qu'il se glisse sans se faire soupçonner; vous en êtes à vous imaginer que vous avez assez de force pour dominer le livre et que vous vous en servez comme d'un voisin agréable, malgré sa réputation de voleur; vous êtes plein d'indignation contre l'auteur; il vous semble que le vice vous inspire plus d'horreur depuis qu'on a entrepris de le justifier; sans doute vous pensez ainsi aujourd'hui, à cette heure que vous voilà tranquille et calme au coin du feu, les pieds sur les cendres, la tête froide et peut-être avec l'envie de vous coucher et de dormir; mais les jours de la vie se suivent et ne se ressemblent pas; il y a de mauvais moments où la passion parle à l'âme troublée, et où nous n'avons pas trop de toute la force de nos principes pour sauver notre vertu. Nous sommes surpris alors d'entendre dans notre âme des voix étrangères, d'y trouver mille pensées qui nous viennent on ne sait d'où; d'y sentir des raisonnements tout faits pour le mal, des doutes tout exprimés sur nos devoirs et nos croyances. Ces pensées funestes ont pris racine dans notre esprit depuis le jour où notre orgueil s'est imaginé que nous étions capables de boire impunément le poison et d'en triompher par la force de notre tempérament; le plus grand mal des romans est donc, malgré les belles phrases de ceux qui prétendent s'en tirer sains et saufs, de vous remplir d'idées fausses, de vous familiariser avec des idées criminelles, de vous ôter cette chasteté qui évite de parler des passions, qui trouve inutile de les contempler de si près, n'ignorant pas que pour les mieux connaître, on n'en est souvent que plus tenté de les imiter⁵.

1869: *Défiiez-vous des romans, des feuilletons, des nouvelles* [. . .] *La lecture des romans, dit la sainte [Thérèse, proposée en modèle], fut le principe de mes fautes*⁶.

1869: *Ecrivains à la plume étrange*, || *C'est assez remuer la fange* || *D'où sortent vos héros sans mœurs*; || *Le bon sens enfin se révolte*. || *Car des crimes que l'on récolte* || *Vous êtes les sombres semeurs* [. . .] *Vous donnez au peuple en pâture*, || *Sans honte, une littérature* || *Qui met le trouble en son cerveau* [. . .] *Grâces à vos romans superbes* || *Sur l'échafaud montent imberbes* || *D'épouvantables assassins* . . . || *Je le crie en pleine lumière*: || *Oui, les Troppmann et les Lemaire* || *Sont fils de vos écrits malsains!* . . . || *Depuis trop longtemps sans scrupule* || *Vous étendez un crépuscule* || *Ensanglanté sur la raison* || [. . .] *Ecrivez donc pour la famille*, || *Soyez la lampe qui scintille*, || *Non la torche aux rouges lueurs* [. . .] *Le peuple a besoin qu'on l'instruise*, || *Et non, certes, qu'on le conduise* || *Dans un dédale ensanglanté*; || *Soyez le flambeau qui le guide* || *A travers cette route aride* || *Qui conduit à la liberté!* ' .

5. Rondelet, 1860, 281-282.

6. Cassan, 1869, 103, 105.

7. Manso, 1869.

1871 : *Pauvre peuple! sous prétexte que mieux vaut lire que boire*⁸, - hélas! les fédérés de la Commune ont prouvé que l'un n'empêche pas l'autre, - quels poisons ne lui a-t-on pas servis, sous toutes les formes, à toutes les doses, dans toutes les coupes d'argile ou de simi-lor? S'il est, comme on l'a dit, un grand et vieil enfant, quels effets n'ont pas dû produire sur ces âmes enfantines des lectures où tout semblait combiné pour les troubler et les corrompre; le fantastique tableau des vices ou des crimes des riches, le mensonge historique encadré dans la fiction romanesque, l'excitation permanente des appétits matériels, le sophisme qui fait de l'homme du peuple un héros pour le dispenser d'être un honnête homme?⁹

1873 : *Cette jeune fille qui vient à l'étal du libraire chercher le roman nouveau qu'une "édition populaire" permet de débiter par fragments, - j'allais dire par doses, comme s'il s'agissait d'un poison, - et dont chaque fragment s'achète au prix dérisoire de "cinq centimes", voilà le colporteur terrible qu'il faudrait atteindre et que la loi n'atteint pas*¹⁰. || *Autant de lecteurs, autant de suicidés* [. . .] || *y a de par le monde des constitutions robustes et des constitutions délicates*. || *y a des hercules et des nains; il y a des hommes et des enfants*. || *Je range l'Ouvrier au nombre de ceux-ci*. || *Je voudrais qu'on eût toujours les plus grands égards pour la constitution morale de l'Ouvrier*¹¹.

1874: *Le roman a été l'agent le plus actif de corruption et de démoralisation surtout depuis que le journalisme à bon marché l'a mis à la portée et dans les mains de toutes les classes de la société* [. . .] *La littérature contemporaine n'a cherché d'ordinaire qu'à flatter les passions populaires, qu'à développer les plus mauvais instincts, qu'à battre en brèche, la Religion, la famille et la propriété*¹².

1878 : *Qu'on réédite, sans le vouloir peut-être, des thèses socialistes [genre Sue]; que pour devenir populaire, on se fasse l'avocat de la populace* [. . .] *que l'on cherche, dans le mariage, dans la paternité, dans l'amitié, dans l'amour, les situations exceptionnelles qui peuvent inspirer des doutes, et sur le plus grand lien social et sur les plus saintes affections; que l'on imagine à plaisir des cruautés sans nom, des faits inouïs; que l'on se repaisse de sang; que Ton aiguise mille poignards; que Ton montre enfin le monde civilisé, racheté par le supplice du Calvaire, dans ses exceptions monstrueuses, fatales, immondes, en dévoilant ses atrocités, sa barbarie, ses crimes secrets, c'est ce que tout écrivain catholique ne saurait admettre*¹³.

1880: *On appelle, disons-nous, ces sortes de romans à assassinats, à vols, à escroqueries, à empoisonnements, à guet-apens, des romans populaires. Tant pis! Car cette littérature ro-cambolesque, ces physiologies de l'escarpe sont pour le peuple une bien mauvaise nourriture. Rien n'est plus fait pour l'abêtir, que ce vitriol. Rien n'obscurcit davantage son sens moral*

8. Ceci répond à un argument libéral courant: *Aimeriez-vous mieux*, dit par exemple Loïsi, 1867, 336, *qu'au lieu d'avoir le goût de la lecture, le peuple se donnât tout entier aux bastringues et aux guinguettes?* 9. Pontmartin, 1873, 137. — 10. On sait que le colportage était soumis à autorisation. — 11. Jouin, 1873, 79. — 12. Duvergey, 1874, 90. 130. — 13. Buet, 1878, 36-37.

que ces pages imprégnées de sang. C'est ainsi qu'on s'habitue au mépris de la vie humaine, à l'homicide et au suicide. C'est ainsi que, - contrairement à l'intention des auteurs qui croient simplement, et c'est le cas actuel, faire oeuvre dramatique et intéressante, - l'on contribue à peupler les bagnes et les morgues¹⁴.

1880: *Si un esprit dangereux anime un grand nombre de travailleurs, ce mauvais esprit, vous et moi, artisans du crayon et de la plume, nous le lui avons inspiré; si la haine du prêtre se répand comme une lèpre, c'est que nous n'avons pas assez honoré ce prêtre dans notre vie et dans nos oeuvres. Si nos familles sont dévorées par la légèreté, la profusion, la coquetterie des femmes, c'est qu'à ces femmes, à qui nous devons parler de devoir, nous avons parlé liberté et plaisir. Les dissolvants de la société, ce sont nos livres! Ce qui soulève la foule, ce qui exaspère les masses, dresse des barricades dans les rues et crée une Commune sous prétexte d'affranchissement, c'est nous, toujours nous, qui, tranquillement assis à notre bureau, couvrons d'encre ces feuilles de papier qui coûteront plus tard du sang et des larmes! . . .*¹⁵

B. L'accent est porté sur l'action, dans certaines conditions bénéfique, du roman. La position est libérale (ou pseudo-libérale): le roman est compris comme un agent didactique puissant dans la campagne de moralisation; "excellent moyen d'éducation du peuple"¹⁶, il se montre propre à porter l'information du code à qui ne la possède pas; "livre d'images", il attache à la leçon, la vulgarise, - "sans provoquer la moindre pensée boiteuse"¹⁷, telle est l'obligation. Le roman peut et doit amuser pour moraliser (*Un roman n'est pas un livre de messe*¹⁸) l'amusement romanesque ne doit pas occuper toute la place (*On écrit, en un mot, pour ENSEIGNER et pour PERSUADER. Celui qui écrirait, même un ouvrage d'imagination, seulement pour AMUSER, sans se donner en même temps pour but de rendre son lecteur plus instruit, meilleur, plus capable de comprendre le bien et le beau, celui-là ferait un livre de nulle valeur, et ce serait du temps perdu que de le lire*)¹⁹; la moralisation offerte dans le roman doit être évidemment la bonne moralisation (*J'appelle ici bons livres, non seulement des livres directement religieux et pieux par leur objet: j'appelle bons livres tous ceux qui font resplendir le vrai et triompher le bien [. . .] Le bon livre éclaire, le bon livre console, le bon livre sanctifie [. . .] Le bon livre, à la lettre, est un envoyé de la vérité qui nous poursuit; c'est un inge de lumière qui de son clair regard chasse devant lui les téné-*

14. *Polybiblion*, tome 28, 1880, 25. A propos d'oeuvres de Belot, Zaccone, Du Boisgobey. — 15. Navery, 1880, 167. Et encore: "l'ennemi des âmes" parle dans le roman et distrait l'épouse de son ménage et du "Livre des livres" (*Femme*, 1er juin 1880, 4-5), "exploiter l'élément populaire dans le roman n'est qu'un expédient toujours neuf pour battre monnaie" (Godefroy, 1880, 235), le roman propose un socialisme destructeur, mieux vaudrait celui-là qu'offre une religion "qui ne fera jamais de mal à la société" (Grandeffe, 1880, 81), etc. De plus, nombreux sont les romans qui s'appliquent à démontrer les dommages de la lecture du roman et qui en punissent l'agent: la passion du roman est une étape sur la voie qui mène à l'adultère et aboutit à la mort violente (30), elle est symptôme d'un déséquilibre pathologique (la paresse) qui débouche sur l'abrutissement complet et la mort (38), "Je suis un copiste, un plagiaire, un instrument du roman", déclare le malfaiteur au tribunal qui le juge (Navery, 1880, 93). — 16. Ce qui rejoint l'opinion de Nodier, 1968, XI, 11: *Il ne faut rien de plus en littérature [que le conte] pour le bien-être moral d'un peuple intelligent et sensible*. — 17. Expression du *Polybiblion*, tome 14, 1875, 12. — 18. *Polybiblion*, tome 22, 1878, 8. — 19. Delon, 1879, 34.

bres de l'ignorance)²⁰

Le discours progressiste, érigé contre la parole institutionnelle diversifiée (réactionnaire, libéralisée) a tendance à poser lui aussi en principe (dans une moindre mesure) la nocivité du genre; il fait une distinction entre le roman "idéalisateur", corrupteur par vocation (un spectacle idéalisé est faux; le faux vicie) et le roman "réaliste" (ou "scientifique"), leçon de vérité, instrument de progrès (un spectacle intégralement vrai améliore):

*La glorification de l'amour et de la volupté, telle que l'enseignent les romanciers, les dramaturges, les poètes légers, est une excitation à la prostitution [. . .] La lecture d'un roman amoureux, et la visite à la maison de tolérance qui s'ensuit, font plus de mal qu'une semaine de labeur pénible*²¹.

*L'idéal engendre toutes les rêveries dangereuses; c'est l'idéal qui jette la jeune fille aux bras du passant, c'est l'idéal qui fait la femme adultère [. . .] Sans doute, ces ordures sont magnifiquement drapées; ce sont des alcôves abominables dont on a tiré les rideaux de soie; mais je soutiens que ces voiles, ces réticences, ces infamies cachées offrent un péril d'autant plus grand que le lecteur peut rêver à son aise, les élargir, s'y abandonner comme à une récréation délicate et permise [. . .] En somme, la question de la moralité dans le roman se réduit donc à ces deux opinions: les idéalistes prétendent qu'il est nécessaire de mentir pour être moral, les naturalistes affirment qu'on ne saurait être moral en dehors du vrai. Or, rien n'est dangereux comme le romanesque; telle oeuvre, en peignant le monde de couleurs fausses, détraque les imaginations, les jette dans les aventures [. . .] Avec nous, ces périls disparaissent. Nous enseignons l'amère science de la vie, nous donnons la haute leçon du réel*²².

