

Héros, héraut, hiérarchies

C'est l'héroïne, dira-t-on, cela le montre trop clairement. Objection à juger plus tard. Il faut cependant bien montrer l'héroïne.

STENDHAL, *Marginalia*
de Lucien Leuwen.

Le terme de héros, que j'employais p. 208, était évidemment maladroit.

G. GENETTE, *Nouveau discours du récit*,
p. 50, n. 1.

Je voudrais faire dans ce chapitre l'examen critique d'un concept qui me paraît à la fois fondamental, inévitable, dans toute approche théorique ou simplement descriptive d'un texte littéraire, et en même temps particulièrement difficile à construire rigoureusement, le concept de *héros*. Toutes orientations confondues (marxistes, sociocritiques, structuralistes, psychanalytiques, etc.), les diverses herméneutiques, poétiques, ou sémiotiques textuelles, celles qui mettent l'accent sur le texte comme structure close comme celles qui mettent l'accent sur le texte comme ouverture sur une lecture ou sur une conjoncture, celles qui veillent de façon sourcilleuse à construire des métalangages homogènes comme les plus laxistes dans leur usage terminologique, toutes manipulent inéluctablement, à un moment ou à un autre de leurs analyses, ce concept de héros, concept « donné », à la fois simple, commode, indispensable et inévitable pour penser et décrire de nombreux phénomènes textuels (en particulier des systèmes de personnages ou des structures narratives) mais aussi pour décrire les relations,

notamment, des textes à des systèmes de *valeurs* plus ou moins institutionnalisés, c'est-à-dire à des idéologies. Cette manipulation, il faut bien le dire, se fait en général dans une incohérence et dans un flou total¹. Le héros (« l'effet-héros ») résulte-t-il de certaines données statistiques construites par l'œuvre (il serait le personnage à l'apparition la plus fréquente) ? Doit-il coïncider avec l'actant-sujet, défini par la relation (victorieuse) à un opposant (vaincu)² ? Ou se définir par sa relation permanente à certains objets dotés de valeurs positives ou répulsives ? Le héros est-il le personnage le plus proche de l'auteur ? Ou le plus proche du lecteur, celui dans lequel il va se projeter³ ? Se construit-il sur une base qualitative, différentielle, et non

1. L'emploi le plus laxiste du terme « héros » consiste certainement à en faire un simple synonyme du terme « personnage », avec lequel il alterne ou coexiste souvent dans la même phrase, ou d'une phrase à l'autre. Deux exemples : « Nous assistons [dans le roman du début du xx^e siècle] à la dissolution progressive et à la disparition du *personnage* individuel, du *héros* » (L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1965, p. 10) ; « Le romancier lâche ses *personnages* sur le monde et les charge d'une mission. Il y a des *héros* de roman qui prêchent, qui se dévouent au service d'une cause, qui illustrent une grande loi sociale, une idée humanitaire, qui se donnent en exemple... Mais, ici, l'auteur ne saurait être trop prudent. Car nos *personnages* ne sont pas à notre service » (F. Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, Paris, Buchet-Chastel, s.d., p. 126 ; souligné par moi, dans les deux exemples).
2. « Le héros cherche la catastrophe. La catastrophe fait partie du héros. César cherche Brutus. Napoléon Sainte-Hélène. Hercule une chemise. Achille ce talon [...] Il faut un bûcher à Jeanne, une flamme à l'insecte » (P. Valéry, *Mauvaises Pensées et autres, Œuvres*, t. II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, p. 902). Le héros serait donc, dans cette définition dynamique et fonctionnelle de l'œuvre, le personnage situé au lieu de convergence non seulement des forces antagonistes du roman, mais des *valeurs* qu'elles représentent. On pourrait donc le définir comme Hugo présente Gilliatt dans *Les Travailleurs de la mer* (II, 4) : « L'obstacle, tranquille, vaste, ayant l'irresponsabilité apparente du fait fatal, mais plein d'on ne sait quelle unanimité farouche, convergait de toute part sur Gilliatt. »
3. Freud : « Un trait nous frappe tout d'abord dans les œuvres de ces conteurs [la plupart des écrivains] : on y trouve toujours un héros sur lequel se concentre l'intérêt, pour qui le poète cherche par tous moyens à gagner notre sympathie, et qu'une providence spéciale semble protéger » (*La Création littéraire et le rêve éveillé, dans Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973, p. 76). Pour une typologie du héros fondée sur les modes d'identification du lecteur au personnage, voir l'article de H. R. Jauss, *Levels of Identification of Hero and Audience*, *New Literary History*, V, 2, 1974.

plus quantitative (il est celui qui est marqué par rapport à des personnages non marqués ; mais, alors, doit-il être « surqualifié », ou au contraire peut-il y avoir un héros qui serait un « homme sans qualités ») ? Le héros se définit-il par rapport à une norme intertextuelle rhétorique, par rapport à certains genres, et notamment par rapport à des genres comme la tragédie ou l'épopée⁴ ? Se définit-il par rapport à une généralité, par sa proximité avec un « type » ? Se définit-il par un critère d'autonomie relative (il serait ce personnage dont l'apparition n'est régie automatiquement par celle d'aucun autre personnage) ? Se définit-il par rapport à une base morale, par rapport à des systèmes de valeurs extérieurs à l'œuvre (comme « positif » par rapport à des « négatifs »)⁵ et il est, dans ce cas, le « discriminateur idéologique » de l'œuvre, donc un élément indispensable à sa lisibilité ? Mais, toujours dans ce cas, se définit-il par rapport à une conformité à un modèle constitué en norme, par rapport au « personnage régnant » d'une époque⁶, ou au contraire comme déviation par rapport à une norme⁷ ? Se

4. Ainsi Auerbach, décrivant les héros de Stendhal, écrit-il : « Le niveau stylistique de ses grands romans réalistes se rapproche bien plus du vieux concept héroïque de tragédie que ceux de la plupart des écrivains réalistes qui l'ont suivi : Julien Sorel est bien plus un « héros » que les personnages de Balzac ou de Flaubert » (*Mimesis*, trad. franç., Paris, Gallimard, 1968, p. 462 ; les guillemets sont de Auerbach).
5. Le héros est ainsi « héraut », porteur des emblèmes et signes de l'axiologie dominante. Selon Tomachevski : « Le rapport émotionnel envers le héros (sympathie-antipathie) est développé à partir d'une base morale. Les types positifs et négatifs sont nécessaires à la fable [...] Le personnage qui reçoit la teinte émotionnelle la plus vive et la plus marquée s'appelle le héros » (dans Thématique, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1966, p. 295).
6. « Le groupe de sentiments, de besoins et d'aptitudes, dominant à une époque donnée, constitue, lorsqu'il se manifeste tout entier et avec éclat dans une même âme, le personnage régnant, c'est-à-dire le modèle que les contemporains entourent de leur admiration et de leur sympathie : en Grèce le jeune homme nu et de belle race [...], de nos jours le Faust ou le Werther insatiable et triste. Mais comme ce personnage est de tous le plus intéressant, le plus important et le plus en vue, c'est lui que les artistes présentent au public, tantôt concentré [...], tantôt dispersé en ses éléments » (Taine, *Philosophie de l'art*, Paris, Hachette, 20^e éd., I, p. 202 et suiv.).
7. « Le statut du héros est fonction du récit. Il est cet actant qui, s'initiant graduellement au système social, ou plutôt déchiffrant la société comme système (c'est là son *apprentissage*), produit une contradiction jusqu'alors dissimulée : entre la cour et l'amour, le libertinage et la passion, l'argent et le

définit-il par rapport à des critères distributionnels (il serait ce personnage qui apparaîtrait aux moments marqués de l'œuvre, titre, incipit, clausule, crise, etc.) ? Une « héroïne » est-elle simplement le double féminin du « héros » ? Se définit-il par rapport à des critères de « vérité » (chez Propp, on le sait, le héros se définit par rapport à un faux héros, à un traître, qui doit être démasqué à la fin du conte, alors que le héros doit être « reconnu ») ?

Tous ces paramètres et effets peuvent, bien évidemment, jouer de façon très diverse. Ainsi hiérarchie *morale* ne s'identifie pas nécessairement à hiérarchie *fonctionnelle* (narrative) : les « bons », les personnages « sympathiques », ne sont pas forcément les personnages qui occuperont le poste d'actant-sujet, qui agiront le plus efficacement dans l'histoire, ou qui auront les actions les plus déterminantes pour les transformations du récit ; les personnages sympathiques peuvent être systématiquement mis en échec, ou malheureux ; réciproquement, les personnages antipathiques, ou amoraux, peuvent triompher. Certains genres littéraires (tragédie, épopée) neutralisent même la distinction positif-négatif ; Boileau :

*Voulez-vous longtemps plaire et jamais ne lasser ?
Faites choix d'un héros propre à m'intéresser,
En valeur éclatant, en vertus magnifique,
Qu'en lui, jusqu'aux défauts, tout se montre héroïque.*

Art poétique, v. 245-248.

« Les vices, écrit l'abbé Batteux dans son *Traité de la poésie dramatique*, peuvent entrer dans l'idée de cet héroïsme [dans la tragédie] [...] Achille colère n'en est pas moins un héros. » D'autre part, *hiérarchie fonctionnelle* ne s'identifie pas forcément à *mise en relief* : le personnage le plus agissant dans et sur le récit peut être un personnage qui apparaît peu, qui reste sous-qualifié, peu décrit, qui reste au second plan, voire qui soit absent. Corneille remarquait déjà dans un commentaire sur sa pièce *La Mort de Pompée* (1642) qu'il y avait « quelque

sentiment, le snobisme et l'art, bref entre la mesure et la différence » (S. Lotringer, dans *Mesure de la démesure, Poétique*, n° 12, Paris, Seuil, 1972).

chose d'extraordinaire dans le titre de ce poème, qui porte le nom d'un héros qui n'y parle pas ». D'autre part enfin, le personnage *focalisateur*, celui par les regards, ou le « point de vue », ou les paroles de qui sont systématiquement présentés, à l'échelle du chapitre ou du paragraphe, les objets, les milieux, les autres personnages, n'est pas forcément le personnage le plus *focalisé*, le plus important, fonctionnellement ou idéologiquement, du récit. Et il est évident, notamment, que certains « rôles » de simples focalisateurs, de « porte-regard », de « porte-parole » ou de « porte-travail », personnages chargés tout spécialement d'introduire des descriptions (le fameux « document » de tout auteur « réaliste », par exemple)⁸, coïncident souvent avec des personnages très secondaires de l'œuvre (ainsi, dans *Le Ventre de Paris* de Zola, du peintre Claude Lantier chargé uniquement de « présenter » le monde des Halles à l'intrus Florent ; ou le « voyageur » du début du *Rouge et le Noir*).

On le voit, le problème du héros, au sens restreint et précis où il faudrait sans doute le prendre, au sens de « personnage mis en relief par des moyens différentiels », de « personnage globalement principal », relève à la fois de procédés structuraux internes à l'œuvre (c'est le personnage au portrait plus riche, à l'action la plus déterminante, à l'apparition la plus fréquente, etc.) et d'un effet de référence axiologique à des systèmes de valeurs (c'est le personnage que le lecteur soupçonne d'assumer et d'incarner les valeurs idéologiques « positives » d'une société — ou d'un narrateur — à un moment donné de son histoire). Dans le premier cas, le personnage-héros organise l'espace interne de l'œuvre en hiérarchisant la population de ses personnages (il est « principal » par rapport à des secondaires) ; dans le second cas, il renvoie à l'espace culturel de l'époque, sur lequel il est « branché » en permanence, et sert au lecteur de point de référence et de « discriminateur » idéologique (il est « positif » par rapport à des « négatifs »). Dans le premier cas il organise et hiérarchise le *posé* de l'œuvre ; dans le second

8. Sur ces trois « fonctionnaires » de la fiction, voir notre essai : *Introduction à l'analyse du descriptif* (ouvr. cit.). Nous les retrouverons ci-après (chapitre III) dans des rôles de *porte-normes*.

cas il fait appel au *présupposé* de l'œuvre ; dans le premier cas il est un fait de *structure*, dans le second cas il est un fait de *lecture*. Dans les deux cas, il est certainement, dans la mesure où il favorise l'« accommodation » du lecteur, un élément essentiel et fondamental de la lisibilité de l'œuvre. La diversité et la complexité des effets de sens, des effets de mise en relief qui concourent à provoquer « l'effet-héros » global d'un système de personnages, effets dont aucun n'est sans doute ni nécessaire, ni suffisant, rendent sans doute difficile l'analyse de cet effet, qui est probablement la résultante de nombreux paramètres à l'œuvre dans le texte. D'où, dans le métalangage des analystes, un usage particulièrement flou de ce terme qui empêche sans doute que certains problèmes importants puissent émerger à la conscience théorique et accéder à un statut correct d'objet construit⁹. Parmi ces problèmes, ceux notamment de *hiérarchie* et de *valeur* me paraissent devoir être soulignés, ainsi que ceux soulevés par la fonction et la nature des opérations et stratégies textuelles qui les prennent en charge, l'analyse devant notamment pouvoir rendre compte de cet effet de lecture particulier qui autorise n'importe quel lecteur, une fois le livre refermé, à pouvoir produire un certain type d'énoncés et de jugements auxquels il attribue sens et pertinence, et qu'il produit spontanément dès qu'un récit met en scène plus d'un personnage unique, énoncés du genre : « Le personnage principal de ce roman est x. », « x est plus important que y », « le héros de ce roman est x », « x est le héros et y est le faux héros », « x vaut mieux que y » ; ou encore, pris en charge par un narrateur, ou délégué à un personnage, un commentaire du genre : « Fanny [...] est la meilleure, même quand elle incarne un personnage ignoble ; elle est toujours le véritable héros, même quand elle meurt, même quand elle meurt d'amour — ou pire encore quand elle meurt à la guerre. Elle est la plus belle, la plus inaccessible, mais aussi, d'une certaine façon, la

9. Le dictionnaire Greimas-Courtes (*Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979) retient deux sens pour le terme de héros, l'un distributionnel et sémantique (c'est l'actant-sujet qui a acquis une certaine compétence), l'autre axiologique et projectionnel (positivité — *vs* — négativité, euphorie — *vs* — dysphorie).

plus vulnérable — et la plus coriace (Elle est ce qui pousse les gens à aller voir un film, à le voir jusqu'au bout) »¹⁰ ; ou encore : « Elle entrevoit d'énormes différences entre Canalis, homme secondaire, et Despleins, homme plus que supérieur »¹¹ ; ou encore : « Sous le rapport de la valeur réelle de l'homme, quelle est ma place ? Suis-je au milieu de la liste, ou tout à fait le dernier »¹² ?

Deux raisons principales pourraient bien expliquer ce flou généralisé qui préside à l'emploi de cette notion de héros. La première, ce serait l'obsession syntagmatique qui caractérise, en général, la plupart des narratologies contemporaines. Tout entières attachées, en effet, à débusquer les schémas logiques et les algorithmes sous-jacents qui organisent, sur le mode séquentiel et orienté, toute narrativité, attentives à démêler le jeu divers et les diverses manipulations et confusions que tout récit opère entre des ordres différents d'organisation, la sérielle et la causale notamment (le « *post hoc ergo propter hoc* » de tout récit), attentives enfin à rendre compte du jeu des diverses chronologies (systèmes anaphoriques et cataphoriques, jeu entre temps de l'aventure, temps de la lecture et temps de l'écriture) dont les déphasages, mises en phases et montages divers constituent le rythme narratif des énoncés, toutes ces études — parfaitement pertinentes et fondées, soulignons-le bien — tendent cependant à méconnaître un certain nombre de problèmes, d'opérations, de structures textuelles et de

10. John Irving, *L'hôtel New-Hampshire* (trad. franç., Paris, Seuil, 1982, p. 452). Il s'agit d'une actrice célèbre.

11. Balzac, *Modeste Mignon, La Comédie humaine*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1976, t. I, p. 640. Le narrateur balzacien adore multiplier ainsi les « échelles », mises en perspective, et systèmes évaluatifs dans son texte. Un autre exemple, toujours dans *Modeste Mignon* : « Le portrait et la biographie de ce personnage, si tardivement venu, n'y [dans cette « scène domestique »] causeront pas de longueurs, vu son exigüité. M. le Duc ne tiendra pas plus de place ici qu'il n'en tiendra dans l'Histoire » (*ibid.*, p. 614).

12. Stendhal, *Lucien Leuwen*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », I, p. 141.

procédés importants liés aux modes d'organisations paradigmatique de certains effets. Le sens (la signification) d'un récit, comme l'ont souligné fortement R. Barthes et Cl. Lévi-Strauss, ne coïncide pas avec son « sens » (son orientation) ni avec son montage séquentiel, ni avec sa fin, et s'obséder sur les problèmes de la linéarité fait que l'analyse risque bien de délaissier les problèmes spécifiques de l'organisation *hiérarchique* des énoncés, qui fondent et conditionnent certainement, pour une bonne part, la lisibilité des textes, qu'ils soient narratifs ou non narratifs. Et il est significatif de voir la recherche contemporaine (entre 1960 et 1980) traiter plus volontiers et plus systématiquement de corpus, de textes ou d'objets structurés sur le mode de la séquentialité organisée (structures narratives, structures argumentatives, structures rythmiques), et négliger le monde des systèmes plus proprement paradigmatiques comme les listes, les systèmes descriptifs, les taxinomies, les métaphores filées, etc.¹³. Il s'agirait donc, peut-être, de reprendre certains acquis de certaines recherches formelles menées sur l'énoncé poétique (recherches sur la notion d'équivalence, de « taxie », de paragramme, de parallélisme, etc.), considéré comme « structure hiérarchique de classes positionnelles »¹⁴, pour en reverser certains acquis sur l'étude des énoncés narratifs, comme l'étude des structures formelles des énoncés poétiques avait été symétriquement considérablement enrichie par la prise en considération des éléments transformationnels (narratifs) qui organisent aussi tout énoncé, même ceux fondés sur des dominantes taxiques ou paradigmatiques¹⁵.

