

Conclusion

Le propos de cet essai, on l'a peut-être aperçu, était d'abord de critiquer cette notion quelque peu « massive » d'idéologie, d'en faire un concept manipulable par une poétique (ou une sociocritique, ou une sémiotique) textuelle. Pour cela il convenait de « déconstruire » (terme à la mode, mais terme pratique) cette notion en des constituants transposables textuellement : une idéologie peut alors être considérée comme une hiérarchie de niveaux de médiations (l'outil, le langage, le sens corporel, la loi, étant les opérateurs-médiateurs de ces niveaux) définissant des actants-sujets soit fixés dans des *axiologies* (échelles, listes et systèmes de valeurs), soit engagés dans des *praxéologies* (ensembles de moyens orientés vers des fins), et dotés d'une compétence évaluative variable. L'évaluation, qui est mesure, et qui est donc comparaison, prendra dans le texte la forme stylistique de l'anaphore, qui est mise en relation de deux unités disjointes : comparaison de buts, de moyens avec des résultats ; comparaison d'un procès évalué à une norme évaluante ; comparaison d'un texte avec un autre texte, etc.

Une poétique (textuelle) de l'évaluatif ne saurait donc être confondue avec une sociologie et une anthropologie, disciplines spécifiques manipulant des problèmes et des entités spécifiques (classes sociales, appareils institutionnels, problème de l'origine des normes, de leur enracinement historique, etc.), même si le texte littéraire, bien évidemment, participe à sa place, comme encyclopédie de simulations d'actions, au grand

laboratoire permanent de fonte et de refonte des idéologies, à la « distinction » (Bourdieu) générale des systèmes.

Tout romancier est un encyclopédiste du normatif ; la relation aux règles, le *savoir-vivre* (au sens large de ce terme), avec son appareil de normes, de principes, de « manières » (de table et autres), de sanctions, d'évaluations et de canevas plus ou moins codés, qu'ils soient prohibitifs, prescriptifs ou permisifs, constitue le matériau et le sujet principal de tout roman. Le normatif informe et définit chaque personnage du roman dans son action, le personnage étant de surcroît délégué à sa propagation, à son estimation, à sa constitution.

Mais le texte romanesque suggère d'abord, par divers procédés cumulés, que le réel n'est pas releuable d'une norme unique, qu'il est fondamentalement carrefour de normes, carrefour d'univers de valeurs dont les frontières et les compétences ne sont pas forcément, toujours, parfaitement ajustées, complémentaires ou distinctes. Ces univers de valeurs se chevauchent, se transforment, se surdéterminent, se transposent, le travail du romancier étant justement de décomposer ces intrications normatives en leurs éléments fondamentaux. D'où sa prédilection pour certains *nexus normatifs* ; pour certains nœuds évaluatifs : le *corps*, support de signaux, émetteur de signaux, ensemble de lieux érogènes, objet esthétique, signateur de conduites ; le *rite*, lieu de polarisation des bonnes manières, des gestes et des actions scrupuleuses ; *l'œuvre d'art*, point névralgique où s'enchevêtrent et se surdéterminent le plus « naturellement » l'ensemble des systèmes évaluatifs (elle est *à la fois*, on l'a vu, lieu d'investissement du *travail* du créateur, de la *parole* du critique, du *regard* ou de la jouissance du spectateur, et de la *convenance morale* des sujets traités). L'outil, la loi, les sens, le langage deviennent alors les constituants ultimes (en tant que médiateurs relevant de règles) des univers évaluatifs, les « corps simples » que le romancier va pouvoir manipuler et combiner à sa guise (et c'est en ce sens, certainement, que tout roman est « expérimental ») : corps parlant, langage-outil, regard-langage, parole-loi, loi parlée, corps légal, etc., vont devenir les objets privilégiés que va sans doute mettre en circulation le romancier.

Ce statut du réel comme patchwork d'univers de valeurs, le romancier du XIX^e siècle semble en avoir une conscience toute particulière. Cette décomposition et recomposition de systèmes évaluatifs différents, cette écoute du réel comme « polyphonie » (Bakhtine) de voix normatives inaugure une certaine « ère de soupçon » idéologique à l'égard des valeurs linguistiques, esthétiques, morales et technologiques dont l'œuvre de Stendhal, et surtout le *Dictionnaire des idées reçues* et *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert restent les monuments les plus évidents : pour le romancier du XIX^e siècle, le « réel » n'est pas tant ce qui est, le *tel-quel*, ni non plus ce qui *manque* (le « livre sur rien »), que ce qui *oblige*. Et le texte du roman est traversé de la rumeur de ces voix obligeantes (ou désobligeantes), voix du sang réglémentant le corps (hérédité), voix des votes réglémentant le politique, voix (cris) du peuple réglémentant le travail, voix de l'opinion, voix des livres, etc.