Joignez à cette autorité de l'imprimé l'intérêt du roman. Que l'écrivain ou l'écrivain ait donné à ses personnages une physionomie saisissante, dans le mal ou le bien, sur une des routes que montre Hercule, moine ou bandit, ange ou démon, et c'en est fait du simple ou du fanfaron sur qui le bouquin tombera. Ce sera une bosse ou un trou, une verrue ou une blessure, suivant la chance! Mais la trace est ineffaçable comme la tache de sang sur la main de

20. Félix, 1865, 47, 49, 50. -De telles constructions supposent l'existence diffuse, par exemple, de tout un appareil philosophique de soutien: l'idéologique est pluridimensionnel, ses divers niveaux d'expression s'étaient réciproquement. On affirme de la sorte, ce qui confirme du dedans le discours sur le roman et jusqu'à un certain point l'usage réel fait de celui-ci, que le "beau" s'apparie au "bien" (*Le beau et le bien sont frères [. . .] Tout phénomène beau, par suite d'un travail intérieur de l'âme, qui perce le symbole, et en met à jour le sens caché, nous paraît bon dans une certaine proportion, et réciproquement le bien n'est jamais perçu d'une façon tellement abstraite que nous n'y mêlions aussi la perception de sa forme, et par conséquent du beau qui l'accompagne* (Seguin, 1859, 85-86): *La beauté nous apparaît donc, comme la vérité et le bien, par la contemplation de notre être spirituel uni au fond de lui-même à Dieu, à la vérité absolue, au bien suprême et à la beauté parfaite* (Voituron, 1861, / 38); *L'art contribue à la moralité, comme fait la science. Celui qui connaît mieux ce qui est vrai, et qui sent mieux ce qui est beau, aperçoit aussi plus clairement et suit plus facilement le bien* (Arréat, 1884, 214), que P "embellissement artistique" produit une amélioration "spirituelle" (*Le but de l'art est d'élever et d'embellir l'âme de l'homme en la délectant par la contemplation du beau* (Levêque, 1861, II, 199)), qu'un art "matérialiste" ne s'imagine pas (*Il n'y a point d'art matérialiste: l'art qui se réduirait volontairement à l'imitation de la seule matière renoncerait à l'expression du beau qui est invisible et ne serait plus un art* (Levêque, 1861, II, 105)), etc. — 21. Proudhon, 1875, 240, 250. — 22. Zola, 1880, 102, 127-128. Confirmation dans (119): *En matière de livres et de drames, Nana avait des opinions très arrêtées: elle voulait des oeuvres tendres et nobles, des choses pour la faire rêver et lui grandir l'âme.*

*Macbeth! Ils gratteront à en saigner; le PÂTE y est, il restera! Il Et cela, sans qu'ils s'en doutent, sans qu'ils sachent qu'ils ont le cerveau gonflé de vent et que leur cœur bat. . . dans l'écritoire d'un autre*²³.

Or, on considérera comme démontré, contradictoirement, puisque l'effet réel du texte ne se mesure pas au niveau explicite ou implicite de l'intention où le discours institutionnel - et ses dérivés - s'acharne à le fixer, que *le roman*, quel que soit le biais dramatique choisi, *est essentiellement "moralisateur"* (il porte et vérifie le code de base) et *essentiellement "conservateur"* /t code vérifié représente la stabilisation idéologique de l'état de classe). Tout roman est "scandaleux", "immoral" quant au drame, "moral", "décent" quant au sens illustré par le drame.

Le roman est une pratique idéologique *en tant que genre*. La diversité, voire l'opposition de ses actualisations ne doit pas dissimuler - c'est ce qui se passe en tout cas pour le lecteur contemporain - qu'il se trouve idéologiquement doublement investi 1) *en tant qu'il sert à la réitération probatoire de l'archétype*, 2) *en tant qu'il sert à la démonstration d'un contenu idéologique déterminé* (non pas "neutre": il y a fixation archétypale du code).

D'autre part, on affirmera que la multiplication du déni de "moralisation" d'une catégorie à l'autre a pour effet l'innocemment global du genre: *la réalité conservatrice de la pratique idéologique du roman se trouve escamotée sans fin dans le geste même d'accusation du genre*²⁴.

PARALLELE: Flaubert, qui, dans *Madame Bovary*, narre les aventures d'une liseuse de roman (sa vie est une imitation), refuse la moralisation conforme attendue (qui serait de condamner le genre). En effet, le désaveu du roman (dans le roman), au niveau explicite ou implicite, demeure parfaitement inopérant ("irréel"). Faire un roman "vrai", pour Flaubert, sera de montrer comment la copie constitue la seule attitude adéquate - dans la fausseté. Il en arrive ainsi, dans *Bouvard et Pécuchet*⁶, à (faire) percevoir les limitations qu'impose le code *en tant que code* - sans lui trouver aucune issue.

23. Vallès. 1955, 144. Vallès, plus radical, s'en prend aussi bien à toutes les formes idéalistes du livre (le contingent romantique, de Scott à Murger, et paroissien (Kobinson, le chanoine Schmid)) en bloc qu'au roman balzacien (*On ne parle que par millions et par ambassades, là-dedans!*) et à *Madame Bovary*. 24. La moralisation "progressiste" par le roman n'en cesse pas moins d'être affirmée. C'est ainsi qu'on peut lire dans une récente présentation de Fonson du Terrail (Collection Marabout géant): *Si ROCAM-BOLE a pu émoi aussi profondément, et aussi durablement, ces masses, c'est QU'il touchait, par-delà la fantaisie, l'invention débridée, voire l'humour, volontaire ou non, d'une invraisemblance plus ou moins consciente, des fibres secrètes de la conscience populaire. Victor Hugo tenait ses MISERABLES pour un acte de résistance à la tyrannie de Napoléon III, et le succès massif de son roman pour un désaveu de l'em pereur par le peuple. On peut se demander dans quelle mesure Rocambole était, lui aussi, l'incarnation de ce désaveu. Dans le même ordre d'idées, la thèse défendue par Caillois d'un roman "dissolvant", "destructeur de la cité" et "rebelle" (Il est un élément actif et vivant de la société, l'exprime pour une part et pour l'autre contribue à la transformer, indissolublement, mais en proportions variables, avec et appel, représentation et volonté, peinture et dramaturgie, en un mot puissance qui modifie continuellement ses propres causes [. . .] De sorte que le roman déjà anti-social par son origine l'est aussi par ses effets. Il fait plus que profiter du vide où il advient que la collectivité laisse l'individu, il l'agrandit, le rend conscient et douloureux. Il n'est conflit latent qu'il ne souligne et n'evenime (Caillois, 1942, 169-170)), d'un roman qui "donne le goût de reconstruire - en mieux - la cité" paraît absolument irrecevable: la négativité dramatique n'est qu'un "effet" (une feinte) du texte. — 25. Les dossiers du second volume de *Bouvard et Pécuchet* prouvent assez ce refus. - 26. *Bovary*, *Bouvard, buvard*, même source: le nom connote l'absolue fidélité du caractère à l'inscription originare de la trace (du code) qu'il "boit".*

NOTE VII DIALECTIQUE DU CACHE ROMANESQUE

L'implication politique, ouverte ou secrète du roman se trouve masquée par le discours d'accompagnement critique qui dénonce l'oeuvre de démoralisation accomplie; à l'entendre, la Commune est la leçon du livre: *Le roman moderne [dont le prototype est Balzac] a donc sa part et une lourde part dans la responsabilité des derniers événements. Les exemples qu'il a donnés d'élégante friponnerie et de dépravation spirituelle ont ébloui et fasciné nombre d'esprits faibles que protégeait mal contre leurs propres penchants l'incertaine moralité de la société et du temps où nous vivons*¹.

Réciproquement, et toujours avec le même effet de cache, le roman, protestant de sa bonne foi, prend soin d'affirmer sa non-participation à l'événement: *Nos lecteurs savent si, pendant ce long récit, nous nous sommes écartés des règles qui s'imposent à tout bon citoyen, ami de l'ordre et de la liberté? || Au point de vue de la morale, notre roman est irréprochable. || Il flétrit le désordre, la guerre civile et exalte les sentiments généreux. || C'est un ouvrage de bonne foi et un ouvrage honnête, et nous déclarons, tout en nous résignant à en clore la publication que nous ne comprenons aucunement l'interdiction qui le frappe.* (22)² *C'est à tort qu'on essaie de rendre responsable la littérature populaire des nombreux crimes qui affligent, depuis ces dernières années, notre société viciée et malade. || Les épouvantables événements qui ont failli avoir pour résultat l'anéantissement de Paris, surpassent ce que l'imagination de ce que l'écrivain le plus audacieux a osé concevoir. || De même que Troppmann a surpassé ce que l'auteur de ROCAMBOLE a imaginé de plus infernal dans la série des forfaits imaginaires, de même les Bergeret, les Gaillard, les Ranvier, les Vallès et les Rigault ont surpassé, en scélératesse, ce que l'imagination des théoriciens les plus sanguinaires eût pu combiner contre la Société légale. || Le Livre, comme le Monument, n'est que le réflecteur du milieu social qui le fait surgir [. . .] Et certes, ce n'est pas la littérature populaire qui les a créées, ces sentines [de la capitale]! Elle n'a fait tout au plus que signaler, sous un voile transparent, les endroits dangereux d'où sont sortis ces scélérats qui devaient incendier nos Palais, noyer dans le pétrole notre glorieux passé, essayer de nous tuer jusque dans cet avenir qui pourra, nous devons le croire, réhabiliter notre présent trop odieux [. . .] Voilà ce que nous tenions à dire dans cette Préface sur la seconde édition de la CANAILLE DE PARIS, en assurant que M. Turpin de Sansay, tout en scalpant les vices de la canaille, en les exposant au soleil littéraire, n'a eu pour but que d'éclairer la Société sur les périls qui la menacent; aussi repousse-t-il avec mépris ceux qui tenteraient de l'accuser d'avoir, par ses travaux intellectuels, provoqué les derniers et horribles événements accomplis par les séides de cette horrible truanderie*³. On considère que ce discours stratégique de couverture du roman (démonté sous NOTE VF), loin d'altérer son efficacité idéologique, ne fait que la garantir.

Caro, 1872, 241. — 2. Roman par livraisons, consacré à la Commune, non suspect de sympathie ur les insurgés, mais interdit à l'affichage et contraint de paraître sans illustrations. Ces indications l'auteur ne sont toutefois pas confirmées par Drujon, 1879. — 3. *Turpin de Sansay, La Canaille Paris, grand roman historique et social, 1871, 2e édition*. Préface signée: L'Editeur. (Catalogue BN mentionne pas la première édition).

Note VIII

RÉPRESSIVITE CONTEXTUELLE DU ROMAN

Le roman accompagne et soutient la campagne de répression idéologique entreprise au sein de l'Institution à l'encontre du mouvement insurrectionnel; sa propre activité s'inscrit dans un contexte de réaction, se comprend dans la perspective d'une contre-offensive textuelle généralisée; il démontre "en vérité" la parole en cours (dirigeante) qui forme son seul horizon:

Ces misérables-là déplacent la haine! On ne pense plus aux Prussiens. Encore un peu, et on va les aimer! Aucune honte ne nous manquera ¹.

Depuis plus de quarante ans. les rêveurs, les utopistes, les meneurs de mauvaise foi, les ambitieux sans vergogne soulèvent les classes laborieuses en agitant de spécieuses théories sociales, en montrant un idéal heureusement impossible à atteindre, car il serait la négation du progrès et nous ramènerait directement à la barbarie [. . .] Les communistes de 1871 n'étaient qu'un ramassis immonde d'individus déclassés, d'envieux et de bandits cosmopolites, agglomérés pour le vol, le pillage et l'assassinat, et qui n'ont laissé que des ruines, des cadavres et des noms voués à l'infamie ².

Puisqu'après tant de malheurs dans sa guerre contre l'ennemi étranger, la France s'est trouvée réduite encore à se reconquérir elle-même, à reconquérir Paris sur la plus criminelle des factions, elle a du moins aujourd'hui cette dernière et rassurante victoire. Elle a brisé la tyrannie des malfaiteurs subalternes, elle a brisé le monstre. C'est la victoire du droit, de la civilisation et du patriotisme [. . .] Jamais, non jamais depuis que des êtres humains vivent en société, une catastrophe semblable n'aura retenti dans le monde; jamais le délire d'Érostra-tes de ruisseau, enrégimentés par le crime, n'aura été poussé à ce degré de sinistre sauvagerie. Ils ont commencé par l'assassinat au 18 mars, ils ont régné par la terreur et la dilapidation; pendant deux mois, ils ont fait de Paris le rendez-vous de toutes les perversités machiavéliques, de toutes les infamies, de tous les aventuriers de l'Europe accourus à la curée: ils se croyaient presque immortels dans leur domination de hasard! Quand ils se sont sentis menacés, ils ont fini par l'incendie de la grande ville. Ce que l'imagination la plus violente, la plus insensée n'aurait pu ou n'aurait voulu prévoir, ils l'ont réalisé comme une oeuvre digfie d'eux en s'enfuyant devant nos soldats ³.

Les évêques triomphent quoique arrachés à leurs troupeaux et traînés en prison au milieu de cette ère florissante de progrès indéfini, de liberté de conscience et de paix universelle promise par la Révolution. Oh! ironies sanglantes de la vengeance divine! Jamais les générations humaines dans l'histoire ne furent plus opprimées, ni plus dégradées, ni plus abruties!

4

• Flaubert, 1930, 6e série, 213. — 30 mars 1871. — 2. Sempronius, s.d., 265, 55-56. — 3. Mazade cité ans Sempronius, s.d., 265-266. — 4. Ouvrage d'édification cité dans Parfait, s.d., 289. Cette homélie sur le sort des "otages" débouche, comme il faut s'y attendre, sur un appel aux "ouvriers chrétiens" d'avoir à se préparer au "plus horrible martyre".

