

UNIVERSITÉ DE LIMOGES

École Doctorale 525 Lettres, Pensée, Arts et Histoire

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

Équipe de recherche EA 1087-EHIC

Thèse N° [-----]

Thèse

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE LIMOGES

Discipline / Spécialité : Littérature française

présentée et soutenue par

Takashi YASUKAWA

le 30 novembre 2013

**Poétique du support et captation romanesque : la « fabrique » de
son lecteur par le roman de la victime de 1874 à 1914**

Volume I

Thèse dirigée par Monsieur Jacques Migozzi

JURY :

Rapporteurs

M. Gérard Peylet, Professeur émérite, Université de Bordeaux 3 - Michel de Montaigne

M. Daniel Compère, Maître de conférence (HDR), Université de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle

Examineurs

M^{me} Béatrice Laville, Professeur, Université de Bordeaux 3 - Michel de Montaigne

M. Jacques Migozzi, Professeur, Université de Limoges

*à mon défunt père
à ma mère
et à Tzu-wei*

Remerciements

Je souhaite remercier en premier lieu mon directeur de thèse, Monsieur Jacques Migozzi, professeur de littérature française moderne et contemporaine et directeur du Centre de recherche sur les littératures populaires et les cultures médiatiques de l'Université de Limoges, pour la confiance qu'il m'a accordée en acceptant d'encadrer ce travail doctoral. Je lui suis également reconnaissant pour tous les conseils qu'il m'a donnés, pour toutes les heures qu'il a consacrées à diriger cette étude et pour la passion de la recherche sur la fiction populaire qu'il m'a transmise.

J'aimerais adresser mes plus profonds remerciements à Madame Béatrice Laville et à Monsieur Gérard Peylet pour avoir accepté de lire et de juger ce travail.

Je suis très honoré que Monsieur Daniel Compère, spécialiste de la littérature populaire, ait accepté de faire partie de mon jury.

Je souhaite remercier Messieurs Jean-Pierre Levet et Susumu Kudô, dont le soutien moral a été, tout au long de ces sept années, particulièrement important.

Je remercie très sincèrement le personnel des Archives Nationales, et particulièrement, Monsieur Sacha Topalovic qui m'a encouragé dans mon sondage de la série F18.

Je tiens à remercier Basile Yapi pour son amitié infinie et pour son soutien sans relâche tout au long de la rédaction de cette étude.

Je remercie aussi Nathalie Graille et Olivier Zamora pour leur aide concernant mon séjour à Limoges.

Merci à Yuta Nabatame, pour son guide de lecture des œuvres « théoriques » sur l'analyse textuelle.

Pour leurs inlassables encouragements et pour leur aide, j'adresse un merci à Mariko Bandô, Virginie Deluchat, Sylvain Dupuy, Clément Lévy, Arlette Moyer, Tzu-ning Tai.

Je remercie très affectueusement ma mère pour sa patience et son soutien.

Ces remerciements ne peuvent s'achever, sans une pensée pour Tzu-wei. Sa présence et ses encouragements sont pour moi les piliers fondateurs de ce que je suis et de ce que je fais.

Sommaire

| | |
|--|-----|
| Sommaire | 5 |
| Introduction | 8 |
| Première partie : Diffusion, consommation et réception..... | 22 |
| Chapitre I. La diffusion | 23 |
| 1.1. Le recensement des éditions..... | 23 |
| 1.2. La collecte du tirage | 36 |
| 1.3. L'estimation du nombre des acheteurs-lecteurs | 56 |
| Conclusion intermédiaire. Un « succès » moins quantitatif que qualitatif ?..... | 61 |
| Chapitre II. La consommation..... | 63 |
| 2.1. Prix de vente de l'imprimé et revenu | 63 |
| 2.2. La consommation des imprimés : le cas de trente-quatre familles françaises | 65 |
| Chapitre III. La réception | 87 |
| 3.1. Le temps de lecture | 87 |
| 3.2. La réception critique de la fiction populaire | 92 |
| 3.3. Les scènes de lecture | 99 |
| Deuxième partie : La captation romanesque | 107 |
| Chapitre IV. Mise au point propédeutique : la lecture inférée de la poétique du texte..... | 108 |
| 4.1. La lecture comme structure textuelle | 108 |
| 4.2. La lecture entre « <i>storytelling</i> » et « <i>storyplaying</i> »..... | 114 |
| Chapitre V. Le roman de la victime comme mimésis et ses effets | 121 |
| 5.1. L' <i>incipit</i> | 122 |
| 5.2. La « temporalisation » et la « localisation »..... | 126 |
| 5.3. La construction du personnage..... | 131 |
| 5.4. Le rôle des expressions figées ou semi-figées | 138 |
| 5.5. Les scènes dialoguées..... | 144 |
| Chapitre VI. Le narrateur du roman de la victime | 149 |
| 6.1. L'invitation dans le monde fictionnel | 149 |

| | |
|--|-----|
| 6.2. La vraisemblabilisation du récit par le narrateur : l'usage de l'énoncé au présent gnomique..... | 154 |
| 6.3. La « fonction idéologique » | 156 |
| Chapitre VII. « Effet-personnage » et lecture | 163 |
| 7.1. Préviation et interprétation : le <i>lectant</i> | 163 |
| 7.2. Système de sympathie et <i>lisant</i> | 170 |
| 7.3 L'investissement pulsionnel : le <i>lu</i> | 179 |
| Chapitre VIII. Tension, passion et lecture..... | 189 |
| 8.1. Le « <i>nœud</i> » : début et fin d'un chapitre | 189 |
| 8.2. Le retardement d'une réponse à la question du lecteur..... | 195 |
| 8.3. La dialectique de l'incertitude et de l'anticipation..... | 200 |
| 8.4. La poétique feuilletonesque : découpage du texte et tension..... | 203 |
| 8.5. « Rappel » et désir du « retour du Même »..... | 210 |
| Chapitre IX. « Logos » et « pathos » : la lecture axiologique et émotionnelle..... | 216 |
| 9.1. La prégnance des valeurs largement partagées dans la production des émotions... 216 | |
| 9.2. L'autorité du narrateur dans la production des émotions..... | 221 |
| 9.3. Hésitation des sentiments et « dimension argumentative des discours »..... | 228 |
| Conclusion intermédiaire. Les « pratiques d'appropriation différentielles » programmées dans le texte..... | 235 |
| Troisième partie : La « poétique du support » | 241 |
| Chapitre X. Mise au point propédeutique : la lecture « historique » dérivée à travers le travail éditorial | 242 |
| 10.1. La « poétique du support »..... | 242 |
| 10.2. L'inscription du texte dans le régime d'historicité..... | 248 |
| Chapitre XI. Construction du livre (ou de l'objet imprimé) et modalité de la lecture | 253 |
| 11.1. L'organisation extérieure du livre (ou de l'objet imprimé)..... | 253 |
| 11.2. L'organisation intérieure du livre (ou de l'objet imprimé) | 268 |
| Conclusion intermédiaire. Les mises en condition de la lecture par différentes formes éditoriales de publication..... | 283 |
| Chapitre XII. Périodique, livre, « tension narrative » | 286 |
| 12.1. Le moment de l'effet de « tension narrative » | 286 |
| 12.2. Le découpage du texte dans le journal comme vecteur de la « tension narrative » | 290 |

| | |
|--|-----|
| 12.3. Le découpage du texte dans l'édition en livraisons et en fascicules | 294 |
| 12.4. L'effort éditorial à des fins de production de l'effet de « tension narrative »..... | 297 |
| Conclusion intermédiaire. Déplacement d'une telle forme éditoriale à l'autre et fonctionnalité de l'effet de « tension narrative »..... | 300 |
| Chapitre XIII. L'Annonce publicitaire..... | 303 |
| 13.1. L'annonce de publication en feuillets | 303 |
| 13.2. L'annonce de l'édition en livraisons, en fascicules, et de l'édition bon marché à 65 centimes..... | 308 |
| 13.3. L'annonce de la publication dans les journaux-romans | 313 |
| Chapitre XIV : L'illustration..... | 317 |
| 14.1. L'illustration de couverture de l'édition bon marché à 65 centimes..... | 317 |
| 14.2. L'illustration de la 1 ^{ère} livraison et du 1 ^{er} fascicule..... | 322 |
| 14.3. L'illustration de chaque livraison et de chaque fascicule | 325 |
| 14.4. L'illustration insérée dans le texte | 339 |
| Chapitre XV. L'intervention éditoriale sur le texte : du texte feuilletonesque au texte livresque | 348 |
| 15.1. Pour un examen comparatif des textes..... | 348 |
| 15.2. La coupe et ses effets | 352 |
| 15.3. Les intentions éditoriales de la coupe | 376 |
| 15.4. Le retour au « mélo » : le cas des <i>Deux Orphelines</i> | 383 |
| 15.5. La censure éditoriale : le cas de <i>La Porteuse de pain</i> | 395 |
| Conclusion..... | 410 |
| Table des matières | 475 |
| Table des illustrations..... | 481 |
| Table des tableaux | 485 |
| Index..... | 486 |

Introduction

Ce travail a pour objectif d'étudier les récits populaires, diffusés sous la III^e République, que l'on baptise *a posteriori* sous l'étiquette générique de « roman de la victime », en les envisageant en termes de réception et de lecture. Il importe au préalable de justifier le choix du corpus, de mettre en évidence l'intérêt d'analyser ce type de fiction dans ses rapports au lecteur, de délimiter le terrain et de préciser la démarche de l'étude.

Splendeurs et misères du roman de la victime

En se référant aux travaux d'Ellen Constans, considérée comme la pionnière la plus active et la plus spécialisée dans la recherche sur le roman de la victime¹, on notera que c'est entre 1875 et 1914 que ce type de récit fait incursion dans le paysage de la littérature française. Il suffira, pour constater cette prolifération du roman de la victime, de jeter un œil sur les romans alors mis en feuilleton dans *Le Petit Journal*, un des quotidiens à grand tirage : bien que nous soyons très loin d'avoir lu les 248 œuvres parues pendant cette période dans ce quotidien de Moÿse Polydore Millaud, le sondage de leurs titres – qui affichent fréquemment leur « fonction thématique » au sens donné par Gérard Genette² – et des noms de leurs producteurs nous amène à estimer que plus de 80 % des œuvres peuvent être rangées sous l'étiquette générique du roman de la victime (voir l'annexe I)³.

Une mode littéraire fleurit alors autour de la diffusion massive des romans signés Adolphe d'Ennery (1811-1899), Henri Demesse (1854-1908), Pierre Decourcelle (1856-1926), Jules de Gastyne (pseudonyme de Jules de Benoist, 1847-1920), Louis Létang (1855-1938), Jules Mary (1851-1922), Xavier de Montépin (1823-1902), Ély-Montclerc (pseudonyme de Mary Cornely, née Galy, 1862-1917), Michel Morphy (pseudonyme de Maximilien Lennat, 1863-1928), Georges Pradel (1840-1908), Émile Richebourg (1833-1898), Paul Saunière (1827-

¹ Ellen Constans, « Victime et martyr ! Héroïne ? La Figure féminine dans le roman de la victime (1875-1914) », in *Douleurs, souffrances et peines. Figures des héros populaires et médiatiques*, Lleida, L'Ull Critic 8, 2003, pp.15-31. Elle précise aussi : « Ce type de récit [Le roman de la victime] prolifère à partir de 1875 et jusqu'au début du XX^e siècle dans la production populaire » (Ellen Constans, *Parlez-moi d'Amour. Le roman sentimental. Des romans grecs aux collections de l'an 2000*, Limoges, Pulim, 1999, pp.192-193.).

² Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, pp.85-89.

³ Daniel Couégnas, lorsqu'il analyse les titres des volumes parus dans la collection du « Livre populaire » de l'éditeur Fayard, affirme que « tous ces titres font partie de la catégorie des titres littéraires, tels que définis par Genette [...] » et qu'« ils sont construits à partir du thème ou de l'objet central de l'œuvre qu'ils "résument" ». (Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1992, p.42.)

1894), Pierre Sales (1854-1914), Georges Spitzmüller (1867-1925), Maxime Villemer (pseudonyme d'Anne Violet, 1841-1923), etc. On ajoutera à cette liste Georges Maldague (pseudonyme de Joséphine Maldague, 1857-1938), Charles Mérouvel (1832-1920), Georges Ohnet (1848-1918)⁴. Pour ne pas citer tous les praticiens du roman de la victime – ce qui est d'ailleurs difficile, car ils sont très nombreux –, nous dirons que leurs œuvres ont été appréciées par un large public sous la III^e République.

Un trait majeur qui distinguera le roman de la victime d'autres branches de la littérature populaire⁵ tient au fait que ce type de récit ne se concentre pas sur « le héros qui mène l'action, mais sur la victime qui la subit »⁶. Le récit s'organise ainsi le plus souvent autour d'un personnage féminin victimisé, car la femme fut considérée, – au-delà de la distinction des classes sociales –, comme un être faible selon l'opinion dominante (la *doxa*) de l'époque. Les romanciers aiment par conséquent mettre en scène une jeune fille séduite, trompée, violée (*Le Roman d'une ouvrière* de Georges Maldague, *La Charmeuse d'enfant* de Jules Mary, *Chaste et flétrie* de Charles Mérouvel, *L'Enfant du faubourg*, *Les Deux Berceaux*, *La Dame en noir* d'Émile Richebourg), et enlevée, abandonnée ou maltraitée (*Le Remords d'un ange* et *Les Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery, *Mignon* de Michel Morphy) ; les romanciers préfèrent également prendre pour thématique l'amour irrégulier, au regard de la morale dominante, qui entraîne la chute de la jeune fille, souvent chassée par sa famille (*Mortes et Vivantes* de Charles Mérouvel, *La Fille maudite* d'Émile Richebourg), ainsi que son mariage, auquel la jeune fille est contrainte par sa famille (*Martyre !* d'Adolphe d'Ennery, *Mortes et Vivantes* de Charles Mérouvel, *Le Marchand de diamants* de Xavier de Montépin, *La Dame voilée*, *Deux Mères*, *Jean Loup*, *La Dame en noir* d'Émile Richebourg) ; la femme peut aussi être la victime de soupçons injustifiés (*Les Deux Gosses* de Pierre Decourcelle, *Martyre !* d'Adolphe d'Ennery, *L'Honneur du mari* de Pierre Sales) ; elle est tout à la fois accusée à tort, condamnée et emprisonnée (*La Porteuse de pain* de Xavier de Montépin, *Le Docteur Madelor* et *La Pocharde* de Jules Mary). Parfois, les romanciers mettent en scène le mari trompé (*Jean*

⁴ On notera que tous ces romanciers énumérés ne se sont pas spécialisés exclusivement dans la production du roman de la victime. Certains romanciers pratiquaient aussi d'autres genres romanesques. Ainsi, avant de s'imposer comme un praticien du roman de la victime, Xavier de Montépin « écrivait tout d'abord des romans mondains, de tonalité pessimiste, se déroulant dans un milieu interlope d'aristocrates corrompus, de courtisanes et d'aventuriers », alors que Jules Mary s'engageait dans la production de tous genres : « romans militaires », « romans judiciaires et de police », « romans d'aventures » (Lise Queffélec, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1989, pp.80-82.).

⁵ Cette caractérisation du roman de la victime se fonde principalement sur l'étude importante réalisée par Ellen Constans dans sa « Victime et martyr ! Héroïne ? La Figure Féminine dans le roman de la victime (1875-1914) », *op.cit.*

⁶ Lise Queffélec, *op.cit.*, p.89.

Loup et Petite Mionne d'Émile Richebourg), et l'homme injustement accusé et faussement condamné, mais on soulignera que cette victimisation du personnage masculin prélude souvent à celle du personnage féminin (*Seule !* d'Adolphe d'Ennery, *Le Fiacre N° 13* et *Chanteuse des rues* de Xavier de Montépin, *Roger-la-Honte* de Jules Mary).

Au-delà de la distinction sexuelle, le personnage victimisé – donc principal ou semi-principal – mis en scène dans le roman de la victime, ne s'inscrit pas dans la lignée du « héros charismatique du roman populaire » qu'Umberto Eco définit comme « quelqu'un [qui] possède un pouvoir que le lecteur n'a pas »⁷, ou bien comme « un personnage aux qualités exceptionnelles qui dévoile les injustices du monde et tente de les réparer par des actes de justice privée »⁸. Pour le dire autrement, dans le roman de la victime, comme le précise Anne-Marie Thiesse, « la fonction "héros" n'est pas identifiable à une fonction "sujet" »⁹. L'héroïne se présente alors comme un objet manipulé, et cela vient du fait qu'elle n'est pas toujours dotée des trois modalités nécessaires à la fonction de sujet (savoir, pouvoir, vouloir). Pour plus de clarté et pour aller vite à l'essentiel, nous postulons avec Ellen Constans que :

[...], le héros est un sujet doté de vouloir, de pouvoir et (le plus souvent) de savoir, une force agissante qui crée les conditions de son triomphe, tandis que la victime est un objet dépourvu ou presque de ces modalités : c'est un agent extérieur à elle, Providence ou Hasard [...], qui est chargé d'assurer la réhabilitation et le retour à l'ordre¹⁰.

En se focalisant sur la femme-victime dont la faiblesse est ainsi aggravée par l'attribution restreinte des modalités qui permettent d'être sujet et non objet, le roman de la victime orchestre les douleurs, les souffrances et les épreuves qu'elle subit au cours d'un long chemin du calvaire. Et c'est par cette mise en récit de la figure hyperboliquement tragique de la femme-victime que le roman de la victime valorise sa « capacité à souffrir, à se résigner sans désespérer »¹¹ ; une capacité indispensable qui permet à la femme-victime de s'imposer comme une héroïne. Élaboré par des romanciers dont la majorité des œuvres est publiée des années 1875 aux années 1900 (tels qu'Adolphe d'Ennery, Charles Mérouvel, Jules Mary, Xavier de Montépin, Michel Morphy ou Émile Richebourg, que nous considérons comme la première génération des praticiens du roman de la victime), ce modèle fondateur est, sans

⁷ Umberto Eco, « Pleurer pour Jenny ? » in *De Superman au surhomme* (1993 pour la traduction française), Éditions Grasset & Fasquelle, coll. « Biblio Essais », 2005, p.21.

⁸ Umberto Eco, « Grandeur et décadence du surhomme », *ibid.*, p.104.

⁹ Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque* (1984), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2000, p.148.

¹⁰ Ellen Constans, « Victime et martyr ! Héroïne ? La Figure féminine dans le roman de la victime (1875-1914) », *op.cit.*, p.21.

¹¹ *Ibid.*, p.26.

modification sérieuse, relayé par la nouvelle génération des auteurs des années 1900-1914 (comme Jacques Brieune, Jules de Gastyne, Louis Létang, Ély-Montclerc, Georges Spitzmüller, Arthur Bernède (1871-1937), selon la liste proposée par Lise Queffélec¹²) : les œuvres de ces derniers auteurs sont pourtant nuancées par le nouveau terme qualificatif de « roman sentimental » apparu au début du XX^e siècle, comme le précise l’auteur du *Roman-feuilleton français au XIX^e siècle* :

C’est à partir de 1900 que l’expression « roman sentimental » se répand dans les journaux et chez les critiques. Mérouvel, Jules Mary, Georges Pradel (Emmanuel-Georges Pradier, 1840-1908), M. Morphy, P. Decourcelle, G. Ohnet, P. Sales, occupent toujours le terrain. Richebourg meurt en 1898, Montépin en 1902, mais leurs œuvres, parfois republiées en feuilletons, connaissent, surtout, un franc succès dans les éditions populaires. La génération suivante n’apporte guère de changements à des modèles qui ont fait leurs preuves¹³.

Même s’il se trouve de plus en plus concurrencé, notamment avec le roman criminel-policier dont les auteurs principaux sont Gaston Leroux (1868-1927) avec son héros Rouletabille et Maurice Leblanc (1864-1914) avec son héros Arsène Lupin – sans oublier Marcel Allain (1885-1969) et Pierre Souvestre (1874-1914) avec leur série *Fantômas* –, le roman de la victime demeure encore dominant dans la production romanesque à destination du grand public au début du XX^e siècle.

Toutefois, s’il alimente ainsi la fièvre de lecture d’une population française sous la III^e République, le roman de la victime semble être aujourd’hui refoulé dans les oubliettes de l’histoire de la fiction populaire et, plus généralement, dans celles de la littérature française. En contraste avec un certain nombre de romans d’Eugène Sue (1804-1857), d’Alexandre Dumas (1802-1870), d’Alexis Ponson du Terrail (1829-1871), de Paul Féval (1816-1887), de Pierre Souvestre et de Marcel Allain, ou encore de Gaston Leroux, la très grande majorité des œuvres des praticiens du roman de la victime font rarement l’objet de ce que Jacques Migozzi appelle le « retour éditorial »¹⁴, inauguré et animé par la fondation en 1979 de la collection « Bouquins » de Robert Laffont. On ne compte en effet que deux romans de Jules Mary –

¹² Lise Queffélec, *op.cit.*, p.101.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Jacques Migozzi, « Le retour éditorial du refoulé ou la jubilation du second degré », in *Le Roman Populaire en question(s)*, Actes du colloque international de mai 1995 à Limoges, sous la direction de Jacques Migozzi, Limoges, coll. « Littératures en marge », 1997, pp.223-240.

Roger-la-Honte et *La Pocharde* – qui sont entrés en 2001¹⁵ dans cette « pléiade du roman populaire » pour user de la formulation de Jean-Claude Vareille¹⁶.

Un même constat peut être formulé pour la collection « Omnibus » lancée en 1990 sous le titre de « Mélos » par les Presses de la Cité. Certes, comme l'annonce Claude Aziza, la collection avait pour visée éditoriale d'« ouvrir la voie à de fécondes rééditions de grandes œuvres [...] d'une littérature injustement méprisée pendant longtemps et qui, peu à peu, sort de l'ombre : la littérature populaire »¹⁷, et en 1992, elle a contribué à une sorte de canonisation tardive de *La Porteuse de pain* de Xavier de Montépin, du *Maître de Forges* de Georges Ohnet et de *La Charmeuse d'enfants* de Jules Mary. Toutefois, depuis la publication de ces œuvres, on ne voit plus apparaître aujourd'hui les « fécondes rééditions de grandes œuvres » du roman de la victime dans cette collection.

L'indifférence à l'égard du roman de la victime semble également manifeste dans le domaine de la recherche institutionnelle sur la littérature populaire. Si le roman d'aventures ou le récit policier donnent lieu à de nombreuses études savantes et universitaires, rares sont en effet les travaux consacrés au roman de la victime. En voici un aperçu : deux études d'Ellen Constans (celle qui est consacrée à l'enjeu de l'héroïne du roman de la victime¹⁸, et celle qui analyse l'inscription de l'Histoire dans ce type de récit¹⁹) ; une analyse, proposée par Anne-Marie Thiesse, sur *La Porteuse de pain*²⁰ ; un mémoire de Frédérick Durand consacré aux *Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery²¹ ; un mémoire de Sandrine Macetti portant sur *La Porteuse de pain* de Xavier de Montépin et sur *Chaste et flétrie* de Charles Mérouvel²².

¹⁵ Jules Mary, *Roger-la-Honte – La Revanche de Roger-la-Honte, La Pocharde – Les filles de la Pocharde*, édition établie et présentée par Aline Demars, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2001.

¹⁶ Jean-Claude Vareille, *Le Roman populaire français (1789-1914). Idéologies et pratiques*, Limoges/Québec, Pulim/Nuit Blanche, coll. « Littératures en marge », 1994, p.25.

¹⁷ Claude Aziza, « Splendeurs et misères du roman populaire en son âge d'or (1875-1918) », in *Mélos*, Paris, Presses de la Cité, coll. « Omnibus », 1992, p.IV.

¹⁸ Ellen Constans, « Victime et martyre ! Héroïne ? La Figure Féminine dans le roman de la victime (1875-1914) », *op.cit.*, pp.15-30.

¹⁹ Ellen Constans, « Le peuple sans mémoire du roman de la victime », in *Problèmes de l'écriture populaire au XIX^e siècle*, sous la direction de Roger Bellet et Philippe Régnier, Limoges, Pulim, coll. « Littératures en marge », 1997, pp.99-114.

²⁰ Anne-Marie Thiesse, « Un classique du roman populaire : *La Porteuse de pain* de Xavier de Montépin », *op.cit.*, pp.161-179.

²¹ Frédérick Durand, *Roman-Feuilleton et représentations du privé à la fin du 19^e siècle : le cas des Deux Orphelines d'Adolphe d'Ennery*, mémoire de maîtrise en études littéraires, sous la direction de Manon Brunet, Université du Québec, 1997.

²² Sandrine Macetti, « Des héroïnes victimes : Jeanne Fortier et Jeanne Jousset. *La Porteuse de pain* de Xavier de Montépin (1884) et *Chaste et flétrie* de Charles Mérouvel (1889) », mémoire de DEA, sous la direction de Jacques Migozzi, Université de Limoges, 1998.

Il est possible, pour comprendre cette rareté des études consacrées au roman de la victime, d'évoquer une « échelle axiologique » dont parle Ellen Constans lorsqu'elle s'interroge sur la raison pour laquelle « le genre sentimental est réduit à la portion congrue » :

Encore faut-il observer que même dans les recherches sur la littérature (ou paralittérature ou littérature de grande consommation) le genre sentimental est réduit à la portion congrue. Pourquoi ? [...] troisième hypothèse que j'adopterai de préférence : parmi les « mauvais genres » s'est instituée, à l'insu des chercheurs eux-mêmes (et des lecteurs peut-être aussi), une sorte de hiérarchie ; il en est de plus nobles ou de plus élevés que d'autres ! Le roman policier et le récit de science-fiction se placeraient au haut de cette nouvelle échelle axiologique, le roman d'amour sur les degrés inférieurs, un peu au-dessus du roman pornographique cependant (avec le quel on ne veut pas le confondre, mais dont on le rapproche...). Cette hiérarchisation nous paraît révélatrice : plus ou moins nous transposons nos présupposés, nos préjugés, nos critères de jugement intellectuels et idéologique (voire éthiques) des territoires de la recherche institutionnelle à ceux que les institutions rejettent dans les friches²³.

Proche du roman sentimental²⁴, mais s'en distinguant, comme le note Daniel Compère, en ce sens qu'il met l'accent « sur les malheurs d'une VICTIME plus que sur son cheminement amoureux »²⁵, le roman de la victime semble donc se placer « sur les degrés inférieurs » pour les chercheurs en littératures populaires. Cette négligence vis-à-vis du roman de la victime, nous semble-t-il, est d'autant plus sérieuse qu'il constituait, nous le répétons, une part importante et dominante de la fiction populaire à la fin du XIX^e siècle et à la Belle Époque. Le roman de la victime mérite donc d'être étudié, et c'est ainsi que nous avons décidé de nous intéresser à cette production romanesque qui était populaire en son temps, mais qui est refoulée de nos jours dans l'ombre de l'histoire de la littérature populaire française.

Pour une histoire de la lecture du roman de la victime

Inaugurées par les lois de François Guizot sous la Monarchie de Juillet, et relayées par celles d'Alfred de Falloux sous le Second Empire, l'alphabétisation et la scolarisation s'opèrent de manière décisive et, dès 1881-1882, Jules Ferry décrète que « désormais l'apprentissage scolaire [est] du ressort de l'État et il [supprime] par là même les effets de décalage par rapport au mouvement général, le retard des filles sur les garçons et celui des

²³ Ellen Constans, *Parlez-moi d'Amour*, *op.cit.*, p.9.

²⁴ Le roman sentimental affiche trois traits essentiels : d'abord, le récit prend pour thématique un amour unique ; ensuite, le récit se focalise sur deux personnages qui constituent couple ; enfin, le récit propose une intrigue, qui est configurée par la rencontre de ces personnages et par l'obstacle qu'ils sont destinés à dépasser, et qui conduit à un bonheur ou à un malheur. (*Ibid.*, p.18.)

²⁵ Daniel Compère, *Les Romans populaires*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Les fondamentaux de la Sorbonne Nouvelle », 2011, p.105.

ruraux sur les citadins »²⁶. À cette date, 2 708 000 garçons et 2 633 000 filles sont inscrits dans les écoles, et « le taux des alphabétisés et des scolarisés atteint 95 % au cours du XIX^e siècle »²⁷.

Il faudrait certes distinguer nettement l'alphabétisation ou la scolarisation de ce que Noë Richter désigne comme la « lecturisation »²⁸, dans la mesure où, comme le montrent les travaux de Jean Hébrard²⁹ et de François Bresson³⁰, les notions simplificatrices d'« alphabétisation » et de « scolarisation » effacent toute une « gamme d'habiletés » en matière de lecture, des performances les plus virtuoses aux plus hésitantes³¹ : « [du] simple déchiffrement à la consommation délectable, le chemin est long »³². Il est toutefois légitime de constater que la politique éducative de Jules Ferry permet pleinement l'entrée de la population française dans la « culture écrite » : l'« ancien écart entre hommes et femmes » disparaît, et ces dernières commencent à représenter progressivement une partie importante, et de plus en plus vaste, des consommateurs des imprimés populaires³³. Les œuvres du roman de la victime, comme on le dit souvent, ont été produites à destination de ces femmes fraîchement alphabétisées et scolarisées.

De là l'intérêt d'étudier ces œuvres en termes de réception et de lecture, car ce sont ces femmes lectrices qui donnent, en dernière instance, leur existence aux œuvres du roman de la victime (nous ne postulons toutefois pas que les œuvres n'ont pas été lues par le public masculin). Comme le note Michel Charles, en effet, « [l']intervention du lecteur n'est pas un

²⁶ Jean-Yves Mollier, « La naissance de la culture médiatique à la belle Époque », in *La Lecture et ses publics à l'époque contemporaine. Essais d'histoire culturelle*, Paris, PUF, coll. « Le nœud gordien », 2001, p.161.

²⁷ Maurice Crubellier, « L'élargissement du public », in *Histoire de l'édition française*, tome III, *Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque* (1985), sous la direction de Roger Chartier et Henri-Jean Martin, Paris, Fayard/Promodis, 1990, pp.15-16.

²⁸ Noë Richter, *La Lecture et ses institutions. 1. La lecture populaire : 1700-1918*, Bassac, Plein Chant, 1987, p.232.

²⁹ Jean Hébrard, « École et alphabétisation au XIX^e siècle », *Annales Économies, Sociétés, Civilisations*, 35^{ème} année, n° 1, 1980, pp.66-80., « L'autodidaxie exemplaire. Comment Valentin Jamerey-Duval apprit-il à lire ? », in *Pratiques de la lecture* (1985), sous la direction de Roger Chartier, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2003, pp. 29-78., « Peut-on faire une histoire des pratiques populaires de lecture à l'époque moderne ? », in *Histoire de lecture : XIX^e-XX^e siècles*, sous la direction de Jean-Yves Mollier, Bernay, 2005, pp.105-140.

³⁰ François Bresson, « La lecture et ses difficultés », in *Pratiques de la lecture, op.cit.*, pp.15-27.

³¹ Roger Chartier, « Du livre au lire », in *ibid.*, p.87.

³² Maurice Crubellier, *op.cit.*, p.20.

³³ Martyn Lyons, « Les nouveaux lecteurs au XIX^e siècle. Femmes, enfants, ouvriers », in *Histoire de la lecture dans le monde occidental* (1997 pour la traduction française), sous la direction de Guglielmo Cavallo et Roger Chartier, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2001, p.393.

épiphénomène. Dans la lecture, par la lecture, tel texte se construit comme littéraire »³⁴. Un constat analogue est de même formulé par Michel Picard :

Si la littérature est activité, comment ne considérer que celle de l'écrivain, pour privilégiée qu'elle soit, et oublier celle de milliers ou de millions de lecteurs, sans lesquels le texte n'a pas d'existence : il y a des écrits sans lecteurs, mais non de littérature sans lecture³⁵.

La démarche la plus fréquente – et la plus sûre sans doute – pour apprécier la réception des écrits dans un régime d'historicité consisterait à rassembler et à analyser des témoignages émanant du lectorat (il ne s'agit pas ici des écrivains, des critiques ou des commentateurs, définis comme ensemble d'individus capables de laisser des traces écrites). Une telle démarche n'est pourtant pas possible pour nous ; rares sont les documents bruts valant pour témoignage direct. Si l'enquête orale, réalisée par Anne-Marie Thiesse autour d'une centaine de personnes nées entre 1883 et 1900³⁶, constitue une source précieuse (dans la mesure où elle donne un accès au monde des récepteurs des imprimés appartenant aux classes modestes), elle ne fournit pas d'indices directs permettant de mettre en lumière l'acte même de la lecture.

Dans l'attente de pouvoir disposer de traces écrites, telles que celles ayant permis à Judith Lyon-Caen de dévoiler l'univers, jusqu'alors inavoué, des lecteurs et des lectrices d'Honoré de Balzac et d'Eugène Sue au temps de Louis-Philippe³⁷, nous avons exploré les documents conservés aux Archives Nationales : les dossiers des romanciers populaires (appartenant initialement à la Société des Gens de Lettres), le fonds des journaux quotidiens comme *Le Journal* et *Le Petit Parisien*, et la très riche et fameuse série F18 qui a, jusqu'à aujourd'hui, donné lieu à de nombreuses enquêtes sur le commerce des imprimés au XIX^e siècle. Le sondage de ces documents précieux nous a pris beaucoup de temps pour un résultat fort mince toutefois.

Il est vrai que nous disposons des discours sur la lecture de la fiction populaire, construits par ceux qui estimaient être les gardiens d'une culture légitimiste au XIX^e siècle et à la Belle Époque. Ces discours ne constituent toutefois pas une source objective qui nous permettrait de décrire la réalité des pratiques de lecture, dans la mesure où ils sont figés par la représentation que les gardiens d'une culture légitimiste se faisaient alors d'une culture dite populaire : ils n'indiquent par conséquent que leurs manières de percevoir et d'apprécier la lecture de fiction

³⁴ Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1977, p.9.

³⁵ Michel Picard, « Littérature/lecture/jeu », in *La Lecture littéraire*, Colloque de Reims, Paris, Clancier-Guénaud, 1987, p.163.

³⁶ Anne-Marie Thiesse, « Mutations et permanences de la culture populaire : la lecture à la Belle Époque », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 39^e année, n° 1, 1984, pp.70-91., et *Le Roman du quotidien*, op.cit.

³⁷ Judith Lyon-Caen, *La Lecture et la vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006.

ou encore leurs méfiances face à cette pratique culturelle. L'histoire de la lecture du roman de la victime se trouverait alors réduite à l'histoire d'un imaginaire des élites qui fonde institution, jugement et décision...³⁸

Cette absence quasiment complète de traces directement écrites par le lectorat du roman de la victime nous a par conséquent conduit à recourir à une autre approche, celle proposée par Roger Chartier :

Tout auteur, tout écrit impose, en effet, un ordre, une posture, une attitude de lecture. Qu'il soit explicitement affirmé par l'écrivain ou bien produit mécaniquement par la machinerie du texte, inscrit dans la lettre de l'œuvre mais aussi dans les dispositifs de sa mise en imprimé, le protocole de lecture définit quels doivent être la correcte interprétation et le juste usage du texte, et en même temps il dessine son lecteur idéal. De ce dernier, auteurs et éditeurs ont toujours une claire représentation : ce sont les compétences qu'ils lui supposent qui guident leur travail d'écriture ou d'édition, ce sont les pensées et les conduites qu'ils lui désirent qui fondent leurs efforts et effets de persuasion. En réinterrogeant les textes et les livres, il est donc possible de mettre au jour les lectures qu'ils entendaient produire, ou celles tenues comme aptes à déchiffrer le matériau qu'ils donnaient à lire³⁹.

Les propositions ainsi formulées par l'historien de la lecture nous amènent à penser que le lecteur n'existe qu'à travers l'œuvre, tout comme celle-ci n'existe qu'à travers celui-là. En d'autres termes, c'est l'œuvre qui construit le lecteur ; *en théorie*, le lecteur est « fabriqué » par l'œuvre, car elle porte dans sa textualité et sa matérialité les marques de la conduite de la lecture que lui supposent son auteur et son éditeur. Entendue comme la programmation de l'activité du lecteur, la « fabrique » du lecteur s'opère donc par et dans l'œuvre elle-même, car cette dernière mobilise la « poétique du support »⁴⁰ et la « captation romanesque » pour guider la lecture. Nous considérons ainsi l'œuvre comme un objet imprimé dont les structures textuelles et matérielles renvoient à un procès de fabrication du lecteur : l'œuvre se définit donc comme une archive des plus éloquentes et des plus riches, d'autant plus qu'elle nous fournit des indications précieuses relatives aux pratiques de son utilisateur.

Cette approche textuelle et bibliographique doit être complétée par celle qui cherche à décrire les contextes dans lesquels la lecture a lieu, car, comme le précise Roger Chartier :

³⁸ Voir sur ce point Roger Chartier et Jean Hébrard, « Les imaginaires de la lecture », in *Histoire de l'édition française*, tome IV, *Le Livre concurrencé 1900-1950* (1986), sous la direction de Roger Chartier et Henri-Jean Martin, Paris, Fayard/Promodis, 1991, pp.567-581. Anne-Marie Chartier et Jean Hébrard, *Discours sur la lecture* (1989), Paris, Fayard, 2000.

³⁹ Roger Chartier, « Préface », in *Pratiques de la lecture*, *op.cit.*, p.8.

⁴⁰ Nous empruntons cette notion de « poétique du support » à Marie-Ève Thérénty, « Pour une poétique historique du support », *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*. Histoire culturelle/histoire littéraire, n° 143, 2009, pp.109-115.

Il faut tenir, aussi, que la lecture est toujours une pratique incarnée dans des gestes, des espaces, des habitudes. À distance d'une phénoménologie qui efface toute modalité concrète de l'acte de lecture et le caractérise par des effets postulés comme universels (ainsi le travail de réponse au texte qui fait que le sujet se comprend mieux grâce à la médiation de l'interprétation), une histoire des manières de lire doit identifier les dispositions spécifiques qui distinguent les communautés de lecteurs et les traditions de lecture⁴¹.

Nous précisons donc la problématique de notre étude : c'est en croisant trois types d'étude (enquête historique décrivant les contextes de la lecture, analyse textuelle et examen bibliographique) que nous tenterons de comprendre comment le lecteur du roman de la victime est « fabriqué » à travers une série de déterminations imposées par les contraintes des situations de la lecture ; par « les effets de sens visés par dispositifs mêmes de l'écriture » ; et par les modalités d'inscription d'un texte dans l'objet imprimé⁴². C'est sans doute la seule approche qui nous permette de tenter de discerner la figure du public du roman de la victime ; un public qui a sombré dans l'oubli sans laisser de traces directes.

Notre approche, on l'aura compris, ne consiste pas à décrire des confidences qui seraient faites par les lecteurs des œuvres du roman de la victime, mais à resituer modestement la figure de ce public à l'aide de cercles concentriques. C'est ainsi qu'a procédé Alain Corbin, lorsqu'il a tenté de recréer la silhouette de Louis-François Pinagot, de manière « à enchâsser en quelque sorte la trace minuscule et à décrire tout ce qui a gravité, à coup sûr, autour de l'individu choisi »⁴³. Bref, nous allons dès maintenant nous consacrer à un lectorat qui exista sans aucune doute sous la III^e République (l'ensemble des œuvres du roman de la victime dont nous pouvons disposer aujourd'hui témoignera de l'existence de ce public), mais qui ne nous fournit aucun témoignage direct et personnel de ses lectures. En effet, nous ne bénéficions pas d'« un compte-rendu aussi détaillé, aussi confus mais aussi riche de ce qu'il a fait de la moitié de lecture » pour prendre l'expression de Martyn Lyons⁴⁴. Notre travail se définira donc comme une tentative qui consiste à s'interroger sur « les conditions de possibilité d'une histoire des pratiques de lecture, rendue difficile à la fois par la rareté des traces directes et la complexité d'interprétation des indices directs » selon la formulation de Roger Chartier⁴⁵.

⁴¹ Roger Chartier, « Communautés de lecteurs », in *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Albin Michel, 1996, p.135.

⁴² Roger Chartier, « Histoire et littérature », in *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude* (1998), Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 2009, pp.326-327.

⁴³ Alain Corbin, *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot*, Flammarion, coll. « Champs », 1998, p.9.

⁴⁴ Martyn Lyons, *Le Triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Promodis, 1987, p.222.

⁴⁵ Roger Chartier, « Du livre au lire », in *Pratiques de la lecture, op.cit.*, p.81.

Délimitation du terrain de l'étude

Après avoir revendiqué l'intérêt d'étudier les œuvres du roman de la victime dans ses rapports au lecteur, il nous reste à définir le champ de notre travail. C'est que le roman de la victime, on l'a suggéré, constitue une partie dominante de la production romanesque à la fin du XIX^e siècle et à la Belle Époque, et les œuvres de ce type constituent un corpus énorme. Cela nous amène à un délicat travail préliminaire : la sélection des auteurs et la délimitation de la période de l'étude.

En postulant que des travaux parallèles et ultérieurs complèteront les lacunes du nôtre, nous avons décidé d'exclure de notre étude les œuvres d'auteurs importants, comme Pierre Decourcelle, Jules Mary ou Charles Mérouvel, et celles des romanciers des années 1900-1914. Car pour mieux saisir ce phénomène culturel, manifesté autour de la diffusion massive du roman de la victime, il nous a paru plus pertinent de nous concentrer sur trois romanciers. Notre choix s'est porté sur Adolphe d'Ennery, Xavier de Montépin et Émile Richebourg.

Notre sélection de ces auteurs, si arbitraire soit-elle, peut être justifiée par le fait qu'ils sont des représentants prototypiques du roman de la victime, et qu'ils ont produit des œuvres devenues canoniques dans ce domaine de la production romanesque.

Écoutons Lucien Descaves qui parlait d'Adolphe d'Ennery dans son article publié en 1890 dans *Le Supplément littéraire* du *Le Figaro* :

Entré fort tard dans le roman populaire, il [Adolphe d'Ennery] y retrouve les succès que commençaient à lui refuser ses drames caducs. Le zèle de collaborateurs éclairés lui permet d'appliquer à ses pièces le procédé bien connu des parfumeurs, lequel consiste, avec des manières premières toujours les mêmes, à trouver des artifices de confection, d'étiquette, pour faire accepter par le consommateur l'article invendable différemment présenté.

C'est ainsi que de *Jenny l'ouvrière*, de la *Grâce de Dieu*, des *Deux Orphelines*, etc... sont sortis ou vont naître d'extraordinaires feuilletons bâtards, au rebours de MM. Montépin et Mary qui tirent, mais inversement, deux moutures d'un sac. Ces combinaisons ne sont pas qu'adroites et fructueuses ; elles sont judicieuses aussi. Il paraît naturel que les mêmes péripéties, d'un usage éprouvé, alimentent à travers les générations ces deux jumeaux : le spectateur de l'Ambigu et le lecteur des omnibus, d'atelier, de la loge, de tous les petits endroits où peut s'introduire cette littérature portative. Aussi m'étonne-t-on médiocrement en prêtant aux ravaudeurs qui mettent en feuilleton les pièces de M. d'Ennery, le dessein de rassembler à nouveau, pour le théâtre, ce qu'ils lui ont emprunté !⁴⁶

⁴⁶ Lucien Descaves, « Le Roman populaire », article publié le 25 janvier 1890 dans *Figaro Le Supplément littéraire*.

Félix Duquesnel décrit en 1922 comment Xavier de Montépin s'est imposé comme le « véritable romancier populaire », après avoir été concurrencé par Alexis Ponson du Terrail puis par Fortuné du Boisgobey :

Quand Ponson du Terrail fut mort, à Bordeaux, en 1871, Montépin se crut seul. Il le fut en effet jusqu'au moment où Paul Dalloz, en mal de journaux à un sou, qui ne s'alimentaient que par le feuilleton, inventa Fortuné du Boisgobey, un personnage falot, étrange, très doué, qui se prit à écrire du roman populaire tout comme il eût piqué de la tapisserie.

– Sauriez-vous faire du roman ? lui avait, un jour, demandé Dalloz.

Et Boisgobey de lui répondre, comme répondit l'homme à qui on demandait : « Sauriez-vous jouer du violon ?

– Je ne sais pas, je n'ai jamais essayé.

Boisgobey essaya, et réussit, ce qui créa une nouvelle concurrence à Xavier de Montépin. Mais lorsque disparut Fortuné du Boisgobey, il resta seul dans son genre, et sa production ne s'arrêta pas.

Il devint alors le véritable romancier populaire, quelque chose comme un succédané d'Eugène Sue, – ou pour mieux dire une « monnaie », car il n'en eut jamais ni l'originalité ni la maîtrise, – et ce fut pendant vingt ans et plus le roi du feuilleton. C'est la période de ses plus grands succès, avec *la Porteuse de pain*, *la Belle Angèle*, *la Fille de la courtisane*, *les Drames de la folie*, *la Joueuse d'orgue*, *la Marchande de fleurs* [sic]⁴⁷.

En 1892, Fernand-Hue rend de même hommage sans réserve à Émile Richebourg, en mentionnant ce que la naissance de la « nouvelle couche de lecteurs » doit à ce romancier :

Avant Richebourg, bon nombre de romanciers ont acquis une réputation quasi universelle : Alexandre Dumas, Eugène Sue, Balzac, Paul Féval, Élie Berthet, Ponson du Terrail et tant d'autres ont passionné plusieurs générations de lecteurs ; mais leurs œuvres n'ont pas pénétré, comme celle de Richebourg, dans le public populaire, dans les masses qui lisent peu jadis, d'abord parce que le peuple savait moins lire, ensuite parce qu'on n'avait pas encore inventé le journal à un sou, et c'est Richebourg qui a fait la fortune du journal à un sou : au lecteur nouveau créé par la presse à bon marché, il a su donner le roman qui lui convenait ; on peut même affirmer qu'il a puissamment contribué à créer cette nouvelle couche de lecteurs⁴⁸.

À en croire Thiébault-Sisson qui accusait en 1880 les lecteurs et les lectrices issus des classes ouvrières de s'emparer des journaux à un sou sans aucune intention de s'instruire, la figure de la femme-victime inventée par nos trois romanciers semblait alors jouir d'une certaine réputation au sein du public :

En France, la majeure partie de la population, peu instruite, ne lit guère et le plus souvent ne lit pas. Quoi qu'elle ait fait, depuis la guerre, d'étonnants progrès sous ce rapport, progrès dûment constatés par le succès des journaux à un sou, elle n'en reste pas moins attardée. À l'heure où le plus petit paysan de la Saxe, du Hanovre, du Danemark, des montagnes scandinaves et des plaines anglaises partage entre la lecture de la Bible et celle des périodiques illustrés les longues

⁴⁷ Félix Duquesnel, *Souvenirs littéraires. Georges Sand – Alexandre Dumas. Souvenirs intimes*, Paris, Plon, 1922, pp.273-274.

⁴⁸ Cité par Lise Queffélec, *op.cit.*, pp.83-84.

soirées de ses hivers, à l'heure où, dans leurs grossières demeures de troncs d'arbre, les colons du Canada, du Far-West, se tiennent au courant, non seulement des moindres incidents politiques, mais de toutes les découvertes scientifiques et de tous les progrès agricoles, tandis que leurs ménagères se délassent, entre deux ou trois *magazines*, des soins de leur intérieur et des soucis toujours renouvelés de la maternité, les ouvriers de nos villes et de nos campagnes s'abrutissent dans leurs cabarets enfumés ; s'il leur arrive de lire, soyez sûrs que ce sera rarement pour s'instruire ; ils farciront leur tête, l'homme des vaines disputes de la Chambre, la femme des tragiques aventures de la dernière héroïne de Richebourg, de Xavier de Montépin ou de d'Ennery⁴⁹.

Lancée par l'auteur de l'article intitulé « La presse française illustrée », cette attaque acharnée contre l'engouement d'un large public pour la lecture des journaux à un sou semble témoigner éloquemment que l'héroïne inventée par nos romanciers fut alors placée au cœur de l'intérêt romanesque comme stimulus des rêves et des fantasmes de la population française, au point de s'imprégner désormais dans les mémoires de cette masse liseuse pour devenir un « type » de femme tragique..., comme Rodolphe d'Eugène Sue ou Rocambole de Ponson du Terrail étaient entrés dans un panthéon du héros charismatique de la fiction populaire.

La délimitation que nous faisons dans le temps correspond en principe à la période d'entre 1875 et 1914, délimitée par Ellen Constans ; nous nous proposons toutefois de modifier cette périodisation, en l'établissant un an plus tôt, pour situer à 1874 l'émergence du roman de la victime, dans la mesure où *La Dame voilée* d'Émile Richebourg et *Le Pendu* de Xavier de Montépin sont parus dans *Le Petit Journal* cette année-là. Nos romanciers cessent de produire leurs œuvres aux alentours de 1900 : Adolphe d'Ennery décède en 1899, Émile Richebourg en 1898, et Xavier de Montépin en 1902. Mais, comme l'on a suggéré en citant Lise Queffelec, leurs œuvres font l'objet de republications fréquentes sous différentes formes éditoriales jusqu'en 1914 : ces classiques du roman de la victime sont diffusés et remportent encore un certain succès dans le marché littéraire au début du XX^e siècle, qui se renouvelle sans cesse par la publication des nouveaux titres dus aux romanciers des années 1900-1914. C'est la raison majeure pour laquelle notre travail porte sur cette quarantaine d'années allant de 1874 à 1914.

Plan de l'étude

Il convient enfin de préciser la structure de notre travail. En suivant les propositions de Roger Chartier, citées précédemment, notre travail s'articule en trois parties.

⁴⁹ Thiébaud-Sisson, « La presse française illustrée », *La Nouvelle revue*, tome cinquante-troisième, juillet-août, 1888, p.638.

La première partie sera consacrée à une enquête qui cherchera à décrire les contextes dans lesquels les œuvres de nos romanciers ont été diffusées, consommées et reçues. Elle s'appuiera sur des documents de différentes natures : déclarations d'imprimeurs, dépôt légal, enquêtes historiques et sources littéraires. Nous nous efforcerons de mesurer la diffusion de ces œuvres mises en vente sous différentes formes éditoriales, de nous pencher sur l'habitude consommatrice du lectorat supposé par nos romanciers, et de décrire la réalité de la réception des œuvres qui nous intéressent.

La deuxième partie se donnera comme tâche d'étudier « les effets de sens visés par les dispositifs mêmes de l'écriture » : en abordant l'analyse textuelle, nous tenterons de comprendre les stratégies de captation romanesque visant à programmer une lecture-immersion, fervente, passionnante et émotionnelle qui caractérise par excellence la réception des œuvres de nos écrivains. Cette analyse se fondera de manière rigoureuse sur les propositions conceptuelles et méthodiques formulées par les théoriciens de la lecture et du récit, et sur les acquis capitalisés par les spécialistes de la fiction populaire au cours de leurs travaux de recherche.

La troisième partie s'intéressera au travail de l'éditeur, cette instance intermédiaire, qui joue un rôle majeur dans la communication littéraire entre l'auteur et le lecteur : nous nous efforçons d'étudier la matérialité du texte et, plus précisément, la modalité d'inscription du texte dans l'objet imprimé, afin de comprendre comment ce travail éditorial participe à l'encadrement de la lecture. À cette étude qui examinera ce que nous appelons la « poétique du support », entendue comme la programmation de la lecture par la matérialité du texte, s'ajoutera celle qui analysera le façonnement du texte même pratiqué par l'éditeur, lorsque ce dernier s'engage dans le recyclage textuel pour proposer d'anciens succès du roman de la victime à sa nouvelle clientèle : il s'agira de comprendre comment l'éditeur tente d'adapter le texte déjà publié à l'horizon d'attente du public auquel il s'adresse, un public nettement distinct du premier public supposé par l'auteur.

Première partie : Diffusion, consommation et réception

Avant d'entrer dans l'investigation fondamentale qui vise à mettre en évidence les stratégies textuelles et éditoriales de captation du lecteur, mobilisées par/dans les œuvres de nos romanciers, nous nous proposons d'examiner dans cette partie la diffusion, la consommation et la réception de ces œuvres. Cet examen est d'autant plus indispensable qu'il se donne pour tâche de s'approcher du monde du lectorat supposé par nos auteurs.

Chapitre I. La diffusion

Pendant la période allant de 1874 à 1914, les œuvres de nos romanciers sont à nouveau publiées sous différentes formes éditoriales. On retiendra de façon schématique cinq types de support : journal quotidien à un sou, livre au format in-12 ou in-18 Jésus, édition en livraisons et en fascicules, journaux-romans, livre bon marché à 65 centimes. C'est grâce à la circularité de ces divers supports que les œuvres qui nous intéressent font l'objet d'une diffusion massive. Il semble toutefois que cette conception simplificatrice de "diffusion massive" ait tendance à dissimuler une réalité de la circulation des œuvres de nos auteurs. Il nous a donc paru nécessaire d'examiner de manière concrète la diffusion de ces œuvres.

Sur le plan de la méthode, l'enquête que nous allons mener dans ce chapitre se fondera sur les travaux pionniers de Pierre Orecchioni, qui a tenté de mesurer le « succès » d'Eugène Sue au XIX^e siècle⁵⁰, et sur ceux de Martyn Lyons, qui s'est intéressé aux « best-sellers » datant de 1811 à 1850⁵¹. Par contre, nous n'ambitionnons aucunement d'analyser la diffusion de toutes les œuvres des romanciers étudiés ; notre examen s'en tiendra modestement à celle de quelques-unes.

1.1. Le recensement des éditions

Une première saisie de la diffusion des œuvres de nos écrivains peut se construire à partir du recensement des différentes éditions qui les publient. Elle est surtout rendue possible par le recours à deux sources principales : la *Bibliographie de la France* et le *Catalogue général de la librairie française*.

1.1.1. *Bibliographie de la France* et *Catalogue général de la librairie française*

Visant à codifier l'enregistrement de la production des imprimés, mais aussi à faciliter la surveillance de la littérature susceptible d'être censurée⁵², la *Bibliographie de la France* a été

⁵⁰ Pierre Orecchioni, « Eugène Sue : mesure d'un succès », *Europe*, 60^{ème} année, n^{os} 643-4, novembre-décembre 1982, pp.157-166.

⁵¹ Martyn Lyons, « Best-sellers », in *Histoire de l'édition française*, tome III, *op.cit.*, pp.409-437.

⁵² *Ibid.*, p.410.

fondée par Napoléon en 1811. On sait que ce registre donne lieu à de nombreuses enquêtes sur la production des imprimés tout au long du XIX^e siècle.

L'usage de la *Bibliographie de la France* exige cependant de la prudence. Il arrive souvent qu'un même roman y soit inscrit deux ou trois fois. Or cela ne signifie pas toujours que celui-ci fait l'objet de plusieurs rééditions ; il faut se garder d'oublier que dans un tel cas, il s'agit fréquemment des différents volumes d'une même œuvre ou des livraisons individuelles d'un roman identique⁵³.

Le problème le plus sérieux réside dans le fait que même si elle avait pour visée officielle d'enregistrer tous les imprimés publiés et remis au Dépôt légal en France, la *Bibliographie de la France* ne serait pas nécessairement complète. Martyn Lyons estime que cette incomplétude tient au fait qu'« il y a toujours quelques imprimeurs qui, par négligence ou de façon délibérée, n'ont pas fait la remise réglementaire au Dépôt légal »⁵⁴. La tendance à négliger le Dépôt légal est plus manifeste lorsqu'il s'agit d'éditeurs spécialisés dans la publication de fictions à destination du grand public, ce qu'explique Anne-Marie Thiesse :

Les romans à 13 sous ou 4 sous sont à peine considérés comme des livres par leurs éditeurs, qui ne respectent d'ailleurs guère le Dépôt légal. Par bien des traits, ils demeurent proches des périodiques : les publications sont régulières, numérotées et, dans les collections les moins chères, la dernière page est consacrée à une publicité pour le roman « qui paraîtra samedi prochain... »⁵⁵.

Cette négligence des éditeurs vis-à-vis du Dépôt légal semble témoigner qu'ils établissent des barrières entre la Littérature et la littérature de masse. Ainsi, les éditions publiées dans des collections bon marché, telles que le « Livre populaire » fondée en 1905 par l'éditeur Fayard avec la publication de *Chaste et flétrie* de Charles Mérouvel, ou telles que le « Livre illustré » lancée en 1908 par l'éditeur Rouff avec la publication des *Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery, ne figurent pas dans la *Bibliographie de la France*, tandis qu'elles sont enregistrées dans le *Catalogue général de la librairie française*, ce qui suggère par ailleurs que les lacunes de ce premier registre doivent être comblées par ce deuxième registre.

De même, la *Bibliographie de la France* et le *Catalogue de la librairie française* n'inscrivent pas souvent les publications des œuvres dans les journaux-romans, tels que les « Romanciers Populaires » fondé en 1896 par l'éditeur Geffroy (ancienne maison Roy), les « Grands Romanciers » lancé en 1904 par l'éditeur Rouff ou le « Conteur populaire »

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Anne-Marie Thiesse, « Le Roman populaire », in *Histoire de l'édition française*, tome III., *ibid.*, p.515.

inauguré en 1905 par ce dernier éditeur⁵⁶, tandis que nous avons pu constater les publications d'un certain nombre d'œuvres de nos romanciers dans ces journaux-romans.

Il en va de même des éditions publiées en livraisons et en fascicules : si, dans la majorité des cas, la première publication en livraisons et en fascicules est inscrite dans la *Bibliographie de la France* et/ou dans le *Catalogue de la librairie française*, ses éditions postérieures n'y figurent pas forcément. À titre d'exemple, publié en livraisons pour la première fois entre 1887 et 1889 par l'éditeur Rouff, *Les Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery est enregistré dans deux sources bibliographiques ; en revanche, l'édition en livraisons du même roman, qui paraît chez le même éditeur entre 1899 et 1901, n'y figure pas, tandis que cette même édition est mentionnée dans le « Dépôt légal. Paris. Ouvrages périodiques publiées par livraisons. 1842-1913 » (F^{18*} V 1 à 45). Un constat analogue peut être effectué pour la plupart des œuvres publiées en livraisons et en fascicules. Ainsi, notre comptage se fonde-t-il également sur ce registre conservé aux Archives Nationales.

Pour mieux combler les lacunes des sources bibliographiques, nous nous proposons de recourir aussi à la liste dressée par Nathalie Cetre dans son étude portant sur les romans édités en fascicules entre 1870 et 1914⁵⁷ : cette liste est d'autant plus efficace pour notre dénombrement des éditions publiées en livraisons et en fascicules qu'elle se fonde sur le dépouillement des périodiques conservés à la Bibliothèque Nationale (l'étude menée par Nathalie Cetre a pour objectif de « repérer d'éventuelles lacunes dans la conservation de ce type d'éditions » à la Bibliothèque Nationale⁵⁸).

Il est par ailleurs à noter que la *Bibliographie de la France* et le *Catalogue général de la librairie française* ignorent les œuvres qui sont publiées dans la collection intitulée les « Chefs-d'œuvre illustrés », lancée par l'éditeur Rouff au début du XX^e siècle (nous ne connaissons pas avec exactitude l'année du lancement de cette collection) : la visée éditoriale de la collection est de publier sous forme de fascicule de 68 pages les œuvres des romanciers à succès, parmi lesquels nous comptons les deux écrivains étudiés : Adolphe d'Ennery et Émile Richebourg. Si nous savons – puisque nous disposons de ces éditions – que *Le*

⁵⁶ Il est possible que ces périodiques soient mentionnés dans la sous-série XIX/2 dans le jargon du périodique « Édition populaire, chansons, livres de propagande » apparue en 1880 et disparue en 1907. Faute de temps, nous n'avons pas pu consulter cette sous-série.

⁵⁷ Nathalie Cetre, *L'Édition en fascicules de romans français entre 1870 et 1914 et leur conservation par la BnF*, mémoire pour le diplôme de conservateur de bibliothèque, sous la direction de Frédéric Barbier, École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques, 2002, consulté le 2 août 2011, <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/document-21200>

⁵⁸ *Ibid.*, p.10.

Remords d'un ange du premier et *La Petite Mionne* du second sont publiées dans les « Chefs-d'œuvre illustrés », nous ignorons si d'autres œuvres de ces romanciers y sont éditées.

En ce qui concerne l'édition au format in-18 Jésus, comme dans le cas de l'édition en livraisons et en fascicules, si sa 1^{ère} édition est inscrite dans la *Bibliographie de la France* et/ou dans le *Catalogue général de la librairie française*, ses rééditions n'y sont pas nécessairement enregistrées. Si, par exemple, on peut repérer, dans la *Bibliographie de la France*, les 1^{ère} et 2^{ème} éditions du *Fils* d'Émile Richebourg publiées en 1879 et en 1880, on n'y décèle pas la 3^{ème} édition, alors que le *Catalogue général de la librairie française* ne connaît que sa 1^{ère} édition. Or, le catalogue, inséré dans la 1^{ère} édition de *Petite mère* du même romancier, publiée en 1890, indique que *Le Fils* atteint sa 6^{ème} édition cette année-là, ce qui nous conduit à recourir, lorsque nous en disposons, aux catalogues insérés dans les publications par l'éditeur Dentu.

Reste à s'interroger sur la question des publications des romans dans les journaux provinciaux ou francophones. On sait que le succès des romans mis en feuilletons dans les journaux parisiens amène les rédacteurs des journaux provinciaux ou francophones à republier ces romans pour leurs publics. Le 1^{er} octobre 1882, *Lyon-Républicain* commence à republier *Les Filles de bronze* de Xavier de Montépin, déjà édité dans *Le Figaro* en 1879. Le 28 juin 1896, *Le Progrès*, le journal lyonnais, met en feuilleton *Les Deux Berceaux* d'Émile Richebourg, déjà publié dans *La Petite République française* en 1876. Entre 1895 et 1896, *La Patrie*, le journal québécois, réédite *Les Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery (le texte publié dans ce quotidien a été modifié⁵⁹). Il est toutefois très difficile d'exploiter tous les journaux provinciaux ou francophones pour y repérer toutes les republications des romans, ce qui nous conduit à nous contenter de dénombrer les republications feuilletonesques que nous pouvons identifier, grâce aux études sur les journaux provinciaux et francophones⁶⁰.

1.1.2. Le nombre des éditions

En raison des lacunes que comportent les sources bibliographiques auxquelles nous recourons, le résultat de notre examen n'est pas exhaustif : de toute évidence, de nombreuses éditions nous ont échappé au fil de notre enquête. Ainsi, sans prétendre indiquer toutes les

⁵⁹ Frédérick Durand, *Roman-Feuilleton et représentations du privé à la fin du 19^e siècle : le cas des Deux Orphelines d'Adolphe d'Ennery*, *op.cit.*

⁶⁰ Cf Julie Salaun, *Les romans - feuilletons dans la presse lyonnaise (1870-1914)*, mémoire pour le diplôme de Master, sous la direction de Christian Sorrel, Université de Lyon 2, 2011, consulté le 14 octobre 2012, <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/document-56712>, et Frédérick Durand, *op.cit.*

éditions des (quelques) œuvres de nos romanciers publiées entre 1874 et 1914, nous présentons le bilan de notre observation dans le tableau ci-joint :

Tableau 1 : « Nombre des éditions »

| Auteurs | Titres | Livres au format in-18 Jésus | Périodiques | Livres au format in-12 | Nombre total d'éditions |
|--------------------|------------------------------|------------------------------|-------------|------------------------|-------------------------|
| Adolphe d'Ennery | <i>Martyre !</i> | 1 | 6 | 1 | 8 |
| | <i>Les Deux Orphelines</i> | 1 | 5 | 1 | 7 |
| | <i>Grâce de Dieu</i> | 0 | 3 | 0 | 3 |
| | <i>Le Remords d'un ange</i> | 1 | 4 | 1 | 6 |
| | <i>Paillasse</i> | 0 | 2 | 0 | 2 |
| | <i>Seule</i> | 0 | 2 | 0 | 2 |
| Xavier de Montépin | <i>Le Médecin des folles</i> | 5 | 4 | 0 | 9 |
| | <i>Le Fiacre N° 13</i> | 6 | 3 | 0 | 9 |
| | <i>Les Filles de bronze</i> | 5 | 4 | 0 | 9 |
| | <i>La Porteuse de pain</i> | 3 | 5 | 1 | 9 |
| Émile Richebourg | <i>La Dame voilée</i> | 6 | 7 | 0 | 13 |
| | <i>L'Enfant du faubourg</i> | 4 | 5 | 1 | 10 |
| | <i>La Fille maudite</i> | 8 | 6 | 1 | 14 |
| | <i>Les Deux Berceaux</i> | 4 | 7 | 0 | 11 |
| | <i>Andréa la Charmeuse</i> | 5 | 6 | 0 | 12 |
| | <i>Deux Mères</i> | 6 | 6 | 0 | 12 |
| | <i>Le Fils</i> | 6 | 7 | 0 | 13 |
| | <i>L'Idiot</i> | 4 | 6 | 0 | 10 |
| | <i>Jean Loup</i> | 5 | 6 | 0 | 12 |
| | <i>La Petite Mionne</i> | 5 | 5 | 0 | 10 |
| | <i>La Dame en noir</i> | 0 | 3 | 0 | 3 |
| | <i>Petite mère</i> | 1 | 3 | 1 | 5 |

Après l'auteur et le titre de chaque roman, la troisième colonne contient le nombre total d'éditions publiées au format in-18 Jésus par l'éditeur Dentu ou par l'éditeur Rouff. La quatrième colonne indique le nombre d'éditions publiées dans les périodiques : journal quotidien, livraison ou fascicule, journal littéraire. La cinquième colonne représente le nombre d'éditions parues dans les collections bon marché, telles que le « Livre populaire » de l'éditeur Fayard et le « Livre illustré » de l'éditeur Rouff. La sixième colonne représente le nombre total d'éditions dans tous les supports.

Le résultat ainsi obtenu, si lacunaire soit-il, soulève au moins trois remarques.

Tout d'abord, à en juger par le nombre total d'éditions, on constatera que les œuvres d'Émile Richebourg sont plus populaires que celles d'Adolphe d'Ennery et que celles de Xavier de Montépin. Le nombre moyen d'éditions des œuvres d'Émile Richebourg publiées sous toutes les formes éditoriales s'élève à 10, alors que l'on n'en compte que 4 pour Adolphe d'Ennery et 6 pour Xavier de Montépin.

Ensuite, trois romans d'Adolphe d'Ennery et une œuvre d'Émile Richebourg ne font pas l'objet de republication fréquente : on ne retient que 3 éditions pour *Grâce de Dieu* d'Adolphe d'Ennery et pour *La Dame en noir* d'Émile Richebourg ; on ne repère que 2 éditions pour deux romans d'Adolphe d'Ennery : *Paillasse* et *Seule*. La rareté de republications de ces œuvres semble montrer qu'elles étaient moins appréciées par le public de nos romanciers.

Enfin, si l'on prête une attention particulière au nombre d'éditions au format in-18 Jésus, on notera que *La Porteuse de pain* de Xavier de Montépin et *L'Enfant du faubourg* d'Émile Richebourg ne font pas fréquemment l'objet de rééditions sous cette forme éditoriale de publication : on ne repère en effet que 3 éditions pour ce célèbre roman de Xavier de Montépin, alors que l'on ne retient que 4 éditions pour le roman dont la publication dans *Le Petit Journal* en 1875 a apporté le « véritable succès »⁶¹ à Émile Richebourg. On remarquera que *Les Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery est également caractérisée par la rareté de ses rééditions au format in-18 Jésus : notre examen ne nous permet de déceler qu'une seule édition publiée en 1895 par Rouff ; il faut toutefois préciser que si nous disposions d'un catalogue de cet éditeur, il serait possible de trouver ses rééditions au format in-18 Jésus.

En revanche, par rapport à ces trois œuvres, les romans moins « célèbres » – dans la mesure où les chercheurs de la littérature populaire ne les citent pas souvent – sont réédités à plusieurs reprises au format in-18 Jésus par Dentu : en ce qui concerne les œuvres de Xavier de Montépin, on trouve 5 éditions pour *Le Médecin des folles* et pour *Les Filles de bronze*, 6 éditions pour *Fiacre N° 13* ; quant aux œuvres d'Émile Richebourg, on repère 6 éditions pour *La Dame voilée*, 8 éditions pour *La Fille maudite*, 5 éditions pour *Andréa la Charmeuse*, pour *Jean Loup* et pour *La Petite Mionne*, 6 éditions pour *Deux mères* et pour *Fils*.

Il est pourtant à constater que le nombre des rééditions au format in-18 Jésus de nos romanciers (celles de Xavier de Montépin et celles d'Émile Richebourg) publiées par l'éditeur Dentu est relativement modeste. En fait, plus que les œuvres de nos romanciers, les romans d'autres auteurs font l'objet de rééditions fréquentes au format in-18 Jésus, publiées par Dentu. *Les Rois en exil* d'Alphonse Daudet, dont la 1^{ère} édition date de 1878, atteint, déjà, sa 58^{ème} édition en 1883⁶² ; *Mademoiselle Giraud, ma femme* d'Adolphe Belot, dont la 1^{ère} édition date de 1870, atteint sa 73^{ème} édition en 1891, alors que *La Bouche de Madame X**** du même

⁶¹ Lise Queffélec, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, *op.cit.*, p.84.

⁶² *Bibliographie de la France*, 71^{ème} année, 2^{ème} série, n° 27, le 7 juillet 1883. Nous n'oublions toutefois pas que les éditeurs du XIX^e siècle lancent parfois de « fausses annonces destinées à impressionner les libraires et les lecteurs naïfs » (Pierre Orecchioni, *op.cit.*, p.159.).

romancier, dont la 1^{ère} édition date de 1882, atteint sa 55^{ème} édition cette année-là⁶³. Si nous constatons que le nombre moyen des rééditions des romans d'Adolphe Belot, qui sont publiés jusqu'à 1891, s'élève à 18, nous pouvons noter que les œuvres de nos romanciers ne sont pas forcément privilégiées dans le domaine de la publication en édition au format in-18 Jésus, car le nombre des rééditions des œuvres de Xavier de Montépin et d'Émile Richebourg oscille entre 3 et 8.

À en juger par ces données, nous pouvons supposer que, sur le plan du nombre des rééditions au format in-18 Jésus, les œuvres de nos romanciers ne font pas l'objet d'une diffusion exceptionnellement étendue.

1.1.3. Le rythme des (re)publications

Pour mieux circonscrire la diffusion des romans retenus, nous nous proposons de regrouper les données collectées sous forme de diagramme (voir l'annexe II). Les diagrammes ne représentent que les éditions dont nous connaissons l'année du dépôt ou de la publication, grâce à la *Bibliographie de la France*, au *Catalogue général de la librairie française*, au « Dépôt légal des livres de Paris » conservé aux Archives Nationales et à la liste dressée par Nathalie Cetre : la majorité des rééditions publiées par Dentu ne figure donc pas dans ces diagrammes, car le catalogue proposé par cet éditeur ne précise pas l'année du dépôt ou de la publication des rééditions, et, si, comme nous l'avons suggéré, la *Bibliographie de la France* enregistre la première édition ou l'une des rééditions, elle ne mentionne pas toutes les rééditions.

1.1.3.1. La première phase

À observer les courbes cumulatives de chaque diagramme, qui indiquent le rythme des (re)publications de chaque roman, on peut distinguer trois phases successives dans la majorité des cas.

La première phase est caractérisée par un accueil initial relativement favorable. On retient avant tout des romans qui font l'objet de republications en l'espace d'un ou deux ans après leur première publication.

⁶³ Catalogue inséré dans la 20^{ème} édition d'*Une affolée d'amour* d'Adolphe Belot publiée en 1891 par l'éditeur Dentu.

Examinons le diagramme 1 (Adolphe d'Ennery) : deux ans après sa première publication dans *Le Petit Journal* du 11 septembre au 13 décembre 1887, *Le Remords d'un ange* d'Adolphe d'Ennery est publié en édition au format in-18 Jésus en 1889 par l'éditeur Rouff⁶⁴, qui relance le roman en livraisons en mars 1890⁶⁵.

Poursuivons avec le diagramme 5 (Émile Richebourg) : un an après sa publication dans *Le Petit Journal* du 24 mai au 8 août 1874, *La Dame voilée* d'Émile Richebourg paraît en édition au format in-18 Jésus chez Dentu en novembre 1875, et le roman est réédité sous le même format par ce même éditeur en janvier 1879⁶⁶, alors qu'il est publié en livraisons par l'éditeur Roy en 1877⁶⁷.

Prêtons attention au diagramme 6 (Émile Richebourg) : un an après sa publication dans *Le Petit Journal* du 23 janvier au 30 juin 1877, le roman *Andréa la Charmeuse* est publié par l'éditeur Dentu en août 1878⁶⁸, puis est à nouveau republié en livraisons par l'éditeur Roy en mai 1879⁶⁹.

Le diagramme 8 (Émile Richebourg) montre enfin que deux ans après sa publication en livraisons par l'éditeur Rouff entre 1890 et 1891, *La Dame en noir* est mis en feuilleton dans *Le Progrès de Lyon* en 1893.

Il existe des romans qui font l'objet de republication(s), quelques mois après la première publication.

Penchons-nous sur le diagramme 3 (Xavier de Montépin) : après sa mise en feuilleton dans *Le Figaro* du 27 août 1879 au 27 février 1880, *Les Filles de bronze* de Xavier de Montépin atteint sa 4^{ème} édition en 1883⁷⁰. La *Bibliographie de la France* ne fait état que de l'édition portant la mention « 4^{ème} édition », ce qui suppose qu'entre 1880 et 1883, Dentu a déjà publié ces 1^{ère}, 2^{ème} et 3^{ème} éditions : il est donc possible que quelques mois seulement après sa mise en feuilleton dans *Le Figaro*, le roman ait été republié en édition au format in-18 Jésus. Entretemps, le 1^{er} octobre 1882, *Lyon-Républicain* commence à faire paraître *Les Filles de bronze*, et le roman est publié en livraisons par l'éditeur Roy en 1883⁷¹.

Le diagramme 3 (Xavier de Montépin) montre également que sept mois après sa publication dans *Le Petit Journal* du 1^{er} septembre 1878 au 27 août 1879, *Le Médecin des*

⁶⁴ *Bibliographie de la France*, 78^{ème} année, 2^{ème} série, n° 2, le 12 janvier 1889.

⁶⁵ *Ibid.*, 79^{ème} année, 2^{ème} série, n° 10, le 8 mars 1890.

⁶⁶ *Ibid.*, 68^{ème} année, 2^{ème} série, n° 3, le 18 janvier 1879.

⁶⁷ *Ibid.*, 66^{ème} année, 2^{ème} série, n° 34, le 25 août 1877.

⁶⁸ *Ibid.*, 67^{ème} année, 2^{ème} série, n° 34, le 24 août 1878.

⁶⁹ *Ibid.*, 68^{ème} année, 2^{ème} série, n° 20, le 17 mai 1879.

⁷⁰ *Ibid.*, 71^{ème} année, 2^{ème} série, n° 38, le 22 septembre 1883.

⁷¹ *Ibid.*

folles est publié en édition au format in-18 Jésus par Dentu en mars 1879⁷², puis est à nouveau republié en livraisons par l'éditeur Roy en juillet 1880⁷³.

Observons le diagramme 2 (Adolphe d'Ennery) : trois mois après sa publication dans *Le Petit Journal* du 25 juillet au 22 novembre 1885, *Martyre !* fait l'objet de 2 éditions par Rouff : l'édition au format in-18 Jésus en février 1886⁷⁴ et l'édition en livraisons en mars 1886⁷⁵.

Examinons le diagramme 5 (Émile Richebourg) : un mois après sa publication dans *Le Petit Journal* du 19 mars au 23 septembre 1882, *Jean Loup*, déposé le 28 octobre 1882⁷⁶, est publié en édition au format in-18 Jésus par Dentu, et, la même année, il est publié en livraisons par Rouff⁷⁷.

Un constat analogue peut être formulé pour le diagramme 6 (Émile Richebourg) : deux mois après sa publication dans *Le Petit Journal* du 23 mai au 15 octobre 1879, *Le Fils*, déposé le 13 décembre 1879⁷⁸, est publié en édition au format in-18 Jésus par Dentu ; le roman est réédité par ce même éditeur et déposé le 24 janvier 1880 avec la mention « la 3^{ème} édition »⁷⁹, ce qui signifie que sa 2^{ème} édition est parue entre le 13 décembre 1879 et le 24 janvier 1880 ; la même année, le roman est publié en livraisons par l'éditeur Roy.

En ce qui concerne le diagramme 8 (Émile Richebourg) : sept mois après sa publication dans *Le Petit Journal* du 12 septembre 1880 au 24 mars 1881, *L'Idiot*, déposé le 9 avril 1881⁸⁰, est publié en édition au format in-18 Jésus par l'éditeur Dentu ; ensuite le roman paraît en livraisons chez l'éditeur Roy en mars 1882⁸¹.

Poursuivons avec le diagramme 7 (Émile Richebourg) : quatre mois après sa publication dans *Le Petit Journal* du 28 février au 17 juillet 1876, *La Fille maudite*, déposé le 25 novembre 1876, est publié en édition au format in-18 Jésus par l'éditeur Dentu⁸², et, deux ans après (en 1878), le roman est publié en livraisons par l'éditeur Roy⁸³.

Examinons le diagramme 8 (Émile Richebourg) : neuf mois après sa mise en feuilleton dans *La Petite République française* du 13 août au 12 décembre 1876, *Les Deux Berceaux*,

⁷² *Ibid.*, 68^{ème} année, 2^{ème} série, n° 10, le 8 mars 1879.

⁷³ *Ibid.*, 69^{ème} année, 2^{ème} série, n° 28, le 10 juillet 1880.

⁷⁴ *Ibid.*, 75^{ème} année, 2^{ème} série, n° 9, le 27 février 1886.

⁷⁵ *Ibid.*, 75^{ème} année, 2^{ème} série, n° 13, le 27 mars 1886.

⁷⁶ *Ibid.*, 71^{ème} année, 2^{ème} série, n° 44, le 4 novembre 1882.

⁷⁷ *Ibid.*, 71^{ème} année, 2^{ème} série, n° 43, le 28 octobre 1882.

⁷⁸ *Ibid.*, 68^{ème} année, 2^{ème} série, n° 50, le 13 décembre 1879.

⁷⁹ *Ibid.*, 69^{ème} année, 2^{ème} série, n° 4, le 24 janvier 1880.

⁸⁰ *Ibid.*, 70^{ème} année, 2^{ème} série, n° 15, le 9 avril 1881.

⁸¹ *Ibid.*, 71^{ème} année, 2^{ème} série, n° 11, le 18 mars 1882.

⁸² *Ibid.*, 66^{ème} année, 2^{ème} série, n° 38, le 22 septembre 1877.

⁸³ *Ibid.*, 68^{ème} année, 2^{ème} série, n° le 8 mars 1879.

déposé le 22 septembre 1877⁸⁴, est publié en édition au format in-18 Jésus par l'éditeur Dentu, puis, le roman est publié en livraisons par l'éditeur Roy en 1879⁸⁵.

Penchons-nous à nouveau sur le diagramme 7 (Émile Richebourg) : dix mois après sa publication dans *Le Petit Journal* du 20 janvier au 22 juillet 1878, *Les Deux Mères* est publié en édition au format in-18 Jésus par Dentu en mai 1879⁸⁶, et, un an ans après, le roman est publié en livraisons chez Roy, en mars 1880⁸⁷.

Il existe également des romans qui sont republiés juste après ou même avant la fin de leur publication feuilletonesque, comme le montre le diagramme 4 (Xavier de Montépin) : mis en feuilleton dans *Le Petit Journal* du 25 janvier au 18 septembre 1880, *Le Fiacre N° 13* est enregistré par l'éditeur Dentu, le 25 septembre 1880, dans la *Bibliographie de la France*⁸⁸ ; dès la fin de sa publication feuilletonesque (à une semaine d'intervalle), le roman est très vite republié en édition au format in-18 Jésus, et, trois ans après, son édition en livraisons est parue chez Roy en 1884⁸⁹.

Nous dressons un constat analogue pour le diagramme 4 (Xavier de Montépin) : publié dans *Le Petit Journal* du 15 juin 1884 au 17 janvier 1885, *La Porteuse de pain* compte sa 2^{ème} édition chez l'éditeur Dentu, enregistrée le 3 janvier 1885 dans la *Bibliographie de la France*⁹⁰, ce qui suggère que, même avant la fin de sa publication feuilletonesque (le 17 janvier 1885), Dentu a publié une 2^{ème} édition du roman, et qu'il en a publié la 1^{ère} édition avant le 3 janvier 1885 (celle-ci n'est pas enregistrée dans la *Bibliographie de la France*) ; la même année (1885), le roman est édité en livraisons par Roy⁹¹.

Examinons enfin le diagramme 5 (Émile Richebourg) : publié dans *Le Petit Journal* du 21 octobre 1883 au 14 juin 1884, *La Petite Mionne* est enregistré le 24 mai 1884 dans la *Bibliographie de la France*⁹² ; cette édition enregistrée porte la mention « 2^{ème} édition », ce qui suggère que Dentu a déjà publié la 1^{ème} et 2^{ème} éditions du roman, avant même la fin de la publication feuilletonesque (le 14 juin 1884) ; deux ans après, le roman est publié en livraisons par l'éditeur Rouff en 1886⁹³.

⁸⁴ *Ibid.*, 66^{ème} année, 2^{ème} série, n° 38, le 22 septembre 1877.

⁸⁵ *Ibid.*, 68^{ème} année, 2^{ème} série, n° 20, le 17 mai 1879.

⁸⁶ *Ibid.*, 68^{ème} année, 2^{ème} série, n° 21, le 24 mai 1879.

⁸⁷ *Ibid.*, 69^{ème} année, 2^{ème} série, n° 10, le 6 mars 1880.

⁸⁸ *Ibid.*, 69^{ème} année, 2^{ème} série, n° 39, le 25 septembre 1880.

⁸⁹ *Ibid.*, 73^{ème} année, 2^{ème} série, n° 27, le 5 juillet 1884.

⁹⁰ *Ibid.*, 74^{ème} année, 2^{ème} série, n° 1, le 3 janvier 1885.

⁹¹ *Ibid.*, 74^{ème} année, 2^{ème} série, n° 48, le 28 novembre 1885.

⁹² *Ibid.*, 73^{ème} année, 2^{ème} série, n° 24, le 14 juin 1884.

⁹³ *Ibid.*, 75^{ème} année, 2^{ème} série, n° 16, le 17 avril 1886.

Pour finir l'examen de cette première phase marquée par un bon accueil des romans retenus au sein d'un grand public, on constate que la durée temporelle qui se trouve entre la première publication d'une œuvre et ses republications témoigne de sa popularité. On note dans cette optique que *Le Fiacre N° 13*, *La Porteuse de pain* de Xavier de Montépin et *La Petite Mionne* d'Émile Richebourg peuvent passer pour les romans les plus appréciés par un large public, dans la mesure où ils font l'objet de republications, juste après ou avant même la fin de leur publication feuilletonesque.

1.1.3.2. La deuxième phase

Si la première phase se caractérise par le rythme rapide des (re)publications, la deuxième phase est marquée par la rareté relative des (re)publications des romans retenus : la majorité des romans – surtout ceux de Xavier de Montépin et d'Émile Richebourg – n'est pas republiée jusqu'en 1896. Cette rareté de republications des œuvres qui nous intéressent tient probablement au fait que, jusqu'en 1896, nos romanciers produisent sans cesse de nouveaux titres. Si la production romanesque d'Adolphe d'Ennery reste modeste pendant la période de notre étude (rappelons qu'il s'impose originellement comme un auteur de pièces de théâtre à la mode), celle de Xavier de Montépin et d'Émile Richebourg est en effet considérable.

Pour Xavier de Montépin, on peut mentionner *La Belle Angèle* (1885 dans *Le Petit Parisien*) ; *Le Marchand de diamants* (1886 dans *Le Petit Parisien*) ; *Le Testament rouge* (1888) ; *Le Mariage de Lascars* (1889) ; *Les Drames de l'épée* (1890) ; *Trois millions de dot* (1891 dans *Le Petit Journal*) ; *La Mayeux* (1892 dans *Le Petit Journal*) ; *La Mendicante de Saint-Sulpice* (1895 dans *Le Petit Journal*).

Pour Émile Richebourg, citons *Les Millions de monsieur Joramie* (1885) ; *Le Mari* (1886 dans *Le Petit Journal*) ; *La Grand'mère* (1887 dans *Le Petit Journal*) ; *La Comtesse Paule* (1888 dans *Le Petit Journal*) ; *Cendrillon* (1890 dans *Le Petit Parisien*) ; *Le Secret d'une tombe* (1894 dans *Le Petit Parisien*) ; *Les Martyres du mariage* (1896 dans *Le Petit Parisien*).

Comme pour le corpus de notre étude, ces nouvelles œuvres de nos romanciers font l'objet de republications peu de temps après leur première publication. L'apparition des nouveaux romans relègue donc au second plan le « succès » initial des œuvres antérieures. Autrement dit, *la masse liseuse* est toujours avide de nouveautés et s'empare volontiers des titres les plus récents. Si les textes de nos corpus connaissent un accueil favorable qui, comme on l'a vu, se manifestait par des republications peu de temps après leur première parution, leur succès est « éphémère », dans la mesure où de nouvelles œuvres sont successivement produites pour

que les lecteurs ne s'ennuient pas. Cette remarque tend à souligner l'une des caractéristiques des œuvres du roman de la victime, en tant que « littérature du ruisseau »⁹⁴.

Toutefois, la courbe cumulative des *Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery semble représenter une tendance éditoriale qui se différencie de celle d'autres romans. Comme le montre le diagramme 2 (Adolphe d'Ennery), l'œuvre « célèbre » de notre romancier fait régulièrement l'objet de republications : trois ans après sa première publication en livraisons par l'éditeur Rouff entre 1887 et 1889, le roman est mis en feuilleton dans *La Nation* du 3 février 1892 au 2 août 1893, et, deux ans après, en 1895, il est publié en édition au format in-18 Jésus par Rouff ; quatre ans après, en 1889, le roman est paru en livraisons, et, encore quatre ans après, en 1903, il fait à nouveau l'objet d'une publication en livraisons ; enfin, il est entré en 1908 dans le « Livre illustré ». La régularité de cette republication semble témoigner que *Les Deux Orphelines* est considéré comme une sorte de « long seller ».

1.1.3.3. La troisième phase

Enfin, la troisième phase se caractérise par un regain de republications des romans retenus.

Pendant la période allant de 1896 à 1913, la republication des textes de nos corpus est redevenue active : *Jean Loup* (diagramme 5), *L'Enfant du faubourg* (diagramme 6) et *L'Idiot* (diagramme 8) d'Émile Richebourg font l'objet de 3 republications ; *La Dame voilée* (diagramme 5), *Andréa la Charmeuse* et *Le Fils* (diagramme 6), *La Fille maudite* (diagramme 7) d'Émile Richebourg, *La Porteuse de pain* (diagramme 4) de Xavier de Montépin font l'objet de 4 republications ; *Les Deux Berceaux* (diagramme 8) d'Émile Richebourg et *Martyre !* (diagramme 2) d'Adolphe d'Ennery font l'objet de 5 republications.

Deux remarques s'imposent pour apprécier ce regain du recyclage éditorial des « anciens » romans, publiés depuis plus de dix ans.

D'une part, on peut supposer que c'est pour combler la faiblesse de la production romanesque de nos écrivains que les éditeurs commencent à recycler leurs textes déjà publiés : à cette date (1896) marquée par le regain des republications de leurs œuvres, Xavier de Montépin (1832-1902) atteint ses soixante-quatre ans, Émile Richebourg (1833-1898) a soixante-trois ans, alors qu'Adolphe d'Ennery (1811-1899) a quatre-vingt-cinq ans. Selon notre examen, Émile Richebourg ne produit plus de romans après la publication des *Martyres*

⁹⁴ L'expression proposée par John Grand-Carteret, dans son ouvrage intitulé *Zola en images*, Paris, Félix Juven, 1908, p.292, citée par Jean-Yves Mollier, « Littérature et presse du trottoir à la Belle Époque », in *La Lecture et ses publics à l'époque contemporaine. op.cit.*, p. 147.

du mariage dans *Le Petit Parisien* en 1896 jusqu'à sa mort en 1898, et Xavier de Montépin ne publie que deux romans jusqu'à sa mort en 1902 : *La Demoiselle de compagnie* (1900) et *Chanteuse des rues* (1902 dans *Le Petit Journal*) – Xavier de Montépin est donc décédé sans connaître la fin de la publication en feuilletons de son ultime œuvre (la rédaction du texte a été probablement relayée par son nègre) – ; enfin, Adolphe d'Ennery n'écrit qu'un roman intitulé *Seule* (1896) avant sa mort en 1899. Les lecteurs et les lectrices avaient probablement envie de lire d'anciens succès du roman de la victime.

Mais, – et c'est la deuxième remarque –, il est peut-être naïf de penser que ce regain de la republication des œuvres de nos romanciers témoigne de leur popularité persistante aux yeux du public. Il convient plutôt de supposer que si les éditeurs de la Belle Époque se sont chargés de republier les textes de nos écrivains, c'est parce qu'ils se trouvaient incapables d'obtenir la propriété littéraire des auteurs en activité et à la mode, tout comme les éditeurs au milieu du XIX^e siècle :

De la même façon que Charpentier ne pouvait payer des droits d'auteur importants et faire baisser le prix du livre, Joseph Bry, Hippolyte Boisgard, Gustave Havard et Gustave Barba n'auraient pu offrir des romans à 4 sous et régler, en même temps, des avances importantes aux écrivains à la mode. La valse-hésitation de l'édition française entre l'innovation-risque et la tradition-assurance, que l'on observe en permanence, quand on étudie son histoire du XVIII^e au XX^e siècle, devient parfaitement intelligible⁹⁵.

L'analyse ainsi proposée par Jean-Yves Mollier nous conduit donc à penser que les éditeurs de la Belle Époque hésitaient alors entre « l'innovation-risque et la tradition-assurance » : cette hésitation a entraîné, semble-t-il, le regain de la republication des œuvres de nos romanciers. À titre d'exemple, l'examen des noms des auteurs dont les écrits ont été publiés dans les « Grands Romanciers » lancé en 1903 par l'éditeur Rouff semble soutenir cette hypothèse : à côté de nos auteurs, on retient les romanciers dont la majorité des œuvres a été publiée avant 1900, tels qu'Alexis Bouvier, Pierre Decourcelle, Jules Mary ; on retrouve même les auteurs du début ou du milieu du XIX^e siècle, comme Charles-Paul de Kock, Eugène Sue et Alexis Ponson du Terrail. C'est sans doute pour réaliser le prix modique du journal (un numéro vendu 10 centimes) que l'éditeur Rouff s'est contenté de recycler les œuvres de nos romanciers dont il possédait déjà la propriété littéraire, au lieu de payer les droits des nouveaux auteurs à la mode au début du XX^e siècle.

⁹⁵ Jean-Yves Mollier, « La littérature populaire dans l'évolution des maisons d'édition », *ibid.*, p.30. L'historien fait ici référence à l'étude de Georges-André Vuaroqueaux, *L'édition populaire au milieu du XIX^e siècle. L'exemple de la famille Bry*, mémoire de maîtrise d'histoire contemporain, dir. P. Vigier et J.-Y. Mollier, Université Paris X-Nanterre, 1989.

1.2. La collecte du tirage

Une deuxième saisie de la diffusion des œuvres de nos romanciers s'appuie sur l'appréciation du tirage et, plus précisément, sur celle du « nombre d'exemplaires d'un roman physiquement disponibles pour la vente et la lecture »⁹⁶. Le tirage d'une œuvre varie en fonction des formes éditoriales de publication. Nous examinons donc d'abord les tirages des éditions publiées en livre : édition au format in-18 Jésus et livre bon marché à 65 centimes ; ensuite, nous étudions les tirages des publications dans les périodiques : journal quotidien à un sou, journaux-romans, publication en livraisons ou en fascicules.

1.2.1. Le livre

L'estimation du tirage des œuvres publiées en livre est rendue possible par le recours à deux sources d'information, conservées aux Archives Nationales : « Déclarations d'imprimeurs de Paris. 1815-1881 » (F^{18*}II 1 à 182) et « Dépôt légal des livres de Paris. Ouvrages non périodiques. 1842-1913 » (F^{18*}III 33 à 241). L'usage pertinent de ces deux registres suppose une interrogation sur leur valeur en tant que source historique⁹⁷.

1.2.1.1. « Déclarations d'imprimeurs » et « Dépôt légal des livres de Paris »

Au XIX^e siècle, « l'imprimeur était tenu par la loi de déclarer les travaux qu'il se disposait à entreprendre »⁹⁸. Ces « Déclarations d'imprimeurs » nous fournissent donc diverses informations : le nom de l'imprimeur, le titre de l'œuvre, son format, le nombre de volumes et de feuilles, et le tirage. Quatre remarques s'imposent concernant l'usage de ce registre.

D'une part, comme le précise Martyn Lyons, « une déclaration d'imprimeur n'est pas forcément une preuve de publication » : « elle était essentiellement une déclaration d'intention, et tous les projets n'ont pas été réalisés »⁹⁹. Par conséquent, il est indispensable de consulter la *Bibliographie de la France* ou le *Catalogue général de la librairie française*, afin de vérifier

⁹⁶ Pierre Orecchioni, « Eugène Sue : mesure d'un succès », *op.cit.*, p.162.

⁹⁷ Martyn Lyons, « Best-sellers », in *Histoire de l'édition française*, tome III, *op.cit.*, p.412.

⁹⁸ Pierre Orecchioni, *op.cit.*, p.162.

⁹⁹ Martyn Lyons, *op.cit.*, p.412.

si les œuvres, dont nous trouvons les tirages dans les « Déclarations d'imprimeurs », ont été réellement publiées.

D'autre part, « l'éditeur distribuait souvent les diverses parties d'un même livre entre plusieurs imprimeurs, qui étaient tous obligés par la loi de déposer une déclaration »¹⁰⁰. En effet, pendant notre dépouillement du registre, il est parfois arrivé que nous ne puissions trouver que le tirage de la couverture d'une œuvre. Pour notre examen, lorsque nous ne disposons que du tirage de la couverture, nous ne le retiendrons pas, car ce tirage ne correspond pas nécessairement à celui du texte.

Par ailleurs, les « Déclarations d'imprimeurs » ne précisent pas toujours le type de forme éditoriale de publication. Pour le dire autrement, il est souvent difficile de savoir s'il s'agit d'une édition en livres ou bien d'une édition en livraisons (ou en fascicules). Force est donc de prêter attention particulière à l'indication du format de l'imprimé. Dans la majorité des cas, lorsqu'il s'agit d'un format in-12 (ou in-18 Jésus) et in-16, il est légitime de penser qu'il s'agit d'une édition en livres.

Enfin, pour une œuvre publiée en plusieurs volumes, il arrive fréquemment que l'on n'enregistre que le tirage d'un seul volume. Aussi n'avons-nous pu repérer que le tirage du 2^{ème} tome du *Fils d'Émile Richebourg*, tiré par l'imprimeur Donnaud en 1879. De la même manière, le registre ne précise pas souvent de quelle édition il s'agit (la 1^{ère} édition ? la 2^{ème} ? ou la 5^{ème} ?). C'est par exemple le cas des *Filles de bronze* de Xavier de Montépin : le registre mentionne cinq fois ce même titre imprimé en 1880 par l'imprimeur Dupont, mais il reste difficile d'identifier les éditions en question.

Au-delà de ces caractères lacunaires, ce qui rend encore plus difficile notre enquête, c'est le fait que de nombreuses éditions en livres ne soient pas enregistrées dans les « Déclarations d'imprimeurs ». Jusqu'en 1881, date à laquelle les « Déclarations d'imprimeurs » s'arrêtent, l'éditeur Dentu publie les romans d'Émile Richebourg au format in-18 Jésus, comme *L'Enfant du faubourg* (en 1876), *La Fille maudite* (en 1877), *Les Deux Berceaux* (en 1878). La très grande majorité de ces romans échappe toutefois au filet des « Déclarations d'imprimeurs » ; il en va de même pour les romans de Xavier de Montépin, qui sont aussi publiés au format in-18 Jésus par ce même éditeur jusqu'en 1881 (précisons que les œuvres d'Adolphe d'Ennery ne sont pas naturellement inscrites dans les « Déclarations d'imprimeurs », puisque c'est en 1886 que son premier roman, *Martyre !*, est publié par l'éditeur Rouff, après sa mise en feuilleton dans *Le Petit Journal* en 1885). De toute évidence,

¹⁰⁰ *Ibid.*

cette rareté d'enregistrement de romans de Xavier de Montépin et d'Émile Richebourg tient au fait que, le plus souvent, les textes ont été tirés par des imprimeurs départementaux : l'imprimeur Destenay, à Saint-Amand-Montrond, situé actuellement dans le département du Cher ; l'imprimeur Aureau, à Lagny dans le département du Seine-et-Marne. Si nous disposons de « Déclarations d'imprimeurs » faites par les imprimeurs départementaux, elles ne sont pas utilisables pour la période de notre étude, car elles sont effectuées entre 1817 et 1853.

Les « Déclarations d'imprimeurs », comme nous l'avons suggéré, s'arrêtent en 1881, puisque cette exigence a été abolie par la loi qui assure la liberté de la presse. La collecte des tirages des œuvres publiées après cette année-là doit donc se fonder sur le « Dépôt légal des livres de Paris. Ouvrages non périodiques. 1842-1913 ».

Défini comme un registre d'inscription des œuvres nouvellement parues¹⁰¹, le « Dépôt légal des livres de Paris » comporte les noms de l'imprimeur et de l'auteur, le titre de l'œuvre, son format, le nombre de volumes et de pages, et, à partir du 4 août 1881, il commence à mentionner le tirage. Naturellement, nous devrions disposer des tirages de toutes les œuvres de nos romanciers publiées sous forme de livre à partir de 1881, car il s'agit bien du « Dépôt légal des livres de Paris ». Mais, contrairement à ce que nous pourrions espérer, comme dans le cas des « Déclarations d'imprimeurs », de très nombreuses œuvres de nos romanciers ne sont pas inscrites dans ce registre : là encore, il s'agit de la négligence des éditeurs de ces œuvres à l'égard du Dépôt légal.

1.2.1.2. Les tirages des éditions au format in-18 Jésus (et in-16)

En raison des traits lacunaires que comportent les « Déclarations d'imprimeurs » et le « Dépôt légal des livres de Paris », le résultat de notre enquête n'est pas exhaustif. Présentons dans un tableau les tirages des éditions au format in-18 Jésus (et in-16) :

Tableau 2 : Tirages des éditions in-18 Jésus (et in-16)

| Auteurs | Titres | Editeurs (Imprimeurs) | Formats | Années de la déclaration ou du dépôt légal | Tirages |
|---------------------|------------------|--------------------------|-------------|--|---------|
| Adolphe d'Ennery | <i>Martyre !</i> | Rouff (Mouillot) | In-18 Jésus | 1886 | 1 500 |

¹⁰¹ Frédéric Barbier, « Une production multipliée », in *Histoire de l'édition française*, tome III, *ibid.*, p.106.

| | | | | | |
|--------------------|---|--------------------------|-------------|------|--------|
| Adolphe d'Ennery | <i>Le Remords d'un ange</i> | Rouff (Charaire et fils) | In-18 Jésus | 1889 | 3 000 |
| Adolphe d'Ennery | <i>Les Deux Orphelines</i> | Rouff (Kapp) | In-18 Jésus | 1895 | 1 500 |
| Xavier de Montépin | <i>La Vicomtesse Germaine</i> | Dentu (Dupont) | In-18 Jésus | 1875 | 5 000 |
| Xavier de Montépin | <i>Le Pendu</i> (tomes III et IV) | Satorius | In-18 Jésus | 1875 | 4 000 |
| Xavier de Montépin | <i>Sa Majesté l'Argent</i> (tomes 3 et 4) | Dentu (Dupont) | In-18 Jésus | 1877 | 1 125 |
| Xavier de Montépin | <i>Le Médecin des folles</i> | Dentu (Dupont) | In-18 Jésus | 1879 | 2 300 |
| Xavier de Montépin | <i>La Perle du Palais royal</i> | Degorce-Cadot | In-18 Jésus | 1880 | 3 300 |
| Xavier de Montépin | <i>Les Filles de bronze</i> (1 ^{ère} et 2 ^{ème} vols) | Dentu (Dupont) | In-18 Jésus | 1880 | 2 200 |
| Xavier de Montépin | <i>Les Filles de bronze</i> | Dentu (Dupont) | In-18 Jésus | 1880 | 2 300 |
| Xavier de Montépin | <i>Les Filles de bronze</i> (Tome 3) | Dentu (Dupont) | In-18 Jésus | 1880 | 2 200 |
| Xavier de Montépin | <i>Les Filles de bronze</i> (3 ^{ème} édition) | Dentu (Dupont) | In-18 Jésus | 1880 | 1 100 |
| Xavier de Montépin | <i>Les Filles de bronze</i> (Tome 3) | Dentu (Dupont) | In-18 Jésus | 1880 | 1 100 |
| Xavier de Montépin | <i>Les Filles de bronze</i> (Tome 5) | Dentu (Dupont) | In-18 Jésus | 1880 | 1 100 |
| Xavier de Montépin | <i>Un amour de grande dame</i> | Degorce-Cadot | In-18 Jésus | 1882 | 2 200 |
| Xavier de Montépin | <i>Les Filles de bronze</i> (4 ^{ème} édition) | Dentu (Dupont) | In-18 Jésus | 1883 | 550 |
| Émile Richebourg | <i>La Dame voilée</i> | Dentu (Donnaud) | In-18 Jésus | 1875 | 1 650 |
| Émile Richebourg | <i>Le Fils</i> (Tome 2) | Dentu (Donnaud) | In-18 Jésus | 1879 | 2 200 |
| Émile Richebourg | <i>Le Fils</i> (2 vols) | Dentu (Donnaud) | In-18 Jésus | 1880 | 1000 |
| Émile Richebourg | <i>Le Million du père Raclot</i> | Dentu (Dupont) | In-18 Jésus | 1889 | 11 000 |

| | | | | | |
|------------------|------------------------------|------------------|-------|------|-------|
| Émile Richebourg | <i>Le Portrait de Berthe</i> | Rouff (Mouillot) | In-16 | 1904 | 5 500 |
| Émile Richebourg | <i>Le Lys du village</i> | Rouff (Mouillot) | In-16 | 1904 | 5 500 |
| Émile Richebourg | <i>La Dame des Ételles</i> | Rouff (Mouillot) | In-16 | 1904 | 5 500 |
| Émile Richebourg | <i>Père Biscuit</i> | Rouff (Mouillot) | In-16 | 1904 | 5 500 |
| Émile Richebourg | <i>Deux amis</i> | Rouff (Mouillot) | In-16 | 1904 | 5 500 |

Ces données, ainsi obtenues, nous conduisent à mettre en cause l'idée largement répandue selon laquelle les œuvres de nos écrivains ont remporté un grand succès auprès d'un large public.

Certes, quatre œuvres d'Émile Richebourg sont tirées, en 1904, à 5 500 exemplaires par édition, mais il faut préciser que ces œuvres ne peuvent pas être rangées sous l'étiquette générique du roman de la victime, car, comme l'annoncent leurs pages de titre, il s'agit de recueils qui publient deux ou trois nouvelles.

Certes, en 1889, *Le Million du père Raclot* du même romancier est tiré à 11 000 exemplaires ; en 1875, *La Vicomtesse Germaine* de Xavier de Montépin est imprimé à 5 000 exemplaires, alors que le tirage du *Pendu* (tomes III et IV) du même romancier s'élève à 4 000 exemplaires, et *La Perle du Palais royal* est tiré à 3 300 exemplaires en 1880.

Mais, nous constatons que les tirages de la très grande majorité des œuvres de nos écrivains se situent au « niveau inférieur », caractérisé par des « tirages allant de quelques centaines à 3 000 exemplaires »¹⁰². En effet, lorsqu'il s'agit de rééditions d'un roman, leurs tirages ne s'élèvent qu'entre 550 et 1 100 exemplaires (c'est le cas des 3^{ème} et 4^{ème} éditions des *Filles de bronze* de Xavier de Montépin, publiées en 1880 et en 1883, et de la 2^{ème} édition du *Fils* d'Émile Richebourg, publiée en 1880). Même lorsqu'il s'agit d'une 1^{ère} édition, son tirage ne s'élève qu'entre 1 500 et 3 000 exemplaires.

¹⁰² Frédéric Barbier, *ibid.*, p.123.

1.2.1.3. L'appréciation de la diffusion des œuvres publiées au format in-18 Jésus

Si, par exemple, on admet avec les spécialistes de la fiction populaire que *Les Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery est l'un des romans les plus appréciés en son temps, il est étonnant de constater que ce roman « célèbre » n'est tiré, en 1895, qu'à 1 500 exemplaires pour sa 1^{ère} édition au format in-18 Jésus (2 volumes, 3 francs 50 centimes par volume¹⁰³). Comme élément de comparaison, nous pouvons retenir quelques chiffres des tirages des œuvres d'autres romanciers, qui sont (ré)éditées en 1895 au format in-18 Jésus (ou in-16) : 13 200 exemplaires pour *Bel Ami* de Guy de Maupassant¹⁰⁴, publié par l'éditeur Ollendorff (3 francs 50 centimes¹⁰⁵) ; 44 000 exemplaires pour *La Petite Paroisse, mœurs conjugales* d'Alphonse Daudet¹⁰⁶, publié par l'éditeur Lemerre (3 francs 50 centimes)¹⁰⁷ ; 15 000 exemplaires pour *La Galilée* de Pierre Loti, publié par l'éditeur Lévy¹⁰⁸ ; 4 000 exemplaires pour *L'Île à hélice* de Jules Verne¹⁰⁹, publié par l'éditeur Hetzel (3 francs¹¹⁰). Ces données ne peuvent alors que témoigner de la modicité du tirage des *Deux Orphelines*.

Un constat analogue peut être formulé pour d'autres écrits de nos auteurs. Ainsi, en 1875, lorsque l'éditeur Dentu n'imprime que 1 650 exemplaires pour la 1^{ère} édition de *La Dame voilée*, de nombreuses œuvres d'autres romanciers (re)publiées au format in-18 Jésus bénéficient de tirages supérieurs à celui du roman d'Émile Richebourg : 10 000 exemplaires pour *Les Petites filles modèles* de comtesse de Ségur¹¹¹ (publié dans la collection de la « Bibliothèque rose illustrée », vendu 2 francs 25 centimes¹¹²) ; 8 000 exemplaires pour *Le Chancellor, journal du passager J. R. Kazallon. Martin Paz*¹¹³ de Jules Verne (publié dans la « collection Hetzel », vendu 3 francs¹¹⁴) ; 3 000 exemplaires pour *La Faute de l'abbé Mouret* d'Émile Zola¹¹⁵ (publié dans la collection « Bibliothèque Charpentier », vendu 3 francs 50 centimes¹¹⁶) ; 3 000 exemplaires pour *L'Année terrible* de Victor Hugo¹¹⁷, paru chez l'éditeur

¹⁰³ *Bibliographie de la France*, 84^{ème} année, 2^{ème} série, n° 50, 14 décembre 1895.

¹⁰⁴ F^{18*} III 209, du 9 février au 6 juillet 1895.

¹⁰⁵ *Op.cit.*, 84^{ème} année, 2^{ème} série, n° 26, 29 juin 1895.

¹⁰⁶ F^{18*} III 209, du 9 février au 6 juillet 1895.

¹⁰⁷ *Op.cit.*, 84^{ème} année, 2^{ème} série, n° 14, 6 avril 1895.

¹⁰⁸ F^{18*} III 210, du 6 juillet 1895 au 10 janvier 1896.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Op.cit.*, 84^{ème} année, 2^{ème} série, n° 24, 15 juin 1895.

¹¹¹ F^{18*} II 154, du 24 août au 9 novembre 1875.

¹¹² *Op.cit.*, 64^{ème} année, 2^{ème} série, n° 51, 18 décembre 1875.

¹¹³ F^{18*} II 150, du 26 novembre 1874 au 3 février 1875.

¹¹⁴ *Op.cit.*, 64^{ème} année, 2^{ème} série, n° 7, 13 février 1875.

¹¹⁵ F^{18*} II 150, du 26 novembre 1874 au 3 février 1875.

¹¹⁶ *Op.cit.*, 64^{ème} année, 2^{ème} série, n° 15, 10 avril 1875.

Hachette (publié dans la collection « Bibliothèque variée », vendu 3 francs 50 centimes¹¹⁸) ; 3 000 exemplaires pour la 5^{ème} édition de *Friquette* de Charles-Paul de Kock, publié par l'éditeur Sartorius¹¹⁹ (3 francs¹²⁰).

Donnons un autre exemple : en 1879, alors que l'éditeur Dentu se contente de tirer 2 300 exemplaires pour la 1^{ère} édition du *Médecin des folles* de Xavier de Montépin, de nombreuses œuvres d'autres romanciers, publiées au format in-18 Jésus, font l'objet d'une diffusion supérieure ou comparable à celle du roman de notre écrivain : 11 000 exemplaires pour la 12^{ème} édition des *Tribulations d'un Chinois en Chine* de Jules Verne¹²¹, publiée par l'éditeur Hetzel (3 francs¹²²) ; 5 000 exemplaires pour *Le Tambour de Montmirail* de Fortuné du Boisgobey¹²³, publié par l'éditeur Plon (2 francs¹²⁴) ; 4 400 exemplaires pour *La Grande Iza* d'Alexis Bouvier¹²⁵ (3 francs¹²⁶) ; 3 000 exemplaires pour *Les Merveilles du Mont-Saint-Michel* de Paul Féval¹²⁷, publié par l'éditeur Palmé (3 francs¹²⁸)

Or, il est intéressant de noter que, comme dans le cas de nos romanciers, les tirages des œuvres publiées au format in-18 Jésus d'autres représentants du roman de la victime sont modestes. Effectivement, en 1884, l'éditeur Rouff ne tire qu'à 1 500 exemplaires la 2^{ème} édition des *Damnées de Paris : L'Outragée* de Jules Mary¹²⁹ (3 francs 50 centimes¹³⁰), alors que la première partie des *Misérables* de Victor Hugo est imprimée à 5 000 exemplaires¹³¹ (publiée dans la collection « Bibliothèque variée »¹³²) ; en 1885, le tirage de la 1^{ère} édition du *Divorce de la comtesse* de Charles Mérouvel ne s'élève qu'à 2 200 exemplaires¹³³, tandis que *Nana* d'Émile Zola est tiré à 9 000 exemplaires par l'éditeur Charpentier¹³⁴ (l'édition portant

¹¹⁷ F^{18*}II 152, du 9 avril au 12 juin 1875.

¹¹⁸ *Op.cit.*, 64^{ème} année, 2^{ème} série, n° 35, 28 août 1875.

¹¹⁹ F^{18*}II 154, du 24 août au 9 novembre 1875.

¹²⁰ *Op.cit.*, 64^{ème} année, 2^{ème} série, n°17, 24 avril 1875.

¹²¹ F^{18*}II 175, du 2 août au 4 novembre 1879.

¹²² *Catalogue général de librairie française*, tome 9, période de 1876 à 1885 (I-Z), p.715

¹²³ F^{18*}II 175, du 2 août au 4 novembre 1879.

¹²⁴ *Catalogue général de librairie française, op.cit.*, (A-H), p.489.

¹²⁵ F^{18*}II 172, du 28 décembre 1878 au 14 mars 1879.

¹²⁶ *Catalogue général de librairie française, op.cit.*, (A-H), p.214.

¹²⁷ F^{18*}II 175, du 2 août au 4 novembre 1879.

¹²⁸ *Catalogue général de librairie française, op.cit.*, p.577.

¹²⁹ F^{18*}III 180, du 30 janvier au 12 mai 1884.

¹³⁰ *Bibliographie de la France.*, 73^{ème} année, 2^{ème} série, n° 11, 15 mars 1884.

¹³¹ F^{18*}III 180, du 30 janvier au 12 mai 1884.

¹³² *Op.cit.*, 73^{ème} année, 2^{ème} série, n° 12, 22 mars 1884.

¹³³ F^{18*}III 184, du 26 mai au 30 septembre 1885.

¹³⁴ F^{18*}III 183, du 24 janvier au 23 mai 1885

la mention « 128^e mille », vendue 3 francs 50 centimes¹³⁵). En 1886, l'éditeur Dentu se contente de tirer 1 650 exemplaires pour *Le Wagon 303* de Jules Mary¹³⁶ (3 francs¹³⁷), alors que l'éditeur Lemerre n'hésite pas à imprimer 20 000 exemplaires pour *Un Crime d'amour* de Paul Bourget¹³⁸ (3 francs 50 centimes¹³⁹).

À partir de 1889, un certain nombre des romans de Charles Mérouvel bénéficie d'un tirage un peu « fort » : l'éditeur Dentu tire en effet 4 400 exemplaires pour *Vices du jour. Un lys au ruisseau* (en 1889)¹⁴⁰, *La Vierge de la Madeleine* (en 1890)¹⁴¹, *Mortes et vivantes* (en 1890)¹⁴², *Haine et Amour* (en 1891)¹⁴³, *Femme de Chambre* (en 1891)¹⁴⁴, *La Fille sans nom* (en 1892)¹⁴⁵, *Mortel amour* (en 1892)¹⁴⁶, *Le Roi Milliard* (en 1893)¹⁴⁷, *L'Honneur de la vie !* (en 1894)¹⁴⁸ et 4 000 exemplaires pour *Fièvre d'or* (en 1898)¹⁴⁹.

En revanche, nous pouvons constater que de nombreuses œuvres d'autres écrivains, publiées entre 1889 et 1898, font l'objet de tirages supérieurs et comparables à ceux de Charles Mérouvel : 11 000 exemplaires pour *Chère adorée* d'Adolphe Belot, en 1890 (3 francs)¹⁵⁰ ; 55 000 exemplaires pour *La Bête humaine* en 1890 et *L'Argent* d'Émile Zola, en 1891 (3 francs 50 centimes)¹⁵¹ ; 5 000 exemplaires pour *César Cascabel* de Jules Verne, en 1890 (2 volumes in-18 Jésus, vendus 6 francs)¹⁵² ; 4 100 exemplaires pour *Les Boutons de rose* d'Adolphe Belot, en 1890 (3 francs)¹⁵³ ; 4 500 exemplaires pour *Mistres Brancican*, en

¹³⁵ *Op.cit.*, 74^{ème} année, 2^{ème} série, n° 15, 11 avril 1885.

¹³⁶ F^{18*}III 187, du 21 mai au 27 septembre 1886

¹³⁷ *Op.cit.*, 75^{ème} année, 2^{ème} série, n° 27, 3 juillet 1886.

¹³⁸ F^{18*}III 186, du 1^{er} février au 20 mai 1886.

¹³⁹ *Op.cit.*, 75^{ème} année, 2^{ème} série, n° 9, 27 février 1886.

¹⁴⁰ F^{18*}III 195, du 10 mai au 1^{er} septembre 1889 ; *Ibid.*, 78^{ème} année, 2^{ème} série, n° 21, 25 mai 1889.

¹⁴¹ F^{18*}III 197, du 29 janvier au 28 mai 1890 ; *Catalogue général de la librairie française*, tome 12, période de 1886 à 1890, p.716.

¹⁴² F^{18*}III 198, du 28 mai au 20 octobre 1890 ; *Ibid.*

¹⁴³ F^{18*}III 200, du 23 mars au 3 août 1891 ; *Bibliographie de la France*, 80^{ème} année, 2^{ème} série, n° 19, 9 mai 1891.

¹⁴⁴ *Ibid* ; *ibid.*, 80^{ème} année 2^{ème} série, n° 27, 4 juillet 1891

¹⁴⁵ F^{18*}III 202, du 15 janvier au 2 juin 1892 ; *ibid.*, 81^{ème} année, 2^{ème} série, n° 8, 20 février 1892.

¹⁴⁶ F^{18*}III 204, du 10 novembre 1892 au 13 avril 1893 ; *Ibid.*, 81^{ème} année, 2^{ème} série, n° 48, 26 novembre 1892

¹⁴⁷ F^{18*}III 205, du 14 avril au 11 août 1893 ; *ibid.*, 82^{ème} année, 2^{ème} série, n° 29, 22 juillet 1893

¹⁴⁸ F^{18*}III 207, du 20 février au 18 juillet 1894 ; *Catalogue générale de la librairie française*, tomes 16 et 17, période de 1891 à 1899, p.334.

¹⁴⁹ F^{18*}III 214, du 17 juillet 1897 au 24 janvier 1898 ; *ibid.*, p.328.

¹⁵⁰ F^{18*}III 197, du 29 janvier au 28 mai 1890 ; *Catalogue général de la librairie française*, tome 12, *op.cit.*, p.85.

¹⁵¹ F^{18*}III 198, du 28 mai au 20 octobre 1890 ; *Ibid.*, p.1051, et F^{18*}III 199, du 21 octobre 1890 au 21 mars 1891 ; *Bibliographie de la France*, 80^{ème} année, 2^{ème} série, n° 12, 21 mars 1891.

¹⁵² *Ibid* ; *Catalogue général de la librairie française*, tome 12, *op.cit.*, p.1016.

¹⁵³ F^{18*}III 199, du 21 octobre 1890 au 21 mars 1891 ; *Ibid.*, p.85.

1892¹⁵⁴ et 16 000 exemplaires pour la première partie de *P'tit Bonhomme* de Jules Verne, en 1893¹⁵⁵ ; 66 000 pour *La Débâcle* en 1892 et *Le Docteur Pascal* d'Émile Zola, en 1893¹⁵⁶, et 77 000 exemplaires pour *Fécondité* du même romancier en 1899¹⁵⁷.

Certes, les œuvres de ces écrivains contemporains (Adolphe Belot, Paul Bourget, Guy de Maupassant, Jules Verne, Émile Zola) ne font pas en permanence l'objet de grands tirages : en effet, leurs tirages peuvent parfois être comparables à ceux des auteurs du roman de la victime, surtout lorsqu'il s'agit des rééditions. Mais, à la différence des ouvrages des romanciers précités, la grande majorité des œuvres de ces derniers n'atteignent pas 5 000 exemplaires par édition, lorsqu'elles sont publiées au format in-18 Jésus.

Il faut toutefois noter que Georges Ohnet – si nous le considérons comme un auteur du roman de la victime – nous fournit un cas exceptionnel. Publiés en livre au format in-18 Jésus par l'éditeur Ollendorff et vendus 3 francs 50 centimes, ses romans bénéficient en effet de grands tirages : 11 000 exemplaires pour *Lise Fleuron*, en 1885¹⁵⁸ ; 33 000 exemplaires pour *La Grande Manière*¹⁵⁹ ; 44 000 exemplaires pour *Les Dames de Croix-Mort*, en 1886¹⁶⁰ ; 33 260 exemplaires pour la 51^{ème} édition de *La Dame en gris*, en 1895¹⁶¹.

Pour terminer l'appréciation des tirages des œuvres de nos écrivains (Adolphe d'Ennery, Xavier de Montépin et Émile Richebourg) publiées au format in-18 Jésus, nous constatons que celles-ci ne font pas l'objet d'une diffusion massive dans le domaine du « livre à 3,50 francs », qui se distingue de l'« édition populaire »¹⁶² : nous avons observé que leurs tirages ne s'élèvent qu'entre 1 500 et 3 000 exemplaires, tandis que de nombreux ouvrages d'autres auteurs bénéficient de tirages remarquables (plus de 10 000 exemplaires). Les données collectées ne soulignent donc que la modicité de la diffusion des œuvres de nos écrivains (mais aussi de celles d'autres producteurs du roman de la victime) sur le marché de l'édition

¹⁵⁴ F^{18*} III 201, du 4 août 1891 au 15 janvier 1892 ; *Bibliographie de la France*, 80^{ème} année, 2^{ème} série, n° 36, 5 septembre 1891.

¹⁵⁵ F^{18*} III 206, du 23 août 1893 au 19 février 1894 ; *Ibid.*, 82^{ème} année, 2^{ème} série, n° 43, 28 octobre 1893.

¹⁵⁶ F^{18*} III 203, du 2 juin au 10 novembre 1892 ; *Ibid.*, 81^{ème} année, 2^{ème} série, n° 28, 9 juillet 1892, et 81^{ème} année, 2^{ème} série, n° 29, 22 juillet 1892.

¹⁵⁷ F^{18*} III 218, du 17 juillet 1899 au 13 mars 1900 ; *Catalogue générale de la librairie française*, tomes 16 et 17, *op.cit.*, p.327.

¹⁵⁸ F^{18*} III 182, du 8 septembre 1884 au 24 janvier 1885.

¹⁵⁹ F^{18*} III 183, du 24 janvier au 23 mai 1885 ; *Bibliographie de la France*, 74^{ème} année, 2^{ème} série, n° 20, 16 mai 1885.

¹⁶⁰ F^{18*} III 186, du 1^{er} janvier au 20 mai 1886 ; *Ibid.*, 75^{ème} année, 2^{ème} série, n° 42, 26 mars 1886.

¹⁶¹ F^{18*} III 209, du 9 février au 6 juillet 1895.

¹⁶² Nous empruntons cette distinction entre « le livre à 3,50 francs » et « l'édition populaire » à Isabelle de Conihout, « La conjoncture de l'édition », in *Histoire de l'édition française*, tome IV, *op.cit.*, p.83.

au format in-18 Jésus (voir annexe III). Les œuvres qui nous intéressent font-elles l'objet de forts tirages dans le domaine de l'« édition populaire » ?

1.2.1.4. Les tirages des éditions bon marché à 65 centimes

Par rapport à celui de l'édition au format in-18 Jésus, le tirage de l'édition bon marché à 65 centimes est considérablement élevé. Grâce aux données précieuses collectées par Catherine Grandjean-Hogg dans sa thèse intitulée *L'Évolution de la librairie Arthème Fayard (1857-1936)*¹⁶³, et reprises par Laurent Séguin dans son mémoire intitulé *Les collections de romans populaires et leur conservation dans les fonds patrimoniaux de la Bibliothèque nationale de France : l'exemple du « Livre populaire » de la Librairie Arthème Fayard*¹⁶⁴, nous savons que *La Porteuse de pain* de Xavier de Montépin, publié en 1907 dans le « Livre populaire » de l'éditeur Fayard, est imprimé à des tirages initiaux de 80 000 exemplaires (il ne s'agit pas du tirage global).

Nous ne disposons pas des tirages des romans publiés dans le « Livre illustré » de l'éditeur Rouff ; d'une part, il s'agit des trois romans d'Adolphe d'Ennery : *Les Deux Orphelines* (en 1908), *Martyre !* (en 1909) et *Le Remords d'un ange* (en 1909) ; d'autre part, il s'agit de quatre romans d'Émile Richebourg : *Andréa la Charmeuse* (en 1908), *La Fille maudite* (en 1908), *L'Enfant du faubourg* (en 1910) et *Petite mère* (en 1910).