Ce « soupçon » se met en place et en œuvre par trois procédés principaux, le montage d'une part, la transposition-traduction d'autre part, la « mise en sourdine » enfin. Le procédé de la « mise en sourdine »¹, nous l'avons vu tout particulièrement affecter la construction « pyramidale » du système du personnel romanesque, affecter la mise en relief trop accentuée d'un « héros » : la crise, l'exploit, l'intensité des passions, la convergence des effets, tous ces apanages d'un personnage « principal » et discriminateur ultime des valeurs manipulées dans et par l'œuvre, tendent à se gommer, à se déplacer, ou à s'effacer, donc à rendre plus problématique *l'orientation* de l'espace évaluatif de l'œuvre, à rendre indécidable tout ce qui

1. Nous empruntons cette expression « d'effet de sourdine » à Léo Spitzer, qui l'employait à propos de Racine. Voir *Études de style* (Paris, Gallimard, 1970, p. 208 et suiv.) : « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine. » On sait que Zola rêvait de donner, lui-même, une sorte de « classicisme » au naturalisme. De nombreux traits relevés par Spitzer conviendraient tout à fait au style naturaliste d'effacement ou de dilution du héros et de toute mise en relief globale excessive. Relevons seulement l'un de ces procédés, que nous avons si souvent noté dans le détail stylistique même du texte, et que Spitzer étudie également, l'*oxymoron* « qui produit l'effet de surprise d'une pointe et montre au moins un recul du locuteur par rapport à ses propos » (p. 254).

pourrait ressembler à une mise en perspective (ou en hiérarchie) globale synthétique et unitaire de l'œuvre. Le « fade » verlainien, le « gris » flaubertien, le train-train quotidien zolien, le « ce n'est que ça » *a posteriori* stendhalien tentent, sur des registres divers, de casser les directives évaluatives trop contraignantes de l'œuvre ; « casser » la ligne par la couleur, et la couleur par la masse, sont des opérations qui peuvent être observées aussi bien dans la mise en texte que dans la mise en image de la peinture, ou que dans la mise en musique, vers le milieu du XIX^e siècle. Le second procédé, nous l'avons rencontré à plusieurs reprises dans nos analyses, consiste à retranscrire ou à transposer la description d'un univers de valeurs dans les termes d'un autre univers de valeurs. Ainsi deux « interprétants » privilégiés, deux langages particuliers permettent à l'auteur de « traduire » le technologique, l'esthétique, le linguistique et l'éthique, le langage hédonique d'une part (toute évaluation est alors retranscrite en termes de plaisir ou de déplaisir, de joie ou d'ennui, le niveau sensoriel-esthétique traduisant les autres niveaux), le langage moral-éthique d'autre part (les conformités et infractions aux quatre systèmes de règles étant réécrites en termes moraux, en « bien » ou en « mal », en « bon » ou en « mauvais »). De tous les romanciers du XIX^e siècle Stendhal est, très certainement, l'écrivain qui a pratiqué, le plus systématiquement (ce qui ne veut pas dire univoquement : rien de moins monophonique, de moins hiérarchisée, que la retranscription stendhalienne du monde en termes hédoniques et moraux) cette double réécriture du réel, ce brouillage métaphorique d'un système par un autre. Zola lui-même, en mettant en avant « l'éternelle douleur des passions », n'hésite pas à pratiquer cette réécriture « pathique » du réel. L'idéologie, que l'on a si souvent coutume d'opposer (sommairement) à la science, serait donc fondée sur les mêmes opérations que cette dernière, sur des *opérations de réécriture* et de transposition entre codes ; avec, dans le cas de la réécriture du discours scientifique (réécriture d'un système textuel en un système symbolique, d'un système symbolique en un système mathématique, d'un système mathématique en un système iconique — diagramme, tableau, maquette, etc.), gain de *savoir* supposé

acquis entre deux réécritures, mais gain de *pouvoir* supposé acquis dans le cas (considéré souvent comme réajustement occultant et anesthésiant) de la réécriture que l'idéologie fait du réel en termes hédoniques ou « moraux ».