Je revins à Paris le 18 mars 1871, le jour même de l'insurrection d'où prit naissance l'exécrable gouvernement de la Commune. Jusqu' alors nous avions eu, en France, des révolutions produites par d'assez laides passions: par la haine, par l'envie, par l'ambition, par la jalousie des droits politiques; cette fois, nous avions la révolution de la crapule. J'ai connu autrefois [. . .] quelques-uns des principaux chefs de ce gouvernement de voleurs, d'imbéciles et d'incendiaires. Comme moralité, je n' ai rien à en dire: ils ont tous maintenant fait leurs preuves, ils sont suffisamment connus; comme intelligence politique, je ne vjudrais pas aujourd' hui du plus fort d'entre eux pour cirer mes bottes. Nul ne peut se faire une idée du néant de ces esprits, de l'insanité de ces âmes, de la pourriture de ces coeurs, et surtout, et par-dessus tout, nul ne pourrait se figurer quel mélange d'ignorance et de vanité forme le fond de ces caractères [. . .] Pendant deux mois, je crus devoir lire tout ce que publia ce ramassis d'étudiants de vingtième année, de perruquiers, de saltimbanques, de sales ouvriers mal déc rassés, de journalistes de rencontre, poseurs sinistres, incessamment en quête du CHIC tartufes de libéralisme, parfaits goujats au fond comme à la surface, et tous ces galopins du quartier latin, tous ces Robert Macaire de Belleville, tous ces marchands de vin de Montmartre: - le baigne et Charenton lâchés sur Paris [. . .] Partout, le long des murs, on ne voyait que gardes nationaux soûls, tournant le dos à la chaussée et vomissant le vin qu' ils avaient volé. D'effroyables idiots défonçaient le sol de toutes les rues, et sans souci de la circulation, les hérissaient de barricades. De temps à autre on voyait apparaître, périlleusement juché sur un cheval de fiacre, un voyou à mufle de veau, déguisé en marin, qui courait de ça et de là, avec un rire idiot, portant des dépêches [. . .] Un âne chargé de reliques, un pourceau au front ceint d'une plume d'autruche, ne se prennent pas au sérieux comme le faisaient ces sales brutes. Cela suait le vin, la crasse, le jus de pipe, bien autre chose encore, et je ne sais quelle bestiale vanité [. . .] Et, dans les plus riches quartiers, sur les trottoirs, tout le long des hôtels aristocratiques, les femelles de ces mauvais drôles, accroupies comme pour satisfaire un besoin immonde, "faisaient la popote", ou empilaient, aux yeux des passants, des choux, des pommes de terre et des viandes saignantes [. . .] Son résultat le plus certain [de cette "lugubre aventure "] sera de tuer à jamais l'esprit d'opposition, même le plus légitime, non-seulement en France, mais dans tous les pays civilisés de la terre. Le monde a si bien vu par quelle filière d'audace et d'hypocrisie le grief le plus anodin enfante la sédition et la révolte, puis, de métamorphose en métamorphose, devient la revendication horrible du crime contre l'ordre, l'honnêteté, l'honneur et le devoir, qu' il ne se laissera plus jamais surprendre ni séduire par les semblants de patriotisme des soi-disant libéraux et des prétendus novateurs. Désormais, toute opinion avancée, en politique, en économie politique, même en philosophie, sera suspecte: le spectre de la démagogie, horrible, répugnant, ivre de sang et de vin, laissant briller l'or volé entre ses sales doigts, se dressera toujours derrière [. . .] Un autre résultat non moins heureux, c'est que, désormais, il ne saurait plus y avoir que deux partis dans la nation française: les honnêtes gens, d'un côté, tous ceux qui travaillent, ne se soûlent pas, pensent, s'entr'aident, se lavent, sont dévoués à leur patrie, aiment le Beau, le Bien, le Bon et la Justice; de l'autre côté, les scélérats. Et rien jamais entre les deux, rien qu' une mer de sang, des rapines sans nom, des abus de la force à rendre jaloux les Prussiens, des moeurs de cannibales, l'inielligence des idiots, l'alliance secrète avec les étrangers campés sur notre territoire, la négation de tous les devoirs, l'assassinat systématique, les flammes du pétrole. || La religion, la justice, l'ordre, la loi, la science, l'art, l'honneur, le dévouement à la patrie, le désintéressement, l'abnégation sont les colonnes

du premier parti; l'autre s'appuie sur le chaos, sur le néant et sur le vide 5.

5-Feydeau, 1872, 102-106, 108, 111-114. Pelletan, 1880, 351, 366. confirme bien que l'écrivain de

"époque, "en proie à un sanguinaire délire", "pousse à l'exécution, dénonce les victimes, applaudit à la tuerie" et remplit ainsi son rôle de "chien de garde" de l'Institution.

CORPUS

NB. La liste - qui, dans l'état actuel des Catalogues et des Bibliographies, ne saurait prétendre à la rigueur scientifique - comprend des romans publiés entre le 1er janvier 1870 et le 31 décembre 1880. Font foi les dates d'enregistrement du dépôt légal (relevées dans BF). Cependant, le dépôt ne fonctionnant qu'imparfaitement et avec retard, il a été nécessaire 1) d'inclure certains ouvrages enregistrés postérieurement, 2) d'inclure des ouvrages ne figurant pas dans BF, 3) de corriger - dans la mesure du possible - les indications de BF à partir de celles fournies dans BN, LO, FE (voire TP et TH). (BN, LO, FE ne sont mentionnés que dans le cas où ils infirment sensiblement BF). On a cherché en outre à rendre compte de l'impact du livre en donnant le relevé des tirages. Des renseignements, de diverse origine, sur son mode de publication, son caractère, etc. en complètent le signalement. (Les chiffres romain (I, II, III, IV) renvoient aux catégories romanesques déterminées sous 1.14, p. 51-53; les romans à épisodes se marquent - par exemple - (*12labc*) ou (*185*) selon le degré d'indépendance des parties; plusieurs romans peuvent avoir été publiés dans le même volume, deux numéros d'ordre renvoient donc éventuellement à un seul livre; l'orthographe retenue représente une graphie moyenne; la marque des firmes et des collections a été simplifiée et uniformisée).

- (1) *Elle Berthet, Le Gouffre.* (I)
Dentu, 1872 (BF:27/4/1872), in-18, 360p.
- (2) *H. Gourdon de Genouillac, Une Luronne.* (I)
Dentu, 1876(BF:30/9/1876)(BN: 1877). in- 18 Jésus, 194p. du volume.
- (3) *Alfred Assolant, Le Seigneur de Lanterne.* (I)
Dentu, 1874 (BF: 15/8/1874), in-18 Jésus, 376p.; 1875, 2e édition (BF:27/2/1875).
- (4) *Paul Parfait, L'Assassin du Bel Antoine.* (I)
M. Lévy, 1873 (BF: 1 5/11 /1873), in-18, 313p./Bibliothèque contemporaine/.
- (5) *J. Rouquette, La Route fatale.* (II)
Librairie des Célébrités contemporaines, 1873 (BF: 15/3/1873), in-8, 187p. FK(1/3/73). annonce:
Drames sociaux. La Route fatale, roman de moeurs.
- (6bc) *Ponson du Terrail, (6a) [I] Le Forgeron de la Cour-Dieu.*
1. *La Pupille des moines.*
Dentu, 1869, m-393p; 1870, 2e édition;
2. *L'Empoisonneuse.*
1869,in-357p.; 1874, 2e édition]
[II] *Les Amours d'Aurore.* (II)
1. *Les Pensionnaires de Mme Coclès.*
1870 (BF:9/7/1870),gr.in-18, 320p.; 1877, 2e édition (BF:29/9/1877);
2. *Le Joli jeu de la guillotine.*
1870 (BF:3/9/1870). in-18, 324p.; 1877, 2e édition (BN). BN, autre édition de II:
Fayard, s.d., 382p.
[III] *La Justice des Bohémiens.*
1. *Nichette la bouquetière.*
1870 (LO), in-16, m-381p. (BN:1873);
2. *Le Collier rouge.*
1870 (L.O), in-18, 371p. (BF: 15/3/1873).
FE(5/7/73) : III, publication nouvelle.

- (7) *Edmond de Goncourt, Les Frères Zemganno.* (III)
Charpentier, 1879 (BF: 19/7/1879), in-18, xn-375p./ Bibliothèque Charpentier/; 1879, 7e et 8e éditions (BF:4/10/1879).
FE(25/1/1879):*Les Frères Bendigo. Roman inédit*, en préparation; FE(28/4/1879) : pour paraître mercredi prochain 30 avril; FE(3/5/1879): 5e édition en vente; FE (28/6/1879): 6e édition en vente.
Un chapitre du livre a paru dans *La Vie moderne*, n° 2, 17 avril 1879.
- (8) *Léon Cladel, Crête-Rouge.* (III)
Lemerre, 1880 (BF:20/11/1880), in-18, xlv-25 lp.
Paru dans *La République française*, sous le titre: *Les Fiancés de Champigny*.
- (9) *Jean Bruno, Les Misères des gueux.* (II)
Librairie Internationale, 1871 - 1872 (BF:11/11/1871, 30/3/1872), gr. in-8 à 2 col., 236p.
Ouvrage entièrement illustré par G. Courbet.
- (10) *Léo Taxil, Le Fils du jésuite.* (II)
Strauss, 1879 (BF: 1/11/1879), in-18, xv-506p., 2 volumes. *Précédé de Pensées anti-cléricales, Introduction par le général G. Garibaldi*; 1879, Bureaux de L'Anticlérical, 6e édition (BN, sur la couverture: Librairie Nationale); 1879, Ibid., 10e édition (BN, édition populaire/Collection Léo Taxil/); 1880, tous les libraires, in-8 édition illustrée par livraisons/Les Romans anticléricaux/ (BF:3/7/1880). FE(17/1/1880): grand succès du jour; FE(29/5/1880): Le célèbre roman anti-clérical de Léo Taxil paraît en livraisons magnifiquement illustrées; FE(5/6/1880): succès sans précédent, tirage à 300.000 exemplaires.
- (11) *Victor Hugo, Quatre-vingt-treize.* (III) ¹
Imprimerie spéciale du Rappel, 1874 (BN). in-4, 13 livraisons en paquet; 1874, M. Lévy (BF:28/2/1874), in-8, 3 volumes. *Premier récit, La Guerre civile*; 1874, 9e édition (BF:20/6/1874); 1874, M. Lévy (BF:4/7/1874), in-8, 2 volumes; 1876, Hugues (BF:30/9/1876), in-8, 467p., édition illustrée; 1879, Calmann Lévy, nouvelle édition (BF: 18/1/1880), in-8. 3 volumes; 1880, Hetzel, Quantin (BF:5/6/ 1880), in-8, 584p./ Oeuvres complètes de Victor Hugo. Édition définitive d'après les manuscrits originaux. Tome 31, Roman. 14./
- (12) *Victor Cherbuliez, Meta Holdenis.* (IV)
Hachette, 1873 (BF: 14/6/1873), in-18. 276p./ Bibliothèque variée, 1ère série/; 1873, 2e édition (BF:20/12/1873); 1875, 3e édition (BF:20/11/1875); 1879, 4e édition (BF:24/5/1879).
- (13) *Xavier de Montépin, Sa Majesté l'Argent.* (I)
Dentu, 1877 (BF:8/12/1877), 5 volumes in-18: 1 -2, *Les Filles sans dot*, 3-4, *La Comtesse de Gordes*, 5, *Les Trois soeurs*./Collection grand in-18 jésus à 3 francs le volume/; 1877-1878, 2e édition (BF: 13/10/1877, 23/2/1878); 1880, Roy (BF: 24/1/1880), in-4, édition illustrée par livraisons.
- (14) *Arsène Houssaye, Le Chien perdu et la femme fusillée.* (I)
Dentu, 1872 (BF:6/7/1872), in-8 cav., 2 volumes; 1880, nouvelle édition (FE: 7/2/1880).
- (15) *Mme Augustus Craven, Le Mot de l'énigme.*(IV)
Didier, 1874 (BN, LO), in-18, 2 volumes; 1875, 7e édition (BF:6/2/1875); 1876, 10e édition (BF:22/7/1876); 11e édition (BF: 13/10/1877); 1878, 12e édition (BF:14/12/1878).
Paru dans *Le Correspondant*.
- (16) *Amédée Achard, Les Rêves de Gilberte.* (I)
M. Lévy, 1872 (BF:28/9/1872, in-18, 299p./ Bibliothèque contemporaine/; 1873, 2e édition (BF:8/2/1873) (BN: 1872).
Paru dans la *Revue des Deux Mondes*, n° 92 (1871), 688/759.
- (17) *J. K. Huysmans, Les Soeurs Vatard.* (III)
Charpentier, 1879 (BF: 15/3/1879), in-18, 323p./ Bibliothèque Charpentier/; 1879, 3e édition (BF:19/7/1879); 1880, 4e édition (BF: 10/1/1880) (BN:1879); 1880, 5e édition (BF: 14/8/1880).
- (18abc) *Xavier de Montépin, Les Drames de l'adultère.* (I)
Bureaux du Figaro, 1873 (BF:30/8/1873), gr. in-8 à 2 colonnes, 297p. Titre: *Le Mari de Marguerite, drame parisien*;
[I] *Le Mari de Marguerite*.
Sartorius, 1873 (BF:31/5/1873), in-18, 296p. /Collection grand in-18 jésus à 3 francs le volume/; 1873, 3e édition (BF:2/8/1873); 1873, 7e édition (BF:6/9/ 1873); 1874, 12e édition (BF:4/7/1874); 1880, 13e édition (FE:4/9/1880); FE(10/5/1873): Le plus grand succès littéraire du Figaro;
[II] *La Comtesse de Nancey*.
1873 (BN), in-18, 288p.; 1873, 7e édition (BF:13/9/1873);
[III] *L'Amant d'Alice*.
1873 (BF:6/9/1873), in-18, 344p.;
FE(2/8/1873): Paraîtra le 10 août. Troisième et dernière partie du Mari de Marguerite, avec le portrait d'Alice, d'après une photographie;
[I] *Les Drames de l'adultère, ou Le Mari de Marguerite, roman parisien*.
Roy, 1875 (BF:20/3/1875), in-4, 235p., édition illustrée par livraisons;
[I] *Les Drames de l'adultère, ou L'Amant d'Alice, roman parisien*.
1875 (BF:30/10/1875), in-4, 259p. Paru en 34 livraisons;
Les Drames de l'adultère.
1879-1880 (BF:31/1/1880, 6/3/1880), 3 vol. in-4, édition illustrée par livraisons.
- (19) *A. Ranc, Sous l'Empire, roman de moeurs politiques et sociales.* (II)
Bureaux de L'Éclipse; tous les libraires (BF:20/7/1872), grand in-8, 236p., édition illustrée par livraisons; 1878, Dreyfous (FE:8/6/1878), *Sous l'Empire, mémoires d'un républicain*, in-18 jésus, 400p.
- (20) *Adolphe Belot.* [I] *Les Étrangleurs.* (II)
Dentu, 1879 (BF:5/7/1879), in-18, 382p.; 1879, 6e édition (BF: 13/9/1879); 1879, 7e édition (BF:8/11/1879); 1880, 8e éditions (BF: 17/4/1880);
[II] *La Grande Florine, suite et fin des Étrangleurs*.
1879 (BF:9/8/1879), in-18, 425p.; 1879, 6e édition (BF:13/9/1879); 1879, 7e édition (BF:25/10/1879);
Les Étrangleurs de Paris, grand roman d'aventures. Librairie illustrée, 1880 (BF:24/7/1880), in-4, 517p., édition illustrée par livraisons.
- (21) *Louis Noir et Jules Beaujoint, La Femme coupée en morceaux.* (II)
Clavierie, 1877 (BN), gr. in-8, 175p., édition illustrée par livraisons.