13. Signalons quelques essais qui s'attachent à souligner le rôle, les contraintes, la fonction, ou le jeu, du taxinomique dans le textuel : M. Riffaterre, *La Métaphore filée dans la poésie surréaliste*, revue *Langue française*, n° 3 (Paris, Larousse, 1969) ; M. Laugaa, *Le Récit de liste*, *Études françaises* 14, 1-2 (Montréal, avril 1978) ; J. Batany, *Paradigmes lexicaux et structures littéraires au Moyen Âge*, *Revue d'Histoire littéraire de la France* (Paris, A. Colin, sept.-déc. 1970). P. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif* (ouvr. cit.) ; L. Dallenbach, *Le Récit spéculaire* (Paris, Seuil, 1977).
14. A.-J. Greimas, *Introduction à Essais de sémiotique poétique*, ouvr. cit., p. 12.
15. Voir A.-J. Greimas, *ibid.*, ouvr. cit., p. 18 : « Concilier les deux approches, lire un texte poétique à la fois comme une taxie et comme un récit, comme un ensemble de symétries répercutées sur plusieurs niveaux et qui

La seconde raison, qui rend difficile une définition rigoureuse du concept de *héros*, c'est que cette notion a fortement pâti du discrédit de la notion plus générale de « personnage ». Le personnage, bête noire on le sait d'une certaine école de romanciers contemporains, qui a inauguré son « ère du soupçon » (N. Sarraute) par sa remise en cause systématique, « notion périmée » (A. Robbe-Grillet) ou « vivant sans entrailles » (Valéry), est devenu cet être de papier et cet effet de lecture que les diverses poétiques ou sémiotiques narratives modernes se sont également appliquées à déconstruire (déjà, dans *La Poétique* d'Aristote, l'action, primait le personnage)¹⁶. Ainsi, considéré par les différentes théories psychanalytiques textuelles comme un carrefour projectionnel transnarcissique (lieu vide où se projette le narcissisme de l'auteur, celui de l'interprète, et celui du lecteur), le personnage se trouve également, dans une grammaire narrative comme celle qu'élabore par exemple A.-J. Greimas, dépossédé de sa stabilité et de son essence psychologique pour être reformulé, de manière spécifique, à toute une série de plans d'investissement sémantique (actant, rôle actantiel, rôle thématique, acteur), à une série de paliers intermédiaires entre une structure profonde et des structures de surface, ce qui tend à évacuer la notion de héros avec celle de personnage. Mais en « noyant » le concept de héros dans (avec) celui de personnage, ce sont bien toute une série de problèmes sémiotiques importants et spécifiques qui risquent de ne pas accéder à l'émergence théorique.

Cette évacuation ou mise entre parenthèses du problème du statut et de la définition du héros peut prendre deux formes particulières dans les diverses théories du texte : ou bien on renvoie le problème à une sociologie de la réception, étant bien

ne seraient posés que pour servir de lieux de transformations, paraît constituer, à l'heure actuelle, les caractéristiques d'une stratégie de déchiffrement d'objets poétiques. »

16. Voir sur ce point F. Rastier, *Un concept dans le discours des études littéraires*, revue *Littérature*, n° 7 (Paris, Larousse, 1972) et P. Hamon : *Pour un statut sémiologique du personnage*, dans ouvr. collectif *Poétique du récit* (Paris, Seuil, 1977). Le cas limite (et cohérent) de traitement du problème est certainement opéré par l'essai : *Logique du personnage* de S. Alexandrescu (Paris, Mame, 1974).

entendu que cette notion de héros est une variable historiquement déterminée par des attentes elles-mêmes variables : tel groupe de lecteur, tel public, telle classe sociale donnée à un moment donné de son histoire se reconnaît (ou cesse de se reconnaître) dans tel ou tel type de personnage. Comme l'écrit Stendhal dans son *Journal* le 21 janvier 1805 : « L'héroïsme s'est perfectionné. L'Alceste de Fabre est bien plus grand, moralement parlant, que celui de Molière. » Dans ce carrefour d'absences, dans cette communication par essence différée qu'est la littérature, le « personnage régnant » (Taine) d'une époque risque malgré sa relative stabilité, de ne pas (ne plus) coïncider avec le « personnage régnant » d'une autre. Le concept de héros recouvre donc le problème de la variabilité de la réception d'un texte, les problèmes de malentendus, mauvaises lectures, ou lectures divergentes d'une œuvre¹⁷.

Ou bien on renvoie le problème du héros à un simple (?) problème d'accentuation différentielle, à un simple problème d'« emphase » stylistique, donc à un problème et à un effet de sens lié à la mise en œuvre de la « surface » du texte, mise en œuvre considérée alors comme une variable individuelle et expressive par rapport à des niveaux d'organisation plus « profonds », plus stables, plus fondamentaux. Ainsi, par rapport à une structure actantielle stable et non modifiée formant l'invariant des phrases suivantes :

Pierre donne une pomme à Marie
 Marie reçoit une pomme de Pierre
 Une pomme a été donnée à Marie par Pierre

(soit : un destinataire, un destinataire, un objet), certains énoncés pourraient, par des moyens tactiques (antéposition de l'acteur Marie mis en relief), quantitatifs (répétition du nom propre de l'acteur Marie), morphologiques et syntaxiques (tour présentatif, adverbes d'insistance, etc.), phonologiques (accent

17. Selon I. Lotman, la redistribution des lieux de projection du lecteur, valable pour tout personnage, modifie toute lecture d'une œuvre : « Dans le cas d'une différence entre le code culturel de l'auteur et du public, les frontières du personnage peuvent être de nouveau réparties » (*La Structure du texte artistique*, trad. franç., Paris, Gallimard, 1973, p. 360).

d'intensité portant sur l'acteur Marie mis en relief), construire tel acteur (ici : Marie) comme le « héros » de la séquence :

C'est à Marie, oui, certes, c'est à Marie en personne que Pierre a donné une pomme.

Ces procédés d'emphase peuvent sans doute, démultipliés ou transposés, fonctionner à l'échelle globale de tout un récit, de toute une œuvre.

Ce qui risque bien de se voir évacuer par les méthodologies, les choix de corpus, ou les points de vue que nous venons de recenser, c'est l'important problème des *dominantes*, locales et globales (un personnage, une fonction, une unité, un procédé, un pacte d'énonciation, un horizon d'attente, peut-être principal et régissant à un niveau local, pendant un chapitre, une strophe, un paragraphe, et sur un certain plan d'organisation du texte, et ne plus l'être à un autre moment, ou au niveau global du texte tout entier, et inversement), ce sont des problèmes de *redondance* architecturale interne (les « mises en abyme » par lesquelles un texte se reproduit à des niveaux différents d'organisation, les « mots-maquettes » ou « mots-mannequins » de Saussure), ce sont les problèmes d'*échelle* (en quoi un système scalaire se différencie-t-il d'un système d'oppositions binaires) de *hiérarchie* (qu'est-ce qu'une « hiérarchie d'isotopies »¹⁸, qu'un principal par rapport à un secondaire, qu'un positif par rapport à un négatif, qu'un fonctionnel par rapport à un nécessaire, qu'est-ce qu'un « détail » — le « détail inutile », bête noire de l'esthétique classique —, qu'un fragment, qu'est-ce qu'une « mesure » — et comment la mesurer¹⁹ — qu'un adjuvant par rapport à un sujet, etc.), ou les problèmes de *polarisation* (qu'est-ce qu'un focalisant par rapport à un focalisé, qu'un personnage « central », etc.)²⁰. Tous ces problèmes textuels ont sans doute, quelque part, une certaine unité fondamentale, celle de la question des rapports

18. A.-J. Greimas, Introduction à *Essais de sémiotique poétique* (ouvr. cit., p. 19).

19. Voir S. Lotringer, Mesure de la démesure, art. cit.

20. Sur le concept de « Focalisation » et de « Mise en perspective » voir le *Dictionnaire* Greimas (ouvr. cit.).

du local au global. Lire, c'est non seulement « suivre » une information linéarisée, mais c'est également la hiérarchiser, c'est redistribuer des éléments disjoints et successifs sous forme d'échelles et de systèmes de valeurs à vocation unitaire et syncrétique, c'est reconstruire du global à partir du local. Ces opérations, sans doute, se construisent, se sollicitent, se proposent au lecteur à l'occasion et à partir de certaines structures ou appareils textuels particuliers inscrits dans l'œuvre elle-même.

ICI une remarque : le problème n'est pas simplement (uniquement) un problème de *méthode* d'analyse, ou un simple problème de métalangage à construire ou à mieux construire. Il ne s'agit pas tant de mettre en œuvre certains procédés de déconstruction-reconstruction tabulaire des textes, telle, par exemple, la fameuse lecture tabulaire que Cl. Lévi-Strauss a pratiquée sur le mythe d'Œdipe dans *Anthropologie structurale*, instrument et modèle de réécriture permettant de passer de la narration à la compréhension et d'accéder à la nature d'« outil logique » du mythe. Il s'agit de voir dans quelle mesure (variable selon écoles et textes) les textes *eux-mêmes*, narratifs ou non narratifs, construisent, manipulent, proposent au lecteur, incorporent à leur organisation — ou sabotent — certains dispositifs stylistiques destinés à signifier une échelle de valeurs (Tomachevski, en une heureuse formule, parle des « directives émotionnelles » que l'œuvre propose au lecteur pour hiérarchiser ses « valeurs » et désigner le héros)²¹, des rapports évaluatifs, une « mesure », des axiologies, des systèmes de dominantes locales ou globales, des ensembles de polarisations ou de focalisations, bref tout ce qui peut « mettre en perspective », « mettre en échelle » ou « mettre en liste » (nous avons vu plus haut, dans un exemple de Stendhal, Lucien Leuwen s'interroger sur sa « place » dans une « liste » établie sous le « rapport » de la « valeur » humaine — nous soulignons), les unités, niveaux, fonctions, éléments, isotopies, etc., d'un même texte ou de plusieurs textes en rapport d'intertextualité. Ce qui est à élaborer, c'est une « poétique de l'échelle », ou des hiérarchies textuelles.

21. « Thématique », ouvr. cit., p. 296.

R. Jakobson a sans doute été l'un des théoriciens les plus sensibles aux questions posées par l'organisation hiérarchique (hiérarchisée) des énoncés, et notamment au concept de « dominante » : « Le concept de *dominante* fut [...] l'un des concepts les plus fondamentaux, les plus élaborés, et les plus productifs de la théorie formaliste russe. La dominante peut se définir comme l'élément focal d'une œuvre d'art : elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments »²². A rapprocher de Lukács : « Toute œuvre d'art dont la composition est vraiment serrée contient une [...] hiérarchie. L'écrivain confère à ses personnages un « rang » déterminé, dans la mesure où il en fait des personnages principaux ou des figures épisodiques. Et cette nécessité formelle est si forte que le lecteur cherche instinctivement cette hiérarchie, même dans les œuvres dont la composition est relâchée, et qu'il demeure insatisfait quand, en comparaison des autres et de l'action, la figuration du personnage principal ne correspond pas au « rang » qui serait conforme à sa place dans la composition. Ce rang de personnage principal est engendré essentiellement par le degré de conscience qu'il a de son destin »²³. Et on trouverait, chez de très nombreux romanciers, une réflexion et une terminologie souvent voisines de celles de Jakobson ou Lukács ; ainsi chez Flaubert, s'interrogeant sur le peu de succès de *L'Éducation sentimentale*, et écrivant en 1879 à Mme Roger des Genettes : « Il y manque : *la fausseté de la perspective*. A force d'avoir bien combiné le plan, le plan disparaît. Toute œuvre d'art doit

22. *La dominante*, texte traduit dans *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 145. R. Jakobson est revenu à plusieurs reprises sur cette définition de l'œuvre comme hiérarchie de niveaux, d'éléments, et surtout de *fonctions* (par exemple dans *Essais de linguistique générale* (Paris, Ed. de Minuit, 1966, p. 214), hiérarchie flottante qui se redistribue dans l'œuvre, mais aussi entre les œuvres. A rapprocher de I. Lotman : « Un système artistique est construit comme une hiérarchie de rapports » (*La Structure du texte artistique*, ouvr. cit., p. 366), « comme une suite de dominantes structurales de divers niveaux » (*ibid.*, p. 383). I. Lotman est sans doute l'un des théoriciens contemporains qui, avec Jakobson, ont été le plus attentif aux problèmes de « l'orientation de l'espace artistique » (*ibid.*, p. 381).

23. G. Lukács, *Problèmes du réalisme*, trad. franç., Paris, L'Arche, 1975, p. 90. Nous avons déjà rencontré le terme de « rang » sous la plume de Zola réfléchissant, dans *Les Romanciers naturalistes*, sur ce problème du héros.

avoir un point, un sommet, faire la pyramide, ou bien la lumière doit frapper sur un point de la boule »²⁴. Cette notion de « dominante », ou de « rang », de « point focal »²⁵, permet en effet de penser non seulement certains problèmes de hiérarchie purement formels (telle matrice rythmique globale, par exemple, régit un certain nombre de cellules rythmiques locales ; telle matrice analogique régit les différentes métaphores d'un système descriptif ou d'une métaphore filée, etc.), mais aussi certains problèmes de hiérarchie sémantique (tel personnage, ou telle fonction, ou telle contrainte, « domine » tel système de personnages ou de fonctions), comme certains problèmes de hiérarchies axiologiques-idéologiques (tel système de valeurs domine tel autre parmi l'ensemble des systèmes de valeurs exploités et mis en scène dans le texte). Ces problèmes et questions ne sont donc, en rien, d'ordre strictement textuel, et sont certainement communs à l'ensemble des objets sémiotiques en général (tableau, film, architecture, rituels, etc.). Ainsi le « héros » (d'un roman) pourrait être considéré, toutes proportions gardées, comme l'équivalent, en régime textuel lisible et figuratif, du « point de fuite » qui organise la « pyramide » (pour reprendre le terme de Flaubert)²⁶, et par là la

24. G. Bolleme, *G. Flaubert, Extraits de la Correspondance, ou Préface à la vie d'écrivain*, Paris, Seuil, 1963, p. 288. Souligné par Flaubert. Les problèmes de « l'échelle », des rapports entre global et local, de la « mesure », sont également au centre de la réflexion de certains théoriciens contemporains traitant de l'Architecture. Voir notamment P. Boudon, P. Deshayes, C. Nedelec, *Intégrations et architecture*, Paris, AREA, 1977, p. 96 à 100.

25. Voir également Chklovski : « Le héros joue le rôle de la croix sur une photographie ou du copeau sur une eau courante. Il simplifie le mécanisme de concentration de l'attention », *Sur la théorie de la prose*, trad. franç., Paris, L'Age d'Homme, 1973, p. 298. Sur la focalisation, et les nombreux débats autour de ce concept qui gagnerait sans doute à être encore clarifié, voir G. Genette, *Figures III* (Paris, Seuil, 1972, p. 206 et suiv.) et M. Bal, *Narratologie, les instances du récit* (Paris, Klincksieck, 1977, p. 19 et suiv.).

26. Sur la perspective classique comme « pyramide visuelle coupée par un plan », voir E. Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, trad. franç., Paris, Ed. de Minuit, 1975, *passim*. Selon Panofsky, la perspective permet de construire l'œuvre selon un seul et même principe unitaire de cohésion, de construire un espace « systématique » et non « aggrégatif » à celle-ci. Au cœur de la réflexion de Panofsky sur la perspective, et une fois admises la relativité et la diversité des systèmes de représentation, ce sont

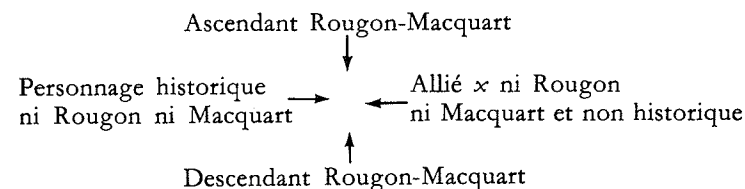
lisibilité du tableau illusionniste et scénographique à partir de la Renaissance : une sorte de lieu d'embranchement complexe, à la fois lieu-point de convergences des lignes d'organisation du texte, lieu de projection et de polarisation de l'œil (unique) d'un lecteur-spectateur occupant (« mis en demeure » d'occuper) du même coup la place de l'auteur, et lieu-opérateur et discriminateur global des espaces, intervalles et « valeurs » des objets ou personnages représentés dans l'œuvre. Si la perspective classique est le système régissant ces trois facteurs (un facteur linéaire, un principe projectionnel et postural, un système de valeurs), il serait effectivement intéressant de vérifier si ces principes et facteurs peuvent se retrouver, autrement que sur le mode métaphorique, dans le domaine textuel²⁷. Et si l'idéologie est bien, par certains aspects, une sorte de « mise en place » (ou de « mise en demeure » du sujet comme sujet mais aussi comme *corps*), une poétique de l'idéologie (en texte) peut, sous certains aspects, alors, se confondre avec une poétique des lignes de mire et des agencements topologiques

bien derrière les problèmes de l'illusionnisme, les notions de hiérarchie, d'unité, de cohérence qui sont au centre de ses remarques sur la perspective, forme tendant à « la cohésion d'un monde parfaitement unifié, c'est-à-dire d'un monde à l'intérieur duquel les corps et les intervalles d'espace libre qui les séparent seraient seulement les différenciations ou les modifications d'un continuum d'ordre supérieur » (p. 79, souligné par nous). La « nécessité » (Lukacs, Flaubert) d'organiser l'œuvre selon certains principes hiérarchisants à fonction unitaire variera donc, on peut le prévoir, selon les diverses écoles littéraires, ce qui n'empêche pas que l'analyse doive décrire les *moyens* de cette mise en hiérarchie. I. Lotman décrit (*La Structure du texte artistique*, ouvr. cit.) la double fonction du héros : Si « le point de vue intervient comme orientation de l'espace artistique » (p. 381), « la succession des ruptures sémantico-stylistiques crée un point de vue non focalisé mais dispersé, multiple (...) ; ainsi est créée la structure « polyphonique » complexe des points de vue qui constitue la base de la narration artistique contemporaine » (p. 379 et 382). Le terme de « polyphonique » fait ici clairement allusion aux travaux de M. Bakhtine.