L'absence des données sur les tirages de ces romans nous invite à entrer dans une démarche de déduction assez délicate. Est-il pertinent d'évaluer les tirages de ces publications de l'éditeur Rouff à partir des données sur les publications de l'éditeur Fayard ? Peut-être que non, car les tirages varient selon chaque éditeur, même s'il s'agit de la collection bon marché à 65 centimes, lancée au début du XX^e siècle par différents éditeurs populaires sur le modèle du « Livre populaire » de l'éditeur Fayard.

Ainsi, en 1908, lorsque l'éditeur Fayard tire 70 000 exemplaires pour *Les Deux Gosses* de Pierre Decourcelle, publié dans le « Livre populaire »¹⁶⁵, l'éditeur Tallandier se contente d'imprimer, en 1909, 17 000 exemplaires de deux romans de Jules Mary (*La Charmeuse*

¹⁶³ Catherine Grandjean-Hogg, *L'Évolution de la librairie Arthème Fayard (1857-1936)*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Yves Mollier, Université de Versailles-Saint-Quentin-Yvelines, 1996.

¹⁶⁴ Laurent Séguin, *Les collections de romans populaires et leur conservation dans les fonds patrimoniaux de la Bibliothèque nationale de France : l'exemple du « Livre populaire » de la Librairie Arthème Fayard*, volume 2 : annexe, mémoire pour le diplôme de conservateur de bibliothèque, sous la direction de Frédéric Barbier, École Nationale Supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, 2005, consulté le 22 août 2011, <http://enssibal.enssib.fr/bibliotheque/documents/dcb/seguin-vol2.pdf>

¹⁶⁵ F^{18*}III 234, du 22 juin 1908 au 3 février 1909.

d'enfants et *Le Démon de l'amour*), publiés dans le « Livre National » ; la même année, deux romans du même romancier (*La Bête féroce* et *Le Châtiment d'un monstre*), publiés dans cette collection bon marché, ne sont imprimés qu'à 18 000 exemplaires¹⁶⁶.

Pour estimer les tirages des romans publiés dans le « Livre illustré », nous nous appuyons donc sur l'exemple de la collection des « Œuvres complètes de Paul de Kock », lancée par l'éditeur Rouff. Notre sondage du « Dépôt légal des livres de Paris » nous permet de découvrir qu'en 1908, cet éditeur imprime 10 000 exemplaires pour trois romans de Charles-Paul de Kock (*Gustave le mauvais sujet*, *La Pucelle de Belleville* et *Le Cocu*)¹⁶⁷. Certes, une différence existe entre la collection des « Œuvres complètes de Paul de Kock » et celle du « Livre illustré » : chaque volume publié dans la première collection est vendu 95 centimes, tandis que celui édité dans la deuxième collection est vendu 65 centimes. Toutefois, dans la mesure où il s'agit des deux collections fondées par le même éditeur, nous pourrions estimer, à partir de ces données sur trois romans de Charles-Paul de Kock, que les œuvres publiées dans le « Livre illustré » sont tirées au moins à 10 000 exemplaires.

Les œuvres de nos écrivains, lorsqu'elles sont éditées dans les collections bon marché à 65 centimes, font donc l'objet de tirages remarquables par rapport à ceux de leurs éditions au format in-18 Jésus. Or, s'agit-il d'une diffusion exceptionnellement répandue ? Si nous prenons l'exemple de *La Porteuse de pain* édité en 1907 dans le « Livre populaire » – car nous disposons de données incontestables sur le tirage du roman de Xavier de Montépin –, nous pouvons considérer qu'il n'en est rien. En effet, le tirage de *La Porteuse de pain* est comparable à ceux des romans de Pierre Decourcelle, de Paul Féval, de Charles Mérouvel, d'Eugène Sue ou de Michel Zévaco, publiés en 1907 dans le « Livre populaire » : le tirage moyen de ces romans se situe à 79 583 exemplaires et, sauf *Mademoiselle Cent-Millions* de Michel Morphy, qui est tiré à 75 000 exemplaires, tous les romans publiés cette année-là sont imprimés à 80 000 exemplaires¹⁶⁸, comme dans le cas de *La Porteuse de pain*. Les chiffres des tirages, semble-t-il, ne témoignent donc pas de la popularité individuelle de chaque œuvre, mais sont conditionnés par la politique commerciale de l'éditeur qui détermine le nombre d'exemplaires mis en vente.

¹⁶⁶ F^{18*}III 236, du 19 juillet 1909 au 17 février 1910.

¹⁶⁷ F^{18*}III 233, du 23 décembre 1907 au 22 juin 1908 ; *Catalogue général de la librairie française, tomes 21 et 22, période de 1906 à 1909*, p.548, p.537 et p.562.

¹⁶⁸ Laurent Séguin, *op.cit.*

1.2.2. Le périodique

Après avoir tenté de mesurer les tirages des éditions publiées en livre, il importe d'examiner ceux des publications dans les périodiques : journal quotidien à un sou, journaux-romans, édition en livraisons et en fascicules.

1.2.2.1. Journaux quotidiens à un sou et journaux-romans

Notre sondage du « Dépôt légal. Paris. Ouvrages périodiques. 1842-1900 » (F^{18*}IV 1 à 411) ne nous fournit aucune donnée sur des tirages de journaux. Nous ignorons donc ceux de *La Nation* qui publie *Les Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery entre 1892 et 1893, et ceux de *La Petite République française* qui publie *Les Deux Berceaux* d'Émile Richebourg en 1877. Toutefois, à en croire Albert Cim qui parlait de ce journal à tendance républicaine, fondé par Léon Gambetta, « [lorsque] ce roman – *Les Deux Berceaux* – atteint ses derniers feuillets, *La Petite République* avait vu son tirage monter de 30 000 à 120 000 exemplaires »¹⁶⁹. Quant au *Figaro* qui publie *Les Filles de bronze* de Xavier de Montépin, le journal (n') est tiré (qu') à 76 000 exemplaires, lorsque le roman paraît en 1879 (il s'agit d'un tirage moyen)¹⁷⁰.

Pour connaître les tirages du *Petit Journal*, nous disposons des précieuses données, bien que non exhaustives, collectées par les auteurs de l'*Histoire générale de la presse française*¹⁷¹. Le tableau ci-joint mentionne l'année de la publication des romans de nos écrivains dans le journal et le tirage de ce dernier (le signe « × » indique qu'il n'y a pas de publication des œuvres de nos romanciers) :

Tableau 3 : « Tirages du *Petit Journal* »

| Années | Tirages | Titres | Auteurs |
|--------|---------|------------------------------|--------------------|
| 1874 | 308 000 | <i>La Dame voilée</i> | Émile Richebourg |
| 1875 | 345 000 | <i>L'Enfant du faubourg</i> | Émile Richebourg |
| 1876 | 423 000 | <i>La Fille maudite</i> | Émile Richebourg |
| 1877 | 475 000 | <i>Andréa la Charmeuse</i> | Émile Richebourg |
| 1878 | 523 000 | <i>Deux Mères</i> | Émile Richebourg |
| | | <i>Le Médecin des folles</i> | Xavier de Montépin |

¹⁶⁹ Albert Cim, *Le Dîner des gens des lettres : souvenirs littéraires*, Paris, Ernest Flammarion éditeur, 1902, p.54.

¹⁷⁰ Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral et Fernand Terrou, *Histoire générale de la presse française. De 1871-1940*, tome 3, Paris, PUF, 1972, p.195.

¹⁷¹ *Ibid.*, p.221 et p.301.

| | | | |
|------|-----------|--|--------------------|
| 1879 | 562 000 | <i>Le Fils</i> | Émile Richebourg |
| 1880 | 582 000 | <i>Le Fiacre N° 13</i> | Xavier de Montépin |
| | | <i>L'Idiote</i> | Émile Richebourg |
| 1881 | 634 000 | <i>L'Idiote (la suite)</i> | |
| 1882 | 700 000 | <i>Jean Loup</i> | Émile Richebourg |
| 1883 | 726 000 | <i>La Petite Mionne</i> | Émile Richebourg |
| 1884 | 825 000 | <i>La Petite Mionne (la suite)</i> | |
| | | <i>La Porteuse de pain</i> | Xavier de Montépin |
| 1885 | 880 000 | <i>La Porteuse de pain (la suite)</i> | |
| | | <i>Martyre !</i> | Adolphe d'Ennery |
| 1886 | 900 000 | <i>Le Mari</i> | Émile Richebourg |
| 1887 | 879 000 | <i>Le Remords d'un ange</i> | Adolphe d'Ennery |
| | | <i>La Grand mère</i> | Émile Richebourg |
| | | <i>Le Testament rouge</i> | Xavier de Montépin |
| 1888 | 940 000 | <i>Le Testament rouge (la suite)</i> | |
| | | <i>La Comtesse Paul</i> | Émile Richebourg |
| 1889 | 980 000 | <i>Petite mère</i> | Émile Richebourg |
| 1890 | 1 000 000 | <i>Trois millions de dot</i> | Xavier de Montépin |
| 1891 | ? | <i>Trois millions de dot (la suite)</i> | |
| 1892 | ? | <i>La Mayeux</i> | Xavier de Montépin |
| 1893 | ? | <i>La Mayeux (la suite)</i> | |
| 1894 | ? | × | × |
| 1895 | ? | <i>La Mendiante de Saint-Sulpice</i> | Xavier de Montépin |
| 1896 | ? | <i>La Joueuse d'orgue</i> | Xavier de Montépin |
| 1897 | ? | <i>La Marchande de fleurs</i> | Xavier de Montépin |
| 1898 | 1 000 000 | <i>La Marchande de fleurs (la suite)</i> | |
| 1899 | ? | <i>Le Mariage de Léon</i> | Xavier de Montépin |
| 1900 | ? | <i>Le Mariage de Léon (la suite)</i> | |
| 1901 | ? | × | × |
| 1902 | 900 000 | <i>Chanteuse des rues</i> | Xavier de Montépin |

On ne sait pas si tous les acheteurs du journal s'intéressent à la lecture des œuvres mises en feuilleton. Il est toutefois légitime de penser que les rédacteurs du journal considèrent la publication des œuvres de nos romanciers comme un des facteurs les plus importants dans l'élargissement du public. Il convient, pour s'en rendre à l'évidence, de citer quelques chiffres des tirages du prospectus des romans à venir. En 1877, lorsqu'il publie *Andréa la Charmeuse* d'Émile Richebourg, *Le Petit Journal* demande à l'imprimeur Cassigneul de tirer 500 000 exemplaires du prospectus du roman¹⁷² ; 450 000 exemplaires pour le prospectus du *Médecin des folles* de Xavier de Montépin en 1878¹⁷³ ; 550 000 exemplaires pour le prospectus du *Fiacre N° 13* de Xavier de Montépin et pour celui de *L'Idiot* d'Émile Richebourg en 1880¹⁷⁴ ; 410 000 exemplaires pour le prospectus de *La Petite Mionne* d'Émile Richebourg en 1883¹⁷⁵.

Ces données semblent donc témoigner de l'importance de la publication des œuvres de nos romanciers dans le journal. Or existe-t-il un lien entre la publication des textes de nos écrivains et l'accroissement de la vente du journal ? À suivre la fluctuation annuelle des tirages du journal, il semble qu'il n'existe pas un tel lien : en effet, nous ne pouvons pas forcément penser que la mise en feuilleton des œuvres de nos romanciers contribue directement à l'augmentation des tirages du journal, car celle-ci se produit de manière régulière. Toutefois, à en croire Albert Cim qui parlait en 1902 d'Émile Richebourg :

Lorsqu'en 1873, Émile de Girardin, devenu l'un des propriétaires du *Petit Journal*, entreprit « de relever le niveau intellectuel » de cette feuille, et remplaça la prose de Richebourg par celle de Jules Verne, la vente baissa de 80 000 exemplaires en une semaine. Il fallut rappeler bien vite celui que Jules Claretie a plaisamment baptisé « le terre-neuve des journaux populaires »¹⁷⁶.

Une même remarque est formulée par Émile Zola en 1881 :

[...] lorsqu'il [Émile Richebourg] a quitté *Le Petit Journal*, la vente a baissé brusquement de quarante mille exemplaires ; et, quand il y est rentré, avec un nouveau roman, les quarante mille acheteurs sont revenus, augmentés de dix mille autres¹⁷⁷.

¹⁷² F^{18*} II 161, du 1^{er} décembre 1876 au 10 février 1877.

¹⁷³ F^{18*} II 170, du 30 juillet au 14 octobre 1878.

¹⁷⁴ F^{18*} II 161, du 1^{er} décembre 1876 au 10 février 1877.

¹⁷⁵ F^{18*} III 179, du 5 octobre 1884 au 19 janvier 1885.

¹⁷⁶ Albert Cim, *op.cit.*, p.53.

¹⁷⁷ Émile Zola, « Les romanciers contemporains », in *Œuvres complètes*, tome 10, *La Critique naturaliste (1881)*, publiées sous la direction d'Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, p.612.

La contribution d'Émile Richebourg, mais aussi celle d'Adolphe d'Ennery et de Xavier de Montépin, à l'élargissement du public du *Petit Journal* mérite d'être soulignée, d'autant plus que la publication de leurs œuvres fait monter la vente du journal.

En ce qui concerne les publications dans les « journaux-romans », tels que les « Romanciers Populaire » de l'éditeur Geffroy, les « Grands Romanciers » ou le « Conteur Populaire » de l'éditeur Rouff, nous ne disposons pas de leurs tirages : comme dans le cas des journaux quotidiens à un sou, le « Dépôt légal. Paris. Ouvrages périodiques » n'inscrit pas ces précieuses données.

Un critère permettant d'estimer les tirages de ces journaux-romans nous est fourni grâce à l'exemple des « romans à quatre sous », diffusés au temps de Napoléon III. Dominique Kalifa estime que leurs tirages s'élèvent entre 10 000 et 40 000 exemplaires¹⁷⁸. Cela nous conduit à supposer que les journaux-romans qui circulent sous la III^e République sont imprimés au moins à ce nombre de tirages.

Il est également possible de faire appel à un calcul proposé par Claude Witkowski à partir de l'exemple du *Panthéon des Ouvriers*, un des « romans à quatre sous ». Il peut certes paraître incongrue d'appliquer le modèle économique des années 1855-1860 à un corpus nettement ultérieur. Pour tenter de donner un aperçu de la diffusion des journaux-romans à la Belle Époque, nous proposons toutefois de recourir à ce modèle, qui n'est pas totalement frappé d'obsolescence à nos yeux pour la période considérée : « Pour des livraisons de 16 pages, illustrées de 4 vignettes et vendues 10 centimes, il faut tirer et vendre 25 000 exemplaires pour atteindre l'équilibre »¹⁷⁹. Si nous appliquons cette formule à l'exemple des « Grands Romanciers » de l'éditeur Rouff dont le numéro, vendu 10 centimes, propose un texte de 16 pages agrémenté de plusieurs illustrations, nous pourrions avancer que ce journal-roman est imprimé au moins à 25 000 exemplaires.

De la même manière, pour les « Romanciers Populaires » de l'éditeur Geffroy, qui propose un texte de 8 pages (un tiers de la première page du cahier est agrémenté d'une illustration) et dont le numéro est vendu 5 centimes, nous pourrions estimer qu'un numéro est tiré au moins à 16 000 exemplaires, si nous suivons cette formule : « Pour des livraisons de 8 pages illustrées d'une seule vignette et vendues 5 centimes, l'équilibre est obtenu avec 16 000 ex [sic] »¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France. 1. 1860-1930*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2001, p.17.

¹⁷⁹ Claude Witkowski, *Les Éditions populaires. 1848-1870*. Paris, G.I.P.P.E, 1997, p.91.

¹⁸⁰ *Ibid.*

Si nous rendons compte d'une innovation technique de la production imprimée observée tout au long du XIX^e siècle – de la révolution papetière datée de 1867 à l'invention de la monotype qui vient des États-Unis (où elle est mise au point par Tolbert Lanston entre 1887 et 1889)¹⁸¹ –, nous pourrions considérer que les tirages des journaux-romans de la Belle Époque sont supérieurs à ceux des « romans à quatre sous » du Second Empire.

Lorsqu'elles sont éditées dans les journaux-romans, les œuvres de nos auteurs font donc l'objet d'une diffusion assez répandue. Il conviendrait toutefois de penser que, comme dans le cas de la collection bon marché, les tirages de ces journaux-romans ne témoignent pas de la popularité individuelle de chaque œuvre publiée. À titre d'exemple, en 1911, *Les Deux Berceaux* d'Émile Richebourg est édité dans les « Grands Romanciers » de l'éditeur Rouff ; nous estimons, à partir de la formule de Claude Witkowski, que ce journal-roman serait tiré au moins à 25 000 exemplaires ; or si ce tirage estimé représente la popularité du roman de notre écrivain, il témoigne aussi de celle d'autres œuvres d'autres romanciers publiées en 1911, comme *Cadet Bamboche* de Georges Pradel, *Le Trèfle d'Or* d'Henri Demesse, *Le Secret de la Roche Noire* de Paul Saunière et *M^{lle} Beau-Sourire* d'Alexis Bouvier.

1.2.2.2. Le « Dépôt légal. Paris. Ouvrages périodiques publiés par livraisons. 1851-1913 »

Le repérage de tirages des éditions en livraisons et en fascicules est tout d'abord permis par le recours aux « Déclarations d'imprimeurs de Paris. 1815-1881 », que nous avons déjà utilisées. Toutefois, comme dans le cas des éditions au format in-18 Jésus, de nombreuses éditions en livraisons et en fascicules échappent au filet des « Déclarations d'imprimeurs ». Avant l'abolition de la déclaration d'imprimeur en 1881, les œuvres de Xavier de Montépin et d'Émile Richebourg sont éditées en livraisons principalement par l'éditeur Roy (rappelons qu'Adolphe d'Ennery ne produit pas de romans avant 1881). Cependant, la très grande majorité de ces œuvres n'est pas enregistrée dans les « Déclarations d'imprimeurs », puisque, le plus souvent, l'éditeur Roy commande à l'imprimeur Charaire (à Sceau) de tirer les textes de nos romanciers.

Pour l'examen des tirages des éditions en livraisons et en fascicules publiées après 1881, nous pouvons faire appel au « Dépôt légal. Paris. Ouvrages périodiques publiés par livraisons. 1851-1910 » (F^{18*} V 1 à 45). Ce registre inscrit le titre, les noms de l'auteur et de l'imprimeur,

¹⁸¹ Frédéric Barbier, « L'industrialisation des techniques », in *Histoire de l'édition française*, tome III, *op.cit.*, pp.51-61.

le format, le nombre de feuilles et, à partir de 1881, on commence à ajouter dans le registre la colonne réservée à l'inscription du tirage.

Néanmoins, il faut noter que le registre comporte des sérieuses lacunes informatives. À partir de 1889, et jusqu'en 1910, l'inscription du tirage n'est guère respectée. Même avant ces années-là, l'omission du tirage est très fréquente. Ainsi, *La Fille maudite* d'Émile Richebourg, dont 77 livraisons sont déposées le 5 août 1882, est enregistré sans mention du nombre d'exemplaires¹⁸². De la même manière, nous ne connaissons pas le tirage de *La Porteuse de pain* de Xavier de Montépin, déposé pour ses premières livraisons du 11 novembre au 1^{er} décembre 1885¹⁸³. C'est aussi le cas des *Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery, dont nous ne pouvons connaître avec certitude le nombre d'exemplaires, en raison de l'omission de tirages¹⁸⁴.

Enfin, le registre n'indique jamais les tirages de toutes les livraisons d'un roman : il n'enregistre le plus souvent que les tirages de ses premières livraisons (de la 1^{ère} à la 5^{ème} ou à la 10^{ème} livraison) ; s'il inscrit parfois les tirages des livraisons suivantes, cette inscription s'avère toujours défectueuse.

1.2.2.3. Les tirages des éditions en livraisons (ou en fascicules)

Présentons le bilan de notre examen dans le tableau ci-joint :

Tableau 4 : « Tirages des éditions en livraisons »

| Auteurs | Titres | Editeurs (Imprimeurs) | Années du dépôt légal | Tirages |
|--------------------|------------------------------------|--------------------------|-----------------------|---|
| Xavier de Montépin | <i>Les Filles de bronze</i> | Roy (Charaire et fils) | 1883 | 10 000 (pour la 1 ^{ème} à la 5 ^{ème} livraison) |
| Xavier de Montépin | <i>Les Tragédies de Paris</i> | Roy (Charaire et fils) | 1882 | 15 000 (pour la 1 ^{ère} à la 6 ^{ème} livraison) |
| Xavier de Montépin | <i>L'Homme aux figures de cire</i> | Rouff (Charaire et fils) | 1883 | 20 000 (pour les 1 ^{ère} et 2 ^{ème} livraisons) |
| Émile Richebourg | <i>L'Idiot</i> | Roy (Charaire et fils) | 1882 | 8 000 (pour la 1 ^{ère} livraison) |
| Émile Richebourg | <i>Les Amoureuses de Paris</i> | Roy (Charaire et fils) | 1883 | 25 000 (pour les 1 ^{er} et 2 ^{ème} livraisons) |
| Émile Richebourg | <i>Jean Loup</i> | Rouff (Larousse) | 1883 | 18 000 (pour la 48 ^{ème} à la 51 ^{ème} livraison) |
| <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | 40 000 (pour la 92 ^{ème} à la 99 ^{ème} livraison) |

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ F^{18*} V 36, 1885.

¹⁸⁴ F^{18*} V 38, 1887-1888.

| | | | | |
|------------------|----------------------------|------------------------|--------------|---|
| <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | 38 000 (pour la 104 ^{ème} à la 107 ^{ème} livraison) |
| <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | 1884 | 39 000 (pour la 172 ^{ème} à la 175 ^{ème} livraison) |
| Émile Richebourg | <i>Jean Loup</i> | Rouff (Larousse) | 1888 | 44 000 (pour la 76 ^{ème} à la 80 ^{ème} livraison) |
| Émile Richebourg | <i>Andréa la Charmeuse</i> | Roy (Charaire et fils) | 1885 | 40 000 (pour les 1 ^{ère} et 2 ^{ème} livraisons) |

Le résultat de notre sondage n'est donc pas satisfaisant, d'autant plus qu'il est impossible de connaître les tirages de toutes les livraisons d'une œuvre.

Ce qui rend encore plus complexe notre analyse, c'est le fait que le tirage de chaque livraison est variable, comme le montre l'exemple de *Jean Loup* d'Émile Richebourg, publié entre 1882 et 1884 (ses 1^{ère} et 2^{ème} livraisons sont déposées au mois d'octobre 1882, selon la *Bibliographie de la France*¹⁸⁵). Cette fluctuation des tirages semble témoigner de celle de l'intérêt du public à la lecture du roman. Jean-Yves Mollier explique le mécanisme de publication en livraisons ou en fascicules en ces termes :

La formule est simple : avec seize pages et deux gravures, on limite le prix du tirage puis on jauge la clientèle potentielle avec deux premières livraisons qui servent de test. Au fur et à mesure que l'argent entre, on tire les numéros suivants et on tient compte, à chaque fois, des résultats et des courbes de vente¹⁸⁶.

L'éditeur détermine donc les tirages des livraisons en fonction de la réaction du public. À observer la variation des tirages des livraisons de *Jean Loup*, nous constatons qu'à partir de la 92^{ème} livraison, l'intérêt du public à la lecture du roman s'accroît, car les tirages des livraisons sont montés de 18 000 à 40 000. Les tirages des livraisons suivantes (de la 104^{ème} à la 175^{ème} livraison) se sont relativement stabilisés : ils se situent en effet autour de 38 000-39 000 exemplaires. Cela signifie probablement que le roman continue à stimuler le désir de lire du public jusqu'à la dernière livraison (le roman finit par la 180^{ème} livraison). Nous pouvons juger que l'édition de *Jean Loup* publiée entre 1882 et 1884 a remporté un réel succès auprès du lectorat, puisque l'éditeur Rouff, lorsqu'il republie encore une fois le même roman en 1888, n'hésite pas à tirer, déjà, 44 000 exemplaires pour la 76^{ème} à la 80^{ème} livraison.

Quant aux œuvres dont nous ne connaissons que le nombre d'exemplaires pour les premières livraisons, il est difficile d'estimer les tirages des livraisons suivantes. Si, par exemple, nous constatons qu'en 1883, l'éditeur Roy a tiré 10 000 exemplaires pour la 1^{ère} à la

¹⁸⁵ *Bibliographie de la France*, 71^{ème} année, 2^{ème} série, n° 43, 28 octobre 1882.

¹⁸⁶ Jean-Yves Mollier, « Postface », in *Histoire de l'édition française*, tome III, *op.cit.*, p.585.

5^{ème} livraison des *Filles de bronze* de Xavier de Montépin, nous ne pouvons pas savoir si les tirages des livraisons suivantes dépassent ces tirages des premières livraisons.

Toutefois, nous pouvons penser que les tirages des livraisons suivantes ne se situent pas considérablement au-dessous du nombre d'exemplaires des premières livraisons. Comme le montre l'exemple de *Jean Loup* d'Émile Richebourg, les tirages des livraisons augmentent à mesure que leur publication avance. Si nous reprenons encore une fois l'exemple des *Filles de bronze*, nous pouvons supposer que les livraisons suivantes sont tirées au moins à 10 000 exemplaires (rappelons que l'éditeur Roy tire 10 000 exemplaires pour la 1^{ère} à la 5^{ème} livraison). Il est également possible que les tirages des livraisons suivantes dépassent les 10 000 exemplaires, car l'éditeur Geffroy, le successeur de l'éditeur Roy, republie en 1896 le roman en livraisons. En d'autres termes, si le roman ne se voit pas remporter un certain succès – si les tirages des livraisons suivantes tombent considérablement au-dessous de 10 000 exemplaires pour les premières livraisons –, l'éditeur Geffroy n'oserait pas le rééditer. Nous pourrions donc supposer que le tirage des premières livraisons sert de critère pour estimer le nombre minimal d'exemplaires des livraisons suivantes.

Ainsi, si nous nous appuyons sur l'exemple d'*Andréa la Charmeuse* d'Émile Richebourg, tiré à 40 000 exemplaires en 1885 pour les 1^{ère} et 2^{ème} livraisons, nous pouvons considérer que les tirages des livraisons suivantes ne tombent considérablement pas au-dessous de 40 000 exemplaires, dans la mesure où l'éditeur Geffroy republie en 1896 le roman en livraisons.

1.2.2.4. L'appréciation de la diffusion des œuvres publiées en livraisons

Le résultat de notre enquête, bien que lacunaire, nous incite à entrer dans une délicate interprétation des chiffres. Comme l'indique le tableau dressé, le nombre d'exemplaires des premières livraisons des œuvres de nos romanciers oscille entre 8 000 et 40 000 exemplaires et, lorsqu'il s'agit des livraisons suivantes, leur tirages atteignent 44 000 exemplaires (c'est le cas de la 76^{ème} à la 80^{ème} livraison de *Jean Loup*). Pour apprécier la diffusion des œuvres de nos écrivains publiées en livraisons, il convient de confronter leurs tirages avec ceux de quelques romans d'autres auteurs.

Tout d'abord, d'anciens succès des fictions populaires font encore l'objet d'une diffusion remarquable : 10 000 exemplaires pour *Les Habits noirs* de Paul Féval, en 1876, et pour *Les Maîtres espions* de Gustave Aimard, en 1877 (les « Déclarations d'imprimeurs » ne précisent

pas quelles livraisons font l'objet de ces tirages)¹⁸⁷. En 1882, *Le Bossu, ou le Petit Parisien* de Paul Féval bénéficie de tirages de 10 000 exemplaires pour la 1^{ère} à la 10^{ème} livraison¹⁸⁸. En 1885, *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue est tiré à 40 000 exemplaires pour la 1^{ère} à la 3^{ème} livraison¹⁸⁹, alors qu'en 1883, *Les Dames de Paris* d'Alexis Ponson du Terrail (début de la série de *Rocambole*) est imprimé à 25 000 exemplaires pour la 1^{ère} à la 10^{ème} livraison¹⁹⁰, et *La Dégringolade* d'Émile Gaboriau est tiré, en 1885, à 35 000 exemplaires pour la 1^{ère} à la 8^{ème} livraison¹⁹¹.

Par la suite, les œuvres des romanciers contemporains font également l'objet d'une diffusion massive. En 1878, *La Femme de feu* d'Adolphe Belot est imprimé à 11 000 exemplaires (les « Déclarations d'imprimeurs » ne précisent pas quelles livraisons bénéficient de ces tirages)¹⁹². En 1879, l'éditeur Rouff imprime 15 000 exemplaires pour la 1^{ère} à la 4^{ème} livraison de *La Grande Iza* d'Alexis Bouvier¹⁹³, 17 600 exemplaires pour la 49^{ème} à la 52^{ème} livraison et pour la 93^{ème} livraison¹⁹⁴, alors que ce même éditeur tire 12 000 exemplaires pour la 9^{ème} à la 12^{ème} livraison de *La Belle Grelée*, du même auteur¹⁹⁵. En 1883, l'éditeur Fayard imprime 30 000 exemplaires pour la 1^{ère} livraison de *La Sang brûlé* d'Alexis Bouvier¹⁹⁶, alors qu'en 1884, l'éditeur Roy tire également 30 000 exemplaires pour la 1^{ère} à la 4^{ème} livraison de *La Belle Argentièrre* de Paul Saunière¹⁹⁷. La même année, *Reine de beauté* d'Adolphe Belot est tiré à 50 000 exemplaires pour les 1^{ère} et 2^{ème} livraisons¹⁹⁸, alors que *Les Pavillons noirs : les mystères de la Chine* de Pierre Zaccone est imprimé à 20 000 exemplaires pour la 1^{ère} livraison¹⁹⁹. En 1892, *Vidocq* de Marc Mario et de Louis Launay est imprimé à 40 000 exemplaires pour la 2^{ème} à la 6^{ème} livraison²⁰⁰.

Enfin, les œuvres des romanciers de la « Littérature » promis à la canonisation font aussi l'objet d'une diffusion répandue. En 1878, *Le Ventre de Paris* d'Émile Zola est imprimé en

¹⁸⁷ F^{18*} II 155, du 9 novembre 1875 au 19 janvier 1876 ; F^{18*} II 162, du 10 février au 16 avril 1877.

¹⁸⁸ F^{18*} V 33, 1882.

¹⁸⁹ F^{18*} V 36, 1885.

¹⁹⁰ F^{18*} V 34, 1883.

¹⁹¹ F^{18*} V 36, 1885.

¹⁹² F^{18*} II 168, du 15 mars au 24 mai 1878.

¹⁹³ F^{18*} II 172, du 28 décembre 1878 au 14 mars 1879.

¹⁹⁴ F^{18*} II 175, du 2 août au 4 novembre 1879.

¹⁹⁵ F^{18*} II 176, du 4 novembre 1879 au 3 février 1880.

¹⁹⁶ F^{18*} V 34, 1883.

¹⁹⁷ F^{18*} V 35, 1884.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ F^{18*} V 34, 1883.

²⁰⁰ F^{18*} V 40, 1891-1892

15 000 exemplaires (les « Déclarations d'imprimeurs » ne précisent pas quelles livraisons font l'objet de ces tirages)²⁰¹. En 1882, *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo bénéficie de tirages de 20 000 exemplaires pour la 13^{ème} livraison²⁰², alors qu'en 1885, son *Art d'être grand père* est imprimé en 12 000 exemplaires pour les 1^{ère} et 2^{ème} livraisons²⁰³, et *Les Misérables* est tiré, en 1888, à 55 000 exemplaires pour la 43^{ème} à la 60^{ème} livraison²⁰⁴. En 1881, *Nana* d'Émile Zola est tiré à 50 000 exemplaires pour la 1^{ère} à la 8^{ème} livraison²⁰⁵. Si *Le Rêve* n'est tiré qu'à 6 500 exemplaires pour la 1^{ère} à la 4^{ème} livraison en 1892²⁰⁶, *La Terre* est imprimé, en 1889, en 36 000 exemplaires pour la 56^{ème} à la 59^{ème} livraison²⁰⁷.

Nous comprendrions dès lors que les tirages des œuvres de nos romanciers sont comparables et, parfois, inférieurs à ceux des ouvrages d'autres écrivains du XIX^e siècle. Il nous faudra donc admettre que ces œuvres, même lorsqu'elles sont publiées en livraisons, ne font pas nécessairement l'objet d'une diffusion exceptionnellement impressionnante (voir l'annexe IV).

1.3. L'estimation du nombre des acheteurs-lecteurs

Notre enquête ne peut aucunement se limiter à la collecte des tirages des œuvres de nos romanciers, car, comme le souligne Daniel Compère :

[...] les chiffres de diffusion (lorsque nous les connaissons) ne sont pas toujours révélateurs : il faudrait en effet prendre en compte en premier lieu la diffusion de la presse et le nombre hypothétique des lecteurs de ces romans-feuilletons²⁰⁸.

En élargissant cette proposition, nous tâcherons d'estimer « le nombre hypothétique des lecteurs » de toutes les formes éditoriales de publication. Cette mesure n'est toutefois pas facile à prendre, d'autant plus que les données collectées précédemment sont largement lacunaires. Force est donc de faire appel à l'extrapolation et à la déduction. Pour que notre estimation soit raisonnable, nous nous focalisons sur le cas de trois romans, dont les données

²⁰¹ F^{18*} II 171, du 14 octobre au 27 décembre 1878.

²⁰² F^{18*} V 33, 1882.

²⁰³ F^{18*} V 36, 1885.

²⁰⁴ F^{18*} V 38, 1887-1888.

²⁰⁵ F^{18*} II 181, du 7 janvier au 12 avril 1881.

²⁰⁶ F^{18*} V 40, 1891-1892.

²⁰⁷ F^{18*} V 39, 1889-1890.

²⁰⁸ Daniel Compère, *Les Romans populaires, op.cit.*, p.62.

sont relativement riches par rapport à celles d'autres œuvres : il s'agit des *Filles de bronze* de Xavier de Montépin, de *Jean Loup* d'Émile Richebourg et de *Martyre !* d'Adolphe d'Ennery.

La méthode pour estimer le nombre d'acheteurs-lecteurs de ces romans paraît relativement simple et consiste, à l'instar de Daniel Compère, à multiplier les tirages connus ou estimés par un facteur 5 à 6²⁰⁹. Cependant, il faut se garder d'oublier que ces tirages ne représentent que la quantité d'exemplaires produits, mais non les ventes effectives. Par conséquent, notre examen n'a pas pour intention de préciser le nombre d'acheteurs-lecteurs réels qui s'approprient empiriquement les œuvres ; il se contente de donner une idée du nombre d'acheteurs-lecteurs potentiellement touchés par ces œuvres.

1.3.1. Les acheteurs-lecteurs des *Filles de bronze* de Xavier de Montépin

Nous avons indiqué que, lorsque le roman est publié dans *Le Figaro* en 1879, le tirage moyen de ce dernier s'élève à 76 000 exemplaires : si l'on multipliait ce tirage par un facteur 5 à 6, on pourrait situer le public du roman de 1879 entre 38 000 et 456 000 personnes.

Après sa mise en feuilleton dans *Le Figaro*, le roman est, en 1880, publié en 5 volumes au format in-18 Jésus par l'éditeur Dentu, et il connaît 5 rééditions. S'il est difficile de préciser de quelles éditions il s'agit – car les « Déclarations d'imprimeurs » ne l'indiquent pas –, il ne semble pas erroné de supposer que le titre, qui est imprimé en 2 300 exemplaires, est la 1^{ère} édition ; imprimés en 2 200 exemplaires, deux titres inscrits avec les mentions « 1^{er} et 2^{ème} vols », « tome III », constituent sans doute la 2^{ème} édition ; trois autres titres, qui sont imprimés en 1 100 exemplaires, correspondent à la 3^{ème} édition, puisque l'un de ces titres porte la mention « 3^{ème} édition », et puisque les deux autres portent les mentions « tome III » et « tome V » ; le tirage du titre inscrit avec la mention « 4^{ème} édition », publié en 1883, s'élève à 550 exemplaires (voir le tableau 2). La 5^{ème} édition, dont nous ne disposons pas de tirages, serait probablement tirée à 550 exemplaires, car, d'après notre consultation de la série F18 des Archives Nationales, l'éditeur Dentu a généralement tendance à faire un tirage de réédition, du même ordre que le précédent. Le nombre total des exemplaires des éditions au format in-18 Jésus est donc de 6 700 exemplaires, et nous pourrions situer le nombre total d'acheteurs-lecteurs de ces éditions entre 33 500 et 40 200.

En ce qui concerne l'édition en livraisons, publiée en 1883 par l'éditeur Roy, nous savons que 10 000 exemplaires sont tirés pour la 1^{ère} à la 5^{ème} livraison (voir le tableau 4). Sans

²⁰⁹ *Ibid.*

rendre compte de l'éventuelle fluctuation des tirages des livraisons suivantes (ce qui est par ailleurs impossible d'être précisé avec exactitude), nous pouvons estimer que le nombre d'acheteurs-lecteurs de cette édition en livraisons s'étend de 50 000 à 60 000.

En 1896, l'éditeur Geffroy (ancienne maison Roy) relance l'édition en livraisons, dont nous ne disposons pas de tirages. Il ne serait pas incongru de penser, à partir de l'exemple de l'édition de 1883, que l'édition de 1896 est tirée au moins à 10 000 exemplaires : le nombre de ses acheteurs-lecteurs se situerait alors entre 50 000 et 60 000.

Si l'on fait la somme de tous ces chiffres, *Les Filles de bronze* touche 121 000-145 800 acheteurs-lecteurs pendant la période allant de 1879 à 1896.

1.3.2. Les acheteurs-lecteurs de *Jean Loup* d'Émile Richebourg

Lorsque *Jean Loup* est publié en 1882 dans *Le Petit Journal*, le tirage de ce dernier s'élève à 700 000 exemplaires (voir le tableau 3) : le public du roman se situerait donc entre 3 500 000 et 4 200 000 personnes.

Nous ignorons les chiffres du tirage de l'édition au format in-18 Jésus publiée par Dentu. Il reste toutefois possible de déduire que cette édition est tirée au moins à 2 200 exemplaires, car le 2^{ème} tome du *Fils* du même romancier, et publié en 1879 par le même éditeur, bénéficie de ce tirage (voir le tableau 2). *Jean Loup* fait l'objet de 5 rééditions au format in-18 Jésus : on présumerait, à partir de l'exemple des *Filles de bronze*, que la 2^{ème} édition de *Jean Loup* est imprimée en 2 200 exemplaires ; 1 100 exemplaires pour la 3^{ème} édition et 550 exemplaires pour les 4^{ème} et 5^{ème} éditions. Le nombre total des tirages des éditions au format in-18 Jésus serait donc de 6 600 exemplaires, ce qui signifierait que le roman aurait été lu par 33 000 et 39 600 acheteurs-lecteurs.

Entre 1883 et 1884, l'œuvre est publiée en livraisons par l'éditeur Rouff, et nous disposons de certaines données : 18 000 exemplaires pour la 48^{ème} à la 51^{ème} livraison, 40 000 exemplaires pour la 92^{ème} à la 99^{ème} livraison, 38 000 exemplaires pour la 104^{ème} à la 107^{ème} livraison, 39 000 exemplaires pour la 172^{ème} à la 175^{ème} livraison (voir le tableau 4). Pour construire une base de calcul, nous nous proposons d'estimer, à partir de ces données, qu'un tirage moyen de toutes les livraisons est de 33 750 exemplaires. Si nous multiplions ces chiffres de tirages par les facteurs 5 ou 6, nous pouvons situer le public de cette édition entre 168 750 et 202 500 personnes.

En 1888, l'éditeur Rouff republie *Jean Loup* en livraisons, et nous ne connaissons que les tirages pour la 76^{ème} à la 80^{ème} livraison (44 000 exemplaires), ce qui rend impossible le calcul du tirage moyen de toutes les livraisons de cette édition. Ainsi, dans la mesure où il s'agit du même éditeur et de la même forme éditoriale de publication (chaque livraison de 8 pages vendue 10 centimes), nous estimons que, comme dans le cas de l'édition entre 1883 et 1884, le tirage moyen de toutes les livraisons de cette édition en 1888 est de 33 750 exemplaires : le nombre de ses acheteurs-lecteurs se situerait alors entre 168 750 et 202 500.

Entre 1902 et 1904, l'éditeur Rouff republie de nouveau le roman sous la même formule de vente (chaque livraison de 8 pages vendue 10 centimes) : nous pouvons alors suggérer que cette édition est au moins lue par le même nombre d'acheteurs-lecteurs.

En 1913, *Jean Loup* est publié dans l'édition en fascicules qui propose un texte de 24 pages. Il est évident que le nombre d'exemplaires de ce type d'édition ne peut pas être identique à celui des éditions en livraisons, ce qui nous invite à l'exclure de notre examen.

Enfin, entre 1905 et 1907, l'éditeur Rouff publie *Jean Loup* dans les « Grands romanciers », et nous ne connaissons pas le nombre d'exemplaires du périodique. Si nous appliquons la formule proposée par Claude Witkowski, déjà présentée, nous estimons au moins à 25 000 exemplaires le tirage de ce journal-roman, dont le numéro qui propose un texte de 16 pages est vendu 10 centimes ; cela conduirait à situer le public de l'œuvre entre 125 000 et 150 000 personnes.

Pendant la période allant de 1882 à 1907, *Jean Loup* serait donc lu par un large public : le nombre total s'élèverait entre 1 051 750 et 5 353 500 personnes.

1.3.3. Les acheteurs-lecteurs de *Martyre !* d'Adolphe d'Ennery

En 1885, lorsque *Martyre !* est publié dans *Le Petit Journal*, le tirage de ce dernier s'élève à 880 000 exemplaires (voir le tableau 3) : on situerait alors le public du roman entre 4 400 000 et 5 280 000 personnes.

En 1886, le roman est publié au format in-18 Jésus par l'éditeur Rouff, et notre analyse ne retient que cette édition, dont le tirage est de 1 500 exemplaires selon le « Dépôt légal des livres de Paris » (voir le tableau 2). Le nombre de ses acheteurs-lecteurs serait donc de 7 500 ou de 9 000.

L'éditeur Rouff publie trois éditions en livraisons (en 1886, entre 1901 et 1902 et en 1906). Nous ne disposons pas de tirages de ces éditions. Cependant, dans la mesure où il s'agit de

l'éditeur Rouff et de la formule identique de vente (chaque livraison de 8 pages vendue 10 centimes), nous pourrions nous appuyer sur l'exemple de l'édition en livraisons de *Jean Loup* pour estimer que le tirage moyen de toutes les livraisons de *Martyre !* est de 33 750 exemplaires, ce qui permettrait de situer le public de chaque édition en livraisons entre 168 750 et 202 500 personnes.

En 1906, l'œuvre est publiée dans le « Conteur populaire » de l'éditeur Rouff : il s'agit d'un périodique qui propose un texte de 32 pages. Il est impossible d'estimer le nombre de lecteurs de ce périodique en raison de la parfaite absence de traces et de méthodes de calcul. Nous ne pouvons en effet pas faire appel aux formules proposées par Claude Witkowski : établies à partir de l'exemple des « romans à quatre sous » dont le numéro propose souvent un texte de 8 ou de 16 pages, ces formules ne peuvent pas être appliquées au « Conteur populaire », dont le numéro propose un texte de 32 pages.

En 1909, *Martyre !* est entré dans la collection du « Livre illustré » de l'éditeur Rouff. Si nous ne connaissons pas avec exactitude le tirage de cette édition, nous estimons par analogie que le tirage de *Martyre !* s'élève au moins à 10 000 exemplaires, dans la mesure où trois romans de Charles Paul de Kock, édités dans la collection des « Œuvres complètes de Paul de Kock » lancée par l'éditeur Rouff, bénéficient de ces tirages. Nous nous proposons d'estimer le public de *Martyre !* entre 50 000 et 60 000 personnes.

Enfin, *Martyre !* est en 1913 édité dans la collection « Grande collection nationale » de l'éditeur Rouff, dont nous ne connaissons pas précisément l'année du lancement. Le « Dépôt légal des livres de Paris » ne nous fournit aucun indice sur *Martyre !*, ni sur d'autres romans publiés dans cette collection, ce qui rend impossible l'estimation du nombre d'acheteurs-lecteurs.

Pendant la période allant de 1885 à 1909, *Martyre !* serait donc lu par un vaste public : le nombre d'acheteurs-lecteurs s'élèverait entre 4 626 250 et 5 551 500.

Conclusion intermédiaire. Un « succès » moins quantitatif que qualitatif ?

Même si le résultat de notre enquête, menée dans ce chapitre, est rendu aléatoire en raison des lacunes que comportent les sources bibliographiques utilisées (la *Bibliographie de la France*, le *Catalogue général de la librairie française* et la série F18 des Archives Nationales), il nous permet néanmoins de formuler quelques remarques importantes.

De toute évidence, les textes de nos écrivains bénéficient d'une immense diffusion par leur (pré)publication originale dans les quotidiens à très grand tirage de la fin du XIX^e siècle. Il faut aussi rappeler que la pratique du « feuilleton cousu à la main » (sur laquelle nous reviendrons plus tard), en constituant une circulation secondaire (échange des imprimés entre les amis, par exemple), permet aux œuvres de nos romanciers de toucher un plus large public.

Toutefois, dans le domaine de la publication du « livre 3,50 francs » et, plus précisément, lorsqu'elles sont publiées au format in-18 Jésus, ces œuvres ne font l'objet d'une diffusion massive ni sur le plan du nombre des rééditions, ni sur le plan du nombre d'exemplaires par édition : les tirages des œuvres de nos romanciers ne s'élèvent qu'entre 1 500 et 3 000 exemplaires pour leurs 1^{ères} éditions, tandis que les romans d'autres écrivains contemporains (Paul Bourget, Pierre Loti, Guy de Maupassant, Jules Verne ou Émile Zola) bénéficient souvent de forts tirages, qui dépassent largement 10 000 exemplaires. Lorsqu'il analysait les « romanciers-feuilletonistes » par rapport aux « romanciers naturalistes », Émile Zola remarquait que :

Certes, ce ne sont pas les romanciers naturalistes qui font monter ainsi la vente des journaux. Il est vrai que, lorsque leurs œuvres paraissent en volumes, elles s'enlèvent à de gros chiffres, tandis que les romans-feuilletons n'ont, plus tard, qu'un succès assez médiocre en librairie²¹⁰.

Le résultat de notre étude illustre donc cette remarque, en mettant en évidence la modicité des tirages des œuvres de nos romanciers publiées au format in-18 Jésus.

Nous avons aussi constaté que même dans le domaine de la publication de l'« édition populaire », la diffusion de nos auteurs n'est pas forcément impressionnante. Certes, nous pouvons considérer que, lorsqu'elles sont éditées dans les collections bon marché ou dans les journaux-romans, ces œuvres sont largement diffusées, dans la mesure où leurs tirages atteignent et dépassent 10 000 exemplaires. En revanche, nous avons souligné que ces chiffres ne témoignent pas nécessairement que les œuvres de nos écrivains font l'objet d'une diffusion

²¹⁰ Émile Zola, « Les romanciers contemporains », in *Œuvres complètes*, tome 10, *op.cit.*, p.612.

exceptionnellement répandue, car, bien évidemment, les romans d'autres auteurs publiés dans une même collection et dans un même journal-roman bénéficient également de tirages identiques. Pour le dire autrement, les romans d'autres écrivains sont autant lus que les œuvres de nos romanciers.

Un constat analogue peut être formulé pour le domaine de la publication en livraisons. Sur le plan du nombre d'exemplaires par édition, les œuvres de nos écrivains sont en effet concurrencées non seulement par celles des auteurs contemporains spécialisés dans la fiction populaire (tels que Alexis Bouvier, Marc Mario, Paul Saunière ou Pierre Zaccone), mais aussi par celles d'anciens romanciers populaires (comme Gustave Aimard, Paul Féval, Émile Gaboriau, Eugène Sue ou Alexis Ponson du Terrail). Même les ouvrages des auteurs « légitimistes » – Victor Hugo ou Émile Zola, qui ont remporté un succès assez remarquable sur le marché traditionnel de la librairie – interviennent dans le domaine de la publication en livraisons pour rivaliser avec les œuvres de nos romanciers, ce qui posera par ailleurs une autre question épineuse : celle de la distinction établie entre la Littérature et la littérature populaire ; question à laquelle nous n'osons pas proposer de réponse dans le cadre de notre étude.

Si nous admettons que nos romanciers ont remporté un franc succès auprès d'un large public à la fin du XIX^e siècle et à la Belle Époque, comment interpréter cette diffusion relativement restreinte de leurs œuvres sur le marché de la production romanesque de l'époque ? Peut-être que le « succès » de nos écrivains serait moins quantitatif que qualitatif. Autrement dit, la notoriété d'Adolphe d'Ennery, de Xavier de Montépin et d'Émile Richebourg ne serait pas forcément mesurée par l'ampleur de la diffusion de leurs œuvres. Elle résiderait probablement dans le fait qu'au cours des années 1880-1900, ces auteurs ont contribué à fonder un nouveau type de récit populaire à tendance sentimentale, que l'on baptisera *a posteriori* sous l'étiquette générique de « roman de la victime ».

Chapitre II. La consommation

L'examen de la diffusion des œuvres de nos romanciers doit être complété par une autre investigation, qui s'appliquera à apprécier la capacité consommatrice des publics supposés par ces œuvres. Ce second examen est aussi problématique que le premier, puisqu'il ne peut pas forcément être appuyé sur des données statistiquement solides. Il nous a paru toutefois impossible de passer sous silence dans le cadre de notre recherche cette partie inavouée d'une réalité cruciale des publics.

2.1. Prix de vente de l'imprimé et revenu

Au cours du XIX^e siècle, lorsque des catégories sociales qui ne fréquentaient pas jusqu'alors la culture écrite commencèrent à former une partie importante, et toujours croissante, des consommateurs de l'imprimé (surtout grâce à l'alphabétisation et à la scolarisation), le prix de vente de la production romanesque a tendance à baisser de plus en plus.

On connaît bien, dans cette baisse de prix de vente de l'imprimé, le rôle majeur joué par *Le Petit Journal*, fondé en 1863, qui a publié de nombreuses œuvres de nos romanciers. Deux traits caractérisent la stratégie commerciale mise en œuvre par Moïse Polydore Millaud ; d'une part, le fondateur décide de vendre son journal au numéro, en brisant la logique de l'abonnement ; d'autre part, il dépolitise le journal pour échapper au timbre et pour mettre en vente un numéro au plus bas prix : le journal se focalise donc sur faits divers et nouvelles diverses, roman-feuilleton et chronique judiciaire, vulgarisation scientifique et technique, ce qui permet d'atteindre le prix modique de 5 centimes par numéro²¹¹.

On se rappellera qu'au temps d'Eugène Sue, les journaux quotidiens coûtaient cher et qu'ils ne se servaient alors que par abonnement avec un prix de vente élevé : 40 franc par an : comme élément simple de comparaison, nous constatons avec Pierre Orecchioni que, « d'après le *Journal de la Société de Statistique de Paris*, le salaire quotidien moyen d'un ouvrier en 1844 se situait, à Paris, autour de 2 francs (1.25 F pour une couturière, 4 ou 5 F pour un ouvrier d'art) »²¹², ce qui nous amène à penser que ces quotidiens n'étaient pas nécessairement à la portée des classes modestes.

²¹¹ Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France*, *op.cit.*, p.9.

²¹² Pierre Orecchioni, « Eugène Sue : mesure d'un succès », *op.cit.*, p.163.

On comprend donc que le journal de Moïse Polydore Millaud permit davantage aux couches populaires d'accéder à la culture écrite. Comme l'analyse Émile Zola : « *Le Petit Journal* visait précisément une masse importante de gens pauvres et incultes qui, jusqu'alors, n'avaient pas de journal à eux »²¹³.

Le prix de vente du périodique spécialisé dans la publication des fictions populaires devient également modique durant la période de notre étude. Au milieu du XIX^e siècle, lorsque Gustave Havard lança en 1848 les « Romans illustrés », le prix de vente du périodique littéraire était relativement élevé : en général, chaque livraison de 8 pages ou de 16 pages était vendue 20 centimes (d'où le nom de « romans à 4 sous » donné à cette publication)²¹⁴. À la fin du XIX^e siècle et à la Belle Époque, le prix de vente de l'édition en livraisons n'est pas élevé : chaque livraison de 8 pages au grand in-8 (ou in-4) est vendue 10 centimes (les 1^{ère} et 2^{ème} livraisons sont gratuitement distribuées ou vendues à moitié prix : 5 centimes). Le prix de vente de l'édition en fascicules, quant à lui, est aussi modique : chaque fascicule de 24 pages ou 32 pages est le plus souvent vendu 10 centimes. Au début du XX^e siècle, un certain nombre des éditions en fascicules sont vendues par fascicule 25 centimes. Les journaux-romans sont mis en vente au prix de 10 centimes par numéro. Enfin, si l'édition au format in-18 Jésus coûte cher par rapport à d'autres formes éditoriales déjà mentionnées (l'éditeur Rouff la met en vente 3 francs par volume, alors que l'éditeur Dentu la vend 3 francs 50 centimes), les volumes publiés dans les collections des éditeurs Rouff ou Fayard sont mis en vente à 65 centimes qui, selon l'évaluation proposée par Jean-Yves Mollier, sont équivalents à 2 euros actuels²¹⁵.

Parallèlement à cette pratique d'un prix de vente modique, s'opère l'augmentation du revenu annuel par habitant au cours du XIX^e siècle et à la Belle Époque. François Caron, cité par Frédéric Barbier, estime que ce revenu passe de 326 francs environ vers 1830, à 443 francs en 1850, 602 francs en 1870, 697 francs en 1890, et 876 francs en 1910²¹⁶. Sans multiplier les chiffres, nous constatons que dans la majorité des cas, les revenus annuels de la population française permettent potentiellement de se procurer les imprimés de masse.

Frédéric Barbier suggère en effet qu'« à partir d'un seuil de 500 francs de revenus annuels, il devient possible d'investir régulièrement dans les dépenses de récréation, de santé et

²¹³ Émile Zola, « La presse française », in *Œuvres complètes*, tome 8, *Le Scandale de l'Assommoir (1877-1879)*, publiées sous la direction d'Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, p.668.

²¹⁴ Dominique Kalifa, *op.cit.*, p.16.

²¹⁵ Jean-Yves Mollier, « Le Parfum de la Belle Époque », in *La Culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*, sous la direction de Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, Paris, Fayard, 2002, p.73.

²¹⁶ Frédéric Barbier, « Une production multipliée », in *Histoire de l'édition française*, tome III, *op.cit.*, p.114.

d'éducation, autrement dit, dans les dépenses « culturelles »²¹⁷, alors que Dominique Kalifa estime que « c'est précisément ce seuil des 600 francs qui rend possible le début d'un phénomène de consommation culturelle, notamment l'achat des journaux et de fascicules »²¹⁸.

Reste donc à savoir dans quelle mesure ces publics ont attribué une part de leurs revenus à l'achat des imprimés.

2.2. La consommation des imprimés : le cas de trente-quatre familles françaises

La rareté des données systématiques rend difficile une tentative visant à apprécier la consommation réellement effectuée des imprimés. Les travaux de l'école de Frédéric Le Play et ses collaborateurs pourront néanmoins nous aider à nous approcher de cette question. Comme le note Frédéric Barbier, en effet, « [d'autres] sources, et notamment l'étude de Michelle [sic] Perrot sur le "Mode de vie des familles bourgeoises"²¹⁹, ne permettent pas une analyse précise des consommations livresques »²²⁰. Dans les travaux de l'école de Frédéric Le Play, cinquante-cinq familles françaises sont étudiées entre 1856 et les années 1900. Notre examen se fondera sur les exemples de trente-quatre familles, puisque les budgets de ces familles sont enquêtés pendant la période de notre étude (entre 1874 et 1914). Notre examen, en rendant compte du revenu annuel par personne, se contente de voir si les familles enquêtées possèdent des imprimés et si elles les achètent. Nous excluons ici des gravures, même si nous utilisons le terme de l'"imprimé" pour faciliter notre description.

2.2.1. Les familles à faibles revenus

La consultation des enquêtes monographiques organisées par Frédéric Le Play et ses collaborateurs montre qu'il existe des familles dont les membres ne peuvent pas disposer annuellement des 500 francs qui permettent potentiellement la consommation des imprimés. Ces familles à faibles revenus représentent 47 % de l'ensemble (16 sur 34). Deux catégories

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ Dominique Kalifa, *op.cit.*, p.25.

²¹⁹ Marguerite Perrot, *Le Mode de vie des familles bourgeoises 1873-1953*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches sur l'économie française », 1961. Le nom de l'auteur de cette citation, bien qu'indiqué «Michelle Perrot » dans cet ouvrage de Frédéric Barbier, est en réalité Marguerite Perrot.

²²⁰ Frédéric Barbier, « Livres, lecteurs, lectures », in *Histoire des bibliothèques françaises*, tome 3, *Les Bibliothèques de la Révolution et du XIX^e siècle 1879-1914*, sous la direction de D. Varry, Paris, Éditions du Cercles de la Librairie-Promodis, 1991, p.581.

sont prises en compte pour les familles à faibles revenus. D'une part, il s'agit de familles dont la consommation des imprimés est très rare : il est vrai que dans la majorité des cas, ces familles possèdent quelques imprimés, comme des livres de piété, des livres de messe, ou des manuels scolaires, mais elles n'effectuent pas quotidiennement un achat d'imprimés. D'autre part, il s'agit de familles qui fréquentent la culture écrite par la possession plus ou moins importante d'imprimés ou par l'achat d'écrits : un certain nombre des familles de ce type effectue même un achat régulier de périodiques.

2.2.1.1. Les familles qui ne disposent pas de 500 francs par an et n'achètent pas d'imprimés

Notre examen retient cinq familles à faibles revenus dont la consommation des imprimés est très rare.

- 1) En 1878, composée de deux époux et de cinq enfants de sept ans à dix-huit mois, la famille d'un serrurier-forgeron de Paris bénéficie de « recettes en argent » de 3 363 francs 75 (« valeur des objets reçus en nature » : 284 francs 05)²²¹ : le revenu annuel par personne est de 480 francs 53. Les deux époux savent lire et écrire, mais « ils ont fort peu de goût pour la lecture. En fait de livres, ils ne possèdent que l'*Histoire de France* d'Anquetil, acquise par souscription dans le but d'avoir en prime une pendule »²²². L'ouvrage n'est donc pas acheté pour être lu. Lors de l'année étudiée, le ménage consacre 79 francs 90 à l'achat de « jouets pour les enfants », d'une « petite voiture d'enfants » et de « tabac à fumer »²²³.
- 2) En 1879, la famille d'un métayer à famille-couche du Pays d'Horte (Gascogne) est composée de huit personnes (dont deux enfants de onze ans et de trois ans). Ses « recettes en argent » ne s'élèvent qu'à 886 francs 61 (la « valeur des objets reçus en nature » : 2 942 francs 24)²²⁴ : chaque personne ne dispose donc, en liquide, que de 110 francs 82. « La famille reçoit l'enseignement religieux du clergé et l'enseignement

²²¹ Jacques de Revières, « Serrurier-Forgerons de Paris (Seine). (Journalier dans le système des engagements momentanés », monographie N° 42, in *Les Ouvriers des deux mondes*, sous la direction de Frédéric Le Play, tome cinquième, Paris, Librairie de Firmin-Didot et C^{ie} 1885, p.223.

²²² *Ibid.*, p.204

²²³ *Ibid.*, p.227.

²²⁴ Le Baron d'Artigues, « Métayer à famille-souche du pays d'Horte (Gascogne), Tenancier-métayer et chef de métier dans le système des engagements volontaires permanents, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en 1879 », monographie N° 53, *ibid.*, nouvelle série, 7^{ème} fascicule, 1887, p.375.

scolaire de l'instituteur »²²⁵, ce qui amène à supposer que les membres de cette famille sont plus ou moins capables de lire. Le ménage ne possède que « 2 livres de messe » d'une valeur de 5 francs 25²²⁶. Lors de l'année étudiée, la famille, si elle consacre 8 francs à l'achat de « fournitures d'école (livres, cahiers, plumes, encore) »²²⁷, n'achète pas d'imprimés pour le divertissement.

- 3) En 1884, la famille d'un charron-journalier des forges et fonderies du Montataire (Oise), qui est composée de huit personnes (dont six mineurs de seize ans à quatre ans), bénéficie de « recettes en argent » de 2 490 francs 75 (« valeur des objets reçus en nature » : 489 francs 05)²²⁸ : le revenu annuel par personne n'est que de 311 francs 34. « Le père et la mère savent lire et écrire, mais leur instruction ne va pas beaucoup au delà », et les enfants fréquentent l'« école congréganiste »²²⁹. Le rédacteur de la monographie ne relate pas la présence des imprimés dans cette famille catholique qui assiste « régulièrement à la messe le dimanche »²³⁰. Lors de l'année étudiée, sans acheter d'imprimés, le ménage dépense 11 francs 50 pour les « cadeaux aux enfants » et les « cadeaux des grands-parents aux enfants »²³¹.
- 4) En 1888, dans le Confolentais (Charente), une communauté familiale de métayers comprend dix personnes (dont trois enfants de dix-sept ans à vingt et un mois). Ses « recettes en argent » se situent à la hauteur de 2 217 francs 68 (« valeur des objets reçus en nature » : 1 164 francs 01)²³² : le revenu annuel par personne n'est donc que de 221 francs 76. Le ménage ne possède que des « livres de l'enfant » (0 francs 30)²³³. Un certain nombre des membres de la famille est capable de lire. Si elle consacre 3 francs aux « fournitures (papier, encre, plumes, livres) pour le petit garçon », la famille n'achète pas, cette année-là, d'imprimés pour le divertissement²³⁴. Pour comprendre cette rareté d'achat des imprimés dans ce ménage, au-delà de la faiblesse des recettes

²²⁵ *Ibid.*, p.351.

²²⁶ *Ibid.*, p.367.

²²⁷ *Ibid.*, p.378.

²²⁸ William Bertheault, « Charron des forges et fonderies du Montataire (Oise), journalier, dans le système des engagements volontaires permanents, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en 1884 », monographie N° 49, *ibid.*, 2^{ème} série, tome premier, 1887, p.157.

²²⁹ *Ibid.*, p.140.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*, p.160.

²³² Pierre du Maroussem, « Métayers en communauté du Confolentais (Charente – France), propriétaires-ouvriers, dans le système des engagements momentanés, d'après les renseignements sur les lieux en 1888, monographie N° 65, *ibid.*, 2^e série, tome troisième, 1892, p.35.

²³³ *Ibid.*, p.25.

²³⁴ *Ibid.*, p.38.

familiales, on peut rendre compte du « défaut de sentiment littéraire » que l'on peut observer chez les « habitants du centre de la France » : « La littérature créée par le génie des troubadours est entièrement ignorée de leurs ingrats petits-fils. L'instruction ne la ressuscitera pas. Tout paysan qui sait lire ne comprend plus sa langue à la lecture »²³⁵.

- 5) En 1892 (et en 1893), une famille de fermiers montagnards du Haut-Forez (Loire) se compose de huit personnes (dont six enfants de quatorze ans à un an et demi) ; la famille ne possède, en liquide, que 858 francs 04 (« valeur des objets reçus en nature » : 841 francs 09)²³⁶ : le revenu annuel par personne ne s'élève qu'à 107 francs 25. « Le chef de famille et sa femme savent lire et écrire »²³⁷. La famille possède quelques imprimés : on y trouve « livres, papier, plumes, encore » (5 francs)²³⁸. L'achat des imprimés ne s'effectue pas quotidiennement non seulement à cause de la faiblesse des recettes familiales, mais aussi en raison de « la vieille tradition religieuse, morale et politique » : les « livres pieux, tirés avec soin, sont les seuls qui tombent entre leurs mains. Les journaux, peu lus d'ailleurs, ne sont achetés que lorsqu'ils restent attachés à l'ancien ordre de chose »²³⁹.

La rareté du contact avec la culture écrite dans ces familles semble s'expliquer non seulement par la faiblesse de leurs recettes familiales, mais aussi par le manque de goût pour la lecture ou par la question religieuse qui n'autorise que l'appropriation des livres de piété. Les familles examinées, qui n'achètent pas d'imprimés pour le divertissement, représentent 31 % des familles dont les membres ne peuvent pas disposer de 500 francs (5 sur 16).

2.2.1.2. Les consommateurs d'imprimés qui ne disposent pas de 500 francs par an

Notre examen repère onze familles qui fréquentent la culture écrite, même si leurs revenus annuels et personnels ne dépassent pas le seuil de 500 ou de 600 francs.

- 1) En 1881, à Lévignacq (Landes), la famille d'un paysan-résinier, propriétaire, est composée de onze personnes (dont cinq mineurs de dix-neuf ans à onze ans et un domestique). Elle bénéficie de « recettes en argent » de 5 427 francs 54 (« valeur des

²³⁵ *Ibid.*, p.14.

²³⁶ Pierre du Maroussem, « Fermiers montagnards du haut-forez (Loire – France), dans le système des engagements momentanés, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en août 1892 et août 1893 », monographie N° 80, *ibid.*, deuxième série, tome quatrième, 1895, p.439.

²³⁷ *Ibid.*, p.414.

²³⁸ *Ibid.*, p.427.

²³⁹ *Ibid.*, p.414.

objets reçus en nature » : 5 053 francs 73)²⁴⁰ : le revenu annuel par personne est de 493 franc 41. « Tous les membres de la famille savent lire et écrire, sauf le grand-père »²⁴¹. La famille possède donc « 2 histoires de France, Grammaire de Noël et Chapsal, Grammaire de Lhomond », « 1 livre de lecture », « 2 almanachs », « livres de messe », etc.²⁴². Lors de l'année enquêtée, le ménage consacre 16 francs à l'abonnement au « *Courrier de Dax* »²⁴³.

- 2) En 1887, à Orléans, la famille d'un tailleur de Silex, composée de quatre personnes (dont deux enfants de dix ans et de quelques mois), bénéficie de « recettes en argent » de 1 296 francs (« valeur des objets reçus en nature » : 253 francs 79)²⁴⁴ : le revenu annuel par personne n'est que de 324 francs. Le père de trente-cinq ans ne sait pas lire, alors que la mère de trente-un ans en est capable²⁴⁵. Lors de l'année enquêtée, la famille consacre 52 francs pour diverses pratiques culturelles (« dépense de cabaret » : 10 francs, « foires et spectacles » : 6 francs, « tabac à priser » : 36 francs)²⁴⁶. Elle possède « plusieurs exemplaires de l'Almanach *le Bavard* que l'ouvrier achète chaque année » au prix de 1 franc, « les livres de prix de la mère et de la fille » d'une valeur de 2 francs²⁴⁷.
- 3) La même année, à Grenoble, la famille d'un gantier est composée de sept personnes (dont trois mineurs de dix-neuf ans à dix ans). Ses « recettes en argent » se situent à la hauteur de 1 762 francs 15 (« valeur des objets reçus en nature » : 162 francs 10)²⁴⁸ : le revenu annuel par personne ne s'élève qu'à 251 francs 73. La famille semble aimer la lecture, car elle possède de nombreux livres d'une valeur de 58 francs ; à côté des « livres de classe appartenant à la femme ou au mari » d'une valeur de 20 francs, on compte : « *Maison rustique*, édition assez curieuse par son ancienneté, 10^f 00 ; –

²⁴⁰ Urbain Guérin, « Paysan-Résinier de Lévignacq (Landes), Propriétaire-ouvrier dans le système du travail sans engagement, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en 1881 », monographie N° 44, *ibid.*, tome cinquième, 1885, p.341.

²⁴¹ *Ibid.*, p.322.

²⁴² *Ibid.*, p.331.

²⁴³ *Ibid.*, p.345.

²⁴⁴ Fénelon Gibon, « Tailleur de Silex et vigneron de l'Orléanais (Loir-et-Cher – France), propriétaire tâcheron dans le système des engagements momentanés, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en septembre 1887 », monographie N° 62, *ibid.*, p.361.

²⁴⁵ *Ibid.*, p.343.

²⁴⁶ *Ibid.*, p.364.

²⁴⁷ *Ibid.*, p.352.

²⁴⁸ Ernest de Toyot, « Gantier de Grenoble (Isère), ouvrier-tâcheron, dans le système des engagements momentanés, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en août 1865 puis en 1886 et 1887 », monographie N° 55, *ibid.*, nouvelle série, 7^{ème} fascicules, 1887, p.489.

Cuisinière à la campagne, 2^f 00 ; – 3 volumes de *Sermons* du P. de Mac-Carthy, 10^f 00 ; – *Mois de Marie, Imitation de Jésus-Christ*, 3^f 00 ; – *Paroissien* relié en chagrin (cadeau fait à la femme), 6^f 00 ; – *Paroissien*, 4^f 00 ; – *Journée du Chrétien*, 1^f 00 ; – 1 volume de la *Vie des saints*, 2^f 00 »²⁴⁹.

- 4) En 1890, à Guise (Aisne), la famille d'un ajusteur-surveillant comprend cinq personnes (dont trois enfants de onze ans à sept ans). Elle bénéficie de « recettes en argent » de 2187 francs 55 (« valeur des objets reçus en nature » : 126 francs)²⁵⁰ : le revenu annuel par personne est de 437 francs 51. « Le mari et la femme vivent en bonne intelligence » et « ils s'attachent à donner de l'instruction à leurs enfants qui vont aux écoles du familistère »²⁵¹. Le ménage ne possède qu'un « livre de messe » et « trois livres de prix des enfants » d'une valeur de 5 francs 25²⁵². Mais le goût pour la lecture est manifeste dans ce ménage : « L'ouvrier lit chaque jour le journal, *le Petit Parisien*, appartenant à une nuance d'opinion très accentuée »²⁵³ ; « C'est encore un vif plaisir pour le mari que de lire tous les jours le journal où il suit avec intérêt les péripéties du feuilleton ou les détails passionnants pour lui des crimes célèbres, aussi bien que de se reposer en fumant ou de boire quelques petits verres avec ses camarades »²⁵⁴ ; lors de l'année étudiée, 19 francs 75 sont consacrés à l'achat des « journaux »²⁵⁵, une somme suffisante pour acheter tous les jours un journal à un sou.
- 5) En 1893, à Nancy, la famille d'un allumeur de réverbères de trente-cinq ans (Meurthe-et-Moselle) comprend huit personnes (dont six enfants de douze ans aux dix-huit mois). Ses « recettes en argent » se situent à la hauteur de 1 813 francs (« valeur des objets reçus en nature » : 289 francs 15)²⁵⁶ : le revenu annuel par personne n'est que de 226 francs 62. Le ménage possède des livres d'une valeur de 9 francs parmi lesquels on compte « 2 paroissiens », « Vie de N.-S. Jésus-Christ », « l'almanach » et un

²⁴⁹ *Ibid.*, p.478.

²⁵⁰ Urbain Guérin, « Ajusteur-surveillant de l'usine de Guise (Aisne), tâcheron-employé, dans le système des engagements volontaires permanents, d'après les renseignements sur les lieux en 1884 et en 1890 », monographie N° 73, *ibid.*, deuxième série, tome quatrième, 1895, p.23.

²⁵¹ *Ibid.*, p.6.

²⁵² *Ibid.*, p.14.

²⁵³ *Ibid.*, p.7.

²⁵⁴ *Ibid.*, pp.15-16.

²⁵⁵ *Ibid.*, p.27.

²⁵⁶ Chassignet, « Allumeur de réverbères de Nancy (Meurthe-et-Moselle), journalier, dans le système des engagements volontaires permanents, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en 1893 », monographie N° 81, *ibid.*, deuxième série, tome quatrième, 1895, p.497.

« catéchisme et [des] livres de classe »²⁵⁷. La faiblesse des recettes familiales n'empêche pas le chef de la famille de se procurer des imprimés : « Pour se distraire, il lit, dans ses moments de repos, le journal « *La Croix de Lorraine* », auquel il s'est abonné, pour 10 francs par an »²⁵⁸. Lors de l'année enquêtée, 10 francs sont donc consacrés à l'« abonnement au journal »²⁵⁹.

- 6) En 1895, à Monthieux (Loire), la famille d'un piqueur sociétaire de la "Mine aux mineurs" se compose de sept personnes (dont cinq mineurs de seize ans à sept mois). Ses « recettes en argent » se situent à 2 125 francs 05 (« valeur des objets reçus en nature : 159 francs »)²⁶⁰ : le revenu annuel par personne n'est que de 303 francs 57. Le ménage ne possède pas de livres. Mais, lors de l'année étudiée, la famille consacre 10 francs 50 pour l'achat des « journaux locaux »²⁶¹.
- 7) En 1901 (et en 1902), à Paris, la famille d'un cantonnier-poseur de voie du chemin de fer du Nord se compose de quatre personnes (dont deux enfants de quatre ans et trois ans). Elle bénéficie de « recettes en argent » de 1 813 francs 40 (« valeur des objets reçus en nature » : 855 francs 35)²⁶² : le revenu annuel par personne est de 453 francs 35. Le ménage semble ne pas posséder de livres. Mais, lors de l'année examinée, 18 francs 25 sont consacrés à l'« achat quotidien du *Petit Journal* à 0 francs 05 »²⁶³, une somme suffisante pour se procurer tous les jours le quotidien. On peut supposer qu'Élise, âgée de 25 ans, la femme du cantonnier, lit sans doute *Chanteuse des rues* de Xavier de Montépin publié en 1902 dans *Le Petit Journal*.
- 8) En 1902 (et en 1903), la famille d'un jardinier-plantier de Gasseras, commune de Montauban (Tarn-et-Garonne), qui est constituée par six personnes (dont deux enfants de six ans et d'un an), bénéficie de « recettes en argent » de 2 413 francs 64 (« valeur des objets reçus en nature » : 1 189 francs 95)²⁶⁴ : le revenu annuel par personne n'est

²⁵⁷ *Ibid.*, p.488.

²⁵⁸ *Ibid.*, p.490.

²⁵⁹ *Ibid.*, p.500.

²⁶⁰ Pierre du Maroussem, « Piqueur sociétaire de la "Mine aux mineurs" du Monthieux (Loire – France), ouvrier chef de métier, associé avec d'autres ouvriers chefs de métier, d'après les renseignements sur les lieux en août et septembre 1895 », monographie N° 89, *ibid.*, série, tome cinquième, 1899, p.401.

²⁶¹ *Ibid.*, p.405.

²⁶² Clément-Eugène Louis, « Cantonnier-poseur de voie du chemin de fer du Nord à Paris, ouvrier à l'année, dans le système des engagements volontaires permanents, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en 1901-1902 », monographie N° 99, *ibid.*, troisième série, 8^e fascicule, 1904, p.459.

²⁶³ *Ibid.*, p.462.

²⁶⁴ François Escard, « Jardinier-plantier de Gasseras, commune de Montauban (Tarn-et-Garonne), propriétaire-ouvrier dans le système du travail sans engagements, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en 1902-1903 », monographie N° 105, *ibid.*, sans indication de série et de tome, 1905, p.339.

- que de 402 francs 27. Il semble que le ménage ne possède pas de livres. Mais, lors de l'année étudiée, 0 francs 60 centimes sont consacrés à l'achat des « journaux »²⁶⁵.
- 9) En 1904, à Saint-Junien (Haute-Vienne), la famille d'un teinturier est composée de cinq personnes (dont trois mineurs de dix-neuf ans à dix ans). Ses « recettes en argent » ne s'élèvent qu'à 1 716 francs 80 (« valeur des objets reçus en nature » : 187 francs 10)²⁶⁶ : le revenu annuel par personne est de 342 francs 36. La famille ne possède pas de livres, mais, 2 francs sont consacrés à l'achat des « journaux » et 5 francs au « Théâtre » en 1904²⁶⁷.
- 10) En 1908, la famille d'un tisseur d'usine de Saint-Quentin est composée de onze personnes (dont huit mineurs de quinze ans à quelques mois). Ses « recettes en argent » se situent à 1 614 francs 77 (« valeur des objets reçus en nature » : 2 510 francs 05)²⁶⁸ : le revenu annuel par personne n'est que de 146 francs 79. Le père ne sait ni lire et ni écrire, et le ménage ne possède que des « livres de prix » des enfants que « l'instituteur du quartier, au dire de la mère, choisit on ne peut mieux »²⁶⁹. Mais, lors de l'année enquêtée, 18 francs sont consacrés à l'achat de l'« *Écho de Paris* »²⁷⁰, ce qui invite à supposer que la famille achète presque tous les jours ce quotidien.
- 11) En 1909, chez un aveugle de trente ans qui vit avec sa mère de cinquante-six ans, les « recettes en argent » se situent à 825 francs 50 (« valeur des objets reçus en nature » : 245 francs 80)²⁷¹ : le revenu annuel par personne est de 412 francs 75. Le ménage ne possède pas de livres. Mais, lors de l'année examinée, elle consacre 24 francs 75 à l'« abonnement au *Louis Braille*²⁷², frais de correspondance »²⁷³.

²⁶⁵ *Ibid.*, p.343.

²⁶⁶ L. de Maillard, « Teinturier de ganterie et gantiers de Saint-Junien (Haute-Vienne – France) dans le système des engagements volontaires permanents, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en 1904 et 1905 », monographie N° 104, *ibid.*, sans indication de série et de tome, 1905, p.281.

²⁶⁷ *Ibid.*, p.284.

²⁶⁸ Bérot-Berger et Lebrun, « Tisseur d'usine de Saint-Quentin, tâcheron, dans le système des engagements momentanés, d'après les renseignements sur les lieux en 1908 », monographie N° 109, *ibid.*, 3^{ème} série, tome deuxième, 1908, p.103.

²⁶⁹ *Ibid.*, p.94.

²⁷⁰ *Ibid.*, p.107.

²⁷¹ R. Monestier, « Aveugle brosseur de Bué (Cher – France), ouvrier chef de métier, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en 1909 », monographie N° 110, *ibid.*, 3^{ème} série, 19^{ème} livraison, 1911, p.173.

²⁷² « *Le Louis Braille*, imprimé en relief dans le type Braille, a été fondé en 1883 dans le but d'aplanir aux aveugles instruits le dur sentier de la vie. A ceux qui ont appris une profession, il fournit les conseils, les renseignements spéciaux qu'ils ne sauraient trouver ailleurs ; à ceux qui sont dans l'aisance ou qui, n'ayant pu réussir dans un apprentissage, vivent dans leur famille ou dans un asile, le *Louis Braille* apporte un peu de vie et de lumière par des lectures utiles et fortifiantes » (*Ibid.*, pp.163-165.)

²⁷³ *Ibid.*, p.176.

Ces familles, si « pauvres » soient-elles, fréquentent donc la culture écrite par la possession plus ou moins importante d'imprimés ou/et par l'achat d'écrits. Elles représentent 68 % des familles dont les membres ne peuvent pas disposer de 500 francs (11 sur 16).

2.2.2. Les familles à forts revenus

À côté des familles à faibles revenus que nous venons de présenter, il existe des familles des forts revenus : chaque membre de ces familles est capable de disposer annuellement de plus de 500 francs. Ces familles à forts revenus représentent 53 % de l'ensemble (18 sur 34). Comme dans le cas des familles à faibles revenus, deux catégories sont prises en compte pour les familles « riches ». D'une part, il s'agit de familles qui sont indifférentes à la culture écrite : certes, dans la majorité des cas, on peut y constater la présence de quelques imprimés, mais la consommation des imprimés n'est pas fréquente. D'autre part, il s'agit de familles qui fréquentent la culture écrite par la possession importante d'imprimés et/ou par leur achat régulier d'écrits.

2.2.2.1. Les familles qui disposent plus de 500 francs par an et sont indifférentes à la consommation d'imprimés

Notre examen retient cinq familles « riches » qui sont caractérisées par la rareté de leur consommation d'imprimés.

- 1) En 1879, la famille d'un pêcheur-côtier de Martigues (Bouches-du-Rhône) est composée de neuf personnes (dont quatre mineurs de dix-sept ans à sept ans). Ses « recettes en argent » s'élèvent à 6 933 francs 55 (« valeur des objets reçus en rature » : 1 483 francs 35)²⁷⁴ : le revenu annuel par personne est de 770 francs 39. Le ménage ne possède que des « livres de messes » (1 franc 50), des « livres de lecture et de piété (10 francs 25) et des « livres appartenant au troisième fils » (9 francs)²⁷⁵. Lors de l'année étudiée, sans acheter d'imprimés, la famille consacre 144 francs 30 pour diverses pratiques divertissantes (jeux au café, pêche, tabac, « spectacles forains », etc.)²⁷⁶.

²⁷⁴ François Escard, « Pêcheur-côtier, maître de barque, de Martigues (Bouches-du-Rhône), ouvrier chef de Métier, dans le système du travail sans engagements, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en 1879 », monographie N° 52, *ibid.*, 2^{ème} série, tome premier, 1887, p.315.

²⁷⁵ *Ibid.*, pp.303-304.

²⁷⁶ *Ibid.*, p.318.

- 2) En 1883, la famille d'un paysan paludier du Bourg de Batz (Loire-inférieure) est composée de quatre personnes (de soixante-quatre ans à vingt-trois ans). Elle bénéficie de « recettes en argent » de 3 221 francs (« valeur des objets reçus en nature » : 1 181 francs 50)²⁷⁷ : le revenu annuel par personne s'élève à 805 francs 25. A. Delaire, le rédacteur de la monographie, ne relate pas la présence de livres dans cette famille. Le ménage semble donc indifférente à la lecture des imprimés : sans attribuer l'argent à l'achat des imprimés, la famille consacre 78 francs pour la dépense de « culte » (« location des places à l'église », « messe pour les défunts de la famille, pèlerinages, dons », etc.)²⁷⁸.
- 3) En 1893, dans le Pas-de-Calais, la famille d'un agriculteur-proprétaire comprend six personnes (dont deux mineurs de dix-huit ans et de seize ans). Ses « recettes en argent » s'élèvent à 3 069 francs 97 (« valeur des objets reçus en nature » : 1 430 francs 10)²⁷⁹ : le revenu annuel par personne est de 511 francs 6. Le ménage ne possède que « livres et fournitures de bureau » d'une valeur de 20 francs²⁸⁰. Lors de l'année étudiée, la famille dépense 104 francs pour la « boisson prise au cabaret et tabac », mais elle n'achète pas des imprimés²⁸¹.
- 4) La même année, dans le Pas-de-Calais, la famille d'un mineur des mines de houille est composée de quatre personnes (dont deux mineurs de dix ans et de huit ans). Ses « recettes en argent » se situent à la hauteur de 2 097 francs 18 (« valeur des objets reçus en nature » : 368 francs)²⁸² : le revenu annuel par personne est de 524 francs 295. Le ménage possède quelques imprimés (« matériel et fournitures du bureau pour les parents » (4 francs) et les livres « pour enfants » (15 francs)²⁸³. Mais, la famille semble indifférente à la lecture. Lors de l'année étudiée, le père attribue 211 francs 60 pour la « dépense d'estaminet » et pour l'achat de « tabac »²⁸⁴.

²⁷⁷ Alexis Delaire, « Paysan Paludier du Bourg de Batz (Loire-Inférieure), tenancier-proprétaire, dans le système des engagements volontaires permanents, d'après les renseignements sur les lieux en 1883 », monographie N° 47, *ibid.*, 2^{ème} série, tome premier, Paris, Librairie de Firmin-Didot et C^{ie}, 1887, p.33.

²⁷⁸ *Ibid.*, p.37.

²⁷⁹ Yan' Kéravic, « Agriculteur du Pas-de-Calais – France, propriétaire-ouvrier, dans le système de travail sans engagements, d'après les renseignements sur les lieux en novembre 1893 », monographie N° 87, *ibid.*, tome cinquième, 1899, p.297.

²⁸⁰ *Ibid.*, p.290.

²⁸¹ *Ibid.*, p.300.

²⁸² Yan' Kéravic, « Mineur des mines de Houille du Pas-de-Calais – France, journalier, dans le système des engagements momentanés, d'après les renseignements sur les lieux en novembre 1893 », monographie N° 86, *ibid.*, 2^{ème} série, tome cinquième, 1899, p.269.

²⁸³ *Ibid.*, p.262.

²⁸⁴ *Ibid.*, p.273.

- 5) En 1901, à Limoges, dans la famille d'une décoratrice de porcelaine de cinquante-sept ans, qui habite avec trois filles (de trente-quatre ans, de trente ans et de vingt ans). Elle bénéficie de « recettes en argent » de 2 954 francs 15 (« valeur des objets reçus en nature » : 409 francs 35)²⁸⁵ : le revenu annuel par personne est de 738 francs 53. Si l'on constate la présence de livres chez cette décoratrice, il ne s'agit pas de livres achetés, mais de livres « prêtés par une compagne d'atelier »²⁸⁶. Lors de l'année enquêtée, loin d'acheter des imprimés, la famille dépense 20 francs pour aller au « théâtre »²⁸⁷.

Les exemples de ces cinq familles semblent suggérer que d'autres pratiques culturelles entendent parfois primer sur le goût pour la lecture des imprimés, alimenté grâce à l'alphabétisation et à la scolarisation dans des catégories sociales qui étaient jusqu'alors exclues de la culture écrite. Mais, ce type des familles est minoritaire : elles n'occupent que 28 % des familles des revenus forts (5 sur 18).

2.2.2.2. Les consommateurs d'imprimés qui disposent plus de 500 francs par an

Dans la majorité des familles « riches », le contact avec la culture écrite est très fréquent par la possession importante d'imprimés et/ou par l'achat régulier d'écrits.

- 1) En 1878, à Malakoff (Seine), la famille d'un ouvrier cordonnier est composée de trois personnes (dont un enfant de huit ans). Ses « recettes en argent » se situent à la hauteur de 2 094 francs 55 (« valeur des objets reçus en nature » : 37 francs 75)²⁸⁸ : le revenu annuel par personne s'élève à 698 francs 18. La famille ne possède que « 2 livres d'église »²⁸⁹. Mais, le chef de famille s'intéresse à la lecture d'un quotidien : « Une de ses plus grandes distractions est encore la lecture quotidienne du *Petit Journal* »²⁹⁰ ; il dépense donc 18 francs 05 franc par an pour acheter ce quotidien²⁹¹, ce qui signifie qu'il l'achète presque tous les jours (l'achat annuel des tous les numéros de ce journal à un sou se monte à 18 francs 25). On peut imaginer que la femme, âgée de vingt-sept

²⁸⁵ L. de Maillard, « Décoreuse [sic] de porcelaine de Limoges (Haute-Vienne – France), journalière, dans le système des engagements volontaires permanents, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en 1901 », monographie N° 98, *ibid.*, troisième série, tome sixième, 1900, p.415.

²⁸⁶ *Ibid.*, p.404.

²⁸⁷ *Ibid.*, p.418.

²⁸⁸ Urbain Guérin, « Ouvrier cordonnier de Malakoff (Seine – France) (Tâcheron dans le système engagements momentanés.), d'après les renseignements recueillis sur les lieux en 1878 », monographie N° 41, *ibid.*, tome cinquième, 1885, p.163.

²⁸⁹ *Ibid.*, p.154.

²⁹⁰ *Ibid.*, p.152.

²⁹¹ *Ibid.*, p.167.

- ans, du cordonnier, lit probablement *Les Deux mères* d'Emile Richebourg publié en 1878 dans *Le Petit Journal* que son mari achète régulièrement.
- 2) En 1881, à Paris, dans la famille d'un brigadier de la garde républicaine, qui comprend quatre personnes (dont deux enfants de cinq ans et de trois ans). Elle bénéficie de « recettes en argent » de 2 653 francs 95 (« valeur des objets reçus » : 541 francs 41)²⁹² : chaque membre de la famille peut disposer annuellement de 663 francs 38. Si elle n'achète pas cette année-là des imprimés, la famille possède 43 œuvres romanesques ou non (*Œuvres complètes* de Fénelon, *Poésie et charité* de Claudius Hébrard, *Le Mexique tel qu'il est* par E. Domench, *Servitude et grandeur militaire* par Alfred de Vigny, *Vie de saint François*, etc.)²⁹³.
 - 3) En 1885, la famille d'un cultivateur-maraîcher de Deuil (Seine-et-Oise) est composée de six personnes (dont deux enfants de quatorze ans et de dix ans). Ses « recettes en argent » s'élèvent 11 946 francs 65 (« valeur des objets reçus en nature » : 1 677 francs 40)²⁹⁴. Le revenu annuel par personne est de 1 991 francs 10. Le ménage possède des livres de piété d'une valeur de 26 francs et des livres de prix des enfants d'une valeur de 8 francs²⁹⁵. 34 francs sont consacrés aux « abonnements aux journaux *La Croix* et *Le Pèlerin* »²⁹⁶.
 - 4) En 1889 (ou en 1890), la famille d'un étameur sur fer-blanc des usines de Commentry (Allier) est composée de quatre personnes. Elle bénéficie de « recettes en argent » de 2 464 francs 35 (« valeur des objets reçus en nature » : 470 francs 14)²⁹⁷ : le revenu annuel par personne est de 616 francs 08. Le père et la mère savent lire et écrire²⁹⁸. Le ménage possède « dictionnaire, géographie, arithmétique et plusieurs livres d'instruction élémentaires » (5 francs) et « 3 livres de messe » (2 francs 50)²⁹⁹. Le chef

²⁹² Joseph Paviez, « Brigadier de la garde républicain de Paris (Seine). Agent de la paix urbaine, sous le régime des engagements volontaires permanents, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en 1881, nomenclature N° 43, *ibid.*, tome cinquième, 1885, p.281.

²⁹³ *Ibid.*, pp.271-272.

²⁹⁴ Urbain Guérin, « Cultivateurs-maraîcher de Deuil (Seine-et-Oise), propriétaire-ouvrier, dans le système de travail sans engagements, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en 1885 », monographie N° 51, *ibid.*, 2^{ème} série, tome premier 1887, p.255.

²⁹⁵ *Ibid.*, p.245.

²⁹⁶ *Ibid.*, p.258.

²⁹⁷ Fénelon Gibon, « Étameur sur Fer-Blanc des usines de Commentry (Allier – France), ouvrier-propriétaire, dans le système des engagements momentanés, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en septembre 1889 et en août 1890, avec notes sur la situation en 1905 », monographie N° 107, *ibid.*, troisième série, 16^{ème} fascicule, 1908, p.471.

²⁹⁸ *Ibid.*, pp.445-446.

²⁹⁹ *Ibid.*, p.459.

de famille n'achète pas des journaux : « Il reçoit, chaque jour, de son gendre, le *Petit Journal* où celui-ci suit les cours du commerce »³⁰⁰.

- 5) En 1890, à Angoulême (Charente), la famille d'un ouvrier-employé comprend cinq personnes (dont deux mineurs de dix-huit ans et de dix-sept ans). Ses « recettes en argent » s'élèvent à 5 234 francs 87 (« valeur des objets reçus en nature » : 384 francs 21)³⁰¹ : le revenu annuel par personne est de 1 046 francs 97. Le ménage possède des « livres de prix » (6 francs) et des « livres de messe » (12 francs)³⁰². Le père est « un lecteur fidèle » du *Matin charentais*³⁰³ ; 32 francs sont consacrés au « théâtre », et 36 francs à l'achat des « journaux »³⁰⁴, somme suffisante pour acheter tous les jours un journal quotidien à un sou.
- 6) En 1891, à Paris, la famille d'un ébéniste se compose de cinq personnes (dont trois mineurs de dix-huit ans à huit ans). Elle bénéficie de « recettes en argent » de 3 292 francs 50 (« valeur des objets reçus en nature » : 196 francs 48)³⁰⁵ : le revenu annuel par personne est de 658 francs 05. Le ménage possède des imprimés : « Dictionnaire, Histoire de France, recueils de chansons, pamphlets politiques, 1 paroissien, [des] livres scolaires » (25 francs)³⁰⁶. En 1891, 32 francs 45 sont consacrés à l'« achat chaque matin du journal le *Rappel*, chaque semaine du journal *la Mode*, indépendamment des journaux du parti, lus à l'association politique ; livres »³⁰⁷.
- 7) En 1892, dans le département Seine, la famille d'une ouvrière comprend trois personnes (dont deux mineurs de dix-sept ans et treize ans). Ses « recettes en argent » se situent à la hauteur de 2 593 francs 86 (« valeur des objets reçus en nature » : 285 francs 50)³⁰⁸ : le revenu annuel par personne est de 864 francs 62. Le ménage possède une petite bibliothèque dans laquelle on compte « *Espionne* (roman), *Quatre-vingt-*

³⁰⁰ *Ibid.*, p.446.

³⁰¹ Urbain Guérin, « Ouvrier-employé de la fabrique coopérative de papiers d'Angoulême (Charente), dans le système des engagements volontaires permanents, d'après les renseignements sur les lieux en 1890 », monographie N° 78, *ibid.*, deuxième série, tome quatrième, 1895, p.295.

³⁰² *Ibid.*, p.284.

³⁰³ *Ibid.*, p.277.

³⁰⁴ *Ibid.*, p.298.

³⁰⁵ Pierre du Maroussem, « Ébéniste parisien de haut luxe (Seine – France), ouvrier-journalier, dans le système des engagements momentanés, d'après les renseignements sur les lieux en janvier et février 1891 », monographie N° 74, *ibid.*, p.77.

³⁰⁶ *Ibid.*, p.67.

³⁰⁷ *Ibid.*, p.80.

³⁰⁸ Pierre du Maroussem, « Ouvrière mouleuse en cartonnage d'une fabrique collective de jouets parisiens (Seine – France), ouvrier chef de métier, dans le système des engagements momentanés, d'après les renseignements sur les lieux en janvier 1892 », monographie N° 76, *ibid.*, deuxième série, tome quatrième, 1895, p.199.

treize et Notre-Dame de Paris, Napoléon le Petit, de Victor Hugo ; des livres scientifique de Todière ; une vieille édition dépareillée de Voltaire (1734), etc. » (30 francs)³⁰⁹. Lors de l'année enquêtée, 15 francs sont consacrés à l'achat des « livres » dont on ne connaît pas la nature, et 5 francs à l'achat du « *Petit Parisien* »³¹⁰, ce qui signifie que la famille ne lit pas tous les jours ce quotidien.

- 8) En 1894, la famille d'un fileur en peigné de la manufacture du Val-des-Bois (Marne) est constituée par quatre personnes (dont deux enfants de quatorze ans et de douze ans). Elle bénéficie de « recettes en argent » de 2 621 francs 39 (« valeur des objets reçus en nature » : 160 francs 75)³¹¹ : le revenu annuel par personne est de 655 francs 34. Le ménage possède « 4 livres de messe » (13 francs), « 15 volumes de prix, comprenant les vies de saint Vincent de Paul, de Jeanne d'Arc, de la duchesse Anne, Marie et Marguerite » (27 francs)³¹². Le père « se délecte dans la lecture des journaux ou tout au moins de l'un d'eux ; il s'intéresse plus encore peut-être aux faits divers qu'aux nouvelles politiques [...] »³¹³. Ainsi 18 francs 50 sont-ils consacrés à l'achat des journaux³¹⁴.
- 9) En 1895, à Paris, la famille d'un serrurier-forgeron du quartier de Picpus comprend quatre personnes (dont deux enfants de quatre ans et de deux ans). Ses « recettes en argent » s'élèvent à 3 676 francs 85 (« valeur des objets reçus en nature » : 418 francs 60)³¹⁵ : le revenu annuel par personne est de 919 francs 21. Le ménage s'intéresse à la lecture : on y trouve « *Histoire de France* (Henri Martin) ; *Les Deux Orphelines* (Ad. d'Ennery) ; *N.-D. de Paris* ; *Napoléon le Petit* ; « 93 ». (Victor Hugo) » (80 francs)³¹⁶. Témoignage révélateur en ce qu'il affirme que l'œuvre d'Adolphe d'Ennery a effectivement pénétré dans ce ménage appartenant aux couches modestes. Il est toutefois difficile de préciser s'il s'agit ici de la pièce théâtrale publiée en 1875, de l'édition en livraisons publiées entre 1887 et 1889, ou bien de l'édition au format in-

³⁰⁹ *Ibid.*, p.190.

³¹⁰ *Ibid.*, p.202.

³¹¹ Urbain Guérin, « Fileur en peigné et régleur de métier de la manufacture du Val-des-Bois (Marne), ouvrier, dans le système des engagements volontaires permanents, d'après les renseignements sur les lieux en 1894 », monographie N° 83^o, *ibid.*, deuxième série, tome cinquième, p.105.

³¹² *Ibid.*, p.97.

³¹³ *Ibid.*, p.98.

³¹⁴ *Ibid.*, p.109.

³¹⁵ Nicolas Fanjung, « Serrurier-forgeron du quartier de Picpus, à Paris, ouvrier chef de métier dans le système du travail sans engagements, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en 1895 », monographie N° 88, *ibid.*, troisième série, p.339.

³¹⁶ *Ibid.*, p.331.

18 Jésus publiée en 1895. Si l'on constate que la famille achète « les œuvres de Victor Hugo » publiés en « 56 fascicules », on présumera qu'il s'agit probablement de l'édition en livraisons des *Deux Orphelines*. Le roman de notre romancier devait attirer Augustine, âgée de trente-deux ans, la femme du serrurier et la mère des deux enfants en bas âge. La famille consacre également 18 francs 25 à l'achat du « *Petit Parisien* »³¹⁷.

10) En 1889 (et en 1890), à Paris, la famille d'un charpentier indépendant est composée de cinq personnes (dont trois enfants de treize à cinq ans). Elle bénéficie de « recettes en argent » de 3 478 francs 80 (« valeur des objets reçus en nature » : 664 francs 81)³¹⁸ : le revenu annuel par personne est de 695 francs 76. Le ménage possède des livres « exceptionnellement abondants », d'une valeur de 100 francs, parmi lesquels on repère non seulement des œuvres socialistes ou révolutionnaires, tels que « *Le Capital*, de Karl Marx ; *L'Organisation du travail*, de Louis Blanc », le « *Journal officiel de la Commune*, 1971 ; *La Révolution de 1848*, de Victor Marouk ; *La Révolution française* de Michelet ; *La Question sociale* de J.-B. Clément », mais aussi des œuvres romanesques, « *Quatre-vingt-treize*, de Victor Hugo ; *Mémoires* de Vidocq ; *Les Mystères de Paris*, d'E. Sue ; *Le Juif-Errant*, [du] même auteur »³¹⁹. La famille consacre 18 francs 25 à l'« achat d'un journal socialiste » et 12 francs à l'« abonnement à 2 journaux socialistes hebdomadaires »³²⁰.

11) En 1897 (en 1898 et en 1899), la famille d'un bouilleur de Cru du Bas-Pays de Cognac (Charente) est composée de sept personnes (dont deux enfants). Ses « recettes en argent » s'élèvent à 7 526 francs 30 (« valeur des objets reçus en nature » : 2 304 francs 70)³²¹ : le revenu annuel par personne est de 1 075 francs 18. La famille possède une « bibliothèque » dans laquelle on range « livres de classes ; romans ; livres agricoles, etc. » (40 francs)³²². Elle consacre 18 francs à « l'abonnement à un journal politique », et 4 francs à l'achat du « livre »³²³.

³¹⁷ *Ibid.*, p.343.

³¹⁸ Pierre du Maroussem, « Charpentier indépendant de Paris (Seine – France), journalier, dans le système des engagements momentanés, d'après les renseignements recueillis sur les lieux, en décembre 1889 et janvier 1890 », monographie N° 70, *ibid.*, deuxième série, tome troisième, 1892, p.345.

³¹⁹ *Ibid.*, p.336.

³²⁰ *Ibid.*, p.349.

³²¹ Pierre du Maroussem, « Bouilleur de Cru du Bas-Pays de Cognac (Charente – France), ouvrier-chef de métier et propriétaire, dans le système du travail sans engagements, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en 1897-1898-1899 », monographie 94, *ibid.*, troisième série, tomes sixième, 1900, p.167.

³²² *Ibid.*, p.156.

³²³ *Ibid.*, p.170.

12) En 1897, à Paris, la famille d'un serrurier poseur de persiennes en fer est composée de quatre personnes (dont un enfant de trois ans). Elle gagne 3 377 francs 40 par an (ouvrier : 2357 francs 40, et femme : 1029 francs)³²⁴ : le revenu annuel par personne est de 844 francs 35. Le ménage possède « *La Guerre des femmes* (A. Dumas). – *Le Mémorial de Sainte-Hélène* (Las Cases). – « *Masques et visage* » (Gavarni). – *Histoire de la Révolution* (J. Claretie). – *Les Prêtres et les moines à travers les âges* (Hip. Magnen). – *Tragiques amours* (Enault). – *Le Bossu* (P. Féval) » (70 francs)³²⁵. « Le chef de la famille s'absorbe fréquemment dans la lecture du journal »³²⁶ : 28 francs sont consacrés à l'achat des journaux et des livres³²⁷.

13) En 1904 (et en 1905), la famille d'une corsetière du Raincy, banlieue de Paris, comprend trois personnes (dont un mineur de dix-sept ans). Ses « recettes en argent » : 3 276 francs (« valeur des objets reçus en nature » : 1 034 francs 65)³²⁸ : le revenu annuel est de 1 092 francs. Si la famille ne possède pas des livres, 22 francs sont consacrés à la dépense pour acheter « journaux, revues de modes, parfois *La Lecture pour tous* »³²⁹.

Ces familles, qui fréquentent la culture écrite, représentent 72 % des familles « riches » (13 sur 18). Les exemples de ces familles sont d'autant plus révélateurs qu'ils montrent que les milieux populaires s'approprient les fictions, telles que *Les Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery, *Les Mystères de Paris* et *Le Juif-Errant* d'Eugène Sue, *Tragiques amours* d'Étienne Enault, *Le Bossu* de Paul Féval, *La Guerre des femmes* d'Alexandre Dumas.

Notre examen réclamerait une étude sérielle plus précise et régionalisée qui permettrait de prendre en compte la variation des habitudes consommatrices des imprimés. Le résultat de l'examen suggère cependant deux remarques importantes.

D'une part, la fréquence ou la rareté de la consommation des imprimés n'est pas forcément déterminée par le revenu familial, mais par le goût pour la lecture : nous avons vu qu'il existe

³²⁴ Nicolas Fanjung, « Précis d'une monographie du serrurier poseur de persiennes en fer de Paris, ouvrier, dans le système des engagements momentanés, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en 1897 », monographie N° 88 bis, *ibid.*, troisième série, p.362.

³²⁵ *Ibid.*, p.358.

³²⁶ *Ibid.*, p.359.

³²⁷ *Ibid.*, p.362.

³²⁸ Pierre Lebrun, « Corsetière du Raincy, banlieue de Paris, veuve travaillant à domicile avec ses enfants, ouvrière à la tâche, propriétaire dans le système des engagements volontaires permanents, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en 1904-1905 », monographie N° 106, *ibid.*, sans indication de série et de tome, 1905, p.407.

³²⁹ *Ibid.*, p.410.

des familles dont les membres ne peuvent pas disposer annuellement de 500 francs et qui s'approprient quotidiennement des imprimés, tandis qu'il existe des familles dont les membres peuvent disposer annuellement de 500 francs et qui ne s'approprient pas quotidiennement des imprimés pour se consacrer à d'autres pratiques culturelles.

D'autre part, – et c'est le plus important pour nous –, au-delà de la question des recettes annuelles, 70 % des familles achètent régulièrement ou non des imprimés et, plus précisément, des journaux quotidiens (24 sur 34).

2.3. L'accès des couches populaires aux éditions en livraisons, en fascicules et en livre

Le résultat de la consultation des enquêtes monographiques organisées par Frédéric Le Play et ses collaborateurs semble montrer que des journaux quotidiens sont plus ou moins à la portée des couches modestes. Il serait toutefois imprudent de postuler hâtivement que ces catégories sociales n'hésitent pas à s'approprier les éditions en livraisons, en fascicules, en livres bon marché à 65 centimes, et en livres au format in-18 Jésus. À en croire Jean Leclercq, en effet lorsqu'il évoque le souvenir dans son enfance :

À partir de 1900, la famille ouvrière pouvait acquérir le nécessaire mais pas le superflu ; mais avant 1900, au XIX^e siècle, elle avait à peine le nécessaire. L'impécuniosité était générale et constante dans le Peuple. Pas d'argent ! La Littérature n'a pu donc s'obtenir que sou par sou, au compte-gouttes, donc en feuilletons³³⁰.

La remarque suggère donc l'incapacité des classes populaires à accéder aux fictions publiées en livraisons, en fascicules et en livres bon marché ou non.

Nous avons déjà eu l'occasion d'indiquer que l'édition au format in-18 Jésus est vendue par volume 3 francs 50. À titre d'exemple, *L'Idiot* d'Émile Richebourg est publié en trois tomes en 1881 par l'éditeur Dentu, et donc mis en vente à 10 francs 05. Comme élément simple de comparaison, on notera qu'en 1881, d'après Émile Chevalier, le salaire moyen d'un ouvrier parisien se situe à 5 francs 66 (3 francs 33 pour un ouvrier des « villes chefs-lieux de département »)³³¹, alors que celui d'une ouvrière est estimé à 2 francs 95³³². Les couches modestes, achètent-elles sans sourciller et sans hésitation cette production romanesque dont le prix de vente dépasse largement leurs salaires journaliers, en s'interdisant d'acheter le nécessaire quotidien (la nourriture, par exemple) et d'aller au café ou au bar avec leurs

³³⁰ Jean Leclercq, « Roman-feuilleton et condition ouvrière au XIX^e siècle », *Europe*, juin 1974, pp.68-69.

³³¹ Émile Chevalier, *Les salaires au XIX^e siècle*, Paris, Arthur Rousseau éditeur, 1887, p.60.

³³² *Ibid.*, pp.69-70.

camarades après la longue journée de travail ? Nous rappelons ici que si un certain nombre de familles enquêtées par l'école de Frédéric Le Play dépensent plus de 10 francs pour acheter des imprimés, il s'agit bien de la dépense annuelle, et que dans la majorité des cas, cette dépense est le plus souvent consacrée à l'appropriation de journaux quotidiens dont l'achat est probablement justifié par les diverses informations pratiques et sérieuses qu'ils fournissent. À en juger par le prix de vente de l'édition au format in-18 Jésus et par l'habitude consommatrice dégagée à partir des familles enquêtées, on supposera donc que leur budget ne permet pas nécessairement aux couches modestes d'acheter cette édition.

L'édition bon marché, quant à elle, est vendue 65 centimes. L'éditeur Fayard souligne que « c'est le livre à la portée de tous »³³³, lorsqu'il met en vente *Chaste et Flétrie* de Charles Mérouvel en 1905, alors que l'éditeur Rouff affirme que les volumes publiés dans sa collection sont « à portée du grand public »³³⁴, lorsqu'il met en vente *Les Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery. Qu'est ce que ces éditeurs entendent par ces expressions : « tous », « grand public » ? Le prix de vente de cette édition est bien modique, si on le compare avec celui de l'édition au format in-18 Jésus. En effet, certaines personnes, appartenant aux couches modestes, enquêtées par Anne-Marie Thiesse, ont certes acheté ce « petit roman à 13 sous », comme en témoigne un homme né en 1900 à Lyon, dont le père était livreur du PLM :

Mon père gardait l'argent de ses pourboires avec lequel il achetait une fois par mois, chez le marchand de journaux, un petit roman à 13 sous. Il a acheté comme ça toute la série Pardaillan (sept volumes), toute la série de Dumas, *Les Mystères de Londres* et *Les Mystères de Paris*³³⁵.

Et, une femme née en 1893 dans un village de l'Ardèche, dont le père était petit propriétaire exploitant, évoque son achat des livres bon marché :

J'ai commencé à lire vers l'âge de quatorze ou quinze ans. J'achetais des livres à la gare de Vals ou à celle d'Aubenas. Ou alors des jeunes filles du village m'en passaient. Mon préféré, c'était Georges Ohnet. *La Porteuse de pain*, aussi, c'était si beau !³³⁶

Le désir de posséder un « livre » est manifeste dans ces consommateurs de l'édition bon marché.

Une autre hypothèse s'imposera toutefois lorsque l'on constate que le prix de vente de l'édition bon marché dépasse celui du pain, estimé par Yves Lequin à 0,40 francs le kilo vers

³³³ Publicité insérée dans l'édition bon marché de *Chaste et Flétrie* de Charles Mérouvel publiée en 1905.

³³⁴ Publicité insérée dans l'édition bon marché des *Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery publiée en 1908.

³³⁵ Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien*, op.cit., p.24.

³³⁶ *Ibid.*

1914³³⁷. Cela nous conduit à supposer que dans la mesure où son prix de vente excède celui de la nourriture quotidiennement indispensable, l'achat de l'édition bon marché n'est pas forcément justifié pour ces catégories sociales pour qui « un sou, c'est un sou »³³⁸, et nous ajoutons que nous n'avons pas pu constater la présence de l'édition bon marché à 65 centimes dans les familles qui sont enquêtées au début du XX^e siècle par l'école de Frédéric Le Play.

La consommation des livres bon marché à 65 centimes semble être d'autant plus rare chez les couches modestes qu'elles ont pris l'habitude de pratiquer la « fabrication de “petits romans” à partir de bouts de journaux découpés »³³⁹. En effet, Jean-Yves Mollier souligne que cet usage non prévu du roman-feuilleton a donné un coup de frein à la diffusion des livres bon marché, mis en vente par les éditeurs du XIX^e siècle comme Charpentier ou Lévy :

Michel Lévy et ses confrères auront beau affirmer à la ménagère du XIX^e siècle que le règne du feuilleton cousu à la main est révolu, elle refusera de les écouter et sa parcimonie ancestrale triomphera de toutes les propagandes en faveur du livre fabriqué, imposant en retour un frein considérable à la diffusion des séries bon marché, alors que tout semblait annoncer le succès de cette innovation³⁴⁰.

En préconisant de conserver des « biens matériels », cette « culture multiséculaire » – formée dans les civilisations rurales mais aussi urbaines – déjoue ainsi les calculs d'éditeurs qui projetaient la diffusion massive des livres bon marché³⁴¹. L'analyse ainsi proposée par l'historien semble démontrer sa pertinence théorique, si on l'applique à la période de notre étude. Dans la mesure où on peut supposer, grâce à l'enquête organisée par Anne-Marie Thiesse, que la grande majorité des lecteurs sous la III^e République pratiquait le « feuilleton cousu à la main », l'édition bon marché ne faisait pas, semble-t-il, l'objet de consommation quotidienne dans les milieux populaires. Nous rappelons, pour justifier cette hypothèse, que de nombreux textes publiés dans les collections bon marché des éditeurs Fayard et Rouff ne sont pas inédits : avant d'entrer dans ces collections, ils ont déjà été publiés dans le journal quotidien à un sou, ou dans l'édition en livraisons ou en fascicules. Si un certain nombre des membres des couches modestes s'approprient des livres à 65 centimes, ils seraient dans la majorité des cas des acheteurs occasionnels : sans doute ne sont-ils pas des consommateurs tels qu'ils sont visés par les éditeurs qui entendent les fidéliser par la publication sérielle des

³³⁷ Louis Bergson, Ronald Hubscher, Yves Lequin, Henri Morsel, *Histoire des français XIX^e – XX^e siècles*, tome 2, *La Société*, Paris, Armand Colin, 1983, p.397.

³³⁸ Anne-Marie Thiesse, *op.cit.*, p.13.

³³⁹ *Ibid.*, p.19.

³⁴⁰ Jean-Yves Mollier, « La littérature populaire dans l'évolution des maisons d'édition », in *La Lecture et ses publics à l'époque contemporaine*, *op.cit.*, p.26.

³⁴¹ *Ibid.*, p.25.

fictions populaires. L'achat du livre bon marché ne s'effectuera pas impulsivement, et il suscitera chez le lecteur une réflexion sérieuse qui consiste à se demander si un roman qu'il désire lire est digne d'une dépense plus ou moins importante.

De la même manière, la pratique du « feuilleton cousu à la main » fera probablement obstacle à la consommation de l'édition en livraisons et en fascicules. La plupart des œuvres éditées ainsi, ont déjà été publiées dans des journaux quotidiens. Si l'on suppose qu'après avoir lu les romans publiés en feuilletons, les lecteurs issus des classes modestes les conserveraient sous forme de « livre à la main », il sera difficile d'affirmer qu'ils achètent, en effectuant une dépense plus ou moins importante, les éditions en livraisons et en fascicules qui proposent les mêmes œuvres.

À titre d'exemple, nous nous appuyons sur le cas de *Jean Loup* d'Émile Richebourg publié entre 1882 et 1884 par l'éditeur Rouff en 180 livraisons. Pour posséder ce roman complet, il faut dépenser la somme de 18 francs. Nous rappelons que, selon l'estimation de Christophe Charles, en 1882, un ébéniste de Paris ne gagne que 8 francs par jour (soit 2 920 francs par an)³⁴². Certes, la somme de 18 francs permettant l'achat de l'édition en livraisons de *Jean Loup* est comparable avec la dépense annuelle d'un journal à 5 centimes : 18 francs 25 par an. Mais, il faut se souvenir que les lecteurs potentiels du journal achètent cet imprimé pour s'approprier diverses informations pratiques et sérieuses qu'il fournit (leur intérêt n'est pas forcément consacré à la lecture d'un roman feuilleton). En revanche, l'édition en livraisons ne fournit que le roman (elle ne vise que ceux qui s'intéressent exclusivement à la lecture de la fiction). Rappelons-nous que d'après le témoignage d'Antoine Sylvère (1888-1963), on a reproché à son père d'avoir acheté les fascicules d'un roman de Victor Hugo :

La veillée s'achevait dans le silence. Mon père, fatigué par le rude travail de la journée, feuilletait un de ces fascicules des *Misérables* qu'il recevait chaque mois contre remboursement de trente sous, excessive prodigalité qui lui était bien amèrement reprochée. (A. Sylvère, *Toinou, le cri d'un enfant auvergnat*, Paris, Plon, 1980, p.23.)

Même lorsqu'il s'agit de livres scolaires, leur achat provoquera une plainte chez les couches populaires. En 1883, à Batz, si les écoles sont « gratuites », « on se plaint fort des dépenses de livres sans cesses renouvelés »³⁴³.

³⁴² Christophe Charles, *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1991, p.292.

³⁴³ Alexis Delaire, « Paysan Paludier du Bourg de Batz (Loire-Inférieure), tenancier-propriétaire, dans le système des engagements volontaires permanents, d'après les renseignements sur les lieux en 1883 », monographie N° 47, in *Les ouvriers des deux mondes, op.cit.*, 2^{ème} série, tome premier, 1887, p.13.

Mais, il faut également constater avec Anne-Marie Thiesse que le mode de publication en livraisons ou en fascicules est assez bien adapté aux conditions de vie des ménages populaires :

Certes, il faut acquérir un grand nombre de livraisons pour posséder le roman complet, mais la dépense est régulière, à chaque fois modique et ne grève pas d'un coup le budget. Elle est donc à la portée de tous ceux qui peuvent consacrer une petite somme à leurs distractions³⁴⁴.

Pour revendiquer cette hypothèse, l'historienne cite l'exemple de la première traduction française du *Capital* de Karl Marx publiée en livraisons par Maurice Lachâtre en 1872 :

À l'auteur qui s'inquiétait de ce que le caractère assez « ardu » des premiers chapitres ne décourageât les lecteurs éventuels d'acquérir la totalité de l'ouvrage, Lachâtre répondit que c'était là le seul moyen de « rendre l'œuvre accessible à tous », « les pauvres ne pouvant payer la science qu'avec l'obole »³⁴⁵.

Pour souligner la capacité de la formule de vente en livraisons de pénétrer dans les milieux modestes, on se rappelle que les œuvres de deux auteurs « socialistes » français sont éditées en livraisons : *L'Histoire du socialisme* de Benoît Malon en 1881³⁴⁶ et *La Méprisée* de Louise Michel en 1882 (11 000 exemplaires de la 1^{ère} à la 5^{ème} livraison)³⁴⁷.

La formule de vente en livraisons ou en fascicules attire donc les classes populaires par son mode de vente. Comme le note Nathalie Cetre, « [l]'étalement des dépenses, par très petites sommes, fut plus favorable aux classes populaire, que l'achat de volume, malgré un coût final parfois légèrement supérieur »³⁴⁸.

La réalité de la consommation des imprimés qui publient les œuvres de nos romanciers demeure cependant incertaine. Dans le cadre de l'examen du prix de vente de la production romanesque et du pouvoir d'achat des lecteurs potentiels, et sans penser à la circulation secondaire (échange des imprimés entre les amis, par exemple), si l'on peut supposer que les œuvres de nos romanciers, lorsqu'elles sont publiées dans les journaux quotidiens à un sou, pénètrent dans le foyer des couches modestes, on ne peut pas nécessairement affirmer qu'elles sont toujours à la portée de ces catégories sociales lorsqu'elles sont mises en vente sous

³⁴⁴ Anne-Marie Thiesse, *op.cit.*, p.23.

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ F18* V32, 1881.

³⁴⁷ F18* V33, 1882.

³⁴⁸ Nathalie Cetre, *L'Édition en fascicules de romans français entre 1870 et 1914 et leur conservation par la BnF.*, *op.cit.*, p.27.

d'autres formes éditoriales de publication : les éditions en livraisons, en fascicules ou en livre bon marché ou non ne feront sans doute pas l'objet d'une consommation pleinement sérielle.

Chapitre III. La réception

Si elle peut être définie comme un acte d'intellection et d'interprétation, « la lecture est toujours une pratique incarnée dans des gestes, des espaces, des habitudes » : l'histoire des pratiques de lecture, nous dit Roger Chartier, se donne donc comme tâche d'« identifier les dispositifs spécifiques qui distinguent les communautés de lecteurs et les traditions de lecture »³⁴⁹. C'est dans cette perspective que nous nous efforcerons dans les sous-chapitres qui suivent d'étudier une réalité de la réception des œuvres de nos romanciers.

3.1. Le temps de lecture

À l'époque déjà lointaine, – à la fin du XIX^e siècle et à la Belle Époque –, la lecture devait être vécue dans des situations différenciées de nôtres. En analysant les témoignages oraux collectés autour d'une centaine de personnes nées entre 1883 et 1900, Anne-Marie Thiesse a montré que « l'activité de lecture est souvent perçue dans les milieux populaires comme un plaisir réservé en droit à ceux qui ne se définissent pas par rapport au travail »³⁵⁰. Une telle perception de la lecture n'est d'ailleurs pas exclusivement française : Martyn Lyons et Lucy Taska constatent qu'en Australie, à Sidney, entre 1890 et 1933, les « tâches domestiques passaient avant toute choses, et confesser des lectures eût été avouer qu'on négligeait ses devoirs familiaux »³⁵¹. La lecture romanesque est donc condamnée comme du temps gâché par ces classes populaires.

Dans les milieux paysans, par exemple, le temps qui peut être attribué à la lecture est restreint. La vie quotidienne des ouvriers agricoles se caractérise par le « cycle sans fin du travail »³⁵². Déterminée par le calendrier agricole, les journées des paysans sont de 14 heures en été et de 11 heures en hiver ; il est vrai qu'en réalité, ces journées sont coupées par les heures de repos, mais elles n'en sont pas moins dures.

³⁴⁹ Roger Chartier, « Communautés de lecteurs », in *Culture écrite et société*, *op.cit.*, p.135.

³⁵⁰ Anne Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien*, *op.cit.*, p.27.

³⁵¹ Martyn Lyons, « Les nouveaux lecteurs au XIX^e siècle », in *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, *op.cit.*, p.403. Martyn Lyons et Lucy Taska, « If Mother Caught Us Reading !... Impressions of the Australian Woman Reading, 1890-1933 », *Australian Cultural History*, XI, pp.39-50.

³⁵² Louis Bergson, Ronald Hubscher, Yves Lequin, Henri Morsel, *op.cit.*, p.14.

Chez un métayer à famille-souche du Pays d'Horte (Gascogne), décrite par le baron d'Artigues à partir des renseignements recueillis sur les lieux en 1879³⁵³, au printemps, « [le] travail commence à 5 heures, et il est coupé par le déjeuner de 8 heures, par le “dîner”, à midi et la sieste ou repos jusqu'à 13 heures, par le “goûter”, à 16 heures et demi », et « le travail se termine vers 20 heures ». En été, « le travail commence à 4 heures, les heures de repas restent les mêmes » ; « [la] sieste de midi dure jusqu'à 14 heures et demi » ; « [le] souper a lieu à 20 heures ». En automne, « le travail commence vers 6 heures » ; « les repas ont lieu aux mêmes heures » ; « la sieste de midi est remplacée par un repos ou de menus travaux d'intérieur » ; le souper a lieu vers 20 heures. En hiver, « le travail commence vers 6 ou 7 heures, et la journée est à peu près semblable à celle de l'automne ».

En 1885, à Deuil (Seine-et-Oise), dans la famille d'un cultivateur-maraîcher, décrite par Urbain Guérin³⁵⁴, en été, « [le] travail commence environ à 5 heures », et « il est interrompu par le déjeuner pris dans les champs vers 7 heures ou 7 heures et demi » ; à midi, après dîner, on se repose jusqu'à 14 heures ; le travail est encore coupé par « le repos de 16 heures et demi ou 17 heures, mais il reprend jusqu'à la fin du jour » ; « [la] famille soupe en rentrant ». En hiver, le travail commence au jour ; « il dure sans interruption jusqu'au dîner » ; « il reprend sans qu'il y ait eu de sieste et se prolonge pendant un temps qui varie suivant l'heure du coucher du soleil ».

Certes, dans les régions agricoles les plus avancées et, notamment, dans les fermes de l'Artois, du Soissonnais, de la Brie et de la Beauce, on observera la mécanisation de la production entre 1882 et 1892 : Roland Hubscher estime que « le nombre des semoirs mécaniques a augmenté de 79 %, celui des faucheuses a doublé, celui des moissonneuses a progressé de moitié et le parc des batteuses à vapeur s'est accru de 30 % », mais l'historien continue :

Cette mécanisation provoquant une réduction du nombre des ouvriers agricoles ne signifie nullement un allègement du travail de ceux qui restent, car il faut rentabiliser les machines comme le montre, dès 1874, l'utilisation de moissonneuses de 3 heures du matin à 9 heures du soir, dans une exploitation de la région de Senlis³⁵⁵.

³⁵³ Le baron d'Artigues, « Métayer à famille-souche du Pays d'Horte (Gascogne), tenancier-métayer et chef de métier, dans le système des engagements volontaires permanents, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en 1879 », monographie N° 53, in *Les ouvriers des deux mondes*, *op.cit.*, nouvelle série, 7^e fascicule, 1879, pp.358-359.

³⁵⁴ Urbain Guérin, « Cultivateur-maraîcher de Deuil (Seine-et-Oise), propriétaire-ouvrier, dans le système du travail sans engagements, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en 1885 », monographie N° 51, *ibid.*, deuxième série, tome premier, pp.240-242.

³⁵⁵ Louis Bergson, Ronald Hubscher, Yves Lequin, Henri Morsel, *op.cit.*, pp.16-17.