- (22) Jules Beaujoint, *Les Enfants du Père Duchêne, grand roman historique*, (il) Fayard, 1872 (BF:6/1/1872) (BN: 1871), in-4 à 2 colonnes, 149p., édition illustrée par livraisons.
- (23) M. de Lescure, *Les Cadets de Gascogne*. (I) Dentu, 1877 (BF:20/1/1877), in-18 Jésus, 385p.
- (24) Pierre Zaccane, *Les Misérables de Londres*. (II) Benoist, 1874 (BF: 17/10/1874), gr. in-8 à 2 colonnes, 383p., édition illustrée par livraisons; 1878 (BF: 17/8/1878).
- (25) Alexis Bouvier, *Les Soldats du désespoir*. (I) Lachaud, 1871 (BF:9/9/1871), in-18, 307p.; 1872 (BF: 16/3/1872) (BN: 1871).
- (26) Mme J. de Lambert, *Elise*. (IV) Sandoz et Fischbacher, 1871 (BF:9/12/1871) (BN: 1872), in-18, 327p.; 1872, 2e édition.
- (27) Edgar Monteil, *Études humaines. Madame de Féronni*. (I) Charpentier, 1880 (BN), in-18, iv-306p./ Bibliothèque Charpentier/.
- (28) Henry de Kock, *Mademoiselle Croquemitaine, roman inédit*. (I) Sartorius, 1871 (BF:9/9/1871), in-18, 287p./Collection illustrée/; 1877, Degorce-Cadot (BF: 14/4/1877); 1879 (FE: 18/10/1879)/ Collection des Bons Auteurs à¹ Ifr. le volume/.
- (29) Emile Zola, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire. Son Excellence Eugène Rougon*. (III) Charpentier, 1876 (BF:4/3/1876), in-18 Jésus, 466p./ Bibliothèque Charpentier/; 1876, 4e édition (BF: 17/6/1876); 1877, 6e édition (BF: 17/2/1877); 1878, 8e, 9e éditions (BF:8/6/1878); 1879, 11e, 12e éditions (BF: 14/6/1879); 1880, 13e, 14e éditions (BF: 13/1/1880); 1880, 15e édition (BF:25/12/1880); *Son Excellence Eugène Rougon, scènes de la vie politique sous le Second Empire*. Bureaux du Siècle, 1877 (BF:7/7/1877), in-4 à 2 colonnes, 153p.
- (30) Emile Richebourg, *Un Calvaire*. (I) Dentu, 1880 (BF:22/5/1880), in-18, 392p.
- (31) Prince Lubomirski, *Chaste et infâme*. (I) Dentu, 1875 (BF:20/11/1875), in-18 Jésus, vi-420p.; 1876, 3e édition (BF:19/2/ 1876).
- (32) Hector Malot, *Un Curé de province*. (I) M. Lévy, 1872 (BF:28/12/1872), in-18, 329p. /Bibliothèque contemporaine/; 1878, 4e édition (FE:4/5/1878).
- (33) Octave Feuillet, *Les Amours de Philippe*. (IV) Calmann Lévy, 1877 (BF:25/8/1877), in-18 Jésus, 343p./ Bibliothèque contemporaine/; 1877, 2e édition (BF:25/8/1877); 1877, 8e édition (BF:20/10/1877).
- (34) Mme Augustus Craven, *Fleurange*. (IV) Didier, 1871 (BF:23/12/1871) (BN:1872), in-18, 2 volumes; 1872, 4e édition (BF:24/2/1872); 1875, 16e édition (BF:25/12/1875); 1879, 20e édition (BF: 15/3/1879) (BN:1878); 1880, 21e édition (BF:31/1/1880). Ouvrage couronné par l'Académie française.
- (35) Henri Amie, *Renée. Avec une Préface à George Sand*. (IV) Ollendorff, 1879 (BF: 19/7/1879), in-18, 303p.; 1879, 2e édition (FE: 12/4/1 879).
- (36) André Theuriet, *Toute seule*. (IV) Charpentier, 1880 (LO), in-18, 339p. /Bibliothèque Charpentier/; 1880, 3e édition (BF:18/9/1880).
- (37) Toucha tout, *Les Nouvelles Tragédies de Paris. Rallonge tintamarresque au feuillet de M.Xavier de Montépin. L'Homme aux mains postiches. Roman de moeurs ... lâchées*. (I) Ghio, 1875 (BF:13/1 I/1875), in-18, 207p.
- (38) Edmond de Concourt, *1^{re} Fille Elisa*. (111) Charpentier, 1877 (BF:21/4/1877), in-18, xi-291p./ Bibliothèque Charpentier/; 1877, 1 le-14e éditions (BF:7/7/1877); 1877, 15e-18e éditions (BF:28/7/1877); 1877, 19e-22e éditions (BF:1/12/1877), 1879, 23e, 24e éditions (BF: 14/6/1879); 1880, 25e édition (BF: 12/6/1880).
- (39) Louise Vallières, *Les Faiblesses d'une jolie fille*. (I) Décembre-Alonnier, 1870 (FE:2/7/1870, 6/8/1870); 1873, Gennequin, 4e édition (BF:15/11/1873), in-18, 286p. Illustration par H. Rousseau et Gourdon; 1875, 5e édition (BF:24/7/1875); 1878, 7e édition (BF: 15/6/1878).
- (40) Claire de Chandeneux, *Les Mariages de garnison. 2e série. L'Honneur des Champa-vayre*. (IV) Pion, 1880 (BF:26/6/1880), in-18, 321p.
- (41) Louis Noir, *L'Homme de bronze, grand roman d'aventures. Première partie. Au pays des singes. Deuxième partie: La Reine des Apaches*. (li) Clavene, 1879 (BF:8/3/1879), in-4 à 2 colonnes, 872p., édition illustrée par livraisons.
- (42abc) Alexis Bouvier, [I] *La Femme du mort*. (I) Rouff, 1 878 (BF:26/10/1878, 15/3/1878), gr. in-8, 328p., édition illustrée par livraisons. *Suivie de l'Histoire d'un noyé racontée par lui-même*; 1879, Rouff (BF: 15/2/1879), in-18, 516p./ Bibliothèque Jules Rouff, à 3fr. le volume/; 1879, 6e édition (BF: 10/5/1879); 1879, 15e édition (BF:9/8/1879); 1879, 25e édition (BF:27/12/1879); FE{5/10/1878): C'est dans/à *Femme du mort* que commence l'épopée singulière de *la Grande lia*, le roman à succès du jour; [111] *La Grande lia*, 1878 (BF:28/12/1878), in-18, 702p.; 1879, 6e édition (BF: 15/2/1879); 1879, 15e, 17e éditions (BF: 19/4/1879); 1880, 52e édition (FE:7/2/1880); 1879 (BF: 15/3/1879), in-4, édition illustrée par livraisons; [III] *Iza, Lolotte et Compagnie*, 1880 (BF: 18/12/1880), in-18, 408p.
- (43) Henry Gréville, *Ole Ménard*. (IV) Pion 1880 (BF: 10/4/1880), in-18, 316p.; 1880, 8e édition (BF:23/10/1880).
- (44) Th. Bentzon, *Yerte, histoire d'une jeune créole*. (IV) Hetzel, 1880, in-18, 322p./ Bibliothèque d'éducation et de récréation/; 1880 (BN), in-8, 285p., édition illustrée.
- (45) Octave Féré, *Le Docteur Vampire*. (II) Bureaux du Figaro, 1871 (BF:30/9/1871), in-8 à 2 colonnes, 128p.
- (46) Gustave Droz, *Les Étangs*. (IV)

- Hetzl, 1875 (BF:7/8/1875), in-18 Jésus, 348p./ Collection Hetzel/; 1875, 11e édition (BF: 16/10/1875); 1880, Havaud, 16e édition (FE: 10/4/1880).
- (47) *Charles Legrand, Sans Amour!* (I)
Dreyfous, 1877 (BF:28/7/1877), in-18 Jésus, 406p./ Bibliothèque moderne/.
- (48) *Emile Gaboriau, La Corde au cou.* (I)
Dentu, 1873 (BF: 10/5/1873), in-18, 495p.; 1874, 7e édition (BN).
- (49) *Adolphe Belot, Hélène et Mathilde.* (I)
Dentu, 1874 (BN,LO), in-18 Jésus, v111-281p.; 1874, 2e édition (BF: 13/6/1874); 1875, lie édition (BF.-26/6/1875); 1875, 12e édition (BF: 16/10/1875); 1876, 13e édition (BF:26/8/1876); 1879, 16e édition (BF: 15/11/1879).
- (50) *Victor Tissot et Constant Améro, La Russie rouge, roman contemporain.* (I)
Dentu, 1880 (LO), in-18, 556p.; 1880, 6e édition (BF: 17/7/1880); 1880, 8e édition (FE: 14/8/1880); 1880, 9e édition (exemplaire).
- (51) *Alphonse Daudet, Jack, moeurs contemporaines.* (III)
Dentu, 1876 (BF: 19/2/1876), in-18, 2 volumes; 1876, 2e-6e éditions (BF: 13/5/1876); 1876, 7e-8e éditions (BF:20/5/1876); 1879, 16e édition (BF:25/1/1979); 1880, 18e édition (FE:21/2/1880).
- (52) *Emile Zola, Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire. La Fortune des Rougon.* (III)
Librairie internationale, 1871 (BF:21/10/1871). in-18. 400p.; 1872, 2e édition (FE: 20/1/1872); 1872, Franck et Mandel, édition in-18 par fascicule (1 paru); 1872, Charpentier, 3e édition (BF: 18/1/1873), in-18, 389p./ Bibliothèque Charpentier/; 1873, 4e édition (BF: 18/10/1873); 1875, 5e édition (BF: 18/9/1875); 1877, 7e édition (BF: 14/7/1877); 1878, 9e-10e éditions (BF:8/6/1878); 1879, 11e-12e éditions (BF:24/5/1879); 1880, 13e-14e éditions (BF:31/1/1880); 1880, 15e édition (BF: 12/6/1880). Paru en juin 1870 dans *Le Siècle*, publication interrompue par la guerre.
- (53) *[Jules Vallès], Jacques Vingtras. L'Enfant.* (III)
Bureaux du Siècle, 1879 (BN) (BF(6/3/1880) : 1880), gr. in-8, 128p. Signé: T. de la Chaussade. *Suivi de: La Bergerie, par H. Gréville, et Le Kaiserlick, par Albert Charle.* Paru en 1878 dans *Le Siècle*,
Charpentier, 1879 (BF:17/5/1879), in-18 Jésus, 402p./Bibliothèque Charpentier/. Signé: Jean La Rue; 1880, 3e édition (BF:26/6/1880).
- (54) *Léon Richer, Un Mariage honteux.* (I)
Dentu, 1876 (BF: 17/6/1876, 7/10/1876), in-18 Jésus, 317p.
- (55) *Octave Feuillet, Un Mariage dans le monde.* (IV)
M. Lévy, 1875 (BF:23/10/1875), in-18 Jésus, 341p./Bibliothèque contemporaine/; 1875, nouvelle édition (BF: 18/12/1875); 1876, 5e édition (BF:22/1/1876); 1878, 27e édition (FE: 10/8/1878).
- (56) *Hector France, Le Pêché de Soeur Cunégonde.* (I)
Chauvin, 1880 (BF:20/11/1880), in-18, 487p.
FE(27/11/1880): Ce roman qui a été, dans le Feuilleton du *Petit Parisien*, un des plus grands succès de ce temps, obtient en librairie une vogue considérable.
- (57) *Marie Sébran, Fleur de Thym.* (IV)
Sandoz et Fischbacher, 1874 (BF:25/4/1874)gr. in-18, 275p.

- (58) *Constant Guérout, [?]Le drame de la rue du Temple.* (I)
Dentu, 1876 (BF: 12/2/1876), in-18 Jésus, 317p.
[II] *Les Exploits de Fifi Vollard, deuxième partie du Drame de la rue du Temple.* 1876 (BF:27/5/1876), in-18 Jésus, 391p.,
[I] *L'Affaire de la rue du Temple.*
Rouff, 1879(FE:27/9/1879)(BF(31/1/1880): 1880), in-18, 704p./ Bibliothèque Jules Rouff/; 1880, 5e édition (FE: 10/4/1880); 1880, 6e édition (FE:2/10/1880); 1879 (BF:8/11/1879), gr. in-8, 128p., édition illustrée par livraisons; FE(13/9/1879) : Roman judiciaire à sensation. Dessins de Jules Després;
[II] *La Bande à Fifi Vollard.*
1880 (BF:25/12/1880), gr. in-8, 519p., édition illustrée par livraisons.
- (59) *Jules Beaujoint, Les Oubliettes du Grand Châtelet, grand roman historique.*(II)
Librairie des Célébrités contemporaines, 1875 (BF:24/4/1875) (BN:1874). in-4 à 2 colonnes. 88p., édition illustrée par livraisons/ Bibliothèque illustrée des mille et un romans/; 1875, Benoist (BF: 11/12/1875); 1877 (BF: 15/12/1877); 1880, H. Roux (BF:6/11/1880), gr. in-8, 288p.
- (60) *[Pierre Loti], Rarahu, idylle polynésienne. Par l'auteur d'Azizyadé.* (IV)² Calmann Lévy, 1880 (BF: 10/1/1880), in-18, 305p.; 1880, 2e édition (FE:3/4/1880).
- (61) *Henry Gréville, Un Violon russe.* (IV)
Pion, 1879 (BF:24/5/1879), in-18, 2 volumes.
- (62) *Henry Gréville, Les Koumiassine.* (IV)
Pion, 1877 (BF:7/4/1877), in-18, 2 volumes/Bibliothèque de romans/; 1878. 2e édition (BF:8/6/1878); 1879, 6e édition (BF: 13/12/1879).
- (63) *Léon Allard, L'Impasse des Couronnes.* (IV)
Pion, 1880 (BF: 10/4/1880), in-18, 251p.
- (64) *Philibert Audebrand, Le Drame de la Sauvagère.* (I)
Dentu, 1874 (BF: 16/5/1874), in-18 Jésus, 339p.
- (65) *Judith Bernard, Le Château du Tremble.* (I)
Calmann Lévy, 1878 (BN,FE) (BF(15/11 /1879): 1879), in-18, 2 volumes/ Collection Michel Lévy/.
- (66) *A. de Bernard, La Ferme des moines.* (I)
Dentu, 1878 (BN,FE) (BF(8/2/1879):1879), in-18, 383p.
- (67) *Ernest Billaudel, La Chambre d'èbène.* (II) Amyot,
1876 (BF: 12/8/1876), in-18 Jésus, 439p.
- (68) *Eugène Chavette, La Chambre du crime.* (I) Dentu, 1875(BF:20/3/1875), in-18 Jésus, 276p.; 1875, 2e édition (BF:3/7/1875).
- (69) *Jules Claretie, La Maison vide.* (I)
Imprimerie du Rappel, 1877 (BN), in-fol.; 1878, Dentu (BF:8/6/1878), in-18 Jésus, 433p., 1878, 3e-6e éditions (BF:22/6/1878, 13/7/1878,5/10/1878); 1879, 7e édition (BF:21/6/1879)(BN:1878).
- (70) *Simon Boubée, Mongros-léon 1er roi du Kaor-Tay.* (I)
Dentu, 1880 (BF:2/10/1880), in-18, 307p.; 1880, 2e édition (FE:24/7/1880). La première édition de cette piquante satire des choses du jour a été épuisée en quelques jours.