27. Il est intéressant de voir Marx, parlant de l'idéologie comme « inversion » des rapports du réel, prendre l'exemple de la *camera obscura*, métaphore privilégiée du discours optique sur la perspective. De même, dans le *Thème des trois coffrets*, Freud présente le scénario littéraire comme « le remplacement, engendré par le désir, d'une chose par son contraire », comme un « renversement », une « situation retournée » (*Essais de psychanalyse appliquée*, 1973, p. 100 et suiv.), ce qui est une continuation de la métaphore du miroir.

(topiques, « mansions », « figures » et « pyramides » hiérarchisantes). Et il est significatif de voir M. Serres accompagner l'analyse de certains tableaux classiques (Vermeer, Poussin) organisés selon le principe perspectif, d'une réflexion sur le « point », et y associer une définition « ponctuelle » de l'idéologie : « Ce qu'on nomme idéologie n'est jamais qu'un discours qui dessine une place où se place celui qui tient à tenir ce discours »²⁸.

Signalons tout de suite deux manières possibles de reprendre cette problématique du héros, de redonner peut-être à ce concept une certaine pertinence. La première consisterait à considérer le héros non pas tant comme un personnage de l'œuvre, mais comme un « point » de l'œuvre, comme un lieu, un lieu textuel que circonscrirait et définirait, d'emblée et *a priori*, le genre du texte — en définissant le genre non pas tant comme un stock de *motifs* ou de *registres* stylistiques obligatoires, comme dans la tradition rhétorique, mais à la fois comme un *pacte* de communication plus ou moins implicite et comme un *cahier des charges* formant contrat et contrainte. Ainsi la création, chez un Zola, d'une « série » romanesque familiale et héréditaire (*Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*) implique-t-elle sans doute la construction d'un réseau (l'arbre généalogique) proposant lui-même des « nœuds » et des « embranchements » privilégiés à l'attention du lecteur, mais implique surtout l'existence et la mise en relief d'un « point focal » ou « nodal » privilégié de l'œuvre, qui serait défini par la mise en conjonction de personnages définis par des « écarts » maximum et par le croisement d'un axe chronologique et d'un axe synchronique (le plus ancien Rougon-Macquart sur l'arbre généalogique avec le plus jeune des Rougon-Macquart, d'une part ; un personnage historique non Rougon ni Macquart avec un personnage non historique ni Rougon ni Macquart d'autre part) :



Le point focal, le foyer de l'œuvre serait alors le moment ou le lieu (lieu qui peut se matérialiser sous la forme d'un espace concret, d'une maison, d'un salon, d'un « foyer », etc.) où entrent en conjonction les quatre personnages formant ainsi système. Chaque genre imposerait donc ainsi, peut-être, son ou ses « point(s)-héros » propre(s) et particulier(s), dont l'analyse pourrait ensuite étudier la distribution, la fonction, la construction (œuvres à foyer unique, à foyers multiples — espaces ellipsoïdaux —, à foyer stable, à foyer variable, défocalisées, etc.)²⁹.

La deuxième voie consisterait à jeter les bases de ce que j'ai appelé plus haut une « poétique de l'échelle », ou « poétique du hiérarchique », que l'on pourrait reformuler plus précisément comme « poétique du normatif ». Il s'agirait en effet d'étudier, dans un texte, la distribution, la fonction et le fonctionnement des multiples *appareils évaluatifs* qui s'y inscrivent, tous les endroits où le texte se réfère implicitement ou explicitement à une norme, à une mesure, c'est-à-dire les endroits où il *compare* un personnage à un autre personnage (« Elle entrevoit d'énormes différences entre Canalis, homme secondaire, et Desplein, homme presque supérieur » — pour reprendre l'exemple de Balzac déjà cité), un état à un état, un programme à un programme, une chose à une autre. Dans tous

28. Michel Serres, *Hermès III, la traduction*, Paris, Ed. de Minuit, 1974, p. 202. Le problème du structuralisme est certainement d'arriver à penser, en même temps que le concept d'*opposition*, les concepts scalaires de *degrés* (cf. les « excès » et « défauts » lévi-straussiens), et le concept de « point ».

29. Voir Gide (Préface d'*Isabelle*) rêvant de romans « déconcentrés » (et déconcertants).

les cas, cette comparaison est en réalité, comme nous l'avons noté, non une mise en relation de « choses » ou d'« unités » simples, mais une comparaison entre des *relations*, entre des *rapports*, d'une part relation — implicite ou explicite — entre un actant sujet et un actant objet, formant modèle (norme) et ayant une valeur positive, formant étalon, et d'autre part une relation évaluée (à évaluer). Dans l'exemple de *Lucien Leuwen* déjà cité (voir n. 12), les termes de « valeur », de « rapport », de « place » sont donc importants. Les lieux textuels privilégiés où ces évaluations tendront à se concentrer seront alors (nous en avons déjà fait l'hypothèse au chapitre 1), soit des « nœuds » synchrétiques importants comme le *performatif*, le *corps*, l'*objet sémiotique*, soit, si le texte déconstruit ces nœuds en plusieurs médiations différenciées, les lieux de *savoir-dire* des personnages (les endroits du récit où le personnage ouvrira la bouche, entrera en relation avec un autre personnage par la médiatisation du langage, c'est-à-dire utilisera un moyen relevant de *règles*, grammaticales ou stylistiques), les lieux de *savoir-faire* des personnages (c'est-à-dire les endroits du récit où le personnage se servira de son corps, entrera en relation avec le monde par la médiatisation d'outils, c'est-à-dire utilisera des moyens régis par des règles technologiques), les lieux de *savoir-jouer* des personnages (les endroits du récit où le personnage entrera en relation avec le monde par la médiatisation de ses sens, c'est-à-dire utilisera des moyens régis par les règles du plaisir et du déplaisir), les lieux de *savoir-vivre* du personnage (les endroits du récit où le personnage entrera en relation avec les autres personnages, c'est-à-dire se soumettra à la médiatisation de lois, de rituels, de codes sociaux divers). Les notions de *sujet*, de *relation*, de *médiatisation*, de *règle*, et de *valeur* composent donc nécessairement ces « foyers normatifs » qui vont entrer dans la définition de chaque personnage, chaque personnage s'intégrant finalement à une sorte de « liste » (toujours Stendhal, à propos de Lucien Leuwen), de hiérarchie globale, se définissant par le nombre, la complémentarité, et la surdétermination de ces quatre systèmes (le savoir-dire, le savoir-faire, le savoir-jouer et le savoir-vivre — il y en a peut-être d'autres). Nous y reviendrons au chapitre 3.

Une réflexion sur les problèmes de la « perspective », de la « valeur », de la « hiérarchie » des systèmes narratifs existe sans doute au sein de n'importe quelle école littéraire. Le moment postromantique, au XIX^e siècle, et notamment le moment globalement « réaliste », est peut-être, du point de vue de cette question, particulièrement intéressant à étudier, dans la mesure où il semble se poser, et avec une certaine acuité, cette question : « Quel type de « héros » faut-il mettre en scène dans une œuvre qui ne se veut inféodée qu'au seul « rendu » de la réalité ? » Comme tous les projets littéraires, le projet réaliste peut sans doute se laisser caractériser par certains traits, présupposés, ou postures énonciatives particuliers, présupposés d'ordre théorique (minimum d'intervention d'un narrateur, par exemple), linguistique (la conception — étayée sur une certaine « méfiance » à l'égard du langage — d'une langue « transparente » laissant « voir » les « documents » humains, aussi peu opaque et chargée rhétoriquement que possible), stylistique (la mise en scène du « détail », du « petit fait vrai » destiné à provoquer « l'effet de réel » ; l'exploitation des schèmes descriptifs), philosophique (la croyance en certains états avancés du savoir contemporain), pédagogique (être « lisible », expliquer le caché, démonter les rouages de la société, peindre le « dessus et le dessous » — Flaubert) et moral (la croyance que la vie n'est ni bonne ni mauvaise)³⁰. Ce faisceau de présupposés qui composent la *posture réaliste* (avec des variantes, bien sûr, et des variations historiques) et constituent donc à la fois un certain « pacte » d'énonciation et son « cahier des charges » contraignant, n'est sans doute pas exempt de contradictions. Ainsi le procédé qui consiste à expliciter, comme le font par exemple — et différemment — Stendhal et Balzac, en intervenant directement dans le texte, par un commentaire appuyé

30. Sur le réalisme voir, outre le livre classique d'Auerbach, *Mimesis*, le volume *Littérature et réalité* (R. Barthes, L. Bersani, P. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt), Paris, Seuil, 1982.

et diverses intrusions évaluatives d'auteur, soit une hiérarchie de principaux et secondaires, soit le système des valeurs « positives » définissant un « héros », est sans doute en contradiction avec le « non-interventionnisme » de l'« observateur » rigoureux et objectif. Le procédé qui consiste à surqualifier le héros pour bien le désigner à l'attention du lecteur peut être en contradiction avec la volonté de le situer dans la « moyenne » et dans l'exemplarité de la vie quotidienne et de faire des personnages des « hommes sans qualités » particulières. Il en va de même pour les procédés qui consistent à donner à un héros une « surfonctionnalité » narrative, à en faire le tenant et l'aboutissement de toutes les crises et transformations déterminées du récit. Si, globalement, la définition et la conception de la langue — donc de l'œuvre — comme « maison de verre », comme « magasin » transparent pour le parcours exhaustif et didactique des « documents humains » (ces expressions se rencontrent aussi bien sous la plume des Goncourt que sous celle de Taine ou de Zola) s'accommode parfaitement de ce surcroît de lisibilité qu'apporte toute « perspective » fortement centrée en permanence sur un personnage « principal » et privilégié, en revanche elle s'accommode peut-être moins d'une conception de la « vie » comme platitude amorphe, comme mixte fluent et non orienté de bon et de mauvais, de hauts et de bas successifs, de vie et de mort, de crises et de rémissions, de positif et de négatif. Si le « magasin » ne se conçoit qu'organisé, étiqueté et hiérarchisé, le fantasme de toute l'école réaliste-naturaliste, le rêve d'écrire un « livre sur rien », a-moral, « plat », semble bien aller contre toute organisation et hiérarchisation trop marquée du personnel romanesque. Ces contradictions peuvent être perceptibles au niveau stylistique même du texte. Si un moyen d'accentuer grammaticalement la position privilégiée du personnage principal est, par exemple, de le mettre systématiquement, à l'échelle de la phrase et du paragraphe, en position de sujet grammatical des verbes de *mouvement* (il partit, il entra, il revint...), de *sensation* (il se souvint que, sentit que, eut l'impression que...), de *perception* (il s'aperçut que, vit que, remarqua...), etc., cela est en contradiction avec certaines tendances de l'écriture artiste et

impressionniste ; en effet, c'est là une constante stylistique de l'époque, ces actions tendent à être souvent confisquées au profit de l'énonciation d'un auteur, et très souvent, au lieu d'ouvrir des transformations narratives, ne sont que de pseudo-actions, n'ouvrent en fait que des descriptions qui ventilent le fichier de l'auteur (tranches de « visions », de « parole », de « travail »). D'autre part, en liaison logique avec cela, certains autres traits d'écriture artiste-impressionniste suppriment une source personnalisée des verbes de sensation (« X voyait » devenant : « on pouvait voir », ou : « Tel spectacle *se laissait* voir »), ou brouillent systématiquement (par l'emploi du style semi-direct par exemple) l'origine effective de l'action, de la sensation ou de la parole d'un personnage. D'où, à l'évidence, une certaine « crise du héros » au milieu du XIX^e siècle, une méfiance ou « soupçon » à l'égard de toute composition un peu trop « pyramidale » (Flaubert), un peu trop centrée sur un seul et même foyer, de quelque nature qu'il soit. Valéry, dans son *Rapport sur les prix de vertu*, date de Beyle et de Mérimée le début d'une certaine « défiance » à l'égard des « simulations » de la vertu. Stendhal écrit dans ses *Souvenirs d'égotisme* : « Le génie poétique est mort, mais le génie du soupçon est venu au monde. » Cette méfiance passe par deux procédés principaux, qui consistent, l'un à multiplier les « centres » ou « foyers » du texte, l'autre à maintenir un foyer principal, mais à en rendre l'interprétation problématique par divers procédés de neutralisation évaluative.

V. Hugo, dans la Préface de *Cromwell*, se proposait à la fois de multiplier les centres d'intérêt, et de problématiser le personnage de Cromwell, « être complexe, hétérogène, multiple, composé de tous les contraires, mêlé de beaucoup de mal et de bien, plein de génie et de petitesse [...] l'homme Protée, en un mot le Cromwell double, *homo et vir* ». Et *Les Misérables* témoignent également, dès leur titre pluriel, d'une tentative intéressante de partager les « foyers » d'intérêt du texte (Cosette, Marius, Jean Valjean, les Thénardier...). Les Goncourt, dans *Manette Salomon*, roman où le personnage indiqué en titre apparaît seulement au chapitre 48, s'efforcent également de partager le « point focal » du roman entre Coriolis,

Anatole et Manette. L'utilisation de schèmes topographiques diversifiés et « articulés » (une action qui se passe en même temps à plusieurs étages d'un immeuble — *Pot-Bouille* —, sur plusieurs fronts d'un champ de bataille — *La Débâcle* —, ou sur plusieurs points d'un réseau ferroviaire — *La Bête humaine*, etc.) tend à favoriser cette plurifocalisation. Stendhal, on le sait, aime à distribuer ses intrigues sur divers lieux différenciés (Nancy, Paris, la province des campagnes électorales dans *Lucien Leuwen* ; Verrières, Besançon, Paris dans *Le Rouge et le Noir* etc.). Quelqu'un comme Stendhal est d'ailleurs, certainement, très sensible à ces problèmes. Le 8 novembre 1834, il écrit à son amie Mme Gauthier, qui lui avait fourni, en lui demandant de lire l'un de ses manuscrits, l'idée de son futur *Lucien Leuwen* : « Ne faites point vos personnages trop riches, et faites faire quelque petite gaucherie à votre héros, parce qu'enfin, nous autres héros, nous faisons des gaucheries. Nous courons ; un plat homme marche à grand peine, et encore avec une canne ; c'est pour cela qu'il ne tombe pas. » Et dans le roman lui-même (où Lucien tombe si souvent de cheval), nous voyons Stendhal systématiquement mettre en scène des « individus hétéroclites » comme Du Poirier, ou comme Lucien lui-même : « Notre héros, en cela fort différent des héros de romans de bon goût, n'est point absolument parfait, il n'est pas même parfait tout simplement » (chap. 45)³¹. Certes, cette volonté de nuancer ou de problématiser le personnage principal d'une œuvre n'est pas nouvelle. Nous avons déjà vu le discours classique (Batteux, Boileau...) insister sur la nécessité de ne pas mettre en scène des héros trop monolithiques, au nom de principes à la fois projectionnels et de « plaisir » (l'« intérêt », et de principes esthétiques (l'hétérogène crée un « effet de réel », un « effet de naturel »). Boileau, sur ce point, pourrait n'être pas très éloigné des romanciers du milieu du XIX^e siècle.

31. *Lucien Leuwen* est, très certainement, un des premiers romans « modernes » du point de vue d'une certaine construction ambiguë de la « valeur » des personnages. D'où les réticences fréquentes de la critique devant les « défauts » stendhaliens. Voir notamment G. Durand : Stendhal ou l'héroïsme à l'envers, *Stendhal-Club*, n° 3.

Des héros de romans fuyez les petitesse :
Toutefois aux grands cœurs donnez quelques faiblesses.
Achille déplairait moins bouillant et moins prompt :
J'aime à lui voir verser des pleurs pour un affront.
A ces petits défauts marqués dans sa peinture,
L'esprit avec plaisir reconnaît la Nature.

Art poétique, v. 103 et suiv.