Outre le travail de la terre, la vie quotidienne des paysans est chargée de différents types de besogne : soin des animaux, réparation des outils, entretien des bâtiments. Les femmes ont « une vie dure » : « l'eau doit être puisée au puits ou dans une citerne »³⁵⁶. Dans ces milieux paysans, la lecture s'accompagne de la fatigue entraînée par la longue journée de travail aux champs, comme dans le cas, déjà cité, du père d'Antoine Sylvère qui, « fatigué par le rude travail de la journée, feuilletait un de ces fascicules des *Misérables*,[...] » à la veillée.

La vie quotidienne des paysans sera plus dure lorsqu'ils vont aller aux marchés. Le souci de rattraper une perte de temps consacrée aux travaux de la terre, force les paysans à partir dans la nuit, comme l'explique Ronald Hubscher en prenant l'exemple des paysans d'Artois : « À quarante kilomètres à la ronde, les Artésiens se mettent en route dès la nuit pour se rendre au marché d'Arras afin de vendre œillette et froment sur la Grand-Place »³⁵⁷.

Ainsi, dans le cas de la famille d'un cultivateur-maraîcher de Deuil, déjà cité, « [les] jours qui précèdent les marchés », « les membres de la famille cueillent les légumes, les nettoient, les arrangent dans des paniers, pour les charger dans la voiture », et « [cette] besogne se prolonge souvent jusqu'à 22 heures » ; ceux qui vont au marché « se jettent alors sur le lit », et, « après quelques heures de repos », ils se relèvent, « montent en voiture et arrivent sur le marché vers 5 ou 6 heures du matin » ; ils doivent y rester « jusqu'à ce que les marchandises apportées aient été écoulées » ; et ils rentrent chez eux à 15 ou 16 heures ; « [pendant] le trajet, qui s'effectue la nuit, les maraîchers ne peuvent sans danger céder au sommeil dans leur voiture ; car sur les routes peu sécurisées qui avoisinent Saint-Denis, des vols fréquents sont commis ». La mère prend part aux « travaux des champs, comme tous les autres membres de la famille », en même temps qu'elle doit faire tous les marchés : « deux fois par semaine, elle passe donc la nuit dans une voiture » ; arrivée au marché, « elle n'est pas condamnée à une tâche moins pénible : disputer avec ses clients sur le prix de chaque objet et exercer une surveillance incessante pour déjouer toute fraude » ; rentrée à la maison, la mère doit préparer le repas du soir ; si, « [dans] beaucoup de familles, le mari, pendant ce temps, va tranquillement jouer au cabaret », la mère doit s'occuper aussi de « tous les comptes, mais sans tenir aucune comptabilité régulière ». La fille de quatorze ans doit également participer aux travaux agricoles : elle ramasse du « mouron pour les oiseaux » ; « elle le vend à son profit » pour gagner « 3 francs par semaine », en même temps qu'elle doit aller avec sa mère

³⁵⁶ Jean-Baptiste Duroselle, *La France et les Français 1900-1914*, Paris, Éditions Richelieu, coll. « L'Univers contemporain », 1972, pp.48-51.

³⁵⁷ Louis Bergson, Ronald Hubscher, Yves Lequin, Henri Morsel, *op.cit.*, p.16.

au marché pour l'aider, ce qui permet à la jeune fille de commencer « l'apprentissage du commerce » ; enfin, la fille participe aux travaux du ménage pour alléger la tâche de sa mère.

Dans cette famille agricole dont la vie est ainsi caractérisée par « le cycle sans fin du travail », on n'attribuera pas un temps spécifique à la lecture quotidienne de *La Croix* et du *Pèlerin* (nous avons indiqué que la famille consacre 34 francs aux abonnements de ces journaux) : à la veillée ou bien lorsqu'elles peuvent se libérer momentanément des tâches domestiques, la mère et la fille lisent rapidement le roman-feuilleton (rappelons avec Anne-Marie Thiesse que *La Croix* publie « le feuilleton [...] souvent présenté comme une œuvre d'éducation morale et une arme idéologique »³⁵⁸). La quantité textuelle d'un feuilleton correspond à ce mode de lecture des classes travailleuses qui lisent le roman dans un moment limité et qui n'accordent pas un temps spécifique à cette pratique culturelle. Vécue comme un « plaisir dérobé », cette lecture du roman-feuilleton s'accompagnera sans doute d'un peu de sentiment de culpabilité, car ces lectrices paysannes savent bien qu'elles doivent, en permanence, s'occuper des tâches domestiques pour ne pas entraîner « une perte certaine »³⁵⁹ qui dérange les recettes familiales.

La même remarque peut être formulée pour les milieux artisanaux et ouvriers. À Paris, dans la famille d'un serrurier-forgeron du quartier de Picpus qui possède *Les Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery, « la femme est entièrement absorbée par les travaux du ménage » ; « [elle] s'occupe de la préparation des repas, du raccommodage des vêtements », et « du nettoyage de la maison » ; elle doit aussi faire « quelques courses pour son mari » : « elle porte les lames chez le polisseur, livre quelques petites commandes, ou va toucher chez les clients le montant des factures » ; « elle entretient le linge et le blanchit, ce qui constitue une économie importante, étant donné la quantité dont elle a besoin à cause des enfants en bas âge et du travail particulièrement salissant du père »³⁶⁰.

Dans les classes modestes, les heures doivent donc être consacrées au travail, et non pas à la lecture, car cette pratique culturelle n'apporte rien matériellement dans les recettes familiales. La crainte de la perte du temps entraînée par la lecture est sans doute liée au « quadrillage du temps individuel » dont Alain Corbin analyse la progression tout au cours du

³⁵⁸ Anne-Marie Thiesse, *op.cit.*, p.102.

³⁵⁹ Urbain Guérin, « Cultivateur-maraîcher de Deuil (Seine-et-Oise), propriétaire-ouvrier, dans le système du travail sans engagements, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en 1885 », monographie N° 51, in *Les ouvriers des deux mondes*, *op.cit.*, p.237.

³⁶⁰ Nicolas Fanjung, « Serrurier-forgeron du quartier de Picpus, à Paris, ouvrier chef de métier dans le système du travail sans engagements, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en 1895 », monographie N° 88, *ibid.*, troisième série, p.328.

XIX^e siècle³⁶¹. Depuis 1891, lorsqu'« une loi impose à l'ensemble du territoire l'heure de la capitale »³⁶², la stricte gestion du temps détermine de plus en plus la vie sociale et individuelle. Un indice le plus révélateur est que se diffuse le salaire horaire à cette fin du XIX^e siècle.

Si, au temps de Martin Nadaud, « l'ouvrier qualifié, qui dispose des services d'un jeune garçon ou d'un manœuvre, ne [craignait] pas d'en prendre à son aise », et « il [jouissait] de la relative liberté de temps de l'artisan qui travaille à la tâche »³⁶³, le salaire est calculé par heure dans la majorité des ateliers ou des usines de la III^e République. La gestion du temps s'impose également dans les milieux agricoles :

[...] ce qui était compagnonnage bon enfant d'hommes habitués aux efforts harassants mais ponctués de temps de repos tend à se muer en un travail continu, surveillé, à la productivité calculée, comme peut l'être celle de la machine concurrente³⁶⁴.

La conception du temps se lie intimement à celle du salaire : la perte du temps entraîne celle du salaire. De là, probablement, la crainte de la perte de temps provoqué par les pratiques qui n'apportent rien matériellement dans la vie quotidienne, et donc par la lecture de la fiction. Au souci de la dépense d'argent liquide entraînée par l'achat des imprimés, s'ajoute donc une sorte de crainte de la perte de temps provoquée par la lecture de la fiction. En d'autres termes, si l'usage d'argent liquide destiné à l'achat des imprimés fait l'objet de réflexion sérieuse, l'attribution de temps à la lecture fait aussi l'objet de réflexion sérieuse dans ces catégories sociales dont les existences se définissent par rapport au travail.

Dans les milieux bourgeois dont la femme peut disposer de temps libre, on observe le désir de délimiter les heures vides. Si elle est vouée « à l'intimité du foyer par l'ascension des rituels privés et par la densification des sentiments familiaux », elle n'en reste pas oisive car :

[...] les visites de charité, les travaux dits « d'agrément », le jardin de fleurs, les « milles riens », le soin des animaux de compagnie, les confidences au piano sont là pour attester et exorciser tout à la fois l'inutilité du temps féminin et la linéarité de son rythme³⁶⁵.

³⁶¹ Alain Corbin, « L'arithmétique des jours au XIX^e siècle », in *Le Temps, le désir et l'horreur. Essais sur le XIX^e siècle* (1991), Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1998, p.13.

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ *Ibid.*, p.15.

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ *Ibid.*, p.17.

On est donc loin de l'image de la femme liseuse « alanguie » qui attend le mari. Au sein de la bourgeoisie féminine, « le rythme de vie individuel se plie de plus en plus étroitement aux servitudes de l'autocontrainte » :

[...] la femme de la classe de loisir ne se contente pas d'être l'élève de l'homme ; elle éprouve le besoin de justifier l'utilité de chaque minute de sa vie, comme s'il s'agissait pour elle de rivaliser avec le temps précieux et mesuré de son époux³⁶⁶.

Comme dans les milieux populaires, dans la société bourgeoise, les heures consacrées à la lecture de la fiction ne seront donc pas justifiées, dans la mesure où cette pratique culturelle n'apporte rien symboliquement dans la vie quotidienne des femmes bourgeoises.

Qu'il s'agisse des classes modestes ou aisées, le temps consacré à la lecture de roman est considéré comme une habitude illégitime. De là une première raison pour laquelle la lecture du roman a été condamnée. Mais elle n'est pas la seule.

3.2. La réception critique de la fiction populaire

Au XIX^e siècle et à la Belle Époque, la diffusion de plus en plus répandue de la fiction populaire et sa lecture largement pratiquée n'ont jamais cessé d'inquiéter ceux qui se prétendent gardiens d'une culture légitimiste. Si l'attaque lancée par ces élites contre une culture dite populaire organisée autour de la lecture de fiction populaire a été beaucoup étudiée, – et nous pensons particulièrement aux travaux de Lise Queffélec³⁶⁷ et à ceux de Loïc Artiaga³⁶⁸ –, il nous a paru indispensable de passer en revue les discours construits par eux afin de se pencher sur la réception des œuvres de nos romanciers, puisqu'il nous semble que l'emprise de ces discours anti-romanesques déterminent plus ou moins la représentation que le grand public se fait de la fiction populaire et de sa lecture.

³⁶⁶ *Ibid.*, p.18.

³⁶⁷ Lise Queffélec, « Le lecteur du roman comme lectrice : stratégies romanesques et stratégies critiques sous la monarchie de Juillet », *Romantisme*, vol. XVI, n° 53, 1986, pp.9-22.

³⁶⁸ Loïc Artiaga, *Des Torrents de papier. Catholicisme et lectures populaires au XIX^e siècle*, Limoges, Pulim, coll. « Médiatextes », 2007, et « Lu, critiqué, consommé : Le Roman populaire et ses lectures », in *Le Roman populaire 1836-1960. Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles*, sous la direction de Loïc Artiaga, Paris, Autrement, coll. « Mémoire/Culture », 2008, pp.117-135.

3.2.1. La question morale

Considérée comme une pratique culturelle qui gaspille des heures précieuses destinées au travail et aux devoirs familiaux, la lecture de fiction est aussi accusée de pouvoir susciter de mauvaises mœurs au sein du grand public. S'il est vrai que, comme nous venons de tenter de le montrer, les classes modestes ou aisées prétendent volontairement qu'elles ne disposent pas de temps à consacrer à la lecture, il est aussi vrai qu'à la fin du XIX^e siècle et à la Belle Époque, elles peuvent bénéficier de temps libre. Comme le montrent les historiens qui se sont réunis autour d'Alain Corbin lors de la publication de *L'Avènement des loisirs*³⁶⁹, c'est en effet à cette période que s'impose aux classes dirigeantes la nécessité de contrôler et d'organiser les temps libres du grand public.

Une série de discours, construits par les gardiens d'une culture légitimiste, souligne sans cesse que, tandis que les ouvriers consacrent leur temps libre à la consommation de l'alcool dans le cabaret, les ouvrières se précipitent sur la lecture romanesque qui serait « un poison pire que l'alcool »³⁷⁰. Un des collaborateurs des *Romans-Revue*, J. Langevin note ainsi en 1913 : « Il n'y a personne qui touche au peuple qui n'ait constaté que le roman-feuilleton y fait dans le cerveau des femmes les mêmes ravages, et de plus graves peut-être, que l'alcool dans celui des hommes »³⁷¹. Cette lecture romanesque est donc d'autant plus accusable qu'elle conduit les lectrices à négliger leur tâche quotidienne, comme l'écrit J. Langevin en citant la remarque du curé de Surgères :

Dans l'enquête de *La Croix* sur la bonne et la mauvaise presse, M. le curé de Surgères, directeur des œuvres diocésaines de Charente-Inférieure, écrivait (28 octobre 1912) : « Je connais plusieurs jeunes filles qui, après avoir acheté le samedi soir un roman de 65 centimes au titre alléchant, passent la journée du dimanche, étendues sur un lit, à parcourir avidement ces pages licencieuses. Elles négligent pour cette lecture, et le soin de leur toilette, et une promenade salubre, et l'assistance aux offices. Le lendemain, à l'atelier, elles ont un long sujet de conversation dans le récit de leurs impressions qu'elles transmettent à leurs jeunes compagnes, atteintes elles-mêmes de cette manière par le mauvais livre. »³⁷²

La condamnation de la lecture romanesque tient non seulement au fait que la fiction entraîne la paresse chez les lectrices, mais aussi au fait qu'elle risque « d'exciter les passions, d'exalter l'imagination de la femme » : pour les gardiens d'une culture légitimiste, en effet, le

³⁶⁹ Alain Corbin (dir), *L'Avènement des loisirs 1850-1960* (1995), Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2001.

³⁷⁰ Anne-Marie Thiesse, « Organisation des loisirs des travailleurs et temps dérobés (1880-1930) », *ibid.*, p.303.

³⁷¹ J. Langevin, *Romans-Revue*, numéro spécial *Le Journal*, Sin-le-Noble, 1913, p.120. Cité par Anne-Marie Thiesse, *ibid.*

³⁷² *Ibid.*

roman « pouvait naître des attentes sentimentales peu raisonnables, des émotions érotiques qui menaçaient la chasteté et les bonnes mœurs »³⁷³, ce qui a été remarqué par Auguste Gaud, juge de paix :

L'engouement malsain pour les œuvres de la basse littérature est, à mon avis, un fléau aussi redoutable que celui de l'alcoolisme, car il s'attaque aux sources mêmes de la pensée qui distingue la créature humaine de l'animalité. Il oblitère le bon sens, fausse l'imagination, trouble l'esprit, obnubile toutes nos facultés intellectuelles, et son action est à la fois corruptrice et dépravante³⁷⁴.

Les romans de nos romanciers ne font pas exception, et ils ont également été considérés comme des « œuvres de la basse littérature ». Les gardiens d'une culture légitimiste demandent donc que la lecture de ces romans soit contrôlée. Ainsi, les œuvres de nos romanciers se rangent par l'abbé Bethléem dans ses *Romans à lire et romans à proscrire* sous l'étiquette de « Romans Mondains, ou romanciers dont certaines œuvres peuvent figurer dans la bibliothèque des gens du monde et être lues par des personnes d'un âge et d'un jugement mûr » :

Il y a d'abord les bâilleurs de "copie", les producteurs de "littérature marchande", dont les noms s'étalent sur des affiches affriolantes de toutes couleurs, et dont les œuvres s'éditent, en deux ou trois parties, au rez-de-chaussée des journaux à grand tirage.

Ces écrivains, qui veulent surtout atteindre la foule, ne dédaignent pas généralement l'abjection innommable ; ils détestent l'obscénité, mais ils poussent très loin l'analyse de la passion, ils mettent en scène le vice courant, ils le font agir en des pages plus ou moins lascives, au milieu des scènes de poignard, de prison, de duel, de trahison, et, brochant sur le tout, ils jettent une littérature quelconque, une psychologie de convention et toujours une intrigue à effet où la fameuse théorie des "pêches à 15 sous" joue le principal rôle. Tels sont Boisgobey, Decourcelle, Mary, Montépin, Richebourg, Capendu, Delpit, Demesse, Guérault, Révillon, Sales, etc., etc.³⁷⁵

Certes, la lecture des œuvres de ces « producteurs de "littérature marchande" » n'est pas strictement interdite, mais cette lecture doit être réservée aux « personnes d'un âge et d'un jugement mûr », autrement dit, aux lecteurs qui peuvent prendre de la distance avec ce qu'ils lisent dans la fiction, et qui sont capables de recevoir le roman en tant qu'objet purement esthétique. Car ces fictions, lorsqu'elles sont lues par les lecteurs dépourvus d'« un jugement

³⁷³ Martyn Lyons, « Les nouveaux lecteurs au XIX^e siècle », in *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, *op.cit.*, p.401.

³⁷⁴ Auguste Gaud, in A. Gaud, T. Leroux, *Nos ouvriers agricoles*, rapport présenté à la Société des agricultures et au Syndicat de défense agricole de l'Oise, Beauvais, Librairie Prévot, 1907, p.81. Cité par Anne-Marie Thiesse, *op.cit.*, p.304.

³⁷⁵ Louis Bethléem, *Romans à lire et romans à proscrire, essai de classification, au point de vue moral, des principaux romans et romanciers de notre époque (1800-1905)*, avec notes et indications pratiques. Nouvelle édition, entièrement refondue et considérablement augmentée, Cambrai, O. Masson, 1905, pp.141-142.

mûr », sont capables d'exercer « une influence particulièrement diabolique sur les jeunes gens »³⁷⁶.

En 1883, Eugène de Budé rapporte en effet un crime commis par un jeune homme qui a lu *Deux mères* d'Émile Richebourg mis en feuilleton dans *Le Petit Journal* en 1878, puis publié dans l'édition en livraisons par l'éditeur Roy en 1880 :

Mais un fait encore plus significatif est celui qui s'est passé à peu près à la même époque en Hollande. On se rappelle l'assassinat du jeune Bogaerts par un misérable qui l'avait attiré dans les dunes, près de la Haye, où il voulait le tenir caché pour obtenir de l'argent du père, mais le tua avant même de connaître le résultat de sa tentative de chantage. Or de Jung, l'assassin, a avoué que l'idée du meurtre lui était venue par la lecture du roman *Les Deux mères* [sic] dont le fond est un écœurant enchevêtrement de crimes. L'un des épisodes de ce livre est l'enlèvement par trois coquins de Maximilienne, fille du marquis de Coulange, dans un but de chantage. C'est cette idée que de Jung avait trouvée excellente et essayé de mettre en pratique³⁷⁷.

La lecture de la fiction est donc dévaluée, d'autant plus qu'elle peut parfois entraîner de telles conséquences sérieuses. Cette perception sur la lecture romanesque est d'ailleurs partagée par les écrivains du XIX^e siècle : à l'image d'Emma Bovary dont Gustave Flaubert décrit l'irrationalité et la vulnérabilité affective face à la fiction, les femmes mises en scène par ces écrivains s'abandonnent dans l'univers fictionnel, comme le montre l'exemple de madame Rougon.

[...], je me plais chez moi ; mes enfants me suffisaient. Je n'ai jamais été très gaie. Je m'ennuyais un peu, voilà tout : il m'aurait fallu une occupation d'esprit que je n'ai pas trouvée... Mais à quoi bon ? Je me serais peut-être cassé la tête. Je ne pouvais seulement pas lire un roman, sans avoir des migraines affreuses ; pendant trois nuits, tous les personnages me dansaient dans la cervelle... Il n'y a que la couture qui ne m'a jamais fatiguée. (É. Zola, *La Conquête de Plassans* (1874). *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1994, p.971.)

La lecture du roman produit donc des illusions fausses chez les femmes dont la vie quotidienne est bornée par les devoirs familiaux, et elle brouille parfois les frontières entre monde réel et monde romanesque, comme en témoigne l'exemple de la comtesse Raymonde de Soleure mise en scène dans *La Petite Mionne* d'Émile Richebourg :

Quand Raymonde ne faisait pas un tour de promenade dans les jardins ou ne se sentait pas disposée à prendre le frais sur l'une des terrasses, elle imitait sa belle-mère et se retirait dans sa chambre. Passionnée pour la lecture, celle des romans surtout, elle avait sous la main toutes les publications nouvelles ; dans sa chambre et un peu partout les brochures à couvertures roses,

³⁷⁶ Eugène de Budé, *Du danger des mauvais livres et des moyens d'y remédier*, Paris, Sandoz et Thuillier, 1883, p.119.

³⁷⁷ *Ibid.*, pp.121-122.

bleues, jaunes, vertes, chamois et rouges s'amoncelaient. Plus ou moins rapidement, elle dévorait tout cela. En réalité, son existence était assez monotone et le temps ne lui manquait point.

Quand elle ne lisait pas, le soir, avant de se mettre au lit, – on ne saurait avoir constamment un livre ouvert sous les yeux, – elle rêvait, en regardant les étoiles. Mais à ces instants, emportée par le rêve, elle était encore dans le roman, son roman, à elle, car si elle se comparait à telles ou telles héroïnes, elle ne se trouvait pas indigne de figurer à côté de ces femmes créées par l'imagination du romancier, mais prises, cependant, avec plus ou moins d'observation et de vérité, dans le grouillement fangeux du naturalisme. (É. Richebourg, *La Petite Mionne*, Paris, Rouff, sans date, p.38.)

Forgée par l'ensemble des discours stigmatisant la lecture de la fiction et partagée par les romanciers du XIX^e siècle, cette représentation des femmes-victimes des illusions romanesques s'infiltrera dans la société. Il est difficile de préciser dans quelle mesure la lecture de fiction a été réellement contrôlée et surveillée. On se contentera donc d'évoquer que dans les milieux bourgeois, par exemple, la lecture des jeunes filles est surveillée par les parents. Une femme, interrogée par Anne Martin-Fugier, raconte que « certains Zola lui furent interdits jusqu'à l'âge de dix-huit ans (en 1912) », alors que le contrôle était « plus élastique » pour ses trois frères³⁷⁸. Dans ses *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Simone de Beauvoir évoque sa tante Lili, qui, plus très jeune mais encore célibataire, vivait avec ses parents et n'était autorisée qu'à lire les livres destinés aux jeunes filles³⁷⁹. Si la lecture des femmes célibataires est surveillée, celle des femmes mariées est également contrôlée. Le plus souvent, c'est le mari qui contrôle la lecture de sa femme. Une femme questionnée par Anne Martin-Fugier avoue que « son mari "demi-contrôlait" ses lectures, lui interdisant *La Garçonne* et tout ce qui avait trait à l'émancipation féminine », alors qu'une autre femme mariée à vingt ans, en 1911, raconte que ses lectures se trouvaient prises sous les surveillances de sœurs de son mari³⁸⁰.

Qu'il s'agisse des milieux les plus aisés ou des milieux les plus modestes, la lecture du roman est donc considérée comme une pratique illicite en raison des effets lamentables qu'elle produit sur le lecteur : les œuvres de nos romanciers sont probablement lues, en cachette, par ces lectrices qui se trouvaient prises dans une tension entre leur désir de lire de la fiction et la pression prohibitive imposée par les « communautés de lecteurs » auxquelles elles appartiennent, et qui définit la lecture de fiction comme une mauvaise pratique culturelle.

³⁷⁸ Anne Martin-Fugier, *La Bourgeoise. La Femme au temps de Paul Bourget*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1983, p.233.

³⁷⁹ *Ibid.*, p.232.

³⁸⁰ *Ibid.*, p.237.

3.2.2. La question esthétique

L'attaque contre la fiction populaire ne s'explique pas seulement par le fait qu'elle ait été considérée comme capable d'entraîner de mauvaises mœurs au sein du grand public ; elle se rapporte également à une question esthétique soulevée par les critiques littéraires dont Judith Lyon-Caen situe l'émergence aux premières décennies du XIX^e siècle³⁸¹.

On sait qu'en 1839, Sainte-Beuve lance les premières attaques contre la fiction populaire, en la définissant comme « littérature industrielle »³⁸². Dans ce sillage, Abel-François Villemain, Charles Nisard ou Gustave Planche stigmatisent les feuilletonistes, puisque ces producteurs textuels ont « rompu depuis longtemps avec la littérature », et que leurs romans « relèvent uniquement de l'industrie »³⁸³. En s'appuyant sur la poétique classique provenant de la « doctrine aristotélicienne de l'imitation »³⁸⁴, ces critiques littéraires ne cessent donc pas de mettre en cause « le relâchement du style et de la construction du récit, les invraisemblances de toute nature, les infractions au bon goût et à la décence »³⁸⁵. Les discours produits par les critiques littéraires se concentrent ainsi tout d'abord sur la question de savoir si les représentations proposées par les romans sont fidèles à la société contemporaine. Pour les critiques, loin de dire vrai sur la société contemporaine, les romans déforment cette société en donnant à voir ses aspects les plus sombres, en se focalisant sur son faible état moral. En 1839, lorsqu'il analyse *Un grand homme de province à Paris* d'Honoré de Balzac dans la *Revue de Paris*, Jules Janin tente de préciser la tâche d'un romancier :

Un écrivain n'est pas un chiffonnier, un livre ne se remplit pas comme une hotte. On cache dans les entrailles de la terre les égouts et les senties ; pourquoi donc voulez-vous les porter dans vos livres, pourquoi donc voudriez-vous faire de la littérature de ce pays un vaste cloaque, où chaque excrément du cœur, où chaque résidu de l'âme humaine serait apporté en triomphe ?³⁸⁶

Pour Jules Janin, l'« écrivain » n'a donc pas le droit de s'engager dans une entreprise visant à représenter les plaies sociales, car il existe des spécialistes dans ce domaine :

³⁸¹ Judith Lyon-Caen, *La Lecture et la vie*, *op.cit.*, pp.43-88.

³⁸² Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, septembre 1839, pp.675-691.

³⁸³ Ellen Constans, « Lire le roman populaire vers 1850 », in *L'Acte de lecture*, sous la direction de Denis Saint-Jacques, actes d'un colloque tenu au Centre de recherche en littérature québécoise, automne 1992, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1994, pp.65-66.

³⁸⁴ Judith Lyon-Caen, *op.cit.*, p.52.

³⁸⁵ Ellen Constans, *op.cit.*, p.66.

³⁸⁶ Jules Janin, « Critique littéraire », *Revue de Paris*, Juillet 1839. Cité par Judith Lyon-Caen, *op.cit.*, p.59.

M. Parent-Duchâtelet l'a vu, il le raconte, il faut le croire. Et cependant, parce que la chose existe, est-ce donc à dire que le roman et la comédie, le crochet à la main, se puissent occuper de ce pandémonium grouillant sur un tas d'immondices ?³⁸⁷

Un romancier doit donc se consacrer à une tâche, telle que la décrit Charles Louandre en 1847 :

Intéresser, comme la comédie, par le tableau fidèle et animé de la vie humaine ; peindre les hommes tels qu'ils sont, également capables de mal et de bien, de faiblesse et de grandeur, montrer la volonté en lutte contre la passion, fortifier l'âme par le spectacle de cette lutte, tel est le but que se sont donné les maîtres du genre³⁸⁸.

Les critiques littéraires accusent ainsi les romanciers de transgresser « le but que se sont donné les maîtres du genre ». Pour comprendre cette attaque lancée par les critiques littéraires contre la fiction populaire, nous nous appuyons sur l'analyse proposée par Jacques Migozzi :

Si la distinction littérature/littérature populaire se rigidifie et se fait plus véhémente au fil du XIX^e siècle, en même temps que les deux circuits de production littéraire deviennent de plus en plus distincts et symboliquement antagonistes, c'est que d'une part la Littérature a besoin de son Autre pour affirmer son identité et son existence, et que d'autre part la littérature dans ses usages sociaux assume de plus en plus le rôle d'un vecteur de distinction socioculturelle. Avec les progrès de la démocratie et de l'alphabétisation de masse qui l'accompagne émergerait ainsi au sein des élites la nécessité de reconstituer un espace symbolique protégé, qui vaudrait pour affirmation de singularité face à la multitude³⁸⁹.

Opérée dans le monde des élites, cette distinction culturelle, ainsi analysée par Jacques Migozzi, détermine la représentation que le grand public se fait de la fiction populaire et sa lecture. L'enquête organisée par Anne-Marie Thiesse montre en effet que certaines lectrices « conscientes de leur rang » n'hésitent pas à rejeter la lecture du roman populaire, ou bien, elles la considèrent comme « simple lecture de jeunesse ». Né en 1893 dans un bourg agricole du Bas-Rhin, une femme, dont le père était entrepreneur en coupe de bois et qui a été élevée dans sa famille parisienne, de milieu bourgeois, à partir de l'âge de quinze ans, raconte comme suit :

J'ai découpé et j'ai lu des feuilletons dans ma jeunesse. Après, j'aimais beaucoup moins le feuilleton ; j'aimais mieux des livres³⁹⁰.

³⁸⁷ *Ibid.*

³⁸⁸ Charles Louandre, « Statistique littéraire. De la production intellectuelle en France depuis quinze ans », *Revue des Deux Mondes*, 15 novembre 1847. Cité par Judith Lyon-Caen, *ibid.*, p.57.

³⁸⁹ Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire*, Limoges, Pulim, coll. « Médiatextes », 2005, p.34.

³⁹⁰ Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien, op.cit.*, p.41.

Fille d'un artiste-peintre, une femme née en 1900 à Neuilly-sur-Seine et qui a suivi des études secondaires, affirme qu'elle n'a pas lu de roman-feuilleton :

Les feuilletons ? Non, nous ne lisons pas ça ! Ca ne nous intéressait pas, non ! Nous aimions mieux lire quelque chose qui nous laisse quelque chose après la lecture !³⁹¹

Ces deux témoignages suggèrent que la fiction populaire a été perçue comme une littérature culturellement dévalorisée. En d'autres termes, sous l'emprise des discours sans cesse construits par les élites au cours du XIX^e siècle, les lectrices de la Belle Époque elles-mêmes n'ont pas valorisé la fiction populaire : pour elles, avouer qu'elles lisent la fiction populaire ainsi stigmatisée, c'est déclarer leur mauvais goût intellectuel et culturel.

3.3. Les scènes de lecture

Décrire les scènes de lecture n'est pas chose aisée en raison de la rareté de documentation valant pour témoignages directs. Force est donc de s'approcher d'une réalité des lectures des œuvres de nos romanciers, en tentant de restituer les habitudes de lecture largement partagées durant la dernière moitié du XIX^e siècle et à la Belle Époque.

Acheté et possédé, le livre ou l'objet imprimé doit être rangé. La place accordée à la conservation des imprimés est d'autant plus révélatrice qu'elle suggère « le "statut" même qui lui est dévolu » ; chez les classes les plus modestes, l'imprimé n'a pas forcément de place marquée, et on peut rencontrer l'imprimé partout dans la maison : dans la salle à manger, dans la cuisine, ou dans la salle à coucher, etc³⁹². Sous le Second Empire mis en scène dans *L'Assommoir*, Lantier « rangea ses livres et ses journaux sur une planche de l'armoire » (É. Zola, *L'Assommoir* (1878). *Les Rougon-Macquart*, op.cit., p.606.). L'enquête orale organisée par Anne-Marie Thiesse vient revendiquer cette habitude mise en scène par Émile Zola dans son *Assommoir* :

Il y avait une espèce de bibliothèque chez nous : un panneau vertical et quelques panneaux horizontaux. (*Homme né en 1893 à Tarbes, le père est ouvrier*).

Chez mes parents, les livres étaient mis sur les étagères du vaisselier. (*Femme née en 1900 à Rennes ; père employé des chemins de fer*).

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² Frédéric Barbier, « Livres, lecteurs, lectures », in *Histoire des bibliothèques françaises*, tome 3, op.cit., p.582.

Chez nous, les livres étaient rangés dans le tiroir d'une commode (*Femme née en 1895 à Paris ; père est ouvrier ; la famille était acheteuse de petits livres*)³⁹³.

L. de Maillard, un des collaborateurs des *Ouvriers des deux mondes*, décrit en 1901 le rangement des livres chez une ouvrière de Limoges :

Entre la fenêtre aux petits rideaux blancs et la cheminée, la grande table ronde aux battants abaissés, couverte d'un petit tapis sur lequel, un peu pêle-mêle, sont le raccommodage commencé et les livres faisant les frais de la lecture du soir³⁹⁴.

Dans les classes relativement aisées, si l'on trouve la « bibliothèque », le livre dit « populaire » n'est pas rangé sur ses étagères : installée le plus souvent dans le salon qui est considéré comme un espace social, la bibliothèque a en effet pour fonction d'afficher le bagage culturel. Exclu de la bibliothèque, l'imprimé de masse doit être caché, ce qui est rapporté par « une femme de chambre » d'Octave Mirabeau en 1900 :

Madame cachait dans un des tiroirs de son armoire une dizaine de petits livres, en peau jaune avec des fermoirs dorés, des amours de livres, semblables à des paroissiens de jeune fille. (O. Mirabeau, *Le Journal d'une femme de chambre* (1900), Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 1984, p.150.)

Cette pratique du livre caché suggère que la lecture de la fiction populaire a été véritablement vécue comme un « plaisir dérobé ».

Par ailleurs, à la différence du livre digne de décorer le rayon de la bibliothèque, la fiction populaire ne se range pas verticalement mais horizontalement, comme en témoigne Jean-Paul Sartre dans ses *Mots* : « Dans la chambre de ma grand-mère les livres couchés : elle les empruntait à un cabinet de lecture et je n'en ai jamais vu plus de deux à la fois » (J.-P. Sartre, *Les mots* (1964), Paris, Gallimard, coll. « folio », 2009, p.36.). Le livre « populaire » n'est donc pas considéré comme un objet d'exposition dans les milieux bourgeois.

Mieux partagée par le progrès de l'alphabétisation et de la scolarisation, la lecture par les yeux et en silence domine le paysage culturel à la période sur laquelle notre étude porte. Cette lecture est souvent effectuée dans un espace plus ou moins intime. Sous le Second Empire, dans *La Fortune des Rougon*, Sylvère Mouret, « la nuit, au fond de son taudis, lisait et relisait un volume de Rousseau, qu'il avait découvert chez le fripier voisin, au milieu de vieilles serrures » (É. Zola, *La Fortune des Rougon* (1871). *Les Rougon-Macquart*, *op.cit.*, p.139.).

³⁹³ Anne-Marie Thiesse, *op.cit.*, p.30.

³⁹⁴ L. de Maillard, « Décoreuse [sic] de porcelaine de Limoges (Haute-Vienne – France), journalière, dans le système des engagements volontaires permanents, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en 1901 », monographie N° 98, in *Les Ouvriers des deux mondes*, *op.cit.*, troisième série, tome sixième, 1900, p.404.

Dans les années 1870, la mère Chéron, la concierge, mise en scène dans *Les Deux Berceaux* d'Émile Richebourg, lit « son feuillet, lequel devait vivement l'intéresser » dans « la loge » (É. Richebourg, *Les Deux Berceaux*, Paris, Roy, sans date, p.358.). Dans les années 1890, Angélique Verrière, héroïne du *Marchand de diamants* de Xavier de Montépin, « assise devant un petit guéridon », « parcourut d'un regard distrait des journaux illustrés » (X. de Montépin, *Le Marchand de diamants*, Paris, Roy, sans date, p.208.).

La lecture féminine est le plus souvent caractérisée par le fait qu'elle est pratiquée dans une position confortable. Ainsi, dans *Bel Ami* de Guy de Maupassant, Georges Duroy, lorsqu'il fait une visite à Madame Forestier, « la trouva qui lisait un livre, étendue tout au long sur son canapé » (G. de Maupassant, *Bel-Ami* (1885), Paris, Albin Michel, coll. « Les Classiques de Poche », 2009, p.115.). Dans *Le Journal d'une femme de chambre* d'Octave Mirabeau, « Madame » lit les livres dans son lit, comme en témoigne sa femme de chambre : « Quelques fois, le samedi, elle en oubliait un sur la table, près de son lit » (O. Mirabeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, *op.cit.*, p.150.). Dans *Chanteuse des rues* de Xavier de Montépin, Germinie, une jeune fille de dix-neuf ans, est représentée « étendue sur une chaise longue et lisant » (X. de Montépin, *Chanteuse des rues*, Rouff, sans date, p.102.).

L'effet de cette lecture intime est d'autant plus significatif que le lecteur est parfois invité à oublier le temps passé, ce qui est décrit par Marcel Proust dans *Du côté de chez Swann* :

À chaque heure, il me semblait que c'était quelques instants seulement auparavant que la précédente avait sonné [...]. Il y a en avait donc une [heure] que je n'avais pas entendue, quelque chose qui avait eu lieu n'avait pas eu lieu pour moi ; l'intérêt de la lecture, magique comme un profond sommeil, avait donné le change à mes oreilles hallucinées et effacé la cloche d'or sur la surface azurée du silence. (M. Proust, *Du côté de chez Swann. À la recherche du temps perdu* (1913), Paris, Librairie Générale Française, coll. « Les Classiques de Poche », 1992, p.132.)

On retrouvera un effet analogue dans la lecture pratiquée par la grand-mère du jeune Jean-Paul Sartre lorsqu'elle lit les livres qu'elle « empruntait à un cabinet de lecture » :

Chaque vendredi, ma grand-mère s'habillait pour sortir et disait : « Je vais *les* rendre » : au retour, après avoir ôté son chapeau noir et sa voilette, elle *les* tirait de son manchon et je me demandais, mystifié : « Sont-ce les mêmes ? ». Elle les « couvrait » soigneusement puis, après avoir choisi l'un d'eux, s'installait près de la fenêtre, dans sa bergère à oreillettes, chaussait ses besicles, soupirait de bonheur et de lassitude, baissait les paupières avec un fin sourire voluptueux que j'ai retrouvé depuis sur les lèvres de la Joconde ; ma mère se taisait, m'invitait à me taire, je pensais à la messe, à la mort, au sommeil : je m'emplissais d'un silence sacré. (J.-P. Sartre, *Les mots*, *op.cit.*, pp.36-37.)

La lecture silencieuse et par les yeux permet l'« isolement irrémédiable de chacun vis-à-vis du monde extérieur », comme le note Frédéric Barbier :

Même pris au milieu dans la foule la plus dense, le lecteur s'oublie d'autant plus dans ce qu'il lit, que lecture silencieuse captive et absorbe bien davantage que ne peut jamais le faire la lecture oralisée traditionnelle, plus théâtralisée, donc plus extérieure³⁹⁵.

Ce n'est donc pas seulement les lieux convenables pour/destinés à la lecture (dans une chambre à coucher, ou dans une salle de cabinet de lecture) qui permettent cette pratique culturelle. On lit partout dans les grandes villes et, surtout, à Paris. À la fin du XIX^e siècle, dans *Cendrillon* d'Émile Richebourg, les couturières « achevaient de lire le feuilleton du *Petit Parisien* commencé dans la rue » (É. Richebourg, *Cendrillon. La fée de l'atelier* (1890), in *Les Romanciers populaires*, n^o 322, 8^{ème} livraison, sans date.). En 1905, Maurice Talmeyr observe :

Que fait le garçon boucher en allant prendre des commandes ? Il lit le journal. Que fait le cocher qui stationne ? Il lit le journal sur son siège. [...] Que faisaient toutes les marchandes, au milieu de leurs étalages et de leurs monceaux de volaille ? Elles lisaient toutes le journal. Et qu'y lisaient-elle ? Le feuilleton !³⁹⁶

Le voyage en train se présente également comme un temps privilégié consacré à la lecture ; ainsi de Charles Gérard mis en scène dans *Le Marchand de diamants* de Xavier de Montépin :

Gérard, tirant de sa poche un volume acheté à la Bibliothèque des chemins de fer, se mit à lire, ou plutôt feignit de lire, car ses yeux à demi baissés se détournait sans cesse des pages pour se fixer sur les voyageuses qui causaient à voix basse, [...] (X. de Montépin, *Le Marchand des diamants*, *op.cit.*, p.29.)

En 1897, Jean Moret, le rédacteur d'un article intitulé « Littérature populaire » dans la rubrique « Au jour le jour » du *Figaro*, rapporte aussi cette lecture pratiquée pendant le voyage :

Un de nos amis nous racontait l'autre jour que, se trouvant dans un tramway, il avait remarqué devant lui une jeune femme du peuple occupée à lire et si émue qu'elle palissait et rougissait tour à tour. Intrigué, notre ami se pencha pour savoir quel ouvrage l'émotionnait ainsi et lut ; *Jack*, par Alphonse Daudet³⁹⁷.

³⁹⁵ Frédéric Barbier, « Livres, lecteurs, lectures », in *Histoire des bibliothèques françaises*, tome 3, *op.cit.*, pp.582-583.

³⁹⁶ Maurice Talmeyr, « Le roman-feuilleton et l'esprit populaire », *La Revue des deux mondes*, septembre, 1905, p.203.

³⁹⁷ Jean Moret, « Littérature populaire », article publié le 8 février 1897 dans *Figaro*.

Au début du XX^e siècle, Daniel Fontaine, mis en scène dans *Chanteuse des rues* de Xavier de Montépin, lit un imprimé en train :

En chemin de fer, il [Daniel Fontaine] avait lu dans un journal, sous cette rubrique : *Collision de tramways*, le récit détaillé de l'accident de la rue Saint-Lazare, et grande fut sa surprise en constatant que la personne dont on annonçait la mort était la servante de Marguerite. (X. de Montépin, *Chanteuse des rues*, *op.cit.*, p.690.)

En province, les paysans lisent l'imprimé pour échapper à l'ennui des longues journées passées à surveiller les troupeaux. C'est par exemple le cas d'une femme interrogée par Anne-Marie Thiesse, née en 1900 dans un hameau de l'Ardèche dont le père était petit propriétaire exploitant : « Moi, je lisais les petits livres que me prêtait l'institutrice en gardant les vaches »³⁹⁸.

Cette « privatisation » de la pratique de lire – pour employer les termes de Roger Chartier³⁹⁹ – constitue l'un des moments les plus intimes dans la vie quotidienne. Il est toutefois à constater que si la lecture se présente comme un acte personnel et solitaire, on n'exclut pas forcément la pratique de la lecture collective et à haute voix. Au début du XX^e siècle, avec sa mère analphabète, le petit Antoine Sylvère, s'il fréquentait alors l'école, déchiffre péniblement le roman-feuilleton pour en comprendre le signifié :

Quand vient la Noël, je savais lire et ma mère put me faire déchiffrer le feuilleton du *Moniteur du Dimanche* qu'elle suivait depuis longtemps. C'était son unique récréation. La pauvre femme n'entendait rien aux écritures tant imprimées que manuscrites mais, comme elle était bien au courant de l'intrigue, nous arrivions à nous en tirer, l'un aidant l'autre... Elle tâchait de suivre le fil de l'histoire, me faisant préciser certains mots qui, interprétés plutôt que déchiffrés, introduisaient souvent d'extravagantes péripéties [...]. (A. Sylvère, *Toinou, le cri d'un enfant auvergnat*, *op.cit.*, pp.41-42.)

La compréhension du récit suppose donc ici la connaissance intertextuelle sur l'« intrigue » que possède sa mère. Quelques individus interrogés par Anne-Marie Thiesse évoquent également la lecture à haute voix pratiquée dans leur jeunesse :

La voisine de mes parents ne savait pas lire. Tous les soirs, elle appelait ma mère en criant : « Venez, venez donc ! », pour qu'elle vienne lui lire son feuilleton (*Homme né en 1888 dans un bourg de l'Ardèche ; mère scolarisée*).

³⁹⁸ Anne-Marie Thiesse, *op.cit.*, p.28.

³⁹⁹ Roger Chartier, « Les pratiques de l'écrit », in *Histoire de la vie privée. 3. De la Renaissance aux Lumières*, volume dirigé par Roger Chartier, sous la direction de Philippe Ariès et Georges Duby (1985), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1999, p.126.

Ma mère savait à peine lire. Alors tous les soirs, elle me disait : « Eh bien ! Tu ne me le lis pas, aujourd'hui, le feuilleton ? » (*Femme née à Paris en 1900 ; parents émigrés de l'Auvergne ; mère femme de ménage*)⁴⁰⁰.

En 1905, à Saint-Junien, la lecture collective et à haute voix est aussi rapportée par L. de Maillard, un des collaborateurs des *Ouvriers des deux mondes* :

Le père, la mère, la fille aînée ne savent pas lire, mais la science des deux petits est mise à contribution, et chaque dimanche, Martial [le père] apporte le *Petit Journal illustré*, qui fait les délices de la famille⁴⁰¹.

En 1909, chez un aveugle de Bué, « chaque jour, un gentil garçon de treize ans vient lui faire la lecture du *Petit Journal* [...] »⁴⁰².

La lecture collective et à haute voix est ainsi avant tout rendue nécessaire par les circonstances et, plus précisément, par le fait que seuls quelques membres du groupe (les enfants scolarisés notamment) sont dotés de la capacité de lire. Mais la persistance de cette lecture s'explique également par l'habitude des couches modestes, comme l'argumente Frédéric Barbier :

[...] au delà des impératifs d'une alphabétisation longtemps restreinte, la lecture en groupe s'inscrit dans le temps long des convivialités rurales et de leurs pratiques : c'est parce que l'on doit, après souper, effectuer certains travaux précis (filer, préparer des fruits, écosser, etc.), et que l'habitude est prise de se réunir dans la pièce chauffée de la ferme, pour y travailler en bavardant, qu'on y fait aussi la lecture⁴⁰³.

En 1881, dans les Landes, chez un paysan-Résinier de Lévignacq, la lecture à haute voix est pratiquée pour passer les veillées d'hiver :

Les veillées d'hiver sont consacrées à la lecture. L'un des membres de la famille lit souvent à haute le journal qu'elle reçoit : *le Courrier de Dax*. Les ouvrages qu'elle lit de préférence sont les livres de classe qui ont servi à l'instruction des enfants et une Histoire de France abrégée⁴⁰⁴.

⁴⁰⁰ Anne-Marie Thiesse, *op.cit.*, p.16.

⁴⁰¹ L. de Maillard, « Teinturier de ganterie et gantiers de Saint-Junien (Haute-Vienne – France) dans le système des engagements volontaires permanents, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en 1904 et 1905 », monographie N° 104, in *Les Ouvriers des mondes*, *op.cit.*, sans indication de série et de tome, 1905, p.274.

⁴⁰² R. Monestier, « Aveugle brossier de Bué (Cher – France), ouvrier chef de métier, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en 1909 », monographie N° 110, *ibid.*, 3^{ème} série, 19^{ème} livraisons, 1911, p.163.

⁴⁰³ Frédéric Barbier, « Livres, lecteurs, lectures », in *Histoire des bibliothèques françaises*, tome 3, *op.cit.*, p.601.

⁴⁰⁴ Urbain Guérin, « Paysan-Résinier de Lévignacq (Landes), Propriétaire-ouvrier dans le système du travail sans engagement, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en 1881 », monographie N° 44, in *Les Ouvriers des mondes*, *op.cit.*, tome cinquième, 1885, p.334.

En 1884, dans l'Oise, chez un ouvrier des forges, « pendant les soirées d'hiver, on fait une lecture en commun dans un livre emprunté à bibliothèque de l'usine »⁴⁰⁵. En 1885, chez un faïenciers de Nevers, « les dimanches d'hiver », « on fait la lecture du *Petit Journal* »⁴⁰⁶. Un des collaborateurs des *Ouvriers des deux mondes*, Fénelon Gibon note dans son rapport sur la famille d'un étameur sur fer-blanc des usines de Commentry : aux « soirées de semaines », « parfois, l'une des jeunes filles lit à haute voix quelque livre de lecture prêté par la bibliothèque des Sœurs ou les nouvelles les plus saillantes du *Petit Journal* : c'est là la lecture favorite de notre ouvrier, dans ses rares moments de loisir »⁴⁰⁷. En 1887, à Orléans, Fénelon Gibon rapporte la pratique d'une telle lecture dans la famille d'un tailleur de Silex :

L'après-midi ou le soir du dimanche, la femme lit souvent à haute voix à son mari, dans ses vieux livres de prix ou dans un livre prêté par un voisin : certaine histoire sainte illustrée a fait les délices des époux, dès les premières années de leur union. La fillette commence à suppléer sa mère la lecture⁴⁰⁸.

En réunissant les amis et les voisins, la lecture de l'imprimé forme une sorte de sociabilité : le roman fait donc l'objet d'une appropriation collective.

Pour terminer la description des scènes de lecture, nous constatons avec Jean Hébrard que « [même] lorsqu'elle se confond avec ce tête-à-tête intime du lecteur avec son livre qui exige silence, calme, retrait du monde presque, la lecture est échange, partage social d'un message »⁴⁰⁹. Une analyse analogue est proposée par Loïc Artiaga :

Même s'ils déchiffraient seuls, les lectures de romans populaires pouvaient éprouver la simultanéité et le partage de leurs expériences littéraires. Prenant à contre-pied les mises en garde qui leur étaient destinées depuis le XIX^e siècle, ils témoignaient de pratiques de lecture socialisantes. Les échanges livresques s'opéraient autour de la table de cuisine, dans la rue, à l'atelier, dans les trains, les bibliothèques ou les librairies. La condamnation univoque d'une lecture romanesque isolant le lecteur populaire niait l'infrastructure sociale nécessaire au

⁴⁰⁵ William Bertheault, « Charron des forges et fonderies du Montataire (Oise), journalier, dans le système des engagements volontaires permanents, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en 1884 », monographie N° 49, *ibid.*, 2^{ème} série, tome premier, 1887, p.150.

⁴⁰⁶ Ernest de Toytot, « Faïenciers de Nevers (Nièvre), tâcherons-propriétaires, dans le système des engagements volontaires permanents, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en 1864, avec une étude comparative sur la même famille en 1885 », monographie N° 50, *ibid.*, 2^{ème} série, tome premier, 1887, p.193.

⁴⁰⁷ Fénelon Gibon, « Étameur sur Fer-Blanc des usines de Commentry (Allier – France), ouvrier-propriétaire, dans le système des engagements momentanés, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en septembre 1889 et en août 1890, avec notes sur la situation en 1905 », monographie N° 107, *ibid.*, troisième série, 16^{ème} fascicules, 1908, p.461.

⁴⁰⁸ Fénelon Gibon, « Tailleur de Silex et vigneron de l'orléanais (Loir-et-Cher – France), propriété tâcheron dans le système des engagements momentanés, d'après les renseignements recueillis sur les lieux en septembre 1887 », monographie 62^o, *ibid.*, 2^{ème} série, tome deuxième, p.355.

⁴⁰⁹ Jean Hébrard, « Les nouveaux lecteurs », in *L'Histoire de l'édition française*, tome III, *op.cit.*, p.552.

développement et à la pratique de la lecture : l'école qui guide l'apprentissage, les transmissions familiales enrichissant l'horizon romanesque, mais aussi l'entrelacs que créaient le commerce du livre et son encadrement juridique⁴¹⁰.

Jacques Migozzi s'appuie sur cette analyse pour formuler une thèse importante :

[...] les « pratiques de lecture socialisantes » (je te prête, tu m'échanges, elle me conseille, nous en discutons...), par-delà les apparences solitaires d'une consommation intime et silencieuse, participent à une mise à distance du romanesque et accèdent forcément au passage la possibilité d'une lecture non dénuée d'esprit critique⁴¹¹.

En caractérisant l'appropriation de la fiction populaire par les lecteurs issus des classes modestes, la notion des « pratiques de lecture socialisantes » mérite d'être soulignée, d'autant plus qu'elle nous conduit à mettre en cause la « représentation d'une lecture paralittéraire primaire, fruste, dominée, aliénée, passive »⁴¹², forgée par les élites du XIX^e siècle, et encore partagée par un certain nombre de chercheurs qui, de nos jours, ont tendance à surestimer la capacité manipulatrice du récit populaire, en sous-estimant la résistance du lecteur à ce qu'il lit dans la fiction de masse.

⁴¹⁰ Loïc Artiaga, « Lu, critiqué, consommé : le roman populaire et ses lecteurs », in *Le Roman populaire 1836-1960*, *op.cit.*, p.134.

⁴¹¹ Jacques Migozzi, « Postface. Mauvais genres et bons livres : ce n'est qu'un début, continuons le débat », *ibid.*, p168.

⁴¹² Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire*, *op.cit.*, p.61.

Deuxième partie : La captation romanesque

Cette deuxième partie est consacrée à l'étude sur « les effets de sens visés par les dispositifs mêmes de l'écriture » ; étude qui constitue l'un de trois champs à exploiter dans l'approche de l'histoire des pratiques de la lecture proposée par Roger Chartier. En d'autres termes, nous nous efforçons à mettre en évidence les stratégies auctoriales et textuelles de captation de lecteur, mobilisées dans/par les œuvres de nos romanciers, qui programment une lecture-immersion, fervente, passionnante et émotionnelle, ce qui caractérise par excellence la réception de ces œuvres.

Chapitre IV. Mise au point propédeutique : la lecture inférée de la poétique du texte

Une étude de l'œuvre littéraire en termes de lecture est d'autant plus problématique qu'elle risque toujours de se diluer en une série d'analyses empiriques et subjectives⁴¹³. Cette étude doit par conséquent être appuyée de manière rigoureuse sur les propositions conceptuelles et méthodiques formulées par les théoriciens de la lecture et du texte romanesque. Une mise au point propédeutique s'impose donc au préalable pour qu'une série d'hypothèses que nous allons tenter de proposer dans notre deuxième partie soient peu ou prou admises, validées et partagées dans un contexte universitaire.

4.1. La lecture comme structure textuelle

Notre examen des stratégies autoriales et textuelles de captation romanesque de lecteur s'enracine bien entendu dans la perspective ouverte par les théoriciens de la lecture. Or, depuis sa naissance au début des années 1970, la perspective de l'étude sur la lecture semble se diviser de manière schématique en deux courants cardinaux : d'une part, – et c'est la perspective ouverte par Hans Robert Jauss –, il s'agit d'analyser l'impact de la littérature sur les normes sociales⁴¹⁴ ; d'autre part, – et c'est la perspective adoptée par Wolfgang Iser –, il s'agit d'étudier la façon dont le texte contrôle le travail de l'interprétation du lecteur⁴¹⁵.

Le point de départ du développement théorique de l'« esthétique de la réception » d'Hans Robert Jauss, on le sait, se fonde sur la définition suivante :

Une analyse de l'expérience esthétique du lecteur ou d'une collectivité de lecteurs, présente ou passée, doit considérer les deux éléments constitutifs de la concrétisation du sens – l'*effet produit* par l'œuvre, qui est fonction de l'œuvre elle-même, et la *réception*, qui est déterminée par le destinataire de l'œuvre – et comprendre la relation entre texte et lecteur comme un procès établissant un rapport entre deux horizons ou opérant leur fusion⁴¹⁶.

Le projet de l'historien de la littérature consiste ainsi à articuler une analyse sur la programmation de la lecture par le texte littéraire et un examen qui s'applique à reconstruire

⁴¹³ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992, p.14.

⁴¹⁴ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (1978 pour la traduction française), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2005.

⁴¹⁵ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, coll. « Philosophie et langage », 1985 pour la traduction française.

⁴¹⁶ Hans Rober Jauss, *op.cit.*, p.284.

l'« horizon d'attente » empiriquement et historiquement situé, à l'intérieur duquel chaque lecteur (ou un groupe des lecteurs) réagit à un texte, en rendant compte des « intérêts, désirs, besoins et expériences tels qu'ils sont déterminés par la société et la classe à laquelle [le lecteur] appartient aussi bien que par son histoire individuelle »⁴¹⁷. L'esthétique de la réception présuppose alors nécessairement de recourir à une documentation valant pour témoignage direct, qui permet d'apprécier la réaction empirique du public lecteur : il s'agit non seulement de la réaction des lecteurs ordinaires, mais aussi de celle des écrivains, de celle des critiques ou de celle des commentateurs. Lorsqu'il revendique son nouveau projet d'une histoire littéraire, envisagée sous l'angle de « l'expérience que les lecteurs font d'abord des œuvres », mais non pas d'« un rapport de cohérence établie *a posteriori* entre “des faits littéraires” », l'historien de la littérature précise ainsi :

L'histoire de la littérature, c'est un processus de réception et de production esthétique, qui s'opère dans l'actualisation des textes littéraires par le lecteur qui lit, le critique qui réfléchit et l'écrivain lui-même incité à produire à son tour⁴¹⁸.

C'est donc en s'appuyant sur les témoignages émanant, en particulier, des critiques littéraires que Hans Robert Jauss a tenté de démontrer la réaction du public de 1857 à la lecture de *Madame Bovary*. On trouvera l'un des meilleurs exemples d'études qui illustrent le projet de l'esthétique de la réception chez Robert Darnton : l'historien a en effet tenté de « combiner l'histoire traditionnelle fondée sur la recherche dans les archives à une théorie de l'interprétation de la littérature », afin d'analyser la lecture des œuvres de Jean-Jacques Rousseau pratiquée à la fin de XVIII^e siècle à partir de l'exemple de Jean Ranson, un marchand de La Rochelle⁴¹⁹.

La deuxième perspective, celle adaptée par Wolfgang Iser, consiste à se concentrer sur l'analyse des directives textuelles qui participent à l'encadrement de la lecture, en postulant que le texte conditionne par lui-même une réception. Dans cette perspective, les effets du texte sont inscrits dans ses structures et imposent un certain mode de réception au lecteur :

Le texte donne lui-même de manière anticipée son mode de réception et libère en cela un potentiel d'effet dont les structures mettent en branle et jusqu'à un certain point contrôlant les processus de réception⁴²⁰.

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ *Ibid.*, pp.51-52.

⁴¹⁹ Robert Darnton, « Le courrier des lecteurs de Rousseau : la construction de la sensibilité romantique », in *Le Grand massacre des chats. Attitudes et croyances dans l'ancienne France* (1985 pour la traduction française), Paris, Belles Lettres, coll. « Goût des idées », 2011, pp.285-342.

⁴²⁰ Wolfgang Iser, *op.cit.*, p.5.

Chez le théoricien allemand de la lecture, ces structures textuelles qui orientent la lecture sont conceptualisées sous la terminologie du « lecteur implicite ». Débarrassée de tout empirisme, cette conception de lecteur implicite est définie comme l'ensemble des contraintes inscrites dans le texte :

À la différence des types de lecteurs dont il a été question jusqu'ici, le lecteur implicite n'a aucune existence réelle. En effet, il incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction pour que ce dernier soit tout simplement reçu. Par conséquent, le lecteur implicite n'est pas ancré dans un quelconque substrat empirique, il s'inscrit dans le texte lui-même. Le texte ne devient une réalité que s'il est lu dans des conditions d'actualisation que le texte doit porter en lui-même, d'où la reconstitution du sens par autrui. L'idée d'un lecteur implicite se réfère à une structure textuelle d'immanence du récepteur. Il s'agit d'une forme qui doit être matérialisée, même si le texte, par la fiction du lecteur, ne semble pas se soucier de son destinataire, ou même s'il applique des stratégies qui visent à exclure tout public possible. Le lecteur implicite est une conception qui situe le lecteur face au texte en termes d'effets textuels par rapport auxquels la compréhension devient un acte⁴²¹.

La conception isérienne de la lecture consiste par conséquent à postuler que « la structure du texte et la structure de l'acte de lecture sont intimement liées »⁴²².

Dans sa théorie de la « coopération interprétative », Umberto Eco propose une autre conception du lecteur : celle du lecteur « idéal », entendu comme une instance capable de répondre correctement – autrement dit, conformément aux vœux de l'auteur – à toutes les sollicitations explicites ou implicites d'un texte :

Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences (terme plus vaste que « connaissance de code ») qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement⁴²³.

Le « Lecteur Modèle » est donc défini comme une somme des compétences prévues par l'auteur pour que le texte soit concrétisé par le lecteur qu'il suppose :

Le Lecteur Modèle est un ensemble de *conditions de succès* et de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel⁴²⁴.

⁴²¹ *Ibid.*, p.70.

⁴²² *Ibid.*, p.72.

⁴²³ Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* (1895 pour la traduction française), Paris, Grasset & Fasquelle, coll. « Biblio Essais », pp.67-68.

⁴²⁴ *Ibid.*, p.74.

Comme le note Vincent Jouve, au-delà de leurs différences, ces lecteurs inscrits dans le texte mettent en évidence « l'inscription objective du destinataire dans le corps même du texte » :

Simple image de lecteur postulée par le récit ou récepteurs actifs collaborant au déroulement de l'histoire, ils sont fondés sur l'idée qu'il y a dans tout texte, structurellement, un rôle proposé au lecteur⁴²⁵.

On comprendrait dès lors que les théories de la lecture, si elles se donnent comme tâche commune de rendre compte du processus de la lecture, divergent par « les statuts qu'elles confèrent aux significations textuelles »⁴²⁶. L'esthétique de la réception d'Hans Robert Jauss s'intéresse à « la relativité du sens construit et des projections effectuées plus ou moins consciemment par le lecteur »⁴²⁷, tandis que la théorie de l'effet esthétique de Wolfgang Iser et celle de la coopération interprétative d'Umberto Eco s'attachent à analyser la modalité dont le texte construit la lecture. Si nous nous appuyons sur l'opposition formulée par Wolfgang Iser, « [une] théorie de l'effet est ancrée dans le texte, une théorie de la réception dans les jugements historiques du lecteur »⁴²⁸. Dans ses *Limites de l'interprétation*, Umberto Eco, à son tour, précise une telle distinction entre la théorie de l'effet et la théorie de la réception :

[...], une sémiotique de l'interprétation (théorie du lecteur modèle et de la lecture comme acte de collaboration) recherche en général dans le texte la figure du lecteur que l'œuvre veut constituer, et elle recherche donc [...] dans l'*intentio operis* le critère nécessaire à évaluer les manifestations de l'*intentio lectoris*.

Quant aux diverses pratiques de déconstruction, elles mettent ouvertement l'accent sur l'initiative du destinataire et sur l'ambiguïté irréductible du texte, si bien que celui-ci devient un pur stimulus à la dérive interprétative⁴²⁹.

Notre analyse sur les stratégies auctoriales et textuelles de captation de lecteur se fonde sur la perspective tracée par la théorie de l'effet ou par la sémiotique de l'interprétation. Ce choix théorique tient à la rareté de documentation valant pour témoignage direct. Certes, nous disposons des discours sur la lecture romanesque, construit au XIX^e siècle et à la Belle Époque. Cela ne nous permet toutefois pas de mettre en pratique le programme de recherche

⁴²⁵ Vincent Jouve, *La Lecture*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours Littéraires », 1993, p.32.

⁴²⁶ Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, coll. « Philosophie et langage », 1994, p.24.

⁴²⁷ *Ibid.*, pp.24-25.

⁴²⁸ Wolfgang Iser, *op.cit.*, p.15.

⁴²⁹ Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation* (1992 pour la traduction française), Paris, Grasset & Fasquelle, coll. « Biblio Essais », 2010, p.32.

proposé par Hans Robert Jauss. Comme on l'a indiqué et comme on le devine, l'ensemble de ces discours anti romanesques ne constitue jamais une source objective nous donnant un accès direct au monde du lectorat de nos romanciers.

Il est pourtant évident que l'approche que nous adoptons soulève des défauts théoriques, non seulement parce qu'elle est incapable d'envisager la lecture dans le régime d'historicité (nous reviendrons sur cette question dans notre troisième partie), mais aussi parce qu'elle proclame la subordination du lecteur au texte. Comme le note Jacques Migozzi :

[...] rien ne garantit, pas plus pour ce type d'œuvres [fictions populaires] que pour n'importe quel autre, que le lecteur accepte sans sourciller la place qui lui est assignée, et le rôle herméneutique que le dispositif textuel vise lui attribuer dans la dynamique de la « coopération interprétative »⁴³⁰.

L'histoire de la lecture nous montre en effet qu'un texte identique fait l'objet de plusieurs interprétations. L'exemple le plus frappant nous est donné par le cas de Menocchio, analysée par Carlo Ginzburg⁴³¹, « qui vécut au XVI^e siècle et qui mourut sur le bûcher sur l'ordre du Saint-Office au terme de deux procès en hérésie »⁴³². Menocchio ne semblait pas lire les livres prohibés, mais des livres « légitimistes », largement diffusés à l'époque, tels qu'une Bible en langue vulgaire, *Il Fioretto della Bibbia*, le *Rosario della Gloriosa Vergine Maria*, ou une traduction de la *Legenda aurea*. Le cœur du procès réside par conséquent dans la question de savoir comment le meunier a lu ces livres légitimistes. Loin d'interpréter le sens conformément aux visées des rédacteurs des livres, Menocchio le transforme en une « conception du monde antichrétienne » : il interpréta littéralement les images de la langue religieuse, déplaça l'accent des métaphores.

On évoquera également l'exemple des lecteurs des *Mystères de Paris*, cité par Umberto Eco :

Les Mystères de Paris, de Sue, nous donnent un splendide exemple de ces aventures de l'interprétation. Écrits avec des intentions de dandysme pour raconter à un public cultivé les péripéties savoureuses d'une misère pittoresque, ils sont lus par le prolétariat comme une description claire et honnête de son asservissement ; l'auteur s'en aperçoit et continue à les écrire, pour le prolétariat cette fois, truffant son texte de moralités sociales-démocrates afin de convaincre ces classes « dangereuses », qu'il comprend mais craint, de ne pas se désespérer, d'avoir confiance dans la justice et dans la bonne volonté des classes possédantes. Catalogué par Marx et Engels comme un modèle de plaidoirie réformiste, le livre accomplit un mystérieux

⁴³⁰ Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire*, op.cit., p.188.

⁴³¹ Carlo Ginzburg, *Le Fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle* (1980 pour la traduction française), Paris, Éditions Aubier-Montaigne, coll. « Aubier Histoires », 1993.

⁴³² Philippe Poirrier, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2004, p.89.

voyage dans l'esprit de ses lecteurs, ceux-là mêmes que nous retrouverons sur les barricades de 1848, tentant la révolution, parce que, entre autres motifs, ils avaient lu *Les Mystères de Paris*⁴³³.

L'interprétation d'un texte identique varie donc en fonction des dispositions de chaque lecteur. Cela signifie que l'ensemble des directives textuelles qui est conceptualisé sous les terminologies du lecteur implicite ou du Modèle Lecteur n'est pas nécessairement capable de baliser la lecture. Sur le plan de la méthode, il est par conséquent indispensable d'établir avec Umberto Eco une distinction entre « l'*interprétation*, conçue comme un processus pragmatique de rationalisation du programme textuel, et les diverses formes d'*utilisation*, dans lesquelles le lecteur exerce librement son imagination »⁴³⁴. Notre étude n'a aucunement l'intention d'étudier l'actualisation plus ou moins individuelle qu'un lecteur produit empiriquement, ce qui est absolument impossible en raison de la rareté de documentation valant pour témoignage direct. En se fondant sur la théorie de l'effet et sur la sémiotique de l'interprétation, elle se contentera de s'interroger sur la réception du modèle programmée par le texte. Il est donc hors de question de rendre compte de l'*utilisation* du texte, entendue comme la « violence [faite] à un texte », mais il s'agira ici d'examiner l'*interprétation*, considérée comme l'acceptation d'un type de lecture que le texte entend construire⁴³⁵.

Après avoir précisé notre posture méthodique, il nous reste à savoir sur quelle lecture portera l'analyse. Dans l'étude sur la lecture, comme le note en effet Vincent Jouve :

Le choix théorique fondamental est entre la lecture *avertie* (où le lecteur, disons plutôt le « relecteur », peut utiliser sa connaissance approfondie du texte pour déchiffrer les premières pages à la lumière du dénouement) et la lecture *naïve* (c'est-à-dire la première lecture, celle qui se conforme au déroulement linéaire du récit)⁴³⁶.

Notre étude vise la « lecture *naïve* », en supposant que c'est à la première lecture que les stratégies autoriales et textuelles de captation du lecteur fonctionnent de manière efficace.

Enfin, l'analyse que nous allons effectuer dans cette deuxième partie se concentre sur cinq champs à exploiter. Premièrement (dans le chapitre V), on tentera de mettre en évidence les procédures textuelles qui produisent l'effet de l'illusion référentielle. Deuxièmement (dans le chapitre VI), il s'agira d'examiner la question sur le narrateur : nous nous efforçons à

⁴³³ Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op.cit.*, pp.70-71.

⁴³⁴ Umberto Eco, *ibid.*, pp.73-74. Jean-Louis Dufays, « Les théories de la lecture », in Jean-Louis Dufays, Louis Gemenne, Dominique Ledur *Pour une lecture littéraire : Histoire, théories, pistes pour la classe*, De boeck Supérieur, coll. « Savoir en pratique », 2005, p.64.

⁴³⁵ *Ibid.*, p.71.

⁴³⁶ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op.cit.*, p.21.

comprendre quelle est la position du narrateur dans le texte qui entend effacer la présence de cette instance organisatrice du récit pour ne pas déranger l'illusion référentielle. Troisièmement (dans le chapitre VII), on s'attachera à étudier l'« effet-personnage » dans la lecture des œuvres de nos romanciers. Quatrièmement (dans le chapitre VIII), on examinera le mécanisme de la tension qui induit une lecture passionnante. Cinquièmement (dans le chapitre IX), on cherchera à analyser la manière dont le texte construit l'effet pathétique pour programmer une lecture émotionnelle.

Deux raisons expliquent cette délimitation des champs d'analyse. D'une part, notre étude ne vise jamais à déceler toutes les caractéristiques qui peuvent être affichées par les œuvres de nos romanciers. Dans la mesure où, à notre connaissance, il n'existe pas d'étude systématique consacrée aux fictions que l'on peut ranger sous l'étiquette générique du roman de la victime, il est indispensable et même urgent d'analyser ces œuvres de manière à saisir leur spécificité pour permettre de les distinguer entre autres, comme sous-genres de la fiction populaire produite à la fin du XIX^e siècle et à la Belle Époque. Mais, une telle étude dépasse évidemment notre capacité de recherche. D'autre part, les cinq champs d'analyse que nous venons de mentionner, nous paraissent constituer les domaines minimaux pour étudier les stratégies autoriales et textuelles de captation du lecteur par la fiction.

4.2. La lecture entre « *storytelling* » et « *storyplaying* »

Avant de nous engager dans l'étude cherchant à mettre en lumière la « puissance fabulatrice du récit populaire »⁴³⁷ qui déclenche la lecture-immersion, passionnante et émotionnelle, il nous paraît indispensable de nous interroger sur la relation entre le texte et le lecteur. L'interrogation est d'autant plus nécessaire que l'accent mis sur ce que nous appelons la captation romanesque de lecteur risque d'accréditer aveuglément la représentation que les élites du XIX^e siècle et à la Belle Époque se faisaient alors des lecteurs et des lectrices de la fiction populaire. De ces dernières, nous avons déjà eu l'occasion de constater qu'elles ont été considérées, dans les discours construits par ces gardiens d'une culture légitimiste, comme incapables de se distancier de ce qu'elles lisaient dans le roman, et que leur lecture se nourrissait d'identification fusionnelle aux personnages et au monde diégétique.

On précisera ici la sémantique de cette notion d'« identification » à laquelle on recourt fréquemment lorsqu'on parle de la lecture de fiction populaire, car la notion peut impliquer

⁴³⁷ Jacques Migozzi, *op.cit.*, p.187.

deux types d'interprétation, comme le note Jacques Migozzi : « un oubli de soi et/ou des conditions du jeu lectoral »⁴³⁸. Pour ces « conditions du jeu lectoral », nous considérons que le lecteur est invité à les accepter peu ou prou lors de la lecture : si le lecteur n'accepte guère ce rôle proposé par le texte, il referme le livre ou l'objet imprimé, et la lecture n'a pas lieu. La question fondamentale est donc de tenter de savoir si le public lecteur de nos romanciers a été complètement dominé et manipulé par le récit, au point qu'il était aliéné par ce qu'il lisait dans la fiction, et que l'appropriation du texte romanesque façonnait leurs mentalités ou leurs comportements.

À évoquer les remarques portant sur la lecture de la production romanesque, formulées par les historiens ou par les littéraires, on peut avant tout supposer que le public lecteur de nos écrivains n'a pas forcément été capable de la « lecture nonchalante » caractérisée à la fois par l'identification et par la distanciation, que Richard Hoggart, dès les années 1950, observait chez les lectrices appartenant aux couches les plus modestes de l'Angleterre⁴³⁹. Lorsqu'il s'est interrogé sur la valeur des œuvres littéraires en tant que sources documentaires pour l'histoire de la sensibilité, Alain Corbin a estimé qu'« elle [la littérature] constitue [...] un modèle ou un contre-modèle de pratiques ; en cela elle contribue à modeler les sensibilités »⁴⁴⁰. Dans son ouvrage *Histoire des larmes*, Anne Vincent-Buffault n'hésitera pas à postuler que les « figures imaginaires », inventées par la « rhétorique littéraire », sont « inscrites dans les mœurs au point de permettre de nouvelles pratiques »⁴⁴¹. Entre fiction et réalité, la frontière est donc plus mince que l'on ne le croit, ce qui invite Marthe Robert à se livrer à cette interrogation :

Si les rapports du roman et de la vie n'existent jamais que sur le papier, d'où vient que le *Werther* de Goethe passe pour avoir déchaîné une épidémie de suicides chez les adolescents contemporains, et que la première livraison de *Crime et Châtiment* ait incité un jeune Russe à commettre réellement les deux crimes de *Raskolnikov* ? Pourquoi enfin les esprits les plus avertis crient-ils au roman comme à une mystérieuse émanation de la vie, au point de lui attribuer une influence sur les mœurs ou, plus bizarrement encore, un retentissement direct sur les événements de la vie politique et sociale ?⁴⁴²

⁴³⁸ Jacques Migozzi, « *Storyplaying*. La machine à fabriquer ses histoires et à apaiser son esprit », in *Finding the plot. On the importance of storytelling in Popular Fiction*, sous la direction de Diana Holmes, Davide Platten, Loïc Artiaga, Jacques Migozzi, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2013.

⁴³⁹ Richard Hoggart, *La Culture du pauvre*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.

⁴⁴⁰ Alain Corbin, « Le vertige des foisonnements. Esquisse panoramique d'une histoire sans nom », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, janvier-mars 1992, pp.124-125.

⁴⁴¹ Anne Vincent-Buffault, *Histoire des larmes*, Paris, Éditions Rivages, 1986, p.89.

⁴⁴² Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman* (1972), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2004, p.71.

Qu'il s'agisse de la poésie, du conte, du théâtre ou du roman, la littérature est ainsi capable de façonner les mentalités et le comportement du récepteur. Elle donne à voir la réalité dans laquelle le lecteur vit, et ce dernier cherche à déchiffrer sa vie par le biais des représentations à l'œuvre dans les productions littéraires.

À en croire Sainte-Beuve, Marie-Anne Merlet de Franqueville, devenue madame de la Tour en 1751, et « son amie intime » s'identifient aux protagonistes féminins mis en scène dans *La Nouvelle Héloïse* paru en 1761 :

M^{me} de La Tour avait une amie intime dont on ignore le nom ; ces deux femmes, en lisant le roman nouveau, crurent se reconnaître, l'une dans le personnage de *Claire*, l'autre dans celui de *Julie* : elles se récrièrent d'étonnement et de plaisir. Claire, surtout, plus vive, n'hésita pas à déclarer que son amie était Julie toute pure et dans la perfection, Julie ayant la faute. Ce qui décide des grands succès pour les ouvrages d'imagination, c'est lorsque la création de l'auteur est telle, qu'une foule de contemporains, à la lecture, croient aussitôt s'y reconnaître : ils s'y reconnaissent d'abord par quelques traits essentiels qui les touchent, et ils finissent par s'y modeler pour le reste⁴⁴³.

La lecture de *La Nouvelle Héloïse* suscite donc l'investissement affectif des deux lectrices dans les êtres de papier. Comme on le sait bien, les œuvres de Jean-Jacques Rousseau, ainsi que celles de Bernardin de Saint-Pierre, font l'objet d'appropriations intenses, ce qui est constaté par Jean Marie Goulemot : les lecteurs des deux écrivains « découvrent, à travers le romanesque et la fiction, le sens de leur destin »⁴⁴⁴.

Sous la Monarchie de Juillet marquée par la naissance du roman-feuilleton, l'usage du roman de la plupart des lecteurs semble s'inscrire dans cette lignée des lecteurs de la fin du XVIII^e siècle. En croyant à la réalité représentée dans le roman, ces lecteurs lisent de fait leur propre vie à la lumière de la représentation romanesque. Louis Chevalier insiste sur le fait que « la distinction entre réalité et fiction s'évanouit », en citant une lettre d'une passementière, publiée le 5 mars 1844, dans *La Ruche populaire* :

Depuis trois semaines, les ouvriers de beaucoup de nos fabriques sont sans ouvrage par la suite de la crue de la Marne et de la Seine. Je demeure en haut de la rue de Charenton et, sur mon carré, dans une seule chambre, habite une honnête famille composée du mari, employé à une scierie mécanique, et de deux enfants. La suspension de travail occasionnée par la crue de la Marne plonge momentanément cette famille dans la misère... Ce matin, je demandai à la femme si son mari avait de l'ouvrage. « Non, pas encore, me répondit-elle ; mais nous avons l'espérance d'être plus heureux l'hiver prochain ». « – Comment cela ? Lui dis-je. – C'est que le

⁴⁴³ Sainte-Beuve, « Madame de la Tour-Franqueville et Jean-Jacques Rousseau » (le 19 avril 1850), in *Causerie du lundi*, tome II, Paris Garnier, cinquième édition, sans date, pp.65-66.

⁴⁴⁴ Jean Marie Goulemot, « De la lecture comme production de sens », in *Pratiques de la lecture, op.cit.*, p.123.

monsieur qui a écrit *Les Mystères de Paris*, je ne sais pas son nom, doit nous protéger ; et Philippe dit qu'il continuera à écrire pour faire augmenter le salaire du peuple ouvrier »⁴⁴⁵.

En analysant les courriers adressés à Eugène Sue et à Honoré de Balzac, Judith Lyon-Caen a de même montré – et démontré – que les lecteurs et les lectrices des deux romanciers s'approprient les romans pour déchiffrer leur vie et pour formuler leur appartenance sociale. Sans multiplier les exemples et en renvoyant à cette remarquable étude de l'historienne, on se contentera de citer quelques cas de lecteurs sous la Monarchie de Juillet.

Une « épistolière demeurée anonyme et lectrice de *Mathilde* », en s'adressant à Eugène Sue, écrit :

Vous allez voir Monsieur combien votre ouvrage m'a touchée de près. Je suis comme Emma, fille adultérine. J'ai une mère que j'adore et j'ai éprouvé les mêmes angoisses qu'Emma quand je l'ai su. [...] Je suis loin de demander que l'on flétrisse la conduite de la mère, car si la mienne n'eût pas été abandonnée, comme Mathilde, de la façon la plus outrageante, je suis certaine qu'elle serait restée vertueuse. Mais elle trouva un Rohegune. Mon père était colonel sous l'Empire et je mets en fait que peu de femmes dans ce cas seraient des Mathilde⁴⁴⁶.

L'historienne analyse la lettre de cette lectrice de *Mathilde* en ces termes :

Dans ce roman, Emma est la fille adultérine de Mme de Richeville, une amie de l'héroïne ; Mathilde elle-même, mariée à un scélérat, trouve dans la personne d'Abel de Rohegune un protecteur qu'elle finit par épouser. Cette configuration romanesque sert ici d'idiome commun au romancier et à sa lectrice ; l'identification aux personnages du roman permet de désigner des situations vécues sans les développer tout en leur conférant une épaisseur signifiante. Et l'identification libère la parole : « Voici, Monsieur, un aperçu de mon existence », indique la lectrice au terme de ce premier paragraphe, ajoutant qu'elle parle enfin « de ce dont elle n'a jamais pu parler ». Le véritable récit de vie ne vient qu'ensuite : « Je suis née sous l'Empire et ma mère étant mariée, j'aurais pu jouir du bénéfice de son union : mais ses craintes étaient grandes, malgré qu'elle fût abandonnée et elle me fit inscrire à l'état civil comme étant née d'une demoiselle »⁴⁴⁷.

Les lecteurs sous la Monarchie de Juillet s'investissent et se reconnaissent dans les êtres de papier ou dans le monde diégétique pour déchiffrer leur destin dans la société contemporaine.

Il est toutefois erroné de caractériser trop vite leur lecture par l'identification, entendue comme l'oubli de soi, dans la mesure où « ces lecteurs ne confondent jamais la fiction et la réalité » :

Certes, la fiction semble parfois si vraie qu'elle prend vie sous les yeux du lecteur : « Hier matin en déjeunant, écrit une lectrice de Balzac, je tenais *Le Père Goriot* d'une main et une cuillerée

⁴⁴⁵ Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1984, p.656.

⁴⁴⁶ Judith Lyon-Caen, *La Lecture et la vie, op.cit.*, p.193.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, pp.193-194.

de chocolat de l'autre, lorsqu'un homme, à la faveur du nom de je ne sais quelle comtesse, est parvenu jusqu'à moi. C'était Vautrin, il vendait ce jour-là des marchandises anglaises. Saisie de frayeur en le reconnaissant, la cuillère me tomba des mains, et je me demandais si je n'étais pas chez Mme Vauquier [sic], née de Conflans. Le soir, j'ai rencontré dans le monde votre grand d'Espagne haut de quatre pieds, et je me trouvais à l'Opéra placée malheureusement non loin de la femme qui parle si haut ». Cette buveuse de chocolat n'est ni naïve ni envoûtée par son breuvage : en évoquant la présence imaginaire de ces personnages dans sa vie quotidienne, cette lectrice veut seulement prouver au romancier combien elle perçoit la « vérité de [ses] remarques » et « la profondeur qu'il y a dans la peinture et le caractère de [ses] personnages ». Les romans sont si vrais qu'on finit par saisir tout le réel à travers eux⁴⁴⁸.

Les lecteurs sous la Monarchie de Juillet savent bien que le roman est avant tout une construction. Ils sont capables d'entretenir avec les romans une relation plus critique. C'est par exemple le cas d'un avocat qui signale à Eugène Sue « des erreurs juridiques et apporte quelques rectifications sur les mœurs des notaires » ; c'est également le cas d'un lecteur d'Honoré de Balzac qui lui adresse « quelques "observations de localité" sur *La Peau de chagrin* : "Aix n'a pas de *Casino*", ni d'"*aria cattiva*", comme le romancier l'affirme dans sa première édition du roman, confondant trop vite la Savoie et l'Italie »⁴⁴⁹ ; c'est enfin le cas d'une lectrice d'Honoré de Balzac qui estime : « Vous connaissez peut-être la femme et le cœur humain, mais il est encore bien des nuances qui vous échappent »⁴⁵⁰.

Trois exemples suffiront pour constater que les lecteurs des deux romanciers ne sont pas nécessairement manipulés par la fiction, mais bien au contraire que leur lecture s'effectue au second degré. Comme le fait Judith Lyon-Caen elle-même, on peut recourir, pour caractériser cette lecture distante, à la conception du *lectant* forgée par Vincent Jouve⁴⁵¹ :

Si l'on restitue aux lecteurs de la monarchie de Juillet leurs propres préoccupations critiques le « lectant » façon 1830 sera ce lecteur d'abord attentif à la dimension instructive et morale des textes, à la vraisemblance de la représentation et à son bon goût ; s'il est du parti romantique, il sera surtout sensible à l'expression du moi de l'écrivain ou de la société contemporaine apportée par les romans⁴⁵².

Proposée par Judith Lyon-Caen, l'analyse sur les lecteurs et les lectrices d'Eugène Sue et d'Honoré de Balzac nous amène à rendre compte de la complexité de la réalité des appropriations du roman et, partant, à supposer que les lectrices de nos romanciers ne sont pas totalement piégées par la puissance manipulatrice mobilisée par le récit. Anne-Marie Thiesse, tout en observant qu'ils ne peuvent pratiquer l'approche ludique du texte, telle que décrite par

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p.144.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p.148.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p.157.

⁴⁵¹ Vincent Jouve, *op.cit.*, pp.92-107. Nous reviendrons sur cette conception dans le chapitre VII de notre étude.

⁴⁵² Judith Lyon-Caen, *op.cit.*, p.125.

Roland Barthes dans son *Plaisir du texte*⁴⁵³, estime que les lecteurs à la Belle Époque « ne sont pas des victimes passives de leurs lectures »⁴⁵⁴. Après avoir précisé que la lecture a été considérée comme un « plaisir dérobé » par les membres de classes populaires, l'historienne explique que « les conditions même de la lecture populaire, peu intégrée, [...] dans le mode de vie, font que le lecteur traverse lui aussi “légèrement” le roman où il ne s’investit jamais véritablement »⁴⁵⁵. À la Belle Époque, où l’« émergence de la sociologie et les polémiques intellectuelles et politiques qu’elle suscite redessinent alors le statut de vérité attribué aux représentations littéraires de la société »⁴⁵⁶, loin de chercher à déchiffrer leur destin dans la fiction et d’être complètement dominées ou manipulées par la « puissance manipulatrice du récit », les lectrices de nos écrivains s’approprient probablement le roman en tant qu’objet esthétique : leur lecture, semble-t-il, est donc proche de celle pratiquée par les lectrices britanniques des années 1950 qui « ne lisent pas pour se poser des questions et se trouver mises en questions », qui « savent bien que [...] “ce n’est pas comme ça dans la vie” », et qui « se disent seulement que “ça fait plaisir de penser à une vie toute rose comme on en voit dans les fins de feuilletons” »⁴⁵⁷.

Définie sous la notion de « braconnage » par Michel de Certeau⁴⁵⁸, la lecture, nous dit Roger Chartier, est en effet traversée par une tension « entre contraintes transgressées et libertés bridées »⁴⁵⁹, autrement dit, entre la résistance du lecteur et sa croyance à ce qu’il lit dans le texte⁴⁶⁰. On retrouvera une thèse analogue chez Jean-Claude Vareille qui écrit en 1994 :

⁴⁵³ « Le plaisir du texte ne fait pas acception d’idéologie. Cependant : cette impertinence ne vient pas par libéralisme, mais par perversion : le texte, sa lecture sont clivés. Ce qui est débordé, cassé, c’est *l’unité morale* que la société exige de tout produit humain [...]. Je traverse légèrement la nuit réactionnaire. Par exemple, dans *Fécondité* de Zola, l’idéologie est flagrante, particulièrement poisseuse : naturalisme, familialisme, colonialisme : *il n’empêche* que je continue à lire le livre. Cette distorsion est banale ? On peut trouver plutôt stupéfiante l’habileté ménagère avec laquelle le sujet se partage, divisant sa lecture, résistant à la contagion du jugement, à la métonymie du contentement : serait-ce que le plaisir rend *objectif* ? » (Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, pp.52-53.)

⁴⁵⁴ Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien*, *op.cit.*, p.54.

⁴⁵⁵ *Ibid.*

⁴⁵⁶ Judith Lyon-Caen, *op.cit.*, p.276.

⁴⁵⁷ Richard Hoggart, *op.cit.*, p.295-296.

⁴⁵⁸ Michel de Certeau, *L’Invention du quotidien*. 1. *Arts de faire*, chapitre XII, « Lire : un braconnage », Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai », 1990.

⁴⁵⁹ Nous empruntons cette formule au titre de l’article de Roger Chartier, « Histoire, littérature et pratiques. Entre contraintes transgressées et libertés bridées », *Le Débat*, Gallimard, n° 103, janvier-février 1999.

⁴⁶⁰ Roger Chartier, *Les origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L’Univers historique », 1990, p.104.

Si le lecteur *croit*, c'est bien qu'il y consent ; s'il *croit* croire c'est qu'il *veut* croire, et, s'il le veut, c'est pour entrer dans le jeu et pour jouer le jeu. [...]. La lecture n'est pas croyance *ou* distanciation. Elle est croyance *et* distanciation⁴⁶¹.

La thèse, défendue par Jean-Claude Vareille, est soutenue et développée en 2010 par Jacques Migozzi, qui met l'accent sur l'enjeu complexe entre « *storytelling* »⁴⁶² et « *storyplaying* » en ces termes :

Le *storyplaying* suscité par le *storytelling* combine par conséquent en permanence, selon des dosages éminemment variables entre lecteurs, mais aussi entre moments de lecture chez un même lecteur, distanciation *et* participation, immersion *et* dégageant, fièvre de l'introjection psycho-affective *et* nonchalance à la Hoggart. Tout lecteur donc se dédouble – que ce dédoublement demeure infra-conscient ou soit au contraire perçu et savouré comme tel – et oscille, pour reprendre des termes anglo-saxons mobilisés par Michel Picard, entre *playing*, qui lui fait goûter les délices de l'identification consentie et temporaire, et *game*, qui lui fait savourer en connaisseur averti le jeu des codes et avec les codes⁴⁶³.

Il est donc absurde de postuler hâtivement que le lecteur est toujours manipulé et dominé par la fiction qui entend le capter et l'immerger dans son monde diégétique. C'est après avoir rendu compte de cette tension entre la dominance de la fiction et la résistance du lecteur que nous nous proposons d'étudier les stratégies autoriales et textuelles de captation de lecteur.

⁴⁶¹ Jean-Claude Vareille, *Le Roman populaire français, op.cit.*, p.195.

⁴⁶² Christian Salmon, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007.

⁴⁶³ Jacques Migozzi, « *Storyplaying. La machine à fabriquer ses histoires et à apaiser son esprit* », in *Finding the plot, op.cit.*

Chapitre V. Le roman de la victime comme mimésis et ses effets

Tout est possible dans la vie, même l'impossible : même les faits qui peuvent, à première vue, sembler fous ou surnaturels.

Les plus petits hasards engendrent souvent des grandes choses et s'y relient fatalement.

Les plus grands crimes, autant surprenants que terribles, se sont présentés parfois sous les formes les plus banales.

Combien de délits ont eu pour point de départ des insignifiances qui, comme les crimes inconnus, prenaient corps sous les enquêtes de la justice.

Nous trouvons les preuves indéniables de ce que nous disons ; de ce que le lecteur lit chaque jour dans les journaux, à la rubrique : *Nouvelles diverses* et, qui lui semblait confuses, nulles, sans intérêt, viennent un jour s'expliquer clairement, logiquement devant les tribunaux correctionnels ou à la Cours d'assises.

– Aurait-on pu supposer cela ?... Qui aurait cru à un pareil crime ?... Est-ce possible ?

Et voici ce qu'alors on se dit en entendant se dérouler devant le jury des causes dont les plus simples effets prennent alors des proportions vraies et monstrueuses.

Les romanciers sont généralement accusés d'exagération lorsqu'ils font agir leurs personnages dans une action qui surprend et sort de l'ordinaire.

Ils sont pourtant toujours bien au-dessous de la vérité, par rapport aux incidents criminels de toute nature qui fourmillent dans l'existence des classes diverses de la société et qu'enregistre chaque jour la *Gazette des Tribunaux*.

Le roman n'existe pas.

Si son auteur choisit des exceptions pour équilibrer son œuvre, c'est qu'il sait qu'à côté de ces exceptions, il y a des multiplicités de faits semblables à des degrés différents dans le tumulte fiévreux de la vie.

En ouvrant cette parenthèse nous voulons simplement affirmer que tout ce que nous écrivons est vécu et non pris dans l'exception. (X. de Montépin, *Chanteuse des rues*, *op.cit.*, pp.804-805.)

C'est ainsi que le narrateur de *Chanteuse des rues* de Xavier de Montépin met l'accent sur l'authenticité du récit qu'il raconte. On se risquera ici à désobéir au principe d'analyse imposé par la narratologie pour postuler que le discours narratorial, ainsi développé dans sa dernière œuvre publiée en 1902 dans *Le Petit Journal*, affiche parfaitement la profession de foi de notre romancier : pour Xavier de Montépin mais aussi pour nos autres romanciers – Adolphe d'Ennery et Émile Richebourg –, ce qu'ils écrivent n'est pas la fiction, mais la « réalité ». On s'intéressera alors aux dimensions réalistes des œuvres de nos romanciers pour étudier les modalités dont le texte construit ce que Roland Barthes appelle l'« effet de réel »⁴⁶⁴ : il s'agira d'examiner les « mécanismes textuels contribuant à donner l'illusion que s'abolissent les barrières entre réalité et fiction »⁴⁶⁵ pour programmer une lecture-immersion.

⁴⁶⁴ Roland Barthes, « L'effet de réel », in R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1982, pp.81-90.

⁴⁶⁵ Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, *op.cit.*, p.84.

5.1. L'incipit

Pour étudier la construction de l'« effet de réel » par les œuvres de nos romanciers, on peut postuler avec Daniel Couégnas que « la paralittérature emprunte divers procédés au roman réaliste »⁴⁶⁶. Le souci « réaliste » de nos romanciers se manifeste d'abord dans les premières phrases du roman et, plus précisément, dans l'*incipit*, entendu comme le lieu privilégié où le « pacte de lecture » se noue, en indiquant la « position de lecture à adopter »⁴⁶⁷. Il n'est pas ici lieu d'étudier la définition de cette notion problématique⁴⁶⁸, et l'on se contentera de constater avec Charles Grivel que l'*incipit* se caractérise par une tension entre l'« exposition » et l'« amorce ». Charles Grivel explique ces « obligations contradictoires » de l'*incipit* en ces termes :

L'exposition consiste en une série d'informations de base ; le romancier donne là une actualisation, une mesure de la positivité. Cet *avant-récit* (dans le récit) réalise l'archétype conditionnant l'existence du livre comme négativité. C'est à partir de ce fond que l'aventure désorganisatrice peut arriver.

L'amorce, au contraire, provoque (ou multiplie) l'intérêt. Par elle, le récit négateur obtient un impact maximum.

Un début de roman comprend à la fois l'exposition donnant les termes de la narration et une amorce provoquant la lecture. Ces deux obligations *contradictoires* expliquent la variété des mouvements inauguraux : qui expose n'intrigue guère (alors qu'à une période précédente du roman l'auteur y parvenait) et qui intrigue se voit bientôt contraint de cesser d'intriguer pour exposer⁴⁶⁹.

La première fonction de l'*incipit* consiste ainsi à renseigner dans sa présentation de l'intrigue sur « les personnages principaux, le lieu et l'époque de l'action »⁴⁷⁰, comme en témoignent ces premières lignes du *Médecin des folles* de Xavier de Montépin :

Le 10 mai 1874, au nombre des voyageurs que le train express de Marseille emportait vers Paris, se trouvaient, installés dans un coupé-lit, un homme âgé déjà et une femme jeune encore. (X. de Montépin, *Le Médecin des folles*, tome I : *L'Hôtel du grand-cerf*, Paris, É. Dentu, 1878, p.1.)

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p.101.

⁴⁶⁷ Vincent Jouve, *La Poétique du roman* (1997), Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 2010, p.18.

⁴⁶⁸ Dans son ouvrage intitulé *L'Incipit romanesque*, Andrea Del Lungo propose deux définitions générales sur l'*incipit* : « – un fragment textuel qui commence au seuil d'entrée dans la fiction (présupposant la prise de parole d'un narrateur fictif et, symétriquement, l'écoute d'un narrataire également fictif) et qui se termine à la première fracture importante du texte ; – un fragment textuel qui, de par sa position de passage, entretient des rapports étroits, en général de type métonymique, avec les éléments du paratexte qui le précèdent et le texte qui le suit, l'*incipit* étant non seulement un lieu d'orientation, mais aussi une référence constante dans la suite, tel un premier accord auquel doit se rapporter une symphonie entière. (Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2003, pp.54-55.)

⁴⁶⁹ Charles Grivel, *La Production de l'intérêt romanesque*, La Haye, Mouton, 1973, p.91.

⁴⁷⁰ Vincent Jouve, *op.cit.*, p.19.

Cet *incipit* inscrit parfaitement la fiction dans une esthétique « réaliste ». La précision du temps (« le 10 mai 1874 »), des lieux réellement existants (« Paris », « Marseille ») et la mention d'une action banale (le voyage en train) contribuent à ancrer l'histoire dans un monde familier au lecteur. L'inscription de ces détails est donc d'autant plus essentielle pour la production de l'illusion référentielle qu'elle permet au lecteur de reconnaître dans le texte ce qui existe hors du texte, et de recevoir l'ensemble de l'histoire comme issu de la réalité. Cette dimension réaliste, ainsi produite, est renforcée par le début *in medias res*, dont Andréa Del Lungo explique le caractère :

Le lecteur est effectivement emporté, capturé par un début, qui sans s'étendre en préambules et sans suivre l'ordre naturel et chronologique, le transporte au milieu d'une histoire en plein déroulement, produisant ainsi un effet de dramatisation immédiate⁴⁷¹.

Dans l'*incipit* cité, deux personnages (« un homme âgé déjà et une femme jeune encore ») sont présentés en pleine action : ils se déplacent en « train express de Marseille [...] vers Paris ». L'histoire semble commencer avant le récit et donc avant la lecture. Le recours à l'imparfait, qui a pour effet de représenter la durée de l'action, participe à donner à l'histoire une épaisseur temporelle. On ajoutera que Xavier de Montépin emploie ici l'un des *topoi*, que les romanciers à tendance réaliste utilisent fréquemment pour rendre naturelle l'entrée dans la fiction : il s'agit du *topoi de l'inconnu* par lequel le narrateur feint de tout ignorer de son personnage pour faire oublier qu'il contrôle le récit⁴⁷². Le contrat de lecture est donc bien clair : comme tout récit réaliste, le roman de Xavier de Montépin tente de faire croire à l'authenticité de l'histoire qu'il raconte. Tout se passe donc comme s'il se contentait de découper un morceau de réalité.

L'*incipit* participe non seulement à la construction de l'illusion référentielle, mais aussi à la production de l'intérêt de la lecture : il s'agit ici de ce que Charles Grivel désigne comme l'« amorce ». De fait, cet *incipit* du *Médecin des folles* entend capter l'attention du lecteur, de manière à ne pas expliquer la raison pour laquelle les personnages se déplacent en « train express de Marseille [...] vers Paris ». On peut ici parler de la « curiosité » – au sens donné par Raphaël Baroni et sur laquelle nous reviendrons dans notre chapitre XIII – qui peut être suscitée chez le lecteur, lorsque le texte propose une « représentation provisoirement obscure

⁴⁷¹ Andrea Del Lungo, *op.cit.*, p.112.

⁴⁷² Cf., *Ibid.*

d'une situation narrative »⁴⁷³. La « curiosité », ainsi produite, sera intensifiée lorsque le lecteur lit la description de la « femme jeune » dans les passages qui sont situés un peu plus loin de la citation :

La pâleur mate de ses joues était inquiétante. – Un large cercle de bistre estompait le contour de ses paupières et donnait une expression douloureuse à ses grands yeux d'un bleu profond où des flammes passagères luisaient pour s'éteindre aussitôt.
Toutes les minutes à peu près ses petites mains se mettaient à trembler, comme prises d'un frisson soudain. (*Ibid*, p.2.)

Le lecteur est loin de comprendre l'inquiétude qui se manifeste dans les « joues » de cette femme, l'« expression douloureuse » qui se lit dans « ses grands yeux [...] », le tremblement de « ses petites mains » : ce mode de présentation du personnage invitera le lecteur à se poser un questionnement, ce qui contribue à stimuler le désir de lire du lecteur.

Pour faire entrer le lecteur dans la diégèse, l'*incipit* recourt parfois à un autre type de stratégie. On le trouve le plus souvent chez Émile Richebourg :

À quelques lieues de Vesoul, ancienne et jolie petite ville de la province de Franche-Comté, on rencontre, en se dirigeant vers Gray, le village de Frémicourt, ombragé d'arbres magnifiques, et gracieusement assis sur le bord d'une petite rivière aux eaux limpides, qu'on nomme la Sableuse.

Cette rivière, ou plutôt ce ruisseau, est un des nombreux affluents de la Saône. Il doit, sans doute, son nom de Sableuse à son lit de sable fin, blanc et doux sous le pied nu comme celui des bains de Trouville.

Le sol de cette partie du département de la Haute-Saône est d'une fertilité remarquable et donne la richesse à ses habitants. De hautes montagnes boisées, couronnées de chênes séculaires, que la main de l'homme semble vouloir respecter toujours, s'étendent à droite, se groupent, s'échelonnent, se coupent, s'allongent et se perdent, fondues dans l'horizon bleuâtre, en fuyant vers l'Alsace et la Suisse. À gauche, une verte vallée, arrosée par des ruisseaux et de petits canaux creusés par les cultivateurs, s'ouvre et s'élargit sur toute sa longueur de trois kilomètres, puis se resserre brusquement et passe avec la rivière dans une gorge étroite, percée entre deux collines dont les pentes douces viennent s'arrêter sur les deux rives de la Sableuse.

À l'entrée de ce vallon, à vingt minutes environ du village de Frémicourt, se trouve la ferme du Seuillon.

En 1850, époque où commence notre histoire, cette riche ferme, la plus importante du pays, était exploitée par son propriétaire, nommé Jacques Mellier. [...] (É. Richebourg, *La Fille maudite*, F. Roy, sans date, pp.3-4.)

Cette ouverture romanesque de *La Fille maudite* d'Émile Richebourg semble se caractériser par l'« *incipit* statique », considéré en général comme un modèle balzacien : « une forme d'ouverture à la puissante intensité informative, qui fonctionne comme une préparation de l'histoire, et dont le principe fondamental réside dans l'affirmation des liens de causalité et

⁴⁷³ Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007, p.111.

d'analogie »⁴⁷⁴. Déterminée par le souci « réaliste » de notre romancier, cet « *incipit* statique » consiste à construire un monde dont l'existence est plausible, en inscrivant les éléments réellement existants. Il est toutefois à noter que si l'*incipit* écarte ici la modalité de l'*in medias res* pour privilégier une dimension informative qui produira un univers pleinement mimétique par rapport à la réalité, il ne renonce pas à tenter d'inviter le lecteur de s'introduire dans le monde fictionnel.

Cette introduction du lecteur dans le monde fictionnel s'opère du fait que l'*incipit* de *La Fille maudite* adopte ce que Gérard Genette appelle la « narration *simultanée* », dont la fonction est d'installer « la coïncidence rigoureuse de l'histoire et de la narration [qui] élimine toute espèce d'interférence et de jeu temporel »⁴⁷⁵. En d'autres termes, comme l'écrit Vincent Jouve, ce type de narration contribue à « donner l'illusion que le narrateur écrit au moment même de l'action (ce qui est, bien sûr, impossible) »⁴⁷⁶. L'adaptation de la « narration *simultanée* » aux premières lignes du roman permet donc de transformer en quelque sorte le régime de l'*histoire* en celui de *discours* – pour reprendre les termes d'Émile Benveniste⁴⁷⁷ – qui implique sur le plan grammatical un destinataire et un destinataire. Comme le note Jean-Claude Vareille :

Cette irruption du *présent* est une irruption de la *présence* – soit derechef une opération magique qui suscite une vision, convoque un lecteur/spectateur et en conséquence supprime une distance, efface une exotopie⁴⁷⁸.

Permise par le recours à la « narration *simultanée* », l'introduction du lecteur dans l'univers romanesque est aussi facilitée par ce que Vincent Jouve désigne comme l'« identification lectorale » ou comme l'« identification narratoriale » :

Celui qui est à la même place que moi, c'est donc d'abord celui qui voit *de* la même place que moi. Le lecteur, dès la première ligne, s'identifie au sujet de la narration, à cette voix qui, selon une trajectoire précise, le conduit à travers une succession d'événements. Il a l'impression que l'histoire s'organise tout entière pour cette perspective unique dans laquelle il la lit. Cette identification spontanée au narrateur (que ce dernier soit anonyme ou fortement individualisé), nous proposons de l'appeler, par analogie avec l'« identification cinématographique primaire » dégagée par Christian Metz, « l'identification lectorale » ou « identification narratoriale ». C'est

⁴⁷⁴ Andrea Del Lungo, *op.cit.*, p.179.

⁴⁷⁵ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p.230.

⁴⁷⁶ Vincent Jouve, *op.cit.*, p.44.

⁴⁷⁷ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, voir notamment le chapitre XIX.

⁴⁷⁸ Jean-Claude Vareille, *op.cit.*, p.188.

qu'en imposant au lecteur son point de vue sur l'histoire, le narrateur l'oblige du même coup à entrer dans son jeu⁴⁷⁹.

On objectera qu'une telle identification du lecteur au narrateur peut se réaliser par la « narration *ultérieure* »⁴⁸⁰. Nous soulignerons cependant que la « narration *simultanée* » rend facile l'« identification lectorale » ou l'« identification narrative », dans la mesure où, comme nous l'avons suggéré, elle permet la transformation du régime de l'*histoire* en celui du *discours* et, partant, « convoque un lecteur/spectateur ». Ainsi, le lecteur de *La Fille maudite* est-il invité par la « narration *simultanée* » à entrer d'emblée dans la fiction. C'est donc dans la même place que le narrateur que le lecteur se positionne ; c'est par l'accompagnement du narrateur que le lecteur « rencontre, en se dirigeant vers Grays, le village de Frémicourt [...] » ; c'est « à droite » et avec le narrateur que le lecteur voit « les hautes montagnes boisées [...] » ; c'est « [à] gauche » et avec le narrateur que le lecteur contemple « une verte vallée, arrosée par des ruisseaux et de petits canaux creusés par les cultivateur [qui] s'ouvre et s'élargit sur toute sa longueur de trois kilomètres [...] ». Comme nous étudierons plus tard le rôle du narrateur, nous nous bornons de constater ici, à partir de la remarque proposée par Jacques Migozzi, que l'*incipit* adaptant la « narration *simultanée* » consiste à interpeller avec insistance « le lecteur comme coénonciateur de la *performance* »⁴⁸¹ au sens donné par Paul Zumthor⁴⁸².

5.2. La « temporalisation » et la « localisation »

La construction de la dimension réaliste des œuvres de nos écrivains s'appuie aussi sur la « temporalisation » dont Charles Grivel souligne un rôle majeur dans l'authentification de fiction :

Grâce à l'inscription temporelle du texte, l'histoire du roman paraît imiter une histoire réelle et celle-ci à son tour se réduire à n'être qu'une réalité naturelle (même bouleversée)⁴⁸³.

Il est vrai que la précision du temps n'est pas toujours respectée dans les œuvres de nos romanciers, comme le note Ellen Constans :

⁴⁷⁹ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op.cit.*, p.124.

⁴⁸⁰ Gérard Genette, *op.cit.*, pp.232-234.

⁴⁸¹ Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire*, *op.cit.*, p.135.

⁴⁸² Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983.

⁴⁸³ Charles Grivel, *op.cit.*, p.99.

Dès les premières péripéties la durée devient indéterminée et l'on comprend aisément pourquoi le narrateur préfère donner des indications du type : « plusieurs mois, semaines... se passèrent... », « à quelques temps de là... » Les tentatives d'établir des chronologies internes révèlent des incohérences, des contradictoires, des impossibilités, c'est-à-dire l'irréalisme de l'histoire prétendue vraie⁴⁸⁴.

Ainsi, le narrateur de *Martyre !* d'Adolphe d'Ennery ne précise pas parfois avec exactitude les jours passés dans le récit :

Quelques jours après, M de Corpsdieu éprouva un mieux sensible, et comme son jeune compagnon s'en réjouissait [...]. (A. d'Ennery, *Martyre !*, J. Rouff, sans date, p.160.)

La même remarque peut être formulée pour le narrateur de *La Dame en noir* d'Émile Richebourg :

Quelques jours après, à midi et demi, M^{me} de Mégrigny monta dans son coupé. (É. Richebourg, *La Dame en noir*, J. Rouff, sans date, p.772.)

Toutefois, on peut néanmoins constater que la précision du temps est suffisamment respectée dans les œuvres qui nous intéressent. Le narrateur de *La Porteuse de pain* de Xavier de Montépin précise-t-il minutieusement les années et les jours passés dans le récit :

Depuis onze ans, le jeune homme avait beaucoup travaillé. (X. de Montépin, *La Porteuse de pain*, F. Roy, sans date, p.246.)

Huit jours après ce nouveau deuil Georges rentrait au collège Henri IV ; [...]. (*Ibid.*, p.269.)

Le narrateur de *Chanteuse des rues* du même romancier ne manque pas d'indiquer les minutes passées dans le récit :

Il y avait à peine vingt minutes que Jarrier et sa maîtresse avaient quitté le pavillon qu'ils habitaient, que Léa Gaucher, marchant à pas précipités, débouchait de l'avenue Gambetta et pénétrait dans la rue des Tourelles. (X. de Montépin, *Chanteuse des rues*, *op.cit.*, p.814.)

Le narrateur de *La Petite Mionne* d'Émile Richebourg ponctue aussi le récit en y inscrivant le temps déroulé. :

Depuis que Raymonde Duchemin, comtesse de Soleure, a quitté la maison de la Princesse, seize ans se sont éculés. (É. Richebourg, *La Petite Mionne*, Paris, J. Rouff, sans date, p.206.)

⁴⁸⁴ Ellen Constans, « L'évolution des contraintes sérielles du roman populaire de 1870 à 1914 », in *Amours, aventures et mystères, ou les romans qu'on ne peut pas lâcher*, sous la direction de Paul Bleton, Québec, Éditions Nota bene, 1998, p.33.

Trois mois s'étaient écoulés. (*Ibid.*, p.132.)

Cinq jours se passèrent sans aucun incident digne d'être signalé. (*Ibid.*, p.30.)

Quand, au bout de dix minutes, Raymonde sortit de son cabinet de toilette, [...] (*Ibid.*, p.51.)

Il est évident que l'authenticité de la fiction est renforcée lorsque le temps du récit s'inscrit dans l'Histoire, comme on l'observe dans *La Porteuse de pain* :

On était en 1870, – l'année terrible. Le 5 novembre, à onze heures du matin, un convoi funèbre sortait de la cure de Chevry et se dirigeait vers la petite église du village. (X. de Montépin, *La Porteuse de pain*, *op.cit.*, p. 260.)

À cette « temporalisation » s'ajoute ce que Charles Grivel baptise la « localisation » dans la construction de l'illusion référentielle :

La localisation procure (conjointement) la vraisemblance du texte ; elle l'institue (conjointement) « réalité » ; par son truchement (entre autre) le texte s'affirme comme possible : il a de l'effet. La fiction qui le constitue n'est efficace (lisible) qu'en raison de l'apparence de vérité qu'elle revêt⁴⁸⁵.

Lorsqu'il s'agit des grandes villes (Paris surtout), en tant que lieu de la scène de l'histoire, nos romanciers affichent par conséquent leur souci maniaque de mentionner les noms de rue, de gare ou de la station de voiture, l'adresse des demeures des personnages, etc. Ainsi, dans *Chanteuse des rues*, Xavier de Montépin ne manque-t-il pas de mentionner ces détails dans la description qui met en scène André Roussillon, l'inspecteur de police de la sûreté, lequel amène Pascal, le chanteur des rues, chez lui pour l'interroger au sujet d'un crime commis à Saint-Mandé :

La rue Delambre, se greffant sur le boulevard Montparnasse et venant aboutir boulevard Edgar-Quinet, se trouvait à une distance relativement courte du boulevard du Palais où Roussillon avait pris un fiacre dans lequel il était monté avec Pascal, le chanteur des rues.

[...]

Arrivé à l'adresse indiquée, le fiacre stoppa.

Roussillon mit pied à terre sur le trottoir et paya le cocher.

La maison portant le numéro 22 de la rue Delambre n'avait pas moins de cinq étages. (X. de Montépin, *Chanteuse des rues*, *op.cit.*, p.44)

La dimension réaliste des œuvres de nos romanciers semble demeurer constante lorsqu'elles proposent un récit « historique ». C'est par exemple le cas des *Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery. L'histoire, on le sait bien, se passe à la fin du règne de Louis XV et au

⁴⁸⁵ Charles Grivel, *op.cit.*, p.99.

début de celui de Louis XVI. Le choix de cette époque pour l'action de l'histoire invite notre romancier à s'armer d'une série des connaissances historiques :

Le faubourg Saint-Germain n'était pas, à cette époque, envahi comme il l'a été depuis par des maisons bourgeoises à cinq ou six étages ; la partie qui se rapproche des Invalides était surtout et presque entièrement occupée par de vieux hôtels avec des jardins plantés d'arbres magnifiques, et par quelques établissements religieux dont les jardins ressemblaient à des parcs. Point de boutique, point d'usine, ni de fabriques, ni d'entrepôts de marchandises ; rien du mouvement des quartiers populeux ni de leur bruit assourdissant ; des rues où l'on ne rencontrait jamais que de rares équipages, aux heures des offices ou de la promenade, enfin un calme, une tranquillité parfaite et, à quelques minutes, la plaine de Grenelle avec ses champs de blé. C'était la campagne. (A. d'Ennery, *Les Deux Orphelines*, Paris, J. Rouff, sans date, p.23.)

Adolphe d'Ennery propose ainsi cette description détaillée qui vise probablement à enseigner la réalité du « faubourg Saint-Germain » de la fin du XVIII^e siècle à ses lecteurs d'entre 1887 et 1889 (les années de première apparition du roman publié en livraisons par l'éditeur Rouff). Cette visée didactique d'Adolphe d'Ennery peut se manifester dans son autre roman, *Seule !* et notre romancier y détaille la description des « tribus nomades d'Esquimaux » :

La pêche se pratique principalement au milieu d'archipels de glaçons qui se trouvent tout le long de la côte jusqu'à la partie basse du Canada.

C'est au sein de ces archipels que les Esquimaux viennent capturer les phoques, dont la chair sert à leur alimentation et la peau à la fabrication de cuirs dont ils se font des bottes et qui servent également à radouber leurs embarcations de pêche ou de chasse.

Car cette capture du phoque tient à la fois de la chasse et de la pêche.

L'Esquimau s'arme, pour ce genre particulier de sport utile, d'un harpon auquel est attachée une longue corde fabriquée avec de la peau de rennes, taillée en lanières.

C'est, ainsi qu'on peut en juger, à peu près l'engin dont se servent les baleiniers pour harponner le cétacé et le laisser filer au fond jusqu'à ce qu'épuisé par la perte de son sang, il remonte à la surface.

L'Esquimau, installé dans le trou ménagé dans son *umiack*, canot ponté aux deux extrémités, pagaie lentement au milieu des glaçons, à la recherche du phoque qu'il essaiera de surprendre au moment où l'amphibie sort de l'eau. (A. d'Ennery, *Seule !*, Paris, J. Rouff, sans date, pp.80-83.)

La dimension « réaliste » semble être fortifiée lorsqu'il s'agit d'une petite localité, en tant que lieu où débute ou se déroule l'histoire, puisque, comme le note Vincent Jouve, « son éloignement ne permet pas de contrôler son existence »⁴⁸⁶. Dans *Le Remords d'un ange* dont l'ouverture adapte l'« *incipit* statique », déjà mentionné, Adolphe d'Ennery recourt à un tel procédé :

⁴⁸⁶ Vincent Jouve, *La Poétique du roman*, op.cit., p.21.

Il existe entre, en France, des coins perdus où n'a jamais retenti le sifflet des locomotives, où l'on n'a jamais entendu le bruit étrange d'un train passant à toute vitesse. Certaines régions de la Bretagne, quelque solitude des Landes et du Morvan en sont restées au vieux jeu des diligences jaunes, aux postillons, aux chaises de poste et aux relais d'autrefois.

À plus forte raison, si l'on remonte à quinze ou seize ans, peut-on dire que ce phénomène était assez fréquent.

Parmi ces pays privilégiés au rebours, il y en avait un de particulièrement charmant. C'était Valamont, petit bourg assis au bord d'une forêt sur la route de Nevers à Lyon. (A. d'Ennery, *Le Remords d'un ange*, Paris, J. Rouff, 1888, p.1.)

C'est toutefois Émile Richebourg qui le plus souvent utilise ce procédé. Les lieux principaux, où débutent ou se passent les histoires, sont en effet constitués par les sites locaux : « Rebay », une des communes du département de la Nièvre (*L'Enfant du faubourg*) ; le « village de Frémicourt » dans la province de Franche-Comté (*La Fille maudite*) ; le « petit village de Blaincourt » du département des Vosges (*Jean Loup*) ; le « village de Noisy-les-Monts » du département de la Côte d'Or (*Petite Mionne*) ; la « jolie petite ville de La Ferté-sous-Jouarre » du département de Seine-et-Marne (*Les Deux Berceaux*), ou « Manerville, village de mille à douze cents habitants du département de la Somme » (*Petite Mère*).

La dimension « réaliste » semble d'ailleurs s'expliquer par le fait que nos écrivains disent souvent leurs sentiments sur des questions d'actualités de l'époque. C'est encore Émile Richebourg qui insère souvent dans ses histoires des réflexions sur les actualités qui peuvent attirer l'attention de ses lecteurs contemporains : composition et action du gaz carbonique à propos de la tentative de suicide par Marie Sorel de *La Dame en noir* ; description de Calcutta où s'exile Gaston de Soleure, le mari trompé, de *La Petite Mionne* et où Paul de Chamarande de *Jean Loup* fonde une grande fortune par son commerce ; réflexions sur l'éducation familiale de l'enfant, à travers l'exemple de Louise Verdier des *Deux Berceaux* ; considérations sur la guerre franco-prussienne de 1870 et sur la conception de la patrie, développées par le narrateur ou les personnages dans *Jean Loup* ; considérations sur la démographie de la France et sur les migrations intérieures, suivies d'un discours du narrateur de *La Petite Mionne* ; description du Mont-Saint-Michel visité par Marie Sorel et son fils dans *La Dame en noir*, etc. Formulées souvent sous forme de l'énoncé au présent gnomique, ces considérations se présentent comme une maxime atemporelle qui laisse entrevoir la vision du monde du narrateur. Nous y reviendrons plus tard.

L'accumulation des détails et de petites notations concrètes, parfois inutiles au déroulement de l'intrigue, est donc d'autant plus essentielle pour la lecture-immersion qu'elle concourt à produire l'illusion référentielle. On se souvient à ce propos que, pour certains lecteurs d'Eugène Sue ou d'Honoré de Balzac, « ces détails sont de la plus haute importance,

car leur imprécision ou leur inexactitude risque de miner le pacte de lecture et de ruiner le fonctionnement du roman »⁴⁸⁷. De la même manière, le lectorat des œuvres de nos romanciers cherchera à mesurer une certaine véracité dans la fiction. Ainsi, lorsqu'il a commis « une erreur injurieuse » dans sa rédaction du roman intitulé *Le Ventriloque*, publié dans *Le Petit Journal* en 1876, Xavier de Montépin ne manque pas de faire ses excuses dans le 78^{ème} feuillet du roman en date du 30 Janvier 1876 :

Dans le feuillet du 15 janvier j'ai commis une erreur injurieuse pour toute une classe d'honnêtes ouvriers militaires. Je regrette cette erreur et je tiens à la réparer. – En parlant de Georges Pradel, j'ai dit :

« Chemin faisant il rencontra Passecou, escorté d'un grand gaillard à longues moustaches noires, en petite tenue de lancier, et portant sur sa manche ce fer à cheval de drap rouge qui signifie : mauvais soldat. »

Or ce fer à cheval indique simplement que le militaire est un ouvrier maréchal.

Dans toute l'armée française il n'existe sur l'uniforme aucune marque particulière impliquant que le soldat est bon ou mauvais.

X. DE MONTEPIN (X. de

Montépin, *Le Ventriloque*, 78^{ème} feuillet publié le 30 janvier 1876 dans *Le Petit Journal*)

On comprendrait dès lors que le projet romanesque de nos écrivains est tout d'abord déterminé par leur volonté d'imiter aussi fidèlement que possible la réalité dans laquelle le lecteur vit. L'inscription du temps dans le récit et la description détaillée des lieux constituent une des conditions cardinales qui permettent d'induire la lecture-immersion, en annulant ou au moins en réduisant les frontières entre fiction et réalité.

5.3. La construction du personnage

Le personnage romanesque prend le rôle fondamental dans la lecture-immersion. L'investissement affectif, suscité par cette lecture au premier degré, est d'autant plus significatif qu'il autorise parfois l'identification du lecteur à l'être de papier. Le précieux témoignage d'une lectrice des *Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery, collecté par Anne-Marie Thiesse, nous suggère l'un des aspects de la réalité de la lecture pratiquée par les lectrices des œuvres de nos romanciers. Née en 1895 dans un village de l'Oise, cette femme, orpheline qui a été recueillie par son oncle et sa concubine, magnifie en effet son expérience de la vie en l'identifiant avec le destin des deux orphelines : Henriette Gérard et Louise de Vaudrey :

⁴⁸⁷ Judith Lyon-Caen, *La Lecture et la vie*, op.cit., p.148.

J'ai lu *Les Deux Orphelines*, oh oui ! C'était triste ! Ca vous touche, c'est la vie ! Ma « tante » me maltraitait, elle me disait toujours : « tu n'est pas mon sang ! » et ça me faisait mal. Mon mari, c'était un fils de famille qui avait eu des malheurs, il avait déchu. Cet homme-là, il m'adorait. Quand il a su que j'étais orpheline, ça l'a davantage attaché à moi. Il m'adorait, c'est ça qui l'a sauvé⁴⁸⁸.

On se persuadera qu'une telle expérience de lecture dépend, en grande partie, de l'authenticité de la représentation du personnage. Pour que le lecteur soit amené à reconnaître dans les drames de figures romanesques des vies possibles, ces êtres de papier doivent se présenter aux yeux du lecteur comme des êtres humains. En s'appuyant sur les travaux de Vincent Jouve⁴⁸⁹, de Philippe Hamon⁴⁹⁰ et d'autres théoriciens, on s'intéressera alors aux modalités par lesquelles nos romanciers construisent leurs personnages comme un être vivant pour produire l'« effet-personne ».

Pour faire « vivre » leurs personnages, nos romanciers ne manquent pas d'attribuer des noms propres aux personnages principaux qui participent au déroulement du récit. L'attribution du nom propre, si rudimentaire soit-elle, est d'autant plus indispensable qu'elle contribue à établir l'identité de l'être de papier. Ian Watt estime que, plutôt que des noms propres « caractéristiques », des noms propres « ordinaires » sont efficaces pour rendre l'existence d'un être de papier crédible⁴⁹¹. Le nom propre permet d'ancrer le personnage dans la réalité du lecteur. Charles Grivel souligne également le rôle important joué par le nom propre dans l'authentification du personnage : « À partir de cette analogie grossière, entre noms “naturels” et noms “fictifs”, facilement repérée par le lecteur, *le roman se fonde en vérité* »⁴⁹². Thomas Pavel, à son tour, explique que le nom propre renvoie toujours à une spécification unique :

La manière dont les écrivains, les critiques et les lecteurs parlent des personnages et des objets de fiction suggère [...] que les noms de ceux-ci sont employés exactement comme les noms propres habituels, à savoir comme des désignateurs rigides rattachés à des objets individuels indépendamment de leurs propriétés. Structurellement parlant, on ne peut donc retenir aucune différence entre les noms propres fictionnels et non fictionnels⁴⁹³.