Le « montage » des univers de valeurs est sans doute ce qui caractériserait le mieux les modes d'affleurement du matériau idéologique dans le texte romanesque du XIX^e siècle. Ce dernier s'efforce en général, on l'a vu, selon certes des procédés qui varient suivant les écrivains, de rendre le plus possible « indécidable » une norme ultime et surplombante qui régirait en dernier ressort le système évaluatif global de l'univers où évoluent ses personnages. La généralisation du style semi-direct (ou indirect-libre), trait stylistique d'époque, favorise ce brouillage des univers évaluatifs et de leurs sources, comme, à un autre niveau, certains procédés et certaines postures d'énonciation comme l'ironie (ou la « blague ») mettent en cause le personnage ou le narrateur comme origine et autorité de parole. De plus, l'analyse et déconstruction métonymique-synecdochique que le romancier fait porter sur le réel, décomposant ce dernier en unités ou séquentialités « discrètes » (pièces de la machine, postes du travail à la chaîne, articles de la manufacture, rayons du magasin, pièces de terre, quartiers de la ville, articulations du corps, articles de mode, articles de lois, gestes de l'étiquette, horaires, plats du « menu », mots et articles de la phrase, etc.), lui permet de recomposer ensuite, par montage et enchâssements, ces unités en nébuleuses plus ou moins concordantes ou discordantes : distorsions d'évaluation ou concordances d'évaluation entre un résultat et un projet, entre une prétention et une réalisation, entre un dire et un faire, entre une compétence et une performance, entre une partie et un tout, entre un évalué et un évaluateur, entre une norme et son champ d'application, entre un évaluateur A et un évaluateur B. Délogé de ses lieux de *projections* naturels (le héros, la crise...), le lecteur ne trouve plus, dans cet univers parcellarisé et recomposé contradictoirement, de directives émotionnelles fixes ; de plus, les procédés qui consistent à *déléguer* l'incarnation des autorités et des normes, soit à des entités diluées et délocalisées (les cancans, les rumeurs, l'opinion, les « on-dit »,

la doxa, les voix du sang, les clichés, etc.) soit à des personnages marginalisés ou très secondaires participant peu à l'action, voire contradictoires avec eux-mêmes et donc doublement non fiables comme garants des Normes, Codes et Canons, favorisent ce « dialogisme » (Bakhtine) généralisé des espaces normatifs, et l'impossibilité de localiser la *source* ultime de l'étalon. Sur le plan stylistique, les procédés si souvent associés de l'*hyperbole* (l'accumulation ostentatoire et redondante de signes soit positifs soit négatifs) et de l'*oxymoron* (« souffrances exquises » verlainiennes et « belles horreurs » zoliennes), forme majeure de la neutralisation sémantique, signalent presque toujours l'affleurement, dans un texte, d'un espace évaluatif problématique² ; l'hyperbole intensifie, concentre, et focalise fortement le texte sur tel personnage d'évaluateur ou sur tel lieu d'évaluation, l'oxymoron neutralise l'évaluation. *Polariser* l'évaluation (par l'hyperbole, par exemple, et la constitution de « nœuds » normatifs), *déléguer* l'évaluation (en la confiant à des narrateurs et/ou à des personnages), *pluraliser* l'évaluation (en la confiant à des autorités, plus ou moins disqualifiées, distinctes et nombreuses) nous paraissent être les procédés fondamentaux de nombreux écrivains du XIX^e siècle.

Il y a donc là, il est intéressant de le noter, une tendance qui va contre cette totale *lisibilité* et « transparence » du texte, à la fois prônée par certains écrits théoriques d'une certaine avant-garde littéraire du milieu du XIX^e siècle (l'esthétique de la « maison de verre » chez Zola, le « miroir » stendhalien, le « magasin de documents » des Goncourt) imposée par une méthode et par des projets pédagogiques, encyclopédiques et descriptifs, et mise en œuvre dans les romans par une circulation intense et fluide de l'information par et sur les

2. L'oxymoron, chez Zola, ne vise donc pas uniquement à intensifier la dimension du personnage, comme dans l'esthétique romantique. Il n'y a pas, par exemple, d'effort de synthèse des contraires dans l'usage qu'il fait de cette figure. Voir sur ce point J.-L. Diaz, Balzac oxymore, *Revue des Sciences humaines*, 1979-3, n° 175, p. 33 et suiv. On comprend que Jean Borie, écrivain de Zola et de son époque, ait donné à l'un de ses livres un titre en forme approximative d'oxymoron : *Le Tyran timide* (Paris, Klincksieck, 1973).