« Pas de monstres, et pas de héros ! » écrit Flaubert le 31 décembre 1875 à George Sand, et il revient souvent, dans sa correspondance avec elle, sur ce problème de la difficile compatibilité entre la « lisibilité » de l'œuvre (qui demande une certaine hiérarchisation et « orientation » de ses composants) et la volonté (artistique, philosophique) de rendre compte d'un réel a-moral et divers en lui-même³². Et quant aux réflexions de Flaubert que nous avons déjà rapportées (le problème du « point sur la boule », le problème de la « pyramide ») elles seraient à rapprocher de la « disparition élocutoire » du poète prônée par Mallarmé, et de la volonté d'un Verlaine, vers 1874, d'écrire des poèmes-paysages objectifs d'où l'homme serait banni, comme sujet descripteur et comme sujet décrit.

Le problème, c'est que le terme même de *héros* peut, dans le discours classique comme dans le discours postromantique d'un Stendhal ou d'un Flaubert sur la littérature, prendre des acceptions très diverses, où l'on hésite toujours entre l'acception « générique », du terme (le « héros » est héros de *tragédie* ou d'*épopée*) et l'acception structurelle (le héros est le

32. Ecrivant à Flaubert, G. Sand note (12 janvier 1876) : « Cacher sa propre opinion sur les personnages [...], laisser par conséquent le lecteur incertain sur l'opinion qu'il doit en avoir, c'est vouloir n'être pas compris, et, dès lors, le lecteur vous quitte ; car, s'il veut entendre l'histoire que vous lui racontez, c'est à la condition que vous lui montriez clairement que celui-ci est un fort et celui-là un faible ». Analysant les griefs de la critique contre *L'Education sentimentale*, Zola relève le fait que le roman selon ses détracteurs, manque « d'histoire », et, en second lieu, le fait que les « personnages avortent tous, ils passent tous sous le même niveau de médiocrité, pas un qui ne soit un « héros », qui force la destinée par des actions d'éclat » (*Œuvres complètes*, Cercle du Livre précieux, 15 vol., 1966-1970, t. XIII, p. 607. Ci-après, nous citerons les textes de Zola de cette édition par l'abréviation CLP, suivi du numéro du tome).

personnage « principal » par rapport à des « secondaires »). Ces deux acceptions définiront donc, on peut le prévoir, les deux modes principaux de contestation du héros, un mode que l'on pourrait appeler *intertextuel*, et qui tendra naturellement à la parodie (puisque le terme renvoie à un sens « générique », puisqu'il évoque irrésistiblement quelques grands genres comme l'épopée ou la tragédie, on en « cassera » le rendement par une référence à des genres, des styles, des sujets les plus éloignés possible de la tragédie ou de l'épopée), et un mode que l'on pourrait appeler *intratextuel* (puisque le « héros » tend à la « différence » radicale par rapport au reste du personnel de l'œuvre, on neutralisera ces différences par un jeu subtil d'analogies ou de ressemblances avec ce même personnel).

Ce qui s'oppose ici ce n'est pas tant, bien sûr, chez Boileau comme chez Stendhal ou Flaubert, une conception de l'Art et une Réalité (brute, dégagée de l'art) que deux conceptions, toutes deux culturelles et culturalisées, l'une de l'art, l'autre de la réalité. Si l'œuvre d'art doit être « construite », dit Flaubert, la vie, elle, est « plate », indifférenciée. Pour Flaubert, cette contradiction semble faire problème.

Avec quelqu'un comme Zola, qui possède moins que Flaubert cette mystique et cette conscience douloureuse de l'œuvre d'art et de son divorce avec la réalité, il semble que l'on franchisse un pas dans la mise en phase des deux conceptions : comme la vie, le texte (naturaliste) tendra à être « mis à plat », « neutralisé », et son héros « banalisé », déqualifié comme « héraut » de valeurs éternelles ou atemporelles.

La préface à la seconde édition de *Thérèse Raquin* revient notamment sur le fait que ce roman était « l'étude d'un cas trop exceptionnel ; le drame de la vie moderne est plus souple, moins enfermé dans l'horreur ». Il aurait fallu mettre de tels cas « au second plan de l'œuvre », et donner moins « de tension et d'âpreté » à l'ensemble ; et les notes préparatoires que Zola rédige pour lui-même en vue des *Rougon-Macquart*, vers 1868-1869, reprennent cette autocritique : « Ma Thérèse et ma Madeleine sont exceptionnelles »³³ et posent le

33. Dans *Notes générales sur la nature de l'œuvre*, cité par H. Mitterand, *Les Rougon-Macquart*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1960-1967, V,

problème des difficiles rapports entre la « généralité » et l'« exceptionnalité » du personnage littéraire.

Par la suite, et souvent, nous voyons sous la plume de Zola le terme même de *héros* se charger d'un contenu péjoratif. Déjà, en 1866, dans *Deux Définitions du roman*, Zola écrivait : « Le premier homme qui passe est un héros suffisant »³⁴, ce qui était une manière de désacraliser la notion, et par là de se situer dans une histoire littéraire. Il avait, avec le Lazare de *La Joie de vivre*, essayé de construire une sorte de Cromwell moderne, un personnage composé de traits contradictoires, cyclothymique et diversifié³⁵. En 1892, en réponse à un

p. 1743. (Ci-après, nous citerons le texte des *Rougon-Macquart*, auquel nous emprunterons de nombreuses références, par une simple indication de tome, en chiffres romains.) Même critique (« Le type devient exceptionnel ») pour la Germinie des Goncourt (*ibid.*). Ces quelques pages de notes tournent quasi entièrement sur le problème des personnages « exceptionnels ».

34. CLP, X, p. 281.

35. Le schopenhauérisme, très influent dans les milieux d'écrivains en France entre 1875 et 1890, a pu influencer la mise en scène de tels personnages. Le Lazare de la *Joie de vivre*, dont le texte signale souvent « l'émiettement » de la personnalité, et que Zola a composé délibérément « à partir » de Schopenhauer, est ainsi préparé dans l'*Ebauche* du roman : « Une création particulière, tourmentée, déséquilibrée (la vraie vie). Ainsi il serait irritable et bon, lâche et courageux, chaste et lubrique, aimant sa femme et la trahissant [...] l'homme ondoyant et divers en un mot [...] Faire de lui l'homme et non le héros [...], le moi moderne actuel » (souligné par Zola. On remarquera le rejet explicite du terme de *héros*, ainsi que la référence implicite à Montaigne, que les naturalistes du XIX^e siècle se plaisaient souvent à invoquer comme leur grand précurseur). Voir, en écho, telle phrase de J. Renard (*Journal*, 1892, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1965, p. 118) : « Nos anciens » voyaient le caractère, le type continu... Nous, nous voyons le type discontinu, avec ses accalmies et ses crises, ses instants de bonté et ses instants de méchanceté. » Rappelons ici que le premier roman de la série des *Rougon-Macquart* s'ouvre sur un lieu (L'Aire-Saint-Mittre, ancien cimetière aux tombes « émiettées ») et sur un nom d'héroïne (Miette, « diminutif » de Marie), qui pourrait fonctionner comme le symbole (sémantique et, notons-le dans le cas de cet exemple de Zola, anagrammatique) d'une conception « émiettée » du personnage de roman. Citons ici encore la Préface de *Cromwell*, où Hugo essaie de rendre compatible un personnage déconcertant (Cromwell l'homme Protée) et un système « concentré », une œuvre « où les parties gravitent sans cesse vers l'action centrale et se groupent autour d'elle », une œuvre « sans diffusion », « un sujet concentré plutôt qu'un sujet éparpillé » : « Il faut qu'à cette optique de la scène, toute figure soit ramenée à son trait le plus saillant, le plus individuel, le plus précis. Le vulgaire et le trivial, même doit avoir un accent. »

questionnaire de la *Revue illustrée* où on lui demandait quels étaient ses « héros favoris dans la fiction », Zola répondait : « Ceux et celles qui ne sont pas des héros »³⁶. Auparavant, il avait développé ces formules dans ses *Romanciers naturalistes* : « Fatalement le romancier [naturaliste] tue les héros, s'il n'accepte que le train ordinaire de l'existence commune. Par héros, j'entends les personnages grandis outre mesure, les pantins changés en colosses. Quand on se soucie peu de la logique, du rapport des choses entre elles, des proportions précises de toutes les parties d'une œuvre, on se trouve bientôt emporté à vouloir faire preuve de force, à donner tout son sang et tous ses muscles au personnage pour lequel on éprouve des tendresses particulières [...] Au contraire les bonhommes se rapetissent et se mettent à leur rang, lorsqu'on éprouve la seule préoccupation d'écrire une œuvre vraie, pondérée, qui soit le procès-verbal fidèle d'une aventure quelconque [...] On a voulu la médiocrité courante de la vie, et il faut y rester. La beauté de l'œuvre n'est plus dans le grandissement d'un personnage, [...] elle est dans la vérité indiscutable du document humain, dans la réalité absolue des peintures où tous les détails occupent leur place, et rien que cette place. Ce qui tiraille presque toujours les romans de Balzac, c'est le grossissement de ses héros ; il ne croit jamais les faire assez gigantesques ; ses poings puissants de créateur ne savent forger que des géants. Dans la formule naturaliste, cette exubérance de l'artiste, ce caprice de composition promenant un personnage d'une grandeur hors-nature au milieu de personnages nains, se trouve forcément condamné.

36. Cité par H. Mitterand et J. Vidal dans *L'Album Zola*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1963, p. 265. Même réponse pour une question sur les « héroïnes ». A la question de savoir quels étaient ses héros et héroïnes favoris « dans la vie réelle », Zola répondit : « Ceux qui gagnent leur pain ». Le débat sur l'héroïsme de la vie moderne est, on le sait, au cœur également de la réflexion esthétique d'un Baudelaire (« De l'héroïsme de la vie moderne », Salon de 1846, chap. XVIII). Dans ce texte, Baudelaire cite avec éloges Balzac, et écrit : « Notre époque n'est pas moins féconde que les anciennes en motifs sublimes [...] Il y a des sujets privés qui sont [...] héroïques [...] *La Gazette des Tribunaux* et *Le Moniteur* nous prouvent que nous n'avons qu'à ouvrir les yeux pour connaître notre héroïsme. »

Un égal niveau abaisse toutes les têtes, car les occasions sont rares où l'on ait vraiment à mettre en scène un homme supérieur »³⁷.

Ce texte nous paraît intéressant pour illustrer les problèmes qui nous préoccupent ici. On comprend certes que Brunetière (et d'autres), lisant de tels textes sur l'« égalisation » du personnel romanesque, aient pu y distinguer l'influence détestable et pernicieuse des idées démocratiques en littérature. Pour quelqu'un comme Zola, la question est à la fois d'*échelle* (les « secondaires » ne doivent pas être trop éloignés des « principaux ») et de *vérité* (la vie est faite de moyennes et d'alternatives, non de dissymétries fixes) ; le type de héros que prône Zola sera à l'intersection de *rapports* flottants, et non être « à part », séparé et autonome, marginalisé dans une essence stable, dans une intensité, ou dans une permanence. C'est surtout le « grandissement », le « grossissement » que Zola critique ici, le « relief », ou « effet de présence » d'un personnage par rapport à d'autres. Selon Zola, ce qui fait qu'un personnage a l'air, aux yeux d'un lecteur, « exceptionnel », ou excessivement « grossi » par rapport à d'autres qui prennent alors rang de « secondaires », c'est d'une part qu'il est le support, en tant qu'agent ou que patient, de situations ou d'actions paroxystiques à enjeu important et à sanctions importantes (la crise ; le meurtre ; le conflit ; la vie ou la mort ; l'échec ou la réussite sociale ou amoureuse, etc.), actions souvent soulignées, de surcroît, émotivement (joie, angoisse, peine, scène « dramatique », etc.). C'est la « tension », qu'il trouvait déjà excessive dans *Thérèse Raquin*, à laquelle il voulait substituer un régime de « souplesse ». Le personnage-héros tend en effet, dans le texte « non naturaliste », à s'identifier peut-être trop automatiquement comme participant aux multiples « crises » de l'œuvre, à ses moments forts, celles et ceux qui le « révèlent », dont il est l'agent et/ou le patient, qui amènent une transformation déterminante de l'intrigue, cela en accord avec une certaine conception de l'existence humaine qui fait traditionnellement du héros un personnage plus « régissant » que « régi », plus

37. *CLP*, XI, p. 98.

autonome, plus libre, plus sujet qu'objet, support d'un projet permanent plutôt qu'« émietté » en un discontinu actantiel. La crise, dans le roman « réaliste », nous pouvons le prévoir, sera donc l'objet d'un traitement tout à fait spécifique, les techniques du *transfert* (la crise spectaculaire sera assumée par un personnage tout à fait secondaire et marginal) ou de l'*ellipse* (chez Stendhal en particulier) tendant systématiquement à déshierarchiser le système des personnages. D'autre part, ce qui peut contribuer certainement, selon un Zola, à hiérarchiser à outrance le système des personnages, c'est une trop grande importance donnée à l'analyse statique interne, à l'exposé des sentiments et motivations psychologiques d'un personnage privilégié par rapport aux autres. Et sur ce point, c'est Stendhal, psychologue « par excès », qui suscite les critiques de Zola, comme il critiquait principalement Balzac sur le plan des excès du « drame ».

Pour Zola comme pour beaucoup de romanciers « réalistes », *psychologie* et *intrigue* ne sont donc que les deux formes symétriques de la fantaisie et de l'arbitraire dans la composition du personnage et dans l'accentuation différentielle d'un système de personnages, dans sa « mise sous tension » : « nous sommes dans l'extraordinaire aussi bien avec Stendhal psychologue qu'avec Alexandre Dumas conteur »³⁸. Une déqualification et une « banalisation » du héros passent donc, à la fois, par une déqualification de son être et de son faire, de ce qu'il est et de ce qu'il fait, donc par une certaine *dévalorisation* et *dédramatisation de son action*, deux mouvements qui vont de pair avec une *polyfocalisation* générale du système des personnages (plutôt qu'une *défocalisation* qui serait la neutralisation totale, sans doute irréalisable, d'un système de personnages). Le tout, bien sûr, subordonné au fait que le *commentaire évaluatif*, celui qui tranche, intervient et distingue entre « personnages positifs » et « personnages négatifs », se fasse nous le verrons plus loin en examinant ses modes d'affleurement sur le savoir-dire, savoir-faire, savoir-voir et savoir-vivre des personnages, aussi peu « orienté » que possible.

38. CLP, XI, p. 84.

La « banalisation » de l'intrigue, succession d'événements différenciés et différenciants, à la fois donc support, créateur, et créature du héros, semble être l'une des revendications théoriques les plus communément partagées par les romanciers post-romantiques. Cela passe d'abord par une pratique désinvolte à l'égard du choix même de l'armature narrative : Stendhal choisit ses intrigues dans le déjà-écrit de l'Histoire (*Chroniques italiennes*, *Chartreuse*), du fait divers (*Le Rouge et le Noir*), ou dans le déjà-écrit d'autrui (les « sujets » de *Lucien Leuwen* ou d'*Armance*), et recherche le « petit fait vrai », l'atome narratif se suffisant à soi-même (l'effet de réel) ; cette pratique dénote une méfiance contre la force contraignante et « configurante » (P. Ricœur) de tout schème narratif, schème globalisant et synthétique dont les vertus cohésives sont alors ressenties comme parfois contradictoires avec un rendu du réel désinfecté de toute mise en forme artificielle. La peinture réaliste et impressionniste, on le sait, se situe également, pour une bonne part, contre les prestiges jumeaux de la grande narrativité (contre les sujets « Historiques ») et de la petite (contre la peinture « anecdotique »). Et Champfleury pouvait imputer, comme qualité majeure « réaliste » à des peintres comme Courbet ou Le Nain, « la qualité suprême de l'horreur de la composition », comme Baudelaire « l'émeute du détail » à Constantin Guys. L'esquisse, la « touche », le fragment, prennent alors valeur de « réel », via l'effet de « naturel » (contre les vertus synthétisantes, donc configurantes, donc « artificielles » de la mise en intrigue narrative), aussi bien en littérature (le fait que Stendhal ait laissé inachevés tant de romans n'est peut-être pas le seul fait du hasard, ou de quelque « impuissance » à « conclure » — cette « ineptie », selon le mot bien connu de Flaubert) qu'en peinture. Sur ce point, sur cette dévalorisation de l'intrigue comme opérateur des valorisations narratives, on trouverait d'innombrables déclarations, concordantes, d'écrivains du milieu du XIX^e siècle : « L'affabulation d'un roman à l'instar de tous les romans n'est que secondaire dans cette

œuvre », écrit E. de Goncourt dans sa Préface (de 1875) à *Renée Mauperin* (1864), qui revient à la charge dans sa Préface à *Chérie* (1884), où il rêve d'un roman « sans péripéties, sans intrigue ». Flaubert, qui se demande souvent dans sa *Correspondance* comment « bien écrire le médiocre » (lettre du 12 septembre 1853 à Louise Colet), comment « peindre couleur sur couleur et sans tons tranchés » (à la même, lettre du 15 janvier 1853), rêve lui aussi d'écrire des livres où « le drame [ait] peu de part » (à la même, lettre du 25-26 juin 1853), et proclame souvent : « j'ai à faire une narration ; or le récit est une chose qui m'est très fastidieuse » (à la même, lettre du 2 mai 1852). De même, un Zola préparant *Nana* écrit-il pour lui-même, dans son *Ebauche*, que « chez moi le drame est tout à fait secondaire », le « secondaire » de l'intrigue étant à la fois un mode de situation dans une hiérarchie (secondaire par rapport à la ventilation des documents sociaux jugés plus importants) et un mode de situation dans un protocole d'écriture, dans une « méthode » de composition du roman, un moment « second » par rapport à l'idée symbolique initiale et par rapport à l'enquête préalable sur le terrain.