⁴⁸⁸ Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien*, *op.cit.*, p.43.

⁴⁸⁹ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op.cit.*

⁴⁹⁰ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, Genève, Droz, 1983.

⁴⁹¹ Ian Watt, « Réalisme et forme romanesque », in *Littérature et réalité*, *op.cit.*, pp.24-27.

⁴⁹² Charles Grivel, *op.cit.*, p.135.

⁴⁹³ Thomas Pavel, *L'Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1988, p.51.

Comme le remarque Vincent Jouve, « le nom propre s'affirme comme un support privilégié de l'effet-personnage », puisqu'il établit l'« indicateur d'individualité »⁴⁹⁴.

Fondée sur l'attribution du nom propre, l'authentification du personnage est confortée par un autre procédé, celui qui vise l'évocation d'une vie intérieure à des fins de vraisemblabilisation de l'être de papier. Spécialistes de la description de la vie intérieure de l'être de papier, nos écrivains s'efforcent donc de verbaliser les pensées, sentiments, passions, angoisses ou désirs d'un personnage afin de donner une « impression de "richesse psychique" »⁴⁹⁵. Cette dimension affective est textuellement construite en termes de modalités : un vouloir, un savoir et un pouvoir, comme l'explique Philippe Hamon :

L'effet-personnage, c'est d'abord, dans le texte, l'apparition d'un « foyer modal », foyer qui s'incarne particulièrement dans des personnages définis par le faisceau convergent du désir sexuel (forme du vouloir), du mystère et du secret (savoir sur les autres et non-savoir des autres, ou non-savoir sur soi) et du pouvoir physique (la « toute-puissance » globale du sexe, ou, momentanée du meurtrier)⁴⁹⁶.

C'est à partir du moment où le personnage est mis en scène à travers trois modalités que « toute la dimension psychologique [...] fait retour »⁴⁹⁷. Nous empruntons un exemple tiré du *Fiacre N° 13* de Xavier de Montépin pour illustrer le mécanisme de la production de cette « dimension psychologique » de l'être de papier ; il s'agit de la scène où Berthe Leroyer, fille d'un martyr (son père innocent a été condamné pour l'assassinat d'un médecin par une erreur judiciaire, et exécuté lorsque sa fille avait trois ans), est enlevée avec un fiacre par Terremonde et Dubief, les complices de Georges de La Tour-Vaudieu, le sénateur qui est le responsable de tous les malheurs de la jeune fille :

Berthe comprit et devint livide.
Elle voulut ouvrir la portière pour se précipiter dehors.
Terremonde, de la main gauche, lui saisit le poignet et la rejeta brutalement en arrière, tandis qu'il levait sur elle sa main droite armée du couteau.
L'orpheline vit briller la lame ainsi qu'un éclair bleuâtre, et poussa un sourd gémissement.
– Pas un mouvement, par un cri, – lui dit le misérable, – ou je vous saigne comme un poulet !
– Mon Dieu ! – balbutia l'enfant éperdue, – dans quelles mains suis-je tombée ?? (X. de Montépin, *Le Fiacre N° 13*, Paris, F. Roy, sans date, p.647)

L'état de crise décrit facilite l'imbrication de trois modalités à l'intérieur de l'être de papier. Berthe Leroyer veut « ouvrir la portière pour se précipiter dehors » (vouloir). Mais la

⁴⁹⁴ Vincent Jouve, *op.cit.*, p.111.

⁴⁹⁵ *Ibid.*

⁴⁹⁶ Philippe Hamon, *op.cit.*, p.305.

⁴⁹⁷ Vincent Jouve, *op.cit.*, p.112.

jeune fille ne peut pas sortir du fiacre, car « Terremonde, de la main gauche, lui saisit le poignet et la [rejette] brutalement en arrière [...] » (non-pouvoir). Sur le plan du savoir, elle ne sait pas dans quelle situation elle se trouve prise : « dans quelles mains suis-je tombée ?? ». Mise en scène « à travers la force d'un vouloir qui ne trouve à sa disposition qu'un non-savoir et un non-pouvoir », – pour reprendre la formule de Vincent Jouve⁴⁹⁸ –, notre héroïne acquiert une dimension humaine qui produit l'illusion référentielle.

On notera avec Vincent Jouve que la modalité d'un vouloir se charge d'un rôle privilégié dans la relation entre la « logique narrative » et l'« illusion psychologique » : « en tant qu'opérateur de cohérence, il participe de la logique narrative nécessaire à l'illusion psychologique »⁴⁹⁹. Tzvetan Todorov explique à ce propos qu'« [un] déterminisme psychique (qui varie avec le temps) fait postuler au lecteur des relations de cause à effet entre les différentes propositions, par exemple “X est jaloux de Y” *c'est pourquoi* “X nuit à Y” »⁵⁰⁰.

Le schéma permet donc de comprendre que l'action du personnage est déterminée par la loi qui motive l'action de l'être humain. Ainsi, si, dans *Jean Loup* d'Émile Richebourg, Léon de Simaise enlève Lucy, la femme de son frère utérin, Paul de Chamarande, pour l'emprisonner dans une maison isolée, c'est parce qu'il voulait spolier de sa fortune son frère utérin Paul de Chamarande (qu'il croyait mort). Si, dans *La Porteuse de pain* de Xavier de Montépin, Jacques Garaud tue Jules Labroue pour lui voler sa fortune et les plans des nouvelles machines qu'il a inventées, c'est parce qu'il voulait être riche. La modalité d'un vouloir permet de transformer « le personnage en un actant-sujet orienté vers un but », en même temps qu'elle structure l'univers narratif en le fondant sur la logique de cause à effet⁵⁰¹. Comme le note Philippe Hamon :

Le mentionner ici ou là dans un roman, c'est donc référer le lecteur à une permanence, à la globalité d'une structure narrative, c'est donc construire un système d'appels et de rappels, une cohérence, celle d'une « personne » *et* celle d'un récit, en référant un sujet à son projet, des causes à des conséquences ou des conséquences à une cause⁵⁰².

Un autre procédé, qui contribue à construire la dimension humaine de l'être de papier, consiste à présenter le personnage dans une durée temporelle. Vincent Jouve souligne donc

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p.113.

⁴⁹⁹ *Ibid.*

⁵⁰⁰ Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédie des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1972, p.287.

⁵⁰¹ Vincent Jouve, *op.cit.*, p.115.

⁵⁰² Philippe Hamon, *op.cit.*, p.237.

l'importance d'« une présentation progressive du personnage » dans la création de l'illusion référentielle :

Le personnage, en tant que signe vide que le roman remplit peu à peu, demeure incertain jusqu'à la fin du livre. Cette caractéristique joue un rôle majeur dans l'illusion référentielle : l'imprévisibilité relative du personnage l'accrédite comme « vivant ». Il se construit dans la durée comme l'être humain dans le temps. La vie c'est le mouvement : l'être n'est pas existence, mais puissance d'exister. L'illusion référentielle suppose une présentation progressive du personnage sur le mode du dévoilement⁵⁰³.

Les personnages des œuvres de nos romanciers, on le voit bien, sont toujours pris dans une longue durée temporelle de 20 à 30 ans. Si, par exemple, Jeanne Fortier de *La Porteuse de pain* se présente comme le lieu d'un « effet de vie efficace », c'est parce qu'il y a continuité d'existence entre la jeune femme de vingt-six ans (au début de l'histoire) et la femme d'âge moyen (du milieu à la fin de l'histoire) : ces deux figures de Jeanne Fortier supposent que c'est la durée temporelle qui les unit.

À ce propos, on peut aussi postuler avec Ian Watt que, de même que l'identité de l'être humain se considère comme « une identité de conscience à travers une étendue de temps », l'identité du personnage littéraire se définit par « l'intermédiaire du souvenir de ses pensées et actions passées »⁵⁰⁴. Dans cette perspective, on citera la scène où Marianne Vauthier des *Deux Orphelines* s'absorbe dans ses souvenirs de la vie d'autrefois avec sa tante dans Mantes-la-Jolie, où elle passe, lorsqu'elle quitte la France, avec d'autres prisonnières, pour aller à la Louisiane :

Marianne eut un long tressaillement.

Cette auberge, elle se la rappelait bien... Elle se souvenait du chat qui se balançait et semblait miauler lorsque le vent agitait la plaque de tôle sur laquelle il était peint, et faisait grincer les gonds...

Elle se souvenait aussi d'une vieille tante qui l'avait élevée dans ce pays de Mantes-la-Jolie.

Elle s'en souvenait, bien qu'elle eût quitté le pays tout enfant ; la maisonnette de la tante Vauthier, la sœur de son père, était tout près de l'auberge... Elle avait joué longtemps avec la nièce de l'aubergiste, une petite fillette comme elle... qui avait bien pleuré lorsque son amie. Marianne était partie pour aller faire son apprentissage à Paris. (A. d'Ennery, *Les Deux Orphelines*, op.cit., p.828.)

L'épaisseur existentielle de l'être de papier est donc confortée par l'évocation de ses souvenirs, car ces derniers impliquent la vie passée du personnage et assurent la continuité du présent et du passé.

⁵⁰³ Vincent Jouve, op.cit., pp.115-116

⁵⁰⁴ Ian Watt, « Réalisme et forme romanesque », in *Littérature et réalité*, op.cit., p.27.

Produite par l'attribution d'un nom propre, la référence à la vie intérieure et l'évocation de souvenirs, cette illusion référentielle du personnage romanesque est souvent soutenue par « le recours aux phrases interrogatives et aux formules du type "je ne saurais le dire" [qui] dénote, dans certains passages, la volonté de l'auteur de s'effacer devant ses créatures »⁵⁰⁵. Nos romanciers recourent à ce procédé pour produire l'illusion d'autonomie du personnage : le narrateur de leurs romans renonce donc à décrire (ou feint de ne pouvoir pas décrire) la vie intérieure du personnage, comme en témoignent les exemples empruntés à deux romans d'Adolphe d'Ennery :

Cette robe, dont le rôle avait été si important lors de sa fugue et de son retour, M^{me} Courtenay, mue par je ne sais quelle idée superstitieuse, avait voulu la conserver et, dans les premiers temps de leur mariage, elle et Raymond en avaient fait une espèce de relique. (A. d'Ennery, *Le Remords d'un ange*, *op.cit.*, p.133.)

Et lorsque le cercueil eut tout à fait disparu, une larme s'échappa des yeux de la pauvre repentie, une prière s'échappa de ses lèvres.
Cette larme fut-elle comptée à ce misérable ? Cette prière fut-elle entendue là-haut ? (A. d'Ennery, *Les Deux Orphelines*, *op.cit.*, p.826.)

Émile Richebourg recourt à un procédé un peu différent :

Il serait impossible de bien expliquer dans quel état s'étaient trouvés le cœur et l'esprit de M. Joramie pendant tout le temps qu'il avait été en présence du juge d'instruction. (É. Richebourg, *La Petite Mionne*, *op.cit.*, p.1199.)

Claire pensa-t-elle qu'en se faisant ainsi accompagner dans ses visites à l'artiste, celui-ci pourrait y voir une injuste défiance ? Nous ne saurions le dire. (É. Richebourg, *La Dame en noir*, *op.cit.*, p.1175.)

Le renoncement du narrateur à son rôle de décrire la psychologie du personnage a pour effet de produire l'illusion de son autonomie : l'être de papier se détache de son créateur.

Cette illusion d'autonomie du personnage est plus renforcée lorsque celui-ci est mis en scène dans des œuvres différentes. On sait qu'Honoré de Balzac réutilise le même personnage dans ses œuvres. Parmi nos romanciers des œuvres du roman de la victime, Émile Richebourg emploie ce procédé, cher à l'auteur de *La Comédie humaine*. Blaireau, Gargasse, Marguerite et Solange, qui commettent de nombreux méfaits, sur l'ordre de Gontran de Presles, dans *L'Enfant du faubourg*, apparaissent de nouveau dans *Deux Mères* : ils jouent des rôles identiques dans ces deux romans. Si ces trois derniers personnages (Gargasse, Marguerite et Solange) n'apparaissent plus dans les romans postérieurs de notre romancier, Blaireau, quant

⁵⁰⁵ Vincent Jouve, *op.cit.*, p.117.

à lui, est souvent mis en scène. Ainsi Blaireau prend-t-il donc un rôle important dans *Jean Loup*, pour aider Léon de Simaise dans son entreprise criminelle de spolier de sa fortune son frère utérin Paul de Chamarande. Il faut noter que si Léon de Simaise fait appel à Blaireau pour la réalisation de son projet, c'est grâce à Gontran de Presles, apparu dans *L'Enfant du faubourg*, qu'il a pu prendre contact avec cet homme tout puissant en matière de criminalité (dans *L'Enfant du faubourg*, Gontran de Presles avait en effet fait appel à Blaireau pour emprisonner Léontine Landais dans une maison isolée) :

Alors, il se souvint qu'un jour le marquis de Presles lui avait parlé d'un homme appelé Blaireau, personnage étrange, unique dans son genre, donnant des conseils, agissant même pour le compte des autres, pourvu qu'on le payât bien, faisant tout, pouvant tout, adroit, audacieux, sans scrupule, une puissance mystérieuse, enfin, terrible, qui ne connaissait aucune difficulté, ne s'arrêtait devant aucun obstacle, pour qui le mot impossible était inconnu :
– Je verrai cet individu, se dit le baron. Je ne sais pas où il demeure, mais le marquis qui s'est, m'a-t-il dit, servi de lui, ne refusera pas de me donner son adresse et même de le prévenir de ma visite [...] (É. Richebourg, *Jean Loup*, Paris, J. Rouff, sans date, p.484.)

Entre les personnages mis en scène dans des romans différents (*L'Enfant du faubourg* et *Jean Loup*), il y a donc ce lien amical. De la même manière, les personnages de *Jean Loup* sont les amis des personnages de *La Petite Mionne*. La fin de ce dernier roman évoque deux mariages : Alexis Mollin, l'écrivain dramatique, avec Laurence, et Georges Ramel, le peintre, avec Herminie (Mionne), fille de Gaston de Soleure, le protecteur d'Alexis Mollin, de Georges Ramel et de Laurence. Lors de la cérémonie de ces deux mariages, Gaston de Soleure invite les personnages de *Jean Loup* :

C'était une belle fête d'été que le marquis et la marquise de Chamarande, le comte Jean de Chamarande et sa jeune femme offraient à leurs amis.
[...]
Tous les amis de la famille étaient là : le comte de Violaine, Pedro Castora et sa jeune femme, la charmante Suzanne de Violaine ; le conte et la comtesse de Maurienne ; le baron de Simaise, l'heureux époux depuis huit mois d'Emma de Maurienne ; le capitaine Jacques Grandin et sa femme, la belle Jeanne ; le vieux Jacques Vaillant, maire de Mareille, qui ne pouvait se séparer de sa chère Jeanne ; la vieille duchesse de Corgirmon, sa fille et ses deux petites filles, M^{lles} Léontine et Elianthe de Langrenais, dont la beauté et la grâce étaient fort remarquées. (É. Richebourg, *La Petite Mionne*, *op.cit.*, pp.1207-1208.)

Si les derniers personnages énumérés (« la vieille duchesse de Corgirmon, sa fille et ses deux petites filles, M^{lles} Léontine et Elianthe de Langrenais ») dans cette liste de la cérémonie des mariages sont nouveaux, le reste des personnages sont déjà mis en scène dans *Jean Loup*. Il faut ajouter qu'à cette cérémonie, est également invité Albert Ancelin, le peintre-paysagiste, qui se charge d'un rôle d'adjuvant dans *L'Enfant du faubourg*, puisque cet Albert Ancelin est

l'ami de Georges Ramel, le peintre à succès, de *La Petite Mionne*. S'ils apparaissent dans des romans différents, ils vivent donc une existence autonome et continue, ce qui contribue à produire l'illusion de vie du personnage.

5.4. Le rôle des expressions figées ou semi-figées

Produite par le recours de nos romanciers à une série de procédures employées par les écrivains réalistes, cette illusion référentielle est également construite par l'utilisation fréquente des « clichés au sens large du terme : tropes et stéréotypes, formules ritualisées et lexicalisées, lieux communs » pour employer les termes de Jean-Claude Vareille⁵⁰⁶. Daniel Couégnas souligne le rôle fondamental joué par ces expressions figées ou semi-figées dans la production de l'illusion référentielle qui programme la lecture-immersion :

En résumé, pour les œuvres dans lesquelles la tendance « paralittéraire » est dominante, le texte privilégie nettement une lecture au premier degré d'adhésion à l'illusion référentielle, à laquelle contribue l'emploi répété des clichés⁵⁰⁷.

Un examen des procédures scripturales employées dans les œuvres de nos auteurs permet de comprendre les différentes exploitations des clichés – au sens large du terme – afin de rendre vraisemblable la fiction. Nous étudions ici le rôle des expressions figées et semi-figées dans la construction de l'« effet de réel ».

5.4.1. L'effet de « déjà vu » et de « déjà lu ».

Les expressions figées et semi-figées s'emploient souvent dans la description d'un paysage, ce qui se comprendra en se rapportant à cette description, tirée de *La Dame en noir* d'Émile Richebourg ; description dans laquelle sont mises en scène Henriette de Mégrigny et Claire Dubessy qui se promènent, « au mois de mai », « dans une des allées ombreuses du parc » d'un « vieux château » à Bresle :

L'air était imprégné des pénétrantes senteurs forestières et en même temps de l'arôme des premières fleurs, apporté par une brise qui faisait doucement frissonner les feuilles.
De tous les côtés, dans les arbres et au fond des tailles, les fauvettes, les rossignols, les rouges-gorges et les merles chantaient à qui mieux mieux, pour leurs jeunes couvées, bien sûr ; mais il semblait qu'ils se fussent mis en frais, ces chanteurs ailés, pour offrir un concert aux deux

⁵⁰⁶ Jean-Claude Vareille, *op.cit.*, p.88.

⁵⁰⁷ Daniel Couégnas, *op.cit.*, p.98.

jeunes filles, qui se mettaient à l'unisson de leur gaieté. (É. Richebourg, *La Dame en noir*, *op.cit.*, p.974.)

On constatera que cette description, développée dans *La Dame en noir*, est construite par une série des expressions figées ou semi-figées, si l'on la compare avec la description tirée de *La Petite Mionne* d'Émile Richebourg :

C'était une belle après midi d'été. L'air était saturé des senteurs pénétrantes de la fenaison, que la brise, venant de la mer, avait prise en passant sur les prés salés et que son souffre tiède apportait.

La Campagne, inondée de soleil, était pleine de rumeurs confuses, insaisissables : bourdonnement des mouches, susurrements des insectes dans l'herbe, frissonnement des feuilles, qui chuchotaient entre elles, écho de voix lointaines, battements d'ailes, tout se confondait dans la même harmonie. Les bouvreuils et les rouges-gorges, les mésanges et les fauvettes, non loin de leurs nids, chantaient à plein gosier l'amour, la joie de vivre. (É. Richebourg, *La Petite Mionne*, *op.cit.*, p.718.)

Ces deux descriptions sont saturées d'expressions analogues : « L'air était imprégné des pénétrantes senteurs forestières » (*La Dame en noir*) et « L'air était saturé des senteurs pénétrantes de la fenaison » (*La Petite Mionne*) ; « [...] frissonner les feuilles » (*La Dame en noir*) et « [...] frissonnement des feuilles » (*La Petite Mionne*) ; « les fauvettes, les rossignols, les rouges-gorges et les merles chantaient à qui mieux mieux, pour leurs jeunes couvées, bien sûr » (*La Dame en noir*) et « Les bouvreuils et les rouges-gorges, les mésanges et les fauvettes, non loin de leurs nids, chantaient à plein gosier l'amour, la joie de vivre » (*La Petite Mionne*). De telles expressions semblables participent à produire des images presque identiques, ce qui permet de produire une réalité intertextuelle, et donc peut donner au lecteur l'impression de « déjà vu » et de « déjà lu ». En d'autres termes, les expressions figées ou semi-figées constituent une articulation entre les textes différents pour ancrer la description dans la connaissance littéraire partagée par le grand public.

L'usage des expressions figées ou semi-figées se retrouve aussi dans la description du personnage. Pour comprendre leur effet, on examinera deux personnages féminins, inventés par deux romanciers différents : il s'agit, d'une part, de Marthe de Maillepré, âgée de dix-huit ans, l'héroïne mise en scène dans *Le Remords d'un ange* d'Adolphe d'Ennery, et d'autre part, de Mathilde de Coulange, la jeune femme mariée, âgée de dix-huit ans, mise en scène dans *Deux Mères* d'Émile Richebourg :

Elle était si séduisante dans son attitude un peu timide où se lisait aussi de la résignation ! Grande, svelte, vêtue avec une élégance discrète, elle portait sur des épaules harmonieuses la tête la plus délicate et la plus fine, empreinte d'une touchante mélancolie.

Sous un front, d'une pureté séraphique qu'elle avait le bon goût de ne pas engloutir sous ses cheveux, brillaient deux yeux d'un bleu profond, un peu sombre, au fond desquels on voyait luire, parfois une flamme ardente ; sur ses joues un peu maigres s'étalait une pâleur qui était un charme de plus ; sa bouche, admirablement dessinée, respirait la loyauté, l'honneur, la vertu. Et enfin, tout cela s'encadrait dans une chevelure d'un blond cendré, un de ces blonds effacés et soyeux qui semblent faits pour les teints pâles et qui jettent sur cette pâleur une note adoucie. (A. d'Ennery, *Le Remords d'un ange*, *op.cit.*, p.146.)

Plutôt grande que petite, sa taille était svelte, élancée, et sous son peignoir de cachemire bleu se dessinaient des formes exquises. On ne saurait imaginer un profil plus délicat et plus pur. Elle avait cette beauté radieuse et idéale que rêvent les poètes, que les artistes cherchent partout. En elle tout était charmant. Dans sa pose, ses mouvements, son sourire, sa parole, son regard, elle avait la perfection de la grâce. En la voyant on était charmé ; on était ravi en l'écouter.

Jamais de plus beaux cheveux blonds n'ont couronné un front plus noble et plus pur. Elle avait les joues rondes et roses, le nez délicieux ; sa bouche, très petite, aux lèvres vermeilles, était adorable ; elle avait des dents fines, bien rangées et d'une blancheur de lait. La lumière de son regard était comme un rayon de tendresse et d'amour qui coulait de ses grands yeux bleus veloutés.

Mariée depuis deux ans, elle gardait toujours les grâces pudiques de la jeune fille ; elle avait la timidité, la réserve, la candeur, ce je sais quoi d'innocent, de suave et de mystérieux qui est comme un voile dont s'enveloppe la jeune vierge. Du reste, toute mignonne et un peu frêle, elle avait encore l'air enfant. (É. Richebourg, *Deux mères*, Paris, F. Roy, sans date, pp.6-7.)

Si ces deux portraits de personnage affichent les traits qui distinguent l'un de l'autre, on constatera qu'ils produisent une impression de ressemblance. Celle-ci réside dans le fait que les portraits de personnages se construisent à partir d'un certain nombre d'expressions similaires ou de termes analogues. La taille des deux personnages est « grande » et « svelte » ; leurs yeux sont « d'un bleu profond » ou « bleus veloutés » ; leurs cheveux sont « blonds » ou « d'un blond cendré » ; leurs figures se caractérisent par le terme « délicat ». Marthe de Maillepré est dotée d'« une pureté séraphique », alors que le « profil » de Mathilde de Coulange est « plus pur ». La « bouche, admirablement dessinée » de Marthe de Maillepré, représente « la loyauté, l'honneur, la vertu », et ces traits semblent être relayés chez Mathilde de Coulange par l'expression : « un rayon de tendresse et d'amour » qui se manifeste à travers « [la] lumière de son regard ». L'« élégance discrète » de Marthe de Maillepré correspondra à la « timidité », à la « réserve » et à la « candeur », trois propriétés caractérisant Mathilde Coulange.

Pour ne pas multiplier les exemples, on pourrait postuler que les expressions figées ou semi-figées, exploitées par nos romanciers, permettent aux personnages de s'ancrer dans la réalité du lecteur, dans la mesure où ces personnages sont construits en fonction des normes intertextuelles largement partagées par le grand public des œuvres du roman de la victime. L'impression de « déjà vu » ou de « déjà lu », ainsi produite, construit une sorte de « réalité » des personnages, car le lecteur rencontre souvent, dans la lecture des textes différents, les

personnages dont la figure est presque identique. Les personnages se présentent donc aux yeux du lecteur comme dotés d'une épaisseur « existentielle ».

Cette épaisseur « existentielle » de l'être de papier ne se fonde pas ici sur sa représentation fidèle à la réalité des êtres vivants, mais bien au contraire sur l'enjeu de l'intertextualité dont se nourrissent les œuvres du roman de la victime et, plus généralement, les romans à destination du grand public au XIX^e siècle et à la Belle Époque. Ce n'est donc pas le portrait du personnage, fidèle à la réalité des êtres vivants, mais le portrait du personnage, fidèle à la « réalité » intertextuelle, qui produit l'illusion référentielle.

Il est enfin à noter, avec Ruth Amossy et Elisheva Rosen, que « le cliché favorise l'assimilation de l'individuel au typique, du particulier au général »⁵⁰⁸. Pour reprendre encore une fois nos exemples de deux portraits de personnages féminins, les expressions-clichés, qui illustrent leurs figures, permettent donc d'inscrire les représentations de Marthe de Maillepré et de Mathilde de Coulange dans la figure conventionnelle de la « jeune fille » qui est souvent mise en scène dans les œuvres du roman de la victime : c'est une jeune fille jolie, chaste et pure.

Le processus de vraisemblabilisation de l'être de papier, fondée sur l'usage des expressions figées et semi-figées, se définit donc comme l'entreprise de construire le personnage « individuel » en fonction des normes largement partagées. Pour nos romanciers, il ne s'agit pas d'inventer un personnage « particulier » mais un personnage « général », car c'est son intégration dans une catégorie connue qui permet au personnage de se présenter comme « réel », dans la mesure où ses traits stéréotypés, qui illustrent son portrait, se conforment aux normes largement partagées. L'« immersion mimétique » fonctionne donc en s'ajustant aux conventions d'une « feintise ludique partagée » pour employer les conceptions proposée par Jean-Marie Schaeffer⁵⁰⁹.

5.4.2. L'usage de la formule : « un de ces... qui » et de sa variation

La vraisemblabilisation de l'être de papier s'effectue aussi par l'introduction d'une catégorie qui existe ou bien semble exister dans un hors-texte. Il s'agit d'une formule : « un

⁵⁰⁸ Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les discours du cliché*, Paris, SEDES, 1982, p.51.

⁵⁰⁹ Jean-Marie Schaeffer note que « la feintise ludique est le vecteur d'immersion dont les créateurs de fiction se servent pour donner naissance à un univers représentationnel pouvant être réactivé mimétiquement par les récepteurs. Un vecteur d'immersion est en quelque sorte la clef d'accès grâce à laquelle nous pouvons entrer dans l'univers fictionnel » (Jean-Marie Schaeffer « De l'imagination à la fiction », *Vox Poetica*, consulté le 12 juin 2011, <http://www.vox-poetica.org>).

de ces... qui », dont la fonction a été analysée par Claude Duchet dans son étude intitulée « Une écriture de la socialité »⁵¹⁰, par Ruth Amossy et Elisheva Rosen dans leur *Les discours du cliché*⁵¹¹ :

Fondée sur la pré-supposition, cette forme d'expression accrédite la préexistence d'une catégorie d'individus, d'actions, etc. dans un hors-texte de référence, et permet d'inférer *ipso facto*, l'éventuelle existence du fait ou de l'être qu'elle introduit⁵¹².

Dans cette perspective, nous examinons deux passages empruntés aux romans de Xavier de Montépin et d'Émile Richebourg :

La physionomie de celui-ci [Paul de Villiers] était remarquable, mais ses traits fins et réguliers, pleins de distinction et dénotant une origine patricienne, offraient ces flétrissures précoces qui résultent de l'abus des plaisirs de toutes sortes. (X. de Montépin, *Chanteuse des rues*, *op.cit.*, p.250)

Mais ce ne fut qu'un court instant de surprise et de stupeur. Raymonde n'était pas de ces femmes qui perdent facilement la tête en présence d'un danger plus ou moins réel (É. Richebourg, *La Petite Mionne*, *op.cit.*, p.45.)

Dans deux exemples cités, la formule : « un de ces... qui » s'associe avec le présent gnominique qui permet de présenter le savoir inventé comme un savoir doxique et atemporel, sur lequel nous reviendrons plus tard. Les « flétrissures précoces », qui marquent la physionomie du personnage Paul de Villiers, se généralisent dans la catégorie des flétrissures qui « résultent de l'abus des plaisirs de toutes sortes », alors que le caractère du personnage Raymonde Duchemin se définit par rapport à la catégorie des « femmes qui [ne] perdent [pas] facilement la tête en présence d'un danger plus ou moins réel ».

Dans *Les Deux Orphelines*, Adolphe d'Ennery utilise du même coup cette formule, cependant un peu modifiée sur le plan de la forme, lorsqu'il caractérise Marianne Vauthier :

C'était une grande et belle fille, un des ces types de parisienne des faubourgs, dont la stature vigoureuse n'exclut pas la grâce. (A. d'Ennery, *Les Deux Orphelines*, *op.cit.*, p. 92.)

L'existence romanesque du personnage Marianne Vauthier est ainsi rendue vraisemblable par la préexistence de la catégorie « de parisienne des faubourgs dont la stature vigoureuse n'exclut pas la grâce ». Dans le « réalisme » d'Adolphe d'Ennery, il ne s'agit pas de se demander si cette catégorie « de parisienne des faubourgs [...] » est réellement fondée sur la

⁵¹⁰ Claude Duchet, « Une écriture de la société », in *Poétique* 16, « Le Discours réaliste », 1973, pp.446-454.

⁵¹¹ Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *op.cit.*

⁵¹² *Ibid.*, p.53.

vérité validée par le savoir socio-historique issu d'études professionnelles de spécialistes des mœurs parisiennes du XVIII^e siècle (rappelons que l'histoire des *Deux Orphelines* se passe à la fin du règne de Louis XV et au début de celui de Louis XVI). C'est la formule : « un de ces... qui » qui établit une valeur de probabilité, laquelle justifie la présence de cette catégorie « de parisienne des faubourgs [...] » à laquelle le personnage Marianne Vauthier s'assimile.

L'usage de la formule : « un de ces... qui » consiste donc à inscrire un être de papier dans une sorte de « type » qui se présente comme présupposé, comme en témoigne clairement l'exemple emprunté au *Remords d'un ange* d'Adolphe d'Ennery :

Doué d'une force physique peu ordinaire, il [l'abbé Bonfant] apparaît comme le type de ces prêtres du moyen âge qui combattaient dans les rangs des chevaliers (A. d'Ennery, *Le Remords d'un ange*, *op.cit.*, pp.189-190)

Un processus analogue peut être observable dans *Le Fiacre N° 13* de Xavier de Montépin :

Elle [Berthe Leroyer] ressemblait à ces vierges martyres dont les peintres italiens de la grande époque aimaient à reproduire les traits charmants et les touchantes attitudes (X. de Montépin, *Le Fiacre N° 13*, *op.cit.*, p.84.)

Le recours à la formule : « un de ces... qui » et sa variation : « le type de ces... qui » ou « ces... dont » consistent donc à évoquer ou à produire une catégorie sociale qui existe ou bien semble exister dans un hors-texte. Dans cette entreprise de la vraisemblabilisation du personnage, plutôt que de caractériser l'être de papier par rapport à la convention intertextuelle, il s'agit de le caractériser par rapport à la convention extratextuelle, à l'opinion publique ou au *doxa*. On comprendrait dès lors que la formule « un de ces... qui » et sa variation assument un rôle essentiel dans l'entreprise « réaliste » d'annuler ou au moins d'atténuer les barrières entre la fiction et la réalité, puisqu'elles fonctionnent comme des « médiations entre l'œuvre et le monde dont elle procède et dans lequel elle s'inscrit » pour reprendre les termes de Claude Duchet et d'Isabelle Tournier⁵¹³.

⁵¹³ Claude Duchet et Isabelle Tournier, « Sociocritique », in *Dictionnaire universel des littératures*, sous la direction de Béatrice Didier, Paris, PUF, 1994, pp. 3571-3573.

5. 5. Les scènes dialoguées

À lire les œuvres de nos romanciers, on constatera qu'elles se caractérisent par l'utilisation inflationniste des « dialogues » ou des « scènes dialoguées » dont l'importance a été bien soulignée et analysée par Jean-Claude Vareille⁵¹⁴ et par Daniel Couégnas⁵¹⁵. Cet abus des scènes dialoguées, comme la pratique du « tiré à la ligne », est commandé par la directive feuilletonesque d'« écrire longuement »⁵¹⁶. À propos de ce recours fréquent au discours direct, il convient également de se rappeler, avec Ellen Constans, que :

[...] le roman populaire moderne et le théâtre populaire avec ses mélodrames et ses vaudevilles entretiennent des relations étroites, que les échanges sont fréquents et que les mêmes auteurs pratiquent les deux genres ; la même écriture peut glisser de l'un à l'autre⁵¹⁷.

On sait qu'Adolphe d'Ennery était originellement auteur dramatique et que son chef d'œuvre, *Les Deux Orphelines*, est initialement conçu pour le théâtre. Jean-Claude Vareille souligne ainsi la permanence, dans la forme romanesque des *Deux Orphelines*, de formes venues du mélodrame, et l'importance « des dialogues, des monologues à voix haute, les innombrables indications de mimiques, de gestes ou de mise en scène »⁵¹⁸. On sait également qu'Émile Richebourg pratiqua le théâtre, avant de s'aventurer sur le terrain du roman. On peut donc supposer que l'esthétique de leurs romans se caractérise par la théâtralité. De là la multiplication des scènes dialoguées dans les œuvres du roman de la victime.

Cette dominance du discours direct traduira aussi l'attente du public auquel nos romanciers s'adressent. Ellen Constans explique à ce propos : « La fréquentation des théâtres a habitué les lecteurs populaires au discours oral, plus vif, plus facilement assimilable que le discours écrit et rapporté »⁵¹⁹. L'enquête organisée par Anne-Marie Thiesse montre que le public populaire a fréquenté le théâtre représenté par « les nombreux petites troupes qui sillonnent les villages » : « Il y avait des tournées de théâtre qui passaient dans les cafés des petits villages : ils jouaient *Les Deux Orphelines* [...] », raconte ainsi une femme née en 1897 dans un village du Pas-de-Calais⁵²⁰.

⁵¹⁴ Jean-Claude Vareille, *op.cit.*, pp. 225-236.

⁵¹⁵ Daniel Couégnas, *op.cit.*, pp.98-101.

⁵¹⁶ Jean-Claude Vareille, *op.cit.*, p.213.

⁵¹⁷ Ellen Constans, « L'évolution des contraintes sérielles du roman populaire de 1870 à 1914 », in *Amours, aventures et mystères*, *op.cit.*, p.28.

⁵¹⁸ Jean-Claude Vareille, *op.cit.*, p.66.

⁵¹⁹ Ellen Constans, *op.cit.*, p.28.

⁵²⁰ Anne-Marie Thiesse, *op.cit.*, p.44.

Commandée par la directive productive d'écrire longuement et par l'horizon d'attente du public, l'utilisation des scènes dialoguées ne manque pas de produire un effet particulier sur la lecture. Daniel Couégnas explique que le recours au discours direct constitue « l'un des procédés cardinaux qui entretiennent l'illusion référentielle dans le texte paralittéraire » :

[...] le discours direct pousse à l'extrême l'illusion de transparence, de « naturalité », que tente de créer le texte paralittéraire, puisque le *langage* écrit (réel) reproduit du *langage* oral (fictif). Cette relation mimétique contribue à « rapprocher » le lecteur de la scène qui se joue sous ses yeux – la métaphore théâtrale a quelque raison d'être. La narration s'étant effacée derrière les dialogues, la diégèse se déroule « en temps réel » : la durée de l'action énonciatoire fictive recouvre parfaitement la durée réelle de lecture⁵²¹.

Le discours du personnage transforme le « *langage* écrit » en « *langage* oral », ce qui signifie également que le lecteur se transforme en spectateur. Il ne sera pas inutile de se rappeler ici que, du point de la narratologie, la « scène » dont le type canonique est le dialogue donne l'illusion d'une coïncidence parfaite entre le temps qu'on met à lire l'épisode et le temps qu'il met à se dérouler (le temps du récit = le temps de l'histoire)⁵²².

La théâtralisation du texte écrit est confortée par l'exclusion, relative, du discours narratorial. Certes, il serait erroné de postuler que nos romanciers ne recourent pas à ce que la narratologie désigne comme le « sommaire », comme en témoigne l'exemple tiré du *Remords d'un ange* d'Adolphe d'Ennery ; il s'agit de la scène où Georges Courtenay raconte une série d'événements à l'abbé Bonfant qui n'est pas au courant de ces événements :

Et M. Courtenay raconta la fuite de Blanche, sa disparition pendant des mois, comment on l'avait crue morte et comment, après des aventures sur lesquelles elle gardait le silence, elle avait été recueillie par la duchesse de Maillepré, chez qui une coïncidence fortuite l'avait fait retrouver par Georges d'Ancenis. (A. d'Ennery, *Le Remords d'un ange*, *op.cit.*, p.409.)

Mais dans les œuvres de nos romanciers, un tel sommaire est rare, et le travail de raconter, confié au narrateur, peut fréquemment être relayé par « le personnage-narrateur délégué », comme l'explique Jean-Claude Vareille :

[...] si le narrateur omniscient risquait d'introduire des commentaires intempestifs, soyons assuré que le personnage-narrateur délégué ne se privera pas de le faire, si bien que le discours auctorial chassé par la porte réapparaîtra par la fenêtre⁵²³.

⁵²¹ Daniel Couégnas, *op.cit.*, p.99.

⁵²² Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, pp.141-144.

⁵²³ Jean-Claude Vareille, *op.cit.*, p.229.

Le travail du narrateur se réduit alors grâce aux personnages « incorrigibles bavards » qui « parlent tout le temps, même durant les actions les plus violentes, pendant qu'ils courent, pendant qu'ils tuent, pendant qu'ils meurent bien entendu »⁵²⁴. La représentation narrative de la fiction populaire est donc caractérisée par le « mode *mimétique* » (qui s'emploie à « montrer »), plutôt que par le « mode *diégétique* » (qui préfère « raconter »)⁵²⁵, ce qui contribue à produire l'illusion référentielle, dans la mesure où le lecteur a l'impression d'être confronté à une histoire qui ne dépend pas du narrateur, mais des personnages dont les existences autonomes sont établies par une série de procédures textuelles que nous avons déjà passées en revue.

Dans ce « théâtre » écrit (le texte), le narrateur s'efface ainsi derrière les personnages. Ce n'est pas le narrateur qui raconte l'histoire, mais ce sont les personnages qui parlent et rapportent les événements qu'ils ont vus, écoutés ou vécus. Ces échanges des paroles entre les personnages constituent le moteur de la narration. C'est par les discours directs de personnages-bavards qui sont souvent redondants que le lecteur connaît les événements de l'histoire, ce qui contribue encore à faire prédominer la *mimésis* sur la *diégésis* :

[...] si le texte populaire connaît l'ellipse [...], il ignore presque systématiquement le sommaire. Ce qui doit s'entendre en une double acception : d'abord il prise peu le *résumé d'un événement* (son exposé aussi bref que possible) ; ensuite il ignore, sauf en quelques articulations majeures, après notamment de longues digressions, le *résumé d'un passage antérieur* (son rappel en quelques lignes) qu'il *tend* à remplacer par une reprise et une répétition – répétition qui par définition n'apprend rien au lecteur ; mais comme un personnage, lui n'est pas au courant (en fait ce n'est même pas nécessaire parfois !), il faut bien que son interlocuteur l'affranchisse, et par le détail, ce qui permet de créer un effet de vérité par suppression de la *diégésis*⁵²⁶.

Le discours direct des personnages, s'il « n'apprend rien au lecteur », est donc d'autant plus important qu'il se charge souvent du guidage de lecture. En d'autres termes, ce sont les personnages, en tant que « narrateurs-délégués », qui participent à effectuer, à la place du narrateur, de nombreux résumés et appels d'actions passées pour guider le lecteur dans la lecture qui dure pendant des mois.

Pour le comprendre, on n'hésitera pas à citer ce passage long, emprunté à *La Petite Mionne* d'Émile Richebourg, publié dans le feuilleton en date du 15 avril 1884 : dans cette 178^{ème} livraison du roman, il s'agit de la conversation entre Alexis Mollin, l'écrivain

⁵²⁴ *Ibid*, p.230.

⁵²⁵ Gérard Genette, *op.cit.*, pp.183-189.

⁵²⁶ Jean-Claude Vareille, *op.cit.*, pp.228-229.

dramatique, et Gorges Ramel, le peintre ; ce premier raconte à ce dernier ce que « M. Florentin Broussel a fait » pour eux :

Oui, va, continua Alexis, je comprends ta surprise ; mais je n'ai plus rien à te cacher, je vais rompre aujourd'hui le silence que j'ai cru devoir garder ; il est temps que tu saches ce que M. Florentin Broussel a fait pour nous.

– Pour nous ?

– Oui, Georges, pour toi, pour Étienne Renaudin et pour moi. Rappelle-toi tout ce qui nous est arrivé d'heureux depuis que nous avons rencontré M. Broussel dans la clairière du bois de Boulogne. Que nous a-t-il dit ?

– « Je vous demande de continuer de lutter contre l'adversaire pendant un mois encore ; si, le mois écoulé, vous avez toujours la pensée du suicide, je ne serai plus là pour vous arrêter, vous pouvez mourir »

Nous avons fait la promesse de vivre un mois encore et au bout de ce mois nous ne pensions plus à nous donner la mort.

– C'est vrai.

– Nous avons repris courage, l'avenir fermé devant nous s'était rouvert, la foi nous était revenue.

La fortune nous souriait et nous faisait déjà mille promesses ! Et nous disions, étonnés des faveurs qui pleuvaient sur nous : C'est la corde d'Etienne, coupée par nous, qui nous porte bonheur !

Nous ne nous trompions pas, Georges, c'est bien la corde coupée qui nous a porté bonheur ; nous lui devons beaucoup, tout peut-être.

Nous disons encore : Ce qui nous arrive ressemble à des enchantements ; il faut que quelque bonne fée ou un puissant génie nous ait pris sous sa protection.

Eh bien, c'est vrai, ce protecteur, ce bon génie n'est pas un être chimérique, une fiction, il a un nom, un corps, il existe : c'est M. Florentin Broussel.

Il reste invisible pour mieux nous cacher le bien qu'il nous fait. Depuis un an, il veille sur nous et nous dirige sur les routes de la vie ; des obstacles nous empêchaient de marcher en avant, il les a brisés !

Nous avons besoin d'argent pour recommencer la lutte, l'argent est venu.

Un passant, un inconnu achète ton tableau, dans la rue, quatre mille francs. Qui est-il ce personnage qui passe si à propos, à l'heure voulue, rue des Ecluses-Saint-Martin ? Lui, Georges, lui, M. Florentin Broussel, ou l'homme qu'il a chargé de remplir auprès de nous, ses protégés, une mission providentielle.

Et qui donc t'a envoyé M. Robinet, le marchand de tableaux, pour t'acheter, en ayant l'air de marchander, seulement pour la forme, toutes les toiles que tu peindras dans l'année ? Lui, Georges, lui ! Et je ne crois pas me tromper en te disant que tous tes tableaux, même ceux du Salon, ont été achetés par M. Florentin Broussel.

– Ah ! tu m'ouvres les yeux, Alexis, s'écria Georges, je comprends maintenant, je comprends !

– En même temps qu'il t'encourageait, te poussait au travail, te rendait la confiance en ton talent, M. Florentin Broussel, continuant à faire agir son mandataire, s'occupait d'Etienne Renaudin et de moi, après avoir fait déjà tout ce qu'il pouvait pour Laurence, en la plaçant chez M^{me} Violet, où la pauvre enfant a trouvé une seconde mère.

Georges, l'Italien Antonio Perrucchi, l'ingénieur Desloges, c'est le personnage qui représente M. Florentin Broussel.

Qui a envoyé Etienne en Russie, où son association à la grande entreprise de travaux de chemin de fer était décidée d'avance ? M. Florentin Broussel. Qui est ce généreux et riche seigneur qui fait à notre ami une avance de deux millions et ne veut pas se faire connaître ? Encore M. Florentin Broussel.

C'est lui qui fait sortir ma petite comédie en un acte du carton aux oublis de l'Odéon ; c'est lui qui, voulant me donner les moyens de vivre, la tranquillité pour travailler, me commande un poème d'opéra pour lequel je reçois, en moins de trois mois, deux mille cinq cents francs ; c'est

lui qui dit à l'éditeur Lemière : « Éditez le volume *Les Aiguillons* ; si l'affaire est mauvaise pour vous, je vous indemniserai. » Enfin, Georges, c'est lui qui a frayé le chemin que je devais suivre et m'a ouvert toutes les portes.

Toutes, Georges, tu entends ? toutes. Car c'est encore grâce à son intervention que je suis entré au théâtre de la Porte-Saint-Martin [...] (É. Richebourg, *La Petite Mionne*, le feuilleton publié le 15 avril 1884 dans *Le Petit Journal*, et, pp.791-792 dans l'édition de J. Rouff).

Le passage cité est dans l'épisode IX intitulé « Heureux de se voir » de la quatrième partie du roman. Le discours direct d'Alexis Mollin est caractérisé par un double but. D'une part, sur le plan de la diégésis, il s'agit d'évoquer à Georges Ramel ce que Florentin Broussel a fait « depuis un an » pour Alexis Mollin, Étienne Renaudin et lui. D'autre part, il s'agit d'évoquer au lecteur ce qui s'est passé dans l'histoire. En d'autres termes, le discours d'Alexis Mollin sert ici de résumé ou de rappel des actions qui se sont passées dans les livraisons précédentes. La rencontre de ces trois personnages avec Florentin Broussel dans « la clairière du bois de Boulogne », qu'Alexis Mollin mentionne, est racontée dans les feuilletons en date du 10 et du 11 décembre 1883. L'achat des tableaux de Georges Ramel, effectué par « M. Florentin Broussel ou par l'homme qu'il a chargé de remplir [...] une mission providentielle », est raconté dans les feuilletons en date du 2 et 3 janvier 1884, alors que la visite de Georges Ramel chez Robinet, le marchand de tableaux, est racontée dans les feuilletons en date du 4 et 5 janvier 1884. Le placement de Laurence, en tant que couturière, chez Violet, est raconté dans les feuilletons en date du 31 décembre 1883 et du 1^{er} janvier 1884. L'installation d'Étienne Renaudin en Russie pour les travaux de chemins de fers est racontée dans les feuilletons en date du 7 et du 8 janvier 1884. Le contrat d'Alexis Mollin avec l'éditeur Lemière au sujet de la publication de son œuvre « *Les Aiguillons* » est raconté dans le feuilleton en date du 10 janvier 1884 et son entrée au théâtre de la Porte-Saint-Martin est racontée dans les feuilletons en date du 9 et du 10 janvier 1884.

On comprendrait dès lors que le discours d'Alexis Mollin, que nous avons cité, ait pour effet de rafraîchir la mémoire du lecteur, en lui évoquant ce qui est raconté dans les feuilletons livrés, il y a trois ou quatre mois à peu près. Le guidage de la lecture est pris en charge par les personnages qui racontent les mêmes événements : le discours redondant des personnages permet donc au lecteur de dominer un récit potentiellement interminable aux innombrables rebondissements, ce qui contribue à effacer ou à atténuer la présence du narrateur dont l'intervention peut déranger l'illusion référentielle.

Chapitre VI. Le narrateur du roman de la victime

L'examen, que nous avons mené jusqu'à maintenant, entend souligner que les procédés textuels employés par nos romanciers consistent à effacer les signes de la narration en faveur de construction de l'« effet de réel ». Toutefois, le narrateur n'est pas totalement absent dans le récit qu'il raconte. Cela nous conduit à étudier quelle est la position du narrateur dans le texte qui entend effacer la présence de cette instance organisatrice du récit pour construire l'illusion référentielle et pour susciter la lecture-immersion.

6.1. L'invitation dans le monde fictionnel

L'intrigue du récit proposé dans les œuvres de nos romanciers est complexe et caractérisée par la « ramification » qui organise les récits secondaires autour du récit principal⁵²⁷. Cela présuppose que le récit doit être maîtrisé par le narrateur, comme le note Daniel Couégnas :

Il ne suffit pas laisser les événements fictionnels apparaître en rangs serrés, voire dans le désordre, « à l'horizon de l'histoire », pour reprendre l'expression de Benveniste. Il s'agit tout autant de les *canaliser* – et la métaphore présente ici une certaine justesse – le long de la chaîne linéaire du signifiant⁵²⁸.

Le narrateur des œuvres de nos romanciers n'hésite pas de manière très explicite à intervenir dans le récit qu'il raconte, comme en témoigne l'exemple tiré de la *Chanteuse des rues* de Xavier de Montépin :

Avant d'aller plus avant dans notre récit, il nous paraît nécessaire de mettre en lumière certains points obscurs relatifs aux liens de parenté existants entre Jeanne de Brueil et les frères Fontaine, et de faire connaître la situation de fortune de la mère de Germaine. (X. de Montépin, *Chanteuse des rues*, *op.cit.*, p.114.)

Nous précisons d'emblée qu'une telle intervention de l'instance narrative, loin de déranger la possibilité de la lecture-immersion, contribue positivement à programmer cette lecture au premier degré, de manière à inviter le lecteur dans l'univers fictionnel (plus

⁵²⁷ Dans son *Roman du quotidien*, *op.cit.*, p.141., Anne-Marie Thiesse schématise la structure de la fiction de la façon suivante :

– une structure de base (S₀) ;

– de très nombreuses structures secondaires, dont le nombre n'est pas fixé par les données initiales du récit ; ces structures S₁, S₂,... S_n, s'embranchent sur S₀.

⁵²⁸ Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, *op.cit.*, p.90.

théoriquement, le « lecteur » doit être considéré comme le narrataire dont Gerald Price définit le rôle comme le « relais entre narrateur et lecteur (s), ou plutôt entre auteur et lecteurs (s) »⁵²⁹). On parlera alors de ce que Marc Angenot baptise un « narrateur-Asmodée » dans son étude pionnière intitulée *Le Roman populaire*⁵³⁰. Jean-Claude Vareille estime que ce type de narrateur rend possible « une narration *intercalée* ou à tout le moins *simultanée* ». Une telle narration permet une « inversion magique du contenant et du contenu ; la fiction n'est plus englobée par l'acte de narration ou de lecture, mais, inversement, c'est bien la narration et/ou la lecture qui sont injectées dans la fiction, en quelque sorte deviennent fiction »⁵³¹, comme en témoignent les trois exemples ci après :

À trois heures sonnait, M^{elle} de Vaudrey et M. le comte de Linières recevaient la bénédiction nuptiale.

Et, comme il fait encore grand jour et que les invités ne doivent arriver qu'à la nuit tombante, nous allons en profiter pour faire connaître au lecteur les principaux personnages de cette journée solennelle et les événements qui l'avaient précédée. (A. d'Ennery, *Les Deux Orphelines*, *op.cit.*, p.24 ; c'est nous qui soulignons.)

*Nous prions nos lecteurs de nous accompagner à la cure de Chevry, en remontant en arrière de vingt-quatre heures, ce qui nous reporte au matin du jour où, après une nuit d'orage, le soleil se levait sur les décombres fumants de l'usine incendiée, et où Jeanne Fortier s'endormait dans un bois à côté de son fils... (X. de Montépin, *La Porteuse de pain*, *op.cit.*, p. 136 ; c'est nous qui soulignons.)*

*Quoi qu'il en soit, nous demandons à nos lecteurs la permission de les introduire dans les spacieux et magnifiques salons de la rue de Varennes, par un des premiers jeudis du mois de mars dernier. (A. d'Ennery, *Martyre !*, *op.cit.*, p.507 ; c'est nous qui soulignons.)*

On notera que le procédé du « narrateur-Asmodée » vise avec insistance à inviter le lecteur dans l'histoire qu'il raconte : le narrateur « prend le lecteur par la main, passe à travers les portes, lui ouvre les alcôves, invisible à côté des personnages »⁵³². Pour Jean-Claude Vareille, cette adresse émise par le « narrateur-Asmodée » au lecteur n'est pas une « invite », mais c'est une « *sommat*ion à participer » : le lecteur « se trouve convoqué *dans* la fiction, amené à sa hauteur, ou en son centre, en tant que spectateur *immédiat* »⁵³³.

Pour capter le lecteur par son récit, le narrateur recourt fréquemment à l'indéfini « on ». Dominique Maingueneau explique le caractère de l'indéfini « on » en ces termes :

⁵²⁹ Gerald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n°14, avril 1973, p.192.

⁵³⁰ Marc Angenot, *Le Roman populaire. Recherches en paralittérature*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1975, pp.63-64.

⁵³¹ Jean-Claude Vareille, *Le Roman populaire français*, *op.cit.*, p.186.

⁵³² Marc Angenot, *op.cit.*, p.63.

⁵³³ Jean-Claude Vareille, *op.cit.*, p.186.

Il [« on »] présente en effet la particularité de référer à une subjectivité, mais sans prendre en compte la distension entre énonciateur, co-énonciateur et non-personne, en effaçant en quelque sorte les frontières entre les positions de 1^{er}, 2^{er} et 3^{er} personnes⁵³⁴.

C'est donc en s'appuyant sur cet enjeu de l'indéfini « on » que le narrateur tente de créer la connivence avec le lecteur :

On sait, maintenant, au pouvoir de quels misérables était tombée la pauvre Louise. Mais ce qu'on n'a pu imaginer encore, ce sont les épouvantables épreuves qu'allait subir la malheureuse enfant. (A. d'Ennery, *Les Deux Orphelines*, *op.cit.*, p.316.)

On se souvient que le Lyonnais avait indiqué jadis à Jeanne la boulangerie Lebret, et qu'il lui avait procuré la place de porteuse de pain. (X. de Montépin, *La Porteuse de pain*, *op.cit.*, p.1036.)

Comme on le voit, M^{me} Melville connaissait Gabrielle et l'aimait déjà avant qu'elle entrât dans sa maison. (É. Richebourg, *Cendrillon*, in *Les Romanciers populaires*, Paris, Geffroy, N° 327, p.101.)

Dans ces trois exemples cités, l'indéfini « on » introduit une sorte de brouillage de frontières dans le système de personnes : il permet d'échapper à l'alternative extérieure/intérieur ; autrement dit, il fonctionne comme l'élément qui abolit ou au moins atténue la distinction entre le monde fictionnel et le monde réel, car il réfère à la fois au narrateur et au lecteur. On parlera ici de ce que Jean-Claude Vareille appelle la « lecture assistée » ou la « lecture *en groupe* » permise par l'usage de l'indéfini « on » :

Or, l'indéfini par excellence c'est « on ». « On se rappelle que ». « On verra par la suite ». Qui se souvient ? Qui verra ? Le lecteur sans doute ; mais, par égard, le narrateur aussi qui lit par dessus son épaule, l'accompagne dans sa découverte, revient en arrière ou anticipe avec lui. Appelons cela de la lecture assistée ; de la lecture *en groupe* aussi, puisque nous y percevons encore les tournures du conte et du langage oral⁵³⁵.

L'usage de l'indéfini « on » constitue donc un des facteurs essentiels dans la programmation de la lecture-immersion : par l'indéfini « on », le lecteur est capté et placé par/dans la fiction.

Cette « science de la captation », nous dit Jean-Claude Vareille, est complétée par le « couplage de l'indéfini avec le *conditionnel* » ; représentant un monde potentiel ou irréel, le conditionnel permet au narrateur de faire « une proposition, une suggestion (à la fois de

⁵³⁴ Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire* (1986), Paris, Nathan, coll. « Lettres Sup », 2003, pp.18-19.

⁵³⁵ Jean-Claude Vareille, *op.cit.*, p.188.

construction et de lecture), mais, surtout, de par une exquise politesse à l'égard de son destinataire, *il n'impose rien* »⁵³⁶ :

Le lendemain, vers dix heures, après avoir embrassé Jacques Mellier, Blanche sortit de la ferme, ayant à son bras un panier d'osier léger et coquet.

Elle allait à Frémicourt.

Au lieu de prendre le chemin vicinal, qui était cependant le plus direct, elle gagna le sentier de la Sableuse, lequel serpente à travers les saules, les peupliers et les aulnes, suivant les méandres du cours d'eau. Instinctivement, la jeune fille cherchait la solitude. Et puis, au printemps, quand tout est vert, que tout bourdonne, chante et fleurit, on préfère aux chemins poussiéreux les étroits sentiers que bordent les églantiers, la clématite, la marciennes et l'aubépine en fleur. On cherche la fraîcheur et l'ombre, *n'aurait-on pas* comme Blanche le désir de s'isoler afin de pouvoir parler à son âme ou reprendre un beau rêve interrompu. (É. Richebourg, *La Fille maudite*, *op.cit.*, pp.204-205 ; c'est nous qui soulignons.)

Le souper fut plus joyeux encore que la soirée ; les conversations s'étaient engagées de voisins à voisines sur le ton de la plus exquise galanterie, et le champagne avait provoqué chez tous les convives une gaité qui enchantait le marquis. Diane, placée en face de lui, devait naturellement faire les honneurs de la table et elle s'en acquittait avec la grâce la plus charmante. Cependant, *un observateur habile n'aurait pas eu grand' peine* à voir passer sur ce front si pur quelques petites ombres, indices certains des efforts que la pauvre fille s'imposait pour cacher à ses amis, et surtout à son père, les cruelles souffrances de son âme. (A. d'Ennery, *Les Deux Orphelines*, *op.cit.*, p.34 ; c'est nous qui soulignons.)

Gérard se leva et vint apporter au banquier la feuille que ce dernier avait consultée déjà avant l'arrivée de son client, puis il retourna s'asseoir devant son bureau et parut de nouveau s'absorber dans le dépouillement de sa correspondance. Mais un observateur aurait remarqué sans peine que si ses regards se fixaient sur une lettre, son attention était tout entière ailleurs. (X. de Montépin, *Le Marchand de diamants*, *op.cit.*, pp.12-13 ; c'est nous qui soulignons.)

On constatera que le couplage de l'indéfini avec le conditionnel permet au narrateur d'anticiper ce que le lecteur peut penser, sentir ou percevoir lors de la lecture des passages en question. En d'autres termes, le procédé consiste à orienter le lecteur pour le faire adhérer à la pensée du narrateur, son sentiment ou sa perception sur les événements qui sont racontés dans l'histoire. Par cette entreprise que nous pouvons considérer comme une sorte de rhétorique, le lecteur est invité à avoir la même idée, le même sentiment ou la même perception que le narrateur, ce qui contribue à abolir ou à atténuer la distinction entre le narrateur et le lecteur.

On comprendra dès lors que les procédés narratifs, que nous avons passés en revue rapidement (l'introduction de « nous » appuyée sur le « narrateur-Asmodée », le recours de l'indéfini « on » et l'usage du « couplage de l'indéfini avec le conditionnel »), contribuent à créer la connivence entre le narrateur et le lecteur. Et, cette connivence permet d'abolir ou d'atténuer la distance entre ces deux instances (l'une, qui est inscrite dans le texte, et l'autre,

⁵³⁶ *Ibid.*, p.189.

qui est hors du texte). Jean-Claude Vareille explique l'effet produit par cette annulation ou cette atténuation de la distance entre le narrateur et le lecteur, permise par les formules du « nous », du « on » ou de l'« observateur » :

Au travers des formules citées, se manifeste aussi un phénomène à nous déjà familier sous une autre approche. À savoir que le narrateur-lecteur (le « on » ou le « nous » ou l'« observateur ») subrepticement, est entré de nouveau dans la fiction, devenant un promeneur, un invité anonyme, par les yeux de qui la scène se trouve vue et interprétée. Les personnages dont il est question, il les a (ou : il aurait pu le faire) croisés dans la rue, rencontrés dans un salon : il n'est pas au-dessus, il est à côté. Le lecteur devient ainsi un *personnage potentiel implicite* : il est impliqué/piégé parce que *fictionnalisé* : il est doucement poussé à entrer dans le livre pour participer à son action et non pas seulement en être informé⁵³⁷.

Ainsi, après avoir vu Elie Drack se diriger, « en traversant la Seine sur le pont Royal », « vers l'hôtel du Louvre », situé « rue de Rivoli », le lecteur de *Martyre !* assistera de même, « dans la vieille maison de la rue de Varennes », au « spectacle déchirant » dans lequel Roger de Moray explique à sa fille Paulette la raison pour laquelle il a divorcé d'avec Laurence, sa femme et la mère de la jeune fille :

Laissons ce brave homme [M. Drack], qui luttait en vain contre son émotion, se diriger paisiblement à pied vers l'hôtel du Louvre, rue de Rivoli, en traversant la Seine sur le pont Royal, et restons dans la vieille maison de la rue de Varennes où nous menace un spectacle déchirant, comme on le devine.

Il va bien falloir, en effet, que M. de Moray s'arme de courage et avoue à sa fille sinon la vérité tout entière, du moins ce qu'il est nécessaire qu'elle en sache pour comprendre comment il se fait que son père et sa mère soient désormais des étrangers l'un pour l'autre. (A. d'Ennery, *Martyre !*, *op.cit.*, pp.583-584.)

La communication entre le narrateur et le lecteur est donc caractérisée par celle entre le conteur et l'auditeur. Jacques Migozzi explique à ce propos que ce sont « les interventions appuyées du narrateur » qui inaugure cette communication immédiate avec le lecteur, en constituant « une relation contractuelle entre le conteur et son public »⁵³⁸ :

Rituellement placées en ouverture ou en clause des séquences du récit, dont elles éclairent les sinuosités, ces mimèses d'interactions verbales interpellent le lecteur comme coénonciateur de la *performance*, au sens que Paul Zumthor prête à ce terme dans son *Introduction à la poésie orale*⁵³⁹.

L'énonciation narrative dans les œuvres du roman de la victime feint donc une situation de communication orale entre le narrateur et le lecteur (et le narrataire), et cette situation

⁵³⁷ *Ibid.*, p.190.

⁵³⁸ Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire*, *op.cit.*, p.134.

⁵³⁹ *Ibid.*, p.136.

souligne par conséquent le statut de coénonciateur qui est conféré au lecteur : narrateur et lecteur entrent en communication, et ils partagent la même histoire. En d'autres termes, le « contrat de lecture » stipule que le lecteur accepte la promenade dirigée par le narrateur.

6.2. La vraisemblabilisation du récit par le narrateur : l'usage de l'énoncé au présent gnomique

Nous avons déjà eu l'occasion de constater avec Ruth Amossy et Elisheva Rosen que la formule : « un de ces... qui » prend le rôle majeur dans la tentative d'ancrer la fiction dans la réalité du lecteur. Cette vraisemblabilisation du récit est aussi fondée sur le recours par le narrateur à l'énoncé au présent gnomique, qui a pour effet de présenter, selon Vincent Jouve, « ce que le narrateur considère comme des vérités générales valables au-delà de l'univers textuel »⁵⁴⁰.

Dans les exemples suivants, empruntés aux romans de Xavier de Montépin, le narrateur recourt à l'énoncé présent gnomique pour justifier la réaction du personnage face à la police :

Elle [M^{me} Biju] éprouva d'abord un très grand embarras, car la présence des gens de justice trouble et inquiète toujours, même ceux qui n'ont absolument rien à se reprocher. (X. de Montépin, *Le Fiacre N° 13*, *op.cit.*, p. 349.)

– Je me nomme Roussillon, et je suis inspecteur de la police de sûreté.
Quoique Lucie n'eût à se reprocher aucun acte coupable, elle le croyait du moins – elle tressaillit et sentit un petit frisson passer sur sa chair.
Le mot police produit toujours une impression désagréable même chez les personnes les plus foncièrement honnêtes...
On n'aime pas voir intervenir dans son existence les gens qui en font partie. (X. de Montépin, *Chanteuse des rues*, *op.cit.*, pp.461-462.)

Le narrateur de *La Porteuse de pain* du même romancier fait appel à l'énoncé au présent gnomique pour inventer une pseudo-psychologie des criminels :

Le Dijonnais [Ovide Soliveau] jeta un regard autour de lui, cherchant un café où il pourrait tracer quelques lignes.
Ses yeux rencontrèrent l'enseigne : AU RENDEZ-VOUS DES BOULANGERS.
Cette enseigne il la reconnut, et un petit frisson agita son corps, mais il existe un fait étrange, anormal, inexplicable, et cependant indiscuté, c'est que les criminels aiment à revoir les lieux où ils ont combiné et exécuté leur crime.
Une sorte d'irrésistible aimant les y ramène malgré le danger.
Ovide franchit le seuil de l'établissement du marchand de vin. (X. de Montépin, *La Porteuse de pain*, *op.cit.*, p.1038.)

⁵⁴⁰ Vincent Jouve, *La Poétique des valeurs*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 2001, p.93.

Dans *La Dame en noir* d'Émile Richebourg, le narrateur utilise l'énoncé au présent gnomique pour justifier la « crise de larmes » de Blanche de Mégrigny :

Blanche était dans un de ses jours de grande tristesse.

Seule dans son boudoir, elle tenait dans ses mains sa tête lourde de noires pensées et pleurait à chaudes larmes.

Si la jeune femme eût été une mijaurée, une petite-maîtresse, on aurait pu dire qu'elle avait ses nerfs.

Cette crise de larmes tenait à la mauvaise disposition d'esprit où se trouvait Blanche, et, évidemment, sa nervosité y était pour quelque chose.

Beaucoup de jeunes femmes ont de ces tristesses, de ces accablancements sans cause apparente, et éclatent tout à coup en sanglots sans qu'elles-mêmes puissent dire exactement pourquoi. (É. Richebourg, *La Dame en noir*, *op.cit.*, p.792.)

L'usage de l'énoncé au présent gnomique est donc d'autant plus efficace pour l'entreprise « réaliste » de nos romanciers qu'il contribue parfois à justifier l'enjeu du « hasard » qui prend un rôle important dans la mise en intrigue de l'histoire. On sait que la dimension extraordinaire et invraisemblable des œuvres du roman de la victime fait l'objet de remarques négatives. On peut même dire que l'enjeu du « hasard » constitue un des éléments fondamentaux qui caractérisent les œuvres de nos romanciers. On peut toutefois noter que le narrateur tente d'exclure, autant qu'il est possible, cette dimension extraordinaire et invraisemblable de ses histoires. C'est en s'appuyant sur l'énoncé au présent gnomique qu'il en justifie l'action. Ce qui est constaté dans les exemples tirés de deux romans d'Émile Richebourg :

Un jour, boulevard Bonne-Nouvelle, la fausse Césarine se trouva tout à coup en face de la vraie Césarine Leverdier.

Il y a dans la vie, à chaque instant, de ces rencontres fatales, amenées par le hasard. (É. Richebourg, *La Petite Mionne*, *op.cit.*, pp.774-775.)

Il y a des riens qui deviennent des événements importants et qui sont tout dans la vie. Cette rencontre, si naturelle et si ordinaire dans une gare de chemin de fer, allait décider de l'avenir de ce jeune homme et de cette belle fille qui, sans l'horrible guerre et la maladie d'un vieillard, ne se seraient probablement jamais rencontrés. (É. Richebourg, *Les Deux Berceaux*, tome I : *La fille de l'aveugle*, Paris, Dentu, 1878, p.64.)

Ces « rencontres » ne seront pas mises en cause dans la mesure où elles sont interprétées dans le cadre des faits par l'énoncé au présent gnomique.

L'usage de ce type d'énoncé permet au savoir inventé par le narrateur de s'intégrer dans la lignée de l'opinion publique ou du lieu commun que l'on peut appeler les « éléments

doxiques »⁵⁴¹. Définis comme l'ensemble des croyances largement partagées dans une société donnée et à une époque donnée, ces éléments doxiques constituent le fondement de la vraisemblance sur laquelle s'appuie le discours romanesque ou non, même si elles ne sont pas fondées sur la véracité validée par le savoir scientifique, dans la mesure où elles possèdent une valeur de probabilité⁵⁴².

6.3. La « fonction idéologique »

Dans la théorie de la « production de l'intérêt romanesque » bâtie par Charles Grivel, l'œuvre littéraire constitue « un discours parabolique, illustratif, donne à souscrire à un sens », car l'acte de raconter « suppose la volonté d'enseigner, implique l'intention de dispenser une leçon, comme aussi celle de la rendre évidente »⁵⁴³. Les œuvres de nos romanciers ne font pas exception, et l'on se rappelle que Jean-Claude Vareille a bien décelé un appareil instructif impliqué dans le roman populaire⁵⁴⁴, tels qu'il structure le manuel scolaire au temps de l'école de Jules Ferry, analysé par Jean-Yves Mollier⁵⁴⁵. Sans nous attarder sur cette dimension instructive affichée par le roman de la victime, nous nous concentrons ici sur la « fonction idéologique » – au sens donné par Gérard Genette – assumée par le narrateur⁵⁴⁶.

On souligne fréquemment que les œuvres de nos romanciers et, plus généralement, les fictions que l'on peut ranger sous l'étiquette du roman de la victime, évitent soigneusement les discours sur les questions sociales et politiques. On récusera toutefois cette idée largement répandue, si l'on constate que le narrateur de ces œuvres aime souvent émettre ses jugements et ses opinions, au-delà du cadre du récit, sur de telles questions. C'est le narrateur des romans d'Émile Richebourg qui affiche le plus souvent cette « fonction idéologique ».

Ainsi, le narrateur des *Deux Berceaux* développe-t-il son opinion sur l'éducation des enfants, lorsqu'il raconte comment Léon du Lucerolle – qui est en réalité Louis-Ernest Ricard –, après avoir été « absolument gâté » par Louise Verdier, la nourrice, – qui est en réalité la vraie mère de Louis-Ernest, le faux Léon –, devient « un véritable petit tyran », incorrigible

⁵⁴¹ Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours* (2000), Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2006, p.110.

⁵⁴² *Ibid*, p.100.

⁵⁴³ Charles Grivel, *op.cit.*, p.318.

⁵⁴⁴ Jean-Claude Vareille, « Pédagogie, éthique et rhétorique », *Tapis-franc*, revue du roman populaire, n° 4, automne 1991, pp.100-127.

⁵⁴⁵ Jean-Yves Mollier, « Le manuel scolaire et la bibliothèque du peuple », in *La Lecture et ses publics à l'époque contemporaine*, *op.cit.*, pp.51-70.

⁵⁴⁶ Gérard Genette, *op.cit.*, pp.262-263.

non seulement par Louise Verdier, mais aussi par Mathilde de Lucerolle, la mère qui prend Louis-Ernest pour son véritable enfant :

M^{me} de Lucerolle, qui essayait vainement de développer en lui les bons sentiments, voyait tout cela beaucoup avec de chagrin.

– Hélas ! se disait-elle souvent, il ne tient ni de son père ni de moi ; il ressemble à son grand père maternel.

Elle croyait cela, la pauvre Mathilde !

Il arriva un moment où elle n’osa presque plus lui faire de remontrances, car alors c’étaient des emportements, des trépignements, des cris furieux qui remplissaient toute la maison. Un jour le mauvais garnement ne craignait pas de lui cracher à la figure, ce qu’il faisait journallement à Louise et aux autres domestiques.

Cela se passera en grandissant, disait Louise ; Il ne faut pas contrarier les enfants, cela leur fait un mauvais caractère.

Que de parents stupides raisonnent ainsi ! Nous en avons, en ce moment, un triste exemple sous les yeux. Vous craignez de réprimander vos enfants, de les contrarier, de les corriger sévèrement quand ils le méritent ; ce n’est pas seulement de la faiblesse, c’est de la lâcheté ! Vous faites des petits misérables, et ce ne sont pas des hommes, ce sont des monstres que vous donnez à la société ! (É. Richebourg, *Les Deux Berceaux*, op.cit., pp.158-159.)

Dès le sixième paragraphe du passage cité, s’impose le jugement du narrateur. On voit clairement que la portée de ce jugement narratorial dépasse le cadre du récit, puisqu’il se présente à travers l’énoncé au présent gnomique. Ce discours narratorial s’adresse de façon très explicite au lecteur en s’appuyant sur « vous », un terme qui semble désigner les lecteurs-parents. C’est en leur montrant le « triste exemple » de Louise Verdier qui ne réprime, ni contrarie, ni corrige Léon de Lucerolle (Louis-Ernest) que le narrateur impose son opinion générale sur l’éducation de l’enfant.

On parlera ici de la notion de l’*ethos*, défini par Jérôme Meizoz comme « l’image de soi que l’énonciateur impose dans son discours afin d’assurer son impact »⁵⁴⁷, ou par Dominique Maingueneau : « l’*ethos* est une notion discursive, il se construit à travers le discours, ce n’est pas une “image” du locuteur extérieure à la parole »⁵⁴⁸.

Construite à partir du discours romanesque, la figure d’Émile Richebourg se présentera aux yeux du lecteur comme un républicain qui s’intéresse à la question de l’éducation d’enfants. On se souvient que c’est par la sollicitation formulée par Léon Gambetta que notre romancier, « fervent républicain », écrit *Les Deux Berceaux* pour le publier dans *La Petite*

⁵⁴⁷ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l’auteur*, Genève, Slatkine Erudition, 2007, p.22.

⁵⁴⁸ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d’énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2004, p.205.

République française, en considérant la publication de son roman dans ce journal comme une « œuvre de propagande » en faveur de la diffusion d'une idée républicaine⁵⁴⁹.

Cet *ethos* républicain d'Émile Richebourg est aussi construit dans ses autres œuvres. Le narrateur de *La Petite Mionne* développe en effet son opinion à propos de l'alcoolisme propagé dans les classes populaires de Russie à la fin du XIX^e siècle, marquée par l'abolition de l'esclavage réalisée par le tzar Alexandre II :

On s'indigne contre l'ivrognerie anglaise ; mais, sous ce rapport, l'Angleterre est un modèle de sobriété à côté de la Russie.

L'ivrognerie russe n'est pas un vice ignoble, c'est un chapitre du budget des recettes.

Réprimer l'ivresse en Russie, c'est commettre un attentat contre le Trésor.

Non seulement l'ivresse publique n'est pas punie, elle est en quelque sorte encouragée.

Pourquoi ?

Parce que l'impôt sur l'alcool entre directement dans la cassette impériale.

Ce qu'il y a de cabarets en Russie ne saurait se dire.

Comme l'empereur Vespasien, de cynique mémoire, le fisc russe dit que l'argent n'a pas d'odeur.

Et, chose bizarre, les murs des cabarets les plus immondes sont décorés d'images saintes devant lesquelles brûle une petite lampe. Le moujik se saoule en marmottant des prières.

Il jure, il blasphème et tient les propos les plus obscènes devant les emblèmes de sa religion.

Le peuple russe est sale, sale dans sa vie, sale dans son langage. Nos charretiers et nos filles rougiraient s'ils entendaient les Russes ivres et même à jeun.

La pudeur est ignorée dans les basses classes.

Aux jours de fête, il est impossible aux femmes de la noblesse, de la bourgeoisie et des marchands de sortir à pied. En voiture, elles sont forcées de baisser constamment les yeux.

Le garde des rues circule au milieu de tout ce monde sans s'étonner, sans mot dire.

Les ivrognes, étendus ivres-morts sur le pavé, se rencontrent à certains jours de fête pour ainsi dire à chaque pas.

De cela, la police ne s'émeut ni ne s'indigne.

Les agents relèvent l'homme ou la femme, ou plutôt la brute. Ils mettent l'ivrogne dans un tombereau ou un traîneau, qui se promène à travers les rues, recueillant ainsi, jusqu'à ce qu'il soit rempli, tous les individus ivres-morts qui gênent la circulation.

Cette étrange cargaison est déposée au premier corps de garde. Il en est que le froid a saisis et qui ne se réveillent plus. Ceux-là sont portés au cimetière sans autre formalité.

Si, par hasard, un homme croit devoir faire de la morale à ces malheureux, tous répondent :

– Que voulez-vous, Excellence, nous sommes si misérables !

La liberté améliorera-t-elle la situation du Russe ? Lui fera-t-elle comprendre que la dignité humaine doit être respectée ?

Nous l'espérons.

Malheureusement, une habitude séculaire, et surtout la rigueur du climat, rendent très lente cette transformation si désirable. (É. Richebourg, *La Petite Mionne*, *op.cit.*, pp.965-966.)

Le narrateur accuse donc les classes populaires de Russie de se livrer à l'« ivrognerie ». S'il a parfois un ton violent et méprisant (« Le peuple russe est sale, sale dans sa vie, sale dans son langage », par exemple), le narrateur ne manque pas de prévenance pour ces « malheureux ». Il reconnaît qu'il n'est pas facile de donner une éducation morale à ce peuple

⁵⁴⁹ Albert Cim, *Le Dîner des gens de lettres*, *op.cit.*, pp.53-54

de Russie, mais il espère que l'on améliore les mauvais mœurs des classes populaires ; il est toutefois à noter que le narrateur, semble-t-il, n'est pas naïf au point de croire la transformation des mœurs. Le narrateur semble insister tout de même sur cette nécessité de transformation des mœurs, car l'« ivrognerie », cette maladie sociale, donne un coup de frein au développement national de la Russie : c'est du travail des ouvriers que dépend l'avenir du pays, où la « liberté » a triomphé grâce à l'affranchissement des serfs.

Cette insistance sur le travail laisse entrevoir l'un des principes de l'idée républicaine, et le narrateur de *La Petite Mionne* encourage du même coup les ouvriers français dans un autre discours :

Tout change, tout se transforme. Voilà le progrès ! Malheureusement, plus on a, plus on veut posséder ; on ne sait plus se contenter. Le luxe chez les petits devient une plaie ; il faut à l'ouvrière des bracelets aux poignets, des brillants aux oreilles de la demoiselle de boutique. L'ouvrier qui se plaint ne se souvient plus comment son père a pu l'élever ; il jalouse le capital sans songer que le capital est acquis par le travail. Combien de capitalistes de nos jours ont commencé par être des ouvriers !
Si vous voulez vivre, si vous voulez posséder, travaillez. C'est la loi commune. Mais qu'on ne jette pas le samedi soir sur les comptoirs d'étain la moitié de la paye de la quinzaine. La paye de la quinzaine, c'est le sourire de la femme qui attend, c'est le pain des enfants !
Pas de songes creux, pas de revendications absurdes, fermons l'oreille aux discours de ces beaux parleurs, de ces faux ouvriers qui n'aiment pas le travail, qui demandent en hurlant du travail ou du pain, et sur lesquels on trouve, caché dans leurs poches, de l'or.
Le travail, tout par le travail et rien que par le travail !
Les étrangers semblent vouloir nous écraser par la concurrence ; ils seront impuissants, car nous sommes défendus par le génie de notre industrie. Ouvriers, mes amis, on vous provoque à cette lutte pacifique du travail ; eh bien, à l'œuvre tous et prouvez une fois de plus que les ouvriers français sont toujours les premiers ouvriers du monde ! (*Ibid.*, pp.332-333.)

Là encore, il s'agit de la valorisation du travail. Ce discours narratorial mérite d'être souligné, et ce pour deux raisons fondamentales. D'une part, il témoigne d'un « grand optimisme idéologique » qui consiste à penser que « [le] *travail* est la valeur universelle qui opère idéalement l'union des classes », et qu'« il permet l'ascension sociale et justifie la domination sociale »⁵⁵⁰. Le narrateur tente ainsi d'éviter une idée révolutionnaire, en brouillant l'opposition entre la classe dominante et la classe dominée : « Combien de capitalistes de nos jours ont commencé par être des ouvriers ! » L'exaltation du travail est donc le levier républicain du changement social, tout en défendant les ouvriers contre les « discours de ces beaux parleurs, de ces faux ouvriers » qui tentent les pousser à une révolution avec la violence.

⁵⁵⁰ Lise Queffélec, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, op.cit., p.91.

D'autre part, le discours narratorial mobilise ici ce que la rhétorique aristotélicienne appelle le « pathos » qui sert à mettre le lecteur dans « l'état émotionnel qui favorise l'acceptation des arguments narratifs »⁵⁵¹. Sans nous engager ici dans l'analyse sur la modalité dont le texte suscite des émotions chez le lecteur (nous reviendrons sur cette question dans notre chapitre IX), nous nous bornons à constater que c'est en recourant à l'injonction que le narrateur tente de susciter le sentiment de dignité chez les lecteurs-ouvriers et la fierté d'appartenir à leur classe : « eh bien, à l'œuvre tous et prouvez une fois de plus que les ouvriers français sont toujours les premiers ouvriers du monde ! » Liée au maniement du « pathos », la stratégie argumentative est bien claire : le narrateur s'efforce de faire grandir ce sentiment de dignité des ouvriers de la III^e République dont l'avenir de la France dépend du travail, en fondant son discours sur une réfutation des idées largement diffusées au cours du XIX^e siècle qui dévalorisent les ouvriers comme les catégories sociales qui appartiennent à ce qu'Honoré Antoine Frégier baptise les « classes dangereuses » dans ses enquêtes sociales au temps de Louis-Philippe⁵⁵².

Que le travail puisse permettre le changement de la société actuelle dans laquelle s'opposent les classes dominantes et les classes dominées, c'est donc la thèse défendue par le narrateur de *La Petite Mionne*. C'est probablement dans cette perspective que l'on peut comprendre la position politique du narrateur de *La Dame en noir* qui commente la Commune de Paris :

[...]

Paris réduit par la famine est forcé de capituler.

L'ennemi accorde un armistice pendant lequel la ville est ravitaillée.

Ensuite la paix est signée à de si dures conditions que les cœurs français en saignent encore.

Guillaume de Prusse, qui s'est fait proclamer empereur d'Allemagne dans le palais de Louis XIV, à Versailles, exige impérieusement la cession de l'Alsace et de la Lorraine, et pour que le territoire national soit évacué, la France meurtrie, mutilée, écrasée, ruinée, devra verser cinq milliards dans les caisses allemandes.

Hélas ! ce n'est pas tout ; nous ne sommes pas encore à la fin de nos désastres, de nos malheurs.

Paris pressent une nouvelle révolution ; elle couve comme le feu sous la cendre. Enfin elle éclate le 18 mars, sous les yeux de l'ennemi, qui ne s'est pas encore éloigné de la ville.

C'est une formidable insurrection. C'est la Commune.

Les insurgés, maîtres de Paris, s'emparent de tous les pouvoirs publics. La Commune a ses ministres, elle règne et terrifie Paris. Elle décrète que tous les hommes de vingt à quarante ans, pouvant tenir un fusil, sont ses soldats ; elle a un ministre des finances qui puise à pleines mains dans les caisses de l'Etat, car il faut la solde des soldats fédérés enrégimentés pour la guerre civile.

⁵⁵¹ Albert W. Halsall, *L'Art de convaincre. Le récit pragmatique. Rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Paratexte, 1988, p.215.

⁵⁵² Honoré Antoine Frégier, *Des classes dangereuses de la population des grandes villes*, Bruxelles, Meline, 1840.

La Commune n'espère rien moins que de s'emparer de toute la France. Ce gouvernement d'aventure a des chefs audacieux qui croient pouvoir substituer ce qu'ils ont créé au gouvernement légal du pays, qui a à sa tête M. Thiers, que les représentants de la nation, élus par le suffrage universel, viennent de nommer président de la République.

Hélas ! nous voilà en pleine guerre civile, l'armée des fédérés d'un côté, de l'autre l'armée de Versailles. Ce ne sont plus les Allemands que l'on a devant soi, ce sont des Français, ce sont des frères !

Et quand un homme tombe, frappé d'une balle ou d'un coup de baïonnette, que ce soit d'un côté ou de l'autre, c'est un sang généraux qui coule, le sang d'un enfant de la France !

Toutes les guerres sont épouvantables et doivent être maudites. Si la guerre avec l'étranger a ses horreurs, la guerre civile est cent fois plus horrible.

La Commune devait être vaincue ; c'était fatal. Pour qu'une insurrection soit triomphante, il faut toujours qu'elle ait le bon droit de son côté, qu'elle soit soutenue par le sentiment général du pays et non par une poignée d'ambitieux vulgaires et d'hommes de désordre.

Dès le premier jour, la Commune était condamnée à disparaître ; mais de sa courte existence elle devait laisser un effrayant souvenir : les otages fusillés et les principaux monuments de Paris incendiés. (É. Richebourg, *La Dame en noir*, op.cit., pp.879-880.)

L'épithète qualificatif : « formidable » traduit parfaitement la distanciation idéologique du narrateur par rapport à cet événement révolutionnaire. Pour lui, la Commune n'est pas valorisable : la légitimité de son « gouvernement d'aventure » est problématisée, car les « chefs audacieux » de ce gouvernement ne sont pas « les représentants de la nation, élus par le suffrage universel ». Pour une révolution sociale et politique, le recours au « suffrage universel » est d'autant plus important pour le narrateur de *La Dame en noir* que c'est le seul moyen qui permet d'éviter une « guerre civile [qui] est cent fois plus horrible » que « la guerre avec l'étranger ». S'il ne se donne pas dans l'hystérie anti communarde, caractéristique des premières années de la III^e République balbutiante, Émile Richebourg reprend donc néanmoins les principaux motifs participant à la diabolisation de Paris libre.

De l'encouragement de la formation de l'enfant « républicain » (*Les Deux Berceaux*) à la dévalorisation d'une révolution présupposant une guerre civile (*La Dame en noir*), en passant par l'exaltation du travail permettant une société sans classe (*La Petite Mionne*), le narrateur des romans d'Émile Richebourg n'est ainsi pas indifférent aux questions actuelles. Autrement formulé, le narrateur propose au lecteur les valeurs républicaines dans leurs dimensions éthique et politique. L'effet du discours narratorial qui affiche la « fonction idéologique » mérite d'être souligné, dans la mesure où il est possible que l'inscription des questions actuelles et « réelles » dans le roman puisse faire momentanément sortir le lecteur de l'univers fictif qui l'absorbe : le lecteur n'est plus dans le monde romanesque, mais il est confronté à la réalité lorsque le narrateur affiche sa « fonction idéologique » pour analyser des questions actuelles et « réelles ». En termes de théorie de « la lecture comme jeu » proposé

par Michel Picard⁵⁵³, on peut supposer que le discours narratorial en « fonction idéologique » convoque le *lectant* dans lequel le lecteur est amené à réfléchir à ces questions sociales et « réelles », de manière à écarter le *lu* que Michel Picard définit comme la part du lecteur piégée par la puissance manipulatrice du récit.

Certes, comme le montre Ellen Constans, si le narrateur émet ses jugements et ses opinions sur des questions actuelles et « réelles », le roman de la victime ne se considère pas comme un roman qui sert de propagande à une idéologie. L'inscription de ces questions dans la fiction a pour intérêt romanesque de fournir « des motifs pathétiques » et d'« hyperboliser les qualités des personnages positifs »⁵⁵⁴. Dans la majorité des cas, ces discours, émis par le narrateur, à propos des questions sociales, sont « artificiellement plaqués sur la narration »⁵⁵⁵ : ils n'ont pas pour objectif d'inviter le lecteur à mettre en cause la société dans laquelle il vit.

Toutefois, il convient de noter qu'au-delà de l'évocation des questions actuelles et « réelles » par le narrateur, le roman de la victime implique tout de même un substrat idéologique conservateur dans son ensemble, qui, en naturalisant des normes, modélise les représentations conformément à la fonction de « modélisation analogique » de la fiction, théorisée par Jean-Marie Schaeffer⁵⁵⁶. Si le roman de la victime n'assume pas de « visée argumentative », sa « dimension argumentative » – pour reprendre la distinction de Ruth Amossy⁵⁵⁷ – est incontestable. Nous reviendrons sur cette question plus tard.

⁵⁵³ Dans la théorie de la « lecture comme jeu », Michel Picard propose trois instances lectrices : le *liseur* défini comme une part du lecteur qui, tenant le livre entre ses mains, maintient le contact avec le monde extérieur ; le *lectant* comme une instance de la secondarité critique qui s'attache à la complexité du récit ; le *lu* comme une inconscience du lecteur qui réagit aux structures fantasmatiques du roman (Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1986, pp.112-113 et p.134.). Cette typologie de Michel Picard n'est pas complètement identique à celle proposée par Vincent Jouve dans son *Effet-personnage dans le roman*, à laquelle nous recourons lorsque nous nous tenterons d'étudier les rapports complexes du lecteur au personnage.

⁵⁵⁴ Ellen Constans, « Le peuple sans mémoire du roman de la victime », in *Problème de l'écriture populaire au XIX^e siècle*, p.103.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p.111.

⁵⁵⁶ Jean-Marie Schaeffer, « De l'imagination à la fiction », *Vox Poetica*, *op.cit.*

⁵⁵⁷ Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, *op.cit.*, pp.33-34.

Chapitre VII. « Effet-personnage » et lecture

Dans son *Effet-personnage dans le roman*⁵⁵⁸, Vincent Jouve a envisagé le personnage du point de vue de lecteur. En partant de travaux de Michel Picard⁵⁵⁹, le théoricien retient trois instances que l'on peut observer chez tout le lecteur : le *lectant*, le *lisant* et le *lu*. Le modèle d'analyse proposé par Vincent Jouve s'avère particulièrement intéressant dans le cadre de notre étude, d'autant plus qu'il nous permet de comprendre les réactions concrètes du lecteur. On s'intéressera donc à l'« effet-personnage » dans la lecture des œuvres de nos romanciers.

7.1. Préviation et interprétation : le *lectant*

Le *lectant* est défini comme l'instance lectrice où le lecteur est invité à exercer sa capacité intellectuelle. En refusant l'illusion référentielle mobilisée par les procédés textuels que nous avons déjà examinés, le lecteur sait bien dans cette instance que le texte qu'il lit est avant tout une construction. Dans la mesure où toute construction suppose un architecte, le *lectant* a pour horizon une « image de l'auteur » qui l'oriente dans sa relation au texte⁵⁶⁰.

Pour éviter tout malentendu, il conviendra de préciser que la notion d'« image de l'auteur » se distingue nettement de l'*ethos* auctorial, que nous avons déjà mentionné. Elle ne s'identifie pas non plus à ce que Ruth Amossy appelle l'« *ethos* préalable », entendu comme l'ensemble de « la représentation sociale qui catégorise le locuteur », de « sa réputation individuelle », de « l'image de sa personne qui dérive d'une histoire conversationnelle ou textuelle » et de « son statut institutionnel et social »⁵⁶¹. Enfin, elle ne s'assimile pas non plus à la conception de « posture » que Jérôme Meizoz définit comme « la manière dont un auteur se positionne singulièrement, vis-à-vis du champ littéraire, dans l'élaboration de son

⁵⁵⁸ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op.cit.*

⁵⁵⁹ Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, *op.cit.*, et *Lire le temps*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1989.

⁵⁶⁰ Vincent Jouve, *op.cit.*, p.84.

⁵⁶¹ Ruth Amossy, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, coll. « L'Interrogation philosophique », 2010, p.73.

œuvre »⁵⁶². Dans la perspective jouvienne, la notion d'« image de l'auteur » renvoie à « l'idée qu'un lecteur se fait de l'auteur (réel) d'un livre antérieurement à la lecture »⁵⁶³.

L'« image de l'auteur » peut afficher deux dimensions :

L'auteur peut être perçu de deux façons : il est aussi bien l'instance narrative qui préside à la construction de l'œuvre que l'instance intellectuelle qui, par le canal du texte, s'efforce de transmettre un « message »⁵⁶⁴.

De là une distinction d'un *lectant jouant* et d'un *lectant interprétant* : si le premier essaye de deviner « la stratégie narrative du romancier » pour anticiper sur la suite du récit, le dernier « vise à déchiffrer le sens global de l'œuvre »⁵⁶⁵. Pour le dire autrement, dans l'instance du *lectant jouant*, le lecteur appréhende le personnage comme « un pion narratif dont il s'agit de prévoir les mouvements sur l'échiquier du texte », alors que dans l'instance du *lectant interprétant*, il le saisit comme « l'indice d'un projet sémantique »⁵⁶⁶.

7.1.1. Le *lectant jouant*

Le *lectant jouant* est interpellé, lorsqu'un personnage se présente comme opaque. On retient naturellement ce type de mode de présentation du personnage lors de sa première mise en scène dans le texte. En d'autres termes, le personnage existe tout d'abord « par l'énigme » qu'il pose⁵⁶⁷. Le personnage opaque invite le lecteur à anticiper sur son identité, sur son rôle dans le récit.

Cette activité anticipatrice du *lectant jouant* s'appuie d'abord sur l'organisation interne du texte qui est la redondance et l'entropie⁵⁶⁸. L'activité anticipatrice est également favorisée par les scénarios communs et intertextuels, que possède le lecteur. Comme le note Umberto Eco, si l'on peut supposer que les scénarios communs, en tant que « règles pour l'action

⁵⁶² Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentations et Analyse du Discours*, 3/2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 2 février 2010, <http://aad.revues.org/667>

⁵⁶³ Vincent Jouve, *op.cit.*, p.18.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p.84.

⁵⁶⁵ *Ibid.*

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p.92.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p.176.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p.94.

pratique »⁵⁶⁹, sont largement partagés par les membres d'une culture donnée et d'une époque donnée, les scénarios intertextuels ne le sont pas forcément :

Les scénarios intertextuels, eux, sont au contraire des schémas rhétoriques et narratifs faisant partie d'un bagage sélectionné et restreint de connaissances que les membres d'une culture donnée ne possèdent pas tous⁵⁷⁰.

Cela signifiera que la modalité d'anticiper varie en fonction des compétences littéraires de chaque lecteur : de là une possibilité de pluralité de la lecture. Ainsi, dans *La Porteuse de pain*, au début du roman, lorsque Jacques Garaud, après avoir exécuté un triple crime, se jette dans l'usine incendiée en disant qu'il tente de sauver la caisse, et qu'il crie : « J'étouffe !... Je meurs !... à moi ! » (X. de Montépin, *La Porteuse de pain, op.cit.*, p.103.), un lecteur naïf, – dépourvu de la connaissance intertextuelle qui demande que le personnage-agresseur doive vivre jusqu'à la fin de l'histoire pour être châtié par la justice représentée par les personnages positifs –, sera invité à croire naïvement sa mort. En revanche, un lecteur « savant » et doté d'une telle connaissance est capable d'anticiper avec facilité que Jacques Garaud n'est jamais mort et que cette action de se jeter dans l'usine incendiée a pour but d'écarter tous les soupçons qui peuvent se porter sur lui, et de s'enfuir de la scène du crime. Quoi qu'il en soit, comme les scénarios communs, les scénarios intertextuels servent de support solide pour l'anticipation sur la suite du récit.

Enfin, l'anticipation du *lectant jouant* peut également être appuyée par l'« image de l'auteur » :

La structure propre de l'œuvre, le vraisemblable empirique et littéraire, le tout unifié par l'image de l'auteur, permettent au *lectant* de construire un « écran » sur lequel il projette par anticipation ses prévisions sur les états ultérieurs de l'histoire⁵⁷¹.

Après avoir passé en revue le *lectant jouant*, il reste à examiner comment cette instance lectrice est appelée dans la lecture d'un texte romanesque. Nous tâchons donc d'analyser un passage emprunté à *La Dame voilée* d'Émile Richebourg ; il s'agit de la première mise en scène de Georges Lambert au début du récit :

Il était un peu plus d'une heure, et, tranquille au milieu de cette nuit tourmentée, la ville s'était endormie.

⁵⁶⁹ Umberto Eco, *Lector in fabula, op.cit.*, p.104.

⁵⁷⁰ *Ibid.*

⁵⁷¹ Vincent Jouve, *op.cit.*, p.98.

Un homme de haute taille, enveloppé dans un grand manteau de couleur sombre, et coiffé d'un chapeau de feutre mou, montait rapidement la rue Fontaine, se dirigeant vers les boulevards extérieurs.

Bien qu'il n'y eût personne dans la rue, il craignait sans doute d'être aperçu, car il prenait un soin singulier de cacher son visage, et il marchait le plus près possible des maisons.

En quelques minutes, il atteignit la place Blanche. Là, il s'arrêta et parut se demander s'il prendrait à gauche le boulevard de Clichy ou s'il s'engagerait dans Montmartre par la rue Lepic. Autour de lui, tout était silencieux ; il n'entendait que les sifflements de la rafale, puis au loin, le hurlement d'un chien et la voix éraillée d'un ivrogne chantant un refrain de goguette.

Son indécision dura peu, il traversa la place et s'élança résolument dans la rue Lepic.

À hauteur de la Rue de l'Abbaye, il tourna brusquement à gauche. Ici, de rares réverbères, dont le vent faisait grincer les tringles de fer, remplaçaient les becs de gaz.

Le promeneur nocturne releva la tête. Ses yeux brillaient d'un éclat fiévreux. Il était d'une pâleur livide. Ses traits nobles et réguliers paraissaient contractés par la souffrance. Sa marche inégale, ses mouvements brusques révélaient une vive agitation.

Où allait-il ?

Au nord-ouest de Montmartre, au bas de cette partie de la butte où l'on voit encore les ruines de deux moulins, on trouve quelques fours à plâtre, des jardins peu productifs, de vastes terrains incultes, et, de loin en loin, une chétive habitation. Cette partie de Montmartre est presque un désert. Mais il y a là une plaine immense entourée d'un mur, sans fenêtres ni ouvertures, au-dessus duquel se montrent des masses sombres de feuillage. C'est une des trois grandes nécropoles de Paris. Evidemment la demeure des morts effraie et repousse les vivants. (É. Richebourg, *La Dame voilée*, Paris, É. Dentu, 1875, pp.2-3.)

Le mode de présentation d'un « homme de haute taille » s'adresse évidemment au *lectant jouant*, dans la mesure où il est susceptible d'inviter le lecteur à s'interroger sur son identité, sur la raison pour laquelle il va à « une des trois grandes nécropoles de Paris », et sur ce qu'il va faire dans la nécropole de Montmartre. La stratégie textuelle est bien claire : c'est en représentant l'action provisoirement incomplète que le texte tente de susciter le désir de lire chez le lecteur, et, plus précisément, l'effet de « curiosité » – au sens donné par Raphaël Baroni – sur lequel nous reviendrons dans notre chapitre VIII.

Motivée par l'énigme que le personnage pose, l'activité prévisionnelle du *lectant jouant* repose avant tout sur les indices textuels inscrits dans le passage cité ; il s'agit d'un « homme de haute taille » qui, en craignant « d'être aperçu » et en prenant « un soin singulier de cacher son visage », se rend à « une des trois grandes nécropoles de Paris » « au milieu de [la] nuit » au moment où « la ville s'était endormie » ; l'air de cet « homme de haute taille » semble également suggérer une action anormale qu'il va faire dans le cimetière de Montmartre : « Ses yeux brillaient d'un éclat fiévreux. Il était d'une pâleur livide. [...] Sa marche inégale, ses mouvements brusques révélaient une vive agitation ». Ces indices redondants annoncent un événement extraordinaire dans la suite du récit.

Cette anticipation du *lectant jouant* est également appuyée par les scénarios communs et intertextuels. On se rappelle que Lautréamont dans ses *Chants de Maldoror* met en scène « les

adolescents qui trouvent du plaisir à violer les cadavres de belles femmes mortes depuis peu »⁵⁷². Ce scénario intertextuel : aller à la nécropole pour « violer les cadavres de belles femmes mortes depuis peu » se fonde sur les « informations judiciaires [qui] servent à Ducasse pour former certaines de ses scènes », comme le constate Jean-Luc Steinmetz : « La nécrophilie était bien connue, surtout depuis 1849, année où l'on avait appréhendé le sergent Bertrand, violeur de cadavres, au cimetière de Montmartre »⁵⁷³. S'il serait sans doute hasardeux de qualifier l'exemple du « sergent Bertrand » en termes sociaux, on supposera que les lecteurs de *La Dame voilée*, publié en 1874, ne sont pas indifférents à l'existence de ces violeurs de cadavres. C'est en s'appuyant sur ces connaissances à la fois intertextuelle et extratextuelle que le *lectant jouant* tente d'anticiper la suite du récit : il pourrait formuler donc l'hypothèse selon laquelle l'« homme de haute taille » se rend à la nécropole de Montmartre pour « violer les cadavres de belles femmes mortes depuis peu ».

Enfin, la prise en compte de l'image de l'auteur vient aider le *lectant jouant*. Certes, *La Dame voilée* est un premier roman d'Émile Richebourg (on sait bien qu'avant de s'engager dans la production de textes romanesques, il était d'abord auteur de chansons légères, puis dramaturge, et auteur de nouvelles) ; ainsi, l'absence d'œuvres romanesques antérieures ne permet pas au *lectant jouant* de construire l'image d'Émile Richebourg, en tant que romancier. Toutefois, si l'on suppose qu'un lecteur de *La Dame voilée* fréquentait, par exemple, les recueils de nouvelles d'Émile Richebourg, tels que *Les contes enfantins*⁵⁷⁴ ou *Les cœurs des femmes*⁵⁷⁵, il peut construire une image de notre écrivain. Dans ces récits, Émile Richebourg ne met pas en scène des personnages qui commettent un crime. En s'appuyant sur les connaissances concernant Émile Richebourg fournies par la lecture de ces nouvelles, le *lectant jouant* peut donc tout aussi bien construire une anticipation qui s'opposerait à celle permise par une intertextualité allographe, découlant essentiellement de la rubrique des faits-divers, dont on connaît l'importance au sein de la « Civilisation du journal ». L'anticipation du *lectant jouant* peut ainsi être formulée comme suit : l'« homme de haute taille » ne va pas à la nécropole de Montmartre pour « violer les cadavres de belles femmes mortes depuis peu ».

⁵⁷² Lautréamont, *Chants de Maldoror. Chant premier* (1868), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, p.64.

⁵⁷³ *Ibid.*, p.628.

⁵⁷⁴ Émile Richebourg, *Les contes enfantins*, Paris, C. Vanier, 1857

⁵⁷⁵ Émile Richebourg, *Les cœurs des femmes*, Paris, Brunet, 1864

7.1.2. Le *lectant interprétant*

La lecture se caractérise non seulement par l'activité anticipatrice mais aussi par le travail interprétatif, dans la mesure où le texte entend véhiculer son message, ce qui est affirmé par Charles Grivel dans sa *Production de l'intérêt romanesque* :

[...] le processus textuel suppose, pour être conçu, pour être reçu, une certaine « impérativité » : il a à dire, il *veut* dire et incarne, en quelque sorte, l'intention de constituer une signification⁵⁷⁶.

La lecture du texte romanesque se définira donc comme un « *acte idéologique* »⁵⁷⁷ qui consiste à déchiffrer et à interpréter le sens du texte. Vincent Jouve suppose toutefois que la « littérature de masse » ne demande pas une grande activité de la part du *lectant interprétant*, car :

Le but affiché de ces romans (« littérature de gare », récits érotiques, romans à l'eau de rose, séries noires), que l'on peut ranger sous l'étiquette « littérature de masse », est de séduire le lecteur dans une visée ouvertement mercantile. L'efficacité des ressorts utilisés n'est plus à démontrer : les collections « SAS » et « Brigades mondaines » sont, depuis longtemps, des best-sellers. Dans un autre registre, le succès de la collection « Harlequin » est tout aussi éloquent⁵⁷⁸.

Mais, la « littérature de masse » ne s'en adresse pas moins à ce que Vincent Jouve appelle le *lectant interprétant*. Jacques Migozzi, dans son ouvrage *Boulevards du populaire*, met en évidence les dimensions idéologique et pédagogique impliquées dans la fiction populaire pour souligner la capacité du « récit populaire » à s'adresser au *lectant interprétant* :

Le récit populaire peut d'une part interpeller avec vigueur son lecteur sur le plan idéologique et moral dès lors qu'il assume une fonction d'édification, et d'autre part permettre à son partenaire de jeu de goûter aux joies distanciées et ironiques des second et troisième degrés. Bref, le texte populaire et son lecteur ont le droit d'accéder à tous les étages du tableau jouvien !⁵⁷⁹

Cette remarque nous conduit à postuler que dans la lecture des œuvres de nos romanciers, le lecteur est incité à s'engager dans l'interprétation idéologique du récit.

Cette interprétation idéologique du récit porte sur le comportement du personnage. Vincent Jouve postule que « [l']interprétation du personnage nécessite la perception exacte de la valeur qui lui est attribuée par le narrateur »⁵⁸⁰. Dans l'univers romanesque, s'inscrivent

⁵⁷⁶ Charles Grivel, *La Production de l'intérêt romanesque*, *op.cit.*, p.236.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 229.

⁵⁷⁸ Vincent Jouve, *op.cit.*, pp.171-172.

⁵⁷⁹ Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire*, *op.cit.*, p.203.

⁵⁸⁰ Vincent Jouve, *op.cit.*, p.101.

diverses valeurs défendues par les différents personnages⁵⁸¹. Ces valeurs sont valorisées ou dévalorisées par un narrateur. Il convient ici de souligner, avec Susan Suleiman, l'autorité du narrateur entendu comme « source de l'histoire » :

Dans la mesure où le narrateur se pose comme source de l'histoire qu'il raconte, il fait figure non seulement d'« auteur » mais aussi d'*autorité*. Puisque c'est sa voix qui nous informe des actions des personnages et des circonstances où celles-ci ont lieu, et puisque nous devons considérer – en vertu du pacte formel qui, dans le roman réaliste, lie le destinataire de l'histoire au destinataire – que ce que cette voix raconte est « vrai », il en résulte un effet de glissement qui fait que nous acceptons comme « vrai » non seulement ce que le narrateur nous dit des actions et des circonstances de l'univers diégétique, mais aussi tout ce qu'il énonce comme jugement et comme interprétation. Le narrateur devient ainsi non seulement source de l'histoire mais aussi interprète ultime du sens de celle-ci⁵⁸².

Le temps de la lecture, le lecteur se réfère au narrateur pour tenter d'identifier le sens que l'histoire entend imposer. C'est le jugement du narrateur qui détermine l'interprétation axiologique du lecteur sur le personnage. La démarche interprétative du *lectant interprétant* se divise du même coup en trois temps :

- reconstruction de l'image du narrateur comme instance psycho-sociale instaurant un système de valeurs ;
- réception idéologique du personnage ;
- réception herméneutique du personnage (à travers la mise en relation de son marquage idéologique avec l'axiologie du narrateur)⁵⁸³

Vincent Jouve retient les quatre domaines suivants qui construisent l'« effet-idéologique » : « le savoir-faire, le savoir-dire, le savoir-vivre et le savoir-jour » :

Le système axiologique du narrateur se révèle ainsi à travers le marquage, positif ou négatif, de l'un ou plusieurs de ces quatre savoirs. L'évaluation est explicite (le narrateur s'exprimant directement), soit implicite (à travers la récurrence, dans le texte, d'oppositions marquées). La réception idéologique du personnage est fonction de sa compétence (ou de son incompétence) dans l'un ou l'autre des savoirs retenus. La réception herméneutique du personnage, enfin, est fondée sur la valeur, aux yeux du narrateur, de cette compétence⁵⁸⁴.

Le *lectant interprétant* est donc convoqué lorsque le texte confronte les « points-valeurs »⁵⁸⁵ affichés par les différents personnages, qui sont ensuite jugés par le narrateur.

⁵⁸¹ Dans sa *Poétique des valeurs*, *op.cit.*, Vincent Jouve analyse les procédés par lesquels le texte construit des valeurs, en s'appuyant sur l'exemple de *La Condition Humaine* d'André Malraux.

⁵⁸² Susan Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1983, p.90.

⁵⁸³ Vincent Jouve, *op.cit.*, p.102.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, pp.102-103.

⁵⁸⁵ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, *op.cit.*, p.35.

Pour comprendre comment le texte s'adresse au *lectant interprétant*, nous nous proposons d'examiner, en nous appuyant sur l'exemple des *Deux Orphelines*, le récit portant sur le comte de Linières, lieutenant général de police, et Roger de Vaudray, son neveu.

Ce dernier est tombé amoureux d'Henriette Gérard, fille du peuple : son amour sérieux pour cette jeune fille invite ce jeune aristocrate à se marier avec elle. Mais le comte de Linières s'oppose à cet amour et à ce mariage pour sauver le nom de la famille, en emprisonnant Roger de Vaudray à la Bastille et Henriette Gérard à la Salpêtrière. Ce comportement permet avec facilité au *lectant interprétant* de saisir la valeur défendue par le comte de Linières : il respecte les normes sociales (savoir-vivre), en dévalorisant le mariage par amour (savoir-jouir). En revanche, Roger de Vaudray s'efforce de réaliser son désir, malgré les obstacles provoqués par le comte de Linières : il ne valorise pas le savoir-vivre pour respecter le savoir-jouir. Enfin, si l'on se rappelle que les œuvres du roman de la victime exaltent le plus souvent l'amour sérieux, on peut penser que le narrateur tient pour positif le savoir-jouir et pour négatif le savoir-vivre. Si l'on met en relation les compétences de deux personnages avec le système axiologique du narrateur, on s'aperçoit que Roger de Vaudray incarne parfaitement la valeur défendue par le narrateur et que la valeur défendue par le lieutenant de police est dévalorisée dans le système axiologique du narrateur. Roger de Vaudray véhicule ainsi la signification du récit : respect d'amour pur et réalisation d'un mariage entre individus appartenant à différentes classes sociales.

La notion du *lectant jouant et interprétant* nous permet donc de comprendre l'activité intellectuelle du lecteur, sollicitée par le texte. Mais, la fiction s'adresse non seulement à la capacité d'anticipation et d'interprétation du lecteur, mais aussi à sa capacité affective. De là la deuxième instance lectrice que Vincent Jouve baptise le *lisant*, ce que nous allons maintenant examiner.

7.2. Système de sympathie et *lisant*

Nous avons déjà eu l'occasion d'étudier les procédés qui visent à construire l'illusion référentielle du personnage : l'attribution d'un nom propre, l'évocation d'une vie intérieure, les structures de « suspense » et l'illusion d'autonomie. Dans la théorie de l'« effet-personnage » fondée par Vincent Jouve, c'est cette dimension humaine de l'être de papier qui s'adresse à ce que le théoricien désigne comme le *lisant*. Une fois construite, cette dimension

humaine du personnage met en jeu le « système de sympathie » qui détermine le rapport du lecteur à l'être de papier. Vincent Jouve postule que ce rapport du lecteur au personnage relève de trois codes : le « code narratif », le « code affectif » et le « code culturel ».

7.2.1. Le « code narratif »

Le « code narratif » entraîne trois types d'identification : l'identification au narrateur, l'identification ponctuelle au personnage-focalisateur et l'identification secondaire aux personnages, fondée sur l'homologie des situations informationnelles. Nous avons déjà suggéré comment le texte rend possible ce premier type d'identification, et c'est tout d'abord au narrateur que le lecteur s'identifie :

[...] le regard du lecteur, avant de prendre en écharpe le regard de telle ou telle figure, se confond avec celui du narrateur. Le point de vue de l'énonciation est un point de passage obligé entre le point de vue du lecteur et celui des personnages⁵⁸⁶.

Ainsi, lorsque le lecteur lit cette phrase : « [un] matin elle se présenta à l'hôtel de Lucerolle, rue de Grenelle-Saint-Germain » (É. Richebourg, *Les Deux Berceaux*, *op.cit.*, p.80.), son point de vue s'assimile à celui du narrateur. Celui-ci et le lecteur sont à la même place et voient Léontine Blanchard se présenter « à l'hôtel de Lucerolle [...] ». Comme le note Vincent Jouve, « [ce] rôle du narrateur comme support premier de l'identification est souvent partagé, sur des portions textuelles restreintes, par une série de personnages dits "focalisateurs" »⁵⁸⁷.

De là le deuxième type d'identification, permis par le « code narratif » : il s'agit de « l'identification ponctuelle du lecteur au personnage-focalisateur ». Sans nous engager dans le débat théorique sur cette notion, animé par Gérard Genette⁵⁸⁸ et par Mieke Bal⁵⁸⁹, nous nous contentons de constater avec Vincent Jouve que Gérard Genette parle de « focalisation sur », alors que Mieke Bal parle de « focalisation par »⁵⁹⁰. Pour le comprendre le phénomène, on citera un exemple tiré de *La Porteuse de pain* :

Jeanne releva la tête et vit à travers un nuage de larmes celui à qui elle demandait le salut de Lucie.

⁵⁸⁶ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op.cit.*, p.124.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p.126.

⁵⁸⁸ Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, pp.206-211.

⁵⁸⁹ Mieke Bal, *Narratologie*, Utrecht, HES, 1984, pp.21-58.

⁵⁹⁰ Vincent Jouve, *op.cit.*, p.127.

La figure pâle de l'industriel, qu'encadraient des cheveux et des favoris blancs, n'éveilla dans sa mémoire aucun souvenir.

Jacques, lui, du premier coup d'œil, retrouva sous les traits flétris de la porteuse de pain le visage de la belle créature qu'autrefois il avait aimée d'un amour de fauve. (X de Montépin, *La Porteuse de pain*, *op.cit.*, p.928.)

À adopter la perspective de Mieke Bal, on notera que Jacques Garaud (« celui à qui elle demandait le salut de Lucie » et « l'industriel ») est focalisé, dans les deux premières phrases du passage cité, par Jeanne Fortier, elle-même focalisée par le narrateur dans les deux premières phrases, et par Jacques Garaud dans la troisième phrase. En d'autres termes, on retiendra dans le passage cité trois focalisateurs : le narrateur qui voit Jeanne Fortier et Jacques Garaud ; Jeanne Fortier qui voit Jacques Garaud ; Jacques Garaud qui voit Jeanne Fortier. Si l'on suit la perspective de Gérard Genette, on constatera qu'il n'y a dans ce passage cité qu'un changement de focalisation : le récit est focalisé sur Jeanne Fortier dans les deux premières phrases et sur Jacques Garaud dans la troisième.

À l'instar de Vincent Jouve, nous adoptons la perspective de Mieke Bal, et nous réexaminons le passage cité pour comprendre le processus d'identification. Dans la première phrase, focalisée tout d'abord par le narrateur, Jeanne Fortier se présente elle-même comme focalisateur de Jacques Garaud : « Jeanne releva la tête et vit à travers un nuage de larmes celui à qui elle demandait le salut de Lucie ». Ici, le point de vue du lecteur, qui s'est avant tout assimilé à celui du narrateur se glisse donc vers celui de Jeanne Fortier : de la même place que l'héroïne, le lecteur voit Jacques Garaud. Dans la deuxième phrase, le focalisateur de Jacques Garaud est encore Jeanne Fortier dont le point de vue peut être partagé par le lecteur. Ainsi de la même place que Jeanne Fortier, le lecteur regarde « [la] figure pâle de l'industriel, qui encadraient le salut de Lucie ». Dans la troisième phrase, le point de vue du lecteur est orienté vers celui de Jacques Garaud qui devient à son tour le focalisateur de Jeanne Fortier et c'est à travers le regard de Jacques Garaud que le lecteur voit « sous les traits flétris de la porteuse de pain le visage de la belle créature qu'autrefois il avait aimée d'un amour de fauve ».

Le troisième type d'identification, permis par le « code narratif », se fonde sur la connaissance ou l'ignorance, partagée entre le personnage et le lecteur, sur l'univers romanesque. Comme l'écrit Vincent Jouve, « le lecteur s'identifie à qui a le même savoir que lui sur le monde du récit. Je suis celui qui en sait autant que moi. Nous qualifierons cette

identification d'«informationnelle»⁵⁹¹. Pour illustrer ce phénomène, on citera la fin de la première partie de *Martyre !* d'Adolphe d'Ennery :

La malheureuse créature avait, en bien peu de temps, accumulé toutes les souffrances dans son âme.

Le jugement qui innocentait son mari lui infligeait, à elle, une honteuse flétrissure. Le divorce prononcé était la confirmation de cette honte, et maintenant, avec son expulsion du foyer conjugal, le châtement de son prétendu adultère était complet !

Et toutes les fois qu'une blessure nouvelle était faite à son cœur, l'infortunée répétait en pleurant :

– Cela est juste, puisque je suis coupable.

Cette fois, comme les autres, elle inclina la tête et se soumit dans sa détresse, lorsqu'il lui fallut quitter, sans espoir d'y rentrer jamais, la chère demeure où s'étaient passées les plus belles années de sa vie, la maison où sa fille était née !

Maintenant le comte de Roger de Moray était libre !

Et la pure et sainte MARTYRE allait poursuivre, plus douloureuse encore, la marche qu'elle avait commencée sur le chemin de son calvaire (A. d'Ennery, *Martyre !*, *op.cit.*, p.446.)

Dans cette fin de la première partie du roman, le narrateur en focalisation zéro ne fournit pas une information qui permet au lecteur d'anticiper la suite du récit et, plus précisément, le sort de Laurence Moray qui, après avoir été faussement accusée d'un crime adultère, est chassée de sa maison natale par son mari et son père. Comme l'héroïne, le lecteur se trouve donc pris dans l'impossibilité de savoir ce qui va se passer dans la suite du récit. Le partage de l'ignorance, fondée sur l'obscurité de la perspective, rend ainsi possible l'identification du lecteur au personnage. L'aventure de Laurence Moray sera alors celle du lecteur car, comme le précise Wolfgang Iser :

La discontinuité du récit fait que le lecteur est amené à produire lui-même ce qui rend vivante l'action décrite : il se met à vivre avec les personnages et subit avec eux les événements dans lesquels ils sont impliqués. En effet, son manque d'information sur la suite des événements fait qu'il partage l'incertitude des personnages quant à leur destinée, et cet horizon vide, commun aux personnages et aux lecteurs lie le lecteur au sort des personnages⁵⁹².

Il est clair que cette « identification d'«informationnelle» », par laquelle le lecteur est invité à se mêler au destin du personnage, se rapporte au phénomène du « suspense » – au sens donné par Raphael Baroni – et qu'elle constitue donc l'un des dispositifs cardinaux qui programment une lecture fervente et passionnante. Nous reviendrons sur cette question dans notre chapitre VIII.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p.129.

⁵⁹² Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, *op.cit.*, p.333.

7.2.2. Le « code affectif »

Le deuxième code, qui structure le « système de sympathie », est le « code affectif ». Ce dernier ne concerne plus le savoir du lecteur sur l'intrigue, mais son savoir sur le personnage. Vincent Jouve suppose que le « code affectif » joue sur l'une des lois psychologiques fondamentales : « plus nous en savons sur un être, plus nous nous sentons concernés par ce qui lui arrive »⁵⁹³. Parmi les savoirs sur le personnage, ce sont les connaissances intimes qui fonctionnent efficacement dans l'instauration de la relation affective entre le personnage et le lecteur⁵⁹⁴.

Les procédés qui permettent au lecteur d'accéder à la vie intérieure du personnage ont été déjà analysés par Dorrit Cohn dans sa *Transparence intérieure*⁵⁹⁵ : il s'agit du *psycho-récit*, entendu comme la présentation par le narrateur extra-diégétique de l'intériorité d'un personnage, du *monologue narrativisé*, considéré comme la présentation des pensées ou des sentiments d'un personnage au style indirect, et du *monologue rapporté*, défini comme la citation exacte des pensées ou des sentiments d'un personnage.

Construits par les trois procédés, les effets sur le rapport du lecteur au personnage sont déterminés en fonction de l'implication du narrateur dans le récit. Ainsi, lorsque le narrateur favorise la proximité par rapport au récit, le *psycho-récit*, le *monologue narrativisé* et le *monologue rapporté* sont caractérisés par une consonance marquée ou par une tonalité non ironique ; au contraire, lorsque le narrateur prend de la distance par rapport au récit, ils affichent une dissonance marquée ou une tonalité ironique⁵⁹⁶.

Pour comprendre comment les modes de présentation de l'intériorité du personnage fonctionnent dans la réception, on examinera l'exemple, tiré des *Deux Orphelines*, où Adolphe d'Ennery emploie trois procédés pour décrire la vie intérieure de Marianne Vauthier :

Elle excusait les emportements de Jacques, et lorsqu'elle aurait pu lui faire honte de sa paresse et de ses exigences toujours injustes et de plus en plus grandes, elle se disait qu'à force de patience et de douceur, elle arriverait à le corriger.

« – Je lui donnerai l'exemple, pensait-elle, et me voyant travailler pour lui, il aura bien certainement honte de sa paresse. »

Et elle en concluait que Jacques finirait par se mettre résolument au travail pour lui rendre la vie douce et heureuse.

⁵⁹³ Vincent Jouve, *op.cit.*, p.132.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p.135.

⁵⁹⁵ Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentations de la vie psychologique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1981 pour la traduction française.

⁵⁹⁶ Vincent Jouve, *Poétique du roman, op.cit.*, pp.36-38.

Pour cela, il ne fallait que sacrifier quelques mauvaises habitudes et surtout rompre avec les connaissances déplorables qu'il fréquentait.

Elle espérait bien l'y décider. Et, se disait-elle en se berçant d'illusions, je lui ferai un intérieur si agréable, si heureux, qu'il ne pourra plus jamais s'éloigner de moi.

Pauvre Marianne, pauvre fille animée, – malgré sa chute, – des meilleurs sentiments, elle supposait que Jacques le débauché, le querelleur, le paresseux, s'amenderait, et ne vivrait plus que pour elle.

Hélas ! ces douces illusions, la plus sombre réalité devait bientôt les dissiper. (A. d'Ennery, *Les Deux Orphelines*, *op.cit.*, p.98.)

Dès le premier paragraphe du passage cité, le narrateur dévoile les pensées de Marianne Vauthier en s'appuyant sur le *psycho-récit* : « [...] elle se disait qu'à force de patience et de douceur, elle arriverait à le corriger ». Dès le deuxième paragraphe, cette présentation de l'intériorité du personnage est relayée par le *monologue rapporté*, comme l'indiquent les guillemets et le verbe introducteur : « pensait-elle ». Après qu'elles sont présentées encore une fois à travers le *psycho-récit* dans le troisième paragraphe : « elle en concluait que Jacques finirait par se mettre résolument au travail... », les pensées du personnage sont décrites à travers le *monologue narrativisé* : « Pour cela, il ne lui fallait que sacrifier quelques mauvaises habitudes et surtout rompre avec les connaissances déplorables qu'il fréquentait ». Cette phrase n'est pas attribuée au narrateur : « le discours narratorial prend l'apparence d'une sorte de masque, au travers duquel c'est la voix intérieure du personnage qui se fait entendre »⁵⁹⁷. On constatera que, dans cette première partie du passage cité, trois modes de présentation de l'intériorité du personnage n'impliquent ni dissonance marquée ni tonalité ironique : le narrateur ne formule en effet pas de jugement subjectif sur les pensées de Marianne Vauthier, ce qui permet d'interpeller le *lisant* : le lecteur est conduit à s'investir dans le personnage.