2. La catégorie se comprend à partir d'un état postérieur de l'Institution.

- (71) Charles Chincholle, *Dans l'ombre*. (I)
 Librairie Internationale, 1871 (BF: 18/11/1871), in-18, xiv - 286p. Avec une Préface d'Alexandre Dumas. (72) Hector Malot, *L'Auberge du Monde*. (I)
 [I] *Le Colonel Chamberlain*.
 Dentu, 1876 (BF: 1/1/1876) (BN:1875), in-18 Jésus, 378p.
 [II] *La Marquise de Lucillière*.
 1876 (BF:29/1/1876)(BN:1875), in-18 Jésus, 426p.
 [III] *Ida et Carmelita*.
 1876, 2e édition (BF:4/3/1876), in-18 Jésus, 466p.
 [IV] *Thérèse*.
 1876, 3e édition (BF:8/7/1876), in-18 Jésus, 454p.;
 1878, 6e édition (FE:4/5/1878), les 4 volumes.
- (73) *Emile de Molènes, Le Pays du mal. Deuxième série, faisant suite à Pâlotte. Le Grand-Bouge*. (I)
 Tresse, 1879 (BF: 1/3/1879), in-18, n-437p.
- (74) Charles Chincholle, *Le Lendemain de l'amour*. (I)
 Calmann Lévy, 1880 (BF: 18/12/1880), in-18, 310 p. Avec une Préface d'Alexandre Dumas./ Nouvelle Collection Michel Lévy/.
- (75) Ernest Daudet, *Le Lendemain du péché*. (I)
 Dentu, 1880 (BN), in-18, 398p.
- (76) Alexis Clerc, *Frère Nicéphore*. (I)
 Rouff, 1880 (BF:20/11/1880), in-18, vm-384p.; 1880, 4e édition (FE:2/10/1880).
- (77) Georges Ohnet, *Les Batailles de la vie. Serge Panine*. (IV)
 Ollendorff, 1880 (FE:23/10/1880) (BF(11/12/1880): 1881), in-18, 446p.; 1880, 3e édition (FE: 13/11/1880).
 FE (23/10/1880): Nous appelons tout particulièrement l'attention de nos correspondants sur cette oeuvre de premier ordre appelée à un succès retentissant. Ouvrage couronné par l'Académie française.
- (78) Elie Berthet, *L'Oeil de diamant*. (I) Dentu,
 1873 (BF:5/4/1873), in-18, 326p.
- (79) Emile Zola, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire. Le Ventre de Paris*. (III)
 Charpentier, 1873 (BF: 10/5/1873), in-18, 362p./ Bibliothèque Charpentier/; 1873, 2e édition (BF:21/6/1873); 1874, 3e édition (BF:9/1/1875); 1876, 4e édition (BF: 8/7/1876); 1878, 9e-10e éditions (BF: 15/6/1878); 1879, 11e-12e éditions (BF: 24/5/1879); 1879, 13e-14e éditions (BF:8/11/1879); 1880, 15e-17e éditions (BF: 24/4/1880); 1879, Marpon et Flammarion (BF: 15/2/1879, 31/5/1879), in-4, 403p., édition illustrée par livraisons.
 FE(19/4/1873): Troisième partie de Les Rougon-Macquart. Ce grand ouvrage doit former plusieurs volumes, plusieurs romans, absolument distincts, ayant chacun son dénouement propre, mais reliés les uns aux autres par l'idée mère qui a présidé à toute l'oeuvre.
 (80abcd)Paul Féval, *Les Étapes d'une conversion*. (IV) [I] *La Mort du père*.

- Palmé, 1877 (BF:28/7/1877), in-12, 275p./Oeuvres nouvelles de Paul Féval/Collection nouvelle/; 1877, 2e édition (BF:3/11/1877), in-18 Jésus, 321p.; 1878, 13e édition (FE:6/7/1878); 1879, 15e édition (BN); 1880, 19e édition (BF:25/12/ 1880);
 [II] *Pierre Blot, Second récit de Jean*.
 1878 (BF:23/2/1878), lxxxii-245p.; 1879, 5e édition (BN); 1880, 10e édition (FE: 21/2/1880);
 1878(16/3/1878). *Le Denier du Sacré-Coeur. Extrait de Pierre Blot, second épisode des Étapes d'une conversion*, in-18, 87p.; 1878 (BF:20/7/1878), 63p.; FE(12/1/1878): Se vend au profit de l'oeuvre du voeu national.
 [III] *Lu Première communion. Troisième récit de Jean*.
 1877, 2e édition (BN), in-12, 447p.; 1878, 4e édition (BN); 1880, 5e édition (FE:21/2/1880); 1880, 6e édition (exemplaire); [IV] *Le Coup de grâce*. 1881 (BN)].
- (81) Alphonse Daudet, *Le Nabab, moeurs parisiennes*. (III)
 Charpentier, 1877 (BF: 1/12/1877), in-18 Jésus, 513p./ Bibliothèque Charpentier/; 1877, 21e édition (BF:5/1/1878); 1878, 27e édition (BF:23/2/1878); 1878, 37e édition (FE: 16/3/1878), v-515p. Avec une déclaration de l'auteur/; 1878, 43e édition (BF: 13/7/1878); 1878, 47e édition (BF:26/10/1878); 1879, 51e édition (BF:26/4/1879); 1879, 55e édition (BF:20/12/1879); 1880, 59e édition (FE:13/ 3/1880), 1880, 63e édition (FE: 10/7/1880).
 Paru en feuilleton dans *Le Bien Public*. Adaptation théâtrale: pièce en sept tableaux, Vaudeville, première représentation: 30/1/1880.
- (82) Hector Malot, *Cara*. (I)
 Dentu, 1878 (BF: 1/6/1878), in-18, 424p.; 1878, 4e édition (FE:1/6/1878); 1878, 6e édition (FE:3/8/1878).
- (83) Adolphe Belot, *La Femme de feu*. (I)
 Bureaux du Figaro, 1872 (BF: 14/12/1872), gr.in-8 à 2 colonnes, 71p.; 1872, Dentu (BF:26/10/1872), in-18, 367p.; 1872, 2e-15e éditions (BF:30/11/1872, 14/12/ 1872, 28/12/1872); 1873, 16e-29e éditions (BF:29/3/1873, 3/5/1873, 11/10/1873); 1874, 31e édition (BF:6/6/1874); 1875, 34e-36e éditions (BF: 1/5/1875, 31/7/ 1875, 27/11/1875); 1876, 37e-38e éditions (BF:20/5/1876, 9/9/1876); 1877, 40e édition (BF:8/9/1877); 1878, 41e-43e éditions (BF: 13/4/1878, 19/10/1878); 1879, 44e-46e éditions (BF:8/2/1879, 15/11/1879); 1880, 47e édition (BF: 10/ 7/1880); 1878, Bunel (BF:25/5/1878), gr. in-8 à 2 colonnes, édition illustrée par livraisons. A été adapté pour le théâtre.
- (84) A. Humbert, *Les Aventures de Boquillon*. (I)
 Bureaux de L'Éclipse et de La Lanterne de Boquillon, 1871 (BF: 14/10/1871), in-16, 144p., édition illustrée, /Bibliothèque comique/.
- (85) Alphonse Daudet, *Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon*. (I)
 Dentu, 1872 (BF:16/3/1872), in-18 Jésus, 271p.; 1873, 2e édition (BF:29/3/ 1873); 1875, 3e édition (BF:28/8/1875); 1876, 4e-5e éditions (BF:6/5/1876, 11/11/1876); 1877, 6e édition (BF:7/7/1877); 1878, 7e édition (BF:23/2/1878); 1879, 8e-10e éditions (BF:22/3/1879, 20/9/1879, 3/1/1880 (BN:1880)); 1880, 11e-12e éditions (BF: 10/7/1880, 9/10/1880).

- (86) *Paul Mahalin, Les Monstres de Paris.* (I)
Dentu, 1880 (BF:24/4/1880), in-18, 384p.
- (87) *Ernest Billaudel, La Femme fatale.* (II)
Degorce-Cadot, 1874 (BF:28/3/1874), in-4 à 2 colonnes, 48p., édition illustrée /Bibliothèque des bons romans illustrés/; 1879 (BF: 12/7/1879): *Une Femme fatale. (118)(88)*
André Theuriet, Le Mariage de Gérard, suivi de Une Ondine. (IV) Charpentier, 1875 (BF:24/4/1875), in-18 Jésus, 362p./Bibliothèque Charpentier/; 1878, 2e édition (BF:27/4/1878).
- (89) *Juliette Lamber, Jean et Pascal.* (IV)
Calmann Lévy, 1876 (BF:22/7/1876), in-18 Jésus, 361p./Bibliothèque contemporaine/.
- (90) *Emile Richebourg, Les Deux Berceaux. I. La Fille de l'aveugle. II. La Tache rouge.* (II)
Dentu, 1877 (BF:22/9/1877), in-18 Jésus, 2 volumes; 1879, Roy (BF:8/3/1879, 17/5/1879) (BNM878), in-4, 432p., édition illustrée par livraisons.
- (91) *Paul Féval, L'Homme du gaz.* (I)
Dentu, 1873 (BF: 1/2/1873) (BN,TP:1872), in-18, 408p., 1874, 2e édition (BF: 3/1/1874) (BN: 1873).
- (92) *Henri Roche fort, Le Palefrenier.* (I)
Charpentier, 1880 (BF:27/11/1880), in-18, 380p./ Bibliothèque Charpentier/; 1880, 3e édition (FE:23/10/1880).
- (93) *Henri Gréville, Le Moulin Frappier.* (IV)
Pion, 1880 (BF:25/12/1880) (BN:1881), in-18, 2 volumes.
- (94) *Philippe Burty, Grave imprudence.* (III)
Charpentier, 1880 (BN), in-18, 251p.
- (95) *Jules Sicard, Emma et Delphine.* (I) Sagnier,
1877 (BF:24/2/1877), in-18 Jésus, 348p. L'ouvrage a été saisi. Attendus sous 1.13, p.42.
- (96) *Maxime Rude, Le Roman d'une dame d'honneur (Second Empire).* (I)
Rouff, 1879 (LO), in-18, 327p./ Bibliothèque Jules Rouff/; 1879, 6e édition (BF:31/5/1879); 1879, 17e édition (BF:21/6/1879); 1880, 18e édition (FE: 2/10/1880).
- (97ab) *Xavier de Montépin, [I] Les Tragédies de Paris.* (I)
Sartorius, 1874 (BF:29/8/1874, 31/10/1874, 12/12/1874, 9/1/1875), in-18 Jésus, 4 volumes de 292p., 288p., 288p., 288p., 1. *La Sage-femme*, 2. *Une Araignée parisienne*, 3. *La Femme du baron Worms*, 4. *Dinah Bluet*, avec gravures; 1876-1877, Roy (BF: 15/7/1876, 20/1/1877) (BN:1876), in-4, 632p., édition illustrée par livraisons, *Les Tragédies de Paris, grand roman contemporain*; Adaptation théâtrale: drame en 5 actes et 10 tableaux, théâtre de Cluny, première représentation: 17/3/1877. [II] *La Vicomtesse Germaine.*
Sartorius, 1875 (BF: 10/4/1875, 26/6/1875), in-18 Jésus, 3 volumes de 287p. 286p., 283p.; 1875, 2e édition (BF: 15/5/1875); 1877, Roy (BF: 10/11/1877),