Cette « secondarisation » paradigmatique (dans une échelle de valeurs esthétiques) et syntagmatique (dans un protocole de fabrication de l'œuvre) de l'intrigue, bien évidemment, n'est pas sans conséquences sur le statut de la hiérarchisation du personnel romanesque, et particulièrement sur les motifs qualificateurs et différenciateurs du héros, la *crise* notamment. Au lieu de se concentrer sur les points privilégiés du récit, la « crise », qui à la fois révèle et illustre le héros, tendra à se distribuer de façon plus aléatoire à l'intérieur du roman ; d'où une technique de « l'aplat », de « l'étalement » du système des personnages, dont sont témoins les écrits théoriques de Zola sur le « lambeau d'existence » et telle ou telle autoconsigne des manuscrits préparatoires, comme celle-ci, que Zola se propose en rédigeant *Son Excellence Eugène Rougon* : Faire « une large page sociale et humaine. J'éviterai un dénouement terrible. Le livre ne se dénouera pas par un drame. Il s'arrêtera quand j'aurai fini. Mais il pourrait continuer encore [...] Plus de souplesse encore que dans les autres. Je chercherai moins que jamais à

raconter une histoire. J'étalerai une simple peinture de caractères et de faits ». Cette distribution interne des temps forts narratifs, cet « étalement » du personnage peut être rapprochée, avec précautions, de la tendance, parallèle à l'époque, de certains poètes (Verlaine) à distribuer la musique et les effets sonores à l'intérieur du vers, de ne plus les limiter à la seule rime terminale. La Préface de *Pierre et Jean*, de Maupassant, contient plusieurs remarques que n'auraient certainement pas désavouées de nombreux écrivains du milieu du XIX^e siècle : « Le plan de son roman [celui d'un romancier qui « transforme la vérité »] n'est qu'une série de combinaisons ingénieuses conduisant avec adresse au dénouement. Les incidents sont disposés et gradués vers le point culminant et l'effet de la fin, qui est un événement capital et décisif, satisfaisant toutes les curiosités éveillées au début, mettant une barrière à l'intérêt, et terminant si complètement l'histoire racontée qu'on ne désire plus savoir ce que deviendront, le lendemain, les personnages les plus attachants [...] Si le romancier d'hier choisissait et racontait les crises de la vie, les états aigus de l'âme et du cœur, le Romancier d'aujourd'hui écrit l'histoire du cœur, de l'âme et de l'intelligence à l'état normal. »

On le voit, cette dédramatisation, cette remise en cause des hiérarchies narratives et cette dévalorisation des temps forts traditionnels de l'intrigue passe aussi bien évidemment, par une remise en cause de certains genres littéraires précis (le roman-feuilleton notamment) comme par une remise en cause du schéma (mélo)-dramatique global traditionnel, fortement influencé par le théâtre, celui d'une intrigue dont les temps forts restent le « sommet », préparé lui-même par de nombreuses gradations, et la fin, où se concentrent les *topoi* habituels du dénouement, de la « reconnaissance », du meurtre, de la crise poussée à son paroxysme, etc. D'où cette remarque de la fin de *Pot-Bouille*, qui semble nier qu'il y ait eu histoire, événement : « Octave eut une singulière sensation de recommencement. C'était comme si les deux années vécues par lui, rue de Choiseul, venaient de se combler [...] rien ne semblait s'être passé dans son existence ; aujourd'hui répétait hier, il n'y avait ni arrêt, ni dénouement [...] Ce fut le chœur qui recommença

[...] Le thé, ensuite, déroula le même défilé, promena les mêmes tasses et les mêmes sandwiches (...). Comme tous les samedis, lorsque minuit sonna, les invités s'en allèrent peu à peu. » Les gradations orientées, où un héros monomaniac est entièrement programmé pour un événement, une rencontre, un affrontement prévisible (par exemple chez Balzac le mariage de Mlle Cormon dans *La Vieille Fille*, ou la rencontre avec P. Bridau dans *La Rabouilleuse*), n'existent pas chez Zola. La crise n'est pas l'aboutissement, l'apanage, l'épreuve qualifiante du personnage. Elle tend à devenir une ponctuation dans une nébuleuse de faits plutôt qu'un aboutissement du personnage et de son histoire, un moment de « haut » qui sera suivi d'un moment de « bas », selon le modèle cyclothymique qui va réguler les destins de l'ensemble du personnel romanesque. La crise est, souvent, une surprise, quelque chose qui survient au personnage, plutôt qu'un événement qu'il déclenche, recherche ou assume. La mort de Renée, est « expédiée » à la fin de *La Curée* en deux lignes. La catastrophe du train fou à la fin de *La Bête humaine* disparaît au profit d'une image symbolique ; celle de Nana, quoique horrible, est « coupée » par les descriptions de la foule euphorique sur les boulevards. Mme Bovary meurt avant la fin du roman également. De même *Le Docteur Pascal* laisse-t-il en suspens, ouverte, la destinée de certains des héros du cycle de Zola, le docteur, lui-même, mourant avant la fin proprement dite du roman. Ainsi neutralisée (Renée), « coupée » (Nana) de séquences dissonantes et neutralisantes, ou légèrement anticipées par rapport à la fin proprement dite du texte (Mme Bovary, Pascal), la mort du personnage principal perd-elle souvent son statut de crise clausulaire stéréotypée et son statut de « pierre de touche » ultime du héros. E. de Goncourt, dans la Préface, déjà citée, de *Chérie*, rêve d'écrire un roman dont « la mort » serait bannie « ainsi qu'un moyen théâtral d'un emploi méprisable dans de la haute littérature ». De plus, cela contribue à « déshéroïser » le personnage principal en le réintégrant dans un flux narratif plus global, en ne liant pas son sort à celui des autres personnages de l'œuvre qui semblent ainsi vivre leur vie propre et autonome à côté de la sienne.

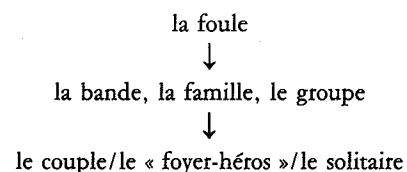
Enfin, un procédé typiquement « déshierarchisant » consiste, toujours pour « gommer » et neutraliser le relief de la crise, ou de l'action remarquable, à faire endosser celle-ci par un personnage manifestement secondaire, c'est-à-dire par un personnage qui apparaît peu, ou épisodiquement, et dont l'« impact » sur le déroulement de l'intrigue se limitera, souvent, précisément à cette prestation, personnage de surcroît souvent « en marge » de la tonalité de base de l'œuvre (sérieuse), c'est-à-dire un personnage souvent frappé d'un signe « comique » ou « ironique », ou alors d'un signe excessivement mélodramatique. Il y a là un « transfert d'attributions » par rapport au roman « classique », une délégation ou un déplacement de l'attribut essentiel du héros (la crise, l'exploit, l'action remarquable) aux personnages secondaires, voire aux simples comparses. Car la crise n'est que la variante de l'exploit, et réciproquement : la crise « stigmatise » le personnage, qui en sort « rehaussé », et l'exploit est un produit du personnage ; tous deux sont le signe d'une mise en relief et d'une intensité ; tous deux tendront dans le texte postromantique, à être mis en sourdine ou délégués à des personnages secondaires. Ainsi, dans *L'Assommoir*, le personnage de Mes-Bottes, personnage très secondaire, sans autonomie, qui apparaît toujours au sein d'une bande ou d'un groupe, est un exceptionnel mangeur, qui suscite l'admiration unanime : « Mes-Bottes mangeait toujours (...) — Monsieur est vraiment bien remarquable, dit Monsieur Madinier retombé dans son admiration. » Même type d'exploit comique, ou dérisoire, sans impact narratif véritable, pour le personnage de Jésus-Christ dans *La Terre*, dans l'épisode des pets ou de l'ingurgitation des pièces. La « mise en scène » de ces « exploits », soulignée dans le texte par l'admiration béate d'un public, accentue la « mise à distance » de ces actions de tels personnages³⁹. Mais l'exploit, ici, ne fait qu'illustrer le personnage, il ne le modifie, ni ne modifie le statut du reste des personnages ; son côté particulier, ou très ponctuel, ou dérisoire, ou

39. L'expression : « Un cercle se fit » ou : « On faisait cercle » (*ibid.*, p. 517, 650) reparait souvent pour le personnage de Jésus-Christ, ce qui accentue la « théâtralisation » (et la « polarisation ») du personnage.

très spécialisé, le disqualifie souvent. Ailleurs, dans le cas de crises à dimensions plus nettement psychologiques, dans le cas par exemple du « calvaire » de l'abbé Mauduit, dans *Pot-Bouille*, du drame de Jeanne dans *Une page d'amour*, de la déchéance de Fouan dans *La Terre*, ces crises, qui se manifestent alors par de larges tranches de texte « compactes » (« plages de focalisation » locales sur un personnage secondaire), relatant au style semi-direct ou indirect les pensées intérieures d'un personnage, ne propulsent que des personnages secondaires sur le devant de la scène, alors que le personnage principal, pendant ce temps, est « absent », ou dans un état de non-crise. Dans *Lucien Leuwen* le père de Lucien occupe le devant de la scène pendant de nombreux chapitres, pendant que Lucien (sans parler de Mme de Chasteller) s'en absente. Ces crises peuvent être « ponctuation », scander le point fort d'une évolution particulière ou générale, être un acte matériel à forte résonance dramatique, comme un meurtre ou une mort, mais souvent le fait que l'agent et/ou le patient soient anonymes, secondaires, ou très épisodiques, contribue à « marginaliser » ces crises donc à les tirer vers le symbolique, l'allégorique, ou le rhétorique (une répétition, en enchâssement, une antithèse, etc.). Ainsi les meurtres de *Germinal* sont le fait de collectivités (les femmes de la grève ; les soldats), ou ont comme protagonistes deux personnages marginaux : Jeanlin et le petit soldat breton ; le vieux Bonnemort et Cécile ; Maigrat tué et mutilé par le groupe des femmes. Ces actions ont alors, souvent, une valeur de ponctuation du récit, plutôt qu'elles ne servent à le modifier ou à l'orienter. De plus, plutôt que de modifier l'action romanesque, ces actions du personnage ont aussi une valeur cognitive, symbolique, elles accentuent le sens global de l'œuvre, plutôt qu'elles ne le modifient, elles sont facteur de redondance plutôt que de transformation. Ainsi, dans *La Terre*, l'exploit de Jésus-Christ ingurgitant les pièces d'argent redouble sa fonction narrative globale : il « mange » (et il boit) son patrimoine, les « pièces » de terre qu'il a eues en héritage.

La mise en cause d'un système qui serait trop strictement pyramidal peut passer par divers autres procédés. L'un joue au

niveau des modes de regroupement des personnages, l'autre au niveau plus proprement stylistique du texte. C'est d'abord une deshiérarchisation, fondée sur l'autonomie variable des acteurs, autonomie flottante qui fait aller le personnage de la « foule » ou de la « classe », magma de personnages anonymes et indifférenciés, au « point-héros », au « foyer-héros » du roman, qui différencie les personnages. Un groupe homogène plus fermement circonscrit, peut assurer alors la transition, la « bande », ou le groupe, ou la famille, ou le cercle d'amis, groupe de personnages-synonymes faiblement différenciés et dépourvus d'autonomie (ils apparaissent « en bloc », X entraînant l'apparition de Y, et réciproquement). Le « héros » alors, pourra alternativement, aussi bien se perdre momentanément dans la foule, qu'accéder à la solitude, ou à l'intimité réduite du couple)⁴⁰ :



Le XIX^e siècle on le sait a vu naître une réflexion importante sur « la psychologie des foules », pour reprendre le titre de l'ouvrage célèbre de G. Le Bon (paru en 1895). Cette foule, sorte d'actant collectif, est un personnage dont peut jouer, à des fins de deshiérarchisation, l'auteur. Certains peintres du milieu du XIX^e siècle en ont tiré des effets tout à fait particuliers : là où, dans un tableau, classique, un groupe ou une foule avaient en général, une fonction *focalisatrice* nette (les regards des personnages convergeant, au point de réunion des lignes de mire, sur le « principal » personnage de la scène), des peintres comme Manet ou Degas ont créé, en même temps qu'une remise en cause du « cadre » du tableau (par la « série » d'une part ; par

40. Pour les implications, essentiellement syntagmatiques, de ce modèle appliqué à l'œuvre de Zola, et relié aux analyses de Girard sur le modèle du « bouc émissaire », voir Naomi Schor, *Zola's Crowds*, The John Hopkins University Press, 1978.

les personnages « coupés » par le cadre d'autre part), par des groupes où les personnages regardent tous dans des directions différentes, des peintures de foules « défocalisées », sans « héros » particulièrement mis en relief ou dominant, tableaux où le personnage tendait souvent, également, à se dissoudre dans les « fonds ».

D'autre part, cet actant collectif *foule*, comme son modèle réduit transitionnel (entre l'individu et la foule) la *bande*, peut être doué d'une compétence narrative (vouloir, savoir, pouvoir-faire) pouvant entrer en concurrence avec celle du personnage individualisé, voire pouvant la supplanter et l'annihiler. Le héros tend alors à être dépossédé de ce qui l'origine comme sujet orienté, comme sujet voulant, tend à être manipulé par toute une nébuleuse diffuse, non explicitée, de « devoirs » plus ou moins délocalisés et désoriginés : ensemble de conduites « convenables » à tenir, rumeurs, on-dit, cancans, stéréotypes ou clichés contraignants, maximes ou proverbes incitatifs, réputation ou image de marque à modifier ou à conforter etc. ; c'est, découverte semble-t-il du XIX^e siècle, l'*opinion*, vaste système communicationnel doublant le système concret des moyens modernes de communication, vaste système coercitif et manipulateur (*Lucien Leuwen*, rappelons-le, devait s'intituler, dans les premiers projets de Stendhal, *Le Télégraphe*), l'*opinion* que Pierre Larousse salue dans son *Dictionnaire* comme « puissance nouvelle » : « Sous la seconde Restauration commence le véritable règne de l'*opinion* publique. C'est une puissance nouvelle qui s'élève, qui s'affermir, et qui ne relève que d'elle-même. Bien plus, elle interroge les vieux pouvoirs, les somme de produire leurs titres, et s'arroge le droit de les contrôler [...] Malheur à qui n'en appellera qu'à la force brutale, si préalablement il n'a mis l'*opinion* publique de son côté [...], cette puissance invisible qui circule dans l'air. »

Elle est *vouloir* (l'*opinion* exige que...), *savoir* (somme d'Idées reçues, de doxas) et *pouvoir* (elle transforme, elle effectue). Le héros est soumis à ses mouvements contradictoires et invisibles, elle passe par des journaux, des « bruits » qui circulent, par la propagande, la réclame (*Au bonheur des Dames*), par des agents institutionnels (espions, polices...), par la

puissance des « voix » des « actionnaires anonymes » dans les Sociétés elles-mêmes anonymes (*L'Argent*), par des lettres anonymes, par les « voix » des électeurs anonymes qui font et défont démocratiquement les pouvoirs, etc. Et si nous réunissons les traits sémantiques de cet actant collectif, c'est-à-dire :

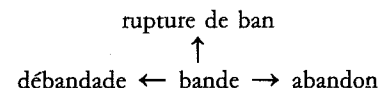
- 1 / son « abstraction » (son côté diffus, souvent non concret, « invisible », dit Larousse) ;
- 2 / la pluralisation de ses supports (groupes de pressions, agents divers, foules, journaux, cancans, rumeurs...) ;
- 3 / le caractère souvent symbolique-sémiotique de ses moyens (argent d'une part ; langages de l'autre : paroles, bruits, rumeurs, réclame, propagande etc.) ;
- 4 / le non-savoir touchant son origine et la dépersonnalisation de ses sujets émetteurs,

on voit bien que ces traits construisent une définition tout à fait acceptable de ce que l'on appellerait aujourd'hui l'*idéologie*. Tout le roman stendhalien est régi par cette problématique de l'*opinion* (que les personnages ont d'eux-mêmes, de l'autre aimé, des autres) et des devoirs qui y sont attachés. Même chose, à un niveau plus collectif, au niveau du groupe ou du corps social tout entier (les rumeurs, cancans, opinions qui font et défont l'image ou la réputation du personnage, donc son essence sociale) chez Flaubert, Balzac, Zola. D'où l'importance de la *tactique* (la politique comme jeu, voire comme théâtre, chez Stendhal) de ses moyens manipulateurs (tactiques de Bourse ou d'argent chez Balzac et Zola), voire de ses lieux privilégiés (la ville, le grand magasin organisé comme labyrinthe et piège pour le consommateur, le chemin de fer et le télégraphe qui mettent en communication) ce vaste système circulatoire diffus de prescriptions d'interdictions ou d'incitation à agir manipulant le personnage aux trois niveaux différenciés de l'individualité (problèmes de la volonté — d'où le « livre d'époque » au titre emblématique de Schopenhauer), du groupe (avec ses cancans, rumeurs et opinions) et de la foule (avec ses mouvements incontrôlables).