Mais, cette réception de l'être de papier est modifiée, lorsque le narrateur prend de la distance par rapport aux pensées de Marianne Vauthier dans la dernière partie du passage cité. Dans le cinquième paragraphe qui met en scène le *monologue rapporté* : « Et, se disait-elle en se berçant d'illusions, je lui ferai un intérieur si agréable, si heureux, qu'il ne pourra plus jamais s'éloigner de moi », le narrateur n'hésite pas à définir comme « illusion » ce rêve ou cet espoir de Marianne Vauthier. Cette distance ainsi prise est également manifeste par les expressions qui affichent la subjectivité du narrateur dans le sixième paragraphe : « Pauvre Marianne, pauvre fille animée, malgré sa chute, des meilleurs sentiments [...] ». Enfin, le dernier paragraphe (ou la dernière phrase) s'impose comme le jugement ultime du narrateur qui affirme que Marianne, en caressant « ces douces illusions », n'est jamais capable de

⁵⁹⁷ Dorrit Cohn, *op.cit.*, p.124.

raisonner sur « la plus sombre réalité [qui] devait bientôt les dissiper ». Cette distanciation n'autorise pas l'identification à Marianne Vauthier : l'attention du lecteur s'oriente vers le jugement du narrateur. On peut donc penser que ce mode distant de présentation de l'intériorité du personnage, loin de s'adresser au *lisant*, convoque le *lectant interprétant*, dans la mesure où le narrateur impose au lecteur son interprétation axiologique sur les pensées de Marianne Vauthier.

7.2.3. Le « code culturel »

Enfin, le « code culturel », qui structure le système de sympathie, entre en jeu « lorsque le lecteur juge un personnage positif ou négatif à partir de valeurs extra-textuelles » : il s'agit ici de l'axiologie du sujet lisant⁵⁹⁸. Pour souligner que le lecteur a tendance à se reconnaître dans un personnage doté d'une même valeur que lui, on peut recourir à l'analyse proposée par Jean Maisonneuve, citée par Vincent Jouve :

Si l'identification est plus aisée entre gens ayant un même système de valeurs, c'est d'abord parce que l'analogie de ces valeurs, en inspirant des conduites communes, et déjà en permettant un langage commun, accroît les possibilités de communication et de compréhension. C'est aussi en fonction d'un *mécanisme de sécurisation et de défense du moi* : si mes valeurs sont rejetées, je risque aussi de l'être ; si elles sont au contraire partagées, je suis rassuré, protégé, fortifié. Notre attirance pour ceux qui ont des attitudes, des goûts et des intérêts semblables aux nôtres se rattacherait ainsi à un processus général d'automorphisme, défini comme tendance à comprendre toute chose en fonction de notre propre expérience⁵⁹⁹.

Certes, déterminer l'axiologie du lectorat des œuvres de nos romanciers n'est pas chose aisée. Il est toutefois possible de supposer que les lecteurs s'investissent le plus souvent dans les personnages qui affichent le même système de valeurs qu'eux. En d'autres termes, le lecteur aura tendance à sympathiser avec un personnage présenté comme « bon » dans le système axiologique de l'univers romanesque. Nous recourons à ce propos à l'analyse proposée par Charles Grivel :

« Bon »/« méchant », c'est là l'affaire de *définition textuelle*. La qualité négative/positive d'un agent dépend de la position hiérarchique qu'occupe le personnage dans le système relationnel (l'ensemble articulé des agents de la narration). Cette position est valorisée par le roman. Sa qualité dépend encore des traits qui le composent et qui renvoient aux conventions du Code. Chaque personnage ainsi marqué provoque *sympathie* ou *antipathie*. L'intérêt passe par ce filtre et le sens est reconnu à partir de la perspective qu'il implique pour le lecteur. Le lecteur entend

⁵⁹⁸ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, op.cit., p.144.

⁵⁹⁹ Jean Maisonneuve, *Psycho-sociologie des affinités*, Paris, PUF, 1966, p.391.

le récit du côté de l'agent signifié sympathique. (Cet agent incarne le Code ; ses aventures sont les aventures du Code, que nous appréhendons)⁶⁰⁰.

Daniel Couégnas développe cette analyse de Charles Grivel pour l'appliquer à la fiction populaire :

Le lecteur s'identifiera aisément au *Vengeur*, personnage valorisé et valorisant : le poids des conventions paralittéraires facilite son *repérage*, à la différence de ce qui peut se produire dans d'autres types d'œuvres, où les choses sont moins claires. Le lecteur pourra aussi s'identifier à la *Victime*, tant la relation dominant/dominé est porteuse de significations morales, humanitaires, et de connotations fantasmatiques⁶⁰¹.

Le lecteur se reconnaîtra plus volontiers dans un personnage qui représente le Bien, alors qu'il peut se distancier par rapport à un personnage qui incarne le Mal.

Toutefois, le modèle manichéen, qui détermine l'investissement du lecteur dans le personnage, ne peut pas toujours être validé : il arrive parfois que l'identification du lecteur au personnage se complique à la suite d'une tension entre le « code affectif » et le « code culturel ». Nous examinerons de près cette question dans le chapitre IX.

7.2.4. L'analyse d'un passage

Pour illustrer l'activité du *lisant*, nous nous proposons d'analyser un exemple tiré des *Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery ; il s'agit de la scène où Marianne Vauthier, poussé par son amour pour Jacques Frochard, vole l'argent de l'atelier de Poidevin, sa patronne, afin de le donner à son amant :

Elle avait peur !... Son sang se figeait dans ses veines... Elle s'arrêta, écoutant !
Si quelqu'un survenait pour la surprendre !...
Cette idée d'être soupçonnée lui fit faire un pas de retraite...
Elle voulait s'enfuir ; mais quelque chose de plus fort que sa volonté la retenait dans ce petit salon...
Pourquoi ?... Elle ne s'en était pas rendue compte. Et cependant elle se glissait tout le long des meubles, touchant à tout.
... Soudain la pendule sonna...
À ce bruit Marianne sursauta. Elle avait de ces frayeurs subites qui font tressaillir les voleurs au moindre bruit. Elle était donc une voleuse, aussi, elle ?
Mais cette pensée qui eût soulevé, il y a quelques instants à peine, son cœur de dégoût, cette pensée s'acclimatait insensiblement dans sa tête...
Elle osait maintenant.

⁶⁰⁰ Charles Grivel, *op.cit.*, p.121.

⁶⁰¹ Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, *op.cit.*, p.176.

Les yeux fixés sur la pendule, elle éprouva une commotion terrible en pensant que, depuis plus d'une heure, Jacques l'attendait !... (A. d'Ennery, *Les Deux Orphelines*, *op.cit.*, p.103.)

Il est évident que le personnage de Marianne Vauthier s'adresse ici au *lisant*. L'illusion de vie du personnage se fonde sur quatre procédés. Tout d'abord, le personnage est doté du nom propre : Marianne. Ensuite, il se présente à travers le croisement de trois modalités : attrapée par le sentiment de peur, Marianne Vauthier veut s'enfuir (le vouloir), mais « quelque chose », que même elle ne peut comprendre, la retient dans le salon ; elle fait donc preuve de non-savoir ; la situation tendue, dans laquelle elle craint sans cesse que quelqu'un survienne pour la surprendre entraîne Marianne dans un état vulnérable de non-pouvoir. Le personnage est par ailleurs supporté par une logique narrative : c'est le désir de satisfaire son amant qui pousse Marianne Vauthier à mettre en œuvre le vol d'argent. Enfin, le personnage est présenté au travers d'une structure de « suspense » : qu'arrive-t-il à Marianne Vauthier ? Sera-t-elle surprise ?

Une fois construite, cette illusion de vie du personnage met en jeu le système de sympathie. Le « code narratif » entraîne avant tout l'identification du lecteur au narrateur : c'est de la même place que le narrateur que le lecteur observe Marianne Vauthier. Cette première identification est ensuite relayée par une identification ponctuelle à Marianne Vauthier, lorsqu'elle voit « la pendule » à la fin du passage cité : « Les yeux fixés sur la pendule [...] ». Enfin, le passage autorise l'identification du lecteur à Marianne Vauthier, fondée sur l'homologie des situations informationnelles : pas plus que le personnage, le lecteur ne sait ce qui va arriver dans la suite du récit.

Le « code affectif » entraîne un sentiment de sympathie : on constatera que dans le passage cité, le narrateur ne prend pas de distance par rapport aux pensées de Marianne Vauthier, exprimés sous forme du *psycho-récit* et du *monologue narrativisé*, ce qui permet l'investissement affectif du lecteur dans le personnage.

Enfin, l'enjeu du « code culturel » devient complexe : le comportement de Marianne Vauthier peut être dévalorisé par l'axiologie du lecteur, dans la mesure où il s'agit de vol d'argent ; mais, cette évaluation sur le comportement du personnage peut être nuancée si le lecteur est sensible au fait que c'est Jacques Frochard qui entraîne Marianne Vauthier dans cette action criminelle. On notera donc que l'investissement du lecteur dans le personnage est traversé par une tension entre le « code culturel » et le « code affectif ».

7.3 L'investissement pulsionnel : le *lu*

La dernière instance lectrice, qui est activée dans la lecture du texte romanesque, est le *lu*. Le lecteur, lorsqu'il se trouve pris dans cette instance, n'aperçoit le personnage ni comme un « pion narratif », ou ni comme un « indice herméneutique », ou ni comme une « personne », mais comme un « prétexte », ou comme « un support permettant de vivre imaginairement les désirs barrés par la vie sociale »⁶⁰². Charles Grivel explique comment le roman permet au lecteur de vivre ce qui est interdit dans le monde réel pour être confronté à ses propres pulsions :

Le démenti intéresse, voire fascine : le lecteur de roman prend son plaisir dans la considération du délit. Le livre le fait *imaginairement participer à la négativité* (à l'« orgie ») : alors que toute activité scandaleuse est dans le réel aussitôt pénalisée, la mise en scène romanesque permet la participation (fictive) à la transgression, « gratuitement », sans que compromission et contamination s'en suivent. Le roman, inscrivant le scandale dans le champ d'expression de la positivité, fournit l'alibi nécessaire à sa lecture⁶⁰³.

Vincent Jouve retient trois types canoniques de pulsion qui peuvent être libérées par le biais du personnage comme prétexte : la *libido sciendi*, la *libido sentiendi* et la *libido dominandi*.

7.3.1. La *libido sciendi*

La *libido sciendi*, définie comme le « désir sensuel », est liée à la pulsion scopique. Pour expliquer comment le texte romanesque stimule cette *libido sciendi*, Vincent Jouve recourt à l'analyse, proposée par Bruno Bettelheim, sur l'exemple de Boucles d'or, perdue dans la forêt, « qui découvre la maison des ours et prend soin, avant d'entrer, de regarder par la fenêtre » :

« La quête de Boucles d'or à la recherche d'elle-même, remarque Bettelheim, commence au moment où elle essaie de voir ce qui se passe dans la maison des ours. Ce geste fait naître des associations avec le désir qu'a l'enfant de découvrir les secrets sexuels des adultes, et plus particulièrement de ses parents ». La référence est évidente. À l'anxiété de Boucles d'or répond la curiosité du lecteur⁶⁰⁴.

⁶⁰² Vincent Jouve, *op.cit.*, p.150.

⁶⁰³ Charles Grivel, *op.cit.*, p.283.

⁶⁰⁴ Vincent Jouve, *op.cit.*, pp.157-158.

En constatant avec Vincent Jouve que « [le] conte enfantin [...] ne fait qu'exemplifier un principe de réception que l'on retrouve – de façon plus implicite – dans la plupart des romans »⁶⁰⁵, nous supposons que la transposition romanesque de la scène interdite s'opère dans les œuvres de nos romanciers.

Ces œuvres proposent en effet bien des scènes qui favorisent la libération de *libido sciendi*. C'est par exemple la scène, proposée dans *La Petite Mionne* d'Émile Richebourg, où Lucien Morel, le « jeune garçon, qui pouvait avoir de seize ans à dix-huit ans » (É. Richebourg, *La Petite Mionne, op.cit.*, p.652.), assiste, en cachette, à la conversation intime et amoureuse entre madame Joramie et Georges Ramel, son maître de peinture :

Ils reprirent leur causerie.

Georges la tenait par la taille pendant qu'elle, lui faisant un collier de son bras demi-nu, appuyait sur son épaule sa tête languissante.

– Comme on est bien ici, dit-elle, sous l'ombrage de ces branches au feuillage vert et épais ! Cette solitude m'enchanté. Aucune oreille indiscrette, aucun regard curieux ou jaloux, par même un écho bavard ou moqueur... Il n'y a autour de nous que le silence, et le silence c'est le mystère. On peut parler, ouvrir son cœur, dire tout ce que l'on pense.

Ah ! comme je la comprends bien, maintenant, cette solitude à deux, si chère à ceux qui s'aiment !

Être près de vous, Georges, comme c'est bon !...

Oh ! oui, serrez-moi contre vous, bien fort, afin que je sente mieux encore les battements de votre cœur !

La belle journée ! Quel bon soleil ! Il n'y a pas un nuage au ciel, tout rayonne !...

Ces bourdonnements, ces chants d'oiseaux, le murmure de l'eau, la fraîcheur des bois, ce doux bruit sous les feuilles, ces enivrants parfums qui nous arrivent de toutes parts, Georges, tout cela nous invite à partager la joie de la nature entière, nous parle du bonheur d'aimer.

Il la serrait toujours fiévreusement et l'écoutait, frémissant, en extase. (*Ibid*, pp.719.)

Une telle intrusion dans l'intimité des personnages fait du lecteur un « voyeur »⁶⁰⁶. Le voyeurisme est souvent, selon Vincent Jouve, lié à une « thématique sexuelle ou morbide, c'est-à-dire aux deux formes matricielles du désir »⁶⁰⁷, ce qui est également appuyé par Charles Grivel :

Le scandale (le sexe, le crime) est donc repéré comme ce qui commande le livre, en définit l'intérêt. Il est ce lieu d'ancrage et de fixation de la lecture, point central sur lequel porte toute l'attention de celui qui déchiffre, foyer où se rive son regard : *Il commande ma captation et ma captivité, mon entrée et ma présence dans le livre*⁶⁰⁸.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p.158.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p.159.

⁶⁰⁷ *Ibid.*

⁶⁰⁸ Charles Grivel, *op.cit.*, p.284.

La *libido sciendi* conduit donc à la *libido sentiendi*, définie comme le désir de lever les secrets et de transgresser l'interdit.

7.3.2. La *libido sentiendi*

Dans cette optique, nous revenons sur la scène de la « causerie » entre Georges Ramel et madame Joramie pour comprendre comment celle-ci peut favoriser une manifestation de la *libido sentiendi*. En effet, si Lucien Morel assiste, en cachette, à cette « causerie », c'est qu'Alexis Mollin, l'ami de Georges Ramel, a ordonné à ce jeune garçon de surveiller ce dernier : Alexis Mollin s'inquiète en effet pour Georges Ramel qui risque d'être séduit par madame Joramie, car Georges Ramel a une fiancée, Mionne ; Lucien Morel désire savoir les « secrets » cachés entre Georges Ramel et madame Joramie.

Dans *Les Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery, on rencontrera une scène meurtrière qui est susceptible de s'adresser à la *libido sentiendi*. Il s'agit de la scène où Anatole Frochard assassine un millionnaire nommé des Frolands et sa nièce Marthe. Notre romancier détaille cette scène de l'homicide :

Les yeux du moribond se sont rouverts, il essaye de se débattre, de crier. L'assassin appuie violemment sur son arme qui, élargissant en demi-cercle l'horrible plaie béante, sépare à moitié la tête du tronc !...

Au cri de la victime, Marthe a tourné la tête, un flot de sang qui jaillit inonde son visage.

Elle voit, cependant, en essuyant ses yeux, elle voit le malheureux vieillard luttant contre les dernières affres de la mort, elle voit les soubresauts de l'agonie et le sang qui coule à grands glots !...

Affolée d'épouvante, elle va crier...

La main ensanglantée du bandit la saisit à la gorge et étouffe ce cri prêt à s'en s'échapper...

Marthe se débat sous l'étreinte.

Le misérable fait alors, de ses deux mains réunies, un collier de fer qui étrangle la malheureuse jeune fille.

Elle se débat encore, et comme la mort ne vient pas assez vite, il frappe !...

Le couteau, déjà rouge du sang de l'homme, s'enfonce dans la poitrine de l'enfant qui tombe en expirant. (A. d'Ennery, *Les Deux Orphelines*, *op.cit.*, p.298.)

Cette scène de violence et d'horreur semble produire une fascination et solliciter le lecteur dans ses pulsions les plus profondes, autrement dit, son « inhumanité »⁶⁰⁹ : le lecteur peut « goûter une satisfaction au spectacle de scènes qui rebuteraient dans la réalité », et « libérer ses pulsions a-sociales sans danger pour l'ordre dans lequel il vit »⁶¹⁰.

⁶⁰⁹ Vincent Jouve, *op.cit.*, p.163.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p.161.

Vincent Jouve suppose également que la *libido sentiendi* peut être libérée par le « non-humain », en citant la remarque proposée par Sigmund Freud :

La médiation du personnage-prétexte ne renvoie pas seulement à l'inhumain, mais également au non-humain. Les règnes qui précèdent l'apparition de l'homme et que celui-ci suppose en permanence font partie du passé de chaque individu. Enfants, c'est d'abord à des plantes, des pierres, des animaux que nous nous sommes identifiés. Cette fascination pour l'inorganique serait à l'origine du sentiment d'« inquiétante étrangeté », qui, selon Freud, nous attache à certains personnages de la littérature fantastique : « Il semble que nous ayons tous, au cours de notre développement individuel, traversé une phase correspondant à cet animisme des primitifs, que chez aucun de nous elle n'ait pris fin, sans laisser en nous des restes et des traces toujours capables de se réveiller, et que tout ce qui aujourd'hui nous semble étrangement inquiétant remplisse cette condition de se rattacher à ces restes d'activité psychique animiste et de les inciter à se manifester⁶¹¹.

On trouvera par exemple cette « attirance pour les origines élémentaires de la vie »⁶¹² dans un roman d'Émile Richebourg, intitulé *Jean Loup*. Comme l'indique son appellation, le héros du roman est un jeune homme sauvage. Dès sa naissance, il est obligé de se séparer de sa mère, et il est élevé par une « chèvre blanche », comme il le dit lorsqu'il raconte son souvenir d'enfance à son protecteur :

– Du plus loin que je me souviens, je suis déjà dans un bois. À peine vêtu, les pieds nus et rien sur la tête, je cours dans les taillis. J'ai pour compagne, pour unique amie, une chèvre blanche : cette bête est ma nourrice et a été tant qu'elle a vécu ma seule, mon unique affection. Quand j'ai faim et soif et que je ne trouve rien à manger, rien à boire, je me mets à genoux sous la chèvre et je la tette. Ah ! nous nous aimions bien tous les deux !
Quand elle s'éloignait de moi, en broutant l'herbe, et que, tout à coup, je ne la voyais plus, je poussais un cri. Aussitôt un bêlement me répondait. Je me mettais à courir du côté où se trouvait ma chèvre et bientôt je la voyais réapparaître, accourant vers moi. Alors elle me caressait ; je lui passais mes bras autour du cou et je l'embrassais. (É. Richebourg, *Jean Loup*, *op.cit.*, p.706.)

Après la mort de sa chèvre, il commence à vivre dans les forêts, ce qui a amené les habitants de Blaincourt à l'appeler Jean Loup : il survit à l'état sauvage jusqu'au moment où son protecteur le sauve et le civilise. Si l'on s'appuie sur le modèle d'analyse proposé par Vincent Jouve, on peut supposer que Jean Loup, en tant que personnage-prétexte, sollicite le lecteur dans « son être archaïque », en lui permettant de « vivre ses fantasmes », autrement dit, son « non-humain »⁶¹³.

⁶¹¹ *Ibid.*, p.162.

⁶¹² *Ibid.*

⁶¹³ *Ibid.*

7.3.3. La *libido dominandi*

La *libido dominandi*, enfin, est définie comme la passion du pouvoir, « désir d'être, de se poser comme « moi » en s'opposant aux autres » : Vincent Jouve estime que ce désir « demeure, au-delà des contingences historiques, un des moteurs fondamentaux de l'investissement dans le personnage »⁶¹⁴. Le théoricien retient quatre formes que peut prendre le désir de se faire valoir :

À l'extrémité de l'échelle, se situent les personnages dont la *libido dominandi* s'exerce à l'intérieur du cercle familial. Viennent ensuite ceux dont la volonté de puissance se déploie dans le domaine privé. En troisième lieu, apparaissent les personnages désireux de s'imposer dans la vie publique et politique. Enfin, certaines figures, au-delà des simples satisfactions sociales, ont pour ambition de conquérir un idéal⁶¹⁵.

On retrouvera chez Roger de Vaudray, le héros des *Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery, la passion de s'imposer à la fois dans les sphères familiale et privée. Comme on l'a vu, désireux de se marier avec Henriette Gérard, fille du peuple, ce jeune aristocrate tente de transgresser la tradition de sa famille qui commande qu'il épouse une fille aristocratique : son oncle s'oppose à cette volonté de Roger de Vaudray, en l'envoyant à la Bastille. Lorsque l'oncle consent au mariage de son neveu avec Henriette Gérard, la passion de Roger de Vaudray de se poser comme « moi » s'élargit à l'ensemble de la société aristocratique, entendue comme un mode clos, car l'oncle exige de lui de devenir quelqu'un :

... Je consens, je l'ai dit, à ce que vous soyez uni par les liens du mariage à celle que vous ayez choisie pour fiancée, je veux bien en cela faire taire toutes les objections qui m'assaillent l'esprit, et faire plier mon juste orgueil devant votre bonheur... Mais j'exige, pour tant de sacrifices, que vous puissiez passer la tête haute devant tous ; que vous ayez ajouté à votre nom une réputation telle de vaillance et fait briller votre épée d'un si grand éclat que vous ayez acquis par là le droit de passer outre à toutes les conventions sociales... Vous me comprenez, Roger, je désire que vous deveniez une personnalité mise en évidence non par l'éclat de votre naissance, mais par votre propre valeur. (A. d'Ennery, *Les Deux Orphelines*, op.cit., p.1135.)

C'est ainsi que Roger de Vaudray s'engage avec le général Lafayette dans la guerre d'Indépendance de l'Amérique pour justifier son mariage avec la fille du peuple dans le contexte aristocratique. Le lecteur se projettera dans ce personnage dans la mesure où il lutte contre « toutes les conventions sociales » imposées par la société aristocratique dans le but unique de poursuivre son amour passionnant pour Henriette Gérard.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p.164.

⁶¹⁵ *Ibid.*

Avec les deux héros mis en scène dans *La Petite Mionne* d'Émile Richebourg, le désir d'être se dilate dans la sphère publique. Georges Ramel tente de s'établir comme peintre. Sa passion d'être artiste est d'autant plus sérieuse qu'il désire être peintre comme son père qui, « s'il eût vécu plus longtemps, et, s'il eût pu continuer sa carrière si bien commencée », « aurait été un homme de génie, un des maîtres de la nouvelle école française, une gloire de la France », au point qu'« on citerait son nom à côté de ceux des Decamp, des Scheffer, des Delaroche, des Delacroix, des Ingres, des Horace Vernet » (É. Richebourg, *La Petite Mionne, op.cit.*, p. 268.). En attendant le jeune peintre de vingt-six ans doit toutefois vivre un début obscur :

Quand il est arrivé à l'âge de vingt-six ans, un peintre de talent a été remarqué, il a déjà un nom. Moi, je suis resté inconnu et misérable ; mes tableaux ne se vendent pas, ne trouvent point de place aux expositions, ce qui me dit assez clairement que je n'ai pas le moindre talent. (*Ibid.*, p.267.)

Le découragement et la misère le poussent à tenter de se suicider. Mais, Georges Ramel s'impose finalement comme peintre de génie, lorsqu'il a exposé au « Salon » (l'exposition annuelle à Paris) deux tableaux intitulés *Elle dort* (dont le modèle est Mionne, fiancée du jeune peintre) et *Candeur* (dont le modèle est Laurence, fiancée d'Alexis Mollin, ami de l'artiste) :

– Que c'est beau ! Que c'est beau ! répétait-on sans cesse.

Et les groupes étaient toujours compacts, et l'on admirait le portrait de Mionne, d'un côté de la salle et de l'autre côté le portrait de Laurence.

Et parmi ces admirateurs, ne cachant point leur enthousiasme, ne marchandant point leurs éloges, il y avait des peintres illustres dont on disait les noms, des critiques d'art, des connaisseurs.

Eh, quoi, l'auteur de ces merveilles exposait pour la première fois !

C'était un inconnu !...

Les artistes, les journalistes, et probablement d'autres personnes se souvenaient d'André Ramel, élève de l'école de Rome, peintre d'histoire, mort à la fleur de l'âge, et qui avait eu son heure de célébrité. On n'avait pas oublié sa *Descente de Croix*, sa *Bataille de Poitiers* et surtout sa *Cléopâtre* qui l'avaient placé au rang des maîtres.

Mais son fils, Georges Ramel, qui avait jamais entendu parler de lui ?

D'où arrivait-il donc, ce jeune homme qui révélait tout à coup son existence par deux tableaux de maître ?

N'était-il réellement, comme le disait le livret, que l'élève de son père... et de la nature ?

S'il en était ainsi, il était merveilleusement doué, ce jeune homme. La France comptait un grand artiste.

Voilà ce que disaient entre eux, à haute voix, les peintres et les journalistes. C'est ainsi qu'ils concluaient, après avoir témoigné toute leur admiration. (*Ibid.*, pp.453-454.)

La passion de se poser comme « moi » dans le domaine public hante également Alexis Mollin, un autre héros de *La Petite Mionne*. Enthousiaste de Corneille, de La Fontaine, de

Molière, d'Hugo, de Lamartine et de Musset, Alexis Mollin décide de s'établir comme écrivain : « le démon de la poésie s'était emparé de moi » (*Ibid.*, p.274.). Comme Georges Ramel, après avoir vécu un sombre début (il pense également à se suicider), Alexis Mollin s'impose comme dramaturge, lorsque son *Tout est dans Molière* est représenté au Théâtre de l'Odéon. Le succès d'Alexis Mollin est d'autant plus éclatant que « M. É. Dentu, l'éditeur bien connu [...] lui demandait, dans le cas où il ne se serait pas entendu déjà avec un autre éditeur, de vouloir bien traiter avec lui pour la publication en brochure de *Tout est dans Molière* » (*Ibid.*, p.392.). Cette passion de s'imposer dans le domaine public stimulera le désir du lecteur : ce dernier peut prendre plaisir à se rêver héros d'Émile Richebourg qui réalise son but dans la vie.

Enfin, comme nous l'avons constaté avec Vincent Jouve, certains personnages, « au-delà des simples satisfactions sociales, ont pour ambition de conquérir un idéal ». On rencontre encore ce désir chez Alexis Mollin qui, « avec une sorte de volupté », se berce dans ses « rêves » pour atteindre à un idéal du poète :

Rêver, laisser aller sans frein sa pensée vagabonde, s'élancer avec elle vers les régions de l'idéal, sonder l'infini, ouvrir son âme, sur le papier, traduire ses pensées en coupant l'hémistiche, en forgeant et ciselant l'alexandrin, en caressant la rime, quelle douce et pure jouissance à nulle autre comparable.

[...]

On apprend à voir par les yeux du corps, mais point par les yeux de l'âme ; l'âme voit sans avoir appris à voir. On n'apprend pas non plus à sentir, parce que sentir est une faculté du cœur. Pour le poète, tout est harmonie, il observe, contemple et médite ; au milieu du silence profond, il assiste à de délicieux concerts. À lui seul est donné d'entendre et de répondre à ces voix mystérieuses qui lui parlent du beau idéal et des choses infinies. Une flamme divine est en lui ; toutes sortes d'effluves magnétiques ont pénétré son être ; sa pensée a des ailes. Fixé à la terre, il touche les sommets et plane sur les océans. (*Ibid.*, p.275.)

La passion pour la poésie pousse ainsi Alexis Mollin vers un but éminemment gratifiant, car son désir de se positionner, conformément à l'idéal du poète tel que décrit par lui-même, dans les institutions littéraires à la fin du XIX^e siècle n'a plus de sens dans une société où la littérature s'est déjà pleinement intégrée au mécanisme du capitalisme. Cet idéalisme anti mercantile permettra à Alexis Mollin de se présenter aux yeux du lecteur comme une sorte de héros, qui lutte contre la large diffusion de la littérature de masse, afin de poursuivre sa tâche qui est déterminée par sa lecture de jeunesse de « ces belles fables de La Fontaine, de ces magnifiques tirades de Corneille, de ces vers superbes de Lamartine et de Victor Hugo » (*Ibid.*, p.274.).

7.3.4. L'investissement pulsionnel dans le Mal

La réception du personnage dans l'instance du *lu* s'avère particulièrement intéressante, d'autant plus que l'on peut y observer parfois ce que Daniel Couégnas appelle un « basculement » du processus identificatoire » ; il prend l'exemple des « séquences de poursuite » pour expliquer ce phénomène :

Dans les séquences de poursuite – et nombre d'œuvres paralittéraires peuvent être assimilées globalement à une très longue poursuite –, la relation poursuivant/poursuivi est susceptible d'entraîner un « basculement » du processus identificatoire. Envisagée du point de vue du Méchant (Fantômas) poursuivi par Juve et Fandor, la série romanesque de Souvestre et Allain peut provoquer une identification jubilatoire, transgressive et iconoclaste...⁶¹⁶

On supposera, à partir de cette analyse, que, dans le *lu*, le lecteur des œuvres de nos romanciers est susceptible de s'investir dans le personnage « négatif », autrement dit, dans celui dont la valeur n'est pas validée par le narrateur, dans la mesure où, dans cette instance lectrice, il s'agit bien de la satisfaction de certaines pulsions inconscientes. En effet, dans le *lu*, est paralysée la capacité intellectuelle qui permet au lecteur de prendre de la distance par rapport au personnage. L'un des codes qui structurent le « système de sympathie » dans le *lisant*, le « code culturel » ne peut *en théorie* non plus être convoqué dans cette instance lectrice du *lu*. En d'autres termes, le personnage-prétexte, interpellant le *lu*, annule la censure axiologique que la capacité intellectuelle du lecteur (dans le *lectant*) et le « code culturel » (dans le *lisant*) exercent sur l'investissement du lecteur dans le personnage. Le personnage « négatif », passionné toujours par son désir d'être et de pouvoir, peut donc servir de support pour permettre au lecteur de libérer ses pulsions bloquées par la vie sociale.

On citera par exemple Raymonde Duchemin, l'héroïne « négative » de *La Petite Mionne* d'Émile Richebourg. Orpheline, Raymonde Duchemin se passionne en effet pour s'imposer dans la vie mondaine, qui renvoie à l'image d'un monde clos : « Elle aimait le monde, la vie élégante, le luxe, tout ce qui brille, elle se trouverait ainsi dans son élément » (É. Richebourg, *La Petite Mionne*, *op.cit.*, p.110.). Conseillée par Jacques Vernier, son complice, elle se marie avec un millionnaire nommé Gaston de Soleure, qui a « une très grande fortune dont le magnifique domaine de Noisy-les-Monts n'était qu'une partie », et qui a « une très belle terre dans l'Orléanais et de riches fermes en Anjou et en Normandie » (*Ibid.*, p.104.). Après s'être séparée de Gaston de Soleure, Raymonde Duchemin se remarie avec un député nommé Joramie, « un des personnages politiques et financiers les plus en vue de Paris » (*Ibid.*,

⁶¹⁶ Daniel Couégnas, *op.cit.*, p.177.

p.240.), pour continuer sa vie mondaine. Tout en gardant sa position assurée par son mari, Raymonde Duchemin tente également d'avoir comme amant Georges Ramel, peintre connu et fiancé de Mionne (le lecteur sait que Mionne est la véritable fille de Raymonde Duchemin, fille qu'elle a eue avec Gaston de Soleure). Pour satisfaire ce désir, elle n'hésite pas à attaquer Mionne. C'est donc en transgressant l'éthique valorisée implicitement dans la société – dans la mesure où elle ne respecte pas l'amour de celui qui l'épouse, mais s'attache fortement à la fortune de celui qu'elle épouse, et où elle tente de détruire la vie d'une fiancée – que Raymonde Duchemin s'élève au-dessus de sa condition dans la société mondaine. Raymonde Duchemin peut se présenter aux yeux du lecteur comme une sorte de personnage charmant, qui fait n'importe quoi pour parvenir à ses fins.

Dans cette catégorie de personnage « négatif », qui peut se présenter comme support permettant de libérer les pulsions profondes du lecteur, on peut également compter Charles Gérard, mis en scène dans *Le Marchand de diamants* de Xavier de Montépin. Fils d'un professeur du Collège de France, Charles Gérard est non seulement capable de maîtriser neuf langues, mais aussi doué d'« une force très remarquable en mathématiques et en algèbre » (X. de Montépin, *Le Marchand de diamants, op.cit.*, 72.). Il assassine Étienne Béraud, un marchand de diamants, pour lui voler sa fortune ; il projette ensuite de se marier avec une fille d'un de ses héritiers, et de supprimer le reste des héritiers, tantôt en les acculant au suicide, tantôt en préparant un accident qui les tue, tantôt en suscitant une maladie qui les emporte, tantôt en provoquant des conflits familiaux à la suite desquels ils s'entretuent :

Le procureur de la République s'était mis à la recherche des héritiers d'Étienne Béraud et constatait avec stupeur, à mesure qu'arrivaient les renseignements, que ces héritiers avaient tous cessé de vivre.

Il ne semblait pas d'ailleurs qu'on pût accuser une main criminelle de les avoir supprimé l'un après l'autre.

La Gougère s'était suicidé.

M^{me} de Nervey était morte de la rupture d'un anévrisme.

La Blanchisseuse avait succombé à la piqûre d'une mouche charbonneuse.

La marchande des quatre-saisons avait péri dans un incendie.

L'alcoolisme avait emporté Pierre Béraud.

Eugène Loiseau, Victorine et Paul Béraud avaient été les acteurs et les victimes d'un drame de la jalousie.

Jeanne Dessourdy s'était jetée volontairement dans la Marne, après l'abandon de son amant et la mort de sa petite fille.

Georges de Nervey, Mélanie Gauthier et Frédéric Bertin avaient péri dans la catastrophe de Monte-Carlo.

Si étrange que parût l'ensemble de ces morts, si rapprochées les unes des autres, aucune, prise individuellement, ne faisait naître un soupçon d'assassinat. (*Ibid.*, p.1064.)

Charles Gérard réussit ainsi à faire disparaître les treize héritiers d'Étienne Béraud. La projection pulsionnelle dans ce personnage sera d'autant plus possible que dans sa grande partie, le récit est raconté du point de vue de Charles Gérard, armé d'une audace et d'une intelligence qui lui permettent de programmer parfaitement son œuvre criminelle, d'anticiper totalement les conséquences de l'action criminelle qu'il met en pratique et de déjouer habilement les recherches acharnées de la police. Bref, Charles Gérard peut s'inscrire dans la lignée d'un héros charismatique tel qu'il est mis en scène dans le roman criminel. Il n'hésite pas à transgresser tout ce qui est interdit dans la société pour réaliser son désir d'avoir « une richesse fabuleuse, inépuisable » (*Ibid.*, p.75.). Le personnage permettra au lecteur de revivre ses intérêts primitifs pour l'argent et ses pulsions cachées liées à la mort.

Pour ne pas multiplier les exemples, nous supposons que le lecteur, lorsqu'il se trouve pris dans le *lu*, peut se projeter dans le personnage « négatif », non parce que le lecteur partage les mêmes valeurs que lui, mais parce que cet être de papier lui permet de satisfaire ses désirs interdits judiciairement et éthiquement par la société dans laquelle il vit. On comprendra dès lors que la structure dualiste fondée sur l'opposition entre Bien et Mal est annulée, lorsque le personnage-prétexte domine la réception du personnage.

Chapitre VIII. Tension, passion et lecture

En 1878, lorsqu'*Andréa la Charmeuse* paraissait dans *Le Petit Journal*, « une jeune femme, une malheureuse phtisique », qui se mourait alors, a dit à sa domestique qui lisait aussi ce feuilleton d'Émile Richebourg :

Vous êtes bien heureuse, vous, Margueritte ! Vous saurez ce que deviennent les personnages de *notre feuilleton*. Moi, je n'en aurai pas le temps... je serai sous terre avant qu'il soit terminé⁶¹⁷.

Rapportée par Albert Cim dans son *Dîner des gens de lettres*, cette anecdote mérite d'être soulignée, d'autant plus qu'elle met l'accent sur « la grande puissance des romanciers dits populaires, l'action très profonde qu'ils exercent sur leur innombrable clientèle »⁶¹⁸ et, plus précisément, sur la capacité des œuvres de nos romanciers à susciter une lecture fervente et passionnante. Nous tâchons alors d'étudier comment le texte programme une telle lecture.

8.1. Le « nœud » : début et fin d'un chapitre

En général, comme dans le cas de la fiction populaire produite au XIX^e siècle et à la Belle Époque, ce qui génère l'émotion dans la lecture des œuvres de nos romanciers est évidemment apparenté à ce que Raphaël Baroni appelle « fonctions thymiques » du discours narratif, entendues comme des « effets poétiques de nature “affective” ou “passionnelle” tels que la tension narrative, le suspense ou la curiosité par exemple »⁶¹⁹. La notion-clé, développée dans sa théorie des « fonctions thymiques » du discours narratif, est la « tension narrative » qui est catégorisée par ces formes canoniques d'émotion : « suspense », « curiosité », « suspense paradoxal » ou « rappel » et « surprise »⁶²⁰. Le poéticien définit la « tension narrative » en ces termes :

⁶¹⁷ Albert Cim, *Le Dîner des gens de lettres*, *op.cit.*, pp.56-57.

⁶¹⁸ *Ibid.*

⁶¹⁹ Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, *op.cit.*, p.20.

⁶²⁰ Nous ne nous intéresserons pas ici à la « surprise », dans la mesure où nous constatons que dans la lecture des œuvres de nos romanciers, un tel effet semble moins fonctionner. Raphaël Baroni estime que la « surprise » se produit dans « le nœud, le développement ou le dénouement » : « 1. *Surprise dans le nœud*. [...], dans une séquence de suspense, la complication actionnelle qui noue l'intrigue dépend fondamentalement de la rupture d'une régularité qui fait sortir l'action de son cours prévisible. [...] Dans une séquence configurée par la curiosité, c'est la complétude attendue de la représentation qui fait dévier l'interaction discursive de son cours habituel et peut constituer une surprise pour l'interlocuteur. De ce point de vue, on peut considérer que le nœud d'une intrigue, quelle que soit la stratégie communicationnelle dont il dépend, est toujours lié à une surprise plus ou moins marquée. 2. *Surprise dans l'attente du dénouement* (rebondissement). Le “rebondissement”, le

La tension est le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception⁶²¹.

Le mouvement dramatique, qui se développe autour du phénomène de la « tension narrative », peut être représenté sous ce schéma :

Nœud → Retard → Dénoûement⁶²²

Ce mouvement dramatique, ainsi schématisé, se répète plusieurs fois tout au long de la lecture du texte narratif. L'application du schéma à notre corpus permet donc de comprendre que, comme le note Daniel Couégnas, « le roman se subdivise en *une multitude de petites unités dramatiques* reproduisant en réduction l'alternance *équilibre-déséquilibre-équilibre*»⁶²³, une alternance qui est représentée sous le schéma « *nœud-retard-dénoûement* » chez Raphaël Baroni.

Le « *nœud* » se définit comme le moment où le texte « produit un *questionnement* qui agit comme le déclencheur de la tension »⁶²⁴. À propos d'un roman publié dans le journal, on a souvent souligné que c'est la fin du feuilleton qui constitue un moment où le texte suscite chez le lecteur un questionnement. Mais, il faudrait constater, avec Daniel Couégnas, que :

Dans le roman-feuilleton, et à l'inverse de ce que l'on a trop souvent répété, le premier temps (haut degré de tension dramatique, haut degré d'attention et/ou de participation émotionnelle du lecteur) ne correspond pas obligatoirement à la fin de chaque tranche quotidienne du roman (« à suivre »). En revanche, il se superpose très souvent à une fin de chapitre en relançant l'action,

retournement imprévu de situation, le « faux dénoûement » ou le « coup de théâtre » permettent avant tout d'augmenter la tension narrative en repoussant la survenue du dénoûement, en intercalant de nouvelles péripéties, de nouvelles séquences enchâssées, de nouveaux « nœuds secondaires ». La surprise intermédiaire permet ainsi de « complexifier » l'intrigue, ce qui augmenterait, selon Aristote, l'effet de crainte ou de pitié. 3. *Surprise dans le dénoûement*. [...], nous avons aussi suggéré que la « surprise finale » n'était pas obligatoire : dans la dynamique narrative du conte ou du texte « tragique », par exemple, le caractère inéluctable des événements et leur nature prévisible font partie des attentes de l'interprète » (*Ibid.*, pp.297-298.). On peut supposer que le récit proposé dans les œuvres de nos romanciers est capable de produire la « surprise initiale » ou la « surprise intermédiaire ». Il est toutefois difficile de considérer qu'il parvient à susciter la « surprise finale » dans la mesure où ce type de récit, comme le « conte » ou le texte « tragique », se caractérise par le trait « inéluctable des événements et leur nature prévisible [qui] font partie des attentes de l'interprète ». Même lorsqu'il s'agit de la « surprise initiale » ou du « suspense intermédiaire », cet effet surprenant sera moins sensible chez le lecteur, puisque sa compétence prévisionnelle empêchera un tel effet de fonctionner de manière efficace. C'est ainsi que nous avons décidé de nous concentrer sur la « curiosité », le « suspense » et le « rappel » ou « suspense paradoxal ».

⁶²¹ *Ibid.*, p.18.

⁶²² *Ibid.*, pp.121-140.

⁶²³ Daniel Couégnas, *Fictions, énigmes, images. Lectures (para ?) littéraires*, Limoges, Pulim, coll. « Médiatextes », 2001, p.92.

⁶²⁴ Raphaël Baroni, *op.cit.*, p.112.

en annonçant une nouvelle péripétie : Ponson du Terrail, par exemple, use et abuse de ce procédé⁶²⁵.

À ce stade de notre examen, nous postulons donc que la tension dramatique est produite par la division en chapitres, dans la mesure où la fin du chapitre coïncide souvent avec la « situation de disjonction » qui est à l'origine de l'effet de tension⁶²⁶.

Produite ainsi à la fin du chapitre, la « tension narrative » se module avant tout, selon Raphaël Baroni, en deux sous-catégories en fonction du type de mise en intrigue : « suspense » et « curiosité ».

La production du « suspense » se fonde sur la narration chronologique de développements actionnels dont le devenir apparaît incertain ; le lecteur est donc invité à s'interroger sur le développement futur du récit : la question du type formulé par le lecteur dans le cas du « suspense » est : « Que va-t-il arriver ? »⁶²⁷. On peut observer par exemple le phénomène du « suspense » dans la fin du chapitre II de la première partie de *La Fille maudite* d'Émile Richebourg ; Jacques Mellier se doute que sa fille Lucile a un amant ; le chapitre finit par la mise en scène de la dispute de Jacques Mellier avec Pierre Rouvenat et par la description terrible du père en colère :

Pendant qu'il parlait, de fauves éclairs jaillissaient de ses yeux.

– Si ma fille n'a pas eu plus de respect pour l'honneur de son père qu'elle n'en a pour elle-même, poursuivit-il d'un ton guttural, eh bien ! goutte à goutte, je boirai ma honte...

– Jacques, Jacques, ne la juge pas encore aussi sévèrement ! s'écria Rouvenat désolé.

– Oui, je boirai ma honte, ma honte et la sienne...

– Je t'en conjure, Jacques, ne parle pas ainsi, tu me fais horriblement souffrir !

– Ah ! tu la défends toujours.

– Oui, parce que je ne puis admettre que ta fille, coupable d'imprudence sans doute, ait commis une faute plus grave.

– Tu veux dire un crime. Va, nous saurons bientôt lequel de nous deux a raison. D'ici là, il n'y aura plus un instant de repos, une heure de sommeil pour Jacques Mellier. Depuis deux jours, il me semble que je marche sur des charbons ardents ; plusieurs fois, en la regardant, j'ai failli me trahir en laissant éclater ma colère ; je me suis retenu, j'ai eu cette force. Oui, j'aurai la patience d'attendre... Ah ! Pierre, Dieu veuille que tu aies raison, pour elle, pour moi et pour lui... Oh ! lui... nous verrons !

Une contraction des lèvres, accompagnée d'un regard farouche, exprima sa pensée. (É. Richebourg, *La Fille maudite*, op.cit., p.12.)

La fin du chapitre se caractérise par la narration chronologique de développements actionnels dont le devenir apparaît incertain, puisqu'elle annonce une péripétie qui sera racontée dans les chapitres suivants, ce qui invitera le lecteur à s'interroger sur le

⁶²⁵ Daniel Couégnas, *L'Introduction à la paralittérature*, op.cit., p. 73.

⁶²⁶ Umberto Eco, *Lector in fabula*, op.cit., p. 145.

⁶²⁷ Raphaël Baroni, op.cit., p.99.

développement futur du récit : Lucile Mellier, a-t-elle vraiment un amant, comme s'en doute son père ? S'il en est ainsi, qu'est ce que va faire Jacques Mellier ? On peut donc considérer que la modalité de « tension narrative », qui se produit à la fin de ce chapitre, se définit comme « suspense ».

La « curiosité », quant à elle, se produit lorsque le texte choisit d'exposer « une représentation provisoirement obscure ou ambiguë de la situation narrative »⁶²⁸. On observera par exemple un tel phénomène dans le chapitre I de *Petite mère* d'Émile Richebourg ; « au mois de juin de l'année 1870 », à Manerville du département de la Somme, les habitants du village découvrent un cadavre sur « le chemin de Gabry » ; c'est une femme dont les habitants ne connaissent pas l'identité ; or, ils assistent à un événement étrange, et le chapitre I se termine de la façon suivante :

Il y a eut un moment de cruelle anxiété.

– Elle a bien bougé, n'est-ce pas ? dit une jeune fille d'une voix haletante.

– Oui, elle a bougé, nous avons vu.

– Pourtant, elle est morte.

– Non, puisqu'elle a fait un mouvement.

– Silence ! regardez ! regardez ! Voilà qu'elle remue encore...

Ce n'était pas le cadavre qui remuait ; mais quelque chose s'agitait sous le manteau dont l'étoffe se soulevait légèrement.

Cette fois, une sorte d'effroi s'empara des témoins de ce fait, qui paraissait aussi étrange qu'inexplicable, et quelques-uns se jetèrent brusquement en arrière, comme si les signes de vie étaient plus effrayants que l'immobilité de la mort. (É. Richebourg, *Petite mère*, in *Les Romanciers Populaires*, Paris, Geffroy, N° 1, sans date, p.9.)

La fin de ce chapitre se caractérise donc par l'exposition d'« une représentation provisoirement obscure ou ambiguë de la situation narrative ». Une telle situation narrative, selon Raphaël Baroni, est actualisée « soit par un obscurcissement stratégique dans la textualisation des événements, soit par un bouleversement de la chronologie (l'effet étant placé avant la cause par exemple) »⁶²⁹. Ce type de mise en intrigue invite le lecteur à « désambiguïser une situation narrative présente ou passée à partir d'indices »⁶³⁰ : le lecteur est donc conduit à formuler une série de questions : pourquoi et comment la femme inconnue est-elle morte sur le chemin ? D'où vient-elle ? Qu'est ce « quelque chose » qui bouge sous le manteau du cadavre ? À la différence du « suspense » qui invite le lecteur à s'interroger sur ce qui se passera dans l'histoire, la « curiosité » l'amène donc à s'interroger sur ce qui se passe ou ce qui s'est passé dans l'histoire.

⁶²⁸ *Ibid.*, p.98.

⁶²⁹ *Ibid.*, p.124.

⁶³⁰ *Ibid.*, p.111.

Il arrive parfois que la « tension narrative » ménagée à la fin d'un chapitre se rapporte à la fois à la « curiosité » et au « suspense », ce que l'on peut observer dans cette fin du chapitre XLV de la première partie du *Marchand de diamants* de Xavier de Montépin. Déguisé sous le pseudonyme d'Arnold Desvignes, Charles Gérard tue Étienne Béraud pour voler la fortune que ce dernier a fondé avec le commerce des diamants ; mais, avant d'être assassiné, le marchand de diamants a déjà déposé cette fortune consistant en « une somme de cinquante et un millions » à « la maison de banque Rothschild », ce qui entraîne un obstacle au projet de Charles Gérard ; le chapitre en question se termine ainsi :

– Ah ! il avait bien pris ses mesures !... – murmura le misérable, – il avait tout prévu ! – Voilà un acte qu'il est bon d'avoir entre les mains... – Qui sait ?...
Arnold cessa de parler, – Sa tête se pencha sur sa poitrine. – Il s'absorba dans une rêverie profonde.
Au bout de quelques minutes, il releva la tête. – Son front plissé se dérida ; – un éclair s'alluma dans ses prunelles, tandis qu'un étrange sourire écartait ses lèvres.
Que se passait-il en lui ? – Avait-il trouvé le moyen de s'emparer des millions déposés à la maison de banque du baron de Rothschild ?
À cette question, la suite de notre récit répondra. (X. de Montépin, *Le Marchand de diamants*, *op.cit.*, p.234.)

Le narrateur intervient de manière explicite dans la construction de la « curiosité » en posant au lecteur deux questions : « Que se passait-il en lui ? », « Avait-il trouvé le moyen de s'emparer des millions déposés à la maison de banque du baron de Rothschild ? ». La « curiosité », ainsi produite, peut se mêler au « suspense » lorsque le narrateur annonce qu'« [à] cette question, la suite de notre récit répondra » : ici l'attente du lecteur ne se concentrera plus sur ce qui se passe dans la pensée de Charles Béraud (la « curiosité »), mais sur le développement futur du récit (le « suspense ») : le misérable, achèvera-t-il son but ?

Ces premiers exemples nous montrent que nos romanciers organisent le moment où le texte produit la « tension narrative » à la fin d'un chapitre. Umberto Eco soutient, en se limitant au cas du « suspense », cette thèse lorsqu'il parle des « *signaux de suspense* »⁶³¹ :

Les signaux de suspense sont parfois aussi donnés par la division en chapitres, la fin du chapitre coïncidant avec la situation de disjonction. Parfois encore, la narration procède par épisodes et introduit un laps de temps imposé⁶³².

Toutefois, si la fin du chapitre est considérée comme le lieu privilégié du déclenchement de la « tension narrative », le début du chapitre, nous semble-t-il, constituera également un

⁶³¹ Umberto Eco, *op.cit.*, p.144.

⁶³² *Ibid.*, p.145.

moment important où le texte noue l'intrigue en suscitant chez le lecteur un questionnement qui se rapportera souvent à la production de « curiosité ». Nos romanciers utilisent en effet le procédé qui vise à « introduire abruptement de nouveaux personnages dans un feuilleton, voire même [à] présenter une nouvelle action »⁶³³. Wolfgang Iser explique un effet produit par ce procédé comme suit :

Le lecteur se demande ainsi quel est le lien entre les récits qu'il a déjà lus et ces nouvelles situations imprévues. Face à un large éventail de possibilités, le lecteur est amené progressivement à établir lui-même les liens entre les parties disjointes du récit. Si une information est temporairement retenue, l'effet suggestif de certains détails va s'accroître et l'imagination du lecteur sera mobilisée en vue de la recherche de solutions possibles⁶³⁴.

Ainsi, si nous reprenons l'exemple de *La Fille maudite*, après avoir raconté le récit focalisé sur deux personnages, Jacques Mellier et Pierre Rouvenat, qui tentent de découvrir une preuve attestant que Lucile Mellier a un amant dans le chapitre III de la première partie du roman, le texte met en scène un nouveau personnage au début du chapitre IV :

Vers sept heures et demie, un homme de haute taille, coiffé d'un chapeau de feutre mou, ayant à ses pieds de gros souliers ferrés à fortes semelles et portant sur sa blouse de toile bleue un fusil de chasse en boudoulière, se présenta au Seuillon. (É. Richebourg, *La Fille maudite, op.cit.*, p.18.)

Cette mise en scène d'« un homme de haute taille, [...] » qui se présente au Seuillon, la ferme tenue par Jacques Mellier et Pierre Rouvenat, ne manque pas d'entraîner une réaction du lecteur. En d'autres termes, l'apparition de ce personnage est considéré comme « une représentation provisoirement obscure ou ambiguë de la situation narrative » qui invite le lecteur à se poser un questionnement par le biais de la « curiosité » : Qu'est ce personnage ? Quelle est sa relation avec Jacques Mellier, Pierre Rouvenat ou Lucile Mellier ?

Une telle réaction est également produite chez le lecteur, lorsque le narrateur, en s'appuyant sur le *topoi de l'inconnu*, feint de tout ignorer de son personnage pour le présenter comme un nouveau personnage dans le début d'un chapitre, ce que pratique le narrateur de *La Porteuse de pain* de Xavier de Montépin dans le début du chapitre XXII de la première partie du roman, par exemple :

Le même jour, à une heure de l'après-midi, un homme jeune encore, bien bâti, coiffé d'un chapeau de fantaisie et vêtu d'un complet de drap gris très correct sur lequel il avait endossé un pardessus de demi-saison, descendait de voiture dans la cour de la gare Saint-Lazare, payait son

⁶³³ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, op.cit.*, p.333.

⁶³⁴ *Ibid.*

cocher et montait les degrés conduisant aux salles où se distribuent les tickets. (X. de Montépin, *La Porteuse de pain*, *op.cit.*, p.126.)

L'article indéfini (« un ») permet donc à ce personnage (« un homme jeune encore, [...] ») de se présenter comme un nouveau personnage. Or, comme le narrateur ne manque pas de le préciser plus tard, cet « homme jeune encore, [...] » est Jacques Garaud qui est déjà apparu dans les chapitres précédents. Il est évident que le début de ce chapitre XXII, en introduisant le personnage déjà présenté comme un nouveau personnage, vise la mise en scène d'« une représentation provisoirement obscure ou ambiguë de la situation narrative » pour inviter le lecteur à formuler une question par le biais de la « curiosité » : Qui est cet « homme jeune encore [...] » ? Il est clair que ce recours au *topos de l'inconnu* convoque le *lectant jouant* pour s'adresser à la sagacité herméneutique du lecteur.

Notre examen nous souligne que la fin d'un chapitre et le début d'un chapitre peuvent constituer les lieux privilégiés où le texte produit la « tension narrative », en suscitant un questionnement chez le lecteur.

8.2. Le retardement d'une réponse à la question du lecteur

En produisant la « tension narrative », fondée soit sur le « suspense », soit sur la « curiosité », le texte retarde à livrer une réponse au questionnement formulé par le lecteur. Ce retard délibéré traduit évidemment le souci des romanciers de faire durer aussi longtemps que possible un effet de la tension pour stimuler le désir de la lecture. Sur le plan textuel (nous reviendrons plus tard sur la problématique relative à l'ajournement de la réponse à la question du lecteur, lié à la logique de la livraison du feuilleton), on peut avant tout considérer que des passages descriptifs fonctionnent efficacement dans ce retardement, comme en témoigne l'exemple tiré du *Remords d'un ange* d'Adolphe d'Ennery :

Diane ne l'entendait pas.

Elle s'était tout à coup redressée et se tenait muette et comme pétrifiée, les yeux fixés sur l'autre rive du fleuve et lançant un regard de fauve vers une femme qui s'enfuyait au loin, emportant un enfant dans ses bras.

Cette femme... était celle qui rôdait quelques instants auparavant devant la maison.

Cette femme, c'était Germaine ! (A. d'Ennery, *Le Remords d'un ange*, *op.cit.*, p.83.)

Il s'agit de la fin du chapitre X qui met en scène l'enlèvement de Marthe, la fille de six mois de Diane de Maillepré, laquelle ne peut identifier l'auteur de ce crime. Les passages cités se caractérisent par la désignation *par affection* dont la fonction « consiste à retarder

l'indication du thème-titre »⁶³⁵. Dans l'exemple cité, ce « thème-titre », l'identité de la « femme qui [s'enfuit] au loin, emportant un enfant dans ses bras », ne se présente qu'à la fin des passages descriptifs : ces derniers servent de support pour produire un effet d'attente, de manière à retarder une réponse à la question du lecteur quant à l'identité de la « femme ».

Cependant, le moyen le plus efficace et le plus dynamique pour le retardement d'une réponse à la question du lecteur est sans doute de cesser provisoirement de raconter un récit A pour aborder un récit B, un récit C, un récit D, ou un récit E..., ce qui est remarqué par Wolfgang Iser dans son analyse sur le roman-feuilleton :

Le plus souvent, le récit est interrompu au moment où est créée une tension qui appelle une résolution pressante, ou bien au moment précis où l'on aurait voulu connaître l'issue des événements que l'on vient de lire. Le suspense ou le déplacement de cette tension constitue une condition élémentaire de l'interruption du récit. Un tel effet de suspense fait que nous cherchons à nous représenter immédiatement l'information qui nous manque sur la suite des événements. Comment la situation va-t-elle évoluer ? Plus nous nous posons ce genre de question, et plus nous participons au déroulement des événements⁶³⁶.

Nos romanciers usent et abusent de cette stratégie qui vise à retarder la livraison d'une information que le lecteur cherche à se représenter immédiatement. On la retrouvera chez Adolphe d'Ennery, par exemple. Il s'agit de la fin du chapitre VI et du début du chapitre VII de la première partie des *Deux Orphelines* :

Henriette et Louise venaient de perdre ce qu'elles avaient de plus précieux et de plus cher, ce trésor inépuisable de tendresse, d'abnégation et de dénouement qu'on appelle une mère !
Les deux sœurs étaient maintenant deux orphelines ! (A. d'Ennery, *Les Deux Orphelines*, *op.cit.*, p.59.)

On notera que la fin de ce chapitre VI expose un événement dont la suite est incertaine. Le lecteur est donc invité à se poser une série de questions par le biais du « suspense » : Comment vont-elles faire, ces deux orphelines de seize ans sans soutien, ni protection ? Que va-t-il arriver à ces deux orphelines dans leur vie à venir ? Or, dans le chapitre VII, le narrateur commence à raconter un autre récit, sans continuer la narration du récit focalisé sur les deux orphelines :

Pendant que le malheur s'abattait ainsi sur la famille Gérard, et que les deux enfants, que Thérèse laissait orphelines, se trouvaient abandonnées à tous les hasards de la vie, une autre personne subissait, elle aussi et depuis de longues années, un profond désespoir. (*Ibid.*, pp.59-60.)

⁶³⁵ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, *op.cit.*, p.52.

⁶³⁶ Wolfgang Iser, *op.cit.*, pp.332-333.

Loin de fournir des informations que le lecteur cherche à trouver pour répondre aux questions qu'il est invité à formuler à la fin du chapitre VI, le narrateur se met donc à narrer un autre récit dans ce chapitre VII. On remarquera que le début du chapitre VII, en introduisant un nouveau personnage (« une autre personne [qui] subissait, [...], un profond désespoir. »), contribue à mettre en scène « une représentation provisoirement obscure ou ambiguë de la situation narrative » (même si le narrateur feint d'ignorer ce personnage qui est déjà apparu dans les chapitres précédents : il s'agit de Diane de Linières). La mise en scène de cette « autre personne [qui] subissait, [...], un profond désespoir » amène le lecteur à s'interroger sur son identité ou son rôle dans le récit. Dans la lecture de ces chapitres VI et VII, se superposent donc deux modalités de la « tension narrative » : « suspense » et « curiosité » : la question que le lecteur s'est posé à la lecture de la fin du chapitre VI (Comment vont-elles faire ces deux orphelines ? etc.) demeure toujours sans réponse, en même temps que, dans la lecture du début du chapitre VII qui expose « une représentation provisoirement obscure ou ambiguë de la situation narrative », le lecteur est conduit à formuler une nouvelle question par le biais de la « curiosité » : Qui est cette « autre personne » ?

On supposera, à partir de cet exemple emprunté aux *Deux Orphelines*, que la lecture des œuvres de nos romanciers peut être caractérisée par le mouvement cyclique des tensions successivement suscitées : la tension, qui est produite dans un chapitre A, est dédoublée par une autre tension qui est suscitée dans un chapitre B, à laquelle, à son tour, est superposée une autre tension qui est créée dans un autre chapitre C...

Pour revendiquer notre hypothèse, nous nous proposons d'examiner un exemple tiré de *La Petite Mionne* d'Émile Richebourg. Dans le chapitre XVI de la quatrième partie du roman, Alexis Mollin, l'écrivain dramatique à la mode, rencontre Hector Durosoy qui a autrefois tenté de violer Laurence que l'écrivain aime tant, et il propose à Hector Durosoy de se battre en duel. Le chapitre XVII, intitulé « La veille d'une rencontre », est consacré au récit dans lequel Alexis Mollin révèle « la véritable cause de ce duel » (É. Richebourg, *La Petite Mionne*, *op.cit.*, p.870.) à Georges Ramel, son ami, le célèbre peintre, alors que ce chapitre raconte l'entretien des témoins d'Alexis Mollin et d'Hector Durosoy pour fixer le lieu et l'arme du duel. Et le chapitre XVII finit par la mise en scène de la conversation entre Georges Ramel et Lucien Morel, l'élève du peintre :

- Demain je serai très inquiet, reprit Lucien avec des larmes dans la voix, et j’attendrai votre retour avec une grande anxiété. Ah ! si ce duel était funeste à M. Alexis Mollin, ce serait un grand malheur !
- Oui, un grand malheur ! murmura Georges. (*Ibid.*, p.877.)

Lisant ce chapitre XVII, le lecteur est encouragé à attendre le résultat du duel : Qui va gagner ? Alexis Mollin ? Ou bien Hector Durosoy ? Le narrateur cesse provisoirement de raconter la suite du récit focalisé sur le duel pour aborder un autre récit dans le chapitre XVIII, intitulé « L’Attentat », où il ménage une péripétie : Laurence est attaquée par un bandit commandité par Raymonde Duchemin qui se cache sous le titre de madame Joramie (cette dernière avait élaboré ce crime pour se venger d’Alexis Mollin qui l’avait empêchée de séduire Georges Ramel, fiancé de Mionne) :

- La jeune fille esquiva l’étreinte en se jetant brusquement de côté, et elle se mit à crier :
- Au secours, au secours !
- Le bandit se rua sur elle et parvint, cette fois, à la saisir. (*Ibid.*, p.880.)

À la tension qui est produite dans la lecture du chapitre XVII, se superpose donc une autre tension qui est suscitée par la lecture de ce chapitre XVIII. La mise en scène de l’attentat amène en effet le lecteur à se demander si le personnage sera sauvé, enlevé ou tué (la question formulée par le biais du « suspense »). Toutefois, il faut le noter, cette description de l’attentat ne pourrait pas constituer un moment où la « tension narrative » se développe véritablement, dans la mesure où la réponse à la question du lecteur intervient à 27 phrases d’intervalle : « À quelque distance du lieu de la lutte, deux hommes apparurent. Ils accouraient aux cris poussés par Laurence » (*Ibid.*, p.883.) et encore à 7 phrases d’intervalle : « Les deux hommes, dont la soudaine et heureuse apparition avait sauvé la jeune fille, étaient deux agents de la sûreté, faisant leur ronde » (*Ibid.*). La tension qui est produite à la lecture du chapitre XVIII est ainsi résolue, alors que la tension qui est suscitée à la lecture du chapitre XVII dure encore, la question du lecteur qui porte sur le résultat du duel entre Alexis Mollin et Hector Durosoy restant sans réponse. Dans le chapitre XIX, intitulé « À l’église Saint-Roch », loin de fournir une réponse à la question du lecteur concernant le résultat du duel, le narrateur se met à raconter le récit focalisé sur Raymonde Duchemin qui est désolée par la nouvelle annonçant que l’attentat organisé par elle contre Laurence a échoué. Le chapitre XX, intitulé « La prophétie », est consacré à la biographie d’Hector Durosoy illustrée par une série de crimes qu’il a commis par désir sexuel. Dans le chapitre XXI, intitulé « L’Arrestation », le narrateur retarde toujours à fournir une réponse à la question du lecteur portant sur le résultat du duel, en racontant une péripétie : Ambroise Mourillon, le père adoptif de Mionne, est arrêté par la

police, même s'il n'a commis aucun crime. Si cette arrestation paraît comme « une représentation provisoirement obscure et ambiguë de la situation narrative » qui invite le lecteur à se poser un questionnement par le biais de la « curiosité » (Que se passe-t-il ? Quel crime Ambroise Mourillon a-t-il commis ?), elle suscite en réalité le « suspense » chez le lecteur, puisqu'il sait déjà que cette arrestation a été organisée par Raymonde Duchemin (cette arrestation avait pour objectif de se venger de Mionne que Raymonde Duchemin déteste, parce que la présence de cette fille constitue pour cette femme l'obstacle principal dans sa tentative d'avoir Georges Ramel pour amant). Ainsi le lecteur est-il amené à se demander ce qui va arriver à Ambroise Mourillon. Ici, à une tension qui est produite à la lecture du chapitre XVII portant sur le résultat du duel, se superpose une autre tension qui est suscitée par la mise en scène de l'arrestation d'Ambroise Mourillon. Ce n'est qu'au chapitre XXII que le narrateur donne une réponse à la question que le lecteur est invité à se poser à la lecture du chapitre XVII :

La main d'Alexis ne tremblait pas.

M. Durosoy avait tiré à la tête, son adversaire visait à l'épaule.

Le coup partit.

M. Durosoy fit un bond en arrière.

On vit des flots de sang jaillir de sa bouche comme d'une source, et, avant qu'on fût accouru pour le soutenir, il tomba à la renverse en poussant un cri rauque. (*Ibid.*, pp.921-922.)

À la question posée par le lecteur à la lecture du chapitre XVII, est donc donnée la réponse à la lecture du chapitre XXII, après l'intervalle plus ou moins long constitué de quatre chapitres dans lesquels le texte expose des péripéties (l'attentat contre Laurence, ou l'arrestation d'Ambroise Mourillon) pour ménager des tensions supplémentaires. Il faut également noter que le narrateur ne donne pas ici la réponse à la question que le lecteur est invité à se poser à la lecture du chapitre XXI (l'arrestation d'Ambroise Mourillon), ce qui permet de faire durer l'effet suspensif.

On comprendrait dès lors que la lecture des œuvres de nos romanciers est ponctuée par le mouvement rythmique de la production de la tension et de sa résolution, renouvelé sans cesse dans chaque chapitre. Enfin, c'est probablement en fonction de l'importance des événements narrés qu'on détermine la longueur de l'ajournement d'une réponse donnée par le texte à la question formulée par le lecteur. Très schématiquement, si un événement narré invite le lecteur à se poser un questionnement qui n'est pas important dans l'histoire, la réponse à cette question peut intervenir à quelques phrases (ou quelques pages) d'intervalle, alors que si un événement narré est important, la réponse au questionnement du lecteur est ajourné de

quelques chapitres. En nous appuyant sur la formulation, proposée par Daniel Couégnas, qui se focalise uniquement sur le cas de la « curiosité », nous considérons donc que « plus la solution d'une énigme a d'importance, plus elle tarde à venir »⁶³⁷.

8.3. La dialectique de l'incertitude et de l'anticipation

Durant la « *phase d'attente* » ainsi configurée par l'ajournement de la livraison de l'information qui fournit une réponse à la question du lecteur, l'attitude de ce dernier se caractérise par la passivité, dans la mesure où il est encouragé à attendre une réponse dont il est difficile de prévoir l'exposition : le lecteur se trouve pris dans une impossibilité de maîtriser l'information qu'il cherche. Le lecteur veut trouver une réponse à son questionnement, tandis que le narrateur tente de déjouer cette attente du lecteur, en ajournant la livraison d'une réponse. De là l'« "anxiété" qui résulterait d'une perte de contrôle de l'interprète portant sur les conditions de transformation et de réception de l'information »⁶³⁸. Plus la réponse attendue par le lecteur est retardée, plus son désir de lire est stimulé, puisqu'il est hanté par le « sentiment d'incomplétude », ce qui permet de susciter « une lecture participante de dévoration » alliée « à la pauvreté informative » pour reprendre les termes de Jacques Migozzi⁶³⁹.

Une telle lecture est donc d'autant plus significative qu'elle peut entraîner une véritable identification du lecteur au personnage et, plus précisément, une « identification d'"informationnelle" » que nous avons déjà eu l'occasion d'examiner. Pour comprendre comment ce type d'identification se rapporte au phénomène de la « tension narrative », on citera un exemple tiré de *Chanteuse des rues* de Xavier de Montépin.

Le chapitre I de la première partie du roman met en scène l'assassinat d'un homme nommé Albert, exécuté par une femme dont le narrateur ne précise pas l'identité, ce qui invite le lecteur à s'interroger sur l'auteur et la cause de ce crime. Le narrateur retarde à donner une réponse à cette question du lecteur jusqu'au chapitre XIV de la première partie. Pendant cet ajournement de la livraison de l'information cherchée par le lecteur, le narrateur, en focalisation interne, est incapable d'identifier l'auteur et la cause du crime. Il se contente de relater le déroulement de l'enquête menée par André Roussillon, l'agent de la sûreté de police, et Pascal (sans nom à ce stade du récit), le chanteur des rues qui a assisté à la mise en œuvre

⁶³⁷ Daniel Couégnas, *Fictions, énigmes, images, op.cit.*, p.123.

⁶³⁸ Raphaël Baroni, *op.cit.*, p.125.

⁶³⁹ Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire, op.cit.*, p.112.

du crime. Le lecteur est donc amené à se placer au même niveau que les personnages (André Roussillon et Pascal) : ainsi, pas plus que les personnages, le lecteur ne connaît la vérité du crime, puisque le narrateur ne la connaît pas non plus (ou feint de ne pas la connaître). Le manque provisoire de l'information relative à la cause de l'assassinat introduit ainsi l'homologie des situations informationnelles entre les personnages et le lecteur. La curiosité professionnelle d'André Roussillon – car il est policier – et de Pascal, qui motive leur enquête visant en mettre en lumière la vérité du crime, est partagée par le lecteur dont le désir de lecture est motivé par la « curiosité » qui le pousse à connaître la vérité du crime. Entre les personnages et le lecteur, le partage de l'ignorance sur la vérité du crime débouche sur celui du même but : éclairer la vérité du crime. Autant que les personnages veulent identifier l'auteur et la cause du crime, le lecteur désire les connaître. On notera qu'à la « curiosité » se mêle ici le « suspense » dans la mesure où le manque de la perspective invite le lecteur à s'interroger sur le développement futur du récit : les personnages, vont-ils réussir dans leur enquête ? L'aventure d'André Roussillon et de Pascal sera celle du lecteur, qui découvre les événements par les mêmes voies qu'eux.

Toutefois, pendant la « *phase d'attente* » configurée par l'ajournement de la livraison de l'information, le lecteur ne se contente pas d'être pris dans une situation passive. Raphaël Baroni estime que « l'anxiété produite par la perte de contrôle du flux de l'information est partiellement compensée par l'effort d'anticipation de l'interprète »⁶⁴⁰. Nous rappelons que cette anticipation constitue l'un des moteurs essentiels de la lecture. Sitôt qu'il commence la lecture d'un texte narratif, le lecteur est en effet amené à construire une « hypothèse sur la teneur globale du texte »⁶⁴¹, comme le précise Umberto Eco :

Le Lecteur Modèle est appelé à collaborer au développement de la fabula en en anticipant les stades successifs. L'anticipation du lecteur constitue une portion de fabula qui *devrait* correspondre à celle qu'il va lire⁶⁴².

Ainsi, la situation narrative incertaine, produite par le manque provisoire de l'information, ne tarde pas à amener le lecteur à anticiper la suite du récit, ce qui caractérise fondamentalement la « *phase d'attente* pendant laquelle l'*incertitude* s'accompagne de l'*anticipation* du dénouement attendu »⁶⁴³. En d'autres termes, dans la « *phase d'attente* », le texte, tout en s'adressant au *lisant* où s'opère l'identification du lecteur au personnage fondée

⁶⁴⁰ Raphaël Baroni, *op.cit.*, p.128.

⁶⁴¹ Vincent Jouve, *La Lecture, op., cit.*, p.53.

⁶⁴² Umberto Eco, *op.cit.*, p.148.

⁶⁴³ Raphaël Baroni, *op.cit.*, p.123.

sur l'homologie des situations informationnelles, convoque aussi ce que Vincent Jouve appelle le *lectant jouant* où le lecteur est amené à anticiper sur la suite du récit. Nous tâcherons d'illustrer ce phénomène d'anticipation du lecteur en nous appuyant sur un exemple donné par *La Fille maudite* d'Émile Richebourg.

Dans la fin du chapitre II de la deuxième partie de *La Fille maudite*, lorsqu'elle se promène dans les bois, Blanche, la fille de Jean Renaud, condamné à la place de Jacques Mellier qui a tué Edmond, l'amant de sa fille Lucile, rencontre « un homme » âgé qui lui semble être un mendiant. La mise en scène de cet « homme », considérée comme « une représentation obscure ou ambiguë de la situation narrative », amène le lecteur à se poser les questions suivantes par le biais de la « curiosité » : Qui est cet « homme » ? Quelle est la relation entre cet « homme » et les autres personnages ? Quel rôle joue-t-il dans l'histoire ? Le texte retarde à fournir une réponse à ces questions du lecteur jusqu'au chapitre III de la quatrième partie du roman pour configurer la « *phase d'attente* ». Pendant cet ajournement de la livraison de l'information, le lecteur est invité à éprouver le « sentiment d'incomplétude » provenant de sa « perte de contrôle des conditions de transformation et de réception de l'information », en même temps qu'il est conduit à anticiper la réponse que lui sera fournie dans les chapitres suivants. Dans le cadre du modèle d'analyse proposé par Raphaël Baroni, lorsqu'il s'agit du « suspense », l'activité cognitive du lecteur est caractérisée par le « *pronostic* » défini comme l'« interprétation “descendante” visant à anticiper le développement futur de la “fabula” », alors que, lorsqu'il s'agit de la « curiosité », l'activité cognitive du lecteur est caractérisée par le « *diagnostic* » entendu comme « l'interprétation visant à désambigüiser une situation narrative présente ou passée à partir d'indices »⁶⁴⁴. Nous avons vu que l'apparition de l'« homme » dans le chapitre II de la deuxième partie de *La Fille maudite* amène le lecteur se poser un questionnement par le biais de la « curiosité », ce qui nous conduit à penser que l'activité cognitive du lecteur se définit ici comme « *diagnostic* » : c'est donc à partir des indices dont il dispose grâce à la lecture des chapitres précédents que le lecteur tente d'anticiper l'identité de l'« homme ». Nous citons un passage, tiré du chapitre I de la deuxième partie du roman, qui nous semble fournir des indices au lecteur :

À une fenêtre, une jeune fille montre sa tête éveillée, curieuse et ravie. Ce n'est plus Lucile ; c'est Blanche.

[...]

On a gardé le secret de sa naissance. On lui a dit que sa mère était morte, sans rien ajouter ; elle n'en sait pas davantage. Elle croit que Jacques Mellier est son père, comme Pierre Rouvenat est son parrain.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p.111.

Le nom de Jean Renaud n'a peut-être jamais été prononcé devant elle.

De fait, ce nom est bien oublié, et c'est à peine si à Civry et à Frémicourt quelques-uns parmi les anciens se souviennent du tueur de loups. Depuis l'assassinat du 24 juin 1850, la neige a couvert la terre bien des fois ; que de choses nouvelles, que d'événements se sont passés, lesquels ont été aussi l'un après l'autre oubliés !

Une génération tout entière a disparu, faisant place à une autre. – Où donc sont-ils, les vieillards d'il y a vingt ans ? Dans la tombe. – Et les enfants d'alors ? Ils sont grands, ce sont les hommes d'aujourd'hui. Inutile de les interroger, ils ne se souviennent pas. (É. Richebourg, *La Fille maudite*, *op.cit.*, pp.116-117.)

Comme le suggère ce discours narratorial, Jean Renaud a été arrêté, « il y a vingt ans ». Et, lorsqu'il a été obligé de se séparer de sa femme à cause de son arrestation, elle était enceinte. Or, après « vingt ans », Blanche va atteindre vingt ans (« Blanche n'a pas encore dix-neuf ans »). Il y a donc la coïncidence presque parfaite entre les années passées depuis l'arrestation de Jean Renaud (les « vingt ans ») et l'âge de Blanche (« dix-neuf ans »). Ce sont ces indices qui permettent peut-être au lecteur d'anticiper l'identité de l'« homme » mis en scène dans le chapitre II de la deuxième partie du roman. L'anticipation du lecteur peut également être soutenue par la connaissance intertextuelle. On sait que la voix de sang, dont la fonction a été analysée par Ellen Constans⁶⁴⁵, est l'un des motifs très importants qui structurent l'intrigue des œuvres du roman de la victime permettant souvent une rencontre entre les parents et les enfants dont ils ont été forcés de se séparer en raison d'événements malheureux. Si le lecteur dispose de cette connaissance intertextuelle, il pourra aisément anticiper que l'« homme » mis en scène dans le chapitre II de la deuxième partie de *La Fille maudite* est Jean Renaud. L'anticipation du lecteur est soit confirmée, soit infirmée à la phase du « dénouement » qui fait survenir la réponse que donne le texte au questionnement que se pose le lecteur, ce qui vient résoudre la tension. Dans le cas où l'anticipation est invalidée par la réponse donnée par le texte, une « surprise » peut amener une rétroaction, c'est-à-dire une « reformulation » par le lecteur de ce qu'il avait d'abord établi⁶⁴⁶.

8.4. La poétique feuilletonesque : découpage du texte et tension

Nous avons déjà eu l'occasion de constater que nos romanciers organisent le plus souvent le moment où le texte produit la « tension narrative » à la fin et au début d'un chapitre. Il faut

⁶⁴⁵ Ellen Constans, « L'évolution des contraintes sérielles du roman populaire de 1870 à 1914 », in *Amours, aventures et mystères*, *op.cit.*, p.32.

⁶⁴⁶ Raphaël Baroni, *op.cit.*, p.123. Vincent Jouve, *La Lecture*, *op. cit.*, p.55.

toutefois admettre avec Daniel Compère que le découpage des chapitres n'est pas forcément respecté lorsqu'il s'agit de la publication d'un roman dans le journal :

[...] l'auteur ayant fourni la quantité de texte nécessaire parfois longtemps à l'avance, l'imprimeur coupe quand l'espace prévu pour le feuilleton est rempli. Le feuilleton ne respecte donc pas nécessairement le découpage des chapitres [...] ⁶⁴⁷.

Certes, le journal veille à faire coïncider la fin d'un chapitre et la fin d'un feuilleton, mais une telle entreprise trouve rapidement ses limites, puisque, comme le note Ellen Constans, « la longueur du feuilleton peut varier du jour au lendemain selon l'importance d'actualité, et d'un journal à l'autre » ⁶⁴⁸.

Ainsi, si, par exemple, *Le Petit Journal* tente de respecter le découpage des chapitres de *La Porteuse de pain* (à partir du chapitre I jusqu'au chapitre XIV), il ne peut cependant pas y parvenir à partir du chapitre XV, car l'unité textuelle de ce chapitre XV ne tient pas dans l'espace accordé au feuilleton : le chapitre XV est donc publié dans le feuilleton en date du 29 juin 1884 et dans le feuilleton en date du 30 juin 1884 dont l'espace restant est consacré à la première moitié du chapitre XVI. Une des conséquences serait donc que la fin de chaque feuilleton ne constitue pas nécessairement le moment où le texte produit le « suspense » ou la « curiosité ». S'il en est ainsi, comment comprendre la conclusion formulée par Anne-Marie Thiesse lorsqu'elle a analysé les témoignages oraux fournis par des centaines de personnes nées avant l'année 1900 ? :

Longue série d'épisodes brefs, le roman-feuilleton scande assez bien les travaux et les jours d'une vie où les temps de loisirs sont rares et discontinus : une livraison peut être rapidement lue, entre deux tâches ménagères, et le suspense narratif par lequel elle se termine brise quelque peu la monotonie de l'existence ⁶⁴⁹.

Nous supposons d'emblée que les textes romanesques rédigés par nos romanciers sont capables de nouer l'intrigue aux différents points du récit : ce ne sont pas seulement le début et la fin d'un chapitre qui constituent le moment important où le texte produit l'effet de tension. Umberto Eco estime que le texte narratif peut produire une « disjonction de probabilité » « non seulement à n'importe quel stade d'un récit, mais encore à l'intérieur d'une simple proposition transitive » :

⁶⁴⁷ Daniel Compère, *Les Romans populaires*, *op.cit.*, p.63.

⁶⁴⁸ Ellen Constans, *op.cit.*, p.30.

⁶⁴⁹ Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien*, *op.cit.*, p.15.

Il est vrai qu'une disjonction de probabilité peut se produire à n'importe quel point d'une narration : « La marquise sortit à cinq heures ». Pour quoi faire, pour aller où ? Mais des disjonctions de probabilité de ce genre s'ouvrent aussi à l'intérieur d'une simple phrase. Par exemple chaque fois qu'un verbe transitif est occurrent (|Louis mange... | :)⁶⁵⁰.

Le sémioticien suggère toutefois que, si ce type de « disjonction de probabilité » peut être inscrit « à n'importe quel endroit d'une narration », le lecteur ne peut pas souvent sentir la tension ainsi produite, puisque :

Nous ferons confiance à la rapidité de lecture du Lecteur Modèle qui saisit en un seul coup d'œil la structure d'une ou de plusieurs phrases et qui n'a pas le temps de s'interroger sur ce que mange Louis que, déjà, il a reçu l'information désirée⁶⁵¹.

La tension, créée par ce genre de « disjonction de probabilité », est donc en général trop faible pour produire un effet sensible chez le lecteur⁶⁵². Mais, dans le cas d'un texte publié en tranches du feuilleton, on verra que, même si la tension est moins sensible chez le lecteur sur le plan textuel, elle peut être accentuée par le découpage du texte, lié à la contrainte journalistique. Dans cette perspective, nous nous proposons d'étudier un exemple emprunté au chapitre XXIX de la première partie de *La Porteuse de pain*. Nous citons tout d'abord le texte qui n'est pas découpé :

– Obéissez à la loi, pauvre femme, – répéta l'abbé Laugier, – et ne craignez rien pour votre enfant... – il n'ira point à l'hospice... – Je le garderai près de moi et, le sachant en mains sûres, vous serez tranquille... [...]
Madame Darier s'avança près de son frère, et dit en étendant la main :
– Ne tremblez pas et ne pleurez plus, pauvre femme... – Votre enfant retrouve une mère... [...]
(X. de Montépin, *La Porteuse de pain*, *op.cit.*, p.172.)

On notera que le discours narratorial (« Madame Darier s'avança près de son frère, et dit en étendant la main : ») est susceptible de constituer la « disjonction de probabilité », dans la mesure où il finit par le verbe transitif (« dire »). Cette situation narrative, selon Umberto Eco, ne manquera pas de produire l'effet suspensif, de manière à inviter le lecteur à se demander par le biais du « suspense » ce que Clarisse Darier va dire à Jeanne Fortier.

Or, comme nous l'avons constaté en citant le sémioticien, une telle tension sera moins sensible chez le lecteur, puisque la « rapidité de lecture du Lecteur Modèle » n'autorise pas le lecteur à s'arrêter sur cette « disjonction de probabilité » pour sentir l'effet suspensif. En effet, à la question que le lecteur est amené à se poser lors de la lecture du discours narratorial qui

⁶⁵⁰ Umberto Eco, *op.cit.*, p.145.

⁶⁵¹ *Ibid*, p.143.

⁶⁵² Raphaël Baroni, *op.cit.*, p.94.

fini par le verbe transitif, le texte ne tarde pas à répondre tout de suite et sans laps de temps, en mettant en scène le discours direct attribué à Clarisse Darier (« Ne tremblez pas et ne pleurez plus, pauvre femme... – Votre enfant retrouve une mère... [...] »).

Toutefois, lorsque ces mêmes passages sont découpés à leur milieu en fonction de la contrainte journalistique, la tension faible, ainsi produite, sera accentuée. Nous citons le texte publié dans le 29^{ème} feuilleton en date du 13 juillet 1884 :

– Obéissez à la loi, pauvre femme, – répéta l'abbé Laugier, – et ne craignez rien pour votre enfant... – il n'ira point à l'hospice... – Je le garderai près de moi et, le sachant en mains sûres, vous serez tranquille... [...]

Madame Darier s'avança près de son frère, et dit en étendant la main :

(*La suite à demain*)

XAVIER DE MONTEPIN (X. de

Montépin, *La Porteuse de pain*, 29^{ème} feuilleton publié le 13 juillet 1884 dans *Le Petit Journal*)

Il est évident que la tension, qui était faible dans le texte non découpé, est assez forte dans ce texte feuilletonesque. Cette accentuation de l'effet de tension tiendra probablement à la rupture radicale imposée par le découpage impératif du texte lié à la logique de livraison. En d'autres termes, en brisant la continuité qui lie le discours narratorial situé à la fin de ce 29^{ème} feuilleton (« Madame Darier s'avança près de son frère, et dit en étendant la main : ») au discours direct attribué à Clarisse Darier qui sera mis en scène dans la suite du texte livrée par le 30^{ème} feuilleton (« Ne tremblez pas et ne pleurez plus, pauvre femme... – Votre enfant retrouve une mère... [...] »), le découpage du texte constitue ici pleinement le « retard » qui configure la « phase d'attente » pendant laquelle le lecteur est encouragé à attendre une réponse à sa question, en même temps qu'en s'appuyant sur le « pronostic », il tente d'anticiper une réponse donnée par le texte. N'intervient pas en effet tout de suite une réponse à la question que le lecteur est invité à formuler lors de la lecture de la deuxième phrase du passage cité (Qu'est-ce que Clarisse Darier va dire à Jeanne Fortier ?). Le lecteur est obligé de s'armer de patience pour attendre la livraison du feuilleton suivant (du 30^{ème} feuilleton) qui publie la suite du texte.

Notre examen, nous semble-t-il, souligne que le découpage du texte a pour conséquence d'accentuer l'effet de tension faible, telle qu'elle peut être produite par la « disjonction de probabilité » qui s'ouvre « à l'intérieur d'une simple phrase ». Cela signifiera probablement qu'à n'importe quel lieu de sa textualité, le texte implique potentiellement les facteurs susceptibles de nouer le récit à des fins de production de tension. On se rappelle, à ce propos, que Jean-Claude Vareille a bien souligné que le « tiré à la ligne », cher à nos romanciers, n'est pas sans conséquence dans la production de l'effet de tension :

Et, de fait, le tiré à la ligne crée moins un texte *aéré* qu'un texte *acéré*. Isolant des unités de signification courtes, il les *accentue* de ce fait, puisque la phase brève se situe en lieu et place d'un long paragraphe et d'une démonstration circonstanciée, et qu'en vertu des réflexes acquis il semblerait qu'elle possède autant de poids qu'eux. D'où une *assomption* et une *promotion* de l'insignifiant, la transmutation du quelconque en sursignificatif, ou plutôt la négation de ce quelconque, l'affirmation de son *impossibilité*. Quelle que soit la trivialité de la proposition avancée, du moment qu'elle est ainsi mise en valeur, isolée des autres, promue au rang d'unité discursive/et/ou narrative, et non rabaissée à un rôle de maillon se diluant dans un tout qui le dépasse, elle se pose là, elle pose et elle pèse. Plus de banal. Uniquement du dense, de l'important et consécutivement de la *tension*⁶⁵³.

Un blanc typographique, introduit par la pratique du « tiré à la ligne », brise donc radicalement la liaison des phrases : « Chaque phrase est un mini-coup de théâtre »⁶⁵⁴, ce qui produit, au niveau des phrases, l'effet de tension, lequel sera accentué par le découpage du texte.

Nous tâcherons d'illustrer cette hypothèse en nous appuyant sur un exemple tiré de l'épisode XI de la première partie de *La Fille maudite* d'Émile Richebourg ; nous citons tout d'abord la version qui n'est pas découpée :

À gauche comme à droite, c'était du pré, et l'herbe ayant été coupée depuis deux ou trois jours seulement, ils ne pouvaient guère espérer trouver la trace du passage de l'assassin. Le juge de paix faisait donc cette réflexion avec un certain dépit, lorsque le brigadier poussa tout à coup une exclamation. Il venait de ramasser, à peu de distance de la tache de sang, du côté de Frémicourt, un morceau de papier à moitié brûlé. Il n'y avait pas à en douter, ce papier était la bourre de la balle. Le brigadier le remit triomphalement au juge de paix, qui s'empressa de le serrer dans son portefeuille. (É. Richebourg, *La Fille maudite*, *op.cit.*, p. 54.)

On remarquera que la deuxième phase du passage cité (« Le juge de paix faisait donc cette réflexion avec un certain dépit, lorsque le brigadier poussa tout à coup une exclamation ») constitue le moment où le texte noue le récit pour déclencher une tension, de manière à inviter le lecteur à se poser une question par le biais de la « curiosité » : Pourquoi « le brigadier [pousse-t-il] tout à coup une exclamation » ? Introduit par la pratique du « tiré à la ligne », le blanc typographique constitue en effet une sorte d'intervalle (même s'il est court) entre la question formulée par le lecteur à la lecture de la deuxième phrase de la citation, et la réponse donnée par la troisième phrase : « Il venait de ramasser, [...], un morceau de papier à moitié brûlé » qui « était la bourre de la balle ».

⁶⁵³ Jean-Claude Vareille, *Le Roman populaire français*, *op.cit.*, p.221.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p.223.

Or, cette tension est probablement trop faible pour être sensible chez le lecteur, dans la mesure où la suite du texte (la troisième phrase du passage cité) ne tarde pas à fournir au lecteur une réponse à la question qu'il est amené à se poser lors de sa lecture de la deuxième phrase. Pour le dire autrement, le blanc typographique, introduit par la pratique du « tiré à la ligne », ne constitue pleinement pas le laps de temps suffisant pour configurer la « *phase d'attente* » pendant laquelle l'effet de tension se développerait véritablement pour être sensible chez le lecteur.

Mais, lorsque le même texte est publié en tranches de feuilleton, la tension faible, ainsi produite, sera plus sensible chez le lecteur. Nous citons, cette fois-ci, le texte découpé en fonction de la contrainte journalistique ; il s'agit du 12^{ème} feuilleton (en date du 11 mars 1876) qui publie le même passage :

À gauche comme à droite, c'était du pré, et l'herbe ayant été coupée depuis deux ou trois jours seulement, ils ne pouvaient guère espérer trouver la trace du passage de l'assassin.

Le juge de paix faisait donc cette réflexion avec un certain dépit, lorsque le brigadier poussa tout à coup une exclamation.

(*La suite à demain*)

ÉMILE RICHEBOURG (É.)

Richebourg, *La Fille maudite*, 12^{ème} feuilleton publié le 11 mars 1876 dans *Le Petit Journal*)

On constatera que la tension, dont l'effet était trop faible dans le texte non découpé, est accentuée dans le texte coupé. De toute évidence, cette accentuation de la tension, faible, produite par le blanc typographique provenant de la pratique du « tiré à la ligne », est liée au laps de temps introduit par le découpage du texte entre la phrase du passage cité : « [...] le brigadier poussa tout à coup une exclamation » (située dans le texte livré par le 12^{ème} feuilleton), et la phrase : « il venait de ramasser [...] un morceau de papier à moitié brûlé » qui « était la bourre de la balle » (située dans le texte livré par le 13^{ème} feuilleton).

Notre examen nous conduit à formuler trois remarques essentielles. D'une part, le découpage du texte, liée à la contrainte journalistique, contribue à actualiser le « *nœud* » que le texte implique potentiellement dans son ensemble : ce ne sont donc pas seulement le début et de la fin d'un chapitre qui constituent les lieux privilégiés où le texte noue l'intrigue pour déclencher l'effet de « tension narrative ». En d'autres termes, le découpage du texte est capable de réaliser le « *nœud* », potentiel, qui ne peut pas forcément être actualisé en raison de la « rapidité de lecture du Lecteur Modèle » lorsque le texte n'est pas coupé.

D'autre part, le découpage du texte constitue, entre la question formulée par le lecteur et la réponse donnée par le texte, le laps de temps suffisant pour configurer la « *phase d'attente* » pendant laquelle la « tension narrative » se développe véritablement pour être sensible chez le

lecteur, qui est invité à éprouver le « sentiment d'incertitude » ou l'« anxiété » suscité par sa « perte du contrôle » « portant sur les conditions de transmission et de réception de l'information », en même temps qu'il est encouragé à anticiper une réponse à son questionnement soit par le « *pronostic* » (c'est le cas du « suspense »), soit par le « *diagnostic* » (c'est le cas de la « curiosité »).

Enfin, l'« anxiété » suscitée chez le lecteur par la « perte du contrôle » « portant sur les conditions de transmission et de réception de l'information » sera d'autant plus impérieuse qu'il est complètement incapable de maîtriser celles-ci. En d'autres termes, le lecteur se voit strictement interdit d'obtenir l'information qui lui permettrait de donner une réponse à la question qu'il se pose, dans la mesure où la suite du récit n'est publiée que dans les feuilletons livrés les jours suivants : le lecteur d'un roman publié en feuilletons ne dispose pas de la liberté, telle qu'elle est accordée à un lecteur d'un roman publié sous la forme de livre, une liberté qui l'autorise à sauter les pages pour trouver par anticipation une réponse au questionnement qu'il se pose.

Imposé par la contrainte journalistique, le découpage du texte participe donc à activer de manière très efficace les « fonctions thymiques » du texte romanesque, car ce travail éditorial contribue à ouvrir la virtualité des disjonctions de probabilité qui sont potentiellement impliquées par la pratique du « tiré à la ligne » à n'importe quel lieu du texte. On peut même supposer que l'effet de tension soit produit, même si le découpage éditorial s'opère à n'importe quelle ligne (ou quel lieu) du texte, puisque, comme nous l'avons répété bien des fois, le texte inscrit de toutes parts les éléments susceptibles de nouer l'intrigue, et que le laps de temps introduit par le découpage du texte permet à l'effet de « tension narrative » de se développer pour être sensible chez le lecteur. En brisant radicalement la continuité narrative, en introduisant un intervalle temporel entre la livraison d'un feuilleton et celle du feuilleton suivant de manière à ajourner la réponse donnée par le texte au questionnement que se pose le lecteur, et/ou en constituant un laps de temps suffisant pour configurer la « *phase d'attente* » pendant laquelle l'incertitude du lecteur s'accompagne de l'anticipation du dénouement attendu, le découpage du texte contribue « à exciter la *curiosité* de l'interprète ou à produire du *suspense*, à *intriguer*, à l'impliquer d'une manière ou d'une autre dans l'histoire, c'est-à-dire à accentuer la dimension « passionnante » du texte »⁶⁵⁵, ce qui permet probablement la lecture captivante et fervente des œuvres de nos écrivains.

⁶⁵⁵ Raphaël Baroni, « Récit de passion et passion du récit », *Vox Poetica*, « *Passion et narration* », 2005, consulté le 3 mai 2011, <http://www.vox-poetica.org/t/pas/baronipsnr.html>

8.5. « Rappel » et désir du « retour du Même »

Si l'on a compris que la lecture fervente et passionnante des œuvres de nos romanciers est suscitée par l'enjeu de la « tension narrative », on ne peut pas passer sous silence ce que Raphaël Baroni baptise le « rappel » ou le « suspense paradoxal ». Ce type de « tension narrative » mérite d'être souligné, d'autant plus qu'il nous semble que la lecture des œuvres de nos romanciers et, plus généralement, celle des fictions à destination du grand public produites au XIX^e siècle et à la Belle Époque, est le plus souvent caractérisée par ce phénomène paradoxal où « les sujets seraient capables de ressentir du suspense même dans un contexte qui implique une réitération du texte [...] »⁶⁵⁶.

On sait que « la littérature populaire se répète, du niveau macro-structurel de l'intrigue jusqu'aux clichés lexicaux » en raison du « primat hyperbolique du genre pour ce type de productions, sciemment profilées et commercialisées en vue d'une consommation maximale »⁶⁵⁷, comme le note Jacques Migozzi :

Pour écrire vite et beaucoup, les producteurs textuels puisent en effet dans un stock préexistant d'éléments narratifs, qu'ils brassent et redistribuent sans être corsetés – comme leurs homologues aspirant à la reconnaissance du pôle de production restreinte – par la crainte du plagiat ou, à tout le moins, la recherche de l'originalité distinctive⁶⁵⁸.

Jean-Claude Vareille dégage trois « schèmes narratifs nucléaires » qui structurent les fictions populaires produites entre 1789 et 1914 :

1) Le schème de *la quête de l'Identité perdue* et plus généralement des *Origines*. [...] À la suite [...] d'un enlèvement, d'un abandon, ou de circonstances historiques troublées, le héros ou un personnage a perdu son identité véritable (ou est contraint de la cacher) : il ne la retrouvera qu'au terme d'un long parcours. Cette structure entraîne une démarche *progressive/régressive* puisque c'est l'aval qui permet de retrouver l'amont, qu'une recherche qui descend le cours du temps aide à remonter à sa source, et puisque ce n'est en général qu'à *la fin du récit* qu'est révélé *le début de l'histoire*. [...]

2) Le schème de *l'Education Sentimentale* et de *l'Apprentissage*. [...] On y suit en général les aventures d'un jeune héros qui traverse différents milieux sociaux, fait de multiples rencontres, y compris bien sûr des rencontres galantes, participe à des bagarres en nombre indéfini, acquiert un certain savoir, fait fortune ou se marie fastueusement, avant de rentrer cher lui enrichi d'argent et d'expérience. [...]

3) Le schème du *Méfait réparé* (ou de *la Justice/Vengeance différée*). [...] : – méfait initial – triomphe provisoire de l'agresseur – rétablissement de l'agressé dans ses droits (ce qui peut correspondre au retour à son identité : on voit que ce schème 3 peut facilement se coupler avec ce que nous avons considéré comme le schème n° 1). [...] ⁶⁵⁹.

⁶⁵⁶ Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, op.cit., p.279.

⁶⁵⁷ Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire*, op.cit., p.142.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p.111.

⁶⁵⁹ Jean-Claude Vareille, *Le Roman populaire français*, op.cit., pp.209-211.

En ce qui concerne le schème canonique qui structure les œuvres que l'on peut ranger sous l'étiquette du roman de la victime, il est représenté par Anne-Marie Thiesse de la façon suivante : « bonheur tranquille que connaissent initialement les personnages positifs, renversement de situation amenant le triomphe de l'injustice et les souffrances du héros, retour de la justice et de la paix »⁶⁶⁰. Le schème ainsi ordonné en trois grands moments obligatoires est également défendu par Ellen Constant : « un procès initial de victimisation, une phase de souffrances et d'épreuves ou les malheurs de la victime, le rétablissement de l'ordre, de la vérité et de la justice soit sa réhabilitation »⁶⁶¹. Cette fermeté du schème ainsi codifié instaurera une sorte de prévisibilité du développement de l'histoire, comme le suggère Ellen Constans :

[...] : la clôture est toujours prévisible dès la mise en place de l'histoire, c'est-à-dire que dès les premières pages, le lecteur peut anticiper la résolution du drame et la fin heureuse ; il sait que Jeanne Fortier, injustement accusée et condamnée retrouvera ses enfants et sera reconnue innocente ; il est donc prêt à suivre les dédales du récit puisqu'il possède un fil d'Ariane⁶⁶².

Il est clair que cette prévisibilité du développement de l'histoire, permise par l'enjeu du schème narratif codifié, diminue inévitablement l'« incertitude » qui suscite l'effet du « suspense » ; cette diminution de l'« incertitude » amoindrit alors nécessairement la possibilité d'une lecture fervente et passionnelle. Le récit proposé dans les œuvres de nos romanciers est toutefois capable de séduire ce lecteur dont la sagacité lui permet d'anticiper avec facilité la suite et la conclusion de l'histoire. Le modèle d'analyse proposé par Raphaël Baroni vient nous aider à comprendre ce phénomène paradoxal. Le poéticien s'appuie sur la remarque formulée par W. Brewer pour expliquer le phénomène :

La prédiction, dans le cas des textes à suspense, est plus subtile. Si le suspense est censé être fondé sur l'incertitude du lecteur, alors il devrait être éliminé lors d'une seconde lecture, puisque le lecteur ne sera plus incertain en ce qui regarde la séquence événementielle sous-jacente. Néanmoins, si le suspense est fondé sur l'intérêt que porte le lecteur au sort du personnage, alors son intensité ne devrait être que peu ou pas réduite lors d'une relecture (Brewer 1996 : 123, n. t.)⁶⁶³.

⁶⁶⁰ Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien*, *op.cit.*, p.156.

⁶⁶¹ Ellen Constans, « Victime et martyre ! Héroïne ? La Figure Féminine dans le roman de la victime (1875-1914) », in *Douleurs, souffrances et peines*, *op.cit.*, 2003, p.20.

⁶⁶² Ellen Constans, « L'évolution des contraintes sérielles du roman populaire de 1870 à 1914 », in *Amours, aventures et mystères*, *op.cit.*, p.27.

⁶⁶³ Raphaël Baroni, *op.cit.*, p.286.

Élargissant cette remarque, Raphaël Baroni remplace l'opposition entre un *savoir* et un *non-savoir* qui détermine la construction du « suspense » fondé sur l'incertitude par celle entre un *savoir* et un *vouloir* :

Dans ce cas particulier [dans la relecture d'un même récit], la contradiction interne se définit chez l'interprète sur des plans distincts : elle n'oppose pas un *savoir* à un *non-savoir* (ce qui représenterait en effet un paradoxe psychologique), mais un *savoir* à un *vouloir*. Il s'agit de deux modalités distinctes du sujet et nous pourrions exprimer cette contradiction interne en des termes non paradoxaux : « Je sais bien qu'Hamlet va mourir à la fin, mais je pourrais toujours désirer qu'il n'en soit pas ainsi »⁶⁶⁴.

En d'autres termes, on peut « attester le maintien d'une certaine tension quand s'opposent dans notre conscience ce que nous pensons (ou savons) devoir survenir et ce que nous souhaitons voir advenir »⁶⁶⁵. Les propositions ainsi formulées par Raphaël Baroni pourraient démontrer leur pertinence théorique si on les appliquait à la lecture des œuvres de nos romanciers. Par la stabilité du schème narratif, le lecteur sait bien que l'héroïne est victimisée au début de l'histoire, qu'elle doit subir les douleurs et les malheurs qu'elle connaît sur le long chemin du calvaire, et qu'elle va retrouver son bonheur à la fin de l'histoire ; mais le lecteur désire également que l'héroïne ne soit pas victimisée, qu'elle ne connaisse pas les douleurs et les malheurs, et qu'elle mène la vie tranquille du début à la fin de l'histoire (ce qui est bien entendu impossible dans la mesure où « il n'y a pas d'histoire sans perturbation initiale », et où « l'essentiel d'un roman consiste à évoquer les efforts déployés pour réduire le désordre ainsi engendré »⁶⁶⁶). Lorsque Léontine Landais, mise en scène dans *L'Enfant du faubourg* d'Émile Richebourg, consent à se marier avec Gontran de Presles, le lecteur sait bien anticiper que cette jeune fille sera trompée par ce jeune aristocrate débauché, mais il peut aussi souhaiter qu'elle ne soit pas ainsi victimisée. On notera donc qu'il y a une tension entre le *savoir* fourni par la connaissance intertextuelle du schème narratif codifié et le *vouloir* demandant un développement du récit qui s'opposerait à ce schème : il ne s'agit plus de la « crainte » qui est liée au « suspense "classique" fondé sur l'incertitude du devenir », mais de la « pitié qui, bien que dépourvue d'incertitude, se fonde sur une contradiction entre le *vouloir* et le *savoir* de l'interprète »⁶⁶⁷.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, pp.286-287.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p.287.

⁶⁶⁶ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, *op.cit.*, pp.64-65.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p.288.

Raphaël Baroni estime toutefois que la contradiction entre le *vouloir* et le *savoir* ne se manifeste que dans le cas d'un genre tragique où un héros est prédestiné à mourir à la fin de l'histoire, en citant l'exemple du « conte merveilleux » :

Dans le contexte du « conte merveilleux », on constate d'emblée que le *suspense par contradiction* (entre un vouloir et un savoir) tel que nous l'avons défini, même (et surtout) pour de jeunes auditeurs, semble inadéquat pour définir la tension anticipatrice qui résiste à la prévisibilité du résultat de la lutte entre bons et méchants. Quand on nous raconte la quête d'un héros de conte merveilleux dont le succès paraît inéluctable, *vouloir* et *savoir* ne s'opposent pas tensivement à l'intérieur de la conscience : comme dans une situation routinière (ou dans l'actualisation « heureuse » d'un *script*), ce qui va arriver est conforme aussi bien à nos espérances qu'à nos prédictions et, dans un tel contexte, les émotions (anxiété, peur, espoir, pitié) qui connotent l'attente liée au suspense sont habituellement « narcotisées »⁶⁶⁸.

C'est bien le cas des œuvres de nos romanciers qui mettent en scène l'héroïne victimisée dont « le succès paraît inéluctable » à la fin de l'histoire.

S'impose alors une autre hypothèse pour comprendre l'effet suspensif dans la lecture des romans dont la structure est stéréotypée : une émotion anticipatrice, qui est générée par le « rappel », se fonde sur « un affect dépendant du plaisir que l'on éprouve à voir réapparaître ce que l'on connaît par avance »⁶⁶⁹. On évoquera à ce propos Umberto Eco qui, lorsqu'il a analysé les « structures narratives chez Fleming », s'est « [demandé] comment une machine narrative ainsi rigide peut être compatible avec une recherche de sensations, de surprises et d'imprévu » :

En réalité, [...], ce qui caractérise le roman policier, fût-il d'investigation ou d'action, ce n'est pas tant la variation des faits que le retour d'un schéma habituel dans lequel le lecteur reconnaîtra quelque chose de déjà vu auquel il s'est attaché. Sous l'apparence d'une machine à produire de l'information, le polar est en fait une machine à produire de la redondance ; feignant d'émouvoir le lecteur, il le conforte en réalité dans une sorte de paresse imaginative, et il offre de l'évasion en racontant non pas l'inconnu mais le déjà connu. Toutefois, alors que dans les polars d'avant Fleming le schéma immuable est constitué par la personnalité du policier et de son entourage, par sa méthode de travail et ses tics, alors que c'est à l'intérieur de ce schéma que se déroulent les événements toujours imprévisibles (le plus imprévisible étant la personne même du coupable), dans les romans de Fleming, le schéma englobe jusqu'à la chaîne même des événements ainsi que les caractères des personnages secondaires ; avant tout, ce que l'on connaît dès le début chez Fleming, c'est justement le coupable, avec ses caractéristiques et ses projets. La jouissance du lecteur consiste à se trouver plongé dans un jeu dont il connaît les pions et les règles – et l'issue –, en prenant plaisir à suivre les infimes variations par lesquelles le vainqueur réalisera son coup⁶⁷⁰.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p.290.

⁶⁶⁹ *Ibid.*

⁶⁷⁰ Umberto Eco, « Les structures narratives chez Fleming », in *De Superman au Surhomme*, *op.cit.*, pp.187-188.

Et en comparant les romans de Ian Fleming à « un mach de basket joué par les Harlem Globe Trotters contre une petite équipe de province », un mach dont le résultat paraît déjà clair (on peut supposer, même affirmer, que les Harlem Globe Trotters vont gagner), le sémioticien conclut :

Le plaisir consistera donc à voir avec quelle virtuosité ils atteindront le moment final, avec quelles ingénieuses déviations ils confirmeront nos prévisions, avec quelles jongleries ils triompheront de leur adversaire⁶⁷¹.

On suppose, à partir de cet exemple des romans de Ian Fleming, que les œuvres de nos romanciers, dont la structure est stéréotypée, affichent néanmoins d'« infimes variations », d'« ingénieuses déviations » ou des « jongleries ». Dans cette perspective, il est productif de recourir à l'analyse proposée par Daniel Couégnas qui met en évidence l'enjeu du *semblable* et du *nouveau* dans la production et la réception des fictions populaires : « le produit *culturel* de masse, à la différence d'un produit commercial *matériel*, est » :

- consommé, sans être détruit pour autant (il peut être à la rigueur consommé de nouveau, encore que sans doute avec un plaisir moindre, compte tenu de son mode particulier de fonctionnement narratif) ;
- renouvelé cependant fréquemment (chacun des termes a son importance) pour un besoin dont la satisfaction entraîne un plaisir *semblable mais non pas identique*. En résumé, l'acheteur/lecteur de paralittérature veut aussi *du nouveau* tout autant que *du semblable*. Son adhésion *massive* est conditionnée par le retour, la répétition assurés de certains traits des produits, en même temps que par l'espoir d'y trouver une relative nouveauté (la satisfaction est en relation avec l'exercice de la mémoire)⁶⁷².

L'analyse proposée par Daniel Couégnas nous conduit à constater la capacité spécifique de cette production romanesque de masse à séduire le grand public, et à ne pas « réduire le concept d'intrigue à un répertoire de formes figées, car, comme le note Raphaël Baroni :

Si l'intrigue participe à ce répertoire, c'est uniquement par la *forme* attendue de la succession des nœuds et des dénouements, mais sa *force* réside dans le caractère sous-déterminé du rapport entre ces deux phases du récit. Le caractère stéréotypé de certains développements narratifs, s'il facilite la reconnaissances des phases de l'intrigue, représente donc davantage un obstacle au déploiement de la force intrigante que l'incarnation de sa conventionalité. Tout au plus peut-on souligner que les nœuds les plus courants (meurtre, transgression, conflit, mystère, etc.) peuvent faire l'objet d'une codification générique tout en continuant de signifier une rupture de l'ordre institué ouvrant sur une multitude de virtualités. La plupart du temps, l'intrigue s'accommode

⁶⁷¹ *Ibid.*, p.188.

⁶⁷² Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature, op.cit.*, p.67.

très bien des conventions narratives car elle trouve dans la forme répétée suffisamment d'espaces de liberté pour (re)produire son incertitude caractéristique⁶⁷³.

Ce qui entre en jeu dans la lecture des fictions populaires dont la structure est codifiée, c'est donc « le mélange renouvelé entre prévisible et imprévisible »⁶⁷⁴. Comme le note Raphaël Baroni, « l'interprète aborde le récit avec l'attente du “retour du Même”, précisément parce que ce retour s'oppose à l'irréversibilité de l'histoire collective aussi bien qu'individuelle »⁶⁷⁵. En d'autres termes, une émotion anticipatrice, générée par le « rappel », se fonde alors sur une tension entre « le retour, la répétition assurés de certains traits des produits » et « l'espoir d'y trouver une relative nouveauté » pour reprendre encore une fois les termes de Daniel Couégnas. Lorsqu'il aborde la lecture de *La Porteuse de pain*, comme l'a noté Ellen Constans, le lecteur « sait que Jeanne Fortier, injustement accusée et condamnée retrouvera ses enfants et sera reconnue innocente » ; le lecteur peut également avoir du plaisir à se demander comment elle « retrouvera ses enfants et sera reconnue innocente ». Cette interrogation du lecteur sur une « incertitude » liée à l'opacité relative du développement futur de l'histoire. Une émotion anticipatrice ne sera pas ici suscitée par l'impossibilité d'anticiper la fin de l'histoire (car le lecteur est capable de l'anticiper), mais par l'attente sur de nombreuses péripéties qui vont être développées jusqu'à la fin de l'histoire, des péripéties qu'il sera difficile pour le lecteur d'anticiper, même s'il est très familier avec les œuvres de nos romanciers.

⁶⁷³ Raphaël Baroni, « L'intrigue est-elle populaire ? », in *Fictions populaires*, études réunies par Nicolas Cremona, Bernard Gendrel et Patrick Moran, Série *Littérature des XX^e et XXI^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p.73.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p.72.

⁶⁷⁵ Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, *op.cit.*, p.292.

Chapitre IX. « Logos » et « pathos » : la lecture axiologique et émotionnelle

La dimension émotionnelle de la lecture des œuvres de nos romanciers ne peut pas seulement être expliquée par l'effet de « tension narrative ». Elle se rapporte également à ce que la rhétorique aristotélicienne appelle le « pathos ». C'est en nous appuyant principalement sur les travaux de Ruth Amossy que nous tenterons dans ce chapitre d'étudier la modalité par laquelle le texte construit l'effet pathétique⁶⁷⁶.

9.1. La prégnance des valeurs largement partagées dans la production des émotions

Si l'émotion se présente avant tout comme un phénomène difficile à examiner – puisque sa manifestation semble varier en fonction des dispositions individuelles de chaque sujet –, elle peut être cernée, dans la mesure où elle est liée à la rationalité, comme l'explique Patrick Charaudeau dans son étude intitulée « La pathémisation à la télévision comme stratégie d'authenticité » :

[...] les émotions se manifestent dans un sujet « à propos » de quelque chose qu'il se figure, qu'elles peuvent être dites *intentionnelles*. La pitié ou la haine qui se manifeste chez un sujet n'est pas le simple résultat d'une pulsion, ne se mesure pas seulement à une sensation d'échauffement à une poussée d'adrénaline ; elle s'éprouve à la représentation d'un objet vers lequel tend le sujet ou qu'il cherche à combattre⁶⁷⁷.

Les émotions sont donc définies comme une « évaluation de leur objet »⁶⁷⁸. Cette évaluation de l'objet est déterminée par ce que Patrick Charaudeau appelle un « *savoir de croyance* », distingué d'un « *savoir de connaissance*, lequel repose sur des critères de vérité extérieurs au sujet »⁶⁷⁹. En d'autres termes, la manifestation des émotions dépend de l'évaluation d'un sujet sur quelqu'un ou sur quelque chose, une évaluation déterminée par les croyances ou les opinions publiques sur ce quelqu'un ou sur ce quelque chose :

⁶⁷⁶ Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, *op.cit.*, et « Les récits médiatiques de grande diffusion au prisme de l'argumentation dans le discours : le cas du roman feuilleton », in *Belphégor*, Vol IX, N° 1, février 2010, consulté le 16 octobre 2011, http://etc.dal.ca/belphegor/vol9_no/articles/09_01_amosy_récits_fr/html

⁶⁷⁷ Patrick Charaudeau, « La pathémisation à la télévision comme stratégie d'authenticité », in *Les émotions dans les interactions*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, consulté le 10 janvier 2013 sur le site de *Patrick Charaudeau-Livres, articles, publications*, <http://www.patrick-charaudeau.com/La-pathémisation-a-la-television.html>.

⁶⁷⁸ Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, *op.cit.*, p.186.

⁶⁷⁹ Patrick Charaudeau, *op.cit.*

Les croyances sont constituées par un savoir polarisé autour de valeurs socialement partagées ; le sujet mobilise un, ou plusieurs, des réseaux inférentiels proposés par les univers de croyance disponibles dans la situation où il se trouve, ce qui est susceptible de déclencher chez lui un état émotionnel ; le déclenchement de l'état émotionnel (ou son absence) le met en prise avec une sanction sociale qui aboutira à des jugements divers d'ordre psychologique ou moral⁶⁸⁰.

Ainsi, comme le note Ruth Amossy, « les émotions sont inséparables d'une interprétation s'appuyant sur des valeurs, ou plus précisément d'un jugement d'ordre moral »⁶⁸¹. Les émotions, qui peuvent être suscitées chez le lecteur, sont donc évidemment liées à son évaluation sur les propriétés ou sur les comportements des personnages.

Si, par exemple, le lecteur des *Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery peut éprouver de la pitié pour Louise, c'est qu'il s'agit d'une jeune fille, orpheline et aveugle, qui tombe dans les griffes d'une affreuse mégère, nommée la Frochard, veuve d'un grand criminel exécuté sur l'échafaud, et qui est forcée par « cette créature ignoble » (A. d'Ennery, *Les Deux Orphelines*, *op.cit.*, p.391.) de mendier et de chanter dans les rues. La figure souffrante de cette jeune aveugle ne manque en effet pas d'actualiser la croyance ou l'idée largement partagée concernant les aveugles. On sait qu'un certain nombre d'associations de patronage sont fondées au cours du XIX^e siècle par des philanthropes clairvoyants dans le but de venir en aide aux aveugles⁶⁸². Cela témoignera que la société française de ce siècle était sensible au sort des aveugles : ils font l'objet d'aide et de protection. Cette opinion partagée sur les aveugles détermine ainsi l'évaluation du lecteur sur Louise : la jeune fille aveugle est d'autant plus pauvre qu'elle est maltraitée par la Frochard. C'est donc cette évaluation qui déclenche la pitié pour Louise, et l'indignation pour la Frochard.

On parlera alors avec Ruth Amossy des « sentiments moraux » théorisés par Raymond Boudon. La spécialiste de l'analyse de l'argumentation dans le discours résume la « théorie des sentiments moraux » proposée par le sociologue en ces termes :

Il s'agit bien de sentiments « dans la mesure où ils sont facilement associés à des réactions affectives, éventuellement violentes »⁶⁸³. Cependant, ils s'appuient sur des raisons, et c'est la solidité de celles-ci qui donne au sentiment d'injustice son « caractère transsubjectif et rend possible le consensus »⁶⁸⁴. En d'autres termes, l'indignation que l'on éprouve, par exemple, à voir des innocents persécutés, peut être défendue par des arguments acceptables, que les

⁶⁸⁰ *Ibid.*

⁶⁸¹ Ruth Amossy, *op.cit.*

⁶⁸² Voir sur ce point Zina Weygand « Les aveugles dans la société française. Représentations et institutions du Moyen-Âge au XIX^e siècle », *Revue d'éthique et de théologie morale*, 2009/HS (N^o 256), consulté le 15 janvier 2013, http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=RETM_256_0065

⁶⁸³ Raymond Boudon, « La logique des sentiments moraux », *L'Année sociologique* 44, 1994, p.30.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p.47.

personnes en proie à l'indignation soient ou non conscientes des raisons qui fondent leurs jugements axiologiques⁶⁸⁵.

Dans cette perspective, la figure de Lucie Fortier, la fille de l'héroïne de *La Porteuse de pain* s'avère particulièrement intéressante. Non moins que sa mère Jeanne qui est injustement accusée par Jacques Garaud et à tort « condamnée à la réclusion à perpétuité » (X. de Montépin, *La Porteuse de pain, op.cit.*, p.187.) pour le triple crime qu'elle n'a jamais commis, cette jeune fille est digne de pitié, car elle est victime non seulement de Jacques Garaud qui cache son identité sous le faux nom de Paul Harmant, mais aussi de sa fille Mary.

La fille de Paul Harmant s'éprend de Lucien Labroue, le fils de Jules. Or, Lucien Labroue est le fiancé de Lucie Fortier. Pour briser le lien amoureux de ce jeune couple, Paul Harmant ordonne à Ovide Soliveau, son complice, de tuer Lucie Fortier : « Ovide fit un bond, se trouva au milieu du chemin, le bras levé et, avant que Lucie ait pu apercevoir l'effroyable péril qui la menaçait, elle tomba frappée par l'arme du misérable, en poussant un grand cri » (*Ibid.*, p.608.). Les souffrances et les malheurs de Lucie Fortier, qui est miraculeusement sauvée, sont aggravés par la dénonciation de Paul Harmant, qui déclare à Lucien Labroue que Lucie est la fille de Jeanne Fortier, la meurtrière du père de ce jeune homme, ce qui l'amène à s'éloigner de Lucie Fortier. Enfin, Mary dévoile ce secret à Augustine, la patronne de Lucie Fortier : « – Sa mère a été condamnée pour vol, pour incendie, pour assassinat... » (*Ibid.*, p.859.), ce qui conduit la patronne à chasser Lucie Fortier de l'atelier : « – À partir de ce jour vous cessez d'appartenir à ma maison » (*Ibid.*). À Mary Harmant qui a « un sourire de triomphe » (*Ibid.*), Lucie Fortier réplique :

– Non contente de me voler celui que j'aimais, non contente de me briser le cœur, vous me faites chasser !! – Après avoir détruit mon repos, ma joie, vous m'enlevez mon pain ! – Partout où je me présenterai, à cette heure, on me demandera où j'ai travaillé... – Je nommerai M^{me} Augustine... et M^{me} Augustine questionnée, répondra : – *Ne prenez point cette fille, sa mère a été condamnée pour vol, pour incendie, pour assassinat !...* (*Ibid.*, p.860.)

La figure souffrante de la jeune couturière ne manque pas de susciter la pitié chez le lecteur. La manifestation de cette émotion est déterminée par l'évaluation du lecteur sur le sort de Lucie Fortier, fondée sur les valeurs largement partagées qui dévalorisent ceux qui agressent les intérêts des autres pour leur ambition. En d'autres termes, l'évaluation du lecteur s'appuie ici sur le « sentiment moral » que « le sujet ne [...] ressent que dans la mesure où il a

⁶⁸⁵ Ruth Amossy, *op.cit.*, p.186.

l'impression que ses raisons sont objectivement bonnes »⁶⁸⁶. En effet, il s'agit d'une jeune fille innocente qui se résigne à porter sur ses épaules la croix de sa mère, condamnée au triple crime, mais à tort ; il s'agit d'une jeune couturière courageuse et travailleuse qui est privée de la joie de rêver une vie modeste et heureuse avec celui qu'elle aimait tant, mais aussi du moyen de vivre. De cette évaluation sur le sort de Lucie Fortier, le lecteur conclut qu'elle est d'autant plus pauvre et pitoyable qu'elle fait l'objet de machinations qu'elle ne mérite pas. Cette évaluation ne manque pas de déclencher chez le lecteur la pitié pour Lucie Fortier, et l'indignation pour Mary Harmant.

La manifestation de deux sentiments (la pitié pour Lucie Fortier et l'indignation pour Mary Harmant) structure le dualisme entre le Bien et le Mal. Rappelons ici que cette structure actancielle ne fonctionne que lorsque « les valeurs du Bien et du Mal sont concrétisées de façon à y faire adhérer le public au sein d'une vision du monde déterminée »⁶⁸⁷. Pour le dire autrement, ce sont les valeurs largement partagées et les « sentiments moraux » qui permettent au lecteur de juger défavorablement Mary Harmant et favorablement Lucie Fortier. L'effet de pathétique semble donc participer à la tentative argumentative du récit de Xavier de Montépin. Lucie Fortier se présente comme le personnage positif qui représente la vertu, – puisque le lecteur sympathise avec cette jeune fille ouvrière qui travaille courageusement pour réaliser son rêve modeste, – tandis que Mary Harmant se présente comme le personnage négatif qui incarne le vice à ne pas imiter, – puisque le lecteur reproche à cette fille de millionnaire oisive d'avoir détruit la vie de Lucie Fortier pour réaliser son ambition. Pour revendiquer une telle hypothèse, on citera la remarque proposée par Virginia Wolf dans son *Art du roman* :

Il est inévitable que le lecteur, invité à vivre dans le roman comme il vit dans la vie, continue à sentir comme il sent dans la vie. Le roman et la vie sont placés côte à côte. Nous souhaitons le bonheur pour le personnage qui nous plaît, le châtement pour celui qui nous déplaît. Nous avons des sympathies secrètes pour ceux qui ont l'air de nous ressembler. Il nous est difficile d'admettre que le livre a de la valeur s'il blesse nos sentiments propres ou décrit une vie qui ne semble pas réelle à nos yeux⁶⁸⁸.