- in-4, 504p., édition illustrée par livraisons.
- (98) *Albéric Second, La Vicomtesse Alice.* (I)
Dentu, 1873 (LO,FE: 19/4/1873), in-18, 364p.; 1873, 2e édition (BF:7/7/1873); 1874, 5e édition (BF: 17/10/1874).
Adaptation théâtrale: drame, théâtre des nations, première représentation: 28/ 9/1882.
- (99) *Th. Bentzon, Georgette.* (IV)
Calmann Lévy, 1880 (BF:3/4/1880), in-18, 311p.; 1880, 2e édition (BN); Paru dans *la Revue des Deux Mondes* en 1879. (100d) *Erckmann-Chatrian, [(100abc) I] Histoire d'un paysan. {M} 1789. Les États généraux.*
[II] *La Patrie en danger, 1792.*
[III] 1793.
Hetzel, 1868-1869 (TP), in-18, 3 volumes, /Bibliothèque d'Éducation et de ré- création/;
[IV] *Le Citoyen Bonaparte. 1794-1815.(11)*
1870 (BF:22/1/1870), in-18, 377p.; 1870, 5e édition (BF: 19/2/1870); 1873, 8e édition (BF:22/11/1873); 1880, 11e édition (BF:21/8/1880); 1870 (FE: 18/6/1870), gr. in-8, iv-478p., édition illustrée par livraisons; Paru dans *Le Siècle* en 1870.
- (101) *Emile Zola, Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire. L'Assommoir.* (III)
Bureaux du Bien public, 1876 (BF:8/7/1876), gr. in-8 à 2 colonnes, 86p. *Première partie*; 1877, Charpentier (BF:24/3/1877), in-18 Jésus, in-573p./ Bibliothèque Charpentier/; 1877, 2e-38e éditions (BF:24/2/1877, 21/4/1877, 14/7/ 1877, 28/7/1877, 10/11/1877); 1878, 39e-50e éditions (BF:20/4/1878, 31/8/ 1878, 30/11/1878); 1879, 51e-73e éditions (BF: 8/2/1879, 14/6/1879, 12/7/ 1879, 27/9/1879, 8/11/1879); 1880, 74e-82e éditions (BF:31/1/1880, 24/4/ 1880,24/7/1880); 1878, Marpon et Flammarion (BF: 11-18/5/1878, 7/12/1878), gr. in-8, 466p., édition illustrée par livraisons;
Paru dans *Le Bien Public*, dès le 27/6/1876, puis dans *La République des lettres*, du 11/7/1876 au 7/1/1877.
- (102) *Emile Zola, Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire. La Faute de l'abbé Mouret.* (III)
Charpentier, 1875 (BF: 10/4/1875), in-18, 432p./ Bibliothèque Charpentier/; 1875, 4e édition (BF: 18/9/1875); 1876, 5e édition (BF:5/8/1876); 1877, 7e édition (BF: 4/8/1877); 1878, 11e édition (BF: 9/11/1878); 1879, 13e édition (BF:12/4/1879);
Paru dans *Le Messager de l'Europe.*
- (103) *Victor Cherbuliez, Samuel Brohl et &.* (IV)
Hachette, 1877 (BF: 14/7/1877), in-18, 334p./ Bibliothèque variée/; 1880, 5e édition (BF:28/2/1880).
Paru dans *la Revue des Deux Mondes* en 1879.
- (104) *George Sand, Césarine Dietrich.* (I)
M.Lévy, 1871(LO), in-18, 323p./ Bibliothèque contemporaine/; 1871, 2e édition,

- (BF:25/11/1871, 16/12/1871); 1872, 3e édition (BN).
- (105) *Victor Cherbuliez, Miss Rovel.* (IV)
Hachette, 1875 (BF:29/5/1875), in-18, 364p./ Bibliothèque variée/; 1875, 2e-3e éditions (BF:29/5/1875, 25/9/1875); 1880, 6e édition (BF:2/10/1880).
- (106) *Jules Boulabert, La Bande des caroubleurs.* (II)
Fayard, 1870 (BF: 11/6/1870), in-4 à 2 colonnes, 93p., édition illustrée par livraisons.
- (107) *Henry Gréville, Dosia.* (IV)
Pion, 1876 (BF:28/10/1876), in-18 jésus, 298p./ Bibliothèque de romans/; 1877, 2e-4e éditions (BF:4/8/1877, 18/8/1877); 1878, 5e-15e éditions (BF: 11-18/5/1878, 14/9/1878, 28/12/1878); 1880, 25e édition (BF:27/11/1880); 1880, 30e édition (BN). Ouvrage couronné par l'Académie française.
- (108) *Jean-Joseph Monmoreau, Procida.* (IV)
Marpon; Chez l'auteur, 1870 (BF:3/12/1870), in-16, 208p.
- (109) *Juliette Lamber, Grecque.* (IV)
Calmann Lévy, 1879 (BF:8/3/1879), in-18, 245p.
- (110) *Maria Bogor, Kousouma, roman javanais.* (IV)
Sandoz et Fischbacher, 1877 (BF:28/4/1877), in-18 jésus, 370p. (111) [*Pierre Loti*], *Aziyadé. Stamboul, 1876-1877. Extrait des notes et des lettres d'un lieutenant de la marine anglaise entré au service de la Turquie le 18 mai 1876, tué sous les murs de Kars, le 27 octobre 1877.* (IV) ³ Calmann Lévy, 1879 (BN,FE: 18/1/1879), in-18, 312p., *Avec une lettre de William Brown à Plumkett.*
- (112) *Jules Claretie, Le Beau Solignac.* (I)
Dentu, 1876 (BN,LO), in-12, 2 volumes; 1880, Librairie illustrée (BF:20/3/1880), in-4 à 2 colonnes, 386p., édition illustrée par livraisons, *Le Beau Solignac, grand roman d'aventures.*
- (113) *Gustave Aimard, La Forêt vierge.* (I)
[I] *Fanny Dayton.*
Dentu, 1870 (BF:2/7/1870), in-18, vm-356p.;
[II] *Le Désert.*
1872 (BF: 17/2/1872), in-18, 327p.; 1872, 2e édition (exemplaire);
[III] *Le Vautour-Fauve.*
1872 (BF: 13/7/1872), in-18, 309p.
- (114) *Gustave Droz, Babolain.* (IV)
Hetzel, 1872 (LO), in-18, 340p./Collection Hetzel/; 1872, 4e-17e éditions (BF: 13/7/1872, 12/10/1872); 1876, 23e édition (BF:5/2/1876XBN:1875); 1877, Havard, 25e édition (BF:3/2/1877XBN:1876); 1880, 27e édition (FE:11/12/1880).
- (115) *Gustave Droz, Une Femme gênante.* (IV)
Hetzel, 1875 (BF: 13/2/1875), in-18, 264p./Collection Hetzel/; 1875, 10e-16e éditions (BF:20/3/1875, 7/8/1875); 1877, Havard, 19e édition (BF:3/2/1877); 1880, 24e édition (FE: 11/12/1880).

3. Cf. note 2 p. 341.

- (116) *Albéric Glady, Mâle et femelle.* (I)
Glady, 1876 (BF:22/4/1876), in-18 Jésus, 303p.
L'auteur et les éditeurs de cet ouvrage ont été condamnés. Attendus sous 1.13, p. 42.
- (117) *Jacques Vincent, Jacques de Trévannes.* (I)
Calmann Lévy, 1878 (BF:4/5/1878), gr.in-18, 291p./Bibliothèque contemporaine/.
- (118) Cf. (88)
- (119) *Emile Zola, Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire. Nana.* (III)
Charpentier, 1880 (BF:27/3/1880), in-18, 528p./Bibliothèque Charpentier/; 1880, 71e-82e éditions (BF:26/6/1880, 31/7/1880); 1880, 90e édition (FE:10/7/1880).
Paru dans *Le Voltaire* du 16/10/1879 au 5/2/1880.
- (196) (120)
Victor Perceval, La Dot de Geneviève. Le Crime d'Aurélien. (I)
Dentu, 1877 (BF:8/9/1877), in-18 jésus, 343p.
- (121 abc) *Adolphe Belot, [I] La Sultane parisienne.* (I)
Dentu, 1877 (BF: 1/12/1877), in-18 jésus, 382p.; 1877, 3e, 6e éditions (BF:22/12/1877); 1878, 7e-10e éditions (BF:16/2/1878, 6/4/1878, 1/6/1878, 19/10/1878); 1879, lie édition (BF:9/8/1879); 1880, 12e édition (BF:17/7/1880);
[II] *La Fièvre de l'inconnu.*
1877 (BF:15/12/1877), in-18 jésus, 403p.; 1877, 2e, 4e éditions (BF:15/12/ 1877, 12/1/1878); 1878, 4e-8e éditions (BF:16/2/1878, 6/4/1878, 1/6/1878, 21/9/1878); 1879, 9e édition (BF:4/10/1879);
[III] *La Vénus noire.*
1877 (BF:12/1/1878), in-18 jésus, 415p.; 1878, 5e-8e éditions (BF:16/2/1878, 13/4/1878, 8/6/1878, 31/8/1878); 1879, 9e édition (BF:26/4/1879); 1879-1880, Librairie illustrée (BF: 17/5/1879, 10/4/1880), in-4, 651p., *La Vénus noire, grand roman d'aventures africaines*, édition illustrée par livraisons. FE(27/3/1880): Forme 82 livraisons à 10 centimes. *La Vénus noire, grand roman géographique.*
- (122) *Erckmann-Chatrian, Les Deux frères.* (II)
Hetzel, 1873 (BF:29/3/1873), in-18, 314p./ Collection Hetzel/; 1873, 8e édition (BF: 12/7/173); 1873 (BN), in-4, édition illustrée, *Nouveaux romans populaires illustrés/*; 1876 (TP), in-4 à 2 colonnes./ *Contes et romans alsaciens/*; 1879 (BF:29/3/ 1879), in-4 à 2 colonnes, 100p./*Oeuvres complètes illustrées. Nouveaux romans populaires illustrés/*. Paru en 1872-1873 dans *Le Temps*.
- (123) *Pierre Zaccane, Mémoires d'un commissaire de police. La Lanterne rouge.* (II)
Bureaux de L'Événement, 1872 (BF:7/12/1872), gr. in-8 à 2 colonnes, 152p.; 1873, Brouillet (BF:8/3/1873, 24/5/1873), in-4 à 2 colonnes, 191p.; 1875, Dentu (BF:27/2/1875, 22/5/1875), in-18 jésus, 2 volumes, 386p., 373p., *Me-moires d'un commissaire de police. I. La Maison du damné, II. La Lanterne rouge*; 1878 (BF.-7/12/1878), in-16, 2 volumes, 320p., 316p.; 1879 (BF:20/9/1879),

- in-16, 2 volumes./ Nouvelle Bibliothèque choisie, tomes 50-51/.
- (124) *Paul Saunière, Le Capitaine Belle-Humeur.* (II)
Dentu, 1878 (BF:23/11/1878), in-16, 336p./ Nouvelle Bibliothèque choisie/.
- (125) *J.K. Huysmans, Marthe, histoire d'une fille.* (III)
Gay (Bruxelles), 1876 (BN), in-12, 144p.; 1879, Derveaux (BN), in-18, 229p./ Bibliothèque naturaliste, 1er volume/, édition augmentée d'une eau-forte impressionniste par J.L. Forain; 1880, 6e édition (FE:24/1/1880).
- (126) *Louis Noir, Le Corsaire noir, roman dramatique inédit.* (II)
[I] *Une Guerre de géant, roman historique.*
Degorce-Cadot, 1879 (BF:5/7/1879, 29/11/1879), in-4 à 2 colonnes, 254p., édition illustrée par livraisons/ La Lecture illustrée/;
[II] *Second épisode. Les Mystères de la savane.*
1879 (BF:29/11/1879, 20/12/1879), in-4 à 2 colonnes, 112p. /La Lecture illustrée/;
[III] *Second épisode. Les Mystères de la savane. Second épisode des Mystères de la savane. Le Pacte de sang.*
1879 (BF:20/12/1879), in-4 à 2 colonnes, 80p. / La Lecture illustrée/.
- (127) *Alphonse Daudet, Fromont jeune et Risler aîné, mœurs parisiennes.* (III)
Bureaux du Bien public, 1874 (BF:4/7/1874), gr. in-8 à 2 colonnes, 132p.; 1874, Charpentier (BF:31/10/1874), in-18 Jésus, 392p. /Bibliothèque Charpentier/; 1874, 2e-3e éditions (BF: 12/12/1874, 9/1/1875); 1875, 5e, 7e, 9e éditions (BF:1/5/1875, 31/7/1875, 30/10/1875); 1875, lie édition (BF:25/12/1875) (BN:1876); 1876, 14e-28e éditions (BF:29/4/1876, 9/9/1876, 7/10/1876, 11/11/1876, 2/12/1876); 1877, 32e édition (BF:3/3/1877)(BN:1876); 1877, 36e, 39e éditions (BF:9/6/1877); 1878, 40e, 44e éditions (BF:2/3/1878, 26/10/1878); 1879, 50e édition (BF: 17/1/1880); 1879-1880 (BF:21/6/1879, 31/1/1880), in-8, 431p., édition illustrée par livraisons.
Ouvrage couronné par l'Académie française. Paru *fans Le Roman, journal quotidien.* FE(14/6/1879): Voici l'un des romans les plus célèbres qui aient paru depuis 20 ans. 50 éditions dans le format in-18 à 3fr.(60.000 exemplaires) sont loin d'avoir épuisé son succès. Le roman le plus touchant, le plus dramatique, le plus amusant et aussi le plus populaire, et qui a placé son auteur au premier rang des romanciers contemporains.
- (128) *D. Filèx, Un Roman vrai.* (I)
Calmann Lévy, 1876 (BF:5/2/1876), in-18 Jésus, 285p.
- (129) *Jean Pauper, Les Débauches d'un confesseur, roman historique anti-clérical.* (I)
1880, in-16, 80p. /Bibliothèque anti-cléricale, Fascicule supplémentaire/.
- (130) *H. Escoffier, La Grève des patrons et des bourgeois, roman de mœurs sociales.* (II)
Bellaire, 1874 (BF:3/1/1874) (BN:1873), in-32, 191p. / Bibliothèque Franklin, tome 26/.
- (131) *Louis Énault, Histoire d'une femme.* (IV)
Hachette, 1872 (FE:23/3/1872), in-18, 476p./Nouvelle collection de romans/; 1873, 2e édition (BF:4/1/1873) (BN:1872); 1874, 3e édition (BF:7/3/1874) (BN:1876); 1877, 4e édition (BF:28/7/1877).