Un personnage de la « bande » (familier de tel salon

balzacien ou stendhalien, client de tel chef de coterie ou groupe de pression, exemplaire de telle profession, etc.) est un personnage en général nommé, pourvu d'une histoire sommaire et d'un portrait, mais dont l'apparition sur la scène du texte est toujours automatiquement régie par l'apparition des autres personnages de la bande. La bande, alors, a deux fonctions, l'une, plus syntagmatique, où elle sert de lieu d'embranchement et de débranchement entre les différentes nébuleuses de personnages, se diluant ou se regroupant selon les rythmes de brouilles et de réconciliation propres de l'intrigue, l'autre plus taxinomique, servant d'intermédiaire exemplaire et stable entre la foule (lieux des débandades, lieu où se dilue le héros) et le héros (qui peut faire bande à part qui, lui, est mobile, dont l'implication d'apparition n'est jamais automatiquement régie par celle d'un autre personnage). Ce qui peut désindividualiser un personnage membre d'une bande, c'est qu'il tend à être terme d'une série plus que personnage individualisé à être souvent document plus que personnage à part entière, variante d'un invariant plus que création unique, partie d'un spectre plus que personnalité différenciée : ainsi la « bande réactionnaire » de Plassans, dans *La Fortune des Rougon* de Zola, ne fait que décliner, comme le personnel des salons légitimistes ou Juste Milieu dans *Lucien Leuwen*, les variétés d'antirépublicains ; ainsi le groupe des femmes de *Pot-Bouille* incarne-t-il, dans chacun de ses membres, un exemplaire de l'ensemble des « déviations » (en excès, en équilibre, en défaut) de la sexualité. De même les personnages « politiques » de *Germinal* incarnent-ils chacun un exemplaire de l'éventail des révolutionnaires (Etienne « collectiviste », Rasseneur « possibiliste », Souvarine « anarchiste »...) ; le personnage, dans ces « bandes », n'est que l'échelon d'une échelle, l'élément d'une série, la partie d'un tout, élément d'une déclinaison plutôt que source d'inclinations psychologiques. Il incarne une modulation dans un champ sémantique, alors que le héros (personnage principal) peut toujours se caractériser plutôt comme une différence et, narrativement, comme le « chef » d'une bande. Mais la hiérarchie : personnage solitaire/bande/foule est un modèle essentiellement dynamique, et pas seulement taxinomique. Il régit de très nombreux

textes romanesques du XIX^e siècle, où l'on voit s'opposer symétriquement les « débandades » centrifuges des bandes et des foules (flux et reflux « incohérents » de certaines révolutions chez Hugo, Flaubert, Stendhal, guerre des *Soirées de Médan*, marche des mineurs dans *Germinal*, cohues des courses ou des boulevards à la fin de *Nana*, marche des insurgés dans *La Fortune des Rougon*, débâcle des corps d'armée dans *La Débâcle*, etc.), les « abandons » centripètes au milieu qui tendent — toujours précieusement et momentanément — à fondre ou à regrouper le personnage solitaire et principal (souvent intrus) avec le micro-milieu de la bande⁴¹, et les « ruptures de ban » (voir, chez Hugo, Jean Valjean, et chez Zola, le bagnard Florent, les personnages inassimilables politiquement ou philosophiquement de l'œuvre, Jésus-Christ, Souvarine, Sigismond, Jeanbernard, etc.) qui définissent les solitaires marginaux par rapport aux idéologies dominantes :



D'où deux fonctions thématiques, récurrentes, du système narratif, celles qui regroupent et celles qui dispersent les nébuleuses de personnages, la brouille d'une part, la réconciliation de l'autre⁴², dualité qui a aussi une importance décisive quant à l'agencement concret du milieu et de la topographie du personnage, topographie qui fait alterner les lieux ouverts (campagnes et rues des débandades), les lieux clos (d'enfermement, d'idylle, ou de réclusion du personnage) et les lieux mixtes (no man's lands, salons et terrains neutres de rencontre). Un titre comme celui de Coppée, *Une idylle pendant le siège*, est tout à fait caractéristique de cette topologie de construction et de

41. Quelques occurrences, prises dans *Son Excellence Eugène Rougon* : « Il s'abandonna de nouveau, dans son attitude de taureau assoupi » (II, p. 31). « Toute la bande était repue » (*ibid.*, p. 55) ; « La plus grande volupté de Rougon était encore de triompher devant sa bande [...] Il taillait à la bande de belles proies » (*ibid.*, p. 219.) « La débandade était générale » (*ibid.*, p. 326).

42. Comme le dit le texte de *L'Assommoir* (II, p. 524) : « Trois années passèrent. On se fâcha et on se racommoda plusieurs fois. »

distribution des personnages. Des personnages aussi différents que Mme Bovary, ou Gervaise (dans *L'Assommoir*), semblent être régis par une alternance quasi physiologique de moments de « dilatation » et de moments d'« asphyxie », dilatations devant des panoramas ou des milieux « ouverts », asphyxies et « absorptions » ou réclusions dans des lieux confinés, qui constituent l'armature de leur destin narratif. Ainsi Emma oscille entre des phases de « désespoir engourdi », pendant lesquelles elle se « confîne » dans sa chambre, et des phases de dilatation euphorique, comme devant Rouen : « Quelque chose de vertigineux se dégageait pour elle de ces existences amassées, et son cœur s'en gonflait abondamment [...] son amour s'agrandissait devant l'espace et s'emplissait de tumulte aux bourdonnements vagues qui montaient. Elle le reversait au dehors, sur les places, sur les promenades, sur les rues, et la vieille cité normande s'étalait à ses yeux comme une capitale démesurée, comme une Babylone où elle entrait. »

La psychologie du héros devient donc tributaire de son mode d'inscription dans l'espace, donc de ses déplacements, et tributaire également d'un schéma plus proprement narratif où alternent des phases d'intégration des intrus dans des mondes d'autochtones et des phases d'expulsion de l'intrus hors du monde des autochtones. La psychologie du héros est donc tributaire d'une bipartition de l'espace (dedans-dehors), d'une bipartition juridique (privé-public), d'une bipartition fonctionnelle (autochtone-intrus/s'intégrer-être expulsé). L'inclus (assimilé, plus ou moins temporairement et précairement à un groupe ou à une « bande »), le reclus (qui essaie de se protéger ou qui est confiné dans un lieu solitaire) et l'exclu (rejeté vers un ailleurs indéterminé) forment alors système, et cela dans de très nombreux romans du XIX^e siècle.

Enfin, au niveau plus proprement stylistique, là où le personnage principal ou le membre de la bande conserve son nom propre et ses leitmotivs descriptifs et comportementaux, la foule, elle, se caractérise par « l'émiettement » synechdochique-métonymique de sa présentation, où les noms propres sont remplacés par des noms d'outils, de professions, de parties de corps, ou de vêtements. Ainsi, pour prendre quelques

exemples dans l'œuvre de Zola, de la foule des Halles dans *Le Ventre de Paris* : « La foule des bonnets blancs, des caracos noirs, des blouses bleues, emplissait les étroits sentiers, entre les tas [...] les grandes hottes des porteurs filaient lourdement au-dessus des têtes. » Ou de la foule des boulevards que contemple Gervaise à la première page de *L'Assommoir* : « On reconnaissait les serruriers à leurs bourgerons bleus, les maçons à leurs cottes blanches, les peintres à leurs paletots, sous lesquels de longues blouses passaient. Cette foule, de loin, gardait un effacement plâtreux, un ton neutre où dominaient le bleu déteint et le gris sale. Par moment un ouvrier s'arrêtait, rallumait sa pipe [...] les joues terreuses, la face tendue vers Paris [...] des jeunes gens efflanqués aux habits trop courts, aux yeux battus, tout brouillés de sommeil ; de petits vieux qui roulaient sur leurs pieds, la face blême, usée par les longues heures du bureau, regardant leur montre [...] Les mères, en cheveux, en jupes sales etc. » Ou de la foule de la Bourse, dans *L'Argent* : « Des carnets, agités en l'air [...] et, à la corbeille [...] des cheveux grisonnaient, des crânes luisaient, on distinguait la pâleur des faces secouées, des mains tendues fébrilement, toute la mimique dansante des corps [...], une débandade de grand troupeau [...] ; et seuls, au milieu de l'effacement des redingotes, les chapeaux de soie miroitaient »⁴³. On notera, dans le lexique de ces exemples, le terme « neutre », ainsi que le terme « débandade » et que le terme « face », qui rime alors avec l'« effacement » ou avec la « neutralisation » du personnage, signal symbolique d'une dilution de l'individuel dans le collectif et l'anonyme. De même, le teint « brouillé » des passants, dans l'exemple de *L'Assommoir*, fait écho à la succession des « brouilles » qui dissout, à intervalles réguliers, les nébuleuses d'amis ou d'alliés qui regroupent le personnel du roman.

Cette dissolution du personnage, cet « émiettement » synechdochique-métonymique du héros avait déjà été noté, rappelons-le, par Jakobson, qui en avait fait une sorte d'invariant stylistique de la prose réaliste en général : « le héros [y]

43. V, p. 310.

est difficile à découvrir [...], héros aux contours métonymiques morcelé par des synecdoques qui isolent ses qualités, ses réactions, ses états d'âmes [...] ; ce qui le constitue comme héros, son activité, échappe à notre perception ; l'action disparaît derrière la topographie [...] *L'agent* est exclu de la thématique »⁴⁴.

Zola — sa célèbre lettre à Céard de 1885 sur *Germinal* le montre — était parfaitement conscient de ces problèmes de double hiérarchisation dialectique (l'individu/le groupe/la foule ; l'alternance brouille/liaison-réconciliation). Dans cette lettre, il défend, contre certains reproches de Céard, le maintien d'une certaine différenciation des niveaux de mise en relief dans le système de ses personnages, il défend une certaine position « classique » devant une tentation « moderniste » qu'il ne semble pas vouloir explorer jusqu'au bout. « L'abstraction du personnage, chaque figure raidie, n'ayant plus qu'une attitude. Est-ce bien exact pour *Germinal* ? Je ne le pense pas. La vérité est que ce roman est une grande fresque. Chaque chapitre, chaque compartiment de la composition s'est trouvé tellement resserré qu'il a fallu tout voir en raccourci. De là une simplification constante des personnages. Comme dans mes autres romans d'ailleurs, les personnages de second plan ont été indiqués d'un trait unique : c'est mon procédé habituel [...] Mais regardez les personnages du premier plan : tous ont leur mouvement propre, une cervelle d'ouvrier peu à peu emplie des idées socialistes chez Etienne, une exaspération lente de la souffrance jetant la Maheude de l'antique résignation à la révolte actuelle, une pente pitoyable où Catherine roule jusqu'au dernier degré de la douleur. Dans cette œuvre décorative, j'ai pensé que ces grands mouvements exprimeraient suffisamment une pensée en se détachant sur la masse de la foule. Et à ce propos laissez-moi ajouter que je n'ai pas bien compris votre regret, l'idée que j'aurais dû ne pas prendre de personnages distincts et ne peindre, n'employer qu'une foule. La réalisation de cela m'échappe. Mon sujet était l'action et la réaction

44. R. Jakobson, Notes marginales sur la prose du poète Pasternak, *Poétique* n° 7, 1971.

réci-proque de l'individu et de la foule, l'un sur l'autre. Comment y serais-je arrivé, si je n'avais pas eu l'individu »⁴⁵ ?

Il est intéressant de relever, dans cette lettre à Céard, les termes de « mouvement », « peu à peu », « jetant [...] à », « pente », que Zola emploie pour évoquer ses personnages principaux. Zola, malgré ses assertions théoriques, ne va pas jusqu'à « tuer » totalement le héros. Le personnage « central » doit être à la fois « mouvementé » (c'est un terme que Zola emploie plusieurs fois dans diverses *Ebauches* et dossiers préparatoires pour désigner le rapport à l'action, à l'intrigue, des personnages) et davantage mouvementé que le personnage secondaire. Il doit être le support d'une action à la fois permanente et déterminante pour les transformations narratives des personnages eux-mêmes. Il est donc mis en position d'actant sujet, doté d'un projet (un vouloir, un savoir, un pouvoir-faire) qui le met par exemple en conjonction ou en disjonction avec un objet ou une valeur cherchés en permanence.

Terminons ces quelques remarques sur les problèmes de hiérarchisation et sur le concept de héros par quelques exemples d'emploi du terme même de héros. Le premier exemple sera pris dans un *avant-texte* romanesque, texte préparatoire ou ébauche dans lequel un romancier prépare la mise en récit d'un personnage principal. Une seconde série d'exemples sera prise dans le texte même de la fiction.

Comme premier exemple, la fiche « Etienne Lantier » du dossier « personnages » du manuscrit préparatoire de *Germinal* nous renseigne sans doute assez exactement sur ce que quelqu'un comme Zola entend par personnage « principal » sur le plan proprement narratif et romanesque (celui des structures d'un récit), quand Zola ne pense plus à son personnage comme simple truchement délégué à la reventilation et au parcours des « documents » sociaux, mais comme support à la fois d'une permanence (cf. « d'un bout à l'autre » dans la citation

45. Lettre du 22 mars 1885 à H. Céard, CLP, XIV, p. 1439-1440.

qui suit) et de transformations à haut rendement narratif : « Laisser deviner [...] d'un bout à l'autre l'inconnu qui s'exaspère en lui [...] Le préparer pour le roman sur les chemins de fer où il commettra un crime ; et surtout le préparer pour le roman sur la Commune, où je le ferai passer sans lui donner le livre entier. Il ne sera qu'une figure de second plan, un résultat des deux romans qu'il aura emplis. Ce roman sur la Commune s'annonce comme une résultante, un dénouement où je ferai passer plusieurs personnages des Rougon et des Macquart [...] Etienne devient un des chefs de la grève [...] Tout un personnage central maintenant, beaucoup plus mouvementé, un héros enfin. Et le contre-coup de son goût pour Catherine, sa lutte contre Chaval, le traître qui l'exaspère, son examen de conscience et ses aveux secrets. » Nous trouvons dans les notes de Zola des consignes préparatoires très semblables pour un autre personnage, Claude, personnage central de *L'Œuvre* ; ce personnage sera non seulement chargé, avec ses « comparses », de « donner » le Salon, le Jury et la vie artistique sous le Second Empire, mais aura un statut plein et entier de personnage principal, de « centre », en tant que *chef* (proposé, reconnu, contesté, renié...) : « Faire reprendre à Claude le centre, faire de lui le chef d'école, sous les yeux de Sandoz. » A lire ces passages, on peut remarquer que :

a / Il faut relever une certaine ambiguïté dans l'emploi même du terme héros (« Un héros enfin »), où l'on peut lire une certaine prise de distance de Zola vis-à-vis de son personnage : Etienne « devient » un « héros » *pour les mineurs*, au moment du déclenchement enthousiaste de la grève, des grands et beaux discours d'Etienne, etc. Claude, lui, est un héros *pour* le groupe des peintres « modernes », *pour* une « école » particulière, donc *pour* une norme particulière (que conteste la norme du jury officiel). La chute du piédestal n'en sera que plus dure, le héros sera bientôt déchu et chassé (ou « lâché » par sa « bande »). Etienne est donc un « héros » conforme à l'image naïve que s'en font momentanément les mineurs, un « héros » au sens « romanesque » du terme. En tant que « héros » selon une vision stéréotypée et littéraire, il ne peut donc être qu'un personnage dévalorisé, donc aller à l'échec

(héros selon un « paraître » et non héros « réel ») ce qui introduit donc une technique du « brouillage » de l'espace normatif-évaluatif du texte, la valorisation étant déléguée à des évaluateurs qui sont peut-être, eux-mêmes, incompetents en matière d'évaluation (ou changeants dans leurs évaluations). Notons que ce « point de vue » (changeant) des mineurs sur Etienne alterne avec un « point de vue » d'Etienne sur lui-même. Le personnage principal se définit donc par sa relation particulière avec un *savoir*, un savoir que d'autres ont de lui, ou que lui-même a de soi (voir les termes qu'emploie Zola : « conscience », « examen de conscience », « aveux »), savoir qui porte à deux niveaux (être et paraître ; le *connu* et l'*inconnu* en lui) ; il est donc à la fois *sujet* d'une action visant à l'acquisition d'une information et *objet* de cette information⁴⁶. Ce savoir pouvant être, comme on le voit avec le cas de Claude, délégué à un personnage clairvoyant, témoin permanent du personnage-centre : Sandoz (cf. « Sous les yeux de Sandoz »).

b / Le personnage principal est un personnage, défini au niveau de la série, comme étant déjà apparu, ou comme devant (pouvant) réapparaître ; il « déborde » du roman proprement dit où il est le centre (Zola est ici très proche de Balzac et de tous les grands auteurs de « séries », familiales ou autres), et sa caractéristique principale a pour corollaire le fait qu'il puisse éventuellement être « secondaire » dans un autre roman, surtout si cette réapparition se fait sur le mode de la *citation* (le héros n'est-il pas celui que l'on « cite » — à l'ordre de la patrie, ou de l'œuvre ?).