Comme nous l'avons suggéré, schématiquement, il y a investissement axiologique du lecteur dans le personnage, lorsqu'il s'agit d'un personnage qui incarne les mêmes valeurs que le lecteur ; il y a distanciation axiologique du lecteur par rapport au personnage, lorsqu'il

⁶⁸⁶ Raymond Boudon, « La logique des sentiments moraux », *op.cit.*, p.32.

⁶⁸⁷ Ruth Amosy, « Les récits médiatiques de grande diffusion au prisme de l'argumentation dans le discours : le cas du roman feuilleton », *op.cit.*

⁶⁸⁸ Virginia Wolf, *L'Art du roman*, Paris, Éditions du seuil, 1963 pour la traduction française, p.145.

s'agit d'un personnage qui transgresse les valeurs valorisées par le lecteur. Autrement dit, c'est donc bien le « code culturel » dont Vincent Jouve parle qui entre en jeu dans la production des émotions chez le lecteur.

Dans le cadre de la réflexion sur le « système de sympathie », tel qu'il a été théorisé par Vincent Jouve, il conviendrait de noter que le rapport affectif du lecteur au personnage devient parfois complexe. Cela se comprendra en se rapportant au cas de Mary Harmant. Si elle se présente avant tout comme un personnage négatif qui peut susciter le reproche ou l'indignation chez le lecteur, la fille de Jacques Garaud peut également être digne de pitié, dans la mesure où elle est malade de naissance, comme le décrit le narrateur :

Sa fille Mary, qu'il [Jacques Garaud] enveloppait d'une tendresse immense, avait dix-huit ans. C'est une jeune fille blonde, délicieusement jolie ; mais la pâleur nacrée de ses joues, le cercle d'azur tracé autour de ses paupières, pouvaient faire craindre qu'elle ne portât en son sein le germe de la maladie de poitrine qui avait tué prématurément sa mère, l'angélique Noémie, dont elle semblait le portrait vivant. Cette maladie, cependant, n'avait point encore eu d'action visible sur le corps frêle et gracieux de Mary ; – elle restait à l'état de menace incessante et, pour ne pas croire à cette menace, Paul Harmant fermait les yeux. (*Ibid.*, p.287.)

Pour Augustine, la patronne de Lucie Fortier, Mary Harmant est une jeune fille à plaindre :

C'est une américaine... – Son père, un industriel je ne sais combien de fois millionnaire, a quitté New-York pour venir se fixer à Paris. – Elle a dix-huit ans, miss Mary... Une de mes bonnes clientes, mais originale, fantasque... Pauvre enfant, ce n'est pas sa faute... C'est sa maladie qui veut cela... (*Ibid.*, p.316.)

Le texte souligne ainsi que c'est sa maladie qui pousse Mary Harmant à agir contre Lucie Fortier pour lui enlever Lucien Labroue : son amour pour le jeune homme et son mariage avec lui constituent le seul espoir qui donne à la jeune fille malade le courage de vivre. Dans les termes de la théorie de l'« effet-personnage » proposée par Vincent Jouve, on peut dire que ces informations, fournies par le texte au lecteur, mettent en jeu le « code affectif », et peuvent inviter le *lisant* à s'investir affectivement dans Mary Harmant, au point que le lecteur éprouve de la pitié pour elle, car il s'agit d'une jeune fille malade et qui est dominée par cette maladie incurable.

Mais, l'investissement affectif du lecteur dans Mary Harmant n'est pas pleinement autorisé, car son comportement n'est pas valorisé dans le système axiologique du lecteur, déterminé par les valeurs largement partagées ou par les « sentiments moraux ». Pour le dire autrement, le « code culturel » vient ici s'opposer au « code affectif » : l'investissement affectif du lecteur dans Mary Harmant est donc affaibli ou bien annulé par sa distanciation

idéologique par rapport à ce personnage. C'est ainsi qu'en dernière analyse, l'émotion peut se manifester sous forme de reproche ou d'indignation pour cette jeune fille malade.

Pour finir ce sous-chapitre, nous constatons que les émotions, qui peuvent être suscitées à la lecture des œuvres de nos romanciers, ne sont pas des forces purement irrationnelles, mais que bien au contraire, elles sont enracinées dans l'évaluation du lecteur sur les comportements des personnages. Or, si cette évaluation du lecteur qui détermine la manifestation des émotions est avant tout liée aux valeurs socialement partagées ou aux « sentiments moraux », elle est également conditionnée par le système axiologique du narrateur, dans la mesure où, comme nous l'avons constaté en citant Susan Suleiman, son autorité est absolue dans le récit qu'il raconte, ce que nous allons maintenant tenter d'étudier.

9.2. L'autorité du narrateur dans la production des émotions

Pour comprendre comment le jugement du narrateur entre en jeu dans la production des émotions suscitées chez le lecteur, nous examinons trois personnages féminins mis en scène dans les œuvres d'Émile Richebourg : Léontine Landais de *L'Enfant du faubourg*, Louise Verdier des *Deux Berceaux* et Lucile Mellier de *La Fille maudite*. Ces héroïnes s'avèrent en effet particulièrement intéressantes dans le cadre de notre étude, d'autant plus qu'elles font fréquemment l'objet du jugement narratorial.

Dans *L'Enfant du faubourg*, Léontine Landaise rencontre, un jour, un jeune homme nommé Gontran de Presles. S'éprenant de lui, Léontine accepte d'être sa femme, lorsque Gontran de Presles « se répandait en protestations de dévouement et d'un amour sincère » :

Monsieur Gontran, je sens que je vous aime ; je vous crois bon, honnête et loyal ; je consens à porter votre nom, je serai votre femme quand vous le voudrez (É. Richebourg, *L'Enfant du faubourg*, Paris, F. Roy, sans date, p.48.)

Mais, peu de temps après leur mariage, Gontran de Presles part pour l'Angleterre en disant à sa femme, enceinte, que des affaires importantes l'obligent à ce voyage et à ce long séjour. Lorsqu'elle met au monde un garçon, Léontine Landais connaît par la lecture d'un journal la vérité terrible :

« Hier, à Saint-Germain-des-Prés, a été célébré le mariage de M. le marquis Gontran de Presles, un de nos gentilshommes les plus distingués, avec mademoiselle Eléonore de Blancheville, [...] ». (*Ibid.*, pp.65-66.)

Pour cacher l'existence de l'enfant qu'il a avec Léontine Landais, Gontran de Presles ordonne à Blaireau d'enlever cet enfant, et de l'abandonner. Désespérée par la disparition de son enfant, Léontine perd la raison.

La figure accablée de Léontine Landais ainsi trompée et abandonnée est capable de susciter la pitié chez le lecteur. Toutefois, cette émotion, potentiellement ou ponctuellement suscitée sous forme de pitié, se transforme en une autre forme d'émotion ou d'affect que l'on peut qualifier d'indignation ou de reproche, si le lecteur se rappelle que le narrateur a déjà dévalorisée le comportement de Léontine Landais dans les passages précédents :

Elle n'avait personne pour la conseiller, elle obéissait à un sentiment de son cœur, incapable, d'ailleurs, de l'avertir d'un danger, elle croyait bien faire (*Ibid*).

En recourant à ce que Dorrit Cohn appelle le *psycho-récit* à dissonance marquée dont nous avons déjà constaté la fonction, le narrateur « en fonction testimoniale »⁶⁸⁹ prend ici de la distance par rapport à Léontine Landais, ce qui est compris par son recours au verbe « croire » : l'usage de ce verbe montre l'opposition, implicite, entre la conscience de Léontine Landais et la conscience du narrateur ; Léontine Landais *croit* « bien faire », tandis que le narrateur *ne croit pas* qu'elle dispose de la capacité de « bien faire », car, loin d'avoir quelqu'un qui peut la conseiller, Léontine Landais obéit à « un sentiment de son cœur, incapable, d'ailleurs, de l'avertir d'un danger » (c'est nous qui soulignons). Le narrateur s'alarme ainsi face au danger de l'amour aveugle de Léontine Landais pour Gontran de Presles.

Le discours narratorial invite le lecteur à se demander si Léontine Landais agit de façon pertinente. On voit clairement que cette confrontation de deux points de vue opposés (celui du narrateur et celui de l'héroïne) s'adresse à ce que Vincent Jouve appelle le *lectant interprétant*. La liberté interprétative du *lectant interprétant* est toutefois strictement bornée par le fait que le narrateur porte son propre jugement sur le comportement de Léontine Landais. Le jugement axiologique du lecteur s'assimile à celui du narrateur, de cette autorité fictive. Le lecteur ne peut donc que s'indigner de cette héroïne qui se comporte sans réfléchir. L'indignation, suscitée, se définit ici comme une des réactions concrètes des sentiments du lecteur face à l'héroïne dont le comportement est mis en cause par le narrateur. Déterminée par le discours narratorial, l'évaluation du *lectant interprétant* peut être formulée comme suit : l'héroïne n'a pas respecté ce qu'elle aurait dû respecter ; elle a transgressé une loi établie dans

⁶⁸⁹ Gérard Genette, *Figures III, op.cit.*, p.262.

le système axiologique du narrateur qui interdit l'amour aveugle. Par conséquent, elle mérite d'être victimisée. Cette évaluation lectrice orientera donc le lecteur vers un déni de sympathie pour Léontine Landais, en s'interdisant d'éprouver de la pitié pour elle.

L'exemple de Léontine Landais nous conduit à supposer que les héroïnes des œuvres de nos romanciers ne font pas uniquement l'objet de pitié. Pour revendiquer cette hypothèse, nous examinons un autre exemple, fourni par le cas de Louise Verdier, l'héroïne de *Les Deux Berceaux*.

Louise Verdier est demandée en mariage par un jeune homme nommé Pierre Ricard, tourneur en bronze. Pierre Ricard dit à Louise Verdier qu'il vient de « faire un petit héritage de quelques milliers de francs », et il ajoute : « – Avec cela et les huit francs que je peux gagner par jour, il m'est permis de rendre une femme heureuse » (É. Richebourg, *Les Deux Berceaux*, *op.cit.*, p.13.). Elle accepte donc cette demande du mariage. Le narrateur commente le comportement de Louise Verdier comme suit :

Louise Verdier se laissa séduire par les belles paroles de l'amoureux et éblouir par le mirage d'une félicité parfaite. Mal conseillée, d'un côté par ses amis de Jouarre, et de l'autre par son cœur, qui n'était pas resté insensible aux sollicitations d'amour, elle consentit à se marier. (*Ibid*)

Le discours narratorial affiche parfaitement l'opposition entre la conscience du narrateur et la conscience de l'héroïne. Le choix des termes du narrateur montre clairement qu'il prend de la distance par rapport à la décision de Louise Verdier ; les verbes, tels que « se laisser », « séduire » et « éblouir », représentent de façon très explicite la passivité de l'héroïne face à son amour pour Pierre Ricard. L'expression « les belles paroles » fait, d'ailleurs, apparaître un jugement ironique formulé par le narrateur sur cette attitude passive de la jeune femme. Il est à noter que la conception du « mirage » souligne que Louise Verdier se laisse « éblouir » par la « félicité » qui n'a guère de réalité », sauf dans l'imaginaire de l'héroïne. On comprend maintenant que le point de vue du narrateur ne s'assimile jamais à celui de Louise Verdier. Le narrateur s'oppose, de toute évidence, au comportement de l'héroïne, d'autant plus qu'elle ne se méfie pas de ces « belles paroles de l'amoureux » qu'elle ne connaît que depuis peu :

Malheureusement, comme cela arrive trop souvent à Paris, où chacun peut cacher sa vie, même à ses voisins, Louise ne put rien savoir de l'existence du tourneur. Du reste elle négligea de faire prendre des informations, ce qui est toujours prudent en pareille circonstance. Elle avait confiance en lui, elle crut tout ce qu'il lui dit ; elle l'aimait !... (*Ibid.*, pp.13-14.)

L'amour aveugle est d'autant plus dangereux qu'il a pour effet de paralyser la capacité de réflexion raisonnable ; loin de « faire prendre des informations » qu'il est absolument

indispensable, selon le narrateur, de ramasser pour connaître la réalité de son futur mari, Louise a « confiance en lui » et croit « tout ce qu'il dit ». C'est dans ce contexte que le verbe « croire » constitue le signe manifeste du jugement manifeste du narrateur : il *ne croit pas* « les belles paroles » adressées par Pierre Ricard à Louise Verdier, laquelle *croit* ces « belles paroles ».

Le texte affiche ainsi deux points de vue diamétralement opposés l'un par rapport à l'autre (celui du narrateur et celui de l'héroïne) qui s'adressent au *lectant interprétant*. Le lecteur est invité à adopter le point de vue du narrateur. Le *lectant interprétant* est conduit à en déduire que le comportement de l'héroïne n'est pas « pertinent », puisqu'il n'est pas en conformité avec le système axiologique du narrateur qui interdit l'amour irraisonné. À ce stade du récit, l'émotion suscitée peut se décrire comme une sorte d'inquiétude : face à la figure de la jeune fille dont le comportement est problématisée par le narrateur, le lecteur peut s'inquiéter de l'héroïne qui agit en faveur de son amour aveugle pour le jeune homme qu'elle connaît peu : « [...], Louise ne put rien savoir de l'existence du tourneur » ; il peut également s'inquiéter de la jeune fille qui [néglige] de faire prendre des informations » sur le jeune homme qu'elle aime ; il peut enfin s'inquiéter de la jeune fille qui [a] confiance en lui » et qui « [croit] tout ce qu'il lui dit ».

Suscitée par la transgression, commise par Louise Verdier, de la loi établie dans le système axiologique du narrateur, cette inquiétude peut se mêler à une autre forme d'émotion ou d'affect. Le lecteur peut reprocher à Louise Verdier de n'avoir pas agi de manière pertinente. En réalité, le mari de Louise Verdier était débauché : « Ricard travaillait, si l'on peut appeler travailler prendre trois jours de repos sur six » (*Ibid.*, p.14.) ; « Ricard montra alors ce qu'il était réellement : un paresseux, un coureur, un ivrogne, enfin un homme sans cœur » (*Ibid.*, p.15.). Le narrateur décrit la réalité du mari de Louise Verdier comme suit :

Marié à une femme jeune, jolie, intelligente et bonne, il la dédaigna, la délaissa pour reprendre sa déplorable vie de garçon. Il se remit à fréquenter les bals de barrières, et il passait des jours et des nuits à boire et à jouer dans des bouges infects en compagnie d'autres mauvais sujets et de filles impudiques. Il dépensait ainsi le peu qu'il gagnait, laissant sa femme dans un dénûment complet. (*Ibid*)

Le dénouement du récit d'amour de notre héroïne est donc tragique comme cela a été déjà suggéré par le discours narratorial. L'homme en qui elle avait une grande confiance n'est qu'« un paresseux, un coureur, un ivrogne, enfin un homme sans cœur ». La naissance de l'enfant lui est indifférente. Lorsque sa femme tente de le corriger dans ses habitudes, Pierre Ricard la martyrise :

Aux observations, aux prières, aux larmes de la jeune femme, Ricard répondit par de la brutalité. Il la frappa. Puis, presque chaque jour, le mari rentrant ivre au logis, il y eut de nouvelles scènes de violences. (*Ibid.*, p.16.)

Comme le rapporte le narrateur, « [la] lune de miel était à son dernier quartier après quatre mois de mariage » (*Ibid.*, p.15.). Et enfin :

La pauvre Louise pleura toutes ses larmes.

La vie en commun était devenue impossible.

Un soir, après avoir été battue et traînée par les cheveux, craignant pour elle et pour l'enfant qu'elle portait dans son sein, la jeune femme s'enfuit du domicile conjugal. (*Ibid.*, p.16.)

Si cette figure souffrante et malheureuse de Louise Verdier est digne de pitié, « ses larmes » versées ne peuvent pas pleinement être justifiées par le lecteur, dans la mesure où le *lectant interprétant* sait bien que les souffrances et les malheurs de l'héroïne tiennent avant tout au fait que, comme on l'a vu, elle s'est laissée entraîner par son amour irraisonné pour Pierre Ricard, un amour strictement interdit dans le système axiologique du narrateur. Ainsi peut-on supposer que l'émotion, éprouvée par le lecteur, est proche de l'indignation contre Louise Verdier, qui n'a pas respecté ce qu'elle aurait dû respecter.

On constatera également un tel phénomène dans le rapport du lecteur à Lucile Mellier, l'héroïne de *La Fille maudite*. Le roman débute par un épisode où Lucile Mellier, la jeune fille appartenant à une famille riche de paysans, rencontre un jeune garçon nommé Edmond sans nom de famille. Touchée par la révélation du passé malheureux de ce jeune homme, Lucile Mellier le console ; son sentiment de pitié se transforme vite en amour. Le narrateur intervient ici dans le récit pour commenter cet amour de Lucile pour Edmond.

Lucile essaya de le consoler et de lui donner l'espoir de jours meilleurs dans l'avenir. Elle fit plus : elle n'avait que son cœur, elle le lui donna. Ignorante, peut-être, mais certainement inconsciente du danger, elle ne se doute point qu'il pût y avoir un abîme au bas de la pente fleurie. (É. Richebourg, *La Fille maudite*, *op.cit.*, p.16.)

Cette analyse subjective du narrateur, présentée sous forme de *psycho-récit* à dissonance marquée, annonce déjà une péripétie qui sera entraînée par l'amour de la jeune fille pour le jeune homme, ce qui est compris surtout par le commentaire narratorial : « [...] elle ne se doute point qu'il pût y avoir un abîme au bas de la pente fleurie ». Le pressentiment de la péripétie est plus incontestable lorsque le narrateur s'alarme explicitement face au danger de l'amour irraisonné de Lucile Mellier pour Edmond :

L'ivresse de l'amour, du premier amour surtout, cause un éblouissement qui ravit et enchante. Après plus de six mois, l'ivresse de Lucile ne s'était pas dissipée. Dans sa naïve et généreuse confiance en lui, elle n'avait pas encore envisagé sa situation sous son véritable aspect. Elle l'aimait aveuglement, sans calcul, et de même qu'elle lui avait donné son cœur elle lui aurait donné sa vie. Son amour restait paré de fleurs, et elle ne pensait pas qu'elles puissent s'effeuiller sous les larmes. (*Ibid*)

Par le recours à l'énoncé au présent gnominique qui permet de présenter son jugement subjectif comme une maxime atemporelle (« L'ivresse de l'amour, du premier amour surtout, cause un éblouissement qui ravit et enchante »), le narrateur met l'accent sur l'intensité de l'amour de Lucile Mellier pour Edmond (« Après plus de six mois, l'ivresse de Lucile ne s'était pas dissipée »). Sa naïveté et sa générosité, qui la poussent à avoir une grande confiance en Edmond, accélèrent son amour aveugle pour le jeune homme au point de paralyser sa capacité à se rendre compte de la situation dans laquelle elle se trouve prise. Le terme « penser » traduit parfaitement l'opposition entre la conscience du narrateur et la conscience du personnage : le narrateur *ne pense jamais* que cet amour puisse arriver à un dénouement heureux. Le narrateur s'oppose ici au comportement de Lucile Mellier qui se laisse entraîner par son amour incontrôlable pour Edmond.

L'opposition diamétrale entre deux points de vue (celui du narrateur et celui du personnage) convoque le *lectant interprétant*. Dans la mesure où l'autorité narrative est absolue dans le récit qu'il raconte, c'est le jugement axiologique du narrateur qui détermine celui du lecteur. L'alarme émise par le narrateur sur le comportement de Lucile Mellier suscite ainsi l'inquiétude chez le lecteur, car le narrateur suggère que l'amour irraisonné de Lucile Mellier pour le jeune homme est le prélude à ses souffrances et à ses malheurs.

L'inquiétude peut se mêler à une autre émotion lorsque le texte relate le dénouement du récit d'amour de Lucile Mellier. Comme l'a déjà prévu le narrateur, son dénouement est tragique. Le père de Lucile Mellier, en fureur terrible, n'hésite pas à tuer Edmond. Et, Lucile s'en évanouie : « Lucile poussa un cri terrible et tomba roide, tout de son long, sur le parquet » (*Ibid.*, p.39.). Lorsqu'elle commence à revenir à elle, l'héroïne « [voit] se dresser devant elle l'impitoyable vérité, comme un spectre hideux ; elle se [sent] broyée sous son effroyable malheur » (*Ibid*). Lucile Mellier se présente aux yeux du lecteur comme une figure souffrante et malheureuse qui se résigne à « l'impitoyable vérité ». Mais, la pitié pour cette pauvre jeune fille, qui peut être occasionnée chez le lecteur, ne sera pas justifiée, dans la mesure où le jugement axiologique du narrateur, en s'adressant au *lectant interprétant*, n'autorise pas à activer le *lisant* où le lecteur pourrait s'investir affectivement dans le

personnage. On peut noter que l'émotion éprouvée par le lecteur est proche de l'indignation contre l'héroïne qui transgresse une loi établie dans le système axiologique du narrateur.

Notre examen nous amène à supposer que la nature des émotions suscitées chez le lecteur peut être déterminée par le jugement axiologique du narrateur. Lorsque le narrateur prend de la distance par rapport à l'héroïne, l'émotion ne se manifeste pas sous forme de pitié, dans la mesure où, par cette distance narrative, l'héroïne se présente comme un personnage plus ou moins coupable, dont le comportement n'est pas en conformité avec le système axiologique du narrateur.

De façon schématique, l'inquiétude et l'indignation sont des affects ou des émotions qui sont souvent mobilisés avant la victimisation de l'héroïne, puisque c'est à cette phase du récit que le narrateur intervient le plus souvent dans le récit pour juger le comportement de l'héroïne. On supposera donc que c'est après la victimisation que la pitié domine les sentiments du lecteur, puisque c'est à cette phase du récit que le point de vue du narrateur est généralement proche de celui de l'héroïne : cette proximité privilégiée par le narrateur par rapport à l'héroïne, en interpellant le *lisant*, permet de la présenter comme une femme véritablement souffrante et malheureuse.

On sait que le récit est toujours dominé par une phase largement étendue entre la victimisation de l'héroïne et sa réhabilitation ou le rétablissement de son bonheur : l'héroïne souffre beaucoup pour rechercher son bonheur détruit ; sa quête est toujours marquée par des échecs sans cesse renouvelés, car le récit n'autorise pas facilement à actualiser trois modalités (vouloir, savoir, pouvoir), comme le note Ellen Constans :

[...] la fatalité réduit à néant ces manifestations de leur vouloir et de leur pouvoir, au moment où la quête va aboutir ou franchir une étape décisive, un incident, une péripétie annulent l'avancée et replongent la victime dans les profondeurs du tourment. Elle est décidément un jouet⁶⁹⁰.

Dans la phase entre sa victimisation et sa réhabilitation, l'héroïne se présente donc comme un personnage qui appartient à ces « objets manipulés par des forces agissantes extérieures » pour reprendre l'expression d'Ellen Constans⁶⁹¹, ce qui suscite la pitié chez le lecteur. C'est probablement en raison de la grande quantité textuelle consacrée à cette phase dans laquelle l'héroïne est sans cesse replongée « dans les profondeurs du tourment » que l'on a souvent tendance à considérer l'héroïne comme l'objet privilégié de la pitié du lecteur.

⁶⁹⁰ Ellen Constans, « Victime et martyre ! Héroïne ? La Figure Féminine dans le roman de la victime (1875-1914) », in *Douleurs, souffrances et peines, op.cit.*, p.23

⁶⁹¹ *Ibid.*

Mais, ce qu'il faut souligner, c'est que les émotions suscitées autour des héroïnes ne se manifestent pas seulement sous forme de pitié. Comme nous avons tenté de le montrer, les héroïnes peuvent également être l'objet d'autres affects, tels que l'inquiétude ou l'indignation, en fonction de l'évaluation du narrateur sur leurs comportements, ce qui détermine l'interprétation axiologique du lecteur. Cela signifie qu'avant sa victimisation, l'héroïne se présente comme un personnage problématique, dont le comportement est difficile à interpréter dans le cadre du modèle manichéen fondé sur l'opposition entre le Bien et le Mal.

9.3. Hésitation des sentiments et « dimension argumentative des discours »

L'examen de la victimisation de l'héroïne nous a montré que le déclenchement des émotions est lié à l'évaluation axiologique du narrateur sur le comportement de l'héroïne, puisque ce jugement de l'autorité narrative encadre celui du lecteur. Cela signifie que les émotions suscitées chez le lecteur deviennent ambiguës, lorsque le narrateur n'intervient pas dans le récit pour juger les comportements des personnages : l'absence d'un critère absolu (le jugement du narrateur) peut entraîner l'ambiguïté de l'évaluation du lecteur sur les comportements des personnages ; cette ambiguïté de l'évaluation, à son tour, peut provoquer celle des sentiments, dans la mesure où l'émotion se définit comme un résultat de l'évaluation du lecteur sur le comportement du personnage.

On parlera alors avec Ruth Amossy de la « dimension argumentative des discours » qui, selon elle, s'oppose à la « visée argumentative des discours ». Si le discours à visée argumentative a pour objectif d'imposer un point de vue sur les choses à son allocataire pour le faire adhérer à une thèse précise, le discours caractérisé par la « dimension argumentative » consiste à donner à voir un pan de réel. Ce type de discours « ne désire pas prouver, et parfois même s'en défend »⁶⁹². Il se présente donc comme une « tentative, effectuée par des moyens verbaux, d'orienter des façons de voir, de penser et de sentir voire parfois de proposer simplement des questions qui ne reçoivent pas nécessairement une solution tranchée »⁶⁹³.

L'interprétation d'un discours caractérisé par la « dimension argumentative » est alors confiée au lecteur. C'est le lecteur qui doit évaluer le comportement du personnage. Le *lectant interprétant* est donc d'autant plus sollicité que le narrateur ne formule pas de jugement axiologique sur le comportement du personnage. Les émotions, liées à l'évaluation sur le

⁶⁹² Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, *op.cit.*, pp.33-34.

⁶⁹³ Ruth Amossy, « Les récits médiatiques de grandes diffusion au prisme de l'argumentation dans le discours : le cas du roman feuilleton », *op.cit.*

comportement du personnage, sont ainsi ambiguës, dans la mesure où elles dépendent du jugement axiologique du lecteur et où ce jugement du lecteur n'est pas contrôlé par le jugement narratorial, ce que nous allons tenter d'étudier en nous appuyant sur les cas de deux personnages féminins : Diane de Vaudray dans *Les Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery et Lucile Mellier dans *La Fille Maudite* d'Émile Richebourg.

Dans *Les Deux Orphelines*, après avoir marié sa fille aînée avec le « cousin » « riche » qui « possédait, dans la vallée de Chevreuse, un vieux castel entouré de chasses magnifiques » (A. d'Ennery, *Les Deux Orphelines*, *op.cit.*, p.26.), le marquis de Vaudray projette le mariage de sa fille cadette Diane :

Diane devenait, de jour en jour, plus jolie, plus séduisante ; elle était très bonne musicienne, elle dansait à ravir et montait à cheval comme une amazone. Aussi, que de succès ! que d'adorateurs ! Elle avait à peine dix-sept ans et, déjà, l'heureux père était accablé des plus flatteuses demandes. Il n'en repoussait aucune, mais sans en rien laisser voir, même à sa fille, il avait fait son choix. (*Ibid*)

Or, Diane a un enfant naturel qu'elle a avec un militaire auquel elle s'est attachée par amour. Au moment où elle connaît par la lecture d'une gazette que celui qu'elle aimait est mort sur les champs de bataille « aux environs de Verdun » (*Ibid.*, p.27.), le père décide de marier Diane avec le comte de Linières qui « avait devant lui le plus bel avenir » (*Ibid*) : le père ne sait, bien entendu, pas que sa fille a un enfant. Diane ne peut qu'accepter cette obligation du mariage avec le comte de Linières, imposée par son père, car :

[...] chez les de Vaudray, de temps immémorial, quand une fille avait atteint l'âge d'être mariée, c'était le père seul qui devait s'occuper de lui choisir un mari et, le choix une fois arrêté par lui, sa fille n'avait plus qu'à se soumettre et à l'accepter. (*Ibid.*, p.26.)

Peu de temps avant son mariage, Diane adresse une lettre à son père pour l'informer de l'existence de sa fille naturelle. Mais, le père en refuse la lecture en disant que :

– Je ne lirai pas cette lettre. Je la déchire et je la brûle ! Je ne veux rien savoir de ce que vous aviez à me dire, vous l'entendez, rien !...Mais, retenez bien mes paroles, votre mariage aura lieu, parce que telle est ma volonté... Et, s'il y a de votre part le moindre obstacle, que qu'il soit, je le briserai. (*Ibid.*, p.38)

La volonté du père force ainsi Diane de Vaudray à se marier avec le comte de Linières, ce qui l'oblige à abandonner son enfant en bas âge. Comme Diane de Vaudray l'avoue à son neveu, seize ans après son mariage, elle sait qu'elle a commis une « faute », mais elle souligne qu'elle était victime du mariage imposé par le père :

Dans l'entraînement de l'amour et de la jeunesse, j'avais commis une faute. Celui que j'aimais était mort loin de moi !... Et il fallait que mon enfant disparût, l'honneur de la famille l'exigeait ! (*Ibid*, pp.423-424.)

Le récit du Diane de Vaudray est caractérisé par la « dimension argumentative ». Tout au cours de sa narration, le narrateur ne formule pas de jugement axiologique sur le comportement de l'héroïne qui s'est laissée entraîner par l'amour irraisonné et qui a abandonné son enfant, ni sur le comportement du père qui a imposé à sa fille le mariage avec celui qu'il a choisi pour l'honneur de famille. L'absence d'évaluation narrative sur les comportements des personnages demande donc l'activité du *lectant interprétant*. Ainsi, c'est au lecteur d'évaluer le comportement de Diane de Vaudray ou celui de son père. L'évaluation du *lectant interprétant* peut s'appuyer sur les savoirs intertextuels ou extratextuels (les valeurs largement partagées ou les « sentiments moraux ») : il peut construire au moins trois types d'évaluation.

D'une part, le *lectant interprétant* peut considérer que Diane de Vaudray est d'autant plus victime, qu'elle a été obligée par son père de se marier avec le comte de Linières pour l'honneur de famille, et qu'elle a été forcée par ce mariage imposé à abandonner son enfant ; elle était en effet incapable de refuser le mariage, car, comme le précise le narrateur, « chez les de Vaudray, [...], c'était le père seul qui devait s'occuper de lui [une fille] choisir un mari et, [...], sa fille n'avait plus qu'à se soumettre et à l'accepter » ; dans la mesure où elle est victime de la convention sociale qui a pour conséquence de négliger la vie privée et individuelle, Diane de Vaudray est digne de pitié.

D'autre part, le *lectant interprétant* peut construire l'argument contraire : Diane de Vaudray a commis la faute d'avoir un amant et d'avoir un enfant avec lui ; dans la majorité des œuvres du roman de la victime, un tel comportement est souvent mis en cause dans le système axiologique qui structure l'univers fictionnel (c'est ainsi qu'à la suite de l'amour hors mariage, Lucile Mellier a été chassée par son père dans *La Fille maudite* d'Émile Richebourg, par exemple) ; Diane de Vaudray est donc coupable et, partant, elle n'est pas digne de pitié, mais d'indignation, car elle transgresse la règle qui interdit l'acte d'amour hors mariage.

Enfin, dans cette orientation négative, le *lectant interprétant* peut construire l'évaluation suivante : le comportement de Diane de Vaudray n'est pas valorisé, car elle a abandonné sa fille ; si l'on constate qu'au XIX^e siècle, l'enfant est « l'objet d'un investissement de tous

ordres : affectifs, certes, mais aussi économique, éducatif, existentiel »⁶⁹⁴, l'abandon de l'enfant est scandaleux, même si cet acte découle de l'obéissance de Diane de Vaudray aux devoirs réservés aux filles ; elle est donc l'objet d'indignation, car elle transgresse une loi fondée sur la moralité largement partagée qui interdit d'abandonner l'enfant.

Le récit de Diane de Vaudray implique ainsi trois types d'évaluation. La nature des émotions suscitées chez le lecteur varie donc en fonction de son évaluation du comportement de l'héroïne : le lecteur peut avoir pitié de Diane de Vaudray lorsqu'il dévalorise la convention sociale qui lui impose le mariage avec le comte de Linières ; en revanche, il peut exprimer son indignation envers Diane de Vaudray pour un amant hors mariage puis pour un enfant avant le mariage ; et il peut manifester son indignation envers Diane de Vaudray lorsqu'il met en cause l'abandon de l'enfant. On comprendra dès lors que les émotions qui se manifestent chez le lecteur sont ambiguës, d'autant plus que le narrateur ne formule pas de jugement axiologique sur le comportement de Diane de Vaudray, et que le lecteur oscille entre trois types d'évaluations.

L'exemple du récit de Diane de Vaudray nous conduit à supposer que les œuvres de nos romanciers ne se présentent pas forcément comme un discours monolithique. Le récit proposé par ces œuvres n'impose pas nécessairement un système axiologique qui peut entraîner une règle d'action émotionnelle chez le lecteur. Ce dernier hésite donc entre plusieurs évaluations sur les comportements des personnages, en même temps qu'il hésite entre plusieurs sentiments.

Pour souligner un tel phénomène, on reviendra sur l'épisode de Lucile Mellier tiré de *La Fille Maudite*. Nous avons déjà constaté que le narrateur prend de la distance par rapport à Lucile Mellier lorsqu'elle se laisse entraîner par son amour irraisonné pour Edmond. Nous avons également souligné que Lucile Mellier ne peut pas être digne de pitié, mais de reproches, dans la mesure où les souffrances et les malheurs de la jeune fille ont été causés par sa transgression de la règle établie dans le système axiologique du narrateur qui interdit l'amour aveugle. La suite de l'épisode est d'autant plus significative pour notre étude que le narrateur n'y émet plus de jugement axiologique sur les comportements des personnages : le narrateur se contente de confronter les différents points de vue affichés par les trois personnages sur le sort tragique d'Edmond tué par Jacques Mellier, le père de Lucile.

Pour Jacques Mellier, tuer Edmond est justifiable, car, comme il le dit : « il a séduit ma fille, il m'a déshonoré ; c'était un voleur, je suis vengé, je l'ai tué » (É. Richebourg, *La Fille*

⁶⁹⁴ Michelle Perrot, « Figures et rôles », in *Histoire de la vie privée. 4. De la Révolution à la Grande Guerre* (1987), volume dirigé par Michelle Perrot, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1999, p.134.

maudite, op.cit., p.30.). La valeur défendue par Jacques Mellier est, cependant, problématisée dans le discours de Pierre Rouvenat, le régisseur de la ferme de Jacques Mellier et son ami depuis longtemps. Pour Pierre Rouvenat, tuer Edmond n'est jamais considéré comme une action acceptable. Au « dire » de Jacques Mellier : « La justice, c'est moi, quand je défends mon bien, quand je venge mon honneur » (*Ibid*), Pierre Rouvenat réplique :

[...] Jacques, tu a commis un crime épouvantable, et, si tu es découvert, on t'en demandera un compte terrible. Tu n'es pas plus qu'un autre, pas plus que le dernier de tes manœuvres, à l'abri des atteintes de la loi. Elle est égale pour tous, et la justice des hommes est impitoyable, comme celle de Dieu. Tu auras beau crier : « Il avait séduit ma fille, j'ai vengé l'outrage fait à mon honneur ! » on te répondra que nul n'a le droit de se faire justice soi-même. (*Ibid*)

À la « justice » de Jacques Mellier (« la justice, c'est moi [...] »), Pierre Rouvenat oppose ainsi la conception de « loi » qui « est égale pour tous », pour reprendre son expression. La notion de « loi », dont la portée généralise tous les cas particuliers, se dispose donc à dépasser le cadre de la « justice » de Jacques Mellier, qui s'incarne dans la mise en œuvre de sa vengeance, considérée comme l'action, par excellence, individuelle. Ici, l'opposition entre la « loi » publique et la « justice » privée est manifeste.

Pour la fille de Jacques Mellier, la vengeance exercée par son père n'est aussi qu'un crime : son père est donc l'« assassin » (*Ibid.*, p.40.). Jacques Mellier justifie son acte en s'appuyant sur le même argument : « cet homme était ton amant, un lâche !... Il m'avait déshonoré, je me suis vengé !... » (*Ibid*). À cette justification du crime de son père, Lucile souligne la lâcheté du moyen par lequel Jacques Miller exerce sa « justice » : « Votre cruauté sans égale a mieux aimé frapper lâchement, dans l'ombre... Vous avez préféré la vengeance atroce, vous avez préféré le crime !... » (*Ibid.*, p.42.).

On voit bien que les personnages affichent différents points de vue sur la mort d'Edmond. Jacques Mellier justifie son exécution de la « justice » (tuer Edmond) au nom de l'honneur. Pierre Rouvenat et Lucile dévalorisent cette exécution de la « justice » au nom de la « loi ». Enfin, Lucie met en cause le moyen par lequel son père exerce sa « justice ». Tout au cours de sa narration, le narrateur n'intervient pas dans le récit pour formuler de jugement sur les points de vue affichés par les personnages. Le *lectant interprétant* est donc interpellé : quatre types d'évaluation seront possibles.

D'une part, en adaptant le point de vue affiché par Pierre Rouvenat, le *lectant interprétant* peut considérer que l'acte de Jacques Mellier est un crime ; même s'il s'agit de la « vengeance » qui vise à sauver son honneur, tuer Edmond n'est pas justifiable ; selon la « loi », Jacques Mellier n'a pas « le droit de se faire justice soi-même » ; Jacques Mellier

mérite donc le reproche, car il a transgressé la « loi » ; Lucie est donc digne de pitié, car elle a perdu celui qu'il aimait par cet acte criminel de son père.

D'autre part, le *lectant interprétant* peut construire une interprétation contraire : l'acte de « vengeance » exercée par Jacques Mellier est justifiable, car, « [le] droit à la vengeance privée, [est] relativement admis par les jurés de l'époque [le XIX^e siècle] du moins en ce qui concerne le crime passionnel, surtout si l'adultère en est le motif »⁶⁹⁵ : certes, ici il ne s'agit pas du « crime passionnel » lié à « l'adultère », mais l'amour hors mariage peut être considéré comme un « crime passionnel », surtout pour un père qui « était chatouilleux sur les questions d'honneur » (*Ibid.*, p.4.), comme Jacques Mellier ; Lucile mérite donc le reproche, car elle entache le nom de la famille, alors que Jacques Mellier n'est pas accusable par la « loi » dans la mesure où il a agi dans l'intérêt de la famille pour sauver sa réputation.

Mais, le *lectant interprétant* peut également construire une évaluation, qui dévalorise le moyen par lequel Jacques Mellier a exercé sa « justice » : comme l'argumente Lucile, Jacques Mellier a « frappé lâchement » Edmond « dans l'ombre » ; il aurait probablement trouvé une autre manière d'exercer sa « justice », comme le duel ; Jacques Mellier est donc digne de reproche, dans la mesure où il a employé un moyen lâche pour exécuter sa « justice », alors que Lucile est digne de pitié, puisqu'elle a perdu celui qu'elle aimait à la suite de cette vengeance lâche.

Enfin, et c'est la quatrième évaluation possible, le *lectant interprétant* peut reprocher à Jacques Mellier d'avoir agi sans réflexion : en effet, lorsqu'il s'est précipité « hors de la maison », après s'être disputé avec Pierre Rouvenat sur le fait que sa fille avait un amant, Jacques Mellier était « aveuglé, fou », comme le décrit le narrateur :

Et se ruant sur le serviteur fidèle, sur l'ami dévoué, il le saisit à la gorge et le repoussa avec une violence et une brutalité sauvages.

Rouvenat perdit l'équilibre ; en tombant, sa tête rencontra l'angle de la table, et il roula sur le carreau, où il resta étendu, tout de son long, sans connaissance.

Sans même avoir conscience de ce qu'il venait de faire, Mellier se précipita hors de la maison, tête nue, écumant de rage, aveuglé, fou, et prit sa course à travers les jardins. (*Ibid*)

Cette impétuosité de Jacques Mellier doit être prise en considération, car elle paralyse sa capacité à réfléchir sur la situation ; en effet, contrairement à ce que Jacques Mellier croyait (« C'était un misérable, il vous trompait ! », puisque, selon lui, le jeune homme « cachait son nom » (*Ibid.*, p.42.)), Edmond ne cachait pas son nom pour tromper sa fille, comme le dit Lucile :

⁶⁹⁵ Michelle Perrot, « Drames et conflits familiaux », *ibid.*, p.258.

Il ne le cachait pas, il l'ignorait lui-même. Il allait partir, plein d'espoir et de confiance. Il serait revenu bientôt avec un nom, une famille, peut-être une fortune, pour vous demander ma main. (*Ibid.*)

Comme le souligne encore Lucile elle-même : « Il fallait m'interroger, je vous aurais tout dit... Oh ! votre colère eût été terrible, je le sais [...] » (*Ibid.*) ; Jacques Mellier mérite ainsi le reproche, voire l'indignation, d'autant plus qu'il s'est laissé poussé par son impétuosité ; Lucile est digne de pitié, d'autant plus qu'elle a perdu Edmond qui, selon le narrateur, avait « un noble cœur, les aspirations d'une âme élevée » (*Ibid.*, p.16.) à la suite de l'impétuosité de son père.

L'épisode emprunté à *La Fille maudite* alimente ainsi une série des réflexions sur les comportements des personnages. Comme dans le cas de l'épisode portant sur Diane de Vaudray tiré des *Deux Orphelines*, la nature des émotions, qui peuvent se manifester chez le lecteur, varie ainsi en fonction de l'évaluation adoptée par le *lectant interprétant*. La modalité dont le lecteur évalue les comportements des personnages n'est jamais identique, dans la mesure où le lecteur interprète le récit à partir de ses propres références. Cette variation de l'évaluation, nous le répétons, entraîne celle de l'émotion que le lecteur peut éprouver à propos des personnages. Dans la mesure où le même personnage fait l'objet de plusieurs types d'évaluation, il fait l'objet de plusieurs types d'émotions : l'hésitation du jugement axiologique sur les comportements des personnages provoque celle des sentiments.

Conclusion intermédiaire. Les « pratiques d'appropriation différentielles » programmées dans le texte

De la construction de l'« effet de réel » (chapitre V) à l'enjeu du « pathos » envisagé dans sa relation avec le « logos » (chapitre IX), du rôle de l'« effet-personnage » (chapitre VII) à la dynamique de la « tension narrative » (chapitre VIII), en passant par l'invitation impérative, par le narrateur, du lecteur dans la diégèse (chapitre VI), l'étude menée dans notre deuxième partie nous a permis d'éclairer les stratégies auctoriales et textuelles de captation romanesque du lecteur mobilisées par/dans les œuvres de nos romanciers. Il est sans doute productif, pour terminer cette étude, de revenir de nouveau sur la question cruciale des relations entre le texte et le lecteur, dans la mesure où nous nous étions, dans le chapitre inaugurant la deuxième partie, contentés de souligner exclusivement la capacité de résistance et de réception plurielle des lecteurs face au récit à tendance manipulatrice et dominatrice. C'est en se plaçant du côté du texte qu'il faut ici se demander si le jeu de la liberté créatrice et inventive du lecteur est totalement interdit par/dans les structures textuelles des œuvres de nos auteurs.

On aura tendance à postuler que ces œuvres n'autorisent pas un tel jeu, dès lors qu'on les caractérise par une structure manichéenne, par un système des personnages stéréotypés ou par un usage fréquent d'expressions figées et semi-figées... et donc que l'on en conclut qu'elles entendent exclure toute ambiguïté résiduelle du récit, pour induire une lecture univoque, de manière à guider la conduite lectorale dans une direction unique, ce qui est confirmé par la grande majorité des hypothèses formulées dans notre étude. Quelques acquis dégagés précédemment semblent pourtant nous conduire de manière paradoxale à nuancer ces hypothèses. Si les œuvres de nos romanciers, en mobilisant la poétique dominatrice dont la construction est fondée sur les divers procédés textuels que nous avons examinés, entendent capter le lecteur pour l'inviter avec insistance dans la diégèse, la posture de ce dernier ne peut pas être forcément caractérisée par la passivité.

Les analyses sur le phénomène de « tension narrative » (chapitre VIII) et sur l'enjeu de l'« effet-personnage » (chapitre VII) semblent en effet montrer comment le texte sollicite la « participation dynamique du lecteur » pour reprendre les termes de Michel Picard⁶⁹⁶. Certes, l'attitude du lecteur est désignée comme passive lorsqu'il est confronté à une situation narrative provisoirement énigmatique (dans le cas de la « curiosité ») ou à une situation narrative dont le développement paraît incertain (dans le cas du « suspense ») ; se voyant

⁶⁹⁶ Michel Picard, *La lecture comme jeu*, *op.cit.*, p.48.

assigné un statut de *lisant*, défini comme la part du lecteur piégée par la force manipulatrice du récit, le lecteur subit un « sentiment d'incomplétude » ou d'« anxiété » liées à la perte de contrôle du flux de l'information qui permettrait de répondre au questionnement formulé au stade du « *nœud* ». Mais, la posture lectorale ne se réduit pas totalement à la passivité dans la mesure où le phénomène de « tension narrative » convoque également le *lectant jouant* : ainsi, s'il est invité à partager une incertitude avec le personnage dans son identification avec cet être de papier – fondée sur l'homologie des situations informationnelles –, le lecteur tente du même coup d'anticiper une réponse à son questionnement. Pour le dire autrement, les textes rédigés par nos romanciers ne sont pas capables de produire la « tension narrative » sans participation anticipatrice du lecteur, dans la mesure où ce phénomène s'appuie sur « [la] dialectique de l'incertitude (dimension passive de l'interprétation) et de l'anticipation (dimension active), liée à la réticence stratégique du texte, [qui] permet [...] de fonder une véritable poétique de l'intrigue »⁶⁹⁷.

Il en est de même pour la construction de l'effet pathétique (chapitre IX). Entendue comme une évaluation de son objet, l'émotion ne se manifeste chez le lecteur que lorsqu'il s'engage dans l'évaluation des comportements du personnage : le texte est incapable de construire l'effet pathétique sans participation évaluatrice du lecteur. En d'autres termes, la figure souffrante et malheureuse d'un personnage victimisé, même si elle est décrite de manière hyperboliquement tragique, ne fonctionne pas en soi : pour qu'elle produise l'effet pathétique, elle doit avant tout être évaluée par le lecteur qui active le « *lectant interprétant* ». C'est donc la « participation dynamique du lecteur » qui actualise l'effet pathétique impliqué potentiellement dans le récit.

Si le texte rédigé par nos romanciers sollicite ainsi une telle participation lectorale, c'est évidemment parce qu'il se définit comme une « machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc » pour reprendre la fameuse thèse défendue par Umberto Eco⁶⁹⁸. Les œuvres de nos romanciers inscrivent dans leurs structures textuelles les « blancs », – au sens donné par Wolfgang Iser –, qui déclenchent une activité de déchiffrement par le biais de laquelle le lecteur s'impose comme un partenaire actif, créateur et inventif dans le procès de signification de l'œuvre. C'est bien ce que notre ultime examen (sous-chapitre 9.3) s'est efforcé de montrer. Nous avons en effet vu que l'interprétation des comportements de l'héroïne devient problématique lorsque le texte affiche une « dimension argumentative » (Ruth Amossy) : le renoncement,

⁶⁹⁷ Raphaël Baroni, *La Tension narrative, op.cit.*, p.130.

⁶⁹⁸ Umberto Eco, *Lector in fabula, op.cit.*, p.27.

par le narrateur, au travail de juger la conduite du personnage produit nécessairement une zone d'ambiguïté interprétative dans laquelle le lecteur est autorisé à agir comme un « braconnier » (Michel de Certeau) ; l'absence d'un critère absolu du jugement imposé par cette « autorité fictive » (Susan Suleiman) entraîne ainsi l'hésitation interprétative du lecteur lorsqu'il s'agit d'évaluer le comportement de l'héroïne, et par voie de conséquence son hésitation sur le plan pathétique. Cela nous conduit à supposer que les œuvres de nos écrivains sont même capables de programmer ce que Philippe Hamon désigne comme une « polyphonie normative » :

Un « carrefour normatif », un « personnage hétéroclite » (expression de Stendhal à propos de Du Poirier dans *Lucien Leuwen*), une polyphonie normative est ainsi construite et posée par le texte, qui propose donc en même temps et en un même lieu textuel un horizon d'attente problématique : le personnage ainsi présenté sera-t-il, par la suite, plutôt positif ou plutôt négatif ?⁶⁹⁹

À la lecture du récit proposé dans les œuvres de nos auteurs, c'est donc en fonction de son propre système axiologique que le lecteur peut valoriser ou dévaloriser l'héroïne, car ces œuvres, si l'on souligne fréquemment leur structure manichéenne induisant une lecture univoque, proposent dans leur tissu textuel un « horizon d'attente problématique » où le lecteur se demande si les comportements de l'héroïne sont positifs ou bien négatifs. Nous n'avons aucunement l'intention de parler ici de l'« utilisation » dans laquelle le lecteur exerce librement son imagination ou de la « violence [faite] à un texte », mais bien au contraire de l'« interprétation » entendue comme un processus pragmatique de rationalisation du programme textuel, pour reprendre les termes d'Umberto Eco. En synthétisant les apports dégagés lors du « cycle de rencontres internationales organisé à Limoges en 2006 et 2007 sur le thème « Idéologie et stratégies argumentatives dans les récits imprimés de grande consommation. XIXe-XXIe siècle », Jacques Migozzi constate une « polyphonie » masquée dans les structures textuelles de la fiction populaire :

[...] la cuirasse de monologisme dont sont couramment parés les récits imprimés de grande consommation masque une polyphonie tout aussi indéniable sur le plan argumentatif, polyphonie que le lecteur investit sur le plan éthique de sens pluriels au gré de son encyclopédie de lecteur sériel, de son ethos de classe ou de sa trajectoire⁷⁰⁰.

⁶⁹⁹ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984, p.33.

⁷⁰⁰ Jacques Migozzi, « *Storyplaying*. La machine à fabriquer ses histoires et à apaiser son esprit », in *Finding the plot*, op.cit.

Ce constat semble soutenir notre hypothèse que, plus que l'on ne croit, les œuvres de nos romanciers peuvent donc programmer des virtualités interprétatives qui susciteront la pluralité de la lecture. Le texte rédigé par nos romanciers se présentera ainsi dans cette optique comme un processus inachevé : le lecteur est là pour opérer une sélection parmi différents types d'interprétation que le texte lui propose. Wolfgang Iser explique à ce propos en ces termes :

L'attente élémentaire de la permanence du sens est la condition préalable à l'élaboration du caractère événementiel du texte populaire. Le sens devient sens par prégnance : c'est pourquoi les processus constitutifs du sens qui se déroulent au cours de la réception du texte ne peuvent jamais être que des réalisations sélectives du texte. La polysémie du texte, déterminée par le caractère événementiel de celui-ci, est réduite, au cours de l'élaboration, à une univocité qui résulte de cette sélection. Cette réduction sémantique se fonde sur la formation d'une configuration consistante qui émerge au cours de la lecture⁷⁰¹.

L'analyse ainsi proposée par le théoricien de la lecture, même si elle vise le texte « littéraire » semble démontrer sa pertinence théorique lorsqu'on l'applique au texte « populaire », car, comme le note Jacques Migozzi par un truisme délibéré, le « texte populaire est un texte »⁷⁰². Au-delà de la distinction entre la littérature légitime et la littérature de masse, on peut supposer que le texte « populaire », à l'égal du texte « littéraire », est capable de programmer une zone d'ambiguïté interprétative ou « une polyphonie normative » : le sens ne se présente pas nécessairement comme un donné, mais comme le résultat d'une concrétisation opérée par le lecteur.

Si elles laissent agir librement le lecteur, les œuvres de nos écrivains n'autorisent bien entendu pas sur le plan du texte n'importe quelle lecture, dans la mesure où tout auteur contrôle de manière stratégique ou non l'inscription des « blancs » dans les structures textuelles, comme le précise Antoine Compagnon lorsqu'il a commenté la théorie bâtie par Wolfgang Iser :

La liberté concédée au lecteur est en effet restreinte aux points d'indétermination du texte, entre les lieux pleins que l'auteur a déterminés. Ainsi, l'auteur reste effectivement, malgré l'apparence, maître du jeu : il continue de déterminer ce qui est déterminé et ce qui ne l'est pas⁷⁰³.

La remarque suggère ainsi que le lecteur demeure tout de même passif, puisque l'auteur contrôle la zone où le lecteur dispose de la liberté de la lecture, ce qui forcera de définir la

⁷⁰¹ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, *op.cit.*, p.11.

⁷⁰² Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire*, *op.cit.*, p.125.

⁷⁰³ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1998, p.183.

sémantisme de cette notion de « liberté de la lecture ». Encore faut-il se rappeler qu'il ne s'agit pas dans notre propos d'une « liberté de la lecture » qui autorise la « violence [faite] à un texte ». Nous constatons donc que le lecteur des œuvres de nos romanciers peut bénéficier d'une liberté relative mais surveillée, dès lors que ces œuvres affichent des « blancs » (ou « dimension argumentative » ou « polyphonie normative ») qui sont susceptibles de convoquer le *lectant interprétant* et *jouant* par le biais duquel le lecteur participe de manière active et créatrice à la concrétisation du texte, entendu comme un processus inachevé.

À trop postuler que les œuvres de nos écrivains et, plus généralement, les romans rangées sous l'étiquette de la fiction populaire, entendent imposer un discours monolithique pour induire une lecture univoque, on risquera sans doute, comme le note Jacques Migozzi, de « masquer les lecteurs réels et de faire l'impasse sur les “usages” (de Certeau) et les “pratiques d'appropriation différentielles” (Chartier) »⁷⁰⁴. Cela nous incitera aussi à perdre de vue la richesse d'une véritable interaction entre le texte et le lecteur ; interaction programmée dans les structures textuelles qui autorisent différents types de lecture. Il nous semble donc fructueux de suivre les propositions formulées par Michel Charles dans sa *Rhétorique de la lecture* :

Une *rhétorique de l'effet* [...] ne prétend pas décrire le « contenu » des lectures possibles, mais les *procédures textuelles qui rendent ces lectures possibles*, ce qu'on pourrait appeler par métaphore les « ouvertures » du texte⁷⁰⁵.

C'est sans doute la seule perspective par laquelle nous pouvons comprendre, dans l'état actuel de nos connaissances, comment les œuvres de nos romanciers peuvent faire l'objet de « pratiques d'appropriation différentielles ». Nous sommes certes très loin d'accéder à la réalité empirique de ces « pratiques d'appropriation différentielles » des œuvres qui nous intéressent, puisque nous ne disposons pas des traces écrites par le lectorat lui-même. Tout en admettant partiellement l'idée selon laquelle la fiction à destination des masses se caractérise par une narrativité non « problématique » (Umberto Eco), il faudrait peut-être se défier de cette idée largement répandue, et s'efforcer à mettre en évidence les « *procédures textuelles qui rendent ces lectures possibles* » d'un texte identique, afin de saisir « la complexité des “usages” des lecteurs dans leurs appropriations du roman populaire »⁷⁰⁶.

⁷⁰⁴ Jacques Migozzi, *op.cit.*, p.61.

⁷⁰⁵ Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, *op.cit.*, p.63.

⁷⁰⁶ Jacques Migozzi, « Postface. Mauvais genres et bons livres : ce n'est qu'un début, continuons le débat », in *Le Roman populaire 1836-1960*, *op.cit.*, p.168.

Troisième partie : La « poétique du support »

Cette troisième partie est consacrée à l'étude sur « les usages et appropriations imposés par les formes de “représentation” du texte » ; une étude qui constitue l'un des trois champs à exploiter dans l'approche de l'histoire des pratiques de la lecture proposée par Roger Chartier. Nous tenterons donc d'étudier comment l'intervention éditoriale contribue à la « fabrique du lecteur », entendue comme programmation de la conduite lectorale.

Chapitre X. Mise au point propédeutique : la lecture « historique » dérivée à travers le travail éditorial

L'examen, que nous avons effectué dans notre deuxième partie, nous a permis de comprendre les stratégies auctoriales et textuelles de captation romanesque du lecteur. Cet examen doit toutefois être complété ou bien renouvelé par une étude rigoureuse sur la matérialité du texte, autrement dit, sur les modalités d'inscription du texte dans le support qui le communique au récepteur. Une mise au point propédeutique s'impose au préalable pour justifier cette nécessité d'étudier le travail éditorial.

10.1. La « poétique du support »

Présentée déjà chez Lucien Febvre dans son ouvrage, devenu classique aujourd'hui, *L'Apparition du livre*, rédigé en collaboration avec Henri-Jean Martin et publié en 1958⁷⁰⁷, ou chez Roger Chartier et Daniel Roche dans leur article collectif publié en 1974 dans *Faire de l'histoire*⁷⁰⁸, l'attention particulière accordée à la matérialité du texte semble s'affirmer de manière incontestable au tournant des années 1990, surtout avec l'introduction, en France, de la « bibliographie matérielle », telle qu'elle a été développée par Donald F. McKenzie⁷⁰⁹.

Spécialiste de critique textuelle, ce dernier a tenté d'envisager la discipline bibliographie comme l'étude qui vise à comprendre les modalités de composition, de transmission et de réception des œuvres à partir de l'analyse de leurs formes matérielles et éditoriales⁷¹⁰. Dans son ouvrage *La Bibliographie et la sociologie des textes*, Donald F. McKenzie précise son objectif essentiel en ces termes :

Je souhaite en particulier découvrir si la forme matérielle des livres, les éléments non verbaux que constituent les signes typographiques et la disposition même de l'espace de la page ont une

⁷⁰⁷ Lucien Febvre et Henri-Jean Martin, *L'Apparition du livre* (1958), Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1971.

⁷⁰⁸ Roger Chartier et Daniel Roche, « Le livre. Un changement de perspective », in *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora, 1974, pp.115-137.

⁷⁰⁹ Philippe Poirrier, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, *op.cit.*, p.94.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p.95.

fonction expressive et contribuent à la production du sens et dans quelle mesure le bibliographe se doit de les analyser⁷¹¹.

Dans la préface de l'ouvrage de Donald F. McKenzie, intitulée « Textes, Formes, Interprétations », Roger Chartier définit la perspective tracée par lui, bien distinguée de celle qui détermine les directions de recherche des études classiques de la discipline bibliographique, en même temps que l'historien souligne que l'approche de « bibliographie matérielle » renouvelée constitue un appui solide dans l'histoire culturelle qui place au centre de son interrogation les pratiques de lecture :

Loin d'être un savoir cantonné et auxiliaire, voué à l'inventaire et à l'interprétation de données formelles mises au service de l'édition de textes, la bibliographie ainsi redéfinie devient une discipline centrale, essentielle pour reconstituer comment une communauté donne forme et sens à ses expériences les plus fondamentales à partir du déchiffrement des textes multiples qu'elle reçoit, produit et s'approprie⁷¹².

En mettant en cause non seulement les approches structuralistes de la *Nouvelle Critique* au *New Criticism* qui ont déclaré la mort de l'auteur, mais aussi les approches poéticiennes et sémiotiques de l'« esthétique de la réception » d'Hans Robert Jauss à la « théorie de l'effet esthétique » de Wolfgang Iser, en passant par la théorie de la « coopération interprétative » d'Umberto Eco, les travaux menés par Donald F. McKenzie conduisent Roger Chartier à énoncer ces propositions fondamentales qui préconisent d'analyser le texte sous l'angle de ses manifestations matérielles :

Un texte [...] est toujours inscrit dans une matérialité : celle de l'objet écrit qui le porte, celle de la voix qui le lit ou le récite, celle de la représentation qui le donne à entendre. Chacune de ses formes est organisée selon des structures propres qui jouent un rôle essentiel dans le processus de production du sens. Pour s'en tenir à l'écrit imprimé, le format du livre, les dispositifs de la mise en page, les modes de découpage du texte, les conventions typographiques sont investis d'une « fonction expressive » et portent la construction de la signification. Organisés par une intention, celle de l'auteur ou de l'éditeur, ces dispositifs formels visent à contraindre la réception, à contrôler l'interprétation, à qualifier le texte. Ils sont les supports du travail de l'interprétation. L'imposition comme l'appropriation du sens d'un texte sont donc dépendants de formes matérielles dont les modalités et les agencements, longtemps tenus pour insignifiants, délimitent les compréhensions voulues ou possibles⁷¹³.

⁷¹¹ Donald F. McKenzie, *La Bibliographie et la sociologie des textes* (1986), Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 1991, p.36.

⁷¹² Roger Chartier, « Textes, Formes, Interprétations », in Donald F. McKenzie, *ibid*, p.9. Ce texte est repris sous le titre de « Bibliographie et histoire culturelle », in *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude, op.cit.*, p.310.

⁷¹³ Roger Chartier, « Bibliographie et histoire culturelle », *ibid.*, pp.306-307.

Une attention soutenue est donc désormais accordée à la matérialité du texte⁷¹⁴. Cette directive de recherche constitue l'armature théorique d'une série de travaux qui visent à comprendre la réalité de la réception des œuvres littéraires ou non.

À suivre les travaux menés par Roger Chartier depuis l'année 1980, on constatera en effet que l'analyse sur la matérialité du texte sert d'appui fondamental pour la compréhension des modalités d'appropriations. Dans l'étude sur la comédie de Molière publiée en 1994 dans la revue des *Annales*⁷¹⁵, par exemple, l'historien fonde la critique textuelle sur l'analyse des formes et de la représentation de la pièce donnée tout d'abord « à Versailles au sein des fêtes de cour, puis au théâtre du Palais-Royal sans musique ni ballet », pour comprendre « les modalités différentes de la réception par le public aristocratique de la cour et par le public citadin »⁷¹⁶ :

Donc, pour *Georges Dandin* en 1668, deux formes et deux publics bien contrastés. À la cour, la comédie s'inscrit dans le cycle et les dispositifs des réjouissances monarchiques, elle se trouve mêlée de musique et de ballets et elle constitue seulement l'un des moments d'une fête aux plaisirs successifs et multiples. À la ville, la pièce entre dans un autre univers, celui du théâtre citadin qui, à Paris au moins, a ses salles fixes, son calendrier annuel, son répertoire déjà constitué. Un même texte se trouve ainsi donné dans les conditions de représentation toutes différentes, chacune mobilisant des attentes et des références profondément diverses. Comprendre *Georges Dandin* exige donc, d'abord, de reconstituer ce que ses différents spectateurs de 1668 pouvaient en comprendre, en construisant une signification du texte aucunement réductible à sa seule lettre. Contre une tradition critique indifférente à la manière dont les textes sont mis en imprimé ou en représentation, la double inscription de *Dandin* dans la fête de cour et le théâtre urbain rappelle qu'il n'est pas de sens d'une œuvre hors les formes variables qui la proposent au déchiffrement. Tout comme les significations de textes fixes dans leur lettre peuvent être radicalement modifiées par les diverses présentations typographiques qui successivement s'en saisissent, changeant format et mise en page, illustration et découpage, celles de la comédie de Molière varient à l'évidence selon les dispositifs de représentation qui la soumettent à leur forme propre⁷¹⁷.

À partir de la perspective tracée par Donald F. McKenzie, Henri-Jean Martin, à son tour, réaffirme en 1995 – car il s'est déjà intéressé à l'étude sur la matérialité du texte dans son ouvrage intitulé *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit* publié en 1990⁷¹⁸ – la nécessité de l'étude sur l'évolution des « mises en pages » des anciens livres : « on peut voir dans la lecture de McKenzie un encouragement à poursuivre une étude sur les mises en texte

⁷¹⁴ Philippe Poirrier, *op. cit.*, p.93.

⁷¹⁵ Roger Chartier, « Georges Dandin, ou le social en représentation », *Annales. Histoire, sciences sociales*, mars-avril 1994, n° 2, pp.227-309. Le texte est repris sous le titre de « De la fête de cour au public citadin », in *Culture écrite et société, op.cit.*, pp.155-204.

⁷¹⁶ Philippe Poirrier, *op.cit.*, p.95.

⁷¹⁷ Roger Chartier, « De la fête de cour au public citadin », *ibid*, p.158.

⁷¹⁸ Henri-Jean Martin, *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris, Promodis, 1990.

et sur l'évolution de celles-ci dans la longue durée, qu'il s'agisse des manuscrits aussi bien que des imprimés »⁷¹⁹. Pour Henri-Jean Martin, l'analyse sur les mises en pages est donc d'autant plus significative qu'elle permet de saisir l'évolution des modalités de la lecture, ce qui est souligné en 2000 dans son ouvrage intitulé *La Naissance du livre moderne* :

Chercher, par exemple, comment l'usage de la couleur facilitait, dans les manuscrits médiévaux, la fragmentation de pages souvent pleines en unités de lecture et parfois aussi de raisonnement, et discerner par quoi ce système fut peu à peu remplacé après l'apparition de l'imprimerie. Analyser, en leurs différentes phases et dans leurs péripéties, les étapes qui conduisirent de cette page pleine des manuscrits et des premiers livres imprimés à un nouveau balisage utilisant les espaces blancs. Examiner aussi avec le plus grand soin l'histoire de la division des textes en chapitres ainsi que tout ce qui constitue le péri-texte – donc le titre, les manchettes et les tables. Déterminer enfin, à travers tous ces indices, comment évolua la lecture – de la lecture à haute voix, essentiellement auditive, à la lecture visuelle que de multiples conventions s'efforçaient de rendre plus facile, donc plus rapide⁷²⁰.

Sans citer ici les travaux de tous les historiens du livre et de la lecture ou ceux de spécialistes de la « bibliographique matérielle », – et on pense particulièrement au *Livre au XVI^e siècle* de François Roudaut⁷²¹, au *Livre & ses secrets* de Jean-François Gilmont⁷²² et à une série d'études de Roger Laufer⁷²³ –, on comprendrait dès lors que les modalités d'inscription du texte dans le support interfèrent comme contraintes pour le geste d'appropriation par le récepteur de ce texte⁷²⁴.

Dans le cadre de cette réflexion sur la matérialité du texte, il nous paraît indispensable d'évoquer la notion de « poétique du support », forgée en 2009 par Marie-Ève Thérénty qui, à partir de la réalité de la production littéraire caractérisant le XIX^e siècle, propose d'étudier comment les écrivains de cette époque tentent « de contrôler ou de participer au processus de la mise en page et de l'impression, conscients que le format du livre, les dispositions de la mise en page, les modes de découpage du texte, les conventions typographiques sont investis d'une fonction expressive » :

⁷¹⁹ Henri-Jean Martin, « Pour une histoire comparative du livre. Quelques points de vue », in *Histoires du livre. Nouvelles orientations*, sous la direction d'Hans Erich Bödeker., Paris, IMEC Éditions-Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « In Octavo », 1995, p.426.

⁷²⁰ Henri-Jean Martin, *Naissance du livre moderne. Mise en page et mise en texte du livre français (XIV-XVII^e siècle)*, avec la collaboration de Jean-Marc Chatelain, Isabelle Diu, Aude Le Dividich et Laurent Pinon, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, pp.VI-VII.

⁷²¹ François Roudaut, *Le Livre au XVI^e siècle. Éléments de bibliologie matérielle et d'histoire*, Paris, Honoré Champion, coll. « Études et essais sur la Renaissance », 2003.

⁷²² Cf. Jean-François Gilmont, *Le Livre & ses secrets*, Louvain/Genève, Presses universitaires de Louvain/Droz, coll. « Cahier d'Humanisme et Renaissance », 2003.

⁷²³ Roger Laufer, « L'espace visuel du livre ancien », *Revue française d'Histoire du livre*, n° 16, 1977, pp.569-581., et « L'esprit de la lettre », *Le Débat*, n° 22, novembre 1982, p.147-159.

⁷²⁴ Philippe Poirrier, *op.cit.*, p. 94.

Les écrivains ne conçoivent pas des œuvres qui soient comme transcendantes par rapport aux formes particulières qu'elles peuvent prendre. Ils produisent des œuvres qui se positionnent par rapport aux catégories génériques qui existent (même si c'est pour les transgresser) mais aussi et du même élan par rapport aux formes matérielles que ces œuvres pourraient prendre (même si c'est sous la forme de l'œuvre monstrueuse ou impossible). À partir du moment où l'écrivain prétend être publié, son imaginaire est orienté par la forme matérielle qu'il voit pour son œuvre et par la contrainte éditoriale. Qu'est-ce que l'écrivain fait de cette contrainte ? Comment se l'approprie-t-il et en tire des effets poétiques ? Tel pourrait être l'objet général de cette poétique du support⁷²⁵.

Formulées par l'auteur de l'étude programmatique intitulée « Pour une poétique historique du support », ces propositions nous conduisent à considérer que c'est la contrainte éditoriale qui détermine le travail de l'écriture de nos romanciers.

Noué le 22 juin 1885 entre Adolphe d'Ennery et Nathan Gutmann, « l'un des membres ayant la signature sociale de la société Jules Rouff & Cie », le contrat concernant le projet de publication en livraisons des *Deux Orphelines* stipule en effet que « ce roman devra contenir la matière de cent quarante à cent cinquante livraisons, comme celles des "Mystères de Paris", que la société Jules Rouff & Cie publie en ce moment »⁷²⁶. Cette condition rédactionnelle conduira notre écrivain à rédiger le texte qui sera finalement publié en 201 livraisons entre 1887 et 1889. Peut-être qu'il en va aussi des romans produits pour être initialement publiés dans des journaux quotidiens à un sou, même si nous ne disposons pas de documentation historique qui nous renseigne sur la réalité de la condition rédactionnelle imposée à nos romanciers. À jeter un coup d'œil sur le texte feuilletonesque, on remarquera que les chapitres sont généralement assez courts. Cela témoignera probablement que nos auteurs ont plus ou moins pris conscience que chaque chapitre doit entièrement être publiable dans l'espace accordé au feuilleton.

Or, la division des chapitres déterminée par nos romanciers n'est pas forcément respectée : comme nous l'avons constaté en citant Daniel Compère, le texte est coupé par l'imprimeur lorsque l'espace destiné à la publication de roman est bourré. La conception de « poétique du support » ne se limite donc pas à la question de l'appropriation de la norme éditoriale par nos écrivains, mais elle se rapporte également au travail de l'éditeur ou du rédacteur du journal, dans la mesure où il façonne le texte manuscrit pour l'adapter à la forme éditoriale de publication.

⁷²⁵ Marie-Ève Thérenty, « Pour une poétique historique du support », *Romantisme*, *op.cit.*, pp.111-112.

⁷²⁶ Dossier Adolphe d'Ennery, Archives de la Société des Gens de lettres, 454 AP 142.

Cette intervention éditoriale sur le texte est évidente lorsqu'il s'agit de sa « republication ». On se souvient que les œuvres du roman de la victime font l'objet de plusieurs republications sous différentes formes éditoriales : livraison, fascicule, livre au format in-18 Jésus ou livre bon marché à 65 centimes, journaux-romans. Dans cette reproduction des textes déjà publiés, les romanciers ne participent pas nécessairement aux processus de la « mise en livre », ce qui est suggéré par le contrat noué le 14 février 1896 entre Xavier de Montépin et Jules Rouff :

Monsieur Xavier de MONTEPIN vend par ces présentes à Messieurs Jules ROUFF & Cie, qui acceptent, la toute propriété sous quelque forme que ce soit, et dans quelque format d'édition illustrée que ce soit de "La Mendiante de Saint Sulpice" dont Monsieur Xavier de MONTEPIN est l'auteur. En conséquence, Messieurs Jules ROUFF & Cie pourront disposer du roman ci-dessus vendu, comme bon leur semblera sous la forme illustrée sans avoir à en rendre compte à Monsieur Xavier de MONTEPIN⁷²⁷.

La Mendiante de Saint Sulpice, dont il s'agit dans ce contrat, a été déjà publié dans *Le Petit Journal* du 13 janvier au 25 mai 1895. Comme le précise le contrat, notre romancier vend à l'éditeur Rouff « la toute propriété sous quelque forme que ce soit et dans quelque format d'édition illustré que ce soit de "La Mendiante de Saint Sulpice" » dont il est l'auteur. Cela signifie que le travail de la « mise en livre » du roman pour cette republication en édition illustrée dépend exclusivement de la responsabilité de l'éditeur Rouff, et le contrat n'oublie pas d'ajouter que l'éditeur Rouff est autorisé à « disposer du roman » « comme bon leur semblera sous la forme illustrée sans avoir à en rendre compte à Monsieur Xavier de MONTEPIN ». Nous proposons alors un léger élargissement de la conception de « poétique du support » proposée par Marie-Ève Thérénty, dans la mesure où cette conception se rapporte également au travail de la « mise en livre » effectué par l'éditeur surtout lorsqu'il réédite le texte déjà publié.

Il est donc indispensable de distinguer nettement, avec Roger Chartier, deux ensembles de dispositifs, souvent confondus dans le champ de recherche littéraire : « ceux qui relèvent des stratégies d'écriture et des intentions de l'auteur, ceux qui résultent des décisions d'édition ou des contraintes d'atelier »⁷²⁸. Tout comme l'auteur inscrit dans le texte les consignes explicites ou implicites pour en produire la lecture qui sera conforme à son intention, le fabricant du livre (ou de l'objet imprimé) et son travail de la « mise en livre » organisent dans la forme éditoriale de publication les instructions qui peuvent déterminer la modalité de la lecture, comme le précise Roger Chartier :

⁷²⁷ Dossier Xavier de Montépin, Archives de la Société des Gens de lettres, 454 AP 293.

⁷²⁸ Roger Chartier, « Communautés de lecteurs », in *Culture écrite et société*, op.cit., p.140.

Ces procédures de mise en livre ne relèvent plus de l'écriture mais de l'imprimerie, elles sont décidées non par l'auteur mais par le libraire-éditeur, et elles peuvent suggérer des lectures différentes d'un même texte. Une seconde machinerie, purement typographique, surimpose ses propres effets, variables selon les époques, à ceux d'un texte qui, lui, conserve en sa lettre même le protocole de lecture voulue par l'auteur⁷²⁹.

La « fabrique du lecteur », entendue comme la programmation de l'activité du lecteur, doit donc être envisagée non seulement par rapport aux stratégies auctoriales et textuelles de captation romanesque mais aussi aux stratégies éditoriales de poétique du support, qu'à partir des propositions de Marie-Ève Thérénty, nous avons redéfinie comme l'ensemble d'effets produits par la modalité d'inscription du texte dans le support qui le communique au lecteur. De là, une première raison pour laquelle nous avons décidé d'étudier le texte sous l'angle de ses manifestations matérielles. Mais elle n'est pas la seule.

10.2. L'inscription du texte dans le régime d'historicité

La première précaution théorique qu'impose l'étude de la lecture pratiquée dans le passé consiste à caractériser cette pratique culturelle dans ses dimensions historiques. Fixe et stable dans son écriture, le texte peut être caractérisé par sa nature transhistorique. Se contenter d'étudier les directives textuelles, que les théoriciens de la lecture conceptualisent sous les terminologies du lecteur implicite (Wolfgang Iser), du lecteur abstrait (Jaap Lintvelt)⁷³⁰ ou du Lecteur Modèle (Umberto Eco), nous piège par conséquent nécessairement par l'anachronisme, tel que le décrit Robert Darnton : « [...] ils [les critiques littéraires] semblent parfois croire que les Anglais du XVII^e siècle lisent Milton et Bunyan comme le fait un professeur de faculté du XX^e siècle »⁷³¹. Comment échapper à un tel anachronisme ? Roger Chartier postule que c'est l'analyse sur les effets imposés par la matérialité du texte qui permet d'envisager la lecture dans ses dimensions historiques : « Identifier les effets de sens produits par ces formes matérielles est une nécessité pour qui veut comprendre, dans leur historicité, les usages et les interprétations dont un texte a été l'objet »⁷³².

La question est alors de comprendre ce rapport qui lie les effets imposés par la matérialité du texte à l'historicité. Pour ce faire, nous nous proposons d'évoquer la pratique éditoriale du

⁷²⁹ Roger Chartier, « Du livre au lire », in *Pratiques de la lecture*, *op.cit.*, p.105.

⁷³⁰ Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, José Corti, 1981, p.18.

⁷³¹ Robert Darnton, *Gens de lettres, gens du livre* (1990 pour la traduction française), Paris, Odile Jacob, 1992, p.265.

⁷³² Roger Chartier, « Introduction », in *Culture écrite et société*, *op.cit.*, p.10.

XVI^e siècle au XVIII^e siècle, mise en relief par Roger Chartier. Dans ces « époques anciennes » :

La majorité des textes imprimés, littéraires ou non, n'y sont pas des nouveautés mais des rééditions proposées à l'horizon d'attente de lecteurs forts éloignés chronologiquement et, dans le cas des impressions de large diffusion, socialement, des repères et références inscrits par l'auteur dans son texte. Le plus souvent, dans l'édition ancienne, ce qui est contemporain du lecteur n'est pas le travail d'écriture mais celui d'édition, et la « lecture implicite » visée par le libraire-imprimeur vient se superposer, parfois contradictoirement, au « lecteur implicite » pensé par l'auteur. Les dispositifs typographiques importent donc autant, voire plus que les « signaux » textuels puisque ce sont eux qui donnent des supports mobiles aux possibles actualisations du texte. Ils permettent un commerce perpétué entre des textes immobiles et des lecteurs qui changent, en traduisant dans l'imprimé les mutations des horizons d'attente du public, en proposant de nouvelles significations, autres que celles que l'auteur entendait imposer à ses premiers publics⁷³³.

Dans ce recyclage livresque, se produit alors l'écart entre le « lecteur implicite »⁷³⁴ auctorial et la « lecture implicite » éditoriale, puisque, lorsqu'il propose à un nouveau public de son époque un texte produit par un auteur à une période donnée et à destination d'un public donné, le libraire-imprimeur tente d'ajuster ce texte à l'horizon d'attente du nouveau public auquel il s'adresse. Roger Chartier s'appuie sur l'exemple des livres bon marché, devenus connus sous la couverture bleue, pour illustrer le processus de ce travail d'adaptation du texte.

Lorsque les libraires-imprimeurs de Troyes décident, à partir d'œuvres originellement destinées à un public cultivé, de proposer des éditions bon marché à un large public moins cultivé, ils considèrent comme nécessaires leurs interventions en fonction de l'horizon d'attente du public auquel ils s'adressent ; de nombreux textes publiés dans ces éditions sont donc retravaillés et ce de trois manières⁷³⁵.

La première est de « remodeler la présentation même du texte, en multipliant les chapitres, mêmes si cette division n'a aucune nécessité narrative ou logique, et en accroissant le nombre des paragraphes » pour rendre « moins touffue la distribution du texte sur la page »⁷³⁶.

⁷³³ Roger Chartier, « Du livre au lire », in *Pratiques de la lecture*, *op.cit.*, pp.107-108.

⁷³⁴ L'historien se réfère à la théorie bâtie par Wolfgang Iser. Il semble toutefois que le « lecteur implicite » peut se définir dans l'usage de Roger Chartier comme la représentation que l'auteur se fait de son public lorsqu'il produit le texte. Dans cette perspective, le « lecteur implicite » dont il parle – nous mettons désormais entre guillemets pour éviter la confusion – est proche de ce qu'Erwin Wolf définit comme l'« idée du lecteur telle qu'elle s'est formée dans l'esprit de l'auteur » (Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, *op.cit.*, p.68.).

⁷³⁵ Dorothea Kraus, « Appropriation et pratiques de la lecture. Les fondements méthodologiques et théoriques de l'approche de l'histoire culturelle de Roger Chartier », *Labyrinthe*, 3/1999, Thèmes (N^o 3), consulté le 2 novembre 2012, <http://labyrinthe.revues.org/56>

⁷³⁶ Roger Chartier, « Livres bleus et lectures populaires », in *Histoire de l'édition française*, tome II, *Le Livre triomphant. 1660-1830* (1984), sous la direction de Roger Chartier et Henri-Jean Martin, Paris, Fayard/Promodis, 1990, p.663.

La deuxième manière consiste à « élaguer le texte, à en abrégé certains épisodes, à y opérer des coupes parfois sévères », à moderniser les « formules vieilles ou difficiles », à resserrer « des phrases, épurées de leurs relatives ou incises » et à supprimer « de nombreux adjectifs ou adverbes »⁷³⁷.

La troisième manière a pour visée d'« ôter du texte toutes les traces de la culture du bas matériel et corporel » et de « censurer rigoureusement toutes les références, parodiques ou non, à la religion et d'épurer le récit de tout ce qui apparaît comme blasphématoire »⁷³⁸.

À ces trois manières, on ajoute celle qui consiste à non seulement illustrer la page de titre et la dernière page, mais aussi à insérer les illustrations dans le texte qui « se lie plus étroitement aux différentes séquences du texte »⁷³⁹. De cette analyse, l'historien conclut :

Tout ce travail d'adaptation – qui raccourcit les textes, les simplifie, les découpe, les illustre – est commandé par la manière dont les libraires-imprimeurs spécialisés dans ce marché se représentent les compétences et les attentes de leurs acheteurs. Ainsi, les structures mêmes du livre se trouvent gouvernées par le mode de lecture que les éditeurs pensent être celui de la clientèle qu'ils visent⁷⁴⁰.

L'analyse et la conclusion, ainsi proposées par Roger Chartier, si elles portent sur la situation éditoriale du XVIII^e siècle, trouveront parfaitement leurs pertinences théoriques dans la période qui nous intéresse.

À l'époque où la littérature est devenue une véritable marchandise, entre 1874 et 1914, les œuvres de nos romanciers font l'objet de plusieurs rééditions sous différentes formes éditoriales de publication. Cela signifie que pendant quarante ans, ces rééditions sont proposées à l'horizon d'attente d'un public plus ou moins éloigné chronologiquement du premier public présumé par les auteurs. Dans ce système de la reproduction, les dispositifs matériels et éditoriaux jouent un rôle capital en permettant un « commerce perpétué entre des textes immobiles et de lecteurs qui changent » pour reprendre l'expression de Roger Chartier. Y est alors accentuée l'intervention de l'éditeur sur les textes déjà publiés et ce pour deux raisons fondamentales.

D'une part, le travail d'adaptation est très souvent soumis aux contraintes commerciales qui supposent avant tout un faible prix de vente pour gagner le plus large public

⁷³⁷ *Ibid.*

⁷³⁸ *Ibid.*, p.664.

⁷³⁹ *Ibid.*, p.666.

⁷⁴⁰ Roger Chartier, « Communautés de lecteurs », in *Culture écrite et société*, op.cit., pp.143-144.

économiquement modeste, mais avide de lecture de fiction, ce qui entraîne un travail grossier, l'utilisation de caractères fatigués et de papier dont la qualité n'est pas bonne.

D'autre part, l'éditeur tente d'ajuster ces textes à l'horizon d'attente de nouveaux publics auxquels il s'adresse. L'évolution du support des œuvres de nos romanciers, de la publication en feuillets à celle en livre bon marché, en passant par la formule de vente en livraisons ou en fascicules, témoignera, déjà, de la mutation de l'horizon d'attente des publics : c'est le « désir croissant des lecteurs populaires de posséder des livres et non plus simplement des ouvrages en tranches »⁷⁴¹ qui explique cette évolution de la forme éditoriale de publication, et qui détermine le travail des éditeurs spécialisés dans la publication de la fiction à destination du large public.

Nous verrons également que ce travail d'adaptation ne se contente pas de changer la forme éditoriale de publication qui implique la modification de la mise en page, de l'organisation typographique, du mode de découpage du texte : tout comme le libraire-imprimeur troyen de l'Ancien Régime l'a fait lorsqu'il a fabriqué les livres bleus, l'éditeur de la Belle Époque n'hésite pas à s'engager dans le façonnement du texte pour le rendre publiable dans la forme éditoriale qu'il a choisie.

Le texte est alors inscrit dans le régime d'historicité par le travail de l'éditeur qui façonne la forme éditoriale de publication, en fonction de l'horizon d'attente d'une période donnée, et de conditions commerciales déterminant la fabrication du livre ou de l'objet imprimé. Plutôt que le texte lui-même, c'est donc la modalité d'inscription du texte dans la forme éditoriale de publication dans laquelle il se donne à lire qui atteste l'historicité. Par conséquent, c'est en étudiant cette intervention éditoriale que nous pouvons caractériser la lecture dans les dimensions historiques, puisque le mode de présentation matérielle du texte, retravaillé par l'éditeur, ne manque pas de produire ce que nous appelons la « poétique du support », entendue comme l'ensemble d'effets produits par les dispositifs matériels et éditoriaux.

En théorie, chaque forme éditoriale de publication suppose donc sa propre lecture, dans la mesure où elle construit une « lecture implicite » visée par l'éditeur ou résultant de son travail. La visée fondamentale de notre troisième partie est alors de comprendre comment l'intervention éditoriale concourt au guidage de la lecture, et de montrer comment un texte identique fait l'objet de lecture historiquement différenciée lorsqu'il est publié sous

⁷⁴¹ Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien*, *op.cit.*, p.24.

différentes formes éditoriales de publication, façonnées en fonction de l'horizon d'attente des publics auquel il s'adresse.

L'étude que nous allons effectuer dans notre troisième partie s'articule en cinq chapitres. Dans le chapitre XI, nous proposerons un examen bibliographique de la construction du livre (ou de l'objet imprimé) pour comprendre comment la forme éditoriale de publication détermine l'usage du texte. Le chapitre XII visera à étudier comment l'effet de « tension narrative » est modifié lors du déplacement d'une forme éditoriale à l'autre. Dans le chapitre XIII, nous nous intéresserons à l'annonce publicitaire qui déclare la publication d'un nouveau roman pour montrer comment cet élément paratextuel concourt à la pré-orientation de la lecture. Le chapitre XIV tentera d'étudier la fonction de l'illustration qui agrmente différentes formes éditoriales de publication. Dans le chapitre XV, nous étudierons comment l'éditeur intervient dans le façonnement du texte original pour l'ajuster à la forme éditoriale qu'il a choisie.

Chapitre XI. Construction du livre (ou de l'objet imprimé) et modalité de la lecture

Ce chapitre est consacré à la description bibliographique de la construction du livre (ou de l'objet imprimé). Cette description est d'autant plus nécessaire que, comme le note Martyn Lyons, le « livre » est une « constellation de signes, qui peut solliciter une réponse spécifique du lecteur »⁷⁴².

11.1. L'organisation extérieure du livre (ou de l'objet imprimé)

Notre description bibliographique commence par examiner les aspects les plus superficiels des différentes formes éditoriales qui se sont emparées des œuvres de nos romanciers : couverture, page du titre, annexes éditoriaux, etc., afin de comprendre comment ces dispositifs éditoriaux traduisent le mode de lecture suggéré par l'éditeur. Mais, nous excluons ici (dans ce présent sous-chapitre : « L'organisation extérieure du livre (ou de l'objet imprimé) ») le cas de la publication dans le journal quotidien à un sou, puisque le texte n'est pas accompagné de ces éléments paratextuels.

11.1.1. Le livre : édition au format in-18 Jésus et édition bon marché à 65 centimes

Parmi les formes éditoriales de publication dans lesquelles les œuvres de nos écrivains se donnent à lire, on retiendra deux types de livre : édition au format in-18 Jésus et édition bon marché à 65 centimes.

La majorité des œuvres de nos romanciers sont publiées au format in-18 Jésus par l'éditeur Dentu ou par l'éditeur Rouff, après leur première publication dans les journaux quotidiens, tels que *Le Petit Journal*, *La Nation* et *La Petite République française* (sauf *Les Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery qui est publié pour la première fois dans l'édition illustrée en livraisons entre 1887 et 1889 par l'éditeur Rouff). À observer la surface de cette édition, on sera frappée par son apparence sérieuse :

⁷⁴² Martyn Lyons, *Le Triomphe du livre*, op.cit., p.222.

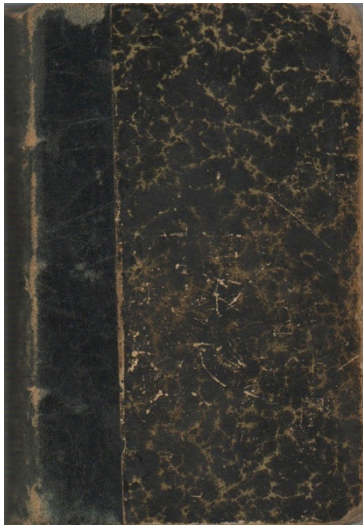


Figure 1 : Couverture de l'édition au format in-18 Jésus, publiée par l'éditeur Dentu



Figure 2 : Dos de l'édition au format in-18 Jésus, publiée par l'éditeur Dentu

(Propriété de l'auteur)

Aucune information ne figure sur la couverture rigide, non illustrée, qui est protégée par ce que l'on appelle le « mors-peau » (figure 1), alors que le titre et le nom de l'auteur s'inscrivent modestement sur le dos, caractérisé par le « nerf » et décoré par quelques images de fleurs dorées (figure 2). La surface de l'édition au format in-18 Jésus est donc austère, et cette édition semble ne s'adresser qu'à un public limité, exigeant pour la qualité matérielle du livre. Sa structure suggère en effet que l'édition au format in-18 Jésus était rangée verticalement, avec le dos – qui indique le titre du roman et le nom de l'auteur – face au public, sur les rayons de la librairie (ou de la bibliothèque) qui intimidait alors les classes populaires. On se rappelle à ce propos que l'éditeur Dentu avait pour cible le « public d'élite », lorsqu'il a lancé la collection bon marché intitulée « Nos Grands Auteurs » qui a pour visée éditoriale de mettre en vente, à 1 franc par volume au format in-18 Jésus, les «œuvres les plus connues des maîtres de la littérature contemporaine », tels qu'Adolphe Belot, Étienne Enault, Paul Féval, Émile Gaboriau, Charles Mérouvel, Xavier de Montépin ou Alexis-Ponson du Terrail, etc.⁷⁴³. Cela nous conduit à considérer que les romans de notre corpus sont également destinés à ce « public d'élite », lorsqu'ils sont publiés en édition au format in-18 qui est mise en vente à 3 francs 50 centimes par volume. Le résultat de notre enquête menée durant notre première partie semble soutenir cette hypothèse : en effet, le tirage de l'édition au format in-18 ne s'élève qu'entre 1 500 et 3 000 exemplaires. Le statut

⁷⁴³ *Catalogue de la librairie de É. Dentu*, Paris, Dentu éditeur, janvier 1896, p.190.

« populaire » du texte, qui a été initialement publié sur un support très popularisé (le journal quotidien à un sou), semble donc être modifié par sa mise en édition au format in-18 Jésus : une sorte de dignité, produite par cette apparence sérieuse de l'édition, permet au texte « populaire » de s'inscrire dans la tradition de la librairie.

Cette dignité de l'édition au format in-18 Jésus est également soulignée par d'autres traits éditoriaux. À ouvrir la couverture, on trouvera deux pages dites « pages de garde », c'est-à-dire plus exactement non imprimées. Après ces pages, vient ce que l'on appelle la page du « faux-titre » qui porte le seul titre (figure 3), ensuite la liste des « Ouvrages du même auteur » (figure 4), enfin la « page de titre » (figure 5) :

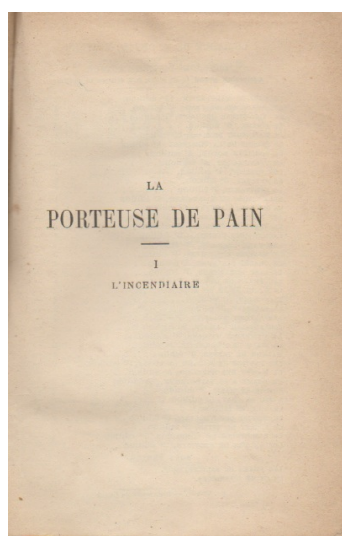


Figure 3 : Page du « faux-titre » de l'édition au format in-18 Jésus, publiée par l'éditeur Dentu

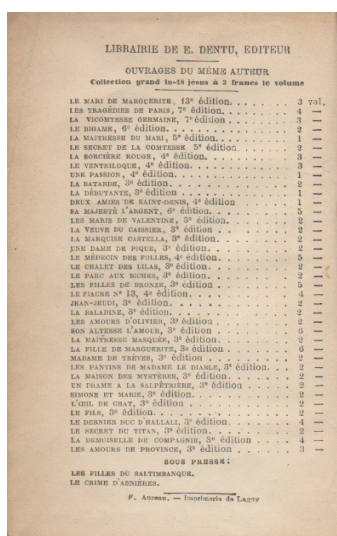


Figure 4 : Liste des « Ouvrages du même auteur » de l'édition au format in-18 Jésus, publiée par l'éditeur Dentu

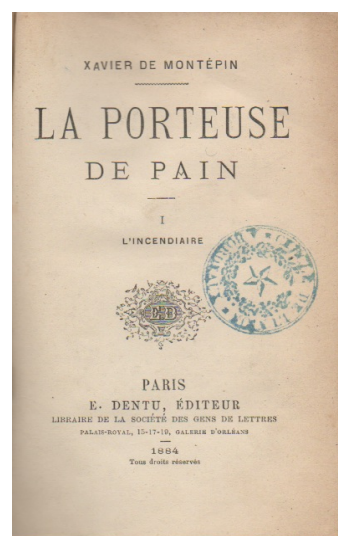


Figure 5 : « Page de titre » de l'édition au format in-18 Jésus, publiée par l'éditeur Dentu

(Propriété de l'auteur)

La page du « faux-titre », dont la fonction matérielle est de protéger la « page de titre », est moins triviale qu'il n'y paraît : sa fonction essentielle se rapporte à la dimension symbolique du livre, ce qui est précisé par Roger Laufer :

Le faux-titre extrait de la page de titre la mention de titre et la place en exergue du livre. Elle change un livre, objet matériel, en titre, sujet intellectuel. Elle clôt le livre sur lui-même, à l'inverse de la « page de titre » qui l'ouvre au monde quotidien en le désignant comme un produit commercial, une marchandise. Elle renforce ainsi l'autonomie apparente de l'énoncé écrit ; elle en dissimule la réalité économique⁷⁴⁴.

⁷⁴⁴ Roger Laufer, « L'espace du livre », in *Histoire de l'édition française*, tome II, *op.cit.*, p.159.

Le texte « populaire » se présente alors comme texte « non populaire » dont la diffusion et la consommation sont restreintes, lorsqu'il est accompagné de la page du « faux titre », dans la mesure où ce supplément paratextuel contribue à dissimuler la « réalité économique » et à présenter le texte comme le « sujet intellectuel ».

La liste des « Ouvrages du même auteur » semble consister à souligner, en inventoriant ses romans antérieurs, que Xavier de Montépin est un romancier légitimé dans un champ littéraire de son temps.

La « page de titre », quant à elle, fournit diverses indications éditoriales : titre, nom de l'auteur, nom de l'éditeur, son emblème, son adresse, son statut social, lieu et année de publication. Ces informations permettront au lecteur de discerner la nature du texte qu'il va lire, car, comme le note Lucien Febvre, la « page de titre » a pour fonction fondamentale d'« indiquer au lecteur "l'état civil" du livre »⁷⁴⁵. Parmi ces éléments paratextuels, l'indication de son statut social (« Librairie de la Société des Gens de Lettres ») mérite d'être soulignée, d'autant plus qu'elle semble permettre à l'éditeur Dentu de s'imposer comme une source en quelque sorte de rayonnement intellectuel et littéraire.

On ajoutera enfin que l'éditeur annexe la « Table des chapitres » à la fin du volume, lorsque les chapitres du roman sont intitulés (voir l'annexe V). Cela nous conduit à supposer que le lecteur de l'époque a pris l'habitude de lire le texte chapitre par chapitre : sa lecture ne s'arrête probablement pas au milieu d'un chapitre. C'est la division des chapitres qui ponctue la lecture, ce qui différencie la lecture de l'édition au format in-18 Jésus de celle du feuilleton, qui est rythmée par la logique de la livraison par tranches. La « Table des chapitres » prend donc un rôle important lorsque le lecteur recommence la lecture, en lui permettant de retrouver avec facilité un chapitre qu'il désire lire.

Le deuxième type de livre, qui publie les œuvres de nos romanciers, est l'édition bon marché à 65 centimes. À la différence de celle qui caractérise l'édition au format in-18 Jésus, la surface de cette édition est plus familière et plus démocratique :

⁷⁴⁵ Lucien Febvre et Henri-Jean Martin, *L'Apparition du livre*, *op.cit.*, p.122.

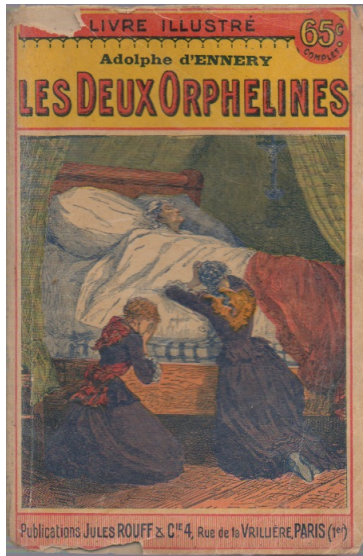


Figure 6 : Couverture de l'édition bon marché à 65 centimes, publiée par l'éditeur Rouff



Figure 7 : Dos de l'édition bon marché à 65 centimes, publiée par l'éditeur Rouff

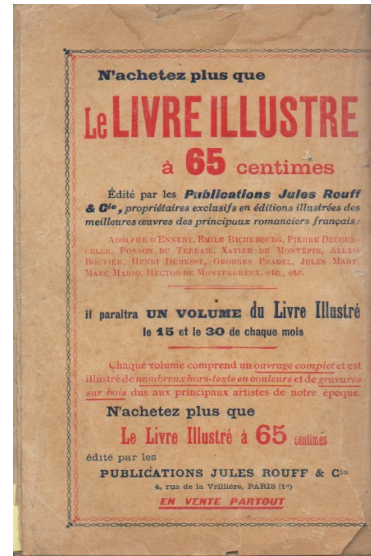


Figure 8 : Couverture verso de l'édition à 65 centimes, publiée par l'éditeur Rouff

(Propriété de l'auteur)

L'illustration en couleurs occupe toute la couverture (figure 6), alors qu'en haut du plat supérieur, figurent le titre de la collection, celui du roman et le nom de l'auteur, et qu'en bas de la couverture, apparaissent le prix de vente, le nom de l'éditeur et son adresse. Sur le dos (figure 7), on y fournit les mêmes informations que sur la couverture (sauf l'illustration), et la couverture verso (figure 8) est consacrée à la publicité de la collection. Les caractères utilisés et la surface de la couverture, du dos et de la couverture verso sont tous en couleurs variées (rouge, noire, jaune), alors que les tailles de ces caractères sont diverses, ce qui met en relief l'aspect attractif de l'édition bon marché. Cela nous invite à supposer que l'édition bon marché à 65 centimes était rangée horizontalement, avec la couverture face au public, dans des casiers ou des vitrines de kiosques de gare, d'épiceries ou de marchands de journaux qui constituent en dehors de l'espace librairie, les canaux de la diffusion de l'imprimé, familiers aux classes populaires.

Sans étudier ici l'illustration qui agrémenter la couverture de l'édition bon marché sur laquelle nous reviendrons plus tard, nous nous contentons de constater que cette configuration, à la fois attractive et informative, de la surface de l'édition bon marché contribue à faciliter l'identification de la nature du texte. Représentant deux jeunes filles qui pleurent à côté du lit où gît une vieille dame qui semble avoir expiré peu de temps auparavant, l'illustration participe à la pré-orientation de la lecture, en constituant la scénographie de déploration qui dramatise visuellement le sémantisme des « orphelines ». Ce guidage de la

lecture est complétée par les éléments linguistiques : le titre *Les Deux Orphelines* est chargé d'une « fonction thématique » (Gérard Genette), qui évoque le contenu du récit, de même que le nom de l'auteur Adolphe d'Ennery permet au lecteur potentiel (ou au spectateur) de prévoir qu'il s'agit d'un récit qui s'organise autour de personnages féminins victimisés, si ce dernier dispose de compétences intertextuelles. On comprendrait alors dans cette optique que si la pré-orientation de la lecture de l'édition au format in-18 Jésus se fonde uniquement sur les indices linguistiques (le nom de l'auteur et le titre du roman figurés sur le dos du livre), celle de l'édition bon marché est effectuée par l'illustration et par diverses indications paratextuelles qui décorent la surface du livre.

À ouvrir la couverture, on trouvera d'abord la page du « faux-titre » (figure 9), ensuite la page consacrée à la même publicité de la collection que celle qui s'imprime sur la couverture verso (figure 10), enfin la « page de titre » (figure 11) :

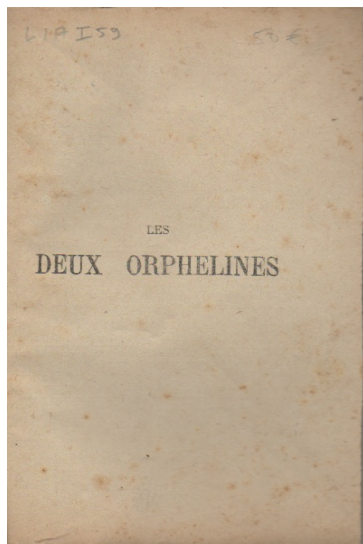


Figure 9 : Page du « faux-titre » de l'édition bon marché à 65 centimes, publiée par l'éditeur Rouff

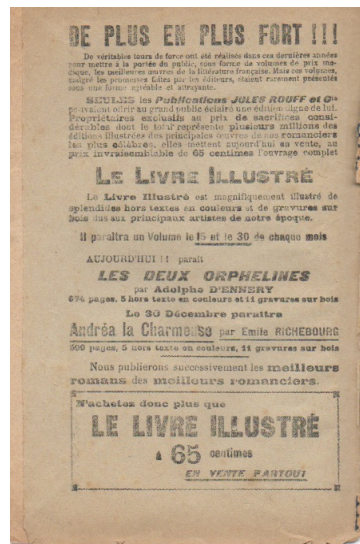


Figure 10 : Page consacrée à la publicité de l'édition bon marché à 65 centimes, publiée par l'éditeur Rouff

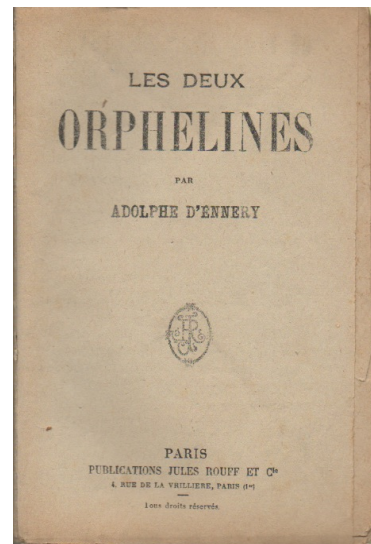


Figure 11 : « Page de titre » de l'édition bon marché à 65 centimes, publiée par l'éditeur Rouff

(Propriété de l'auteur)

Il s'agit donc matériellement d'un véritable « livre », non de la publication en livraisons ou en fascicules. La présence de la page du « faux-titre » est d'autant plus significative que, comme nous l'avons constaté avec Roger Laufer, elle contribue à dissimuler la « réalité économique ». Toutefois, un tel effet, produit par l'insertion de la page du « faux-titre », semble être vite supprimé par la présence de la page suivante, consacrée à la publicité (figure

10) : contrairement à la liste des « Ouvrages du même romancier » insérée dans l'édition au format in-18 Jésus qui consiste à inventorier ses œuvres antérieures, cette publicité a pour visée commerciale de stimuler le désir d'achat des volumes de la collection, en mettant l'accent sur le prix de vente modique (« Le LIVRE ILLUSTRÉ à 65 centimes ») et en indiquant les dates de parution régulière des volumes de la collection du « Livre illustré » (« le 15 et le 30 de chaque mois »). La présence de la publicité réinscrit le texte dans le domaine de la littérature à destination du large public.

11.1.2. Le cahier : l'édition en livraisons et en fascicules

Nous passons maintenant à l'édition en livraisons. Cette forme éditoriale, sous laquelle les œuvres de nos romanciers font fréquemment l'objet de rééditions, propose fréquemment un texte de 8 pages dans chaque livraison au format grand in-8 (ou in-4). Nous reproduisons les 1^{ère} (figure 12) et 27^{ème} livraisons de *L'Enfant du faubourg* d'Émile Richebourg (figure 13) :

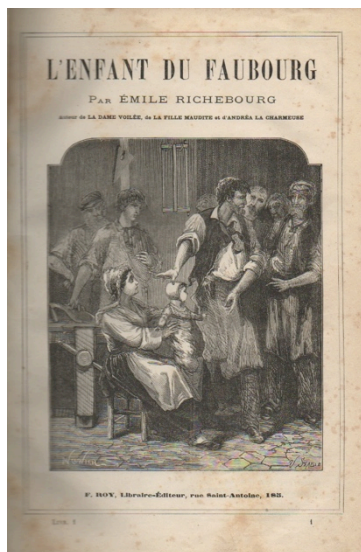


Figure 12 : Couverture de la 1^{ère} livraison publiée par l'éditeur Roy

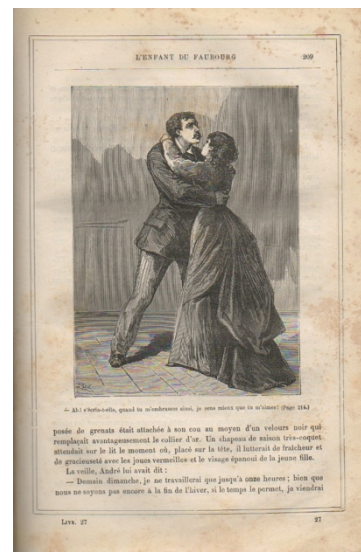


Figure 13 : Première page de la 27^{ème} livraison publiée par l'éditeur Roy

(Propriété de l'auteur)

Une grande image agrémente la première page du cahier. Or, la majorité des romans, auxquels nous pouvons accéder de nos jours, sont souvent les éditions qui réunissent toutes les livraisons : les images qui illustrent les premières pages des livraisons deviennent donc les « illustrations intérieures » dans ces éditions reliées. Mais il faut constater avec Matthieu

Letourneux qu'en réalité, « les illustrations, que l'on décrit comme des illustrations intérieures de ces récits sont en fait des couvertures »⁷⁴⁶.

Outre l'illustration dont nous étudierons les fonctions plus tard, la première page de la 1^{ère} livraison fournit quelques informations qui permettent au lecteur d'identifier la nature du texte : sur la première page de la 1^{ère} livraison, on repérera le titre, le nom de l'auteur, ses œuvres antérieures présentées sous la formule « Auteur de ... », le nom de l'éditeur et son adresse, le numéro de la livraison ; toutefois, on ne retient que le titre et le numéro de la livraison sur la première page des livraisons suivantes, comme le montre la reproduction de la 27^{ème} livraison (figure 13).

On peut supposer, à partir de cette structure, que la publication en livraisons se vendait, attachée avec des pinces sur le mur de marchands de journaux ou d'épiceries, puisque chaque cahier de la livraison qui contient un texte de 8 pages est mince. En effet, dans les années 1900, à Combray, le jeune Marcel Proust est attiré par « certaines livraisons de *Notre-Dame de Paris* et d'œuvres de Gérard de Nerval, telles qu'elles étaient accrochées à la devanture de l'épicerie de Combray » (M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome II, *À l'ombre des jeunes filles*, Paris, NRF, 1918, p.27.)

Le plus souvent, la « page de titre », le « faux-titre » et la « table des chapitres » sont offertes au lecteur avec la dernière livraison de l'œuvre (voir l'annexe VI). À la différence du cas de l'édition au format in-18 Jésus, cette politique éditoriale n'a pas pour but premier de faciliter le repérage des chapitres, mais elle vise avant tout à faciliter le travail de la reliure de toutes les livraisons : si la « table des chapitres » était destinée à faciliter le repérage des chapitres, il faudrait la fournir au lecteur avec la 1^{ère} livraison. Il ne sera pas inutile de se rappeler, à ce propos, la pratique éditoriale du libraire-imprimeur dans les années 1500, qui fournit le livre normalement en feuilles : c'est chaque lecteur qui fait relier selon la forme qu'il désire ; une « table des cahiers » est donc destinée à faciliter le travail du relieur⁷⁴⁷. L'enquête organisée par Anne-Marie Thiesse montre qu'une telle habitude persiste encore à l'aube du XX^e siècle. Né en 1900 à Marseille, un homme interrogé, dont le père est ouvrier tonnelier, évoque le souvenir de son enfance :

Avant ma naissance, mes parents avaient acheté Hugo en livraisons hebdomadaires, qu'ils avaient fait relier par un artisan-relieur ; c'étaient trois beaux livres à couverture rouge : *Les*

⁷⁴⁶ Matthieu Letourneux, « Illustration et sérialité dans les livraisons romanesques (1870-1910) », École nationale des chartes, Consulté le 10 septembre 2012, URL : <http://www.enc.sorbonne.fr/>

⁷⁴⁷ Frédéric Barbier, *Histoire du livre* (2000), Paris, Armand Colin, coll. « U », 2006, p.105.

Misérables, Notre-Dame de Paris et Les Châtiments. J'ai lu ça avant douze ans, et c'est ça qui m'a donné le goût de la lecture⁷⁴⁸.

Il faut ajouter qu'une fois que toutes les livraisons sont reliées pour se présenter sous forme d'un volume, la fonction de la « tables des chapitres » est bien entendu modifiée : comme celle de l'édition au format in-18 Jésus, elle sert de support pour repérer avec facilité les chapitres que l'on veut lire.

Enfin, le plus souvent, l'éditeur publie le début du roman à paraître dans la dernière livraison : « La prochaine livraison sera la dernière de *L'Enfant du faubourg*, et contiendra en outre la première de *La Fille maudite*, roman tant désiré de nos lecteurs », annonce ainsi l'éditeur Roy⁷⁴⁹.

L'édition en fascicules, qui est également le support des republications des œuvres de nos romanciers, propose le plus souvent un texte de 24 pages ou de 32 pages (ou de 64 pages) dans chaque fascicule dont le format est variable selon les éditeurs. Chaque fascicule possède une couverture – au terme strict – qui est destinée à protéger le texte. Si l'on s'en tient à notre corpus, on retiendra deux types de couverture.

D'une part, il s'agit d'une couverture qui propose une image identique pour tous les fascicules. C'est par exemple l'édition en fascicules de *La Dame voilée* d'Émile Richebourg publiée en 1898 dans la collection des « Œuvres d'Émile Richebourg » (figure 14), et l'édition en fascicules de *La Porteuse de pain* parue chez l'éditeur Fayard en 1902 (figure 15) :

⁷⁴⁸ Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien, op.cit.*, p.21.

⁷⁴⁹ Émile Richebourg, *L'Enfant du faubourg*, Paris, Roy éditeur, sans date, la 56^{ème} livraison, p.448.

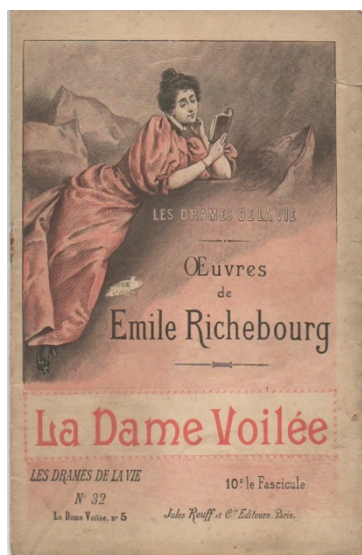


Figure 14 : Couverture de l'édition en fascicules de *La Dame voilée*, publiée par l'éditeur Rouff



Figure 15 : Couverture de l'édition en fascicules de *La Porteuse de pain*, publiée par l'éditeur Fayard

(Propriété de l'auteur)

Comme le montrent les reproductions, l'image proposée par l'illustration ne se rapporte pas forcément au roman publié : si la couverture de l'édition en fascicules de *La Porteuse de pain* représente le portrait de Jeanne Fortier, celle de l'édition en fascicules de *La Dame voilée* propose l'image d'une liseuse. Nous étudierons les fonctions de l'illustration plus tard.

D'autre part, – et c'est le deuxième type de couverture de l'édition en fascicules –, comme dans le cas de l'édition en livraisons, il s'agit d'une couverture qui renouvelle l'image selon les fascicules. C'est par exemple l'édition en fascicules de *Jean Loup* d'Émile Richebourg publiée entre 1912 et 1914 par l'éditeur Rouff (figures 16 et 17), et l'édition en fascicules de *La Porteuse de pain* de Xavier de Montépin publiée en 1903 par l'éditeur Geffroy (figures 18 et 19) :

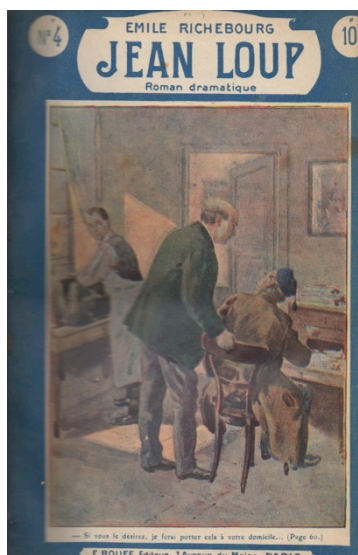


Figure 16 : Couverture du 4^{ème} fascicule de *Jean Loup*, publié par l'éditeur Rouff

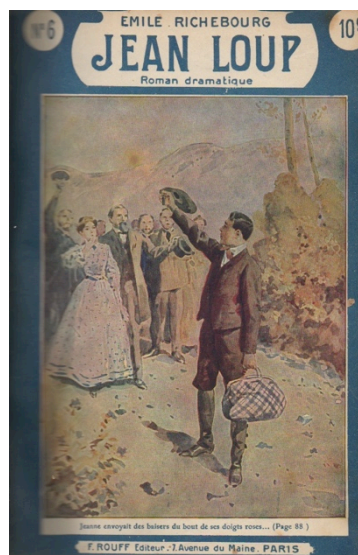


Figure 17 : Couverture du 6^{ème} fascicule de *Jean Loup*, publié par l'éditeur Rouff

(Propriété de l'auteur)

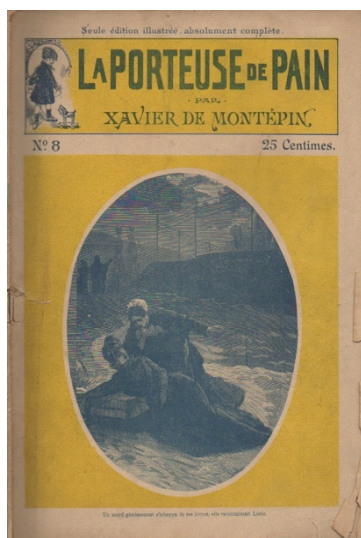


Figure 18 : Couverture du 8^{ème} fascicule de *La Porteuse de pain*, publié par l'éditeur Geffroy



Figure 19 : Couverture du 10^{ème} fascicule de *La Porteuse de pain*, publié par l'éditeur Geffroy

(Propriété de l'auteur)

Ce qui caractérise l'édition en fascicules, c'est que, comme nous l'avons suggéré, elle possède une véritable couverture qui a pour fonction matérielle de protéger le texte. Il y a là la différence entre l'édition en livraisons et l'édition en fascicules : le texte publié dans l'édition en livraisons n'est pas protégé par la couverture, mais c'est une première page du cahier qui sert de couverture. L'apparition de la couverture contribue à présenter l'édition en fascicules

comme « un semblant de volume »⁷⁵⁰. Cette ressemblance de l'édition en fascicules avec le livre est aussi soulignée par le fait que la couverture de chaque fascicule fournit, outre l'illustration, des informations toujours identiques : nom de l'auteur, titre, numéro du fascicule, prix de vente, et parfois adresse de l'éditeur (dans le cas de *Jean Loup*).

Il est également à noter que, comme dans le cas du livre, chaque fascicule est protégé par la couverture verso, sur laquelle s'impriment le nom de l'éditeur et son adresse, celui de l'imprimeur et parfois le discours paratextuel qui consiste à résumer succinctement l'intrigue. Tous ces aspects de la matérialité du support permettent à l'édition en fascicules de se présenter comme une sorte du « livre », même s'il s'agit d'un cahier, mince, qui n'est constitué que de 24 pages ou de 32 pages (ou de 64 pages).

Enfin, comme dans le cas de l'édition en livraisons, la « table des chapitres » est offerte au lecteur dans le dernier fascicule. Sa fonction est donc double : d'abord, elle permet de faciliter le travail de reliure ; ensuite, une fois ce travail achevé, elle sert de support pour faciliter le repérage des chapitres que le lecteur désire lire.

11.1.3. La publication dans les journaux-romans

Les œuvres de nos romanciers font également l'objet de publication dans les journaux-romans, tels que les « Romanciers populaires » fondé en 1896 par l'éditeur Geffroy, les « Grands Romanciers » lancé en 1903 et le « Conteur populaire » inauguré en 1904 par l'éditeur Rouff. Ces périodiques consistent à publier plusieurs textes romanesques en même temps. Les « Romanciers populaires » et les « Grands Romanciers » proposent quatre romans, alors que le « Conteur Populaire » publie un ou deux romans et cinq ou six nouvelles. Chaque numéro de 8 pages (les « Romanciers Populaires »), de 16 pages (les « Grands Romanciers ») ou de 32 pages (le « Conteur populaire ») possède une couverture visant à protéger le texte. Nous reproduisons la couverture des « Grands Romanciers » (figure 20) et celle du « Conteur Populaire » (figure 21) :

⁷⁵⁰ Anne-Marie Thiesse, *op.cit.*, p.24.

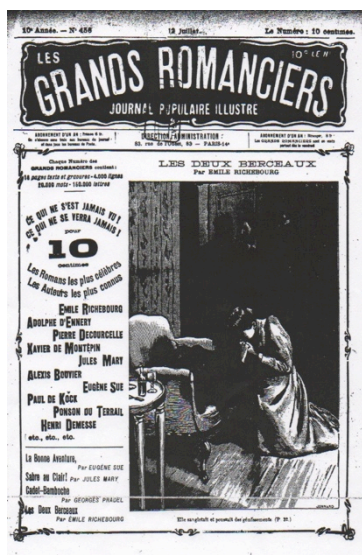


Figure 20 : Couverture des « Grands Romanciers » de l'éditeur Rouff

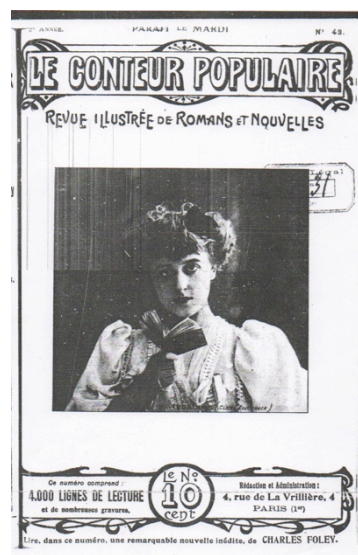


Figure 21 : Couverture du « Conteur populaire » de l'éditeur Rouff

(Propriété de la Bibliothèque Nationale)

Pour les « Grands romanciers », sur la couverture illustrée, on retiendra les différentes informations : titre du journal, numéro du journal, date de publication, prix de vente, slogan publicitaire, titres des romans en cours de publication, noms des auteurs dont les œuvres sont publiées dans le journal, diverses informations pratiques (adresse de la direction administrative, information de l'abonnement, etc.).

Pour le « Conteur Populaire », sur la couverture, on repérera le numéro de la revue, le titre de la revue, le prix de vente, l'adresse du rédacteur, et le slogan publicitaire, etc. Ce qui caractérise le « Conteur Populaire », c'est que l'éditeur Rouff utilise la photo d'une jeune liseuse qui tient un petit livre dans sa main droite pour agrémenter la couverture de chaque numéro.

Il faut ajouter que dans la publication des « Grands Romanciers », à partir de 1904, l'éditeur Rouff fournit la « couverture qui contient la table des matières » au lecteur pour lui permettre de relier tous les numéros publiés, qui d'ailleurs possèdent leur couverture propre, comme nous l'avons constaté en la reproduisant (figure 20) :

Comme nous l'avons annoncé au début de cette publication nous avons fait établir une couverture qui contient la table des matières et qui permettra de brocher en magnifique volume les numéros parus du N° 1 au N° 32 inclus. Cette couverture, encartée dans le N° 33, sera remise

gratuitement à tous. Nous répondrons ainsi au désir exprimé par un grand nombre de lecteurs (abonnés et acheteurs au numéro) désireux de réunir et conserver leur collection⁷⁵¹.

Nous reproduisons la « couverture » (figure 22) et la « table de matières » (figure 23) :



Figure 22 : « Couverture » destinée à la reliure : cas des « Grands Romanciers » de l'éditeur Rouff

Figure 23 : « Table de matières » des « Grands Romanciers » de l'éditeur Rouff

(Propriété de la Bibliothèque Nationale)

Il est intéressant ici de noter qu'une telle politique éditoriale, qui propose une couverture destinée à la reliure, est également pratiquée par les journaux quotidiens. Le 15 juin 1907, *Le Petit Journal* met en vente à 50 centimes « une élégante reliure, en percale cartonnée » :

Nous mettons à la disposition de nos lecteurs une élégante reliure, en percale cartonnée. On pourra se la procurer chez tous les dépositaires du Petit Journal. Ces reliures, munies à l'intérieur de bandelettes gommées, comme l'indiquent les gravures ci-dessous, permettent de relier très facilement les feuillets au fur et à mesure de leurs publications (*Le texte est accompagné d'une illustration présentant la reliure*)⁷⁵².

Cette politique éditoriale traduit le désir d'avoir le roman publié en tranches, soit dans les journaux-romans, soit dans les journaux quotidiens, sous forme de « livre ». Pour répondre à son désir, l'éditeur des journaux-romans ou le rédacteur des journaux quotidiens proposent à sa clientèle de relier les numéros des journaux : les lecteurs et les lectrices conservent

⁷⁵¹ « Aux lecteurs des "Grands Romanciers" », annonce insérée dans le n° 31 des « Grands Romanciers » en date du 20 mai 1904.

⁷⁵² « Pour relier soi-même les feuillets du Petit Journal », annonce insérée dans *Le Petit Journal* en date du 15 juin 1907.

précieusement les textes dont ils disposent pour les relire, ce qui nous conduit à considérer que leur lecture s'inscrit dans la lignée de ce que les historiens de la lecture appelle la « lecture intensive » qui consiste à relire les mêmes textes.

Mais, le point plus important est que l'éditeur Rouff publie le 31 mars 1905, dans le supplément du journal distribué gratuitement, le « résumé des chapitres précédents » des *Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery et de *Maman Rose* d'Émile Richebourg, dont les publications sont en cours (voir l'annexe VII). L'éditeur Rouff explique cette politique éditoriale en ces termes :

Afin de permettre à tous nos nouveaux lecteurs de suivre les deux grands romans actuellement en cours dans les Grands Romanciers, nous avons décidé d'offrir aujourd'hui gratuitement à tous ce supplément illustré, qui contient le résumé des chapitres précédents des *Deux Orphelines*, par Adolphe d'Ennery, et de *Maman Rose*, par Émile Richebourg⁷⁵³.