personnages, une tendance qui va contre la localisation et la territorialisation du personnage, contre le « sérieux » du texte référentiel, et dans le sens de l'ironie du texte plurivoque³. Le système axiologique du personnage, dans le texte, « n'adhère » pas, de manière permanente, au personnage lui-même, et est soumis systématiquement à réévaluations et variations locales perpétuelles. Au lieu du personnage « classique » qui « possède » en général, et en permanence, sa détermination axiologique (il est, en permanence, ou bon, ou mauvais, ou bien bon derrière des apparences mauvaises, ou inversement, avec « reconnaissance » ultime), le système axiologique du personnage romanesque, au XIX^e siècle, semble plus flottant, soumis à modifications et à modulations perpétuelles, souvent d'un paragraphe à l'autre, d'un chapitre à l'autre. La « victime innocente », rôle si important dans le feuilleton et dans le mélodrame (avec son symétrique, le « bourreau fautif ») reste le procédé majeur de « mise en intérêt romanesque » de l'œuvre, de sa « mise en polyphonie » évaluative : l'échec final, qui est négativité du personnage sur le plan global de résolution de l'intrigue (il échoue), étant associé systématiquement avec une certaine positivité du même personnage, sa conformité vis-à-vis des canons et des normes éthiques, esthétiques, technologiques, et inversement pour le bourreau. D'où un discontinu axiologique, qui vient surdéterminer le discontinu psychologique (*l'être*) et actionnel (son *faire*) du personnage, qui a été souvent remarqué, par ailleurs, par la critique (cf. le personnage métonymique-synecdochique de Jakobson). Certes cela ne va sans doute pas jusqu'à un relativisme total, jusqu'à une polyphonie totale des « points de vue » mis en scène dans le texte, jusqu'à cette « blague supérieure » que Flaubert rêvait de composer de façon à ce que le lecteur ne sache jamais si on

3. On pourrait donc élargir à l'ensemble des Rougon-Macquart ce que Jean Borie semble réserver à *La Joie de vivre* : « La difficulté, dans ce livre, est de localiser certaines instances. Et, par exemple, de décider où se fixe le moi de l'auteur » (*Le Tyran timide*, ouvr. cit., p. 64). Rappelons, encore une fois, le nombre des *malentendus* qui ont suivi la publication de certains romans de Zola : rupture avec les peintres après *L'Œuvre*, lecture prolétarienne de *Germinal*, lecture clérical de *La Faute de l'abbé Mouret*, etc.

se « fout » ou non de lui. Il faut sans doute distinguer soigneusement, dans la *pratique* concrète de composition des romanciers, entre niveau local (le paragraphe, le chapitre) et niveau global dans la manipulation et le « montage » des univers évaluatifs. Au niveau local, au niveau de la « scène », la neutralisation des systèmes évaluatifs portant sur l'être ou le faire du personnage est souvent poussée très loin ; au niveau global cependant, la triple structure désambiguïsante que constitue d'une part le récit (l'échec ou la réussite d'un projet programmé à *l'incipit* du texte), d'autre part les Mythes ou l'Histoire à finalité euphorique ou catastrophique (pour les *Rougon-Macquart*, par exemple, Sedan au bout du Second Empire) ou encore, toujours chez un Zola, la référence permanente à une « poétique » de la passion (« l'éternelle douleur humaine »), facteur de permanence et de stabilité, cette triple référence contribue, en général, à toujours rendre « globalement lisible » le personnage, quitte à le frapper souvent d'un signe plutôt négatif, celui que comporte automatiquement la mention de tout échec terminal.

Mais par tous ces procédés cumulés de neutralisation, le romancier explore en fin de compte, et aussi, une définition peut-être fondamentale de l'idéologie, son statut fondamentalement utopique et atopique, non localisable, de « milieu » à la fois diffus et totalitaire⁴, de discours à la fois sans source et sans propriétaire, réajustable et récupérateur, « assujettissant » quoique supprimant le « sujet » de l'énoncé (de quoi parle le texte polyphonique ?) et le sujet de l'énonciation (qui parle, dans le texte polyphonique ?). La ruse suprême consistant sans doute, en présentant au lecteur un univers normatif contradictoire, sans sujet, à mettre ce dernier en position de juge ultime, donc en position même de « sujet », c'est-à-dire

4. « L'objet de la morale n'est pas un *ceci* ou un *cela*, n'est pas non plus *ici* ou *là* ; le problème moral n'est ni assignable, ni localisable ; il est omniprésent, comme l'air que nous respirons. C'est une atmosphère à laquelle on ne peut jamais s'arracher. Nous sommes dedans et il est en nous [...] La morale m'enveloppe et me précède à la fois. Prévenante et englobante : voilà ce qu'elle est, comme la philosophie elle-même » (V. Jankélévitch, dans Entretien avec Vladimir Jankélévitch, dans *Le Monde*, 13 juin 1978, p. 2).

dans la position d'un juge au tribunal qui, après avoir écouté les interventions contradictoires de la défense et de l'accusation, va « trancher ». Par là, par cette mise en scène des univers de valeurs, le texte littéraire affiche bien son hérité rhétorique, sa naissance dans le prétoire, donc son respect de la loi.