46. Il est intéressant de voir que Zola reprend ici la même expression pour désigner la relation à l'autre extérieur et à l'autre intérieur (« L'inconnu qui s'exaspère en lui » ; « Chaval, le traître qui l'exaspère »). Rappelons-le, la relation à soi, la « conscience de soi » est, selon Lukacs, l'apanage du héros. Elle est le double, sur le plan individuel, de l'*opinion* qui régit les relations collectives, ou les relations de l'individu à la collectivité. Faujas, dans *La Conquête de Plassans*, passe d'une part son temps à acquérir de l'information sur la ville, et d'autre part les autres personnages cherchent à savoir qui il est. Même chose pour Florent dans *Le Ventre de Paris*. On pourrait définir alors le personnage principal : un nouveau cherchant des nouvelles et suscitant la quête d'information sur soi. A la fin de *La Conquête de Plassans*, Mouret, qui est devenu fou, suscite un véritable délire d'interprétation sur soi (I, p. 1119 et suiv.), alors qu'il avait été, au début du roman, en quête lui-même d'information.

c / Une « action » particulière caractérisera probablement le héros : le personnage principal est en relation permanente amoureuse avec un autre personnage. Sur ce plan là également, la fonction de personnage principal peut donc être « distribuée », car distribuée sur les deux éléments d'un couple en relation amoureuse. En cela Zola reste un romancier « classique » ; le lecteur moyen est en effet fortement conditionné à focaliser son attention sur le couple lié par des liens d'amour, et cela dans n'importe quel roman ; en effet ce couple définit le pôle d'attraction principal du système global des personnages, et le reste des personnages se pose alors comme secondaires, soit adjutants soit opposants à l'amour. Aussi est-il intéressant de noter que les deux romans sans doute les plus « défocalisés » de la zélie zolienne, *Pot-Bouille* et *La Débâcle*, sont aussi ceux où la relation (d'amour) héros-héroïne est la plus problématique. Dans *Pot-Bouille*, et à tous les étages, de nombreuses femmes ; dans *La Débâcle*, univers d'hommes, très peu de femmes. Ici un défaut, là un excès. Les deux personnages principaux, Jean et Octave, disparaissent pendant de longs moments de la scène du texte, et cela est la conséquence directe d'un sujet nécessairement polyfocalisé dans ses espaces (les divers étages d'une part ; les divers champs de bataille et les divers corps d'armée d'autre part). Octave papillonne de femme en femme ; Jean ne s'intéresse qu'un bref moment à une unique femme, aucun couple stable, durable, mis en relief par une intrigue persistante, n'est organisé d'un bout à l'autre du texte, aucun « foyer », au sens matrimonial du terme, ne vient symboliser l'existence d'un « foyer » narratif. Il suffit de comparer ces deux textes avec les deux autres textes où réapparaissent les mêmes personnages (*La Terre* avant *La Débâcle* pour Jean ; *Au bonheur des Dames* après *Pot-Bouille* pour Octave) pour voir la différence, et voir comment *Au bonheur des Dames* et *La Terre* sont beaucoup plus nettement focalisés ; ils sont en effet centrés sur un couple en relation amoureuse permanente (Denise-Octave ; Françoise-Jean), cette relation servant de support à une histoire fermement agencée à échelle globale des romans et servant de dominante aux autres actions secondaires du récit.

d / Sur le plan de l'action proprement romanesque, on peut enfin prévoir que le personnage principal, « central », est celui qui est opposé à un « traître » (ici dans l'exemple de *Germinal* : Chaval). C'est « l'opposant » de toutes les typologies, nécessaire à la fois aux épreuves et à la glorification du héros, faire-valoir indispensable, et doté d'un pouvoir, d'un vouloir et d'un savoir-faire antagoniste. Cela suppose la mise sur pied, dans l'œuvre, de deux programmes narratifs contradictoires, comme la poursuite d'un même objet (pouvoir, argent, femme, etc.) et un quasi-partage du statut de personnage principal, ou du moins une définition structurelle, différencielle, de ce dernier, particulièrement évidente dans le cas, classique, de deux personnages en rivalité pour un même objet amoureux (Etienne et Chaval se disputant Catherine). Mais c'est aussi, par ce personnage type, réintroduire dans le texte les effets du roman à intrigue forte, du roman-feuilleton, ou du roman sentimental à compétition amoureuse. Peu de « traîtres », donc, dans l'univers des personnages de Zola, et les formes de compétition (amoureuse, politique, etc.) restent en général cantonnées à des crises symboliques, ou se diluent au profit de mouvements cyclothymiques (alternances de « hauts » et de « bas ») à plus vaste amplitude, au sein d'une « dédramatisation » généralisée. A une poétique de la *tension* (terme, on s'en souvient, que Zola appliquait en guise de reproche à sa *Thérèse Raquin*) va succéder, dans les *Rougon-Macquart*, une poétique de l'extension et de la neutralisation normative.

Si la poétique réaliste de la crise passe souvent, on l'a vu, par une certaine « dévalorisation » de l'intrigue et de ses prestiges focalisants, elle peut aussi passer, *dans l'intrigue même*, par la « mise en scène », donc « à distance », de la notion même de « valeur », surtout quand l'action des personnages côtoie l'Histoire, grande pourvoyeuse de modèles idéologiques et d'actions « héroïques » ; et elle peut passer, enfin, par une mise en scène du *terme même de « héros »*, qui conservera systématiquement dans le texte toutes les « valeurs » et toutes les ambiguïtés sémantiques du mot, et dont l'histoire des emplois textuels reste à faire, au XIX^e siècle. Aussi est-il intéressant de traquer, dans le détail textuel de nombreux textes

réalistes, l'apparition même de ce terme de « héros », terme qui appartient d'abord à un métalangage, celui du discours professionnel sur la littérature, et de noter sa « mise à distance » très fréquemment ironique.

Chez Stendhal, on le sait, le terme apparaît très souvent, d'abord comme appellatif affectueux du personnage principal (« notre héros », « revenons à notre héros », etc.), donc dans la distanciation d'une « intrusion d'auteur » (Blin). Et Stendhal non seulement l'utilise à compte de narrateur, mais l'utilise souvent pour des personnages différents au cours du même roman, voire le délègue à l'énonciation de personnages différents, parlant les uns aux autres⁴⁷, voire l'utilise dans la même phrase, dans des sens ou à des niveaux souvent différents, jouant sur le sens générique (héros d'épopée, ou de tragédie), ou sur le sens énonciatif (être le héros, le thème, le « sujet principal » d'une conversation ou d'une communication). Ou bien les deux sens s'opposent, comme dans tel exemple de *La Chartreuse de Parme* (« Nous avouerons que notre héros était fort peu héros en ce moment » — chap. III, « Fabrice à Waterloo »), ou bien ils se recoupent, tel personnage, « héros » de la « conversation » entre Stendhal et son lecteur (« notre héros ») devenant aussi, dans tel salon, le point focal partagé par les devisants (ainsi de Lucien Leuwen : « Lucien se voyait le héros de la conversation ; notre héros ne résista point à ce bonheur », chap. IX). Mais le salon, espace édénique de communication rêvé par Stendhal, pour qui le plus grand bonheur était d'être à la fois le point de dire (et de mire) et l'organisateur des conversations d'un groupe de femmes et d'hommes intelligents, est aussi un lieu où l'on « joue » souvent un « personnage », où l'on prend des « poses », où l'on fait des « phrases », tout ce qui, par conséquent, renvoie à la convention (« les héros ridicules de Corneille »⁴⁸). L'emploi du terme « Héros »

47. Les républicains traitent les Juste Milieu ou les Ultras de « héros de la rue Transnonain », et les ultras traitent les républicains ou les Juste-Milieu de « Héros de Juillet ». A chaque fois, en note, Stendhal stipule : « C'est un républicain/un ultra qui parle. »

48. « Lucien, debout contre la cheminée, avait l'air sombre, agité, tragique, l'air en un mot que nous devrions trouver à un jeune premier de tragédie malheureux par l'amour [...] « Pas de phrases, monsieur ! [dit M. Leuwen] je vous rappelle à l'ordre » » (*Lucien Leuwen*, chap. 38).

signale donc le renvoi à une certaine facticité, à une certaine théâtralisation du personnage, donc à sa littérisation, donc à des normes et à des hiérarchisations esthétiques ; cela expliquerait la formule stendhalienne de la Préface de *Lucien Leuwen* : « Excepté pour la passion du héros, un roman doit être un miroir » ; le héros est un carrefour normatif, plutôt qu'un décalque du réel. Ce qui s'introduit donc là, c'est à la fois un métalangage (un terme consacré du vocabulaire de la critique littéraire), donc une distance critique, et une distanciation entre des textes, donc une posture ironique.

Le passage du Saint-Bernard, dans *La Vie de Henry Brulard*, constitue ce qui pourrait être le type même de prétexte à scène « héroïque » ; franchissement d'un « seuil » naturel important, fixation d'un souvenir prestigieux (la découverte de l'Italie, de l'opéra, et de l'amour à Milan), donc seuil de l'entrée en musique et en sexualité (c'est-à-dire en bonheur), moment déjà légitimé et sanctionné par l'Histoire et la chronique napoléonienne comme « héroïque », cette scène est, pourrait-on dire, systématiquement sabotée dans sa retranscription, ou plutôt éludée comme retranscription héroïque. Le terme même d'« héroïque », répété deux fois aux premières lignes de ce chapitre 45, fait office de véritable « déstabilisateur » du système des valeurs attendues dans un tel « passage » (au sens textuel — morceau « choisi » — et géographique — col de montagne) ; l'attente du « héros » ne correspond pas à ce qu'il trouve : « Au lieu des sentiments d'héroïque amitié que je leur supposais [à ses camarades soldats] d'après six ans de rêveries héroïques, basées sur les caractères de Ferragus et de Rinaldo, j'entrevois des égoïstes aigris et méchants, souvent ils juraient contre nous de colère de nous voir à cheval et eux à pied. » D'où la référence au livre d'autrui (Ferragus et Rinaldo ; « Si je rêvais, c'était aux phrases par lesquelles J.-J. Rousseau pourrait décrire ces monts sourcilleux couverts de neige et s'élevant jusqu'aux nues »), qui vient médiatiser le souvenir du narrateur, voire le bloquer et le rendre problématique, et à tous les écrans symboliques-sémiotiques qui s'interposent entre lui et le réel passé (« je ne me rappelle pas tout cela, mais je me rappelle mieux de dangers postérieurs » ; « je n'ai de mémoire que du vin, et sans

doute... » ; « Il me semble que nous entrâmes, ou bien les récits de l'intérieur de l'hospice qu'on me fit produisirent une image qui depuis trente-six ans a pris la place de la réalité » ; « Mon souvenir n'est plus que la gravure » ; « la gravure forme tout le souvenir et détruit le souvenir réel ». D'où la conclusion désabusée, sorte de leitmotiv typiquement stendhalien de « l'après-coup » (que l'on retrouve dans d'autres œuvres, autobiographiques ou non) : « le Saint-Bernard, n'est-ce que ça » ? Dans ce passage, on le voit, le système des valeurs est toujours médiatisé, soit que des récits, des gravures, des tableaux s'interposent entre le narrateur et lui-même, soit que des textes s'interposent entre le narrateur et le monde réel, soit que l'après-coup ne coïncide pas avec le réel, soit que l'attente ne corresponde pas au réel. Le réel fuit donc de partout, devient non localisable, et en contrecoup le sujet (regardant ; agissant ; se souvenant ; écrivant) en devient également problématique, en même temps que les valeurs attachées à son action (manipulation par la foule, par l'histoire déjà écrite) et à l'écriture de cette action (« comment décrire le bonheur fou » ? par des petits dessins explicatifs et des schémas ? par de l'écriture — mais on risque de faire du J.-J. Rousseau — etc. ?). Et, si l'on déconstruisait plus soigneusement le texte de Stendhal, on remarquerait une série de dysfonctionnements qui viennent affecter les quatre niveaux de médiatisation que nous avons retenus plus haut (voir ci-dessus chap. I), à savoir le mode de relation technique du personnage au monde par l'intermédiaire d'outils (le « héros » du passage ne sait pas se servir « correctement » de son cheval sur l'étroit sentier de montagne qu'il suit, et reçoit des « leçons d'équitation » de son capitaine), le mode de relation du personnage à lui-même ou à autrui par l'intermédiaire du langage (le « n'est-ce que ça ? » du narrateur est pris pour une « blague », ce qui « fâche » le capitaine, qui le traite alors de « conscrit », ce qui « sembla une injure » au narrateur ; et, à un autre niveau : comment écrire le bonheur, ne pas tomber dans le style Rousseau, etc.), le mode de relation esthétique du personnage au monde par l'intermédiaire des sens, et en particulier du regard (comment retrouver la sensation originelle, comment juger d'un tableau ou d'une gravure),

et le mode de relation éthique aux autres (« Ils juraient contre nous de colère » ; « le capitaine jurait contre son domestique [...], c'était un homme fort violent, et enfin il ne s'occupait pas de moi le moins du monde » ; « j'entrevois des égoïstes aigris et méchants »). Le texte, ici, se construit bien comme « foyer » ou carrefour idéologique, comme lieu de convergence de plusieurs systèmes de valeurs.

Balzac lui aussi, quand il utilise le terme de « héros », ne dédaigne pas de le mettre en scène dans la distance critique et ironique souvent, au niveau local du texte, d'une métaphore ou d'une analogie dont le comparant est à une grande « distance » du comparé (cf. plus haut exemple [31], chap. I : « Elle était héroïque et immobile dans ses guimpes comme un soldat dans sa guérite »). Mais, plus généralement, comme dans le texte de Stendhal que nous venons de voir, le terme de « héros », ou l'adjectif « héroïque », installé au cœur d'une scène plus étendue, fait souvent office de signal, adressé au lecteur, signal que le système idéologique général du texte (ou du passage) est instable ou en voie de déstabilisation, comme s'il suffisait d'employer ce terme métalinguistique pour installer une sorte d'inquiétude sémantique généralisée quant au sens, à la valeur, ou à l'origine même du discours (tableau, scène, dialogue, description etc.) dont il est le centre. Mais reprenons ce passage de *Modeste Mignon* (dont l'héroïne, on le sait, n'est pas sans rapports d'affinité avec de nombreuses héroïnes stendhaliennes), passage dont nous avons déjà cité le pivot structurel (une « comparaison » entre Canalis et Desplein), passage où le terme « héros » joue également le rôle de signal d'une surdétermination idéologique, d'une mise en interrogation générale de la notion de norme, ou de modèle, qui semble bien être au cœur de toute la problématique romanesque du milieu du XIX^e siècle :

Dans la matinée, arriva Desplein qui ne resta que le temps d'envoyer chercher les chevaux de la poste du Havre et de les atteler, environ une heure. Après avoir examiné Mme Mignon, il décida que la malade recouvrerait la vue, et il fixa le moment opportun pour l'opération à un mois de là. Naturellement cette importante consultation eut lieu devant les habitants du Chalet, tous palpitants et attendant

l'arrêt du prince de la science. L'illustre membre de l'Académie des Sciences fit à l'aveugle une dizaine de questions brèves en étudiant les yeux au grand jour de la fenêtre. Étonnée de la valeur que le temps avait pour cet homme si célèbre, Modeste aperçut la calèche de voyage pleine de livres que le savant se proposait de lire en retournant à Paris, car il était parti la veille au soir, employant ainsi la nuit et à dormir et à voyager. La rapidité, la lucidité des jugements que Desplein portait sur chaque réponse de Mme Mignon, son ton bref, ses manières, tout donna pour la première fois à Modeste des idées justes sur les hommes de génie. Elle entrevit d'énormes différences entre Canalis, homme secondaire, et Desplein, homme plus que supérieur. L'homme de génie a dans la conscience de son talent et dans la solidité de la gloire comme une garenne où son orgueil légitime s'exerce et prend l'air sans gêner personne. Puis sa lutte constante avec les hommes et les choses ne lui laisse pas le temps de se livrer aux coquetteries que se permettent les héros de la mode qui se hâtent de récolter les moissons d'une saison fugitive et dont la vanité, l'amour-propre ont l'exigence et les taquineries d'une douane âpre à percevoir ses droits sur tout ce qui passe à sa portée. Modeste fut d'autant plus enchantée de ce grand praticien qu'il parut frappé de l'exquise beauté de Modeste, lui entre les mains de qui tant de femmes passaient et qui, depuis longtemps, les examinait en quelque sorte à la loupe et au scalpel.

Ce serait en vérité bien dommage, dit-il avec ce ton de galanterie qu'il savait prendre et qui contrastait avec sa prétendue brusquerie, qu'une mère fût privée de voir une si charmante fille.

Comme Don Quichotte, comme Emma Bovary, comme l'Angélique du *Rêve* de Zola, Modeste est une intoxiquée de lectures (« Modeste s'était jetée en des lectures continuelles, à s'en rendre idiote, [...] [et] donna pour pâture à son âme les chefs-d'œuvre modernes des trois littératures anglaise, allemande et française [...] La pensée de trois pays meubla d'images confuses cette tête sublime de naïveté froide, de virginité contenue, d'où s'élança brillante, armée, sincère et forte, une admiration absolue pour le génie »). Sa compétence évaluative s'en trouve donc, quelque peu, disqualifiée au départ. Si elle évalue mal Canalis « héros de la mode », poète-héros « fabriqué » par la librairie, peut-être évalue-t-elle également incorrectement Desplein, peut-être fait-elle une mauvaise *comparaison* entre Desplein et Canalis ; et dans la mesure où

l'évaluation de Modeste (« Modeste fut d'autant plus enchantée de ce grand praticien ») se fonde sur une impression qu'elle semble (« Il parut frappé ») avoir faite par sa beauté sur Desplein, cette double impression en miroir ou en écho rend ambiguë l'évaluation elle-même. De plus le narrateur, qui lui-même évalue Desplein (« importante consultation... prince de la science, homme si célèbre, homme de génie, homme plus que supérieur, grand praticien ») n'est peut-être pas tout à fait sincère (l'hyperbole peut, ici, signaler une distance ironique) dans sa comparaison avec les « héros de la mode ». Enfin comme Modeste, Desplein est un intoxiqué de lectures (cf. sa « calèche pleine de livres »), et est lui-même, professionnellement, un évaluateur : comme médecin, il fait un diagnostic, lit et interprète des symptômes, donc fait un pronostic (« Il décida que la malade recouvrerait la vue, et il fixa le moment opportun pour l'opération à un mois de là »), donc prend le risque d'être jugé sur des résultats, qui seront conformes ou non conformes (là également il y aura *comparaison* entre deux points disjoints du texte) au pronostic. De ce carrefour très dense de comparaisons évaluatives, donc de ce carrefour normatif, le lecteur risque bien de sortir désorienté, et la notion de « modèle » risque bien d'en sortir également problématisée.