Il s'agit donc de faciliter la lecture de la nouvelle clientèle : même s'il n'a pas lu le roman depuis sa parution dans le journal, le nouveau lecteur peut le lire à partir du milieu du roman, grâce au « résumé des chapitres précédents ». Cette politique éditoriale traduira probablement la volonté de l'éditeur d'élargir sa clientèle. Mais, ce « résumé des chapitres précédents » s'adresse également aux anciens lecteurs :

Ces derniers retrouveront avec plaisir d'une part *Les Deux Orphelines*, la malheureuse Louise et sa douce sœur Henriette, la Frochard, le brave Roger de Vaudrey, Diane de Linières et son mari, le lieutenant général de police ; d'autre part *Maman Rose*, Germinie de Coriadic et son triste frère Christian, la pauvre Louise de Serpy, Grojet, la Barbette, Goffic, etc., et feront ainsi plus intimement connaissance avec les héros et les héroïnes de ces deux chefs-d'œuvre⁷⁵⁴.

Il s'agit, cette fois-ci, de rafraîchir la mémoire de ce que le lecteur a lu pendant deux ans environ pour faciliter la lecture de la suite du récit : il faut rappeler que la publication de ces deux romans a commencé le 23 octobre 1903 dans le 1^{er} numéro des « Grands Romanciers ».

Cette pratique éditoriale, qui consiste à proposer le « résumé des chapitres précédents », se fixe à partir de 1905, toutefois, sous une autre forme. Au lieu de publier le supplément du journal pour fournir au lecteur le « résumé des chapitres précédents », l'éditeur Rouff l'annexe à chaque numéro (figure 24) :

⁷⁵³ Annonce insérée dans le n° 76 du « Supplément illustré des Grands Romanciers » en date du 31 mars 1905.

⁷⁵⁴ Ibid.



Figure 24 : « Résumé des chapitres parus » des « Grands Romanciers » de l'éditeur Rouff

(Propriété de la Bibliothèque Nationale)

Dans ce numéro 131 publié le 20 avril 1906, on peut voir le « résumé des chapitres parus » au-dessus de l'illustration et du texte qui s'imprime sur trois colonnes. Grâce à cet appareil paratextuel, la lecture exige moins de la compétence du lecteur de garder une bonne vue de l'ensemble du récit qu'il a lu dans les numéros précédents. Avant la lecture du texte livré dans un nouveau numéro, le lecteur peut trouver confirmation de tout ce qui a été raconté dans les numéros précédents. L'interprétation du lecteur sera donc enrichie, dans la mesure où il peut lire la suite du récit, après avoir bien saisi les événements romanesques qui se sont passés dans les numéros précédents. Enfin, le lecteur n'a donc pas besoin de feuilleter les chapitres précédents lorsqu'il désire rafraîchir sa mémoire.

11.2. L'organisation intérieure du livre (ou de l'objet imprimé)

Pour ceux qui veulent comprendre la modalité de la lecture pratiquée à une époque lointaine, l'examen de la mise en page constitue le champ privilégié à exploiter, d'autant plus qu'elle nous donne certains indices précieux à partir desquels nous pouvons formuler des hypothèses sur la manière de lire, ce qui est souligné par Henri-Jean Martin :

Plus généralement, l'étude systématique des mises en page et en texte nous éclairait largement sur les systèmes de communication d'autrefois – et particulièrement sur la façon dont ceux qui

écrivent ou préparent les textes tentent à la fois de s'adapter aux goûts et aux possibles des lecteurs, et de leur proposer du même coup des cadres de lecture de plus en plus directifs⁷⁵⁵.

L'étude sur les mises en page doit être complétée par l'examen de l'« organisation typographique ». Roger Chartier met également l'accent sur l'importance d'un tel examen en ces termes :

L'étude des impressions pour le plus grand nombre doit donc être menée avec attention, parce qu'elle traite d'un matériau où l'organisation typographique traduit nettement une intention éditoriale, parce qu'elle peut révéler la trace, dans l'objet même, des manières populaires du lire⁷⁵⁶.

C'est dans cette perspective que nous nous proposons ici d'examiner comment les dispositifs matériels qui organisent l'intérieur du livre ou de l'objet imprimé participent à la mise en condition de la lecture.

11.2.1. Mise en page et typographie : le texte en plusieurs colonnes

Le mode de mise en page varie en fonction de la forme éditoriale de publication. On retiendra deux types de mise en page. La première est celle qui imprime le texte sur plusieurs colonnes. C'est bien entendu le cas de la publication dans le journal quotidien. Pour faciliter notre commentaire, nous nous proposons de présenter le texte publié dans *Le Petit Journal* (figure 25) :

⁷⁵⁵ Henri-Jean Martin, « Pour une histoire comparative du livre. Quelques points de vue », in *Histoires du livre*, *op.cit.*, p.426.

⁷⁵⁶ Roger Chartier, « Du livre au lire », *Pratiques de la lecture.*, *op.cit.*, p.107.

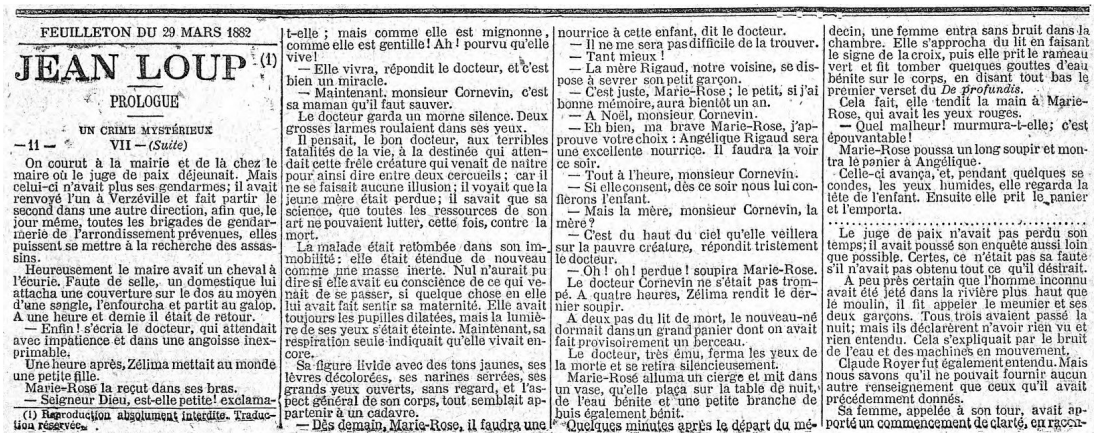


Figure 25 : Mise en page du texte publié dans *Le Petit Journal*

(Propriété de la Bibliothèque Nationale)

Le texte s'imprime sur quatre colonnes, et, à partir de 1890, sur six colonnes. Cette mise en page qui offre le texte sur quatre colonnes (ou sur six colonnes) est déterminée par la politique éditoriale du rédacteur du journal. Pour comprendre cette politique, il faut évoquer rapidement l'histoire de la mise en page des journaux quotidiens. Avant le XIX^e siècle, le journal se contente, le plus souvent, d'imprimer le texte sur une seule colonne de la page. Cette habitude éditoriale change avec la Révolution pendant laquelle le journal commence à se donner comme tâche d'« offrir le maximum d'informations et de comptes rendus et le plus rapidement possible » : d'après Alain Vaillant, c'est la « *Gazette nationale, ou le Moniteur universel* de Charles-Joseph Panckoucke qui, lancée le 24 novembre 1789, fut l'un des premiers journaux à avoir adopté, selon l'exemple de la presse britannique, le format in-folio et une présentation sur trois colonnes »: ce choix du format et de ce mode de mise en page permet au journal d'« atteindre le total de 16 560 signes [48×115×3]⁷⁵⁷. L'expansion de la page du journal est soulignée par *La Presse* d'Emile Girardin qui, à partir du 1^{er} juillet 1884, offre quatre colonnes, capables de contenir « 21 560 signes en haut [55×98×4] et 11 172 en rez-de-chaussée [57×49×4] »⁷⁵⁸. Cette mise en page qui consiste à imprimer le texte sur quatre colonnes a donc pour objectif de proposer une plus grande quantité textuelle à un lectorat avide de lecture.

Toutefois, une telle mise en page semble parfois rendre inconfortable la lecture. À examiner le texte publié dans le journal quotidien de près, on constatera que ses conditions

⁷⁵⁷ Alain Vaillant, « La mise en page du quotidien », in *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, sous la direction de Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, Nouveau Monde éditions, 2011, p.870.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p.873.

typographiques ne sont pas forcément bonnes. Si l'on reprend le cas du *Petit Journal*, déjà cité, la marge entre les lignes ne mesure qu'environ 1 millimètre ; les caractères sont petits, et la lettre en majuscule ne mesure qu'environ 2 millimètres, alors que celle en minuscule ne mesure qu'environ 1 millimètre ; environ 4 950 signes (sans tenir compte des titres et des blancs), dont la qualité n'est pas forcément bonne, s'impriment sur l'espace de 12×27 centimètres du « rez-de-chaussée ». Comme le note Alain Vaillant (son analyse porte sur l'ensemble du journal), le journal « se caractérise, avant tout autre chose, par la masse, la densité, la compacité du texte imprimé qui est pour ainsi dire tassé dans ses colonnes »⁷⁵⁹, ce qui rend parfois laborieuse la lecture.

La mise en page qui imprime le texte sur plusieurs colonnes est également adaptée au texte publié dans les journaux-rromanciers. Nous reproduisons le texte des « Grands Romanciers » (figure 26) et celui des « Romanciers Populaires » (figure 27) :



Figure 26 : Mise en page du texte imprimé sur trois colonnes : le cas des « Grands Romanciers » de l'éditeur Rouff

(Propriété de la Bibliothèque Nationale)



Figure 27 : Mise en page du texte imprimé sur trois colonnes : le cas des « Romanciers Populaires » de l'éditeur Geffroy

(Propriété de la Bibliothèque de l'Université de Limoges)

Le texte s'imprime ainsi sur trois colonnes. Comme dans le cas du journal quotidien, l'intention éditoriale est probablement de proposer au lecteur la plus grande quantité à lire : sans tenir compte des titres et des blancs, on repérera environ 9 336 signes sur la page de 33×24.5 centimètres des « Grands Romanciers », alors que l'on identifiera environ 9 240

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p.866.

signes sur la page 31.5×25 centimètres des « Romanciers Populaires ». Le slogan publicitaire qui figure sur la couverture du chaque numéro des « Grands Romanciers » ne cesse pas de souligner cette grande quantité textuelle : « Chaque numéro des GRANS ROMANICERS contient 16 pages texte et gravure – 4. 000 lignes, 20. 000 mots – 150. 000 lettres ». La mise en page qui imprime le texte sur trois colonnes permet de répondre à la demande des lecteurs qui désirent lire davantage, en même temps qu'elle contribue à économiser du papier.

Parfois, on rencontre l'édition en livraisons en fascicules qui offre le texte sur deux colonnes. C'est par exemple le cas des *Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery publié en livraisons par l'éditeur Rouff (Nous ne connaissons pas l'année de publication) (figure 28), et de *La Porteuse de pain* de Xavier de Montépin publié en fascicules par l'éditeur Geffroy en 1903 (figure 29) :

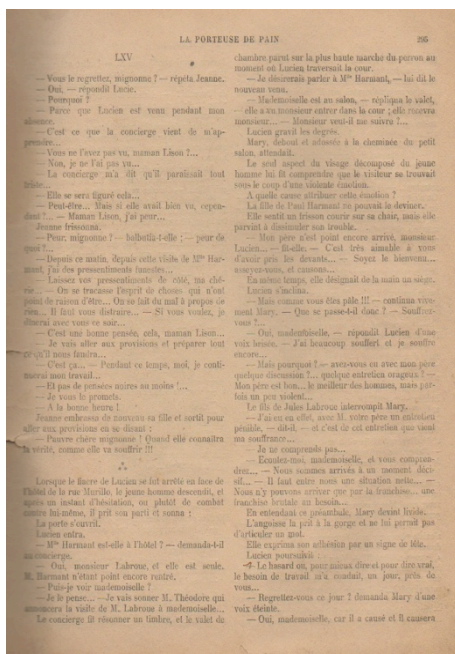


Figure 28 : Mise en page du texte imprimé sur deux colonnes : le cas de l'édition en livraisons des *Deux Orphelines*, publiée par l'éditeur Rouff

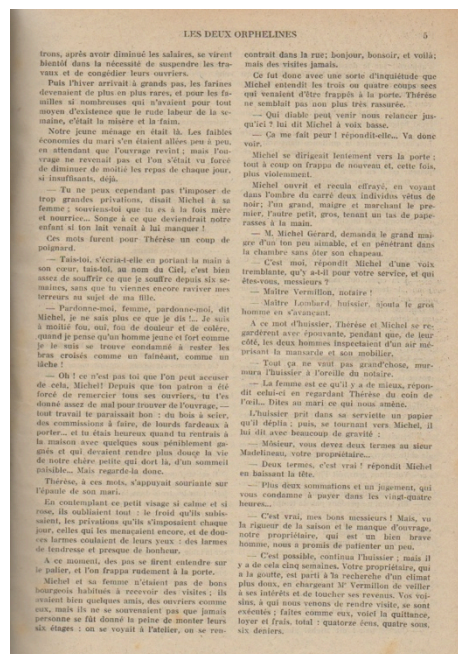


Figure 29 : Mise en page du texte imprimé sur deux colonnes : le cas de l'édition en fascicules de *La Porteuse de pain*, publiée par l'éditeur Geffroy

(Propriété de l'auteur)

À la différence du texte publié dans le journal quotidien, le texte publié dans l'édition en livraisons et en fascicules ou dans les journaux-romans est caractérisé par de bonnes conditions typographiques. Pour l'édition en fascicules de *La Porteuse de pain*, une page de 27.5×21 centimètres n'est composée que d'environ 2 484 signes (sans tenir compte des titres

et des blancs) : la lettre en majuscule mesure 3 millimètres, et la lettre en minuscule 2 millimètres ; on laisse 2.5 millimètres de marge entre les lignes. Le texte n'est donc pas serré, ce qui assure une bonne lisibilité visuelle.

Dans l'édition en livraisons des *Deux Orphelines*, on imprime environ 4 956 signes sur la page de 28×19 centimètres. L'impression est donc serrée par rapport au cas de *La Porteuse de pain*. Ce qu'il faut souligner toutefois, c'est que les conditions typographiques sont bien organisées. Certes, les caractères employés sont petits : la lettre en majuscule ne mesure que 2 millimètres, et la lettre en minuscule 1.5 millimètres. Mais les caractères utilisés ne sont pas fatigués, et la marge entre lignes est assez aérée : on mesure 2.5 millimètres, comme dans le cas de *La Porteuse de pain*. À en juger par ces données, on peut considérer que l'organisation typographique des *Deux Orphelines* permet une lecture relativement confortable.

Il est évident que le texte imprimé sur plusieurs colonnes impose une lecture spécifique. Comme le note Alain Vaillant dans son analyse sur la mise en page des journaux quotidiens, «[dans] les cultures occidentales et méditerranéennes (celles qui constituent l'horizon familier de l'homme du XIX^e siècle), la lecture favorise l'axe horizontal et tend à l'unidimensionnalité »⁷⁶⁰. En revanche, la lecture du texte imprimé sur plusieurs colonnes privilégie l'axe vertical : l'œil du lecteur est conduit à passer d'abord dans la première colonne, puis la deuxième, la troisième et la quatrième... De ce point de vue, on peut dire que la lecture du texte à plusieurs colonnes est proche de celle d'un texte manuscrit du Moyen Âge.

11.2.2. Mise en page et typographie : le texte imprimé en pleine page

Le deuxième type de mise en page est celui qui imprime le texte en pleine page. S'il existe, comme nous l'avons vu, l'édition en livraisons et en fascicules dans laquelle le texte s'imprime sur deux colonnes, la majorité de ce type d'édition privilégie le texte imprimé en pleine page. Nous reproduisons la 5^{ème} page de la 1^{ère} livraison des *Deux Mères* d'Émile Richebourg, publié par l'éditeur Roy en 1880 (figure 30) :

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p.876.

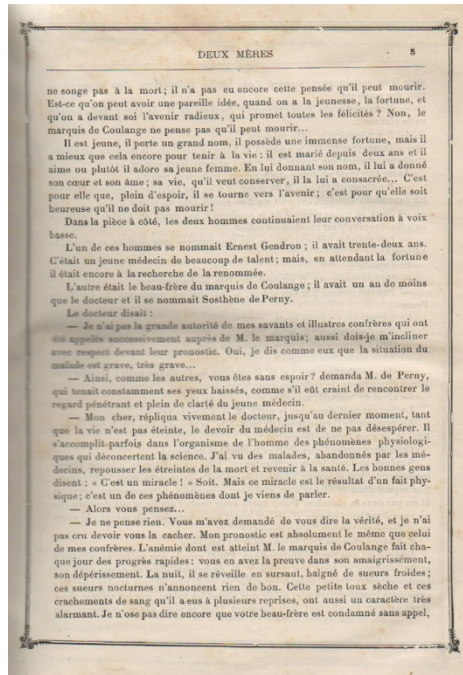


Figure 30 : Mise en page du texte imprimé en pleine page : le cas de l'édition en livraisons des *Deux mères* publiée par l'éditeur Roy
(Propriété de l'auteur)

Le texte est ainsi encadré par la ligne décorative, ce qui semble donner un aspect « luxueux » à l'édition. Par rapport à celui imprimé sur plusieurs colonnes, le texte en pleine page est assez aéré : on ne compte qu'environ 2 960 signes imprimés sur la page 26. 5×18 centimètres ; les caractères utilisés sont certes petits (la lettre en majuscule mesure environ 3 millimètres, et celle en minuscule 2 millimètres), mais on peut mesurer 4 millimètres de la marge entre lignes, ce qui assure une bonne lisibilité visuelle.

La même remarque peut être formulée pour l'édition en fascicules. Nous reproduisons le texte publié dans l'édition en fascicules de *La Porteuse de pain* parue chez l'éditeur Fayard en 1902 (figure 31), et celui dans l'édition en fascicules de *La Dame voilée* publiée par l'éditeur Rouff en 1898 (figure 32) :

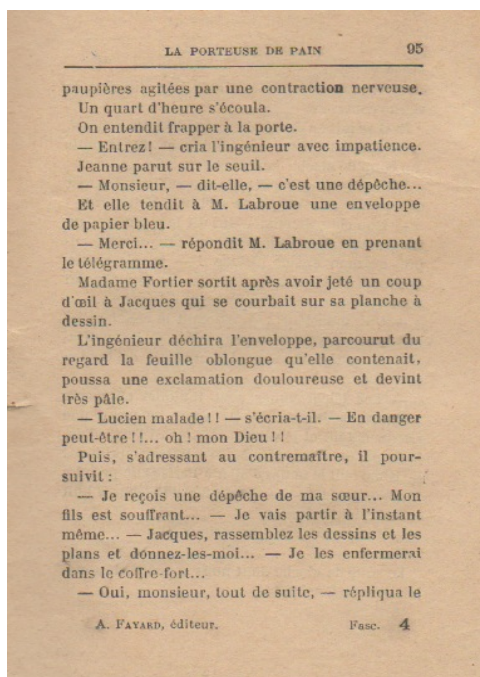


Figure 31 : Mise en page du texte imprimé en pleine page : le cas de l'édition en fascicules de *La Porteuse de pain*, publiée par l'éditeur Fayard

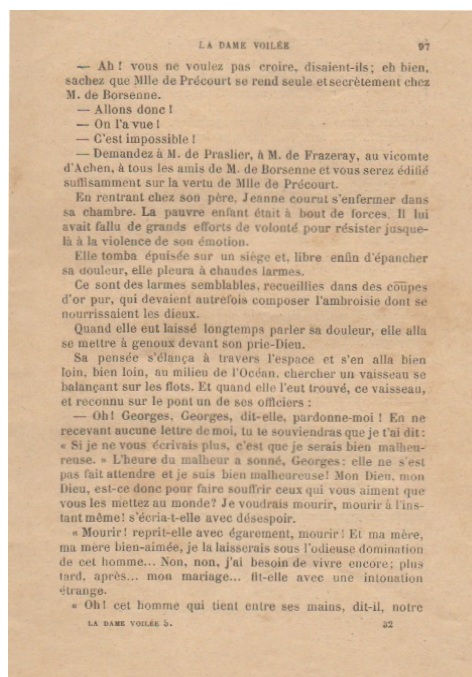


Figure 32 : Mise en page du texte imprimé en pleine page : le cas de l'édition en fascicules de *La Dame voilée*, publiée par l'éditeur Rouff

(Propriété de l'auteur)

Pour *La Porteuse de pain*, on ne compte qu'environ 1 080 signes sur la page de 19×13 centimètres : la lettre en majuscule mesure 2.5 millimètres, et la lettre en minuscule 1.5 millimètres, alors que l'on mesure 2.5 millimètres de marge entre les lignes. Pour *La Dame voilée*, on ne retient qu'environ 1 976 signes sur la page de 22×14.5 centimètres : la lettre en majuscule mesure 2.5 millimètres, et la lettre en minuscule 2 millimètres, alors que l'on laisse 2.5 millimètres de marge entre les lignes. Dans ces éditions en fascicules, le texte est donc aéré, et cette mise en page caractérise également l'édition au format in-18 Jésus. Nous reproduisons la page 367 de *La Dame voilée* d'Émile Richebourg, publié en édition au format in-18 Jésus par l'éditeur Dentu en 1875 (figure 33) :

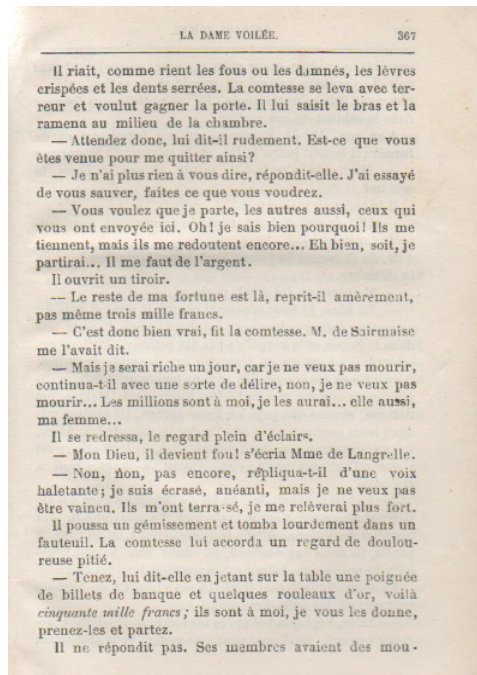


Figure 33 : Mise en page du texte imprimé en pleine page : le cas de l'édition au format in-18 Jésus de *La Dame voilée* publiée par l'éditeur Dentu

(Propriété de l'auteur)

Le texte n'est point du tout serré : on n'imprime qu'environ 1 664 signes sur la page de 17×11 centimètres. Certes, les caractères employés sont petits : la lettre en majuscule ne mesure qu'environ 3 millimètres, et celle en minuscule environ 2 millimètres. Mais les caractères sont bien lignés, non flous, ni fatigués, et l'on laisse 3 millimètres de marge entre les lignes.

On comprendrait dès lors que les bonnes conditions typographiques qui caractérisent les éditions au format in-18 Jésus, en livraisons ou en fascicules permettent une lecture confortable. En utilisant des caractères clairement distingués, et en laissant une marge suffisante entre les lignes, ce « triomphe des blancs sur les noires »⁷⁶¹ rend ainsi facile et confortable la lecture du texte publié dans ces éditions, et cette aération de la page propose au lecteur une lecture point du tout laborieuse. Si l'on se rappelle, à propos de l'édition en livraisons et en fascicules qui propose le texte imprimé pleine page, que chaque cahier s'est vendu à 10 centimes, il est étonnant de constater que les dispositions typographiques de cette

⁷⁶¹ Henri-Jean Martin, *Histoire et pouvoir de l'écrit* (1988), avec la collaboration de Bruno Delmas, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1996, p.307.

édition sont bien organisées, par rapport à l'édition en livraisons et en fascicules qui propose le texte imprimé sur deux colonnes, mise en vente à 25 centimes.

Outre la mise en page et l'organisation typographique que nous venons d'observer, l'édition en livraisons et en fascicules qui propose le texte imprimé en pleine page utilise du papier de bonne qualité. Même si l'état de la feuille utilisée est appauvri de nos jours avec le temps, on peut constater que l'éditeur a prêté une attention particulière au choix du papier. À examiner de près les éditions en livraisons et en fascicules publiées après 1890, il semble que l'éditeur emploie souvent du papier glacé. C'est par exemple le cas de l'édition en livraisons de *La Dame en noir* d'Émile Richebourg publié entre 1895 et 1897 par l'éditeur Rouff (sa première publication en livraisons date d'entre 1890 et 1892) ; c'est aussi le cas de l'édition en fascicules de *Jean Loup* du même romancier publiée par le même éditeur entre 1912 et 1914.

En revanche, mise en vente à 25 centimes par fascicule, l'édition de *La Porteuse de pain*, parue chez l'éditeur Geffroy en 1903, dans laquelle le texte s'imprime sur deux colonnes, adopte du papier rugueux. Sans doute, comme celui des caractères et de la mise en page, le choix du papier dépend de la politique éditoriale et commerciale de chaque éditeur, que nous ne pouvons pas examiner, faute de feuilleter l'archive des éditeurs spécialisés dans la publication de la fiction populaire.

11.2.3. Mise en page et typographie de l'édition bon marché à 65 centimes

Nous examinons maintenant la mise en page et la typographie, utilisées dans l'édition bon marché, qui méritent une attention spéciale, d'autant plus qu'elles sont caractérisées par des traits particuliers. Nous reproduisons l'une des pages de *La Porteuse de pain* publié en 1907 dans la collection du « Livre populaire » de l'éditeur Fayard (figure 34) :

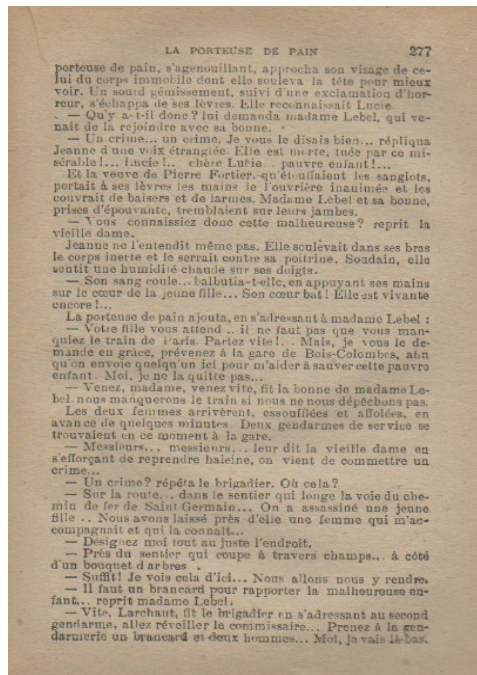


Figure 34 : Mise en page du texte imprimé en pleine page : le cas de l'édition bon marché à 65 centimes de *La Porteuse de pain* publiée par l'éditeur Fayard

(Propriété de l'auteur)

Comme le note Laurent Seguin en citant la remarque proposée par Roger Devigne qui a analysé les aspects graphiques des éditions populaires⁷⁶², la matérialité typographique de l'édition bon marché de l'éditeur Fayard marque avant tout sa pauvreté « de papiers grossiers et peu coûteux, que symbolise la vieille expression : imprimer sur papier chandelle »⁷⁶³. L'impression est serrée, et environ 2 695 signes s'impriment sur la page de 18.5×12 centimètres. La quantité textuelle sur la page est donc considérable : nous avons vu qu'une page de 19×13 centimètres de l'édition en fascicules du même roman publiée en 1902 par l'éditeur Fayard n'est constituée que d'environ 1 080 signes. Dans l'édition bon marché, la lettre en majuscule mesure 3 millimètres, et celle en minuscule 2 millimètres, alors que l'on ne laisse que 1 millimètre de la marge entre les lignes. Cette densité de l'impression est probablement motivée par l'intention de l'éditeur de réduire les coûts de production pour obtenir une baisse du prix de vente, « facilitée par la présentation matérielle plus dense [...], permettant d'employer moins de matière première (de papier) »⁷⁶⁴. Quant à la qualité des

⁷⁶² Roger Devigne, « Évolution artistique et graphique du livre populaire », *Arts et métiers graphiques*, 1935, n° 48

⁷⁶³ Laurent Séguin, *Les collections de romans populaires et leur conservation dans les fonds patrimoniaux de la Bibliothèque nationale de France. L'exemple du « Livre populaire » de la Librairie Arthème Fayard, op.cit.*, p.28.

⁷⁶⁴ Frédéric Barbier, *Histoire du livre, op.cit.*, p.279

caractères utilisés, ils ne sont pas forcément bons, comme le montre cette reproduction de l'extrait de la page (figure 35) :

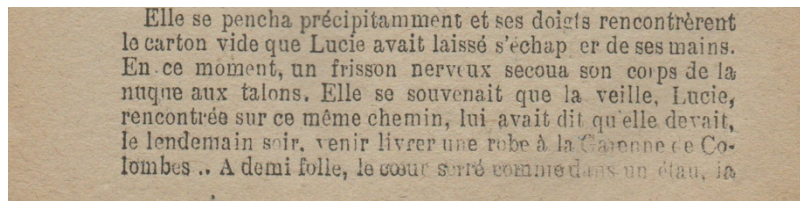


Figure 35 : Qualité des caractères utilisés dans l'édition bon marché à 65 centimes : le cas de *La Porteuse de pain* publié par l'éditeur Fayard

(Propriété de l'auteur)

On trouvera parfois des caractères flous et effacés, difficiles à déchiffrer. Cette pauvreté de l'organisation typographique caractérise également les volumes publiés dans la collection de l'éditeur Rouff. Mais, selon notre examen, plus que celle des éditions publiées dans le « Livre populaire », la matérialité typographique des publications de l'éditeur Rouff est mauvaise, et particulièrement au niveau des premiers volumes, autrement dit, ceux qui sont publiés avant 1909 ou 1910. Nous reproduisons l'extrait d'une page d'*Andréa la Charmeuse* d'Émile Richebourg publié en 1908 dans le « Livre illustré » (figure 36) :

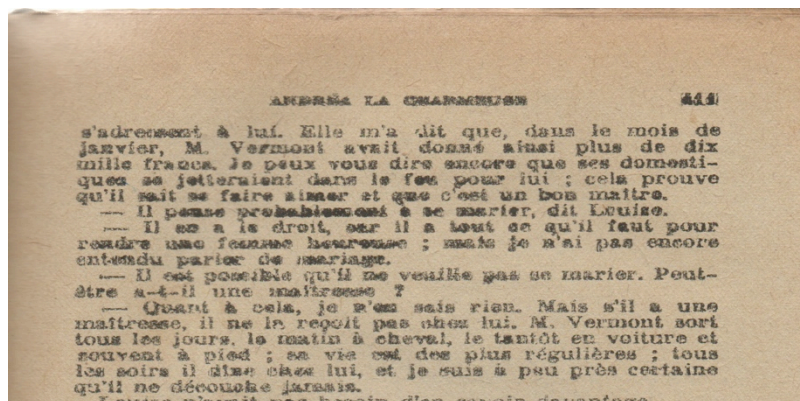


Figure 36 : Qualité des caractères utilisés dans l'édition bon marché à 65 centimes : le cas des *Deux Orphelines* publié par l'éditeur Rouff

(Propriété de la Bibliothèque de l'Université de Limoges)

On constatera que les caractères sont déformés, au point de rendre très difficile à identifier les mots. Cette mauvaise condition typographique semble être améliorée pour les volumes publiés à partir de 1909 ou de 1910. En témoigne l'extrait d'une page tirée de l'édition bon

marché de *L'Enfant du faubourg* d'Émile Richebourg, publiée en 1910 dans la collection bon marché (figure 37) :

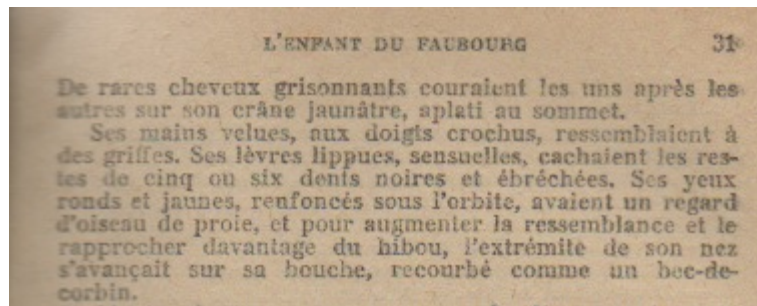


Figure 37 : Qualité des caractères utilisés dans l'édition bon marché à 65 centimes : le cas de *L'Enfant du faubourg* publié par l'éditeur Rouff

(Propriété de l'auteur)

Si la typographie est ainsi améliorée dans les volumes qui sont publiés après 1910, le travail éditorial même demeure toutefois grossier, d'autant plus qu'il aboutit parfois au résultat grave qui peut produire un obstacle sérieux à la lecture. Le texte s'imprime à l'envers sur la page, comme le montre l'exemple tiré de la page 275 de *Petite mère* d'Émile Richebourg publié en 1910 par l'éditeur Rouff dans le « Livre illustré » (figure 38) :

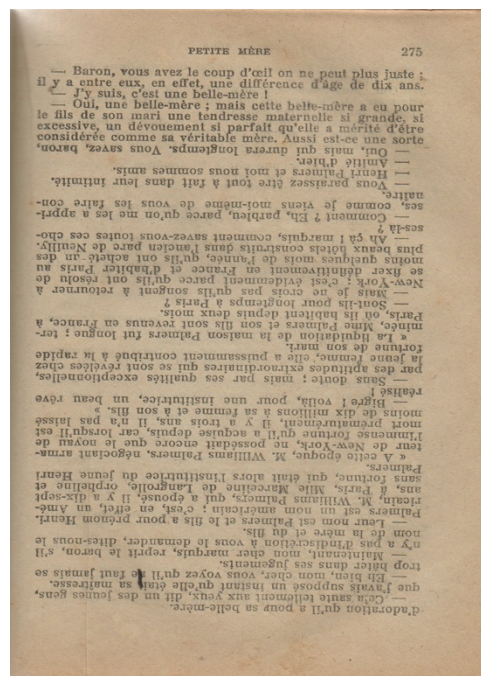


Figure 38 : Texte imprimé à l'envers sur la page : le cas de *Petite mère* publié par l'éditeur Rouff

(Propriété de la Bibliothèque de Limoges)

L'examen de ces conditions typographiques pauvres de l'édition bon marché nous conduit à formuler au moins trois hypothèses sur la modalité de la lecture et sur le rapport du lecteur à l'objet imprimé.

La première est que le texte publié dans la collection bon marché ne permet pas une lecture confortable. En examinant les livres publiés dans la Bibliothèque bleue, Henri-Jean Martin remarque que ces textes « si mal imprimés, en caractères menus, sans espacements [...] semblent peu propices à une lecture rapide »⁷⁶⁵. L'analyse proposée par l'historien du livre nous semble trouver sa pertinence théorique dans notre examen. On peut penser que la médiocrité typographique qui caractérise le texte publié dans la collection bon marché n'autorise pas un déchiffrement rapide : elle impose probablement une lecture attentive et lente qui oblige le lecteur à suivre phrase par phrase ou mot par mot afin de bien déchiffrer le texte dont la lisibilité visuelle est dérangée par les dispositifs matériels et éditoriaux mal organisés. Il est d'ailleurs à noter que le texte imprimé dans ces conditions matérielles oblige parfois le lecteur à pointer avec les doigts les phrases ou les mots qu'il déchiffre, puisque, comme nous l'avons indiqué, la marge entre les lignes ne mesure qu'environ 1 millimètre.

La deuxième hypothèse est que le texte médiocrement imprimé peut faire l'objet de relecture, le cas échéant, effectuée avec accompagnement de la vocalisation de ce qui est lu, et, plus précisément, il peut imposer une sorte de lecture « murmurante ». À cet égard encore, l'analyse de l'organisation typographique des livres bleus, proposée par Henri-Jean Martin, vient soutenir notre hypothèse : « Nul doute qu'ils [Les livres bleus] aient été conçus pour être relus plutôt que lus, et cela par petites tranches, souvent sans doute à haute voix »⁷⁶⁶.

Mais, et c'est la troisième hypothèse, à cette lecture attentive, lente et laborieuse s'oppose contradictoirement un autre type de lecture : c'est une lecture rapide et, plus exactement, une lecture approximative qui consistera à saisir la cohérence minimale de la signification du récit. Pour revendiquer notre hypothèse, nous pouvons recourir, cette fois-ci, à l'analyse sur les livres bleus proposée par Roger Chartier : « Le livre bleu n'est pas forcément acheté pour être lu, ou du moins pour être lu dans une lecture minutieuse, précise, attentive à la lettre du texte »⁷⁶⁷. Une telle lecture est permise lorsque le lecteur est familiarisé avec les œuvres du roman de la victime dont le système des personnages est stéréotypé sur la base de l'opposition manichéenne entre les « bons » et les « méchants », et dont le schéma narratif se construit sur

⁷⁶⁵ Henri-Jean Martin, « Culture écrite et culture orale, culture savante et culture populaire dans la France d'Ancien Régime », *Journal des savants*, 1975, juillet-décembre, p.269.

⁷⁶⁶ *Ibid.*

⁷⁶⁷ Roger Chartier, « Du livre au lire », in *Pratiques de la lecture, op.cit.*, p.113.

un scénario à trois motifs obligatoires, dégagé par Anne-Marie Thiesse et par Ellen Constans : un procès initial de victimisation d'un personnage féminin ; une phase de souffrances, d'épreuves ou de malheurs de la victime, d'un côté, et le triomphe du méchant, de l'autre côté ; la réhabilitation de la victime et le rétablissement de son bonheur⁷⁶⁸.

⁷⁶⁸ Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien, op.cit.*, p.155. Ellen Constans, « Victime et martyre ! héroïne ? La figure féminine dans le roman de la victime (1875-1914) », in *Douleurs, souffrances et peines, op.cit.*, pp.21-22.

Conclusion intermédiaire. Les mises en condition de la lecture par différentes formes éditoriales de publication

Pour terminer la description bibliographique de différentes formes éditoriales qui se sont emparées des œuvres de nos romanciers, nous nous proposons de constater, en récapitulant quelques acquis dégagés précédemment, que le déplacement de telle ou telle forme éditoriale de publication vers une autre peut susciter divers types de lecture d'un texte identique.

L'examen des aspects les plus extérieurs du livre (ou de l'objet imprimé) nous a permis de comprendre que le mode de présentation du texte peut modifier son statut et, partant, l'image de son destinataire. Ainsi, lorsqu'il est publié au format in-18 Jésus, le texte initialement publié sur le support très popularisé (dans le journal quotidien à un sou) peut s'adresser à un public non populaire : son apparence sérieuse et non illustrée permet au texte « populaire » de se présenter comme un texte « non populaire » ; sa structure suggère aussi que l'édition au format in-18 Jésus se vendait, rangée verticalement, avec le dos (indiquant le titre du roman et le nom de l'auteur) face à un public, sur les rayons de la librairie qui intimidait alors des classes populaires.

En revanche, lorsqu'il est publié en livraisons, en fascicules ou dans les journaux-romans, le texte s'adresse à un lectorat populaire. Agrémentée d'une illustration et saturée de diverses informations éditoriales (le titre, les noms de l'auteur et de l'éditeur, l'adresse de ce dernier, le prix de vente, etc), la couverture (ou de la première page du cahier) de ces publications témoigne qu'elles se vendaient, disposées, avec la couverture (ou de la première page du cahier) face au public, dans des casiers ou des vitrines de kiosques de gares, d'épiceries ou de marchandes de journaux.

Cette configuration, à la fois attractive et informative, de la couverture (ou de la première page du cahier) de l'« édition populaire » permet au lecteur d'identifier avec facilité la nature du texte qu'il va lire. Ce qui distingue la lecture de « l'édition populaire » de celle de l'édition au format in-18 Jésus, qui sollicite au lecteur une approche intellectuelle visant à déterminer la nature du texte à partir des seuls indices linguistiques inscrits modestement sur le dos du livre (le titre et le nom de l'auteur).

La différenciation de la lecture du même texte peut également être mesurable par l'opposition entre le livre (édition au format in-18 Jésus et édition bon marché à 65 centimes) et le périodique (édition en livraisons et en fascicules et publication dans le journal quotidien à un sou ou dans les journaux-romans).

Il est clair que le texte est transportable lorsqu'il est publié en livre, qui permet de réaliser un volume que l'on peut manier aisément : grâce à ces « formats portatifs » selon l'expression de Lucien Febvre et Henri-Jean Martin⁷⁶⁹, le lecteur est autorisé à apporter le roman complet avec lui et à le transporter facilement afin de le lire partout et à toute heure.

En revanche, une telle maniabilité du texte peut se perdre lorsqu'il est publié en livraisons et en fascicules, dans le journal quotidien à un sou ou dans les journaux-romans. À titre d'exemple, nous nous appuyons sur le cas de l'édition en livraisons. Il est vrai que chaque livraison de 8 pages est très légère, mais le lecteur est interdit de disposer du roman complet. Lorsque toutes les livraisons sont reliés sous forme d'un volume, il est difficile de transporter le roman avec soi, puisque, dans la majorité de cas, le format du cahier est grand : comme nous l'avons indiqué, l'édition en livraisons adopte le plus souvent le format grand in-8 (ou in-4), soit 26. 5×18 centimètres : le poids et l'épaisseur de l'édition reliée, qui changent selon le nombre de livraisons, sont donc considérables, ce qui nous conduit à penser que le texte fait l'objet d'une lecture pratiquée à l'intérieur d'une pièce.

La forme éditoriale de publication conditionne également la manière de lire. Ainsi, la lecture du livre est parfaitement contrôlée par le lecteur qui dispose d'un texte complet, alors que celle du périodique est impérativement maîtrisée par la logique de la livraison, qui s'effectue jour par jour ou semaine par semaine. C'est « une lecture scandée et modelée par la périodicité de la livraison : lecture de longue haleine, qui accompagne en filigrane l'existence quotidienne pendant des semaines, voire des mois »⁷⁷⁰. Cette « périodicité de la livraison » entraîne la régularité de la lecture⁷⁷¹. Sans doute, cette régularité de la lecture devrait-elle être strictement respectée par le lecteur, d'autant plus que s'il manquait une livraison, il ne pourrait pas suivre l'« actualité » des situations romanesques des personnages, renouvelée jour par jour, ou semaine par semaine. La périodicité de la livraison conduit donc le lecteur à prendre l'habitude d'être attentif à l'arrivée des « nouvelles » les plus récentes sur le sort des personnages.

L'examen des aspects les plus intérieurs du livre (ou de l'objet imprimé) nous a permis de comprendre comment les modes de mise en page et les conditions typographiques concourent à déterminer les types de lecture. Nous avons en effet observé que le texte, lorsqu'il est imprimé sur plusieurs colonnes (c'est le cas des publications dans le journal quotidien à un

⁷⁶⁹ Lucien Febvre et Henri-Jean Martin, *L'Apparition du livre*, *op.cit.*, p.131.

⁷⁷⁰ Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire*, *op.cit.*, p.128.

⁷⁷¹ Nous nous appuyons ici sur la remarque sur le rapport de la régularité de la lecture à la périodicité du journal, proposée par Marie-Ève Thérénty dans son « Vivre au rythme du journal », in *La Civilisation du journal*, *op.cit.*, 2011, p.1311.

sou et dans les journaux-romans), fait l'objet d'une lecture qui privilégie l'axe vertical : l'œil du lecteur est conduit à passer d'abord dans la première colonne, puis la deuxième, la troisième et la quatrième...

Nous avons aussi constaté que les conditions typographiques concourent pleinement à conditionner la modalité de lire. Si, par exemple, la lecture de l'édition au format in-18 Jésus, en livraisons et en fascicules est relativement confortable grâce au « triomphe des blancs sur les noirs »⁷⁷², celle de l'édition bon marché est rendue laborieuse, en raison des conditions typographiques mal organisées : les caractères employés sont petits, flous et fatigués, alors que l'on ne laisse pas suffisamment la marge entre les lignes. De telles conditions typographiques suggèrent que l'édition bon marché impose une lecture attentive, lente et, le cas échéant, « murmurante », qui oblige le lecteur à suivre phrase par phrase ou mot par mot, afin de bien déchiffrer le texte dont la lisibilité visuelle est dérangée par la médiocrité matérielle ; nous avons également suggéré que l'édition bon marché puisse faire l'objet non seulement d'une lecture attentive et lente, mais aussi d'une lecture approximative et rapide, qui consisterait à saisir la cohérence minimale de la signification du récit.

L'examen bibliographique, que nous avons proposé, semble donc illustrer le constat formulé par Roger Chartier : « Le “même” texte, fixe, dans sa lettre, n'est pas le “même” si changent les dispositifs de son inscription ou de sa communication »⁷⁷³.

⁷⁷² Henri-Jean Martin, *Histoire et pouvoir de l'écrit*, op.cit., p.307.

⁷⁷³ Roger Chartier, « Histoire et littérature », in *Au bord de la falaise*, op.cit., p.322.

Chapitre XII. Périodique, livre, « tension narrative »

Nous avons déjà eu l'occasion de montrer comment le découpage du texte participe au développement de l'effet de « tension narrative », en brisant radicalement la continuité narrative, et en introduisant le laps de temps entre un questionnement suscité chez le lecteur et une réponse fournie par le texte. Or, le déplacement de telle ou telle forme éditoriale de publication vers une autre ne manque pas d'entraîner des sérieuses conséquences sur la production de l'effet de « tension narrative », puisqu'il modifie le mode de découpage du texte, ce qui explique ce retour sur la question de l'effet de « tension narrative » dans un des chapitres de notre troisième partie.

12.1. Le moment de l'effet de « tension narrative »

L'une des conséquences, entraînées par le changement de support sur lequel le texte se donne à lire, est que ce travail éditorial, en changeant le mode de découpage du texte, modifie le moment où le texte produit l'effet de « tension narrative ». Pour le comprendre, nous nous proposons d'examiner un exemple tiré de *La Porteuse de pain* de Xavier de Montépin. Nous citons tout d'abord la fin du texte publié dans *Le Petit Journal*. Dans ce texte livré dans le 32^{ème} feuilleton, il s'agit de la scène où Jeanne Fortier, accusée injustement par Jacques Garaud du triple crime qu'elle n'a jamais commis, est mise en jugement :

Sur tous les points, sauf un seul, la culpabilité semblait indiscutable.

Qu'était devenu l'argent volé ?

Le ministère public affirmait que la veuve de Pierre Fortier avait caché cet argent quelque part, en un lieu sûr, où elle comptait bien le retrouver un jour. – Sa misère apparente, son dénûment complet au moment de l'arrestation, ne pouvaient être qu'une comédie.

Si plausible qu'elle fût d'ailleurs, cette assertion du ministère ne s'appuyait sur aucune preuve.

La parole fut donnée à Jeanne.

Xavier de Montépin

(*La suite à demain*) (X. de Montépin, *La Porteuse de pain*, 32^{ème} feuilleton publié le 16 juillet 1884 dans *Le Petit Journal*)

On constatera que la dernière phrase : « La parole fut donnée à Jeanne » est suspensive et suggestive, dans la mesure où elle est susceptible d'inviter le lecteur à s'interroger sur le développement futur du récit : l'intérêt du lecteur est orienté vers la « parole » que Jeanne Fortier va prononcer. En d'autres termes, le lecteur se demande comment l'héroïne va se défendre contre la fausse accusation. Le découpage du texte fonctionne ici en faveur de

l'introduction du laps de temps qui contribue à retarder une réponse du texte au questionnement que le lecteur est invité à formuler face à cette situation narrative dont le développement futur est incertain. Le texte fournira une réponse à la question formulée par le lecteur dans le feuilleton suivant (donc le 33^{ème} feuilleton).

Mais, lorsque le même texte est proposé en lecture dans la publication en livraisons, le moment où le texte suscite l'effet de « tension narrative » change, en raison de la modification du découpage du texte. Nous citons la fin du texte livré dans la 23^{ème} livraison qui porte sur la même scène :

Sur tous les points, sauf un seul, la culpabilité semblait indiscutable.

Qu'était devenu l'argent volé ?

Le ministère public affirmait que la veuve de Pierre Fortier avait caché cet argent quelque part, en un lieu sûr, où elle comptait bien le retrouver un jour. – Sa misère apparente, son dénûment complet au moment de l'arrestation, ne pouvaient être qu'une comédie.

Si plausible qu'elle fût d'ailleurs, cette assertion du ministère ne s'appuyait sur aucune preuve.

La parole fut donnée à Jeanne.

Quoique ne conservant pour ainsi dire aucune espoir de démontrer son innocence, la pauvre femme ne s'abandonna point, parla d'une façon énergique et expliqua au tribunal les motifs de sa fuite : les menaces de Jacques Garaud, ses violences, et l'anéantissement par le feu de la lettre écrite par lui.

Ce récit, au lieu de concilier à l'accusée la bienveillance des jurés, les irrita.

[...]

Après la réplique du ministère public, le jury se rendait dans la salle de ses délibérations.

Son absence ne dura pas plus de vingt minutes. (X. de Montépin, *La Porteuse de pain*, *op.cit.*, 23^{ème} livraison, p.184.)

C'est ainsi que le texte publié dans la 23^{ème} livraison se termine. Dans la publication en livraisons, la phrase : « La parole fut donnée à Jeanne », qui constitue le moment fort où le texte produit l'effet de « tension narrative » dans la publication en feuillets, n'est plus capable de susciter un tel effet, puisque le texte n'est pas découpé au moment où le narrateur énonce : « La parole fut donnée à Jeanne » : sans laps de temps, le narrateur continue à raconter la suite de récit : « Quoique ne conservant pour ainsi dire aucune espoir de démontrer son innocence, la pauvre femme ne s'abandonna point, [...] ». En d'autres termes, le texte ne tarde pas à fournir une réponse à la question que le lecteur est invité à formuler lors de la lecture de la phrase : « La parole fut donnée à Jeanne ». Entre la phrase : « La parole fut donnée à Jeanne » et la phrase : « Quoique ne conservant pour ainsi dire aucune espoir de démontrer son innocence, la pauvre femme ne s'abandonne point, [...] », il n'existe pas l'écart temporel suffisant pour configurer la « phase d'attente » pendant laquelle l'effet de « tension narrative » se développe véritablement pour être sensible chez le lecteur. Dans la publication en livraisons, le moment où le texte produit l'effet de « tension narrative » est

donc organisé par un autre point de la narration : « Après la réplique du ministère public, le jury se rendait dans la salle de ses délibérations. Son absence ne dura pas plus de vingt minutes » ; si ces passages sont susceptibles de produire l'effet de « tension narrative », c'est qu'ils clôturent le texte livré dans la 23^{ème} livraison. L'intérêt du lecteur est ainsi orienté vers le jugement que les « jurés » vont prononcer contre Jeanne Fortier, de manière à l'inviter à se poser un questionnement : Va-t-elle vraiment être condamnée ? S'il en est ainsi, quel genre de condamnation ? La condamnation à dix, à vingt ou à trente ans de prison ? Ou bien la condamnation aux travaux forcés à perpétuité ? À ce questionnement que le lecteur peut être invité à formuler, le texte fournira une réponse dans la livraison suivante (la 24^{ème} livraison) qui est mise en vente trois ou quatre jours après (la livraison s'effectue deux fois par semaine).

Cet exemple suffira pour comprendre que chaque forme éditoriale de publication impose son mode particulier du découpage du texte, qui, à son tour, modifie ou réorganise le moment où le texte produit l'effet de « tension narrative ». Cela nous permet de comprendre que le même texte peut susciter différentes lectures, lorsqu'il est publié sous différentes formes éditoriales. La lecture de *La Porteuse de pain* publié en feuillets se différencie ainsi de la lecture de *La Porteuse de pain* publié en livraisons, dans la mesure où le moment de la production de l'effet de « tension narrative » n'est pas organisé au même point de la narration. Il faut noter qu'au delà de l'intention éditoriale, le moment de production de l'effet de « tension narrative » peut décliner d'un découpage mécanique commandée par les seules contraintes matérielles du format et du support : le texte est parfois découpé en milieu de mot ou de phrase en fonction des contraintes éditoriales imposées à la publication en livraisons ou en fascicules qui supposent de faibles prix de revient, en économisant sur le papier. Nous y reviendrons plus tard.

Dans le prolongement de cette réflexion sur le déplacement du moment de la production de l'effet de « tension narrative » entraîné par le passage de publication en feuillets à celle en livraisons, en fascicules ou dans les journaux-romans, on peut s'interroger sur l'efficacité de cet effet⁷⁷⁴. Dans la publication en feuillets dans le journal quotidien, la « phase d'attente » est constituée par un intervalle d'une journée, alors que dans la publication en livraisons, en fascicules et dans les journaux-romans, elle est fondée sur trois ou quatre jours d'intervalle (dans le cas où la livraison s'effectue deux fois par semaine) ou par six jours d'intervalle (dans le cas où la livraison s'effectue une fois par semaine). Cette différence de la durée

⁷⁷⁴ Notre réflexion se fonde ici sur l'analyse portant sur le « teasing » publicitaire proposée par Raphaël Baroni dans sa *Tension narrative, op.cit.*, pp.317-326.

temporelle de l'intervalle des livraisons du texte, influence-t-elle l'efficacité de l'effet de « tension narrative » ? La question est donc de savoir si l'effet de « tension narrative », qui se développe pendant la « *phase d'attente* » configurée par trois, quatre ou six jours d'intervalle, est jugé par le lecteur comme agréable, ou au contraire désagréable.

En théorie, plus la « *phase d'attente* » est prolongée, plus l'effet de « tension narrative » peut être intensifié, car la longue durée temporelle, qui retarde une réponse donnée par le texte au questionnement formulé par le lecteur, permet de placer ce dernier plus longtemps dans une situation tendue. En d'autres termes, dans la lecture de l'édition en livraisons et en fascicules, c'est pendant trois, quatre ou six jours que le lecteur est invité à éprouver « l'«anxiété» qui résulterait d'une perte de contrôle de l'interprète portant sur la condition de transmission et de réception de l'information » qu'il cherche pour résoudre son questionnement, en même temps qu'il est encouragé à anticiper une réponse qui sera fournie par le texte, par le biais de « *pronostic* » ou de « *diagnostic* ».

Mais, si l'on se rappelle avec Raphaël Baroni que « le paradoxe apparent de la *tension narrative* est bien que ce phénomène, que l'on décrit généralement comme une forme d'«anxiété», est pourtant un effet recherché par les consommateurs des récits »⁷⁷⁵, il faudrait se demander si le lecteur accepte, ou au contraire refuse de jouer le rôle proposé par cette forme éditoriale de publication qui consiste à livrer le fragment textuel une ou deux fois par semaine, rôle qui contraint à être bien attentif aux sorts, incertains, des personnages, pendant trois, quatre ou six jours.

Faute de documentation empirique valant pour témoignage direct, il est impossible de formuler une conclusion convaincante sur cette question. Néanmoins, si l'on se rappelle que, comme nous l'avons montré lorsque nous avons tenté d'apprécier la diffusion des œuvres de nos romanciers, l'édition en livraisons et en fascicules a fait l'objet de grands tirages (entre 8 000 et 40 000 pour les premières livraisons), et qu'elle a donc remporté un grand succès au sein du large public, il ne sera pas absurde de penser que le lecteur de l'époque a accepté de jouer le rôle d'attendre avec patience une nouvelle livraison ou un nouveau fascicule qui lui fournira la suite du récit. S'il en est ainsi, la lecture de l'édition en livraisons et en fascicules est plus investie de l'effet de « tension narrative » que celle du texte publié dans le journal quotidien dont la livraison du texte s'effectue jour par jour.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p.325.

12.2. Le découpage du texte dans le journal comme vecteur de la « tension narrative »

Si nous avons déjà étudié la fonction du découpage du texte dans la deuxième partie de notre recherche, nous ne nous sommes pas demandé si ce découpage du texte était déterminé par l'intention éditoriale. La question est d'autant plus sérieuse que ce travail éditorial se rapporte directement aux « fonctions thymiques » du texte romanesque dont la poétique est de susciter une lecture fervente et passionnante.

Nous ne connaissons pas avec exactitude celui qui se charge de la mise en page dans le domaine de la publication de journaux. Nous présumons néanmoins que ce travail éditorial dépend du « prote » qui, selon le *Grand dictionnaire universel*, est « chargé de la surveillance des travaux, de la distribution de la copie aux compositeurs, de la direction et de la conduite du personnel, des rapports avec les clients ».

À examiner le texte publié dans le journal quotidien, on peut supposer que le découpage du texte ne se fait pas au hasard. Le « prote » semble respecter la division des chapitres organisés par le romancier, lorsque l'unité textuelle d'un chapitre est publiable dans l'espace accordé au roman. Pour faciliter notre commentaire, nous nous proposons de reproduire la dernière colonne (quatrième colonne) de la deuxième page du 5^{ème} feuillet de *L'Enfant du faubourg* d'Émile Richebourg, publié dans *Le Petit Journal* (figure 39) :



Figure 39 : Découpage du texte publié dans *Le Petit Journal* respectant la division des chapitres déterminée par l'auteur

(Propriété de la Bibliothèque Nationale)

Les passages, que nous voyons dans ce 5^{ème} feuillet (figure 39), sont les derniers du chapitre V du roman, et le chapitre VI est publié dans le 6^{ème} feuillet. Comme le montre la reproduction, sans publier le début du chapitre VI du roman dans le reste de l'espace feuilleteusesque du 5^{ème} feuillet, le « prote » y insère la publicité du « *Journal illustré* ». Ce travail éditorial témoigne, déjà, du fait que le « prote » avait pour intention de ne pas déranger la division des chapitres, organisée par le romancier à des fins de production de l'effet de « tension narrative ».

Mais, lorsque l'unité textuelle d'un chapitre ne tient pas dans l'espace feuilleteusesque, le « prote » est obligé de découper le texte en milieu de chapitre. Nous reproduisons la fin du 43^{ème} feuillet (figure 40) et le début du 44^{ème} feuillet de *L'Enfant du faubourg* (figure 41) :



Figure 40 : Texte découpé en milieu de chapitre : 43^{ème} feuillet contenant la première moitié du chapitre XVI de *L'Enfant du faubourg* publié dans *Le Petit Journal*



Figure 41 : Texte découpé en milieu de chapitre : 44^{ème} feuillet contenant la dernière moitié du chapitre XVI de *L'Enfant du faubourg* publié dans *Le Petit Journal*

(Propriété de la Bibliothèque Nationale)

Le 43^{ème} feuillet (figure 40) contient la première moitié du chapitre XVI de la deuxième partie du roman. Et les passages, que nous voyons dans ce feuillet, ne sont donc pas les derniers du chapitre XVI, mais ils sont situés en milieu du chapitre. La dernière moitié du chapitre XVI est ainsi publiée dans le 44^{ème} feuillet (figure 41), comme le montre l'indication : « XVI Le docteur Vernier – Suite – ». Le chapitre XVI est ainsi divisé en deux feuillets. Or, ce qui nous frappe lorsque nous observons le 43^{ème} feuillet, c'est que

l'espace feuilletonesque n'est entièrement pas consacré à la publication du roman : loin d'y publier la suite du chapitre XVI (qui est publié dans le 44^{ème} feuilleton), le « prote » insère la publicité du « *Journal illustré* » dans cet espace accordé au roman. De là la question de savoir si ce découpage du texte est effectué par une certaine intention du « prote ».

À examiner la fin du 43^{ème} feuilleton, on constatera que le texte met en scène la conversation entre deux personnages ; il s'agit de la scène où Eléonore de Presles demande au docteur Vernier de guérir Léontine Landais qui a perdu la raison depuis vingt ans : « Docteur, s'écria la marquise les yeux pleine de larmes, j'approuve d'avance tout ce que vous ferez dans l'intérêt de cette pauvre femme ; mais guérissez-la, sauvez-la ! ». Ce discours direct, attribué à Eléonore de Presles, peut contribuer à la dynamique du « suspense », puisque le texte est découpé de manière à retarder une réponse qui sera formulée par le docteur Vernier. Le lecteur est donc invité à se poser un questionnement : Comment le docteur Vernier répondra-t-il ? Affirmera-t-il que Léontine Landais sera guérie un jour ? Ou bien, déclara-t-il l'impossibilité de la guérison de cette « pauvre femme » ? C'est donc pour finir le texte par des phrases suspensives et suggestives que le « prote » du journal insère la publicité du « *Journal illustré* » dans l'espace feuilletonesque sans y publier la suite du récit qui fournit une réponse au questionnement du lecteur.

Pour revendiquer notre hypothèse, nous nous proposons d'examiner un autre exemple tiré de *La Porteuse de pain* (figures 42 et 43) :



Figure 42 : Texte découpé en milieu de chapitre : le 52^{ème} feuilletton contenant la première moitié du chapitre LI de la première partie de *La Porteuse de pain* publié dans *Le Petit Journal*



Figure 43 : Texte découpé en milieu de chapitre : le 52^{ème} feuilletton contenant la dernière moitié du chapitre LI de la première partie de *La Porteuse de pain* publié dans *Le Petit Journal*

(Propriété de la Bibliothèque Nationale)

Le 52^{ème} feuilletton (figure 42) publie la première moitié du chapitre LI de la première partie du roman, alors que le 53^{ème} feuilletton (figure 43) est consacré à la dernière moitié de ce chapitre. Comme le montre la production du 52^{ème} feuilletton, le « prote » insère des publicités (« Insensibilisateur Duchesne », « Alcool/Menthe de Riquès ») dans l'espace réservé à la publication du roman, sans y publier la suite du chapitre. Là encore, le mode du découpage du texte semble être arbitraire. Si nous examinons les passages publiés dans le 52^{ème} feuilletton, nous constatons en effet qu'il s'agit de l'une des scènes les plus dramatiques du roman, où Jacques Garaud, — l'auteur de tous les malheurs de Jeanne Fortier qui a été faussement condamnée pour l'assassinat de Jules Labroue —, rencontre le fils de ce dernier, Lucien Labroue, qui postule à un emploi dans l'entreprise de Jacques Garaud, sans savoir que c'est lui qui a tué son père : « Après vingt et un ans écoulés, le misérable, cause de tous les malheurs de Jeanne Fortier, se trouvait en présence du fils de sa victime ». Le texte, ainsi découpé à ce moment de la narration, dramatise cette rencontre de Jacques Garaud avec Lucien Labroue, en ménageant les attentes du lecteur, et en orientant son intérêt vers la situation chronologique de développements actionnels dont le devenir apparaît incertain : les passages situés à la fin du 52^{ème} feuilletton annoncent donc une péripétie qui sera racontée dans le feuilletton suivant (le 53^{ème} feuilletton). Le lecteur sera invité à se poser des questions sur le résultat de cette rencontre des deux personnages. C'est probablement pour accentuer

l'effet suspensif que le « prote » découpe le texte à ce moment de la narration. La phrase : « Après vingt et un ans écoulés, le misérable, cause de tous les malheurs de Jeanne Fortier, se trouvait en présence du fils de sa victime » se présente comme une phrase suggestive et suspensive, grâce au travail éditorial qui découpe le texte.

L'examen, que nous avons mené jusque là, semble montrer que dans le domaine de la publication en feuilletons, le découpage du texte ne se fait pas au hasard. Si ce n'est pas le cas absolu, nous voyons dans ce travail éditorial l'intention du « prote » de découper le texte, de manière à produire l'effet de « tension narrative » : le « prote » insère souvent des publicités dans l'espace feuilletonesque, pour que le texte s'achève sur les passages suspensifs et suggestifs.

12.3. Le découpage du texte dans l'édition en livraisons et en fascicules

À la différence de celui effectué par le « prote » du journal, le découpage du texte pratiqué par le « prote » qui se charge de la mise en page de l'édition en livraisons et en fascicules n'est pas nécessairement systématique. À observer le texte publié sous cette forme éditoriale, on constatera que le « prote » ne prête aucune attention particulière au découpage du texte. Pour le montrer, nous nous proposons de reproduire la fin du texte fourni dans la 2^{ème} livraison des *Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery, publié entre 1887 et 1889 (figure 44) :

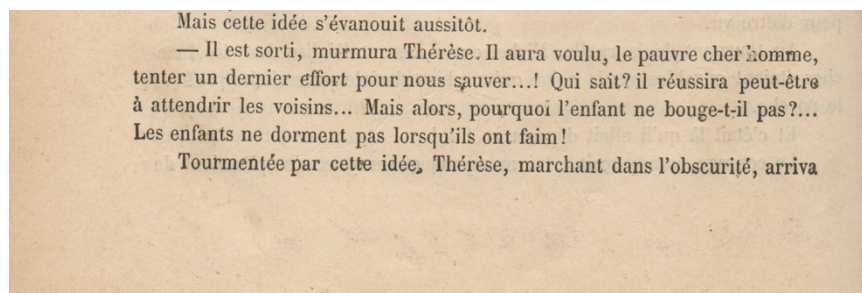


Figure 44 : Texte découpé en milieu de phrase : le cas de l'édition en livraisons des *Deux Orphelines* publiée par l'éditeur Rouff

(Propriété de l'auteur)

La dernière phrase du texte livré dans cette livraison est coupée en son milieu. Parfois, le « prote » n'hésite pas à découper le texte en milieu du mot, comme le montre cet exemple emprunté encore à l'édition en livraisons des *Deux Orphelines* (figure 45) :

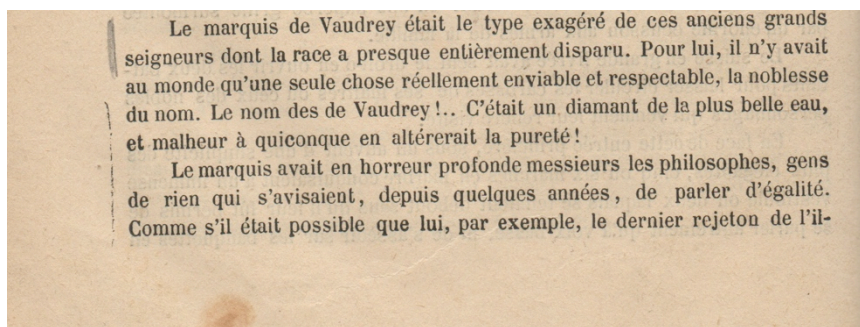


Figure 45 : Texte découpé en milieu du mot : le cas de l'édition en livraisons des *Deux Orphelines* publiée par l'éditeur Rouff

(Propriété de l'auteur)

Il faut se demander quelles conséquences ce travail éditorial peut entraîner sur la lecture. Nous tâcherons d'examiner cette question en prenant un exemple tiré de l'édition en fascicules de *La Dame voilée* d'Émile Richebourg publiée dans la collection des « Œuvres d'Émile Richebourg » par l'éditeur Rouff (figure 46) :

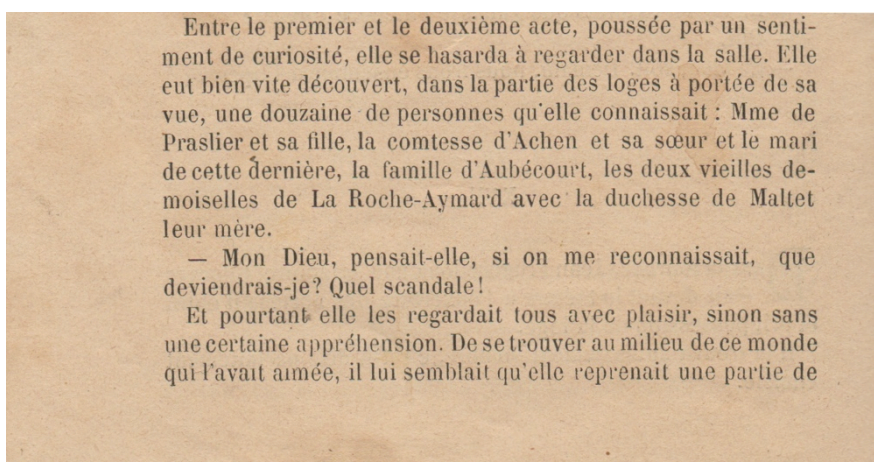


Figure 46 : Texte découpé en milieu de phrase : le cas de l'édition en fascicules de *La Dame voilée* publiée par l'éditeur Rouff

(Propriété de l'auteur)

Il s'agit de la scène où Jeanne de Précourt, qui a été enterrée vivante, puis sauvée par Georges Lambert, son fiancé, se rend à l'Opéra avec ce dernier, où elle s'aperçoit que ses proches s'y présentent pour voir *Hamlet* représenté ; comme tout le monde croit que Jeanne de Précourt est déjà morte, elle s'inquiète d'être reconnue. Comme le montre la reproduction, le texte livré dans ce 8^{ème} fascicule (figure 46) est coupé en milieu de phrase : « De se trouver au milieu de ce monde qui l'avait aimée, il lui semblait qu'elle reprenait une partie de ». Si nous nous appuyons sur le modèle d'analyse proposé par Raphael Baroni, nous constatons

que ce passage ainsi coupé en son milieu ne manque pas de susciter le « suspense », de manière à inviter le lecteur à s'interroger sur la suite du passage : « elle reprenait une partie » de quoi ? La réponse à cette question du lecteur sera fournie par le début du texte livré dans le 9^{ème} livraison : « [une partie de] ses droits perdus et qu'elle n'allait plus être condamnée à se cacher » (p.193). Le découpage du texte brise radicalement la continuité chronologique de cette phrase, en introduisant le laps de temps entre la première moitié de la phrase et sa dernière moitié.

Toutefois, on peut également supposer qu'un tel découpage du texte, plutôt que de contribuer à produire l'effet de « tension narrative », peut entraîner un effet désagréable, en détruisant la continuité logique organisée par la phrase. Le phénomène sera plus manifeste lorsque le texte est découpé en milieu du mot. Nous reproduisons le 9^{ème} fascicule de *La Dame voilée* (figure 47) :

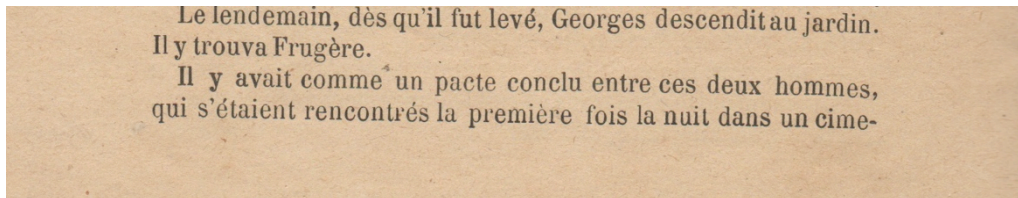


Figure 47 : Texte découpé en milieu du mot : le cas de l'édition en fascicules de *La Dame voilée* publiée par l'éditeur Rouff

(Propriété de l'auteur)

Le texte livré dans ce fascicule est ainsi coupé en milieu du mot. S'il n'est pas impossible de deviner qu'il s'agit ici du « cimetière » à partir du contexte, le découpage du texte rend évidemment difficile à comprendre cette phrase : il détruit l'unité sémantique du « cimetière » en le divisant en son milieu. Il faut rappeler que le lecteur doit attendre, pendant trois ou quatre jours, le fascicule suivant qui lui fournit la dernière moitié du mot : « - tière ». Loin de fonctionner positivement, un tel découpage du texte risquera probablement de provoquer un effet désagréable. Comme le note Nathalie Cetre qui a étudié les romans édités en fascicules entre 1870 et 1914 :

Les textes sont très souvent coupés d'un fascicule de l'autre indifféremment en milieu de phrases ou des mots » : à en juger par ce mode du découpage du texte, l'éditeur semblait être indifférent à une mise en page qui vise un découpage systématique en fin de phrases ou de paragraphe⁷⁷⁶.

⁷⁷⁶ Nathalie Cetre, *L'Édition en fascicules de romans français entre 1870 et 1914 et leur conservation par la BnF*, op.cit., p.32.

Le « prote » de l'édition en livraisons et en fascicules ne contrôle donc pas toujours la quantité textuelle, pour que le texte livré dans une livraison ou dans un fascicule soit fini par une phrase complète. Pour rendre compte de ce travail grossier, on peut bien sûr évoquer les nécessités commerciales de publication en livraisons et en fascicules qui supposent de faibles prix de revient, en économisant sur le papier.

12.4. L'effort éditorial à des fins de production de l'effet de « tension narrative »

Lorsque le texte est publié sous forme de livre, la possibilité de la lecture fervente et passionnante dépendra uniquement de l'effet de « tension narrative » produit par la division des chapitres, par laquelle nos romanciers organisent le plus souvent le moment de la production d'un tel effet. Or, comme nous l'avons constaté en citant la remarque proposée par Umberto Eco, l'effet de « tension narrative », créé par la division des chapitres, est trop faible pour être sensible chez le lecteur. De là, pour l'éditeur, une question : comment développer cet effet faible de « tension narrative » ? Nous examinons comment l'éditeur tente de résoudre cette question, en nous appuyant sur un exemple emprunté à l'édition au format in-18 Jésus de *L'Enfant du faubourg* d'Émile Richebourg (le 2^{ème} tome) publié en 1882 par l'éditeur Dentu (la 2^{ème} édition) (figure 48) :

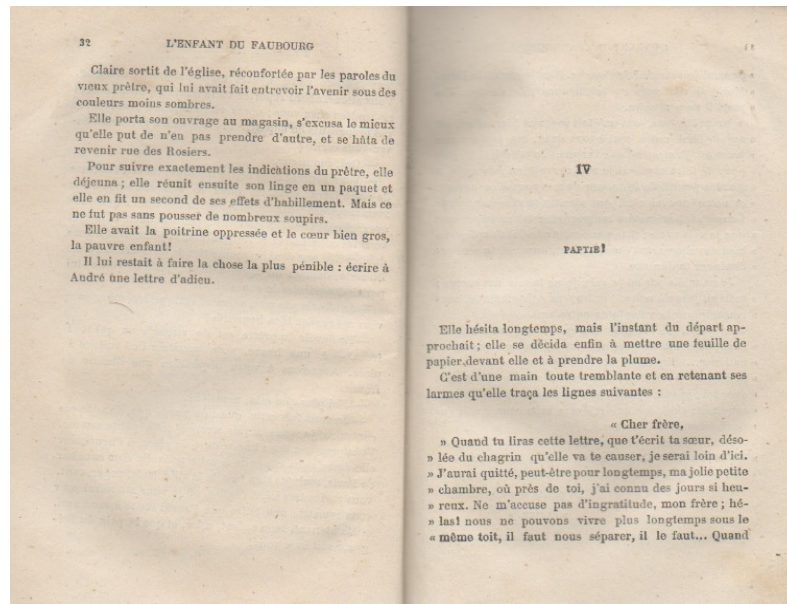


Figure 48 : Blanc typographique introduit entre un chapitre et le suivant : le cas de l'édition au format in-18 Jésus de *L'Enfant du faubourg* publiée par l'éditeur Dentu

(Propriété de l'auteur)

La page 32 (la page à gauche de la figure 48) est consacrée à la fin du chapitre III de la deuxième partie du roman, alors que la page suivante (la page à droite de la figure) publie le début du chapitre IV. Il s'agit, dans ce chapitre III, de la scène où Claire (sans nom à ce stade du récit) décide d'écrire à André (sans nom à ce stade du récit) une lettre qui lui annonce une séparation éternelle pour éviter le dénouement tragique de l'amour consanguin d'André pour elle (Claire croit qu'André est son frère, mais ce n'est pas la vérité) : « Il lui restait à faire la chose la plus pénible : écrire à André une lettre d'adieu ». Cette ultime phrase du chapitre III est suspensive et suggestive, dans la mesure où elle contribue à inviter le lecteur à se poser un questionnement sur le développement futur du récit et sur le sort des deux personnages. Pour accentuer cet effet de « tension narrative » ainsi produit par la division des chapitres, le « prote » introduit un blanc typographique entre la fin du chapitre II et le début du chapitre III. En d'autres termes, ce travail éditorial constitue une sorte de laps de temps qui contribue à retarder la suite du récit raconté dans le chapitre IV.

Toutefois, les contraintes éditoriales, qui commandent d'économiser du papier, ne permettent parfois pas au « prote » de laisser un blanc typographique suffisant entre un chapitre et le suivant. C'est évidemment le cas de l'édition bon marché. Nous reproduisons les pages 212 et 213 de l'édition bon marché de *L'Enfant du faubourg* publiée par l'éditeur Rouff : ces pages sont consacrées aux mêmes chapitres que les pages 32 et 33 de l'édition au format in-18 Jésus (figure 49) :

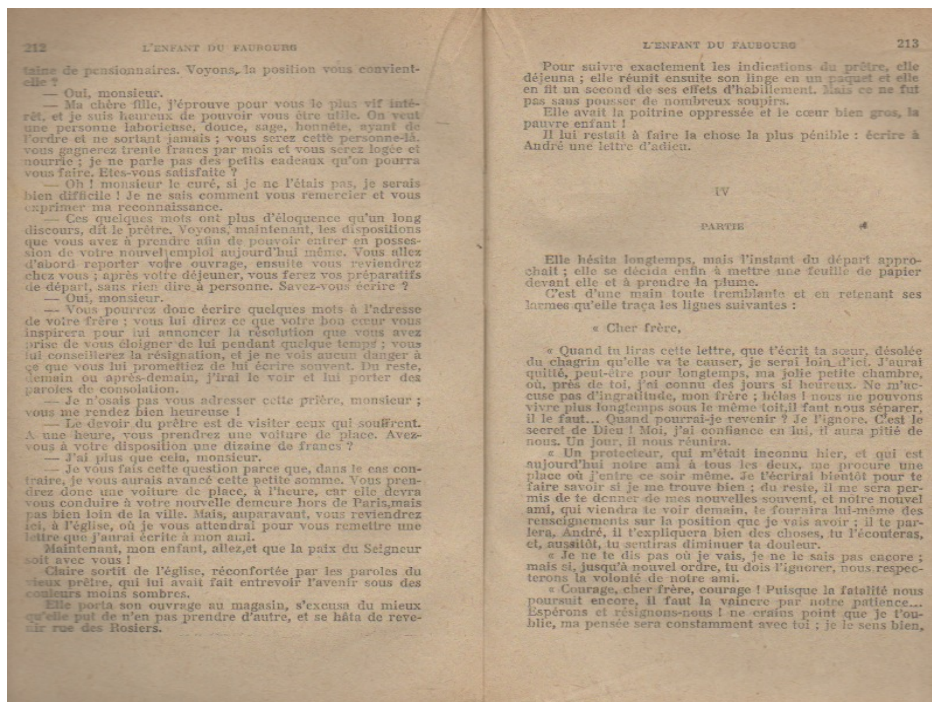


Figure 49 : Blanc typographique introduit entre un chapitre et le suivant : le cas de l'édition bon marché à 65 centimes de *L'Enfant du faubourg* publiée par l'éditeur Rouff

(Propriété de l'auteur)

On constatera que, dans l'édition bon marché, s'il est introduit entre la fin du chapitre III et le début du chapitre IV, le blanc typographique est réduit par rapport à celui de l'édition au format in-18 Jésus. Cela signifiera que l'édition bon marché est moins capable de produire l'effet de « tension narrative ».

Conclusion intermédiaire. Déplacement d'une telle forme éditoriale à l'autre et fonctionnalité de l'effet de « tension narrative »

Pour terminer la réflexion sur le rapport du découpage du texte à l'effet de « tension narrative », il nous paraît indispensable de récapituler les acquis dégagés précédemment en vue de constater que le déplacement d'une telle forme éditoriale à l'autre agit sur les « fonctions thymiques » du discours narratif.

Il est en effet indéniable que le texte, lorsqu'il est proposé en lecture sous forme de livre, est moins capable de produire l'effet de « tension narrative ». Certes, comme nous venons de le montrer, l'éditeur introduit un blanc typographique entre la fin d'un chapitre et le début du suivant, afin de construire le laps de temps qui permettrait de configurer la « *phase d'attente* » pendant laquelle l'effet de « tension narrative » se développe pour être sensible chez le lecteur. Toutefois, il nous semble que ce travail éditorial ne peut pas pleinement contribuer à ouvrir la virtualité de « disjonction de probabilité » qui est à l'origine de l'effet de « tension narrative ». En effet, même si le blanc typographique signifie le signe d'une pause de lecture, le lecteur ne s'y arrêtera pas, puisqu'il peut contrôler librement sa lecture.

Capable de présenter le texte complet d'un récit en un volume, le livre peut accorder pleinement au lecteur, plus de liberté dans la lecture. Cette liberté mérite d'être soulignée, d'autant plus qu'elle peut entraîner des sérieuses conséquences sur la fonctionnalité de l'effet de « tension narrative » et ce deux raisons majeures.

D'une part, il est clair qu'une telle liberté autorise ce que Richard Hoggart désigne comme « *consommation nonchalante* » en caractérisant ainsi la lecture pratiquée par les lectrices issues des classes populaires de l'Angleterre des années 1950, qui « commencent par jeter un coup d'œil sur la première page pour voir “si ça débute vite” et se reportent immédiatement à la dernière page pour s'assurer que “ça finit bien” »⁷⁷⁷.

D'autre part, le livre permet un plus facile repérage, en rendant possible la traversée du texte en son entier par le lecteur qui le feuillette. Par conséquent, le lecteur peut aller à sa guise d'une page à l'autre pour déceler la suite du récit.

Le lecteur du texte en livre est donc en situation de transgresser le protocole de lecture qui définit le juste usage du texte : lire le texte de son début à sa fin et sans sauter ses pages. Pour le dire autrement, nous pouvons penser que le « lecteur implicite », – dans l'usage de termes de Roger Chartier – visé par le livre en tant que support, est un lecteur qui est capable de

⁷⁷⁷ Richard Hoggart, *La Culture du pauvre*, op.cit., p.295.

résister à l'envie de pratiquer la « *consommation nonchalante* » pour connaître la conclusion de l'histoire, et au désir de sauter les pages pour déceler la suite du récit.

On comprendrait dès lors que la capacité matérielle même du livre permettant de publier le texte complet d'un récit en un volume entraîne un sérieux handicap pour le texte destiné à être initialement publié en tranches de feuilleton. Pourtant, si la publication en feuilletons, en livraisons et en fascicules, qui découpe impérativement le texte, permet d'ouvrir pleinement la virtualité de « disjonctions de probabilité » impliquée dans le texte, le livre affaiblit le potentiel du texte à produire l'effet de « tension narrative » et limite donc la ferveur et la passion de la lecture.

La fonctionnalité de l'effet de « tension narrative » peut également être modifiée par le changement de support de publication : du feuilleton aux livraisons, aux fascicules ou aux journaux-romans. Comme nous l'avons indiqué, dans la publication en feuilletons dans le journal quotidien à un sou, la « *phase d'attente* » est constituée par un intervalle d'une journée, alors que dans la publication en livraisons et en fascicules, elle est fondée sur trois ou quatre jours d'intervalles ou par six jours d'intervalles. En nous appuyant sur l'hypothèse selon laquelle plus la « *phase d'attente* » est prolongée, plus l'effet de « tension narrative » peut être intensifié, nous avons supposé que le texte est capable de produire plus d'effets de « tension narrative » lorsqu'il est proposé en lecture dans l'édition en livraisons et en fascicules.

Le texte identique peut donc faire l'objet de lectures différenciées, dans la mesure où l'efficacité de l'effet de « tension narrative » se modifie lors du déplacement d'une telle forme éditoriale à l'autre. Or, existe-t-il une corrélation entre la modification de la fonctionnalité de l'effet de « tension narrative », entraînée par le changement du mode de publication, et la vente du roman ?

D'abord, d'après l'enquête effectuée dans notre première partie, nous pouvons constater que les œuvres de nos romanciers, lorsqu'elles sont publiées au format in-18 Jésus ne se vendent pas bien, puisque leurs tirages ne s'élèvent qu'entre 1 500 et 2 300 exemplaires. Il est toutefois difficile de constater que s'il limite ainsi la diffusion de l'édition au format in-18 Jésus, l'éditeur avait conscience que cette édition se vend mal, en raison de l'affaiblissement de l'effet de « tension narrative ».

Ensuite, lorsqu'elles sont publiées sous forme de livre bon marché, les œuvres de nos écrivains se vendent bien, comme en témoignent leurs tirages : 80 000 exemplaires pour *La Porteuse de pain* de Xavier de Montépin, édité dans le « Livre populaire », et 10 000 exemplaires pour les romans d'Adolphe d'Ennery et d'Émile Richebourg, publiés dans le

« Livre illustré » (nous avons estimé par analogie que les volumes publiés dans le « livre illustré » de l'éditeur Rouff peuvent bénéficier au moins de 10 000 exemplaires, dans la mesure où les romans publiés dans la collection des « Œuvres de Paul de Kock » lancée par cet éditeur bénéficient de tirages à cette hauteur). Ce qu'il faut constater, c'est que même si ces textes sont moins investis de l'effet de « tension narrative » en raison de leur publication en un volume, ils font l'objet d'une consommation relativement répandue. Nous reviendrons plus tard sur ce phénomène paradoxal.

De la même manière, en ce qui concerne les éditions en livraisons et en fascicules, les œuvres de nos auteurs se vendent bien lorsqu'on les publie sous cette forme éditoriale. Nous avons en effet constaté que leurs tirages (pour les premières livraisons) s'élèvent entre 8 000 et 40 000 exemplaires. Il est toutefois difficile d'affirmer qu'il existe un lien entre cette diffusion assez répandue de l'édition en livraisons et en fascicules et cette forme éditoriale qui, selon nous, contribue à accentuer l'effet de « tension narrative », en publiant le texte fragmenté une fois ou deux fois par semaine. Car les œuvres de nos écrivains font l'objet d'une diffusion plus répandue, lorsqu'on les édite dans le journal quotidien à un sou, dont la lecture est moins investie de l'effet de « tension narrative » par rapport à celle de l'édition en livraisons et en fascicules. Si nous prenons l'exemple de *La Porteuse de pain* de Xavier de Montépin, lorsqu'on publie entre 1884 et 1885 dans *Le Petit Journal*, le tirage du quotidien s'élève entre 825 000 et 880 000 exemplaires. Il convient toutefois de penser que ces chiffres ne peuvent pas constituer un critère de comparaison, car il s'agit du tirage du journal, et non de celui du roman.

Il n'est donc pas facile de savoir si la modification de l'effet de « tension narrative », liée au changement de la forme éditoriale de publication, agit directement sur la vente du roman. Néanmoins, sur le plan de l'analyse textuelle et bibliographique, nous pensons que le texte est moins capable de produire pragmatiquement l'effet de « tension narrative » lorsqu'il est proposé en lecture dans l'édition en livre, qui fournit au lecteur le texte complet sans le fragmenter. Nous considérons que le texte est davantage capable de produire cet effet lorsqu'il est proposé en lecture dans l'édition en livraisons et en fascicules, qui consiste à fournir au lecteur le texte fragmenté une fois ou deux fois par semaine.

Chapitre XIII. L'Annonce publicitaire

Dans son mémoire de Maîtrise intitulé *Presse, feuilleton et publicité au début du XX^e siècle*, Benoît Lenoble, en analysant les archives du *Journal*, déposées aux Archives Nationales, met en lumière l'importance des campagnes du lancement des romans feuilletons dans l'élargissement du large public du journal quotidien. Selon lui, ces campagnes publicitaires s'appuient sur deux stratégies fondamentales : l'affiche publicitaire et « le fascicule de lancement ». De ce dernier, il précise qu'« un petit feuillet imprimé de huit pages contenant les premiers chapitres du roman et des gravures »⁷⁷⁸. Une telle campagne a aussi été organisée par *Le Petit Journal* qui publie la majorité des romans de notre corpus. Marc Martin estime que c'est *Le Petit Journal* qui était la première entreprise à s'engager dans cette tentative afin d'assurer le succès des romans qu'il publie⁷⁷⁹. D'ailleurs, les éditeurs spécialisés dans la publication de fiction populaire ne manquent pas d'organiser des campagnes publicitaires pour la promotion de leurs marchandises romanesques. La Bibliothèque Nationale conserve un certain nombre des affiches publicitaires lancées par ces éditeurs. Si nous nous intéressons à la stratégie éditoriale de captation du lecteur, il nous faudrait mesurer l'impact de l'affiche publicitaire et du « fascicule du lancement ». Mais, nous renonçons à étudier ces dispositifs éditoriaux, dans la mesure où nous ne disposons pas à notre guise de ces documents historiques. Notre examen se contente donc d'examiner l'annonce publicitaire qui accompagne le roman avant ou lors de sa publication.

13.1. L'annonce de publication en feuilletons

L'annonce publicitaire prend un rôle capital dans la réception du roman, en participant à l'orientation, ou bien à la pré-orientation de la lecture. La modalité dont il oriente la lecture n'est pas identique, non seulement parce que les informations véhiculées par cet élément paratextuel varient selon les formes éditoriales de publication, mais aussi parce que l'argument développé dans l'annonce s'appuie sur différents types de stratégies de captation du lecteur, ce que nous tenterons d'étudier ici.

⁷⁷⁸ Benoît Lenoble, *Presse, feuilleton et publicité au début du XX^e siècle. Les campagnes de lancement du Journal*, mémoire de Maîtrise, sous la direction de Dominique Kalifa, Université Paris-7 Denis Diderot, 2000, p.24.

⁷⁷⁹ Marc Martin, *Médias et journalistes de la République*, Paris, Odile Jacob, 1997, pp.39-44.

On citera avant tout l'annonce feuilletonesque qui « informe le lecteur, d'abord à l'avance, puis le jour même, de la publication d'un nouveau feuilleton »⁷⁸⁰. Si l'on s'en tient au cas du *Petit Journal*, l'annonce feuilletonesque est le plus souvent imprimée sur la première page : en règle générale, elle est parue sur la première colonne, mais elle est insérée sur la troisième colonne lorsque le journal est constitué de six colonnes. À en juger par cette place accordée à l'annonce publicitaire, le rédacteur du journal avait pour intention d'attirer l'attention du lecteur qui commencera par lire normalement la première page du journal. Cette intention éditoriale est manifeste dans l'organisation typographique du texte annonciateur. Pour s'en convaincre, on reproduira l'annonce publicitaire du *Remords d'un ange* d'Adolphe d'Ennery insérée dans *Le Petit Journal* le 7 septembre 1887 (figure 50) :



Figure 50 : Annonce publicitaire du *Remords d'un ange* mis en feuilleton dans *Le Petit Journal*

(Propriété de la Bibliothèque Nationale)

À observer l'annonce feuilletonesque, on sera frappé par son aspect visuel : le nom du journal, celui de l'auteur et le titre du roman (qui est mentionné deux fois en s'appuyant sur une pragmatique de la redondance) sont imprimés avec caractères gras. Cette typographie permet à l'annonce de se distinguer dans l'espace du journal saturé de divers articles. L'invitation à la lecture consiste donc tout d'abord à attirer l'œil du lecteur du journal qui n'est pas encore le lecteur du roman.

Cette invitation à la lecture est ensuite relayée par l'élément discursif, autrement dit, par le court texte qui vise à caractériser la nature du roman. Comme le note Anne-Marie Thiesse, les

⁷⁸⁰ Daniel Couégnas, *Fictions, énigmes, images*, op.cit., p.17.

annonces feuilletonesques « sont stéréotypées pour que l'on puisse les considérer comme une série de variations légères autour d'un modèle unique, dans la presse populaire du moins »⁷⁸¹. Cela se comprendra en se rapportant à deux annonces de feuilletons du *Petit Journal* :

Demain, nous commencerons en feuilleton : *L'Idiote*, grand roman inédit, par Émile Richebourg. L'auteur d'*Andréa la Charmeuse*, de *La Fille maudite*, de *Deux mères*, du *Fils*, romans émouvants, dramatiques, poignants, qui ont eu un immense succès dans le *Petit Journal* et en librairie, vient d'écrire un récit du plus puissant intérêt qui s'emparera de l'esprit des lecteurs dès le premier feuilleton. C'est un drame plein de passions, de générosités, de dévouements, d'intrigues tortueuses, d'attentats ; c'est la vie même⁷⁸².

Le samedi 23 septembre, dans notre numéro daté du 24, nous commencerons la publication d'un nouveau feuilleton : *Simon et Marie*, roman inédit des plus dramatiques, écrit spécialement pour le *Petit Journal*, par Xavier de Montépin. L'auteur de *La Fille de Marguerite*, du *Fiacre n° 13*, du *Médecin des folles* et de toute une série de romans qui ont eu un succès retentissant dans le *Petit Journal* et en librairie, s'est encore surpassé dans *Simon et Marie*, un récit entraînant, émouvant, dramatique, aux situations multiples, dont les personnages, photographiés pour ainsi dire, laisseront dans l'esprit de nos lecteurs un ineffaçable souvenir⁷⁸³.

Ces deux annonces « sont à peu près interchangeables, bien qu'elles s'appliquent à des œuvres de romanciers différents », si l'on emploie les termes d'Anne-Marie Thiesse⁷⁸⁴. Une telle ressemblance des annonces, dont nous allons examiner la raison plus tard, caractérise les annonces publiées dans d'autres journaux, comme en témoignent ces deux annonces publiées dans *La Nation* et dans *La Petite République française* :

Mardi prochain, *La Nation* commencera l'intéressant roman *Les Deux Orphelines* par Adolphe d'Ennery. Le drame des *Deux Orphelines* fait courir tout Paris à la Porte-Saint-Martin qui vient de le remettre à la scène dans des conditions exceptionnellement brillantes. Nous lecteurs retrouveront dans le roman les émotions poignantes ressenties au théâtre et y découvriront en outre des effets inconnus et saisissants qui feront verser bien des larmes. Le roman *Les Deux Orphelines* est une œuvre forte, vibrante, empoignante, admirablement écrite et d'une puissance de conception merveilleuse. *Les Deux Orphelines* captiveront sûrement au plus haut degré nos lecteurs et nos lectrices⁷⁸⁵.

M. Émile Richebourg, l'auteur de *l'Enfant du faubourg* et de *La Fille maudite* – deux romans qui ont passionné tour à tour un million de lecteurs – a écrit pour nous une nouvelle œuvre, la plus pathétique et la plus saisissante. *Les Deux Berceaux*, tel est le titre de ce roman que nous présentons avec confiance à nos lecteurs, et dont le succès sera aussi légitime qu'il est certain⁷⁸⁶.

⁷⁸¹ Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien*, op.cit., p.96.

⁷⁸² Annonce d'*Idiote* d'Émile Richebourg publiée dans *Le Petit Journal* le 10 septembre 1880.

⁷⁸³ Annonce de *Simon et Marie* de Xavier de Montépin publiée dans *Le Petit Journal* le 9 septembre 1882.

⁷⁸⁴ Anne-Marie Thiesse, op.cit., p.97.

⁷⁸⁵ Annonce des *Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery publiée dans *La Nation* le 31 janvier 1892.

⁷⁸⁶ Annonce des *Deux berceaux* d'Émile Richebourg publiée dans *La Petite République française* le 6 août 1876.

À lire les annonces citées, et si ce n'est pas le cas absolu, on retiendra deux traits fondamentaux qui expliquent la ressemblance de ces annonces. D'une part, il s'agit de l'usage de la formule « Auteur de... ». Si nous nous appuyons sur la remarque proposée par Gérard Genette dans ses *Seuils*, cette formule « auteur de... » consiste en elle-même en une « modalité fort retorse de la déclaration d'identité : identité, [...], qui met explicitement au service d'un livre le succès d'un précédent, et qui surtout s'arrange pour constituer une entité auctoriale sans recours à aucun nom, authentique ou fictif »⁷⁸⁷. Le recours à la formule « auteur de... » est d'autant plus efficace que les lecteurs issus des couches populaires n'ont pas prêté une attention particulière au nom de l'auteur. Anne-Marie Thiesse affirme que, alors que de nombreux enquêtés connaissent *La Porteuse de pain* et *Les Deux Orphelines*, « aucun enquêté n'[a] pu citer les noms des auteurs de ces célèbres romans populaires » qui « ont fait l'objet d'innombrables rééditions en feuilletons ou en volumes, de mises en scène théâtrales et d'adaptations cinématographiques »⁷⁸⁸. Ce n'est donc pas le nom d'auteur mais ses romans antérieurs qui permettent au lecteur d'identifier la nature du roman qu'il va lire. Chez les lecteurs appartenant aux classes populaires, la figure de l'auteur, qui participe à l'orientation de la lecture, se construit par l'*ethos* inscrit dans ses romans antérieurs.

D'autre part, et c'est le deuxième trait des annonces, elles recourent à des termes qui font toujours référence « à une psychologie des sentiments tout à la fois simple, violente et irrationnelle, où les sensations du cœur se manifestent dans les attitudes du corps »⁷⁸⁹. Le plus souvent, le roman est caractérisé par ce genre de termes, tels que « dramatique », « touchant », « vibrant », « empoignant », « palpitant », « émouvant », etc. Pour mieux caractériser l'argument développé dans les annonces, nous nous proposons de citer la remarque formulée par Daniel Couégnas lorsqu'il a analysé les annonces publiées dans les journaux rennais de 1870 à 1914 :

L'importance, c'est le choc des épithètes, l'escalade convenue des superlatifs, en résumé une pratique du langage conçue comme un code de lieux communs qui séduit sans surprise le lecteur en puissance. C'est là le rapport au langage qui est celui du tout venant des feuilletonistes.

On peut dire pour conclure cette partie de l'exposé que les jugements de valeur littéraire exprimés dans ces annonces se caractérisent par les traits suivants : arbitraires, souvent tautologiques, superlatifs, stéréotypés⁷⁹⁰.

En d'autres termes, nous pouvons dire, avec Anne-Marie Thiesse, que :

⁷⁸⁷ Gérard Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p.49.

⁷⁸⁸ Anne-Marie Thiesse, *op.cit.*, p.35.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p.98.

⁷⁹⁰ Daniel Couégnas, *op.cit.*, p.19.

Loin d'indiquer précisément le « contenu » de chaque roman, les annonces ne présentent jamais que des thèmes génériques (l'amour, la lutte, la mort), plus ou moins bien rapportés aux situations particulières du feuilleton dont elles font la réclame. Somme toute, l'annonce n'en dit pas plus, et même plutôt moins, sur le « contenu » qu'une critique littéraire lettrée⁷⁹¹.

En nous appuyant sur ces remarques, nous pouvons aller plus loin pour discerner la fonction jouée par l'annonce dans le guidage ou bien le pré-guidage de lecture. Si l'annonce se contente de suggérer de manière ambiguë le contenu du roman dont elle informe de la publication prochaine au lecteur, on peut penser qu'elle contribue plus ou moins à ménager les attentes du lecteur potentiel. Autrement dit, moins elle dit quelque chose sur le contenu du roman, plus elle est capable de préparer l'effet de « tension narrative ». Raphaël Baroni souligne en effet que les « attentes générales portant sur la forme ou la nature des récits que l'on est sur le point d'actualiser dépendent largement des informations transmises par voie de paratexte »⁷⁹². Dans le cas de l'annonce feuilletonesque, nous pouvons donc supposer que c'est pour ne pas dire grand-chose que l'annonce participe à créer une sorte d'énigme sur le contenu du roman à publier, ce qui permettra de susciter la « curiosité » chez le lecteur potentiel et donc son désir de lire.

À réexaminer les annonces citées sous cet angle d'attaque, on constatera en effet qu'elles contiennent des expressions qui se rapportent à la dynamique de la « tension narrative » : « un drame [...] d'intrigues tortueuses, d'attentats », « un récit entraînant », ou « effets inconnus et saisissants », « les émotions poignantes », etc. Si de telles indications semblent préparer le lecteur de l'annonce à un roman dont l'intrigue promet d'exciter sa « curiosité », c'est qu'elles n'expliquent jamais de façon concrète le contenu des romans qu'elles entendent caractériser.

L'annonce participe parfois au ménagement de l'effet de « tension narrative » d'une manière explicite. C'est par exemple le cas de cette annonce de *Chanteuse des rues* de Xavier de Montépin publiée le 4 janvier 1902 dans *Le Petit Journal* :

[...] Sans déflorer le sujet de *Chanteuse des rues*, nous pouvons dire qu'il est dramatique, et captivant, entre tous. Quoi de plus émouvant que la situation d'une femme jeune et belle, mariée à un grand artiste qu'elle adore, et se faisant chanteuse des rues pour chercher, pour trouver la preuve de l'innocence de son mari injustement condamné ? Nous prédisons un triomphe à *Chanteuse des rues*⁷⁹³.

⁷⁹¹ Anne-Marie Thiesse, *op.cit.*, p.100.

⁷⁹² Raphaël Baroni, *La Tension narrative, op.cit.*, p.228.

⁷⁹³ Annonce de *Chanteuse des rues* de Xavier de Montépin publiée dans *Le Petit Journal* le 4 janvier 1902.

Cette brève explication anticipe le « *nœud* » – au sens donné par Raphaël Baroni – du roman à publier, en précisant que le mari de cette femme est injustement condamné et que la femme, devenue chanteuse des rues, cherche la preuve de son innocence. Ce « *nœud* » est alors susceptible de susciter des interrogations chez le lecteur de l'annonce, et cela de deux manières : d'une part, il invite le lecteur à se demander comment et pourquoi le mari a été injustement condamné ; d'autre part, il le conduit à se demander si sa femme réussira ses enquêtes pour obtenir la réhabilitation de son mari. En d'autres termes, l'annonce contribue à susciter la « curiosité » et le « suspense » à la fois, en présentant par avance la situation narrative provisoirement ambiguë (qui cache la raison pour laquelle le mari a été injustement condamné) et la situation narrative dont le développement futur est incertain (la chanteuse, atteindra-t-elle son but ?).

13.2. L'annonce de l'édition en livraisons, en fascicules, et de l'édition bon marché à 65 centimes

Lorsqu'il est publié dans l'édition en livraisons et en fascicules, le texte est également accompagné de l'annonce publicitaire. À la différence du cas de publication dans le journal quotidien, où le texte et son annonce publicitaire sont publiés dans le même support (le journal quotidien), dans le domaine de publications en livraisons et en fascicules, le texte et son annonce publicitaire sont publiés séparément : avant ou lors de la publication du roman, l'annonce publicitaire paraît dans les journaux quotidiens, tels que *Le Petit Journal* et *Le Petit Parisien* : notre examen sur ces deux quotidiens montre que l'annonce publicitaire est le plus souvent imprimée sur la dernière page du journal (la quatrième page, ou la sixième page lorsque le journal contient six pages), consacrée aux diverses publicités. Comme l'annonce feuilletonesque, celle de l'édition en livraisons et en fascicules vise avant tout à attirer l'œil du lecteur potentiel : par une typographie décorative, elle entend se distinguer parmi d'autres publicités.

Deux types d'annonce seront pris en compte. Le premier est celui qui, comme l'annonce feuilletonesque, propose un texte court visant à caractériser la nature du roman. Pour présenter son aspect visuel, nous nous proposons de reproduire l'annonce publicitaire de l'édition en livraisons de *L'Idiot* d'Émile Zola insérée dans *Le Petit Journal* le 14 mars 1882 (figure 51) :

EN VENTE CHEZ TOUS LES LIBRAIRES

L'IDIOTE

GRAND ROMAN DRAMATIQUE
Par **EMILE RICHEBOURG**

Auteur de la *Fille maudite*, de l'*Enfant du Faubourg*, du *Fils*, de *Jean Loup*, etc.

L'Idiote, comme le *Fils*, plaira à nos lecteurs : c'est un roman de famille, une étude de la vie intime, aux scènes les plus poignantes et les plus dramatiques.

Tous les personnages de ce drame émouvant et vrai jouent leur rôle avec un sentiment d'honnêteté sympathique qui gagne le lecteur dès les premières pages.

Chacun sait que le succès persistant d'EMILE RICHEBOURG est dû à l'intérêt et à l'honnêteté qui s'attachent à ses romans ; cela se comprend, le public est fatigué de lire tous les drames impossibles où souvent l'odieux le dispute à l'in vraisemblable pour produire les scènes les plus monstrueuses et les plus révoltantes.

Le public, écœuré avec juste raison, aime à se reposer dans de saines lectures qui, tout en l'intéressant, lui donnent la satisfaction du cœur.

Nous sommes persuadés que l'Idiote aura dans notre édition illustrée le grand succès qu'elle mérite.

En vente 2 livraisons à 10 cent. par semaine. — 50 cent. la série ; franco 60 cent.

Abonnement à l'ouvrage complet par série tous les 15 jours, *franco* contre mand.-pte de 9 fr. à l'éditeur

F. ROY, rue Saint-Antoine, 185, Paris

Figure 51 : Annonce publicitaire de l'édition en livraisons de *L'Idiote* publiée par l'éditeur Roy

(Propriété de la Bibliothèque Nationale)

À lire cette annonce, on constatera qu'elle est caractérisée par les mêmes traits que les annonces des romans publiés dans le journal quotidien : on y retrouvera les termes qualificatifs qui visent à expliquer la nature du roman, tels que les « scènes les plus poignantes et les plus dramatiques », le « drame émouvant et vrai », « un sentiment d'honnêteté sympathique qui gagne le lecteur dès les premières pages », etc. On notera néanmoins que l'annonce de l'édition en livraisons est plus détaillée que celle du feuilleton, dans la mesure où elle explique que « le succès persistant d'Emile Richebourg est dû à l'intérêt et à l'honnêteté qui s'attachent à ses romans », et que le public, « fatigué de lire tous les drames impossibles [...] » désire lire les drames vraisemblables, tels qu'ils sont retrouvés dans les romans d'Emile Richebourg. Quoi qu'il en soit, l'argument ainsi développé dans cette annonce demeure ambigu, ce qui nous conduit à supposer qu'elle joue plus ou moins en faveur de la production d'effet de « tension narrative ».

Si l'on s'en tient aux romans qui constituent notre corpus d'étude, ce premier type d'annonce publicitaire, qui offre un texte court pour vanter le roman à publier, est cependant rare. La majorité des annonces publicitaires de l'édition en livraisons et en fascicules ne dit rien et presque rien sur la nature du roman et sur le talent de son auteur : elle ne propose pas de court texte explicatif. Ce deuxième type d'annonce publicitaire se contente d'indiquer tout simplement le nom de l'auteur, le titre du roman et les informations pratiques. Nous reproduisons deux annonces publicitaires, celle de l'édition en livraisons d'*Andréa la*

Charmeuse publiée en 1885 par l'éditeur Roy (figure 52) et celle de l'édition en fascicules de *La Porteuse de pain* publiée en 1902 par l'éditeur Fayard (figure 53) :



Figure 52 : Annonce publicitaire de l'édition en livraisons d'*Andréa la Charmeuse* publiée par l'éditeur Roy

(Propriété de la Bibliothèque Nationale)



Figure 53 : Annonce publicitaire de l'édition en fascicules de *La Porteuse de pain* publiée par l'éditeur Fayard

(Propriété de la Bibliothèque Nationale)

Si l'annonce de l'édition en livraisons et en fascicules ne développe pas l'argument destiné à caractériser la nature du roman et le talent de son auteur, c'est probablement parce que le roman a été déjà publié dans le journal, qu'il s'agit de sa republication. Mais, cette remarque doit être corrigée, dans la mesure où l'annonce n'explique pas forcément la nature du roman et le talent de son auteur, même s'il s'agit de la première publication. C'est par exemple le cas des *Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery, publié par l'éditeur Rouff entre 1887 et 1889. Le 19 février 1887, l'éditeur insère cette annonce pour ce roman dans *Le Petit Journal* (figure 54) :



Figure 54 : Annonce publicitaire de l'édition en livraisons des *Deux Orphelines* publiée par l'éditeur Rouff

(Propriété de la Bibliothèque Nationale)

Comme l'indique l'annonce, il s'agit donc du « grand roman inédit ». Il est étonnant de constater que l'éditeur Rouff se contente de lancer une telle annonce pauvre en informations sur la nature du roman et sur l'auteur, loin de vanter le nouveau roman de notre romancier, si l'on se souvient que la pièce de théâtre à l'origine de ce récit a remporté un grand succès au sein du large public après sa première représentation datée du 20 janvier 1874 au Théâtre de la Porte-Saint-Martin. Quoi qu'il en soit, il nous semble que l'annonce publicitaire de l'édition en livraisons et en fascicules s'appuie sur une autre stratégie que celle du feuilleton, afin d'inviter le lecteur potentiel à la lecture.

À observer les trois annonces reproduites, on remarquera qu'elles donnent de l'importance aux informations pratiques : l'annonce des *Deux Orphelines* souligne que les 1^{ère} et 2^{ème} livraisons sont distribuées gratuitement, et l'annonce d'*Andréa la Charmeuse* déclare que « les 2 premières livraisons » se vendent à 5 centimes (le prix de vente des livraisons suivantes se fixe à 10 centimes), alors que l'annonce de *La Porteuse de pain* dit que le 1^{er} fascicule se vend à 5 centimes au lieu de 10 centimes. Il est vrai que, comme le remarque Nathalie Cetre, cette stratégie éditoriale consiste à organiser les opérations de « marketing » pour étudier la réaction du consommateur⁷⁹⁴. Mais, on peut considérer qu'elle facilite le premier contact du lecteur avec la production romanesque. C'est en distribuant les premières livraisons gratuitement ou en mettant en vente les premières livraisons (ou les premiers fascicules) à prix réduit (5 centimes au lieu de 10 centimes) que l'éditeur donne au lecteur l'accès facile à la production romanesque : une fois qu'il est invité à lire les premières livraisons données gratuitement (ou les premiers fascicules mis en vente à prix réduit), le lecteur ne renoncera pas à acheter les livraisons suivantes (ou les fascicules suivants) pour suivre le sort des personnages, d'autant plus qu'il sera capté par la séduction romanesque

⁷⁹⁴ Nathalie Cetre, *L'Édition en fascicules de romans français entre 1870 et 1914 et leur conservation par la BnF*, op.cit., p.36.

exercée par le récit de nos romanciers. Plutôt qu'elle valorise la nature du roman même et le talent de son auteur, l'annonce publicitaire de l'édition en livraisons et en fascicules met donc l'accent sur la valeur commerciale de publication. En d'autres termes, si l'annonce feuilletonesque vise à stimuler le désir de lecture en s'appuyant sur un texte court dont l'argument est susceptible de ménager l'effet de « tension narrative », l'annonce de l'édition en livraisons et en fascicules consiste à stimuler le désir de l'achat. Ce qui est important pour l'éditeur, c'est de susciter l'adhésion du lecteur potentiel à l'achat de la production romanesque. La valorisation sur le texte romanesque même n'est pas efficace. Si l'annonce vantait la valeur littéraire du texte pour le présenter comme un roman très charmant, le lecteur potentiel appartenant souvent à des classes modestes ne serait pas forcément invité à acheter la production romanesque. L'annonce de l'édition en livraisons et en fascicules consiste à souligner la facilité de l'accessibilité au roman, permise par la « prime » qui consiste à proposer les premières livraisons (les premiers fascicules) gratuitement ou à prix réduit.

L'annonce publicitaire de l'édition bon marché s'appuie sur une stratégie identique à celle de l'édition en livraisons et en fascicules. Elle est souvent insérée dans les journaux quotidiens : la dernière page du journal est accordée à cette annonce publicitaire pour l'édition bon marché. Nous reproduisons l'annonce de l'édition bon marché des *Deux Orphelines* insérée dans *Le Petit Parisien* le 15 décembre 1908 (figure 55) :

DE PLUS EN PLUS FORT ! !
N'achetez plus que
LE LIVRE ILLUSTRÉ à **65**
Aujourd'hui paraît
LES DEUX ORPHELINES
 par **Adolphe D'ENNERY**

| | | |
|-----------------------------|--------------------------|---------------------------|
| 370 Pages | L'Ouvrage complet | Chaque volume |
| 35.000 LIGNES | | contient |
| 1.600.000 MOTS | 65 | un Ouvrage complet |
| 5 Hors-Texte | centimes | |
| en couleurs | | EN VENTE PARTOUT |
| 14 gravures sur bois | | |
| par RIOU | | |

LE LIVRE ILLUSTRÉ paraîtra deux fois par mois le 15 et le 30
 Envoi franco contre 0 fr. 85 en mandat ou timbres, aux
PUBLICATIONS Jules ROUFF & Co. 4, Rue de la Vrillière, PARIS (1^{er})

Figure 55 : Annonce publicitaire de l'édition bon marché à 65 centimes des *Deux Orphelines* publiée par l'éditeur Rouff

(Propriété de la Bibliothèque Nationale)

Là encore, l'annonce tente de vanter la valeur commerciale de publication : elle souligne que c'est avec le prix de 65 centimes seulement que le lecteur peut se procurer le livre qui contient un ouvrage complet, qui est agrémenté par 16 illustrations de Riou (5 hors-texte, 11 gravure sur bois) et dont la quantité textuelle est considérable (670 pages, 35. 000 lignes, 1.600.000 mots).

Il faut ajouter que même si l'annonce de l'édition en livraisons et en fascicules ne s'intéresse pas à valoriser le roman et son auteur, elle peut également jouer un rôle dans le ménagement des attentes de la lecture. Si nous reprenons l'exemple de l'annonce de l'édition bon marché des *Deux Orphelines*, la préparation des attentes du lecteur se fonde sur trois facteurs fondamentaux. D'une part, dans le cas où le lecteur a déjà vu le drame des *Deux Orphelines* (ou s'il a déjà entendu parler de l'intrigue par d'autres ou s'il a lu une critique sur ce drame, telle qu'elle a été publiée dans *Le Petit Journal*), il est capable d'identifier aisément le contenu du roman. D'autre part, si le lecteur ne connaît ni le drame ni l'auteur, le « titre » prend un rôle important dans le ménagement des attentes, dans la mesure où, comme le note Charles Grivel, « il provoque la curiosité en tant que l'information qu'il contient n'est ni suffisante ni autonome »⁷⁹⁵. À examiner le titre *Les Deux Orphelines*, on peut considérer qu'il qualifie le roman de manière plus ou moins tragique, puisqu'il s'agit de deux enfants sans parents. De là la préparation de double phénomène de « tension narrative » : pourquoi et comment ces deux enfants sont-elles devenues orphelines ? (la « curiosité ») ; que deviendront ces enfants sans protection des parents ? (le « suspense »). Enfin, si le lecteur fréquente les œuvres romanesques destinées à la grande consommation, le lecteur peut prévoir que l'absence des parents conduit deux enfants à s'engager dans une aventure pour chercher les parents, s'ils sont vivants (rappelons que Louise, une des orphelines, retrouve sa mère Diane de Vaudrey dans le roman).

13.3. L'annonce de la publication dans les journaux-romans

À des fins d'élargissement du son public, l'éditeur des journaux-romans profite également des journaux quotidiens pour y insérer l'annonce publicitaire, lorsqu'il publie ses nouveaux numéros. Comme dans le cas de l'édition en livraisons ou en fascicules et de l'édition bon marché, cette annonce, qui est publiée sur la dernière page du journal quotidien, consiste à

⁷⁹⁵ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque, op.cit.*, p.173.

valoriser la valeur commerciale de publication. Nous reproduisons l'annonce publicitaire des « Grands Romanciers » insérée par l'éditeur Rouff dans *Le Petit Journal* en 1905 (figure 56) :



Figure 56 : Annonce publicitaire des « Grands Romanciers » insérée dans *Le Petit Journal*

(Propriété de la Bibliothèque Nationale)

L'annonce souligne donc que c'est au prix de 10 centimes seulement que le lecteur peut se procurer un numéro des « Grands Romanciers » dont le texte est agrémenté par les « Magnifiques Illustrations » et qui publie quatre romans en même temps.

Les journaux-romans publient également l'annonce qui informe le lecteur de la publication des nouveaux romans dans ses numéros. En règle générale, l'argument développé dans l'annonce des journaux-romans est proche de celui qui caractérise l'annonce du feuilleton. Mais, parfois, l'annonce se fonde sur une autre stratégie qui vise à ménager les attentes du lecteur, comme en témoigne l'annonce publiée le 23 août 1912 par l'éditeur Rouff dans le numéro 462 des « Grands Romanciers » :

Prochainement, Les Grands Romanciers commenceront la publication de plusieurs romans nouveaux, choisis parmi les plus palpitants des auteurs populaires les plus réputés.

Nous pouvons annoncer dès maintenant que la note exquise et sentimentale sera représentée par le maître du genre, Émile Richebourg

Le roman d'imagination brillante et d'aventures historiques sera signé du nom illustre de Xavier de Montépin.

L'œuvre de passion et d'intrigue qui sait rendre le lecteur tout frémissant d'intérêt sera à la plume du grand écrivain populaire, Georges Maldague.

En outre à côté de ces nouveaux romans continuera à paraître l'œuvre si mouvementée de Jules Mary, *Sabre au clair !* [...] ⁷⁹⁶

⁷⁹⁶ Annonce publiée dans le numéro 462 des « Grands Romanciers » le 23 août 1912.

Pour stimuler l'intérêt du lecteur, l'éditeur Rouff restreint arbitrairement et stratégiquement la livraison des informations sur les romans à publier : l'annonce omet ses titres, alors qu'elle se contente de préciser les noms des auteurs et de caractériser leurs romans par des termes ambigus. L'annonce conduit ainsi le lecteur à deviner les romans à publier à partir de ces deux pistes. Si une telle stratégie publicitaire est possible, c'est que, dans la majorité des cas, la visée éditoriale de ce journal illustré est de puiser dans les œuvres déjà publiées soit en feuillets, en livraisons ou en fascicules. Le lecteur, s'il était « savant », serait capable d'identifier les romans à venir, en se référant à ses expériences de lecture des œuvres antérieures de ces romanciers : la combinaison de « la note exquise et sentimentale » avec le nom d'Émile Richebourg, par exemple, permettra à ce lecteur familier à ses romans de déduire son roman à publier.

Si la plupart des annonces publicitaires ont pour fonction de ménager les attentes du lecteur, en suscitant d'une façon ou d'une autre le « suspense » ou la « curiosité », certaines annonces des journaux-romans s'appuient sur un autre type de stratégie pour l'encadrement de la lecture. C'est par exemple l'annonce des *Millions de M. Joramie* d'Émile Richebourg publiée le 5 juin 1905 dans les « Grands Romanciers » :

Ce sont de douces larmes que fera couler le récit de la vie de Mme Lureau, de sa fille Eugénie et de la brave Denise Morel, véritable ange de dévouement. C'est le mépris et la haine, que suscitent les machinations des Rabiot, des Parizot et des Fournel assoiffés d'or et cherchant non seulement à recueillir *Les Millions de M. Joramie*, mais encore chacun à frustrer ses complices. Faut-il donc que la fortune ait ses terribles revers, qu'il soit rare que sa possession ne soit pas accompagnée de luttes et même de drames terribles ! L'amour pur, la tendresse et l'affection véritable ne viennent pas toujours à bout de guérir toutes les blessures, et la vie réserve souvent ses plus grandes douleurs à ceux qui, en apparence, semblent être des favorisés du sort. Il fallait la plume d'Émile Richebourg pour recueillir les aventures narrées dans *Les Millions de M. Joramie* et montrer la beauté ou la vilénie de la multitude de personnages qui évoluent dans ce chef-d'œuvre. De remarquables illustrations et gravures sur bois, de Félix Régamey, Navellier-Longueval, ornent ce magnifique ouvrage⁷⁹⁷.

L'annonce met tout d'abord en évidence l'opposition entre le Bien et le Mal qui structure l'intrigue du récit, en évoquant les réactions potentielles que le lecteur peut manifester pour les personnages positifs (« douces larmes »), d'un côté, et pour les personnages négatifs (« le mépris et la haine »), de l'autre côté. L'annonce entend ainsi diriger par avance, dans une direction unique, l'interprétation du récit qui sera actualisée par le lecteur : il faut sympathiser avec Mme Lureau, Eugénie et Denise Morel, car ce sont elles qui entraînent les « douces larmes », et il faut détester les Rabiot, les Parizot et les Fournel, car ils « cherchent »

⁷⁹⁷ Annonce des *Millions de M. Joramie* d'Émile Richebourg publiée dans les « Grands Romanciers » le 5 juin 1908.

injustement « à recueillir *Les Millions de M. Joramie* ». Dès le deuxième paragraphe, l'annonce semble mettre en valeur la vraisemblance du récit, en exposant ou en inventant une sorte d'« opinion publique » qui permet d'ancrer ce que le récit raconte dans la réalité du lecteur. C'est « la plume d'Émile Richebourg » qui donne à voir et à lire ces « faits » largement partagés : « la fortune [a] ses terribles revers » ; « sa possession » est toujours « accompagnée de luttes et même de drames terribles » ; « l'amour pur, la tendresse et l'affection » ne sont pas forcément capables de « guérir toutes les blessures », etc. L'annonce participe ainsi à justifier la vraisemblance du récit.

Enfin, l'annonce publicitaire des journaux-romans utilise une autre stratégie pour pré-orienter la lecture du récit. C'est par exemple le cas de l'annonce rédigée le 18 juillet 1905 par l'éditeur Rouff qui publie *Andréa la Charmeuse* d'Émile Richebourg dans le « Conteur Populaire » :

Il nous faut revenir aujourd'hui sur ce que nous disions la semaine dernière d'*Andréa la Charmeuse*, l'excellent roman d'Émile Richebourg dont nous allons incessamment commencer la publication ; nous avons en effet à satisfaire la curiosité des nombreux lecteurs qui nous ont écrit à ce sujet depuis la semaine dernière.

Andréa la Charmeuse est-elle une jeune fille honnête ou une grande courtisane, est-elle plus malheureuse que coupable ou plus coupable que malheureuse ? C'est ce que nos lecteurs apprécieront au cours du palpitant récit qu'ils vont avoir le plaisir de lire bientôt.

Ce que nous pouvons leur garantir, c'est que la lecture de ce roman leur procurera non seulement un vif plaisir, mais encore une douce et saine émotion [...] ⁷⁹⁸

On notera que, plutôt qu'elle entend canaliser dans une direction unique l'interprétation du récit qui sera actualisée par le lecteur, l'annonce ne formule pas une conclusion : l'interprétation axiologique sur *Andréa la Charmeuse* (Est-elle « une jeune fille honnête ou une grande courtisane » ? Est-elle « plus malheureuse que coupable ou plus coupable que malheureuse ? ») est confiée au lecteur (« C'est ce que nos lecteurs apprécieront au cours du palpitant récit qu'ils vont avoir le plaisir de lire bientôt »).

⁷⁹⁸ Annonce intitulée « Un chef-d'œuvre » insérée dans le n° 41 du « Conteur Populaire » le 18 juillet 1905.