- (132) *Erckmann-Chatrian, Le Grand-père Lebigre.* (II)
Hetzel, 1880 (BF: 10/4/1880), in-18, 225p. du volume./Collection Hetzel/; 1880, 4e édition (FE:27/3/1880).
Paru en 1879-1880 dans la *Nouvelle Revue.* (133ab)
- George Sand, [I] Oeuvres choisies. Pierre qui roule.* (I)
M. Lévy, 1870 (BF:28/5/1870), in-18, 304p./ Bibliothèque contemporaine/; 1870, 2e édition (BF:9/7/1870); 1872, 3e édition (BF: 18/5/1872); [II] *Oeuvres choisies. Le Beau Laurence.*
1870 (BF:28/5/1870), in-18, 328p.; 1870, 2e édition (BN).
- (134) *Amédée Achard, Le Mari de Delphine.* (IV)
Hachette, 1871 (BF:23/9/1871)(BN:1870), in-18, 178p. du volume.
Paru dans la *Revue des Deux Mondes* en 1869-1870.
- (135) *Camille Delaville, La Loi qui tue.* (I) Amyot,
1875 (BF:5/6/1875), in-18 Jésus, 503p.
- (136) *Henri Lucenay, La Femme qui mord.* (I)
Dentu, 1880 (BF:28/2/1880), in-18, 348p.
- (137) *Henri Liesse, On n'aime qu'une fois, roman d'hier.* (I)
Lemerre, 1880 (BF: 16/10/1880), in-12, 463p.
- (138) *Charles Narrey, Ce que peut l'amour.* (I)
Calmann Lévy, 1879 (BF:4/1/1879), in-18, 349p./ Bibliothèque contemporaine/.
- (139) *Paul Perret, Ce que coûte l'amour.* (I)
Dentu, 1880 (BF: 1/1/1881) (BN, LO:1881), in-18, 307p.
- (140) *Henry Gréville, Marier sa fille.* (IV)
Pion, 1878 (BF:3/8/1878), in-18, 338p.; 1878, 9e édition (BF:30/11/1878); 1880, 15e édition (BF: 14/2/1880). (141) *Monnier de la Motte, Aimer et souffrir, roman.* (IV) Sandoz et Fischbacher, 1878 (FE: 16/3/1878, BN, LO), in-18 Jésus, 219p.
- (142) *Gustave Haller, Le Clou au couvent. Aimez-vous.* (I)
Calmann Lévy, 1878 (BF:24/8/1878) (BN:1877), in-8, 243p.; 1878, 2e édition (BF:14/9/1878); 1878, 6e édition (BF:23/11/1878)(BN:1879)
- (143) *Albéric Glady, Jouir.* (I)
Glady, 1875 (BF:30/10/1875), in-18 Jésus, 300p.; 1875, 2e édition (BN).
- (144) *Fortuné Duboisgobey, Où est Zénobie?* (I)
Dentu, 1880 (BN,LO), in-18, 2 volumes; 1880, 2e édition (BF:20/11/1880).
- (145) *Saint-Juirs, J'ai tué ma femme.* (I)
Havard, 1880 (BF: 19/6/1880), in-18, 382p.; 1880, 4e édition (FE:26/6/1880).
- (146) *Edouard Cadol, Le Monde galant.* (I)
Bureaux du Figaro, 1872 (BF:16/11/1872), gr. in-8 à 2 colonnes, 68p.; 1873, Dentu (BF:29/11/1873), in-18, 276p.; 1874, 2e édition (BF:25/4/1874).
- (147) *Albert Caise, Les Victimes du mariage.* (I)
Barba, 1870 (BF:9/4/1870), in-18, 315p.
- (148) *Paulin Capmal, Les Folles nuits de Pierre d'Aragon.* (I)
Madré, 1870 (BF:23/7/1870), in-4 à 2 colonnes, 24p. (incomplet), édition illustrée par livraisons; 1872, Sandoz et Fischbacher (BN,LO), in-18, 429p.

- (149) *Albert Cim, Jeunesse, moeurs de province.* (III)
Charpentier, 1880 (BN, LO) (BF:1/1/1881): 1881, in-18, 336p./ Bibliothèque Charpentier/.
- (150) *E. Cousté, Le Château de Castelloubou, conte fantastique.* (I)
Ollendorff, 1880 (BF: 13/11/1880), in-18, 267p.
- (151) *Alphonse de Launay, La Maison Vidalin.* (III)
Charpentier, 1877 (BN,LO) (BF:9/2/1878): 1878, in-18, 148p. du volume./ Bibliothèque Charpentier/.
- (152) *Victor Perceval, Les Vivacités de Carmen.* (I)
Dentu, 1879 (BF:20/12/1879), in-16, 204p. du volume, /Nouvelle bibliothèque choisie, tome 66/.
- (153) *Tony Révillon, Riches et pauvres.* (II)
Bureaux du Peuple Souverain, 1873 (BF:20/9/1873), in-4 à 2 colonnes, 65p.
Première partie: Les Deux maçons, Deuxième partie: L'Argent.
- (154) *Victor Cherbuliez, Le Fiancé de Mlle Saint-Maur.* (IV)
Hachette, 1876 (BF: 19/8/1876), in-18 Jésus, 306p./ Bibliothèque variée/; 1876, 2e édition (BF: 16/9/1876).
- (155) *Octave Feuillet, Le Journal d'une femme.* (IV)
Calmann Lévy, 1878 (BF:31/8/1878), in-18, 349p./ Bibliothèque contemporaine/; 1878, 17e édition (BF:26/10/1878); 1878, 18e édition (FE:7/9/1878). Vendu à près de 20.000 exemplaires dans la première quinzaine de la publication.
- (156) *Eugène Chavette, La Recherche d'un pourquoi.* (I)
Bureaux de L'Événement, 1873 (BF:11/10/1873), gr. in-8 à 2 colonnes, 140p.; 1878, Dentu (BF:17/8/1878), in-18, 396p.; 1878, 2e édition (FE: 14/12/1878).
- (157ab) *Adolphe Belot et Jules Dautin, [I] Le Parricide.* (II)
Dentu, 1873 (BF: 15/2/1873), in-18, 396p.; 1873, 2e édition (BF:i2/4/1873); 1873, 3e édition (BN);
[II] *Dacolard et Lubin, suite du Parricide.*
1873 (BF:29/3/1873), in-18, 388p.; 1875, 5e édition (BF: 1/5/1875); 1877, 6e édition (24/3/1877);
[I, II] *Le Parricide.*
1878-1879, Bunel (BF: 12/10/1878, 1/2/1879), in-4 à 2 colonnes, 291p.
Adaptation théâtrale: drame en cinq actes et sept tableaux, Ambigu comique, première représentation: 6/10/1873. (158ab)
- Louis Ulbach, Les Buveurs de poison.* (I)
[I] *Noèle.*
Calmann Lévy, 1879 (BF:22/2/1879), in-18, n-357p.;
[II] *La Fée verte.*
1879 (LO,FE:25/1/1879), in-18, 359p.;
1879, [I, II], 2e édition (FE: 15/3/1879).
- (159) *Armand Durantin, Les Coulisses religieuses. L'Excommunié, histoire vraie.* (II)
Degorce-Cadot, 1879 (BF.12/4/1879), in-4, 182p., édition illustrée par livraisons / La Lecture illustrée/.
- (160) *Victor Cherbuliez, L'Idée de Jean Téterol.* (IV)

- Hachette, 1878 (BF:23/11/1878), in-18, 386p. /Bibliothèque variée/; 1879, 4e édition (BF:1/3/1879); 1880, 5e édition (BF:2/10/1880).
- (161) *Ernest Chesneau, La Chimère.* (IV)
Charpentier, 1879 (BF:27/12/1879), in-18, n-357p./ Bibliothèque Charpentier/. Avec une héliogravure reproduction de La Chimère de Gustave Moreau.
- (162) *Paul Saunière, La Capote rose.* (I)
Dentu, 1880 (BF: 12/6/1880), in-16, 176p. du volume.
- (163) *Louis Dépret, Eucharis.* (IV)
Hachette, 1870 (BF:27/8/1870), in-18, 161p. du volume.
- (164) *Jules Beaujoint, Mémoires d'un géôlier de la Bastille.* (II)
Librairie des Célébrités contemporaines, 1874 (BF:21/3/1874), in-4 à 2 colonnes, 78p..édition illustrée par livraisons; 1880 (BF:24/7/1880), édition anonyme.
- (165) *G. Barrillon, Un Drame en Amérique.* (I)
Calmann Lévy, 1879 (BF: 10/5/1879), in-18, 2 volumes. *I. Les Peaux-Rouges, II New-Orléans. (166ab) Louis Ulbach, Les Compagnons du Lion dormant.* (I)
[I] *La Maison de la rue de l'Echaudé.*
M. Lévy, 1874 (BF: 18/7/1874), in-18 Jésus, in-458p. /Bibliothèque contemporaine/. Suite de: *Le Roman de la bourgeoisie. La Cocarde blanche (1815)*, 1868;
[II] *La Ronde de nuit.*
1874 (BN,LO) (BF:20/5/1875), in-18 Jésus, 386p.
- (167) *Louis Noir, Jean Casse-Tête, grand roman d'aventures.* (II)
[I] Degorce-Cadot, 1878 (BF:20/7/1878), gr. in-8, 322 p., édition illustrée par livraisons, /La Lecture illustrée/. *I. Les Trois rivaux. II. Dans le harem;*
[II] *La Conquête du trésor d'Ousda. Deuxième partie de Jean Casse-Tête, grand roman d'aventures.*
1879 (BF: 12/4/1879), gr. in-8 à 2 colonnes, 322p.
- (168) *Lucien Biart, Mémoires du docteur Bernagius. La Capitana.* (I) Charpentier, 1880 (BF:15/5/1880), in-18, 344p./ Bibliothèque Charpentier/.
- (169) *Mme la comtesse de B., Amour et repentir.*
(I) Dentu, 1870 (BF:25/6/1870), in-18, vi-155p.
- (170) *Marguerite Joubriot, La Comtesse de Fontenoy.* (I)
Dentu, 1878 (BF:9/3/1878), in-12, 268p. du volume.
- (171) *J. de Fontanes, Deux touristes en Algérie. Nedjéma.* (IV)
Calmann Lévy, 1879 (BF:22/3/1879), in-18, iv-331p./ Bibliothèque contemporaine/.
- (172) *Mme Clésinger-Sand, Jacques Bruneau.* (I)
M.Lévy, 1870 (BF:3/9/1870), in-18, 316p./ Bibliothèque contemporaine/.
- (173) *Paul Féval, La Tache rouge.* (II)
Dentu, 1870 (BN,TP) (BF:9/12/1871): 1871, in-18, 2 volumes. / *Maman Marquis, II. Le Numéro 72.349* (sur la couverture; au titre: *Le Fantôme*).
- (174) *Jean d'Heurs, Un Charme.* (I)
Librairie du Petit Journal, 1870 (BF:29/1/1870) (BN:1869), in-18 Jésus, 242p.
- (175) *J.-G. Prat, Tealdo.* (I)