Chez Zola, le terme de héros apparaît très fréquemment dès l'incipit de la série des *Rougon-Macquart* comme s'il s'agissait là, au point liminaire du grand massif romanesque, de donner d'emblée une note antiphrastique à la peinture de l'empire du neveu de Napoléon. Et s'il est attribué par Pascal à Silvère, dès *La Fortune des Rougon*, c'est d'emblée comme une sorte de « spécialisation », et accompagné d'une explication « autorisée », « scientifique », qui en neutralise partiellement l'acception positive : « Il ajouta à voix basse, du ton d'un chimiste qui prend des notes — Hystérie ou enthousiasme, folie honteuse ou folie sublime. Toujours ces diables de nerfs ! Puis concluant tout haut, résumant sa pensée — La famille est complète, reprit-il. Elle aura un héros »⁴⁹. Cet « étiquetage » du personnage comme véritable « cas » introduit donc un

49. I, p. 212.

horizon d'attente ambigu au destin du personnage en question : « C'était un cœur d'homme servi par une raison de petit garçon, capable d'abandons comme une femme et de courage comme un héros »⁵⁰. De même que le terme de « héros », l'adjectif « héroïque », attribué à plusieurs reprises à Rougon après sa reprise de l'hôtel de ville de Plassans, intervient après une caricature de combat, et dans un contexte intertextuel fortement ironique : « On eût dit un vieux Romain sacrifiant sa famille sur l'autel de la patrie »⁵¹ ; et le texte parle alors d'« odyssée prodigieuse »⁵², de « Léonidas aux Thermopyles »⁵³, de « drame féérique »⁵⁴, de « Brutus »⁵⁵, appréciations mises au compte, soit de bourgeois caricaturaux, comme Granoux, que son incompétence en matière d'héroïsme disqualifie par là même dans ses évaluations, soit de commentateurs anonymes. Le personnage qualifié de « héros » est donc doublement disqualifié comme tel : d'une part par la non-adéquation de cette étiquette à un ensemble d'actes et de comportements, d'autre part par le fait que cette appellation lui est donnée par un personnage lui-même disqualifié, sans « compétence en la matière ». Dans *La Conquête de Plassans*, le terme de « héros », l'expression « rêve héroïque » sont ainsi appliqués ironiquement à un personnage-potiche très secondaire, Delangre, candidat sans envergure choisi par Faujas, et le terme de « Messie » qui lui est alors appliqué souligne l'incongruité des étiquettes⁵⁶. De même le terme d'« héroïne » est appliqué par Mlle Lerat, personnage secondaire mythomane de *L'Assommoir* à Gervaise, à un moment particulièrement

50. *Ibid.*, p. 12.

51. *Ibid.*, p. 228.

52. *Ibid.*, p. 239.

53. I, p. 280.

54. *Ibid.*, p. 239.

55. *Ibid.*, p. 241. Voir aussi, plus loin, les expressions : « héros qui a mis ordre aux affaires de sa patrie » (*ibid.*, p. 277) ; « C'était vraiment un héros, un sauveur » (*ibid.*, p. 289) ; « Son exploit fut déclaré prodigieux » (*ibid.*, p. 290, à propos de Granoux) ; « Vous seul étiez grand, courageux, sublime » (*ibid.*, p. 291, Granoux à Rougon) ; « Héros resté debout et inébranlable » (*ibid.*, p. 292), etc.

56. *Ibid.*, p. 1151-1152.

« neutre » de son existence : « Pendant trois années, la vie des deux familles [Goujet et Coupeau] coula, aux deux côtés du palier, sans un événement [...] Madame Lerat [...] prenait parti pour la jeune femme, la défendait en racontant des contes extraordinaires, des tentatives de séduction le soir, sur le boulevard, dont elle la montrait sortant en héroïne du drame »⁵⁷. Ici l'intrusion des « genres » littéraires les plus dissonants outre qu'elle permet l'introduction d'un personnel littéraire dans le système des personnages zoliens, met en relief une héroïne (les autres personnages en parlent) non héroïque. Dans *Son Excellence Eugène Rougon*, le personnage principal, Eugène, désigné comme tel, nous l'avons déjà noté, par son « titre » (« Son Excellence »), par sa présence dans le titre du roman, par le leitmotiv de « grand homme » qui l'accompagne dans le texte, est partiellement neutralisé comme tel par la « mise en scène » de la Chambre, séquence prise en charge de surcroît par les regards de personnages secondaires grotesques, Mme Correux ou les Charbonnel : « Mme Correux s'apprêtait à quitter la tribune, comme on quitte une loge de théâtre avant la tombée du rideau, lorsque le héros de la pièce a lancé sa dernière tirade »⁵⁸. La « littérisation » du « héros », par l'utilisation même d'un vocabulaire de présentation emprunté au langage de la littérature, le soulignement de son côté « fictif », son « exhaussement » théâtral implique alors la « fausseté » ou l'ambiguïté du personnage, dont le texte notera par ailleurs de nombreux points faibles⁵⁹. A la dernière ligne du roman, le texte, après une palinodie d'Eugène, parle alors « d'apothéose », de la « fiction du parlementarisme »⁶⁰. De plus, la reprise, par l'empereur, du terme de héros (« Vous êtes un

57. II, p. 475-477.

58. II, p. 31. Baudelaire, dans son article de 1846 sur l'héroïsme de la vie moderne, avait pris un exemple voisin (un ministre à la chambre prenant la parole) pour illustrer son propos.

59. Ainsi les jugements de valeur que porte Rougon sur la littérature (II, p. 114 et *passim*). Et le texte multiplie les signes positifs (« Il était certainement le plus grand des Rougon ») juxtaposés aux signes négatifs (*ignorance crasse*) (*ibid.*, p. 131).

60. *Ibid.*, p. 369.

patron héroïque. Vos amis doivent vous adorer »)⁶¹, intervient à un moment où Eugène s'est montré particulièrement odieux (le meurtre du notaire Martineau), vient d'essuyer un camouflet en Conseil des Ministres (la « révolte » de son protégé Delestang), et entame sa disgrâce. Dans *La Faute de l'abbé Mouret*, l'expression « l'héroïsme du martyr » appliqué à Serge, le « saint » de la famille, est plus en accord avec l'importance quantitative et qualitative du personnage⁶², mais survient à un moment (la troisième partie, après le Paradou) où Serge semble bien, pour le lecteur, cumuler alors des signes négatifs. De même dans *L'Œuvre*, l'attribution par Sandoz du terme de « héros » à Claude (« un travailleur héroïque ») apparaît à un moment où Claude, après l'échec de son tableau, s'est suicidé⁶³.

Tous ces procédés contribuent certes à souligner la « mise en relief » d'un personnage par rapport à d'autres, mais aussi à neutraliser qualitativement cette mise en relief. Et, à regarder de près le texte, on s'aperçoit que la référence au *corps* joue, très souvent (en symétrie de la référence à des « sentiments »), un rôle de signal de la mise en polyphonie des systèmes de valeurs. Serge, de retour à l'église après sa première rencontre bouleversante avec le Paradou et Albine, doit affronter La Teuse qui lui sert son repas, pour lequel il a été en retard. Dans *La Débâcle*, contrairement à ce qui se passe chez Balzac ou Hugo pour des scènes militaires semblables, Napoléon I^{er} ne se profile pas, avec ses références « héroïques », à l'horizon de certaines références, ne sert pas de « norme » stable pour désambigüiser les références héroïques, et Zola insiste sur les préoccupations terre à terre des personnages : « Au moment même où s'engageait la bataille, la question du ventre revenait, impérieuse, décisive. Des héros peut-être, mais des ventres avant tout. Manger, c'était l'unique affaire »⁶⁴. Seule

61. *Ibid.*, p. 293.

62. I, p. 1463.

63. IV, p. 356. La référence à l'« héroïsme » de Claude est très fréquente dans le roman (p. 233, etc.), toujours neutralisée par le rappel de son impuissance créatrice (il ne peint que des « morceaux »).

64. V, p. 586. On notera le terme « héros », formant antithèse avec « ventre », comment la *fonction* neutralise la *fiction*. De même, dans *La Débâcle*, certaines scènes d'héroïsme, soit sont dévolues expressément à des

Henriette, personnage qui reste très secondaire, et très peu « mouvementé », est qualifiée en permanence par une référence non ambiguë à l'héroïsme, héroïsme qu'elle a hérité d'un ancêtre soldat de Napoléon I^{er}, dont la référence, en leitmotiv, sert de repoussoir à la lâcheté générale de *La Débâcle* (« Henriette [...], avec ses regards limpides où revivait l'âme du grand-père, le héros des légendes napoléoniennes »)⁶⁵. *La Débâcle* insiste beaucoup sur la part de ce ventre, qui tantôt doit être rempli (quête de la nourriture par les soldats), tantôt se vide (« dysenterie » de l'empereur)⁶⁶, débâcles d'entrailles des soldats au milieu du « feu » de « l'action » (*ibid.*, p. 603) : « Le feu redoublait [...] il arriva à Lapoulle un accident, un tel bouleversement d'entrailles, qu'il se déculotta [...] Beaucoup étaient pris de la sorte, se soulageaient, au milieu d'énormes plaisanteries »⁶⁷.

Les scènes où la vie d'un personnage est en jeu seront donc les scènes privilégiées pour souligner ou neutraliser une référence possible à un « héroïsme ». Ainsi une autre scène dramatique de *Pot-Bouille*, l'accouchement d'Adèle a lieu dans une mansarde, les « boyaux » sont jetés dans un pot de chambre, et le cordon ombilical est attaché avec le cordon d'un tablier de cuisine⁶⁸. De même le suicide dans *Pot-Bouille* de Duveyrier, scène tragique, se trouve dédramatisée fonctionnellement par ses résultats (le suicide « rate ») et par le lieu du suicide (les cabinets)⁶⁹. On notera, dans ces derniers exemples, la neutralisation de l'« héroïsme » possible de certaines scènes (paroxysmes de situations, d'« âme »), par la référence au corporel (les nerfs ; le ventre qui s'empli/se vide). De tels procédés, curieusement, rapprochent le texte zolien du texte héroï-comique

personnages secondaires comme Silvine, soit sont neutralisées par référence à la « blague » ou au « comique » (voir ci-dessous le rôle de la référence à ce type d'attitude, de parole ou de « pose » pour neutraliser des systèmes de valeurs trop tranchés).

65. V, p. 903.

66. V, p. 550.

67. V, p. 603.

68. III, p. 311.

69. II, p. 356. On retrouve, curieusement, une référence à une scène semblable dans *L'Assommoir* (II, p. 626) dans un fait divers commenté par Lantier.

(*Virgile travesti*, etc.), dont il est intéressant (nous venons de voir l'expression inversée, en guise d'oxymoron « comique héroïque », par le personnage de Rochas) de déceler ici les traces, traces que l'on pourrait retrouver chez Stendhal (ainsi les nombreuses chutes de cheval de Lucien Leuwen sous les fenêtres de Mme de Chasteller, ses « guerres de tronçons de choux » et pseudo-campagnes guerrières contre des ouvriers, sa lapidation en tournée électorale, etc.). Ailleurs, telle scène dramatique (l'enterrement d'Albine enceinte à la fin de *La Faute de l'abbé Mouret*) coïncide avec le saignement de Mathieu le cochon et avec la naissance du veau de Désirée. De même l'accouchement de Lise dans *La Terre* est-il décrit en contrepoint de l'accouchement de la vache. Un jeu sur les noms propres des « personnages » (la vache de Désirée dans *La Faute de l'abbé Mouret* s'appelle Lise, comme la sœur de Françoise dans *La Terre*) souligne, de surcroît, la corrélation des scènes entre elles d'un roman à l'autre. Si Adèle, dans *Pot-Bouille*, accouche en s'attachant le cordon ombilical avec le cordon de son tablier, au dernier chapitre de *La Joie de vivre*, la mort de la vieille Véronique, qui se pend « avec le cordon d'un de ses tabliers de cuisinier », suit l'accouchement de Louise, et est juxtaposée aux premiers pas du petit Paul. On notera encore ici, par la référence au « tablier de cuisine », la référence au ventre, au corporel. Curieusement, l'accouchement dramatique de Louise (nom très proche de Lise) a lieu pendant un repas où l'on avait servi « du veau coupé » et est suivi de considération sur les maternités prolifiques et aisées de la chatte Minouche⁷⁰. De même, dans *Pot-Bouille*, l'infanticide condamnée par Duveyrier a « coupé en deux » son enfant⁷¹ ; de même l'accouchement de Gervaise dans *L'Assommoir* est mêlé à une scène de cuisine : « Elle faisait, ce soir-là, un ragoût de mouton avec des hauts de côtelettes. Tout marcha encore bien, pendant qu'elle pelurait ses pommes de terre. Les hauts de côtelettes revenaient dans un poëlon, quand les sueurs et les tranchées reparurent. Elle tourna son roux, en piétinant devant le fourneau, aveuglée par de

70. II, p. 1130, 1079, p. 119-1120.

71. III, p. 379.

grosses larmes. Si elle accouchait, n'est-ce pas ? Ce n'était point pour laisser Coupeau sans manger [...] elle accoucha par terre, sur un paillason ». On a là une logique : un ventre se vide/un ventre s'emplit. Toujours dans *L'Assommoir*, la scène de la chute de Coupeau est prise en charge par Mme Boche, qui a des préoccupations très culinaires : « Madame Boche [...] racontait l'accident avec des détails interminables, toute secouée encore d'émotion. J'allais chercher un gigot [...] Il faut pourtant que j'aie cherché mon gigot »⁷². Souvent donc une mort humaine est juxtaposée soit aux éléments qui conditionnent la vie (manger, cuisine), soit à un début effectif de vie humaine. De même, à la fin du *Rêve*, Angélique meurt au moment où Hubertine sent tressaillir en elle l'enfant attendu depuis si longtemps, et dont la venue a été autorisée par une mère morte (c'est donc la mort qui permet le vivant) qui a enfin pardonné une ancienne faute. Dans *L'Assommoir*, la mort de la vieille Mme Coupeau est « coupée », selon la technique du montage alternatif chère à Zola, par des chansons des enfants à l'extérieur ; les oppositions : vie-mort, chuchotements-voix perçantes, vieillesse-enfance, chants-pleurs, organisent alors la dissonance des valeurs. Evidemment, la mort est suivie d'un repas joyeux : « La veillée s'égayait »⁷³. De même le suicide (raté) de Duveyrier dans les cabinets est juxtaposé à une scène d'accouchement de Marie Pichon, et à la mort de M. Joserand. Le texte commente alors : « Un qui part, un qui vient »⁷⁴.

Les paramètres dissonants qui interfèrent dans toutes ces scènes sont donc les suivants :

la vie	vs	la mort
(la naissance, un accouchement)		(l'enterrement, le suicide)
l'humain	vs	l'animal
le culturel (l'âme)	vs	le naturel, le corporel (la cuisine, le ventre)

72. II, p. 467, p. 483.

73. II, p. 657 à 662.

74. III, p. 355 et 357.

Dans certains de ces derniers exemples, on le voit, c'est souvent le jeu sur un personnage non anthropomorphe qui introduit une dissonance dans le personnel anthropomorphe : ou bien une mort humaine est neutralisée par la référence à la cuisine (le tablier de Véronique ; les cabinets) ; ou bien une naissance humaine est neutralisée par une mort animale (ou inversement) ; ou bien une mort ou une naissance humaine sont neutralisées par une mort ou une naissance animale⁷⁵.

« Cassage » de l'intrigue et de ses thèmes et points forts stratégiques, introduction dans la fiction d'un métalangage évaluatif (le terme même de « héros ») souvent délégué à des évaluateurs pluriels (narrateur *et* personnages) ou partiellement incompetents et disqualifiés, tous ces procédés visent bien à « inquiéter » la compétence idéologique du lecteur, et à rendre impossible la « mise en hiérarchie » (la « pyramide ») d'un système de valeurs, quel qu'il soit, dans l'énoncé, donc la « projection » du lecteur en des lieux et places privilégiées. On passe ainsi d'une esthétique de l'intensité, de la concentration, de la focalisation idéologique sur un point unique, à une esthétique de la neutralisation normative, à une esthétique de la ponctuation dissonante, d'une écriture-monologique à une écriture-dialogique (Bakhtine) caractéristique, certainement d'une certaine « modernité » littéraire, d'une certaine « ère du soupçon » idéologique.

75. Ainsi, pour illustrer ce dernier exemple, la mort de Mme Chanteau dans *La Joie de vivre* est suivie immédiatement de la mort du chien Mathieu (III, p. 1014). A noter, dans cette scène, la présence « dissonante » de la chatte Minouche (« Qui faisait tranquillement sa toilette » — *ibid.*). Mathieu, rappelons-le, était le nom du cochon de Désirée saigné en même temps que la mort d'Albine, dans *La Faute de l'abbé Mouret*.