- Leroux, 1879 (BF: 15/3/1879), in-18, 324p.
FE(29/3/1879): Roman de moeurs très curieux et dont la presse a fait le plus vif éloge.
- (176) *Léon Delbos, L'Athée.* (I)
Leroux, 1879 (BF: 12/4/1879), in-12, 247p.
- (177) *Amédée Delorme, Mauroy.* (I)
Ollendorff, 1879 (BF: 15/11/1879), in~18, 336p.
- (178) *Eugène Chavette, La Chiffarde.* (I)
Dentu, 1874 (BF:3/10/1874), in-18, 2 volumes. / *Le Passé de la Duchesse, II. Les Gentillesse de Bob.*
- (179) *Léon Hennique, Les Héros modernes. La Dévouée.* (111) Charpentier, 1878 (BF:2/11/1878), in18, 357p. /Bibliothèque Charpentier/; 1878, 2e édition (BF:28/12/1878).
- (180) *Bibliophile Jacob, Le Dieu Pepetius, roman archéologique.* (IV)
Librairie de la Société des Gens de Lettres, 1874 (BF:28/3/1874), in-18 jésus xn-369p.; 1877, Calmann Lévy (exemplaire). *Les Amours d'un antiquaire ou Le Dieu Pepetius. (181)* Emile Zola, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire. Une Page d'amour.* (III)
Impr. Dubuisson, 1878 (BF:4/5/1878), in-4 à 2 colonnes, 142p. Feuilleton du journal Le Bien Public; 1878, Charpentier, 1ère- 28e éditions (BF:8/6/1878, 20/7/1878, 31/8/1878, 30/11/1878), in-18 jésus, v11-406p./ Bibliothèque Charpentier/, 1879, 29e-32e éditions (BF: 12/7/1878); 1880, 33e-39e éditions (BF: 3/4/1880, 26/6/1880, 23/10/1880, 27/11/1880).
- (182) *Alexandre de Salies, Le Château de Lavardin, épisodes de la vie féodale au xve siècle.* (I)
Dumoulin, 1879 (BF:30/8/1879), in-18, 289p.
- (183b) *Paul Féval*
[(183a) \\Les Habits Noirs.
Hachette, 1863;
[II] *Deuxième série. Coeur d'acier.*
Hachette, 1866;
[III] *Troisième série. La Rue de Jérusalem.*
Dentu, 1868;
[IV. 1] *L'Arme invisible ou Le Secret des Habits noirs.*
Dentu, 1869;]
[2] *Le Secret des Habits noirs. Maman Léo, suite de L'Arme invisible.* (I)
Dentu, 1870 (BF:9/7/1880), gr. in-18, 404p.; 1876, Coste (BF:29/1/1876, 12/8/1876), in-4 à 2 colonnes, 455p., édition illustrée par livraisons.
- (184) *L. Duranty, Les Combats de Françoise Du Quesnoy. Roman.* (III)
Dentu, 1872 (BF:23/11/1872) (BN:1873), in-18, 355p.
- (185) *Eugène Chavette, Défunt Brichet.* (I)
Dentu, 1872 (BN, FE (23/11/1872)) (BF(4/1/1873, 8/3/1873): 1873), in-18, 2 volumes, / *Le Drame du Carrefour, II. L'Idée de M. de Vivonne;* 1874, 2e édition (BF:9/5/1874).
- (186) *Adolphe Belot, L'Article 47.* (I)
Dentu, 1870 (BF: 19/3/1870), in-18, 437p.; 1870, 2e édition (FE:26/3/1870); 1872, 6e édition (FE:23/4/1872); 1879, Bunel (BF: 19/7/1879), in-4 à 2 colonnes, 120p., édition illustrée par livraisons. A été adapté pour le théâtre.
- (187) *Xavier de Montépin, Le Pendu.* (I)
Sartorius, 1874-1875 (BF:5/12/1874, 20/3/1875, 24/4/1875, 10/7/1875), in-18 jésus, 4 volumes. Avec gravures.
- (188) *Jean de Poitiers, Les Diables de Loudun.* (I)
Ghio, 1877 (BF:23/6/1877), in-12, 275p.
- (189) *Emile Zola, Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire. La Curée.* (III)
Librairie Internationale, 1872 (BF: 17/2/1872), in-18, 360p.; 1872, Charpentier, 2e édition (BF:26/10/1872)/ Bibliothèque Charpentier/; 1873, 3e édition (BF: 5/4/1873); 1874, 4e édition (BF:20/6/1874); 1876, 5e édition (BF:17/6/1876); 1877, 7e édition (BF:9/6/1877); 1878, 10e édition (BF:23/2/1878); 1879, 14e-16e éditions (BF:21/6/1879); 1880, 17e-21 e éditions (BF:31 /1 /1880). Paru dans *La Cloche* à partir du 29/9/1871, arrêté au 27e feuilleton, le 5/11/1871, sur intervention officieuse du Parquet. La suite a été publiée dans *La République des Lettres.*
- (190) *Abbé C+++ , Les Amours de Napoléon III.* (II)
Salmon, 1880 (BF: 11/12/1880), gr. in-8, 165p., édition illustrée par livraisons.
- (191) *Ch.P. de Kock, Les Intrigants.* (II)
[I] *Maison Perdaillon et C^e, roman inédit.*
Sartorius, 1873 (BF:29/11/1873) (BN:1874), in-18, 281p. *Précédé d'une étude sur Paul de Kock par Julien Lemer;* 1875 (BF : 24/4/1875); FE(8/11/1873): Dernière oeuvre inédite de P. de Kock.
[II] *Le Riche Cramoisin, roman inédit.*
1874 (BF:28/2/1874), in-18 jésus, xxxvi-255p. [I, II]
1877, Degorce-Cadot (BN), in-16; 1878 (BN), *Les Intrigants. I. Monsieur de Volen-ville, II. Berlingot et Cie;* 1879 (BF:8/3/1879, 10/7/1880), gr. in-4 à 2 colonnes, 2 volumes, *Oeuvres illustrées de Ch. P. de Kock;* 1880, nouvelle édition (FE: 17/4/1880) (anciens titres).
- (192) *Mes Sept ans de baigne. Par un forçat. De Paris à Nouméa aller et retour.* (II)
Salmon, 1880 (BF:26/6/1880), in-4, 127p., édition illustrée par livraisons.
- (193) *André Theuriet, La Maison des deux Barbeaux.* (IV)
Ollendorff, 1879 (BN,LO), in-18, 165p. du volume; 1879, 2e édition (BF:26/7/1879); 1879, 3e édition (FE:22/3/1879).
- (194) *Quatrelles, Les Amours extravagantes de la princesse Djalavann.* (IV)
- (195) Hetzel, 1880 (LO), in-18, 419p. /Collection Hetzel/; 1880, 4e édition (BF:5/6/1880).
- (196) *Ch.P. de Kock, La Mariée de Fontenay-aux-Roses.* (II)
Sartorius, 1872 (BF:6/4/1872), in-18, m-284p.; 1872, 2e édition (BF:30/11/1872); 1874, 5e édition (BF:19/9/1874)(BN:1872); 1875, Degorce-Cadot (BF:

- 28/8/1875), Collection des Oeuvres de Ch.P.de Kock; 1879 (BF: 13/9/1879), Oeuvres illustrées de Ch. P. de Kock; 1880, nouvelle édition (FE: 17/4/1880). Cf. (120)
- (196) [Henry de Pêne], *Les Amoureuses cloîtrées*. Barbara Ubryk. Par l'Auteur des Mémoires d'une femme de chambre. (I)
- (197) Librairie générale, 1871 (BF: 14/10/1871), in-18, 319p.; 1872, 2e édition (FE: 13/1/1872).
- (198) Henry Gréville, *Lucile Rodey*. (IV)
- Pion, 1879 (BF:13/12/1879), in-18, 311p.; 1880, 8e édition (BF: 17/4/1880); 1880, lie édition (BN). Paru dans la *Nouvelle Revue* en 1879. Henry Gréville, *Sonia*. (IV)
- Pion, 1877 (BF:7/7/1877), in-18 Jésus, 310p. / Bibliothèque de romans; 1878, 4e, 8e éditions (199) (BF: 11-18/5/1878, 14/9/1878). (200) Alfred Franklin, *Ameline Du Bourg*. (IV)
- Sandoz et Fischbacher, 1875 (BF:5/6/1875), in-18 Jésus, u-303p.
- Ouvrage couronné par l'Académie française.

H.

Liste alphabétique des firmes et collections comprises dans le corpus⁴

- P.F. Amyot (I) (II)
HC: (67) (135)
- G. Barba (I)
Collection G. Barba in-18 Jésus à 3 francs le volume: (147)
- H. Bellaire (II)
Bibliothèque Franklin: (130)
- Vve. Benoist (II)
HC: (24) (59)
- Brouillet (II)
HC: (123)
- V. Bunel (I)(II)
Collection de grands romans illustrés, 10 centimes la livraison: (83)
Calmann Lévy (anc. M.Lévy)
HC:(157ab)(186)
(IV) (I)
Collection Michel Lévy à 1 franc le volume: (65)
Nouvelle collection Michel Lévy à 1 franc le volume: (74) Bibliothèque contemporaine à 3 francs et 3 francs cinquante le volume: (4)(16)(32)(33)(55)(89)(104)(117)(133ab)(l 38)(155)(166ab)(l 71) (172)
HC : (60)(99)(109)(111)(128)(142)(143)(158ab)(l 65)(180)
- Librairie des Célébrités contemporaines G. Charpentier (II)
Bibliothèque illustrée des mille et un romans: (59)
HC: (5)(164)
(III)
Bibliothèque Charpentier à 3 francs cinquante le volume: (7)(17)(27) (29)(36)(38)(52)(53)(79)(81)(88)(92)(101)(102)(118)(119)(12 7) (149)(151)(161)(168)(179)(181)(189)
HC: (94)
- Chauvin (I)
HC:(56)
- Claverie (II)
HC:(21)(41)
- A. Degorce-Cadot (II)
Collection des bons auteurs à 1 franc le volume: (28)
Bibliothèque des bons romans illustrés: (87)
La Lecture illustrée à 5 [puis 10] centimes la livraison: (126)(159)(167)
HC: (28)(191)(195)
- E. Dentu (I)
Collection grand in-18 Jésus à 3 francs et 3 francs cinquante le volume: (13)(18abc)(31)
Nouvelle Bibliothèque choisie à 1 franc le volume: (123)(124)(152)

4. Cette liste n'est pas exhaustive. On porte entre parenthèses la (les) tendances principales des Collections ou productions de la firme. HC = hors collection et non marqués.

- HC: (1)(2)(3)(6bc)(20)(23)(30)(48)(49)(50)(51)(54)(58)(64)(66)
(68)(69)(70)(72)(75)(78)(82)(83)(85)(86)(90)(91)(98)(112)(113)
(120)(121abc)(136)(139)(144)(146)(157ab)(162)(169)(170)(173)
(178)(183b)(184)(185)(186)(196)⁵
- Derveaux (III)
Bibliothèque naturaliste: (125)
- Didier (IV)
HC: (15) (34)
- M. Dreyfous (I)
Bibliothèque moderne (format grand in-18) à 3 francs le volume: (47)
HC: (112)(121abc)
- A. Fayard (II)
HC: (22) (107)
- Librairie générale (I)
HC: (197)
- Gennequin (I)
HC: (39)
- A. Ghio (I)
HC: (37) (188)
- Glady (I)
HC: (116) (143)
- Hachette (IV)
Bibliothèque variée, format in-16. Première série, à 3 francs cinquante le volume: (12) (103) (105) (154) (160)
Nouvelle collection de romans in-18 Jésus à 3 francs le volume: (131)
HC: (134) (163)
- V. Havard (IV) (I)
HC: (114) (115) (145)
- J. Hetzel (IV) (II)
Collection Hetzel: (46) (114) (115) (122) (132) (194)
Bibliothèque in-18 d'éducation et de récréation à 3 francs le volume broché: (44) (100d)
- Librairie internationale (I)(III)
HC: (9) (52) (71) (189)
- J.B.C.E. Lachaud (I)
HC: (25)
- A. Lemerre (III)
HC: (8) (137)
- E. Leroux (I)
HC: (175) (176)
- C. Marpon et E. Flammarion (I) (II)
HC: (108)
- Librairie nationale (II)
Les Romans anti-cléricaux: (10)

- P. Ollendorff (IV)
Collection de romans in-18 Jésus à 3 francs cinquante le volume: (177)
HC: (35) (77) (150) (193)
- V. Palmé (IV)
Collection nouvelle à 3 francs le volume: (80abcd)
- E. Pion (IV)
Bibliothèque de romans à 3 francs et 3 francs cinquante le volume: (62) (107) (199)
HC: (40) (43) (61) (63) (93) (140) (198)
- Polo (I)
Bibliothèque comique: (84)
- J. Rouff (I)
Bibliothèque Jules Rouff in-18 Jésus à 3 francs le volume: (42abc)
(58) (96)
HC: (76)
- F. Roy (H)
HC: (90) (97)
- Sagnier (I)
HC: (95)
- Salmon (II)
HC: (190) (192)
- Sandoz et Fischbacher (IV)
HC: (26) (57) (110) (141) (148) (200)
- F. Sartorius (D)(II)
Collection illustrée: (28)
HC: (97ab)(187)(191)(195)
- Librairie de la Société des Gens de Lettres (IV) (I)
HC: (180)
- Tresse (I)
HC: (73)

5. La plupart de ces volumes font très certainement partie de la Collection in-18 Jésus.

Liste alphabétique des auteurs dont les ouvrages figurent au corpus

[Anonyme]	(169), (190), (192)	Delaville	(135)
Achard	(16), (134)	Delbos	(176)
Aimard	(113)	Delorme	(177)
Allard	(63)	Dépret	(163)
Améro+Tissot	(50)	Droz	(46), (114), (115)
Amie	(35)	Duboisgobey	(144)
Assolant	(3)	Durantin	(159)
Audebrand	(64)	Duranty	(184)
Barrillon	(165)	Énault	(131)
Beaujoint	(22), (59), (164)	Erckmann-Chatrian	(100d), (122), (132)
Beaujoint+Noir	(21)	Escoffier	(130)
Belot	(20), (49), (83), (121abc), (186)	Féré	(45)
Belot+Dautin	(157ab)	Feuillet	(33), (55), (155)
Bentzon	(44), (99)	Féval	(80abc), (91), (173), (183b)
Bernard	(65)	Filex	(128)
de Bernard	(66)	Fontanes(de)	(171)
Berthet	(1), (78)	France	(56)
Biart	(168)	Franklin	(200)
Billaudel	(67), (87)	Gaboriau	(48)
Bogor	(110)	Glady	(116), (143)
Boubée	(70)	Goncourt (de)	(7), (38)
Boulabert	(106)	Gourdon de Genouillac	(2)
Bouvier	(25), (42abc)	Gréville	(43), (61), (62), (93), (107),
Bruno	(9)	Guérout	(58)
Burty	(94)	Haller	(142)
Cadol	(146)	Hennique	(179)
Caise	(147)	Heurs (d')	(174)
Capmal	(148)	Houssaye	(14)
de Chandeneux	(40)	Hugo	(H)
Chavette	(68), (156), (178), (185)	Humbert	(84)
Cherbuliez	(12), (103), (105), (154), (160)	Huysmans	(17), (125)
Chesneau	(161)	Jacob	(180)
Chinchoile	(71), (74)	Joubriot	(170)
Cim	(149)	Kock (Ch.P.de)	(191), (195)
Cladel	(8)	Kock (H.de)	(28)
Claretie	(69), (112)	Lambert	(89), (109)
Clerc	(76)	Lambert (de)	(26)
Clésinger-Sand	(172)	Launay (de)	(151)
Cousté	(150)	Legrand	(47)
Craven	(15), (34)	Lescure (de)	(23)
Daudet (A.)	(51), (81), (85), (127)	Liesse	(137)
Daudet (E.)	(75)	[Loti]	(60), (111)
Dautin+Belot	(157ab)	Lubomirski	(31)
		Lucenay	(i36)
		Mahalin	(86)

Malot	(32), (72), (182)
Molènes (de)	(73)
Monmoreau	(108)
Monnier de la Motte	(141)
Monteil	(27)
Montépin (de)	(13), (18abc), (97ab), (187)
Narrey	(138)
Noir	(41), (126), (167)
Noir+Beaujont	(21)
Ohnet	(77)
Parfait	(4)
Pauper	(129)
[Pêne (de)]	(197)
Perceval	(120), (152), (196)
Perret	(139)
Poitiers (de)	(188)
Ponson du	(6bc)
Prat	(175)
Quatrelles	(194)
Ranc	(19)
Réவில்	(153)
Richebourg	(30), (90)
Richer	(54)
Rochefort	(92)
Rouquette	(5)
Rude	(96)
Saint-Juirs	(145)
Salies (de)	(182)
Sand	(104), (133ab)
Saunière	(124), (162)
Sébran	(57)
Second	(98)
Sicard	(95)
Taxil	(10)
Theuriet	(36), (88), (118), (193)
Tissot+Améro	(50)
Touchatout	(37)
Ulbach	(158ab), (166ab)
Vallès	(53)
Vallières (de)	(39)
Vincent	(U7)
Zaccone	(24), (123)
Zola	(29), (52), (79), (101), (102), (119), (181), (189)