Chapitre XIV : L'illustration

La description bibliographique, que nous avons déjà proposée, montre que l'illustration se mêle intimement à la publication des romans. On dit souvent que cet usage fréquent de l'illustration vise à contrebalancer la matérialité pauvre du support sur lequel le texte s'imprime avec du mauvais papier et des caractères fatigués : il s'agit de donner un aspect luxueux à l'objet imprimé médiocrement fabriqué. Mais, l'illustration ne se contente pas d'assumer cette fonction matérielle : elle participe pleinement au guidage de la lecture, ce que nous tentons d'étudier ici.

14.1. L'illustration de couverture de l'édition bon marché à 65 centimes

Nous commençons par examiner l'illustration de couverture de l'édition bon marché. Comme dans le cas de l'illustration de l'édition en livraisons et en fascicules que nous allons examiner plus tard, c'est l'éditeur qui se charge de sélectionner l'illustrateur et les illustrations. Cela nous conduit à penser, avec Matthieu Letourneux, qui a analysé les illustrations dans le domaine de publication en livraisons, que le « processus d'illustration passe par un double crible interprétatif » :

[...] à l'interprétation de l'artiste s'ajoutera celle de l'éditeur, qui choisit les illustrateurs (puisqu'ils sont souvent plusieurs) qu'il juge adaptés au texte, qui sélectionne éventuellement en aval les images qui lui paraîtront vendeuses, qui peut décider même de tirer parti d'un jeu d'images conçues à l'origine pour un autre texte parce qu'elles cadrent avec le nouveau texte, et qui impose ainsi une première lecture interprétative du texte⁷⁹⁹.

La fonction fondamentale de l'illustration de couverture de l'édition bon marché est de s'imposer comme une « affiche en réduction » : elle doit être « saisie *instantanément*, appréhendée, déchiffrée de manière *univoque* par le regard afin de provoquer désir ou curiosité, conditions nécessaires d'une lecture ultérieure du roman », pour reprendre la formule de Daniel Couégnas qui a analysé les illustrations de Gino Starace, l'illustrateur des volumes publiés dans le « Livre populaire » de l'éditeur Fayard⁸⁰⁰. Pour accrocher le lecteur potentiel, l'illustration de couverture se donne donc comme tâche de synthétiser l'une des

⁷⁹⁹ Matthieu Letourneux, « Illustration et sérialité dans les livraisons romanesques (1870-1910), *op.cit.*

⁸⁰⁰ Daniel Couégnas, *Fictions, énigmes, images, op.cit.*, p.60.

scènes les plus dramatiques du récit. Cette dramatisation visuelle du récit se fonde sur ce que Daniel Couégnas appelle l'« *illusion du mouvement* »⁸⁰¹.

L'un des procédés, qui permettent de créer une telle illusion, consiste à décrire les personnages dans des « *positions anatomiques très tendus*, à l'extrême limite du jeu des articulations »⁸⁰². Lorsqu'il illustre la couverture de l'édition bon marché de *Martyre !* d'Adolphe d'Ennery (figure 57), E. Roniat utilise un tel procédé :

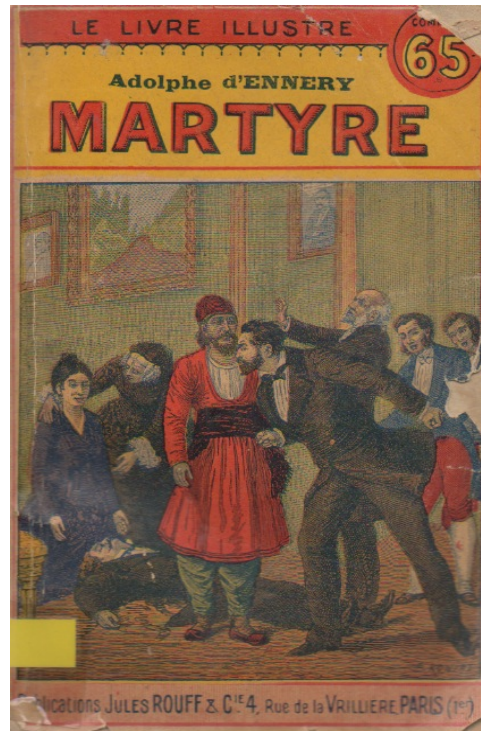


Figure 57 : Illustration de la couverture de l'édition bon marché à 65 centime de *Martyre !* publiée par l'éditeur Rouff

(Propriété de la Bibliothèque de l'Université de Limoges)

On notera que cette illustration représente une scène extrêmement tendue. Un homme, qui semble être mort, est étendu juste à côté de la femme dont les yeux sont exorbités et dont la posture est immobilisée : elle est frappée de stupeur, sans doute à cause de ce qui se passe sous ses yeux ; les gestes de la vieille femme, qui va soutenir avec les bras cette femme, traduiront l'intensité de sa stupeur, et cela signifiera qu'elle est au point de tomber par terre, en perdant la raison. L'attitude de l'homme en habit rouge et vert, qui est représenté au centre de l'illustration, est également caractérisée par la stupeur, comme le montrent son immobilité et l'expression de ses yeux.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p.64.

⁸⁰² *Ibid.*, p.65.

La situation tendue ainsi représentée dans cette illustration est renforcée par la figure d'un autre homme dont les mains et les jambes, écartées ou tendues, semblent exprimer l'agressivité. Et les gestes de trois personnages masculins, dont un lève la main tendue et dont deux dévisagent avec inquiétude l'intérieur de la chambre, témoignent que quelque chose extraordinaire se passe dans ce moment visualisé par l'illustration. L'opposition de l'immobilité de deux personnages (la femme dont les yeux sont exorbités et l'homme en habit rouge et vert) et du mouvement des autres personnages représente une tension de cette scène visualisée. Tous ces gestes et toutes ces attitudes des personnages figurés contribuent à mettre l'accent sur l'intensité de l'action dramatique : si l'on s'appuie sur l'expression de Daniel Couégnas, « l'émotion intense jaillit de ces yeux exorbités, de ces corps cambrés, de ces jambes arc-boutées »⁸⁰³.

Toutefois, il arrive parfois que l'illustration ne soit pas fidèle aux passages qu'elle illustre. Ainsi, l'illustration d'E. Roniat ne correspond pas parfaitement à la description d'Adolphe d'Ennery. La couverture de *Martyre !* illustre la scène où Roger de Moray (l'homme en position agressive), en croyant que le jeune homme (l'homme étendu par terre), qui vient en visite chez Laurence (la femme frappée de stupeur), est l'amant de sa femme, se met en fureur et tue cet homme nommé Robert Burel. Notre romancier décrit cette scène sous ces termes :

M. de Moray poussa un véritable rugissement. Il se jeta vers la cheminée pour y ramasser les papiers où il croyait que se trouvait l'indéniable preuve de son déshonneur.

Alors Robert le repoussa avec force et, pour donner au feu le temps d'accomplir son œuvre, il s'adossa contre la cheminée, les bras croisés.

Un coup de pistolet retentit.

- Meurs donc ! cria M. de Moray.

Laurence poussa un cri désespéré, déchirant. Robert, lui, ne prononça pas une parole. Mais il avait été atteint et il chancela.

Le blessé avait fait un pas en avant et se soutenait au dossier d'un fauteuil, d'une main ; de l'autre il se pressait la poitrine. Cependant, pas une goutte de sang ne coulait de sa blessure. Les chairs s'étaient refermées après le passage de la balle et l'étouffement se produisait presque instantanément.

- Monsieur, dit le malheureux dont les paroles pouvaient à peine traverser la bouche, j'étais sans armes... et vous m'avez tué !... C'est un assassinat !

Il n'en put dire davantage et tomba en avant, la face contre terre.

Une dernière convulsion remua tout son être, une dernière gorgée de sang lui vint aux lèvres... puis un soupir... plus rien.

Ses yeux morts, grands ouverts, semblaient cependant toujours fixés sur la complice de son dévouement, comme pour continuer à lui imposer un éternel silence.

Ce fut ce sinistre regard qui fit comprendre à Laurence que tout était fini. Elle se rejeta brusquement en arrière avec terreur. (A d'Ennery, *Martyre !*, Paris, Rouff, coll. « Le Livre illustré », sans date, pp.172-173 ; c'est nous qui soulignons.)

⁸⁰³ *Ibid.*, p.63.

Dans l'écriture d'Adolphe d'Ennery, Roger de Moray tire « un coup de pistolet » pour tuer Robert Burel, mais nous ne trouverons cette arme ni à la main de Roger de Moray ni sur le sol de la chambre dans la scène représentée par l'illustration. Dans les passages cités, Robert Burel avait les « yeux morts, grands ouverts », mais il ferme ses yeux dans l'illustration. Enfin, si Maltar (l'homme en habit en rouge et en vert), madame Firmin de la Marche (la vieille femme) et monsieur Firmin de la Marche (le vieil homme) sont présents dans la scène proposée par notre romancier et dans l'illustration d'E. Roniat, deux jeunes hommes, qui dévisagent avec inquiétude l'intérieur de la chambre dans l'illustration, ne sont pas décrits par Adolphe d'Ennery.

À la différence de Gino Starace, « très fidèle à l'esprit comme à la lettre du roman dont il illustre la couverture »⁸⁰⁴, E. Roniat, l'un des illustrateurs des volumes publiés dans « Le livre illustré » de l'éditeur Rouff, ne respecte pas rigoureusement l'expression verbale de l'œuvre dont il illustre la couverture.

Quoi qu'il en soit, ce qui mérite d'être souligné, c'est que l'illustration participe à la préparation de l'effet de « tension narrative ». À observer l'illustration d'E. Roniat, on constatera en effet que la scène visualisée se présente comme une situation incomplète, qui est susceptible d'inviter le lecteur à se poser plusieurs questions : Quel est le rapport entre ces personnages représentés dans cette situation du conflit ? Pourquoi l'homme est-il étendu ? Est-il mort ? Qu'est-ce que signifie l'agressivité de l'autre homme ? Si la scène visualisée suscite de telles questions, c'est qu'elle se situe avant le texte : placée en amont du texte, l'image de l'illustration de couverture s'impose naturellement comme une sorte d'énigme, destinée à être déchiffrée par le lecteur potentiel ou le spectateur. En d'autres termes, l'illustration permet « un bouleversement de la chronologie (l'effet étant placé avant la cause par exemple) »⁸⁰⁵. L'illustration représente par avance un « effet » (une conséquence) des événements romanesques qui seront racontés dans le texte, mais elle ne figure pas la « cause » des ces événements : elle n'explique pas ce qui a entraîné ce résultat dramatiquement représenté. Le « *diagnostic* » porte donc sur le passé de la scène qui est visualisée par l'illustration et qui se présente sous forme de la situation provisoirement énigmatique.

Pour revendiquer notre hypothèse, nous examinons l'illustration de couverture de l'édition bon marché de *La Porteuse de pain* de Xavier de Montépin, publiée en 1907 par l'éditeur Fayard (figure 58) :

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p.67.

⁸⁰⁵ Raphaël Baroni, *La Tension narrative, op.cit.*, p.124.



Figure 58 : Illustration de la couverture de l'édition bon marché à 65 centime de *La Porteuse de pain* publiée par l'éditeur Fayard

(Propriété de l'auteur)

À la différence de couverture de *Martyre !* dont l'illustration se focalise sur la scène unique tenue comme la plus dramatique par l'éditeur, cette couverture de *La Porteuse de pain* choisit un autre type d'illustration. Illustrateur, Gino Starace propose l'image qui se décompose en trois unités singulières : une porteuse de pain, des enfants et l'incendie avec la flamme et la fumée. Si nous nous appuyons sur la remarque, formulée par Matthieu Letourneux à propos de l'illustration de l'édition en livraisons, l'illustration de couverture de *La Porteuse de pain* semble chercher à « offrir une vision panoptique d'un ensemble aux ramifications multiples qui n'est pas encore là – le roman – multipliant les allégories, scènes juxtaposées et visions de décors à valeur atmosphérique »⁸⁰⁶. Une telle image ainsi organisée en polyptique invite le lecteur potentiel à articuler les éléments représentés. En d'autres termes, elle contribue à activer le travail de l'interprétation du lecteur potentiel, de manière à le conduire à s'interroger sur ce qui lie les éléments représentés : Pourquoi la porteuse de pain contemple-t-elle les enfants ? Les enfants sont-ils de la porteuse de pain ? S'il en est ainsi, la porteuse de pain a-t-elle perdu ses enfants ? La raison de cette séparation n'est-elle probablement pas sans rapport avec l'incendie représenté à proximité des enfants (un incendie dont la présence dans

⁸⁰⁶ Matthieu Letourneux, « Illustration et sérialité dans les livraisons romanesques (1870-1910), *op.cit.*

l'illustration peut être constatée par la flamme décrite autour du titre), puisque la fumée, produite par cet incendie, semble séparer la porteuse de pain des enfants ?

L'illustration ouvre donc les virtualités du récit⁸⁰⁷. En donnant à voir la situation provisoirement incomplète, l'illustration participe ainsi à susciter la « curiosité » chez le lecteur et son désir de lire. Une fois produit, cet effet détermine la modalité de la lecture : dès qu'il commence à lire le texte, le lecteur est donc invité à désambiguïser par le biais du « *diagnostic* » la situation incomplètement visualisée par l'illustration de la couverture, jusqu'au moment où le texte fournira une réponse à son questionnement.

14.2. L'illustration de la 1^{ère} livraison et du 1^{er} fascicule

Comme celle de la couverture de l'édition bon marché, l'illustration qui agrémente la première page de la 1^{ère} livraison et la couverture du 1^{er} fascicule fonctionne en faveur de la production de l'effet de « curiosité ». Si l'on s'en tient à notre corpus, le plus souvent, ce type d'illustration propose l'image en diptyque ou en polyptique. Nous reproduisons l'illustration d'Éduard Riou qui décore la première page du cahier de la 1^{ère} livraison des *Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery publié entre 1887 et 1889 par l'éditeur Rouff (figure 59), et l'illustration d'Oswald Tofani qui agrémente la couverture du 1^{er} fascicule de *Jean Loup* d'Émile Richebourg publié par ce même éditeur entre 1912 et 1913 (figure 60) :

⁸⁰⁷ Matthieu Letourneux, *ibid.*

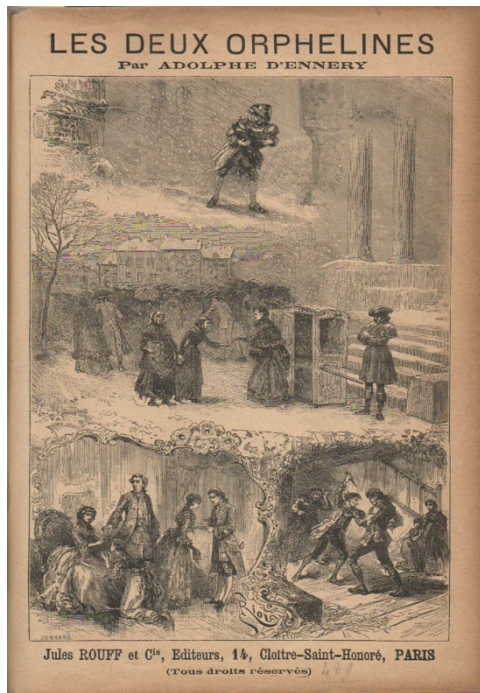


Figure 59 : Illustration de la couverture de la 1^{ère} livraison des *Deux Orphelines*, publiée par l'éditeur Rouff

(Propriété de l'auteur)



Figure 60 : Illustration de la couverture du 1^{er} fascicule de *Jean Loup*, publié par l'éditeur Rouff

(Propriété de l'auteur)

Comme le montrent les reproductions, l'image proposée par l'illustration des *Deux Orphelines* est décomposée en cinq unités singulières, alors que celle de *Jean Loup* est divisée en deux unités singulières. L'illustration donne à voir les virtualités du récit : les scènes représentées demandent donc au lecteur de les articuler et de les déchiffrer pour anticiper l'ensemble du récit.

Dans l'illustration de *Jean Loup*, nous pouvons voir un autre procédé qui permet de créer ce que Daniel Couégnas appelle l'« *illusion du mouvement* » : ici il s'agit moins de proposer la représentation « des personnages dans des *positions anatomiques très tendues*, à l'extrême limite du jeu des articulation », mais de proposer l'image qui est capable de « *suggérer l'illusion du hors-image* »⁸⁰⁸. Daniel Couégnas estime qu'une telle image est permise par le procédé qui consiste à briser le « *carcan visuel du cadre rectangulaire enserrant la scène* » et qui privilégie la « *composition en diagonale* »⁸⁰⁹. Ainsi, Oswald Tofani compose en *diagonale* deux chasseurs et Jean Loup, l'homme sauvage, dans l'espace cadré en rectangulaire. La perspective, ainsi respectée, évoque l'illusion de la profondeur de l'écart

⁸⁰⁸ Daniel Couégnas, *op.cit.*, p.64.

⁸⁰⁹ *Ibid.*

spatial qui sépare Jean Loup visé et en fuite, des deux chasseurs dont l'un va tirer un coup de fusil contre cet homme sauvage : Jean Loup, ainsi représenté, va sortir de la couverture à droite pour s'enfuir, tandis que deux chasseurs en position immobile pour bien viser l'homme sauvage restent dans le cadre rectangulaire de la scène illustrée. Cette illustration donne donc l'impression que l'action de la fuite de Jean Loup continue hors-image.

Nous avons déjà constaté qu'il existe l'édition en fascicules dont les couvertures sont agrémentées par une image identique, et que l'on retient deux types d'illustration. Le premier est celui qui représente les personnages ou les scènes du roman : c'est le cas de *La Porteuse de pain* de Xavier de Montépin publiée en fascicules par l'éditeur Fayard (figure 15⁸¹⁰). Le deuxième type est celui qui propose une image, qui ne se rapporte pas aux scènes ou aux personnages du roman : c'est le cas de *La Dame voilée* d'Émile Richebourg publiée en fascicules par l'éditeur Rouff dans la collection des « Œuvres d'Émile Richebourg » (figure 14⁸¹¹).

Le premier type d'illustration a pour visée d'insister sur l'unité du récit. Ainsi, l'illustration de l'édition en fascicules de *La Porteuse de pain* donne à voir le portrait de Jeanne Fortier qui est chargée du panier à pain. Ce portrait du personnage féminin suffira pour annoncer au lecteur qu'il s'agit d'un récit organisé autour de cette porteuse de pain. Cette anticipation sera renforcée par la piste linguistique fournie par le titre dont la « fonction thématique » (Gérard Genette) consiste à désigner le thème du roman.

Le deuxième type d'illustration mérite d'être souligné, puisqu'il est rare de « voir figurer, en couverture, non le sujet de l'œuvre, mais son destinataire »⁸¹². Ainsi l'illustration de la couverture de *La Dame voilée* publiée en fascicules dans la collection des « Œuvres d'Émile Richebourg » propose l'image d'une lectrice. Comme le note le rédacteur de l'article portant sur l'illustration qui agrmente la couverture du *Violoneux* de Charles Mérouvel, publié dans la collection du « Livre National » de l'éditeur Tallandier, une telle illustration a l'« intérêt de mettre en évidence un pacte de lecture propre à la littérature sentimentale, faisant en quelque sorte de la lectrice l'héroïne de l'œuvre »⁸¹³. Il est intéressant de noter que la figure de la liseuse semble désigner le mode, idéal, de la lecture des « Œuvres d'Émile Richebourg ». Si

⁸¹⁰ Voir la page 263.

⁸¹¹ *Ibid.*

⁸¹² « 4. Charles Mérouvel, *Le violoneux*, Paris, Tallandier, collection "Le livre National" s.d. Illustration de Maurice Toussaint », in *EPOP. Popular Roots of European Culture*, catalogue/catalogo, sous la direction de Federico Pagello, 2010, p.201.

⁸¹³ *Ibid.*

nous appuyons sur les expressions du rédacteur de l'article que nous venons de mentionner, nous pouvons dire que :

[...] son attitude, le délasserment voluptueux qui s'affiche sur ses traits disent le mode de lecture hédoniste [...]. Quant à la tenue – une robe de chambre, ou d'intérieur – elle désigne bien l'intimité, la détermination d'un espace de liberté féminin, via la lecture, qui inverserait l'image dévalorisée de la lectrice, “don Quichotte en jupons” dont Madame Bovary est devenue l'un des archétypes⁸¹⁴.

La lecture des romans doit être pratiquée dans l'espace intime, tel sera le protocole de l'usage de la fiction populaire, proposé par l'illustration. Cette politique éditoriale, qui consiste à proposer la même image pour tous les fascicules, semble également viser à insister sur l'unité de la collection qui publie les œuvres du même romancier : en effet, on peut considérer que l'image de la liseuse annonce visuellement au lecteur qu'il s'agit du roman publié dans les « Œuvres d'Émile Richebourg », ce qui peut faciliter le choix et l'achat de l'objet imprimé.

14.3. L'illustration de chaque livraison et de chaque fascicule

Nous allons maintenant examiner la fonction de l'illustration qui agrmente la première page du cahier d'autres livraisons (de la 2^{ème} livraison à la dernière livraison) et la couverture d'autres fascicules (du 2^{ème} fascicule au dernier fascicule).

14.3.1. Le rapport dominant image/texte : le cas de l'illustration de chaque livraison et de chaque fascicule

La fonction de ce type d'illustration varie selon son rapport au texte. En analysant les illustrations du roman, *Le Fils d'Anthony* d'Alexis Bouvier, publié en livraisons par l'éditeur Rouff en 1884, Charles Grivel dégage trois types de relations image/texte :

- la *simultanéité* : le texte et son interprétation graphique sont face à face – mais ce cas est rare ;
- la *rétrojection* : l'image représente ce qui a été narré et donc décroche la sensation de ce qui a été narré ;

⁸¹⁴ *Ibid.*

- la *projection* : l'image figure un non-dit, un incompréhensible, nous regardons ce dont nous n'avons pas encore l'idée, pour ainsi dire outre-réalité, ou alors outre-tombe⁸¹⁵.

Nous avons appliqué cette typologie à cinq corpus pour mettre en évidence le rapport dominant de l'illustration au texte (nous ne comptons pas l'illustration de la 1^{ère} livraison ou du 1^{er} fascicule) :

1. *L'Enfant du faubourg*, édition en 57 livraisons, F. Roy
56 illustrations : *simultané* 0 ; *rétrojection* 18 (soit 33 %) ; *projection* 37 (soit 67%).
Parmi ces 56 illustrations, 1 propose une image qui ne concerne pas le récit (il semble que l'éditeur ou l'imprimeur commette l'erreur d'insérer une illustration destinée à d'autres romans à publier).
2. *La Fille maudite*, édition en 77 livraisons, F. Roy
76 illustrations : *simultané* 0 ; *rétrojection* 4 (soit 5 %) ; *projection* 72 (soit 94%). Parmi ces 76 illustrations, 66 représentent l'un des passages que le lecteur va lire dans les livraisons dont elles agrémentent les premières pages du cahier. On a 4 illustrations qui ne représentent pas les passages livrés dans les livraisons dont elles agrémentent les premières pages du cahier, mais représentent les passages livrés dans des livraisons futures.
3. *Les Deux Orphelines*, édition en 201 livraisons. J. Rouff
200 illustrations : *simultané* 2 (soit 1 %) ; *rétrojection* 2 (soit 1 %) ; *projection* 194 (soit 98 %). Parmi ces 200 illustrations, 2 représentent le portrait des personnages (nous excluons ces 2 illustrations dans la mesure où elles ne se rapportent pas directement à l'action du récit).
4. *Jean Loup*, édition en 84 fascicules, J. Rouff,
84 illustrations : *simultané* 0 (il est impossible que l'illustration entre dans la relation avec le texte, définie comme *simultané* puisque chaque fascicule possède la couverture qui protège le cahier du texte : sur la couverture, si la « légende » apparaît, le texte ne s'imprime pas) ; *rétrojection* 0 ; *projection* 84 (soit 100 %)

⁸¹⁵ Charles Grivel, « Le passage à l'écran. Littéraires des hybrides », in *De l'écrit à l'écran. Littérature populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*, sous la direction de Jacques Migozzi, Limoges, Pulim, 2000, p.417.

5. *La Porteuse de pain*, édition en 150 livraisons, F. Roy

150 illustrations : *simultané* 0, *rétrojection* 120 (soit 80 %), *projection* (soit 20 %).

Parmi ces 150 illustrations, 1 propose une image qui ne concerne pas le récit (il semble que l'éditeur ou l'imprimeur commette l'erreur d'insérer une illustration destinée à d'autres romans à publier).

Pour plus de clarté, nous nous proposons de résumer les données collectées dans le tableau suivant, qui indique la distribution de trois types de rapports de l'illustration au texte :

Tableau 5 : Distribution de trois types de rapport image/texte

| | <i>L'Enfant du faubourg</i> | <i>La Fille maudite</i> | <i>Les Deux Orphelines</i> | <i>Jean Loup</i> | <i>La Porteuse de pain</i> |
|---------------------|-----------------------------|-------------------------|----------------------------|------------------|----------------------------|
| <i>Simultané</i> | 0 % | 0 % | 1 % | 0 % | 0 % |
| <i>Rétrojection</i> | 33 % | 5 % | 1 % | 0 % | 80 % |
| <i>Projection</i> | 67 % | 95 % | 98 % | 100 % | 20 % |

Certes, dans le cas de *La Porteuse de pain*, la « *rétrojection* » domine le rapport de l'illustration au texte. Mais, nous pouvons considérer que dans la majorité des cas, c'est la « *projection* » qui est fréquente dans le rapport image/texte.

14.3.2. La « curiosité »

On peut penser que dans la mesure où son rapport au texte est le plus souvent défini comme « *projection* », l'illustration de chaque livraison et de chaque fascicule a pour objectif de stimuler le désir de lecture, en proposant au lecteur « un non-dit, un incompréhensible ». Ainsi, dans l'exemple suivant, tiré des *Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery, l'illustration (figure 61) concourt à produire la « curiosité » :

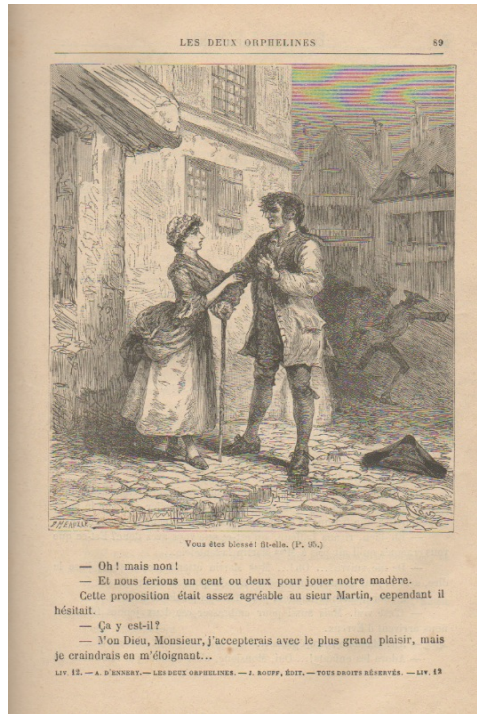


Figure 61 : Illustration de la première page de la 12^{ème} livraison des *Deux Orphelins*, publiée par l'éditeur Rouff

(Propriété de l'auteur)

Il s'agit de l'illustration de la 12^{ème} livraison. Le rapport de cette illustration au texte est défini comme « *projection* », puisque la scène représentée est racontée à la septième page de la 12^{ème} livraison (chaque livraison propose un texte de 8 pages). Si cette illustration concourt à la dynamique de la « curiosité », c'est bien entendu parce qu'elle représente deux personnages (Marianne Vauthier et Jacques Frochard) qui ne sont pas encore mis en scène dans le texte livré par les livraisons précédentes. En effet, dans les livraisons précédentes, le texte se focalise tantôt sur les deux orphelins, Henriette et Louise, en route pour Paris, tantôt sur Lafleur qui, sur l'ordre du marquis de Presles, prépare l'enlèvement d'Henriette (qui va bientôt arriver avec sa demi-sœur à Paris). Le lecteur est ainsi invité à s'interroger sur les identités des deux personnages ainsi visualisés, sur leurs rôles dans le récit ou sur leurs relations avec les personnages déjà mis en scène.

Nous examinons un autre exemple, celui emprunté à l'édition en fascicules de *Jean Loup* d'Émile Richebourg (figure 62) :

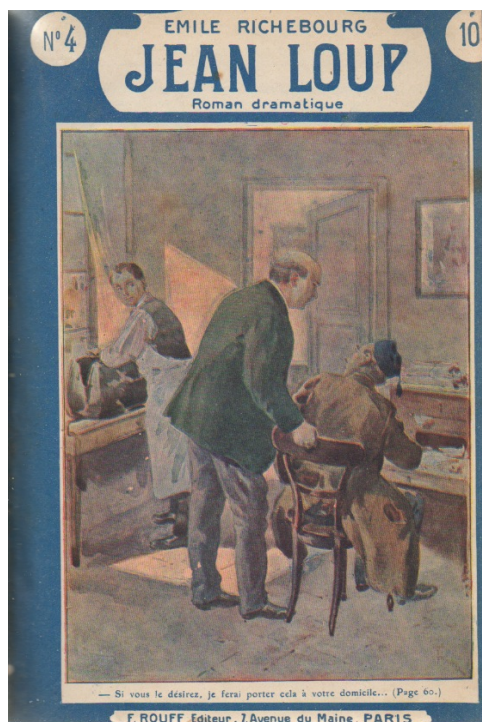


Figure 62 : Illustration de la couverture du 4^{ème} fascicule de *Jean Loup*, publié par l'éditeur Rouff

(Propriété de l'auteur)

Il s'agit de l'illustration du 4^{ème} fascicule. Son rapport au texte est défini comme « *projection* », puisque la scène représentée est racontée à la douzième page de ce fascicule (chaque fascicule propose un texte de 24 pages). Cette scène s'impose comme une énigme qui peut susciter la « curiosité » chez le lecteur. En effet, dans les fascicules précédents (du 1^{er} au 3^{ème} fascicule), le texte se concentre sur le meurtre dont la victime est Charles Chevry, et sur la recherche de l'auteur de ce crime (le lecteur sait que c'est Blaireau qui a tué Charles Chevry, alors que les personnages ignorent cette vérité). En d'autres termes, l'illustration du 4^{ème} fascicule représente une scène qui ne concerne pas le récit raconté dans les fascicules précédents. Par conséquent, le lecteur n'est pas capable d'identifier la signification de l'illustration du 4^{ème} fascicule, qui représente ainsi trois hommes se trouvant dans une salle (un bureau ?).

La « légende » contribue aussi à présenter cette scène visualisée comme une situation narrative énigmatique : « — Si vous le désirez, je ferai porter cela à votre domicile... ». Ce discours direct d'un personnage suffira pour produire la « curiosité », de manière à inviter le lecteur à s'interroger : Qui est le « vous » ? Qui est le « je » ? À quoi renvoie le « cela » ?

C'est de la neuvième à la douzième page du 4^{ème} fascicule que le lecteur trouvera une réponse à ce questionnement. Le texte relate que Blaireau, après avoir tué Charles Chevry,

visite l'hôtel où la victime habitait, afin de chercher « les objets divers qu'il [Charles Chevre] a laissé à l'hôtel » (É. Richebourg, *Jean Loup*, Paris, J. Rouff, 4^{ème} fascicule, p.58.). Enfin, le texte commente la scène visualisée par l'illustration du 4^{ème} fascicule :

Le maître de l'hôtel ouvrit le meuble ; aussitôt les yeux de Blaireau étincelèrent.

Les papiers étaient réunis en deux rouleaux, soigneusement enveloppés dans les feuilles de parchemin. Ils devaient être, en effet, très importants, très précieux, puisque Blaireau était là pour s'en emparer.

Sur une autre tablette du meuble se trouvaient plusieurs écrins renfermant des bijoux de prix : bracelets, broches, boucles d'oreilles, bagues, et enfin une superbe parure de diamants et rubis.

Sous les yeux de son maître et de Blaireau, le garçon de l'hôtel mit le tout, papiers et écrins, dans le sac de voyage.

– *Si vous le désirez, monsieur, dit alors le propriétaire, je ferai porter cela à votre domicile.* (*Ibid.*, 4^{ème} fascicule, p.60 ; c'est nous qui soulignons)

Le texte explique ainsi que trois hommes représentés par l'illustration sont Blaireau, le « maître de l'hôtel » et le « garçon de l'hôtel » (le but de la visite de Blaireau à l'hôtel est de récupérer toutes les choses appartenant à Charles Chevre pour les faire disparaître).

Pour résumer la première caractéristique de l'illustration de chaque livraison et de chaque fascicule, nous constatons, à partir des exemples étudiés, que s'il concourt à produire la « curiosité », c'est parce que ce type d'illustration, situé en amont du texte, propose la scène qu'il représente comme une scène inédite.

14.3.3. « Rappel » ou « suspense paradoxal »

Mais, si l'illustration de chaque livraison et de chaque fascicule, dont le rapport est défini comme « *projection* », propose « un non-dit, un incompréhensible », elle ne se rapporte pas toujours à la dynamique de la « curiosité ». Le plus souvent, la combinaison de l'image et du texte produit un phénomène singulier. Nous tâcherons de le montrer en nous appuyant sur l'exemple tiré de la 24^{ème} livraison de *La Porteuse de pain* (figure 63) :

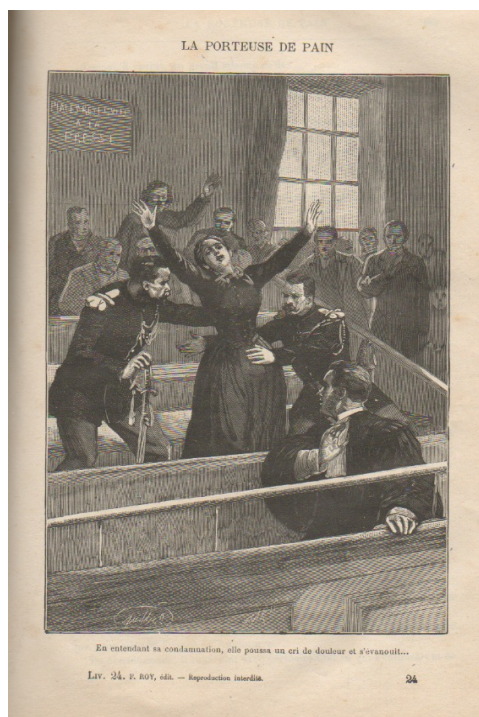


Figure 63 : Illustration de la première page de la 24^{ème} livraison de *La Porteuse de pain*, publiée par l'éditeur Roy

(Propriété de l'auteur)

L'illustration de cette première page du cahier de la 24^{ème} livraison propose ainsi la scène où Jeanne Fortier, l'héroïne innocente, est condamnée faussement par erreur judiciaire. Le rapport de cette illustration au texte est défini comme « *projection* », puisque la scène ainsi représentée est racontée à la deuxième page de la 24^{ème} livraison. On pourrait donc considérer que l'illustration en question se rapporte à la dynamique de la « curiosité ». Mais, la scène représentée par cette illustration ne se présente pas comme « un non-dit, un incompréhensible » aux yeux du lecteur.

Rappelons d'emblée que, grâce à la lecture des livraisons précédentes (de la 12^{ème} à la 23^{ème} livraison), le lecteur sait d'abord que Jeanne Fortier a été accusée par Jacques Garaud d'un crime qu'elle n'a jamais commis : « On t'accusera d'avoir tué M. Labroue, car toi seule pouvais savoir qu'il était rentré cette nuit, et d'ailleurs on se souviendra des menaces proférées par toi contre lui devant témoins !! » (X. de Montépin, *La Porteuse de pain*, *op.cit.*, 12^{ème} livraison, p.96.) ; le lecteur sait ensuite que Jeanne Fortier a été arrêtée par la police : « Le lendemain, elle partait pour Paris en chemin de fer avec deux gendarmes, et on l'écrouait au dépôt de la préfecture de police » (*Ibid.*, 22^{ème} livraison, p.174.) ; le lecteur sait enfin que Jeanne Fortier sera jugée : « Le jour où le jugement devait être rendu arriva. [...] Les jurés

arrivèrent, puis la cour. On amena l'accusée [Jeanne Fortier] ; – le président des assises déclara l'audience ouverte » (*Ibid.*, 23^{ème} livraison, p.183.).

Dans les livraisons qui précèdent la 24^{ème} livraison, le texte oriente ainsi l'intérêt du lecteur vers le développement futur du récit et, plus concrètement, vers le sort incertain de l'héroïne. Le lecteur est donc invité à se poser des questions : Jeanne Fortier, sera-t-elle vraiment condamnée ? Le juge d'instruction pourra-t-il dévoiler la véracité du crime ? La modalité de « tension narrative » se définit donc comme « suspense ». C'est en se trouvant pris dans cette condition d'incertitude sur le développement futur du récit que le lecteur commencera à lire le texte de la 24^{ème} livraison.

Or, comme nous l'avons noté, la scène illustrée (« En entendant sa condamnation, elle poussa un cri de douleur et s'évanouit... ») est située à la deuxième page du texte de la 24^{ème} livraison. De là un phénomène contradictoire. Dans la mesure où cette illustration suggère déjà au lecteur le dénouement de l'épisode concernant Jeanne Fortier (sa condamnation), le « suspense » s'inverse en attente d'un événement annoncé dès l'abord⁸¹⁶. Autrement dit, avant le texte, l'illustration fournit, sous forme d'image, une réponse au questionnement du lecteur à partir de la lecture des livraisons précédentes : le « suspense » se transforme donc en ce que Raphaël Baroni baptise « rappel » ou « suspense paradoxal », entendu comme le phénomène dans lequel le lecteur, s'il connaît le dénouement, est néanmoins encouragé à éprouver l'effet suspensif.

En termes de théorie de l'« effet-personnage » de Vincent Jouve, il faut ajouter que l'« identification d'« informationnelle » » du lecteur au personnage ne se produit pas, lorsque ce dernier commence à lire le texte de la 24^{ème} livraison. Car l'illustration fournit déjà au lecteur l'information sur le développement futur du récit, une information dont le personnage ne dispose pas : si Jeanne Fortier ne sait pas qu'elle est condamnée, le lecteur sait bien que l'héroïne est condamnée. Cette situation informationnelle n'invitera donc pas le lecteur à partager l'angoisse du personnage, mais à éprouver plutôt de la « pitié » envers cette malheureuse femme.

En jouant sur l'illustration et ses effets d'anticipation, l'intervention éditoriale va transformer le « suspense » imaginé par Xavier de Montépin en « rappel » ou en « suspense paradoxal », et elle va donc susciter sur le plan pragmatique une lecture compassionnelle, non une lecture pathétique.

⁸¹⁶ Matthieu Letourneux constate déjà ce phénomène produit par la combinaison de l'illustration et du texte dans son étude « Illustration et sérialité dans les livraisons romanesques (1870-1910), op.cit.

Un tel phénomène est bien entendu observable dans la lecture de l'édition en fascicules, comme en témoigne l'exemple suivant, emprunté à l'édition en fascicules de *Jean Loup* d'Émile Richebourg (figure 64) :

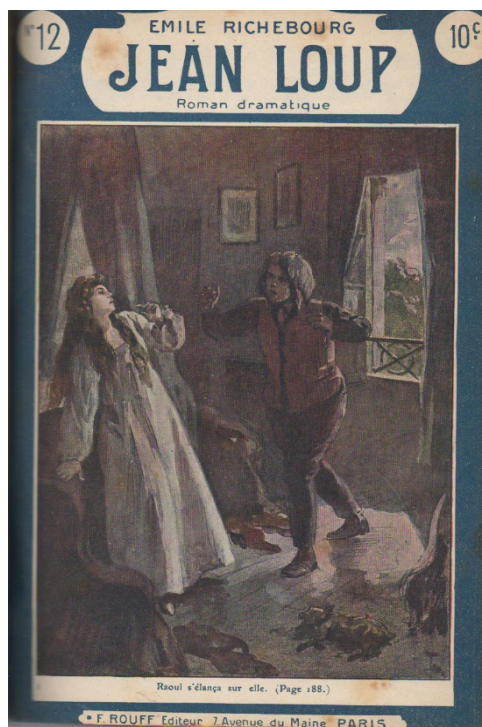


Figure 64 : Illustration de la couverture du 12^{ème} fascicule de *Jean Loup*, publié par l'éditeur Rouff

(Propriété de l'auteur)

Cette illustration du 12^{ème} fascicule, dont le rapport au texte est défini comme « *projection* », propose l'image qui représente la scène où Raoul de Simaise s'introduit dans la chambre de Jeanne Vaillant pour la surprendre et pour la séduire : la « légende » note que « Raul s'élança sur elle ». Or, le texte livré dans le 11^{ème} fascicule ne se focalise ni sur l'épisode concernant Raoul de Simaise ni sur l'épisode concernant Jeanne Vaillant, mais sur l'épisode concernant les autres personnages, Jean Loup et Henriette de Simaise : ce jeune sauvage, obligé de vivre dès sa naissance dans les forêts en raison d'un événement malheureux, a le coup de foudre pour Henriette de Simaise (la petite sœur de Raoul, mais elle est honnête fille, à la différence de son frère que le narrateur juge comme un « parfait mauvais sujet » (É. Richebourg, *Jean Loup*, *op.cit.*, 6^{ème} fascicule, p.84.) ; Jean Loup se rend au château où cette jeune fille habite avec sa mère pour la voir même brièvement, mais sans être reconnu ; toutefois, Jean Loup est découvert par Henriette de Simaise qui aimait également ce jeune sauvage, car ce dernier a sauvé la jeune fille (lors d'une promenade en forêts, elle a

failli tomber d'une paroi) ; la jeune fille dit : « je sais que vous êtes là, je vous vois... Descendez, venez, venez près de moi ! » (*Ibid.*, 11^{ème} fascicule, p.176.). Le texte du 11^{ème} fascicule se termine de la façon suivante :

Jean Loup était découvert ; il n'avait plus aucune raison de se cacher : il comprit qu'il ne pouvait plus rester dans l'arbre. Et puis le regard de la jeune fille le fascinait et sa douce voix l'attirait plus encore que les signes qu'elle lui faisait.

Il se laissa glisser entre les branches et tomba sur le sol, debout. Il bondit à l'entrée de la charmille. Là il s'arrêta, tremblant, embarrassé. Il était en présence de son idole ; qu'allait-il faire ?

[...]

Tout simplement obéir à l'impulsion de son cœur. (*Ibid*)

Si l'on constate que le texte du 11^{ème} fascicule se focalise ainsi sur l'épisode concernant Jean Loup et Henriette de Simaise, on noterait que l'illustration du 12^{ème} fascicule se rapporte à la dynamique de la « curiosité », car cette illustration propose l'image représentant une autre scène et d'autres personnages qui n'ont pas été évoqués dans le 11^{ème} fascicule. En d'autres termes, la scène visualisée par l'illustration en question se présente ici comme une situation énigmatique, qui est susceptible d'inviter le lecteur à formuler un questionnement par le biais du « *diagnostic* » : Qu'est-ce qui se passe dans cette illustration ? Sur qui Raoul de Simaise s'élanche, puisque la « légende » se contente de dire « elle » sans préciser son identité ? Quelle est la raison de cet attentat ?

Mais, il faut rappeler que le lecteur a déjà lu dans le 6^{ème} fascicule cette conversation entre Raoul de Simaise et son ami qui suggère la tentative de l'attentat représentée par l'illustration de la couverture du 12^{ème} fascicule :

[...]

- T'as vu la jeune fille ?

- Oui.

- N'est-ce pas, qu'elle est charmante ?

- Adorable, c'est une merveille !

- Alors, tu comprends...

- Oui je comprends l'enthousiasme avec lequel tu m'as parlé d'elle.

- Et pourquoi j'en veux faire ma maîtresse.

- Une folie !

« Veux-tu que je te donne un bon conseil ?

-Voyons.

- Renonce à ton projet.

- Jamais.

[...] (*Ibid.*, 6^{ème} fascicule, p.90.)

La « jeune fille » dont ils parlent dans cette conversation est Jeanne Vaillant. L'information fournie au lecteur par le discours direct de Raoul de Simaise (« j'en veux faire

ma maîtresse ») oriente son intérêt vers le développement futur du récit : Qu'est-ce que Raoul de Simaise va faire ? Que deviendra Jeanne Vaillant ? La modalité de « tension narrative » se définit comme le « suspense ». C'est donc avec cette attente que le lecteur va lire le texte livré dans les fascicules suivants (du 7^{ème} au 11^{ème} fascicule) qui parlent également des récits des autres personnages.

Or, comme nous l'avons constaté, l'illustration du 12^{ème} fascicule figure déjà la scène de l'attentat de Raoul de Simaise contre Jeanne Vaillant : la phrase illustrée (« Raoul s'élança sur elle ») est située à la douzième page de ce fascicule. L'illustration anticipe ainsi, sous forme d'image, une réponse au questionnement du lecteur, découlant de la lecture des fascicules précédents : le « suspense » se modifie donc en « rappel » ou en « suspense paradoxal ». Avant qu'il ne lit la douzième page, le lecteur sait déjà, grâce à l'illustration représentant « Raoul [qui] élança sur elle », ce que Raoul de Simaise va faire pour réaliser son projet sinistre de surprendre Jeanne Vaillant.

Pour résumer cette deuxième caractéristique de l'illustration de chaque livraison et de chaque fascicule (la première caractéristique de ce type d'illustration, comme on l'a vu, est de produire la « curiosité »), nous nous proposons de formuler deux remarques.

D'une part, à la différence de l'illustration de la couverture de l'édition bon marché ou de celle de la 1^{ère} livraison et du 1^{er} fascicule, l'illustration de chaque livraison et de chaque fascicule ne participe pas toujours à la dynamique de la « curiosité », même si son rapport au texte est défini comme « *projection* ». Car dans la majorité des cas, une image proposée par ce type d'illustration ne se présente pas aux yeux du lecteur comme « un non-dit, un incompréhensible ». En d'autres termes, le plus souvent, un événement ainsi visualisé est déjà suggéré dans les livraisons précédentes ou dans les fascicules précédents.

D'autre part, l'illustration de chaque livraison et de chaque fascicule modifie le « suspense » produit par le texte en « rappel » ou en « suspense paradoxal ». Pour le dire autrement, l'illustration d'une livraison et d'un fascicule anticipe le dénouement d'un événement qui sera raconté dans le texte livré par cette livraison et par ce fascicule : une réponse au questionnement du lecteur figure dans l'illustration, avant qu'elle soit fournie par le texte.

Entraînée par la combinaison de l'illustration et du texte, cette transformation de la nature de « tension narrative » s'avère particulièrement intéressante, d'autant plus qu'elle montre comment le travail de l'éditeur modifie la programmation de la lecture organisée par l'auteur. Pour souligner la fréquence d'un tel phénomène dans la lecture de l'édition en livraisons ou en fascicules, nous avons ainsi proposé trois exemples dans nos annexes (voir l'annexe VII).

14.3.4. Anticipation erronée ou « surprise »

Dans le domaine de l'illustration de chaque livraison et de chaque fascicule, il arrive parfois que la relation image/texte entraîne un autre phénomène intéressant. Il est vrai que ce phénomène se produit très rarement, mais il mérite d'être examiné, puisque l'illustration produit la « surprise ».

On peut observer un tel phénomène dans un exemple tiré de l'édition en livraisons de *L'Enfant du faubourg* d'Émile Richebourg, publiée par l'éditeur Roy. Il s'agit de l'épisode concentré sur les deux personnages : André (sans nom à ce stade de l'histoire) et Claire (sans nom à ce stade de l'histoire).

Dans la 17^{ème} livraison, informé par sa mère adoptive qu'il a une sœur nommée Claire, et que cette dernière fut déposée à l'hospice des Enfants-Trouvés, André se renseigne auprès de l'Assistance publique dont un des employés est son ami. Le texte de cette 17^{ème} livraison se termine de la façon suivante :

– Mon cher André, j'ai peut-être commis, pour vous rendre service, un petit abus de confiance, mais j'ai agi dans une bonne intention. La petite Claire qui, selon toute probabilité, est votre sœur, a été envoyée en nourrice dans le département de la Nièvre, à Rebay. Bien que dix-huit ans se soient écoulés depuis, rien indique qu'elle ait été retirée de ce village. Je crois donc qu'elle s'y trouve encore actuellement.

André remercia avec effusion son obligeant ami et ils se séparèrent.

Il se jeta dans une voiture de place et se fit conduire directement à la gare de Lyon. Il partit pour le premier train.

Il allait à Rebay. (É. Richebourg, *L'Enfant du faubourg*, Paris, F. Roy, sans date, 17^{ème} livraison, p.136.)

Le texte affirme ainsi au lecteur qu'André va à Rebay pour chercher Claire. La modalité de « tension narrative » se définira ici comme « suspense » dans la mesure où le texte cité se termine de manière à conduire le lecteur à se demander si André peut retrouver Claire. C'est dans cette attente que le lecteur aborde la lecture de la 18^{ème} livraison, dont la première page du cahier propose l'image suivante (figure 65) :

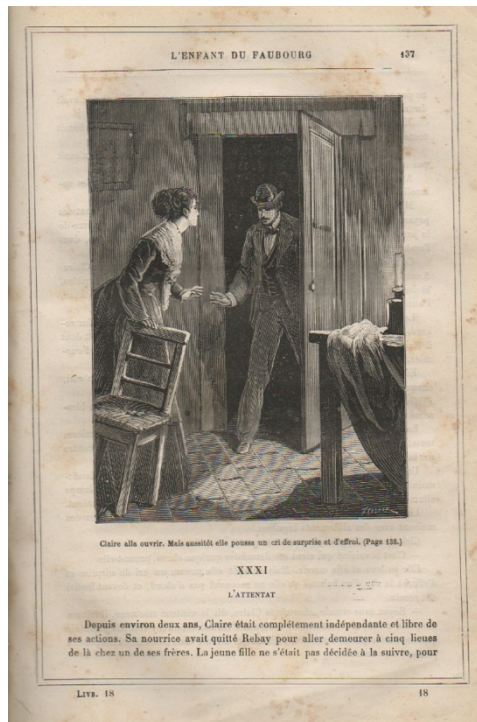


Figure 65 : Illustration de la première page de la 18^{ème} livraison de *L'Enfant du faubourg*, publiée par l'éditeur Roy

(Propriété de l'auteur)

Le rapport de l'illustration de la 18^{ème} livraison au texte est défini comme « *projection* », puisque la scène ainsi représentée est racontée à la deuxième page de la livraison en question. Mais cette scène ne se présente pas aux yeux du lecteur comme « un non-dit, un incompréhensible ». Grâce à la lecture du texte de la 17^{ème} livraison, cité précédemment, le lecteur sait bien qu'André va chercher Claire. Si, comme le note la « légende », Claire pousse « un cri de surprise et d'effroi » lorsqu'elle voit un homme entrer dans sa chambre, cette réaction de la jeune fille ne se présente pas comme une énigme qui susciterait la « curiosité ». Car elle n'a jamais su qu'elle avait un frère. Pour Claire, cet homme, même s'il était son véritable frère, n'est donc qu'un étranger, ce qui rend naturelle la réaction de la jeune fille.

Le lecteur sera donc invité à anticiper le fait que l'homme représenté dans l'illustration de la 18^{ème} livraison soit André. En d'autres termes, le « suspense » que produit le texte de la 17^{ème} livraison est réduit par cette illustration représentant par avance la rencontre du frère et de la sœur (une rencontre qui sera relatée dans le texte de la 18^{ème} livraison). Or, à la deuxième page de cette 18^{ème} livraison, le narrateur raconte que :

Elle [Claire] habitait seule, à l'extrémité d'une ruelle, une petite maison, qu'elle louait toute meublée, ayant seulement deux chambres au rez-de-chaussée.

[...]

M. Gustave de Presles savait très-bien tout cela ; il avait trouvé facilement des paysans bavards pour le renseigner sur les habitudes et la manière de vivre de la jeune fille. Et nous ne voudrions pas affirmer qu'il n'était point venu, dans l'ombre, rôder plusieurs fois autour de la pauvre maisonnette. (*Ibid.*, 18^{ème} livraison, p.138.)

Ce discours narratorial est ici susceptible de mettre en cause l'anticipation du lecteur qui, à partir de l'illustration de la 18^{ème} livraison, a été conduit à supposer que l'homme représenté soit André. À la troisième page de cette livraison, le narrateur déjoue totalement l'anticipation du lecteur :

La jeune fille avait vite reconnu M. Gustave de Presles ; mais, loin d'être rassurée, elle recula encore jusqu'au fond de la chambre, tremblante, éperdue. (*Ibid.*, p.139.)

Et plus loin :

Gustave se précipita sur elle et l'enlaça de ses bras.

– Au secours ! au secours ! cria-t-elle de toutes ses forces en se débattant avec énergie.

– Ma belle Claire, dit-il avec ironie, vous jetez là, bien inutilement, des cris au vent qui hurle. (*Ibid.*, p.140.)

Ce n'est donc pas André, mais Gustave de Presles qui s'introduit dans la chambre de Claire pour la violer.

Nous résumons le phénomène : tout d'abord, le texte de la 17^{ème} livraison annonce au lecteur qu'André va chercher Claire (« Il allait à Rebay ») ; ensuite, l'illustration de la 18^{ème} livraison, en représentant un homme qui entre dans la chambre de Claire, invite le lecteur à anticiper qu'André parvient à trouver Claire ; enfin, le texte de la 18^{ème} livraison déjoue cette anticipation du lecteur, en lui racontant que ce n'est pas André, mais Gustave de Presles qui s'introduit dans la chambre de Claire pour la violer.

Cet exemple montre donc comment l'illustration conduit le lecteur à une anticipation erronée. La combinaison de l'illustration et du texte produit la « surprise », dans la mesure où l'anticipation lectorale guidée par l'illustration n'est pas validée par le texte.

L'exemple étudié peut susciter une autre lecture, celle qui se caractérise par le « rappel » (ou « suspense paradoxal »), non par la « surprise », dans le cas où le lecteur, loin d'être piégé par l'illustration de la 18^{ème} livraison, est capable d'anticiper que l'homme représenté soit Gustave de Presles. En effet, une telle anticipation lectorale est possible, dans la mesure où le texte livré par la 6^{ème} livraison suggère déjà la violence faite par Gustave de Presles contre Claire :

– Je vous aime, Claire, je vous aime ! Comprenez-vous ?

Il [Gustave de Presles] l'entoura de ses bras, et ses lèvres effleurèrent celles de la jeune fille.
– Oh ! je ne vous croyais pas si lâche ! s'écria-t-elle en se dégageant par un brusque mouvement en arrière.
Et elle s'élança sur la route en courant à toutes jambes.
On était en vue de Revay, Gustave n'osa point la poursuivre.
– J'ai effarouché la colombe, murmura-t-il, mais elle s'apprivoisera ! (*Ibid.*, 6^{ème} livraison, p.43.)

Le discours attribué à Gustave de Presles (« [...] elle s'apprivoisera ! ») annonce ainsi de manière plus ou moins explicite l'événement représenté par l'illustration de la 18^{ème} livraison. En d'autres termes, le texte de la 6^{ème} livraison invite le lecteur à s'interroger sur le sort de Claire : Que devient-elle ? La modalité de « tension narrative » se définit donc ici comme le « suspense ». Or, ce « suspense », qui est suscité à la lecture de la 6^{ème} livraison et qui se développe durant la lecture des livraisons suivantes (de la 7^{ème} à la 17^{ème} livraison), peut se transformer en « rappel » ou en « suspense paradoxal » par l'illustration de la 18^{ème} livraison qui, comme nous l'avons vu, représente un homme qui s'introduit dans la chambre de Claire. Les indices fournis par le texte de la 6^{ème} livraison permettent au lecteur d'anticiper qu'il s'agit de Gustave de Presles dans l'illustration de la 18^{ème} livraison.

Nous soulignons toutefois que cette deuxième lecture est moins probable que la première lecture étudiée précédemment. Comme nous l'avons constaté, le texte de la 17^{ème} livraison se termine en annonçant au lecteur qu'André va chercher Claire de manière à le conduire à anticiper qu'il s'agit d'André dans l'illustration de la 18^{ème} livraison.

14.4. L'illustration insérée dans le texte

L'illustration ne se contente pas d'agrémenter la couverture de l'édition bon marché et en fascicules, ou la première page du cahier de l'édition en livraisons : elle pénètre parfois dans le texte. On rencontre ces illustrations dans les éditions qui sont publiées après 1900 et, surtout, dans les volumes édités dans le « Livre illustré » de l'éditeur Rouff.

14.4.1. Le rapport dominant image/texte : le cas de l'illustration insérée dans le texte

Pour comprendre la fonction assumée par l'illustration insérée dans le texte, nous nous proposons de dégager son rapport dominant au texte, en nous fondant sur six exemples : cinq romans publiés dans la collection du « Livre illustré » de l'éditeur Rouff et un roman publié dans l'édition en fascicules par le même éditeur, ce qui nous focalise sur le travail de l'éditeur

Rouff. Voici le résultat de notre sondage, selon la typologie de Charles Grivel précédemment mobilisée :

1. *Martyre !* d'A. d'Ennery, publié dans le « Livre illustré » de l'éditeur Rouff
24 illustrations dont 4 sont colorées : *projection* 7 (soit 29 %) ; *rétrojection* 8 (soit 33 %) ; *simultanéité* 9 (soit 37%)

2. *Andréa la Charmeuse* d'É. Richebourg, publié dans le « Livre Illustré » de l'éditeur Rouff
15 illustration dont 3 sont colorées : *projection* 2 (soit 13 %) ; *rétrojection* 3 (soit 20 %) ; *simultanéité* 10 (soit 68 %)

3. *Petite mère* d'É. Richebourg, publié dans le « Livre illustré » de l'éditeur Rouff
13 illustrations dont 3 sont colorées : *projection* 4 (soit 31 %) ; *rétrojection* 8 (soit 61%) ; *simultanéité* 1 (soit 7 %)

4. *L'Enfant du faubourg* d'É. Richebourg, publié dans le « Livre illustré » de l'éditeur Rouff
14 illustrations dont 3 sont colorées : *projection* 1 (soit 7%) ; *rétrojection* 9 (soit 65 %) ; *simultanéité* 4 (soit 28 %)

5. *Les Deux Orphelines* d'A. d'Ennery, publié dans le « Livre illustré » de l'éditeur Rouff
16 illustrations dont 3 sont colorées : *projection* 4 (soit 25%) ; *rétrojection* 3 (soit 19 %) ; *simultanéité* 9 (soit 56 %)

6. *Jean Loup* d'É. Richebourg, publié en fascicules par l'éditeur Rouff
168 illustrations (sauf les illustrations des couvertures du fascicule) : *projection* 44 (soit 26 %) ; *rétrojection* 106 (soit 63 %) ; *simultanéité* 18 (soit 11%)

Pour plus de clarté, nous nous proposons de dresser le tableau qui indique la distribution des trois types de rapports de l'illustration au texte, représenté en pourcentage :

Tableau 6 : Distribution de trois types de rapport image/texte

| | <i>Martyre !</i> | <i>Andréa la Charmeuse</i> | <i>Petite mère</i> | <i>L'Enfant du Faubourg</i> | <i>Les Deux Orphelines</i> | <i>Jean Loup</i> |
|---------------------|------------------|----------------------------|--------------------|-----------------------------|----------------------------|------------------|
| <i>Projection</i> | 29% | 2% | 29% | 7% | 25% | 26% |
| <i>Rétrojection</i> | 33% | 20% | 33% | 65% | 19% | 63% |
| <i>Simultanéité</i> | 37% | 68% | 37% | 28% | 56% | 11% |

Ces données, ainsi obtenues, nous permettent de comprendre que « la *projection* » n'est pas privilégiée dans le cas des illustrations insérées dans le texte. Certes, pour *Les Deux Orphelines*, on peut constater que le rapport de 25 % des illustrations au texte se définit comme « *projection* », tandis que le rapport de 19 % des illustrations se définit comme « *rétrojection* ». Mais, on peut considérer que c'est « la *simultanéité* » qui domine le rapport des illustrations au texte : soit 56 %. Pour d'autres romans, on notera que le rapport des illustrations au texte est dominé soit par « *rétrojection* », soit par « *simultanéité* ». À la différence de l'illustration qui agrmente la couverture de l'édition bon marché et celle de chaque fascicule ou la première page du cahier de chaque livraison, les illustrations insérées dans le texte ne sont donc pas là pour ménager les attentes du lecteur, mais pour assumer un autre fonctionnement.

14.4.2. « *Simultané* »

Pour discerner la caractéristique de l'illustration insérée dans le texte, nous nous proposons de commencer par examiner celle dont le rapport au texte est défini comme « *simultanéité* », en nous appuyant sur l'exemple tiré de l'édition en fascicules de *Jean Loup* d'Émile Richebourg (figure 66) :

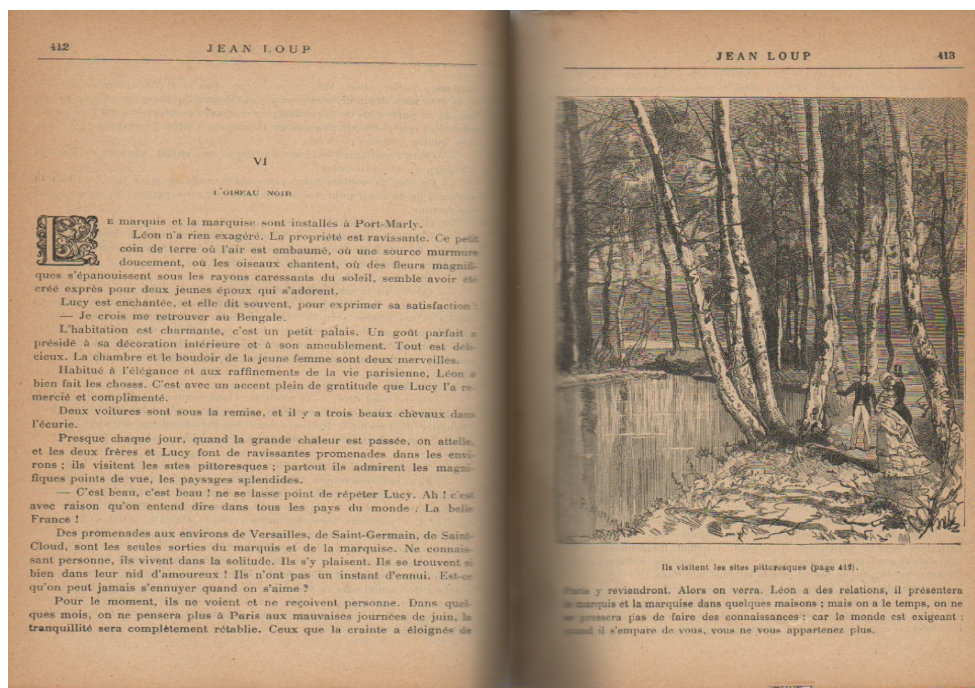


Figure 66 : Illustration insérée dans l'édition en fascicules de *Jean Loup*, publiée par l'éditeur Rouff
(Propriété de l'auteur)

Il s'agit d'une double page : pages 412 et 413. L'image proposée par l'illustration qui s'imprime avec la « légende » (« Ils visitent les sites pittoresques ») sur la page 413 correspond à la scène racontée par le texte qui est imprimé sur la page 412 :

Presque chaque jour, quand la grande chaleur est passée, on attelle, et les deux frères et Lucy font de ravissantes promenades dans les environs ; *ils visitent les sites pittoresques* ; partout ils admirent les magnifiques points de vue, les paysages splendides.

- C'est beau, c'est beau ! ne se lasse point de répéter Lucy. Ah ! c'est avec raison qu'on entend dire dans tous les pays du monde : La belle France !

Des promenades aux environs de Versailles, de Saint-Germain, de Saint-Cloud, sont les seules sorties du marquis et de la marquise. Ne connaissant personne, ils vivent dans la solitude. Ils s'y plaisent. Ils se trouvent si bien dans leur nid d'amoureux ! Ils n'ont pas un instant d'ennui. Est-ce qu'on peut jamais s'ennuyer quand on s'aime ? (É. Richebourg, *Jean Loup*, op.cit., 26^{ème} fascicule, p.412 ; c'est nous qui soulignons.)

Le lecteur est donc en mesure de lire simultanément la scène verbalisée par le texte et la scène visualisée par l'illustration : son interprétation textuelle est complétée par son interprétation visuelle. Mais, si l'on se rappelle l'immédiateté de l'image, on constatera que l'illustration peut se présenter comme le premier support de l'interprétation : dans ce cas, le texte n'en est qu'un commentaire. Roger Chartier et Guglielmo Cavallo expliquent la capacité fondamentale de l'image sous ces termes :

Accompagnant souvent le texte imprimé, elle institue un protocole de lecture qui doit ou bien énoncer avec d'autres signes, mais dans une même grammaire, ce que formule l'écrit, ou bien donner à voir dans un langage spécifique ce que la logique du discours est impuissante à montrer⁸¹⁷.

Il y a là une sorte de bouleversement de hiérarchie entre le texte et l'illustration. Cette dernière n'est plus un des éléments complémentaires et décoratifs qui agrémentent le texte, mais elle est capable, plus que le texte, d'orienter visuellement l'interprétation du lecteur. Comme le note Charles Grivel, « l'illustration permet de comprendre à demi-mot, elle économise le déchiffrement, elle accélère l'entendement des actions », et « elle absorbe la description, qui est lente et qui, fait bien connu, pousse facilement au bâillement »⁸¹⁸. De là, peut-être, la possibilité d'une lecture infidèle à l'intention de l'auteur.

En s'appuyant sur leur art de décrire, nos romanciers s'efforcent de donner à voir discursivement des personnages ou des paysages. Tout ce qui est décrit dans le texte est donc là pour être lu par le lecteur. Mais, lorsqu'elle est imprimée sur le même espace de la page et que son rapport au texte est défini comme « *simultanéité* », l'illustration anéantit cet effort de nos romanciers, en invitant le lecteur à lui prêter une attention particulière, ce qui peut conduire le lecteur à sauter les passages de description. On comprendrait alors pourquoi Gustave Flaubert s'est opposé à l'éditeur Charpentier qui projetait de publier ses œuvres dans des éditions illustrées :

Jamais, moi vivant, on ne m'illustrera, parce que la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin. Du moment qu'un type est fixé par le crayon, il perd ce caractère de généralité, cette concordance avec mille objets connus qui font dire au lecteur : 'j'ai vu cela' ou 'cela doit être'. Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L'idée est dès lors fermée, complète, et toutes les phrases sont inutiles, tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes. Donc, ceci étant une question d'esthétique, je refuse formellement toute espèce d'illustration⁸¹⁹.

L'illustration fait donc que « toutes les phrases sont inutiles » et la représentation concrète proposée par l'illustration empêche d'activer l'imagination du lecteur. L'illustration est capable de raconter ce que le texte ne raconte pas, comme le montre cet exemple tiré de *Martyre !* d'Adolphe d'Ennery publié en 1909 dans la collection du « Livre illustré » de l'éditeur Rouff (figure 67) :

⁸¹⁷ Guglielmo Cavallo et Roger Chartier, « Introduction », in *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, *op.cit.*, p.47.

⁸¹⁸ Charles Grivel, « Le passage de l'écran. Littérature des hybrides », in *De l'écrit à l'écran*, *op.cit.*, p.414 et p.415.

⁸¹⁹ Gustave Flaubert, Lettre à Ernest Duplan, 12 juin 1862, *Correspondances*. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade, 1991, pp.221-222. Les passages cités par Matthieu Letourneux dans son « Illustration et sérialité dans les livraisons romanesques (1870-1910) », *op.cit.*

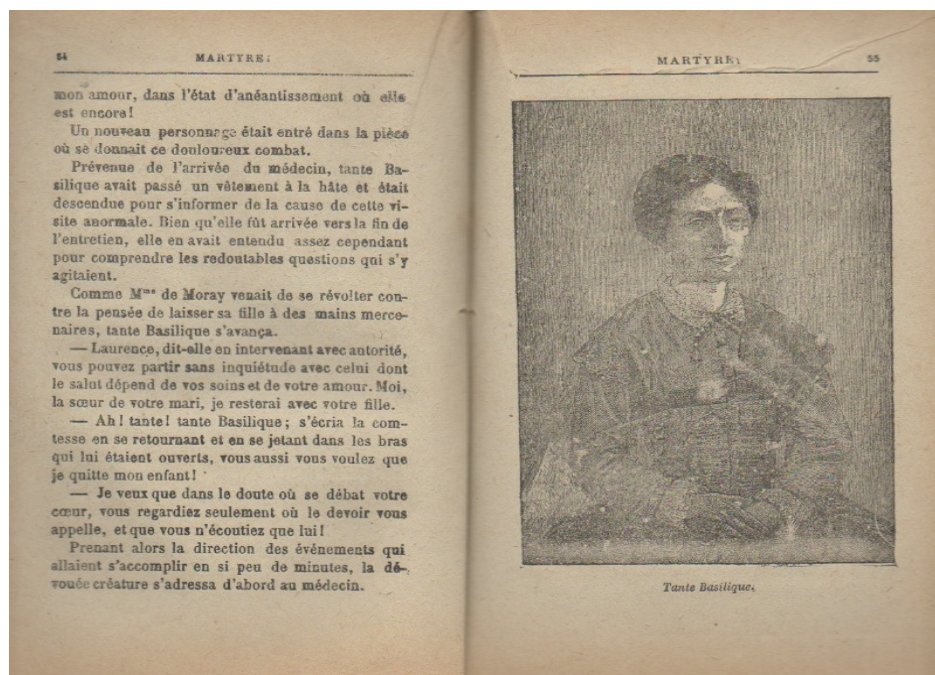


Figure 67 : Illustration insérée dans l'édition bon marché à 65 centimes de *Martyre !*, publiée par l'éditeur Rouff

(Propriété de l'Université de Limoges)

L'illustration imprimée sur la page 55, qui représente le portrait de tante Basilique, correspond à ces passages du texte imprimé sur la page 54 :

Un nouveau personnage était entré dans la pièce où se donnait ce douloureux combat. Prévenue de l'arrivée du médecin, tante Basilique avait passé un vêtement à la hâte et était descendue pour s'informer de la cause de cette visite anormale. Bien qu'elle fût arrivée vers la fin de l'entretien, elle en avait entendu assez cependant pour comprendre les redoutables questions qui s'y agitaient. (A. d'Ennery, *Martyre !*, « Livre illustré », *op.cit.*, p.54.)

Adolphe d'Ennery ne détaille pas le portrait de tante Basilique, même s'il s'agit d'un « nouveau personnage ». La construction du portrait du personnage est donc confiée à la responsabilité du lecteur. La figure de l'être de papier est construite par deux registres fondamentaux : l'« extra-textuel » et l'« intertextuel », comme le remarque Vincent Jouve :

La dimension extra-textuelle du personnage est indiscutable : le lecteur, pour matérialiser sous forme d'image les données que lui fournit le texte, doit puiser dans l'encyclopédie de son monde d'expérience. La fonction pratique (ou référentielle) du langage demeure toujours sous-jacente à sa fonction poétique (ou littéraire). Le destinataire est obligé d'actualiser la référence du texte au hors-texte⁸²⁰.

⁸²⁰ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage*, *op.cit.*, pp.45-46.

Et le poéticien continue à propos de l' « intertextuel » :

L'intertextualité, réservée à l'énoncé chez Bakhtine, peut fort bien – à partir de la définition kristéviennne – s'appliquer aux personnages. Ainsi, du point de vue du lecteur, la figure romanesque est rarement perçue comme une création originelle, mais rappelle souvent, de manière plus ou moins implicite, d'autres figures issues d'autres textes. Le personnage ne se réduit pas à ce que le roman nous dit de lui : c'est en interférant avec d'autres figures qu'il acquiert un contenu représentatif⁸²¹.

Le portrait du personnage, ainsi construit, varie donc en fonction de la disposition individuelle, culturelle de chaque lecteur. Ainsi, la figure du personnage féminin d'Adolphe d'Ennery « fait rêver à mille femmes » pour reprendre l'expression de Gustave Flaubert. Mais, une telle liberté de l'activité imaginaire du lecteur succombe vite sous l'emprise de la représentation concrète imposée par l'illustration : la figure multipliée de tante Basilique se réduit à l'image unique qui est proposée par l'illustration. La capacité représentative de l'illustration est d'autant plus forte qu'elle est capable de décrire ce que le discours romanesque est incapable ou néglige de décrire. Comme nous l'avons vu, Adolphe d'Ennery ne détaille pas le portrait de tante Basilique. C'est l'illustration qui forge la figure du personnage, en décrivant minutieusement l'expression de ses yeux, la forme de ses sourcils, de son nez et de sa bouche, ou la coiffure... comme le montre l'illustration reproduite.

14.4.3. « *Rétrojection* »

L'illustration exerce aussi impérativement sa capacité représentative lorsque son rapport au texte est défini comme « *rétrojection* ». Nous examinons l'exemple emprunté à l'édition en fascicules de *Jean Loup* (figure 68) :

⁸²¹ *Ibid.*, p.48.

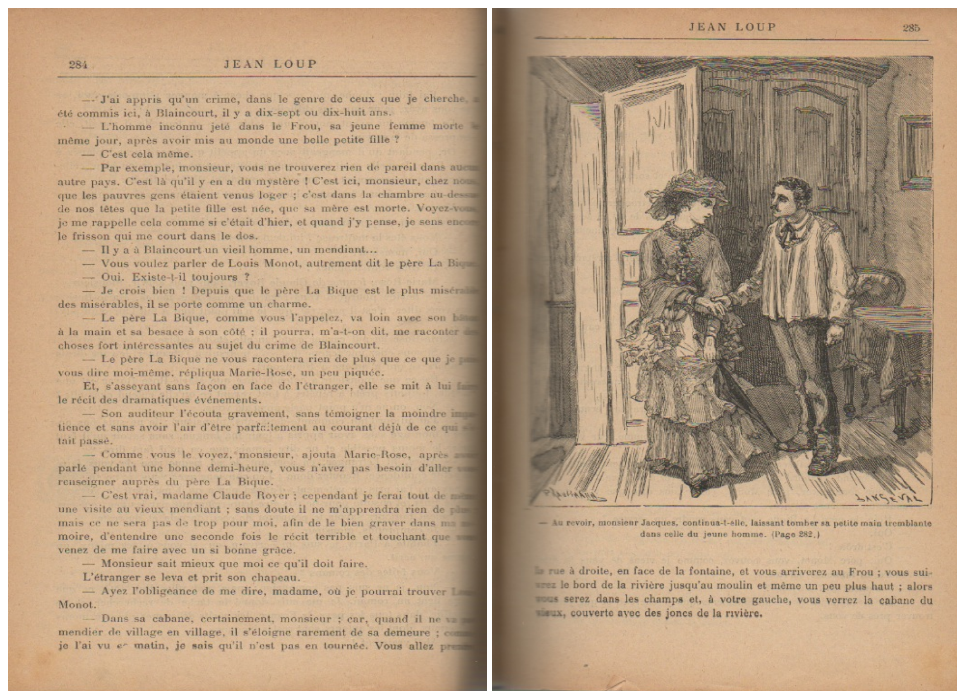


Figure 68 : Illustration insérée dans l'édition en fascicules de *Jean Loup*, publiée par l'éditeur Rouff
(Propriété de l'auteur)

Il s'agit d'une double page : les pages 284 et 285. L'illustration imprimée sur la page 285 ne correspond pas aux passages du texte imprimé sur la page 284, mais elle visualise la scène racontée à la page 282 : son rapport au texte se considère ainsi comme « *rétrojection* ». Avant de voir l'image proposée par cette illustration, le lecteur lit donc déjà ces passages, sur la page 282, focalisés sur la scène dialoguée entre Henriette de Simaise et Jacques Grandin :

[...]
 La pâleur de la jeune fille augmenta encore.
 - Oui, il y a un coupable, murmura-t-elle.
 - Pouvez-vous me dire ?
 - Rien, monsieur Jacques, interrompit-elle, visiblement troublée ; Jean Loup, seul, plus tard, quant il parlera, pourra peut-être désigner l'homme inconnu ; s'il le connaît, il le dira.
« Au revoir, monsieur Jacques, continua-t-elle, laissant tomber sa petite main tremblante dans celle du jeune homme, au revoir ; je tiens à être rentrée au château avant le retour de ma mère. Elle essuya rapidement ses yeux et son visage, fit de la tête un signe d'adieu à Jacques et sortit de la chambre. »
 [...] (É. Richebourg, *Jean Loup*, op.cit., 18^{ème} fascicule, p.282 ; c'est nous qui soulignons.)

La phrase mise en italique est la « légende » de l'illustration de la page 285. Cette illustration contribue donc à forger visuellement ce que le lecteur a lu dans ces passages de la page 282 : dans la mesure où notre romancier ne propose pas une description minutieuse de l'habit des personnages, de l'intérieur de la chambre, etc., elle a pour effet d'enrichir

l'interprétation textuelle du lecteur, en donnant à voir visuellement ces détails négligés par le texte.

Si l'illustration fonctionne ainsi positivement en faveur de l'enrichissement de l'interprétation textuelle du lecteur, elle peut également fonctionner négativement, de manière à entraîner un obstacle qui gêne l'interprétation textuelle du lecteur. Rappelons d'emblée que, lorsque cette illustration de la page de 285, qui représente la scène dialoguée entre Henriette de Simaise et Jacques Grandin, se glisse dans l'œil du lecteur, ce dernier lit parallèlement, sur la page 284, des passages qui ne correspondent pas du tout à l'illustration en question : la page 284 est consacrée à la description de la scène dialoguée entre Marie-Rose Royer, l'aubergiste, et l'écrivain-journaliste qui se donne comme « tâche de rechercher et de recueillir, dans tous les pays de France, les récits de crimes plus ou moins mystérieux, dont les autres sont restés inconnus » (*Ibid.*, p.283.) :

[...]
- J'ai appris qu'un crime, dans le genre de ceux que je cherche, a été commis ici, à Blaincourt, -
Il y a dix-sept ans ou dix-huit ans.
- L'homme inconnu jeté dans le Frou, sa jeune femme morte le même jour, après avoir mis au monde une belle petite fille ?
- C'est cela même.
[...] (*Ibid.*, p.284.)

Il est possible ici que la « *rétrojection* » qui consiste à figurer « ce qui a été raconté » puisse empêcher l'interprétation textuelle du lecteur, en superposant sur le même espace de page (sur la double page) deux récits discordants. En d'autres termes, l'interprétation du lecteur se trouve prise dans une tension entre la scène racontée par le texte et la scène visualisée par l'illustration, dans une distance temporelle et spatiale.

La remarque peut probablement s'appliquer au cas où le rapport de l'illustration au texte est défini comme « *projection* » qui « figure un non-dit, un incompréhensible ». Plutôt que l'illustration fonctionne en faveur du ménagement des attentes du lecteur, elle peut entraîner un résultat négatif, en empêchant l'interprétation textuelle du lecteur, dans la mesure où elle s'imprime sur le même espace de page que les passages qu'elle ne vise pas, et où sa propre signification visuelle vient se superposer à la signification du texte qui raconte une autre scène.

Chapitre XV. L'intervention éditoriale sur le texte : du texte feuilletonesque au texte livresque

Loin de se contenter de changer la forme éditoriale de publication qui implique la modification de la mise en page, de l'organisation typographique, du mode de découpage du texte, l'éditeur n'hésite pas parfois à s'engager dans le façonnement du texte déjà publié. En 1994, lorsqu'il a formulé quelques notes bibliographiques sur les œuvres de Charles Mérouvel, René Guise a déjà préconisé d'étudier les éditions réduites et d'analyser ce qu'il appelle des « cures d'amaigrissement » en citant l'exemple de *Mortel amour* qui comporte 639 pages lorsque le roman est publié en 1906 dans la collection du « Livre populaire » et qui ne compte que 317 pages lorsqu'il est publié en 1952⁸²². En 2007, le projet ainsi proposé a été mis en pratique par les chercheurs qui se sont réunis autour de Daniel Compère et de Philippe Ethuin lors de la publication du numéro 38 de la revue *Le Rocamboles* intitulé « Les réducteurs de textes »⁸²³. C'est en nous appuyant sur la voie ouverte par ces chercheurs que nous nous proposons d'étudier dans ce chapitre le façonnement textuel opéré par l'éditeur.

15.1. Pour un examen comparatif des textes

Deux tâches préliminaires s'imposent pour mener dans une perspective pertinente l'étude visant à examiner le façonnement textuel opéré par l'éditeur : d'une part, il s'agit de déterminer le corpus précis de cette étude ; d'autre part, il s'agit de préciser des questions que nous nous efforçons d'étudier dans ce présent chapitre.

15.1.1. Le corpus d'étude

Si les œuvres de nos romanciers font souvent l'objet de façonnement textuel opéré par l'éditeur lors du déplacement d'une forme éditoriale à l'autre, il convient de constater qu'un certain nombre des romans ne sont pas modifiés sur le plan de l'écriture. Parmi ces romans, on peut citer *La Dame voilée*, par exemple. L'enquête, effectuée dans notre première partie,

⁸²² René Guise, « Charles Mérouvel, romancier. Quelques notes bibliographiques », in *Recherches en littérature populaire. Tapis-francs*, revue du roman populaire, n° 6, 1993-1994, p.123. Cette étude a été aussi publiée dans *L'Orne en français*, 1994.

⁸²³ Daniel Compère et Philippe Ethuin (dir), *Le Rocamboles. Bulletin des Amis du roman populaire*, « Les réducteurs de textes », n° 38, printemps 2007.

montre qu'entre 1874 et 1914, le roman d'Émile Richebourg fait l'objet de 13 republications ou rééditions sous différentes formes éditoriales. Dans son histoire éditoriale de quarante ans, le roman n'est pas façonné dans l'écriture.

Il est ensuite indispensable de constater que dans le cas où l'éditeur pratique le façonnement textuel, il ne s'agit pas toujours d'abrégé le texte déjà publié pour l'adapter à une forme éditoriale choisie : il existe en effet un certain nombre d'éditions augmentées. Daniel Compère, tout en soulignant l'importance d'une étude systématique sur les textes abrégés, propose d'étudier cette question en citant deux exemples : celui de *Mignon* de Michel Morphy et celui de *Roger-la-Honte* de Jules Mary⁸²⁴. Adeline Guérin, à son tour, consacre une analyse à ce dernier roman dans l'étude intitulée « Les œuvres coupées : *Roger-la-Honte* de Jules Mary »⁸²⁵. À s'en tenir aux œuvres de nos trois romanciers, nous citons le cas de *Martyre !*, dont la trajectoire textuelle et éditoriale nous paraît singulière.

On sait que le roman d'Adolphe d'Ennery a été initialement publié du 25 juillet au 22 novembre 1885 dans *Le Petit Journal*. Le 27 février 1886, un an après la publication feuilletonesque, le roman est publié par l'éditeur Rouff dans l'édition au format in-18 Jésus. La même année, lorsqu'il est édité sous la formule de vente en livraisons par le même éditeur (à partir du 27 mars 1886), le roman est considérablement augmenté, ce qui peut être constaté par la simple comptage en nombre de pages : alors que l'édition au format in-18 Jésus ne compte que 387 pages, l'édition en livraisons dont le format est grand in-8 (ou in-4) comporte 1352 pages. Nous ne savons pas si cette augmentation textuelle tient à l'auteur ou bien à l'éditeur : dans le dossier d'Adolphe d'Ennery, conservé aux Archives de la Société des Gens de Lettres, nous n'avons pas pu trouver des informations qui permettent de répondre à cette question. En 1910, lors de son entrée dans la collection du « Livre illustré » de l'éditeur Rouff, le roman ne compte que 407 pages : le texte publié dans cette édition au format in-12 semble être identique à celui publié en 1886 dans l'édition au format in-18 Jésus. Enfin, le 30 août 1913, le roman est considérablement abrégé lorsqu'il est publié dans l'édition grand in-8 : le texte à deux colonnes publié dans cette édition ne compte que 48 pages⁸²⁶.

Si nous voulions comprendre l'intervention éditoriale sur le texte déjà publié dans ses diverses dimensions, il nous faudrait étudier l'exemple de *Martyre !* Mais, nous avons décidé de renoncer à l'examiner en raison de manque de temps. Pour mieux comprendre le

⁸²⁴ Daniel Compère, « Quelques remarques sur les éditions augmentées », *ibid.*, pp.105-108., et *Les romans populaires, op.cit.*, p.75-76.

⁸²⁵ Adeline Guérin, « Les œuvres coupées : *Roger-la-Honte* de Jules Mary », *ibid.*, pp.45-58.

⁸²⁶ Les dates et les années de publication ou du dépôt, et l'indication du format de l'imprimé sont fondés sur les données inscrites dans la *Bibliographie de la France* ou le *Catalogue général de la librairie française*.

façonnement textuel opéré par l'éditeur, il nous a paru plus pertinent de nous concentrer exclusivement sur les éditions réduites. Notre choix s'est porté sur deux exemples précis : celui de *La Porteuse de pain* et celui des *Deux Orphelines*.

On sait que le roman de Xavier de Montépin a été initialement publié dans *Le Petit Journal* du 15 juin 1884 au 17 janvier 1885. Avant que la publication en feuilletons ne se termine, le roman commence à être édité en six tomes sous forme de livre au format in-18 Jésus entre 1884 et 1885 par l'éditeur Dentu. Lors de ce passage de la publication feuilletonesque à la publication livresque, le texte n'est pas touché dans son écriture, mais le découpage en parties est modifié : alors que le texte feuilletonesque est composé de deux parties sans titre, le texte livresque est divisé en trois parties qui sont respectivement intitulées : « L'incendiaire » (première partie), « La métamorphose d'Ovide Soliveau » (deuxième partie) et « Maman Lison » (troisième partie). Entre 1885 et 1886, l'éditeur Roy, lorsqu'il publie le roman en livraisons, semble reprendre le texte édité par l'éditeur Dentu. C'est lorsqu'il entre en 1907 dans la collection du « Livre populaire » de l'éditeur Fayard que le roman fait l'objet de réduction textuelle : si le texte publié dans l'édition en livraisons au format grand in-8 (ou in-4) compte 1200 pages, le texte publié dans l'édition bon marché ne compte que 492 pages⁸²⁷.

Le roman d'Adolphe d'Ennery, quant à lui, est publié pour la première fois en livraisons par l'éditeur Rouff entre 1887 et 1889. Après sa mise en feuilleton dans *La Nation* du 3 février 1892 au 2 août 1893, lorsqu'il est édité en deux tomes au format in-18 Jésus par l'éditeur Rouff en 1895, le roman est abrégé : alors que le texte publié dans l'édition en livraisons entre 1887 et 1889 compte 1604 pages, le texte publié dans l'édition au format in-18 Jésus ne compte que 905 pages (tome I, 486 pages et tome II, 419 pages). En 1908, le roman est édité en tant que premier volume qui inaugure la collection du « Livre illustré » lancée par l'éditeur Rouff⁸²⁸. Le texte publié dans cette édition bon marché, s'il ne compte que 640 pages, semble être identique au texte publié dans l'édition au format in-18 Jésus, d'après nos relevés sur le texte de 1895, seule édition accessible à notre connaissance que possède la Bibliothèque Nationale.

L'étude, que nous allons effectuer dans les sous-chapitres qui suivent, suppose un examen qui consiste à comparer le texte abrégé avec le texte original : il s'agit en effet de repérer la modification textuelle entre deux textes d'un roman identique.

⁸²⁷ Même remarque.

⁸²⁸ Même remarque.

Pour *La Porteuse de pain*, il faudrait utiliser pour comparaison le texte publié dans *Le Petit Journal*, que nous pouvons considérer comme original. Mais, nous nous proposons d'examiner le texte publié dans l'édition en livraisons entre 1885 et 1886 par l'éditeur Roy pour faciliter notre accès au roman. Le choix ne pose pas problème, dans la mesure où il n'y a aucune différence sur le plan de l'écriture entre le texte publié dans le journal et le texte publié dans l'édition Roy.

Pour *Les Deux Orphelines*, nous disposons du texte original publié dans l'édition en livraisons entre 1887 et 1889. Il faudrait utiliser pour comparaison le texte publié dans l'édition au format in-18 Jésus en 1895, dans la mesure où c'est sur ce passage de la publication en livraisons à la publication en livre que le texte est modifié. Mais, comme nous l'avons suggéré, il n'est pas facile d'accéder à notre guise à cette édition en 1895, conservée à la Bibliothèque Nationale. Nous comparons donc le texte publié dans l'édition en livraisons entre 1887 et 1889 avec le texte publié en 1908 dans l'édition bon marché, qui semble être identique au texte publié en 1895 dans l'édition au format in-18 Jésus.

15.1.2. Deux questions fondamentales

L'intérêt d'étudier le façonnement textuel tient de toute évidence au fait que ce travail éditorial semblait être guidé par la seule intention de l'éditeur. Selon le contrat noué entre Léon Malicet et l'éditeur Fayard, qu'Anne-Marie Thiesse a découvert dans les Archives de la Société des Gens de Lettres, l'auteur « s'engage à laisser changer les titres, et autorise l'éditeur à couper et remanier les romans à son gré »⁸²⁹. Nous avons aussi trouvé le contrat passé, le 20 mai 1906, entre l'éditeur Fayard et madame Lesueur, héritière de la propriété des œuvres de Xavier de Montépin, au sujet de la publication des romans de notre romancier dans la collection du « Livre populaire ». Le contrat stipule que :

Monsieur Fayard aura le droit pour ceux en plusieurs volumes de les publier en un seul, que le roman comprenne deux ou plusieurs volumes, de les raccourcir si besoin est pour les ramener à un nombre de pages déterminées pour facilité du tirage⁸³⁰.

Au-delà de l'intention de l'auteur ou de l'héritier de la propriété de ses œuvres, l'éditeur façonne donc les textes originaux : phénomène qui nous évoque la pratique éditoriale des

⁸²⁹ Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien*, *op.cit.*, p.132.

⁸³⁰ Dossier de Xavier de Montépin, 454 AP 293, Archives de la Société des Gens de Lettres.

libraires-imprimeurs troyens lorsqu'ils ont adapté les textes écrits à destination d'un public demi-savant, afin de les proposer dans les éditions bon marché à un public moins savant.

L'intervention éditoriale sur le texte n'est donc pas sans conséquence sur la réception, dans la mesure où elle modifie de façon plus ou moins radicale les dispositifs textuels organisés par l'auteur en faveur du guidage de la lecture du texte original. *En théorie*, et pour reprendre la formulation proposée par Roger Chartier, dans ce recyclage textuel pratiqué par l'éditeur de la Belle Époque, la « lecture implicite » relevant du travail éditorial du façonnement textuel va se superposer diamétralement au « lecteur implicite » construit par le travail de l'auteur dans son écriture. En d'autres termes, une lecture programmée par l'auteur peut être modifiée par l'éditeur.

Deux questions fondamentales s'imposent alors dans cette perspective. D'une part, comment l'éditeur modifie-t-il le texte feuilletonesque en texte livresque ? La question est d'autant plus sérieuse que le texte n'a pas initialement été écrit par le romancier pour être publié sous forme de livre, mais est destiné à la publication en tranches de feuilletons dans le journal (c'est le cas de *La Porteuse de pain*) ou dans l'édition en livraisons (c'est le cas des *Deux Orphelines*). D'autre part, l'intervention éditoriale sur le texte, est-elle effectuée en fonction des horizons d'attente du public auquel il s'adresse ? Il existe en effet un écart temporel plus ou moins important entre la première apparition du texte original et celle du texte abrégé. On devrait alors se demander si le façonnement textuel, opéré par l'éditeur, est déterminé par sa volonté d'adapter le texte déjà ancien à un horizon d'attente du public auquel il s'adresse.

Nous allons donc tenter d'examiner ces deux questions qui mettent en jeu les modes de réception des œuvres de nos romanciers.

15.2. La coupe et ses effets

Opérées par l'éditeur à des fins de transformation du texte feuilletonesque en texte livresque, les coupes peuvent revêtir différentes formes qu'il est difficile de classer. On peut néanmoins retenir de façon schématique trois modes principaux de façonnement textuel : amputation de l'alinéa, resserrement narratif et retranchement des descriptions. Nous les examinons un par un, afin de mettre en évidence une intention éditoriale de façonnement textuel et de comprendre comment cette intervention éditoriale entraîne des conséquences sur la lecture.

15.2.1. L'amputation de l'alinéa

L'intervention éditoriale consiste tout d'abord à condenser les paragraphes. Elle permet de diminuer le nombre de lignes et de publier une œuvre plus courte. Ce façonnement textuel, qui se rapporte à la modification de la mise en page, ne manque pas d'imposer ses propres effets, dans la mesure où l'alinéa affiche un certain nombre de fonctions qui participent à la dynamique de la narration.

En nous appuyant sur le modèle d'analyse proposé par Vincent Jouve, nous avons déjà eu l'occasion d'examiner comment le texte programme l'identification du lecteur au narrateur puis au personnage-focalisateur. Or, c'est l'alinéa qui participe à un tel guidage de la lecture, en indiquant au lecteur le changement du point de vue des acteurs romanesques (le narrateur et les personnages). Ainsi, la suppression des blancs typographiques n'est-elle pas gratuite dans la lecture. Cela se comprendra en se rapportant à cet exemple tiré de *La Porteuse de pain* ; nous citons d'abord le texte de 1885-1886 :

En quittant le quai Bourbon, Ovide se rendit rue Saint-Honoré et n'eut pas besoin de chercher la maison de M^{me} Augustine.

Le nom de la grande couturière s'étalait, en lettres dorées énormes, tout le long du balcon du premier étage.

Le pseudo-commissaire monta droit aux ateliers et sonna.

Un domestique en livrée très correcte vint lui ouvrir et le mit en rapport avec une *demoiselle* du salon d'essayage, forte jolie fille, vêtue à la dernière mode et servant de mannequin vivant pour l'exhibition des merveilleuses toilettes sorties du cerveau de la tailleuse. Ovide jugea convenable de faire un peu de couleur locale en s'exprimant avec l'accent le plus pur des fils d'Auvergne. (*La Porteuse de pain*, texte de 1885-1886, p.551.)

On notera que chaque phrase affiche le point de vue des acteurs romanesques, qui peut être adapté par le lecteur. Lors de la lecture de la première phrase de l'exemple cité, le point de vue du lecteur s'assimile à celui du narrateur : c'est de la même place que le narrateur que le lecteur observe Ovide Soliveau qui, « [en] quittant le quai Bourbon », « se rendit rue Saint-Honoré [...] ».

Dans la lecture de la deuxième phrase, le point de vue du lecteur se glisse ensuite vers celui d'Ovide Soliveau, car cette phrase est attribuée au point de vue du personnage : ce n'est pas le narrateur qui voit le « nom de la grande couturière » étalée « en lettres dorées énormes » sur le « balcon du premier étage », mais c'est Ovide Soliveau qui le regarde ; le lecteur est donc invité à se placer dans la même position que le personnage.

Dans la lecture de la troisième phrase, le point de vue du lecteur est, de nouveau, réorienté vers celui du narrateur : cette phrase affiche en effet le point de vue du narrateur qui observe Ovide Soliveau, lequel monte « droit aux ateliers » et qui sonne. La lecture de la quatrième phrase invite encore une fois le lecteur à adapter son point de vue à celui d'Ovide Soliveau : de la même place que lui, le lecteur voit « un domestique » et « une *demoiselle* du cabinet d'essayage ».

Enfin, dans la lecture de la cinquième phrase, le lecteur entre avec le narrateur dans la pensée d'Ovide, représentée sous forme de ce que Dorrit Cohn appelle le « psycho-récit » : le point de vue du lecteur s'identifie à celui du narrateur.

Dans la lecture de cette scène examinée, le lecteur est donc conduit à changer son point de vue, en l'adaptant tantôt à celui du narrateur, tantôt à celui d'Ovide Soliveau. Dans ce jeu de l'identification du lecteur aux acteurs romanesques, l'alinéa constitue un dispositif contribuant à annoncer au lecteur le changement du point de vue, tout comme le tiret lui signale le changement d'un locuteur. Assumé par le signe typographique, ce guidage de la lecture est d'autant plus significatif qu'il permet au lecteur de saisir avec facilité la profondeur spatiale de la scène décrite, dans la mesure où son point de vue peut s'assimiler aux différents points de vue des êtres de papier.

Il est évident que l'effet produit par l'alinéa est moins flagrant dans le texte de 1907, puisque l'éditeur supprime ces blancs typographiques :

En quittant le quai Bourbon, Ovide se rendit rue Saint-Honoré et n'eut pas besoin de chercher la maison de M^{me} Augustine. Le nom de la grande couturière s'étalait, en lettres dorées énormes, tout le long du balcon du premier étage. Le pseudo-commissaire monta droit aux ateliers et sonna. Un domestique en livrée très correcte vint lui ouvrir et le mit en rapport avec une *demoiselle* du salon d'essayage, forte jolie fille, vêtue à la dernière mode et servant de mannequin vivant pour l'exhibition des merveilleuses toilettes sorties du cerveau de la tailleuse. Ovide jugea convenable de faire un peu de couleur locale en s'exprimant avec l'accent le plus pur des fils d'Auvergne. (*La Porteuse de pain*, texte de 1907, p. 252.)

Dans la mesure où le changement du point de vue des acteurs romanesques n'est pas ponctué sur le plan de la typographie, il est difficile de saisir le changement des points de vue : en raison de l'absence de l'alinéa qui annonce le changement des différents points de vue des personnages, le texte est moins capable de donner l'illusion du relief à la scène décrite.

La suppression de l'alinéa entraîne également des conséquences sur la dramatisation du récit. Il conviendra de constater avec Jean-Claude Vareille de nouveau à ce propos que le

« tiré à la ligne » contribue à activer les « fonctions thymiques » que Raphael Baroni a analysées dans sa *Tension narrative* :

Une phrase isolée, séparée de l'autre par l'alinéa, est un félin qui se tapit et se replie sur lui-même avant de bondir ; elle est le lieu où l'immobilité devient le condensé et le paroxysme du mouvement et de l'énergie. Nous retrouvons donc à propos du tiré à la ligne une idée à nous désormais familière concernant l'*énergétique* du texte populaire⁸³¹.

L'intervention éditoriale agit dans le sens contraire. Les passages, que nous allons emprunter aux *Deux Orphelines*, mettent en scène Marianne Vauthier qui, poussée par son amour aveugle pour Jacques Frochard, commet un vol d'argent chez sa patronne Poidevin pour le donner à son amant ; après avoir accompli ce délit, elle tente de s'enfuir, mais elle est surprise par la « servante » puis par sa patronne ; nous citons tout d'abord le texte 1887-1889 :

À la porte, elle rencontra la servante...
Interdite, elle voulut poursuivre son chemin...
Mais cette fille, en voyant son trouble, essaya de l'arrêter par le bras...
D'un geste violent, Marianne la repoussa...
Elle arriva, en courant, jusqu'à la porte de l'appartement et la franchit d'un bond.
Dans l'escalier, elle se rencontra face à face avec M^{me} Poidevin.
Marianne ne s'arrête pas.
Elle avait hâte de rejoindre Jacques.
Il avait fait d'elle une voleuse ! (*Les Deux Orphelines*, texte de 1887-1889, pp.104-105.)

On constatera que dans le texte de 1887-1889, ces blancs typographiques fonctionnent en faveur de l'introduction du laps de temps entre les phrases, de manière à retarder une réponse textuelle au questionnement du lecteur sur le développement futur du récit. À la lecture de la première phrase du passage cité : « À la porte, elle rencontra la servante... », le lecteur est conduit à se poser une question : que deviendra Marianne Vauthier ? À cette question du lecteur, l'alinéa retarde une réponse, qui sera donnée par la deuxième phrase : « Interdite, elle voulut poursuivre son chemin ». Cette réponse est susceptible d'inviter le lecteur à se poser une autre question : Marianne Vauthier, peut-elle « poursuivre son chemin ? », ou bien, est-elle surprise par « la servante » ? À cette question du lecteur, l'alinéa retarde une réponse, qui sera donnée par la troisième phrase : « Mais, cette fille, en voyant son trouble, essaya de l'arrêter par le bras... ». Pour éviter la répétition d'un même type de commentaire, nous notons que l'alinéa, en divisant les phrases, constitue entre elles le laps de temps qui, si court soit-il, participe à configurer la « phase d'attente » pendant laquelle l'effet de « tension narrative » se développe pour être sensible chez le lecteur.

⁸³¹ Jean-Claude Vareille, *Le Roman populaire français*, op.cit., p.221.

Cet effet de « tension narrative » est moins sensible chez le lecteur du texte 1907, dans la mesure où l'éditeur y supprime l'alinéa qui peut introduire le laps de temps :

À la porte, elle rencontra la servante... Interdite, elle voulut poursuivre son chemin... Mais cette fille, en voyant son trouble, essaya de l'arrêter par le bras...
D'un geste violent, Marianne la repoussa... Elle arriva, en courant, jusqu'à la porte de l'appartement et la franchit d'un bond. Dans l'escalier, elle se rencontra face à face avec M^{me} Poidevin. Marianne ne s'arrête pas. Elle avait hâte de rejoindre Jacques. Il avait fait d'elle une voleuse ! (*Les Deux Orphelines*, texte de 1908, p.81.)

L'absence des blancs typographiques ne permet pas d'introduire le laps de temps entre une question posée par le lecteur à la lecture d'une phrase, et une réponse formulée par le texte dans une phrase suivante. L'effet de « tension narrative » est donc d'autant moins sensible chez le lecteur que la suppression de l'alinéa ne favorise pas la configuration de la « phase d'attente » pendant laquelle l'effet de « tension narrative » se développe pour être sensible chez le lecteur. On comprendrait dès lors que l'amputation de l'alinéa peut affaiblir les « fonctions thymiques » qui sont impliquées potentiellement dans le texte original.

La condensation des paragraphes suscite une autre conséquence sur la lecture. En effet, l'alinéa, cet aspect purement matériel, peut servir de support pour représenter la durée temporelle qui n'est pas décrite textuellement, et pour indiquer le changement d'une scène. Pour le comprendre, on citera un exemple tiré de *La Porteuse de pain* :

[...] Vers dix heures il quitta Lucie, après lui avoir renouvelé sa promesse de lui écrire tous les jours, et il se fit conduire en voiture à son logement de la rue de Miromesnil.
Le lendemain il trouvait au chemin de fer le contremaître et les deux mécaniciens qui l'accompagnaient à Bellegarde, et bientôt la vapeur les emportait tous les quatre. (*La Porteuse de pain*, texte de 1885-1886, pp.574-578.)

L'inscription de l'alinéa, qui divise le texte cité en deux parties, est d'autant plus significative qu'elle contribue à représenter la temporalité de l'action du récit. En d'autres termes, le blanc typographique, créé par l'alinéa, contribue à marquer l'ellipse temporelle qui sépare deux actions de Lucien Labroue : quitter Lucie Fortier pour rentrer chez lui, et monter dans le train pour aller à Bellegarde. L'alinéa sert ici à faire sentir le déroulement du temps écoulé entre le moment où Lucien Labroue quitte Lucie Fortier (le soir), et le moment où il monte dans le train (le lendemain matin). Il est d'ailleurs à noter que l'alinéa permet non seulement de représenter le déroulement du temps que le texte ne décrit pas, mais aussi d'indiquer le passage d'une scène à l'autre : de la scène où Lucien Labroue quitte Lucie Fortier dans l'appartement de cette jeune fille, à la scène où ce jeune homme monte dans le train à la gare.

Produits par la présence de l'alinéa dans le texte de 1885-1886, cette illusion du temps écoulé et ce dispositif indiquant le passage d'une scène à l'autre sont annulés dans le texte de 1907. En retranchant une partie des passages descriptifs (« et il se fit conduire en voiture à son logement de la rue de Miromesnil »), l'éditeur façonne le texte de 1885-1886 de la façon suivante ;

[...] Vers dix heures il quitta Lucie, après lui avoir renouvelé sa promesse de lui écrire tous les jours. Le lendemain il trouvait au chemin de fer le contremaître et les deux mécaniciens qui l'accompagnaient à Bellegarde, et bientôt la vapeur les emportait tous les quatre. (*La Porteuse de pain*, texte de 1907, p.251.)

Le texte de 1907 sera moins capable de représenter cette distance à la fois temporelle et spatiale mis en relief dans le texte de 1885-1886, dans la mesure où l'éditeur supprime l'alinéa pour économiser du papier.

Enfin, il convient de constater que l'effacement de l'alinéa modifie la représentation de l'intériorité du personnage. Nous venons de voir comment la suppression de cet aspect matériel influence la capacité du texte de représenter le déroulement du temps de l'action ; cela se rapporte également à celle de décrire le temps intérieur du personnage. En nous appuyant sur l'exemple tiré encore de *La Porteuse de pain*, nous examinons la scène où Jacques Garaud se livre à son monologue, lors de sa rencontre inattendue avec Ovide Soliveau ; après avoir mis en œuvre son triple crime, il décide d'aller en Amérique pour s'y installer sous le nom emprunté à Paul Harmant, son ancien camarade, déjà mort ; or, le véritable cousin de Paul Harmant s'embarque sur le bateau qui amène Jacques Garaud en Amérique ; en apprenant la présence de son cousin, Ovide Soliveau demande à un employé au service des cabinets de transmettre son message à Jacques Garaud pour lui dire qu'il désire avoir un entretien avec lui :

Tout en parlant, Jacques exhibait son portefeuille.

Il en tira le livret en question, l'ouvrit à la première page et lut :

– *Paul-Honoré Harmant, fils de Césaire Harmant et de Désirée-Claire Soliveau...* – C'est bien un parent de feu mon camarade... – continua-t-il.

« Que faire ?

« Ne point aller à ce prétendu cousin, c'est éveiller dans son esprit des soupçons, le pousser à chercher, à écrire, à s'informer, c'est compromettre l'identité fabriquée par moi... c'est me perdre. (*La Porteuse de pain*, texte de 1885-1886, p.195.)

Dès la quatrième phrase, le lecteur entre dans l'intériorité du personnage, exprimée à travers le « monologue rapporté ». L'alinéa, qui sépare la cinquième phrase et la sixième phrase, semble représenter le temps intérieur de la réflexion de Jacques Garaud qui s'inquiète

de sa sécurité, menacée à la suite de l'apparition d'Ovide Soliveau. En d'autres termes, ce blanc typographique, créé par l'alinéa, donne à voir l'hésitation dans laquelle Jacques Garaud se trouve pris : refuser ou au contraire accepter cette demande d'entretien proposée par Ovide Soliveau.

Le temps intérieur d'une telle hésitation du personnage ne peut pas être représenté dans le texte de 1907 :

Tout en parlant, Jacques exhibait son portefeuille. Il en tira le livret en question, l'ouvrit à la première page et lut :

– *Paul-Honoré Harmant, fils de Césaire Harmant et de Désirée-Claire Soliveau...* C'est bien un parent de feu mon camarade... – continua-t-il. Que faire ? Ne point aller à ce prétendu cousin, c'est éveiller dans son esprit des soupçons, le pousser à chercher, à écrire, à s'informer, c'est compromettre l'identité fabriquée par moi... c'est me perdre. (*La Porteuse de pain*, texte de 1907, p.99.)

L'alinéa, qui sépare la cinquième phrase et la sixième phrase, a donc disparu dans le texte de 1907. On peut considérer que le déroulement du temps intérieur de l'hésitation du personnage est moins sensible chez le lecteur, dans la mesure où il n'existe pas le laps de temps entre la phrase : « Que faire ? », et la phrase suivante « Ne point aller à ce prétendu cousin, [...] ».

Visant à économiser le nombre de pages, l'amputation des blancs typographiques n'est donc pas sans conséquence sur la lecture, puisque cet aspect purement matériel peut participer à la dynamique de la narration. La modification des dispositifs textuels organisés par l'auteur en faveur de la programmation de lecture est, bien entendu, plus manifeste lorsque l'éditeur n'hésite pas à s'engager dans le façonnement de l'écriture elle-même, ce que nous allons tenter de montrer dans les sous-chapitres qui suivent.

15.2.2. Le façonnement des descriptions

À comparer le texte abrégé avec le texte original, on constatera que de nombreux passages consacrés aux descriptions font l'objet de suppression ou de modification réductrice. Si le façonnement textuel se concentre le plus souvent sur le retranchement et le raccourcissement de nombreux passages descriptifs, c'est sans doute parce que l'éditeur les juge inutiles pour la progression du récit, et qu'il avait bien conscience de cet effet produit par la description, que la narratologie a tendance à définir négativement :

Si la narration qui prend en charge la conduite du récit voit sa fonction majorée, la description n'est qu'un ajout textuel, une parenthèse, une excroissance, qui n'intervient pas dans la dynamique narrative, un arrière-plan du récit⁸³².

On retiendra trois types principaux de description coupée : celle des paysages (ou des bâtiments), celle des actions de personnages et celle de leur intériorité.

15.2.2.1. Les paysages

Nous avons vu que nos romanciers détaillent les descriptions des paysages ou des bâtiments afin d'ancrer la fiction dans la réalité du lecteur. L'intervention éditoriale tend à annuler ces efforts de nos écrivains, en retranchant et en raccourcissant de nombreux passages consacrés à ces descriptions détaillées. Ainsi, dans le texte de 1908 des *Deux Orphelines*, sont raccourcis les passages consacrés à la description de la Salpêtrière ; les passages mis entre crochets sont retranchés dans le texte de 1908 :

La Salpêtrière, édifiée sous le règne de Louis XIII, avait été destinée, en principe, à ne recevoir que les femmes atteintes de maladies incurables.

[À cet effet, d'immenses dortoirs, convenablement aménagés, avaient été construits de façon à ce que les malades puissent y trouver un abri confortable.]

Plus tard, sous Louis XV, on avait affecté une partie de l'édifice à l'internement des infortunées atteintes d'aliénation mentale...

Enfin, dès la fin du règne du *Bien-Aimé*, le nombre des filles de débauche augmentant sans cesse et la répression des mauvaises mœurs devenant de plus en plus difficile, la police était littéralement sur les dents. On purgeait les mauvais lieux et des arrestations en masse s'opéraient chaque nuit.

[Ne sachant plus quelle prison affecter aux inculpées, on songea à employer dans ce but une notable partie de l'hôpital de la Salpêtrière. On y enferma, en attendant leur départ pour la Louisiane, les misérables créatures, – prostituées et voleuses –, qui se laissaient prendre dans les coups de filet de la police.]

Au moment où nous en sommes de ce récit, la Salpêtrière regorgeait de pensionnaires des trois catégories spécifiées plus haut.

[Chaque corps de logis du vaste bâtiment se trouvait complètement séparé des autres, et les trois services étaient absolument distincts.]

La section des prostituées, il faut le reconnaître, était, de beaucoup, la plus peuplée, grâce à la vigilance des agents, excitée par les recommandations et aussi par les reproches du lieutenant général de police.

On y trouvait les courtisanes de bas étage happées, le soir, dans les ruelles, les filles soumises surprises en rupture de règlement, les hétaires et proxénètes qui contrevenaient sans cesse aux ordonnances de police.

Mais, au milieu de toute cette fange, il arrivait que quelques grandes personnalités du vice dominaient cette plèbe de débauche et obtenaient, dans ce monde stigmatisé, une célébrité et comme une sorte de souveraineté.

⁸³² Marie-Annick Gervais-Zaninger, *La Description*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Ancrage Lettres », 2001, p.9.

L'arrivée à la lieutenance de police du comte de Linières n'avait pas peu contribué à peupler la Salpêtrière.

On sait les mesures de rigueur qu'avait prescrites le sévère magistrat.

Les aventures galantes qui, chaque nuit, avaient pour théâtre les petites maisons de débauchés de marque, exigeaient une prompte et exemplaire répression.

Les agents étaient absolument surmenés.

Les arrestations se succédaient nombreuses, mais encore et toujours insuffisantes.]

Le retentissement qu'avait eu la fameuse saturnale du Pavillon du Bel-Air devait obliger la police à augmenter encore le nombre des prisonnières de la Salpêtrière. (*Les Deux Orphelines*, texte 1887-1889, pp.621-622 ; texte 1908, p.357.)

Il est clair que cette intervention éditoriale n'est pas sans conséquence sur la lecture, si l'on constate que la description de la Salpêtrière assume la « fonction mathésique » qui consiste à inscrire dans la fiction un savoir extérieur, venue de lectures de l'auteur et de ses enquêtes sur le terrain⁸³³. Dans le texte de 1887-1889, Adolphe d'Ennery explique aux lecteurs de la fin du XIX^e siècle la réalité de la Salpêtrière aux dernières années de l'Ancien Régime : l'usage d'une « notable partie de l'hôpital de la Salpêtrière » visant à renfermer les « misérables créatures, – prostituées et voleuses –, qui se laissaient prendre dans les coups de filets de la police » ; la raison pour laquelle la « section des prostituées » est « la plus peuplée, grâce à la vigilance des agents, excitées par les recommandations et aussi par les reproches du lieutenant général de police ». L'intervention éditoriale sur le texte affaiblit donc l'effet didactique de description de la Salpêtrière, détaillée par notre romancier.

Dans un autre exemple emprunté aux *Deux Orphelines*, les passages descriptifs, mis entre crochets, qui peuvent afficher la « fonction narrative » sont totalement retranchés dans le texte de 1908 :

Vers la fin de l'automne, Thérèse, par un soleil superbe, emmena ses enfants faire une promenade.

[L'air était d'une douceur exceptionnelle pour la saison, l'été de la St-Martin ; les grandes prairies fauchées en septembre avaient repris leur teinte verte et les dernières fleurs de l'année brillaient de leur dernier éclat.]

Henriette avait cueilli un gros bouquet de marguerites, dont elle offrit la moitié à sa sœur. (*Les Deux Orphelines*, texte 1887-1889, p.51 ; texte 1908, p.37.)

Nous rappelons avec Yves Reuter qu'« elle [la description] fixe et mémorise un savoir sur les lieux et les personnages (ou elle dissimule des informations) », et qu'« elle dispose des indices pour la suite de l'intrigue »⁸³⁴. On constatera donc que les expressions : « les dernières fleurs » et « leur dernier éclat » peuvent être considérées comme l'annonce métaphorique d'un événement négatif qui va arriver à la famille Gérard (on sait bien que dans le roman,

⁸³³ *Ibid.*, pp.84-85.

⁸³⁴ Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991, p.108.

Louise, la fille adoptive de Thérèse, perd la vue). Pour le dire autrement, si nous nous appuyons sur la théorie de la « tension narrative » proposée par Raphaël Baroni, ces expressions, supprimées dans le texte de 1908, constituent le « *nœud* » où le texte « produit un *questionnement* qui agit comme un déclencheur de la tension » ; le texte retarde une réponse à ce questionnement du lecteur pour configurer la « *phase d'attente* » pendant laquelle le lecteur est invité à se placer dans l'incertitude sur ce qui va arriver aux personnages, en même temps que dans l'instance lectrice que Vincent Jouve appelle le *lectant jouant*, il est encouragé à anticiper le développement futur du récit. Cette anticipation lectrice sera fondée sur le discours narratorial qui, en recourant à l'énoncé au présent gnominique, suggère aussi, un peu avant la scène citée, l'arrivée d'un événement négatif : « Mais le beau temps hélas ! n'est pas de longue durée » (*Les Deux Orphelines*, texte de 1887-1889, p.51.). Les passages descriptifs, supprimés dans le texte de 1908, si décoratifs soient-ils, participent donc à la dynamique narrative, dans la mesure où les indices inscrits dans ces passages descriptifs invitent le lecteur à s'interroger sur la suite du récit. La conséquence de l'intervention éditoriale est alors d'autant plus significative pour la lecture que ces passages supprimés constituent un dispositif narratif capable de produire le « suspense » et, partant, d'activer le *lectant jouant*. Le texte de 1908 sera moins capable de construire un tel effet, et il s'adresse moins à une telle activité lectrice.

15.2.2.2. Les actions des personnages

Le souci maniaque de nos romanciers de représenter aussi fidèlement que possible la réalité, nous l'avons vu, se manifeste dans leurs efforts de détailler non seulement les descriptions des paysages ou des bâtiments, mais aussi celles des actions des personnages. Ces descriptions, si elles sont insérées dans les passages narratifs, font souvent l'objet de suppression et de raccourcissement :

Le capitaine déféra au désir du gentilhomme qui se présentait comme étant le neveu du lieutenant de police, et le chevalier, accompagné de Picard, put se rendre [à bord du navire, dans le canot de l'officier du port.

Peu de temps après qu'il fut sur le pont du bâtiment il vit venir, à force de rames, les deux embarcations] où les déportées avaient pris place. (*Les Deux Orphelines*, texte de 1887-1889, p.846.)

Las parties mises en crochets sont supprimées dans le texte de 1908 :

Le capitaine déféra au désir du gentilhomme qui se présentait comme étant le neveu du lieutenant de police, et le chevalier, accompagné de Picard, put se rendre où les déportées avaient pris place. (*Les Deux Orphelines*, texte de 1908, p.487.)

Il s'agit pour l'éditeur de faire progresser aussi rapidement que possible le déroulement du récit. Ainsi, dans le texte de 1908, Roger de Vaudray (« le chevalier ») doit-il, sans détour, « se rendre où les déportées avaient pris place », pour retrouver Henriette Gérard parmi ces déportées qui attendent le départ prochain du navire qui les amènera en Amérique, car cet entretien du jeune aristocrate avec cette jeune fille constitue une nouvelle étape du récit (Roger de Vaudray croit qu'Henriette Gérard est destinée à être déportée en Amérique ; en réalité ce n'est pas elle, mais Marianne Vauthier qui y est envoyée à la place d'Henriette Gérard ; après son entretien avec Marianne Vauthier, Roger de Vaudray rejoint vite Henriette Gérard à Paris).

Un tel façonnement textuel ne manque pas d'entraîner des conséquences plus ou moins sérieuses sur la lecture. Pour le comprendre, nous nous proposons de citer une scène dialoguée empruntée aux *Deux Orphelines* ; dans le texte de 1908, les passages mis entre crochets sont retranchés, puisqu'ils sont consacrés aux descriptions des gestes mineurs des personnages :

– Je vous fournirai l'occasion de me le prouver, M. Marest, dit le comte en prenant une liasse de papier.
Puis se levant :
– J'ai signé les ordonnances les plus urgentes, les voici.
[Et, tout en distribuant aux employés les papiers qui revenaient à chacun d'eux, le lieutenant de police ajoutait :]
– Je ne saurais trop vous recommander de surveiller activement les tripots, les cabarets, tous les bouges qui servent de lieu de réunion aux malfaiteurs.
... Donnez impitoyablement la chasse aux mendiants, traquez les voleurs...
– Un gibier qui pullule, hasarda M. Marest.
– C'est à vous d'être le surveillant de ce gibier-là, Monsieur ! riposta sévèrement M. de Linières.
[Marest s'inclina, les lèvres contractées par le sourire habituel à sa physionomie.
Les autres employés se sentaient mal à l'aise sous le regard mécontent du lieutenant de police.
Celui-ci reprit, ponctuant chacune de ses phrases :]
– Le roi ne veut pas que les scandales du précédent règne se renouvellent... Il faut mettre un terme aux attaques nocturnes, ... à ces enlèvements criminels qui portent la honte et le désespoir dans les familles...
[S'adressant alors à Marest :]
– Vous m'avez remis, à ce sujet, un rapport sur lequel j'ai des explications à vous demander... C'est une affaire fort grave ; restez ! (*Les Deux Orphelines*, texte de 1887-1889, p.403 ; texte de 1908, pp.244-245.)

Sur le plan de leur fonctionnalité, on peut considérer que les passages, supprimés, affichent un rôle assumé par ce que l'on appelle « didascalies expressives » en terme d'analyse du texte

théâtral. Ces « didascalies expressives » permettent aux acteurs théâtraux d'exprimer le sentiment des personnages qu'ils jouent, en nuancant les gestes et le ton de la voix. Dans la lecture d'un texte écrit, les passages descriptifs des gestes mineurs des personnages aident donc le lecteur à se représenter le sentiment de cet être de papier. Dans la mesure où l'éditeur retranche ce type de passages, le texte de 1908 est moins capable d'imiter la réalité, de donner à voir au lecteur, de lui permet d'entrer dans un milieu et de sentir une atmosphère.

Par la suppression des actions de personnages, considérées comme inutiles, le lecteur est donc invité à participer de manière plus active à la concrétisation du texte. Il est en effet évident que plus le texte omet les actions de personnages, plus le lecteur doit reconstruire de lui-même le « déroulement événementiel en se fondant sur la logique des actions »⁸³⁵. Cela se comprendra en se rapportant à cet exemple emprunté à *La Porteuse de pain* :

[Le contremaître] s'arrêta près d'une sellette de décrotteur, se fit brosser à fond et cirer ; ensuite, ayant repris l'apparence d'un ouvrier proprement vêtu, il se dirigea vers une maison de confection, [acheta des vêtements et des bottines, puis du linge, puis une valise dans laquelle il renferma ses emplettes, alla prendre un bain, changea de costume, et se trouva] complètement transformé. (*La Porteuse de pain*, texte de 1885-1886, p.131.)

Dans le texte de 1907, les parties mises *supra* entre crochets sont modifiées et supprimées ; des ajouts interviennent en revanche, mis *infra* entre crochets :

[Il] s'arrêta près d'une sellette de décrotteur, se fit brosser à fond et cirer ; ensuite, ayant repris l'apparence d'un ouvrier proprement vêtu, il se dirigea vers une maison de confection [dont une heure après il sortit] complètement transformé. (*La Porteuse de pain*, texte de 1907, p.69.)

L'éditeur Fayard pratique ici une sorte d'« ellipse » qui consiste à permettre une accélération maximale⁸³⁶ ; il s'est passé un événement dans l'histoire, mais le texte ne le raconte pas. On comprendrait donc que la lecture du texte de 1907 demande au lecteur de reconstruire de lui-même ce que Jacques Garaud a fait dans la « maison de confection » pour être « complètement transformé ».

15.2.2.3. L'intériorité des personnages

L'intervention éditoriale ne se contente pas de frapper les descriptions des paysages ou des bâtiments et des gestes mineurs des personnages ; elle n'hésite pas à façonner les passages

⁸³⁵ Vincent Jouve, *La Lecture*, op.cit., p.45.

⁸³⁶ Gérard Genette, *Figures III*, op.cit., pp.139-141.

descriptifs consacrés à la représentation de l'intériorité des personnages. Ainsi, dans le texte de 1908 des *Deux Orphelines*, la phrase mise entre crochets est supprimée, car elle est consacrée à la description de l'état psychologique d'un personnage :

Il avait pris la main de la malade, et secoua tristement la tête en regardant le comte.

Puis tous bas, et comme se parlant à soi-même :

– Toujours cette fièvre... et plus violente encore !

M^{me} de Linières baissait les yeux [; elle redoutait que le docteur ne pénétrât son secret.] (*Les Deux Orphelines*, texte de 1887-1889, p.1099 ; texte de 1908, p.537.)

La suppression de cette phrase est d'autant plus significative pour la lecture qu'elle dévoile l'intériorité de Diane de Linières. En effet, la phrase supprimée dans le texte de 1908 explique la raison pour laquelle « M^{me} de Linières baissait les yeux » ; c'est qu'« elle redoutait que le docteur ne pénétrât son secret » (on sait que Diane de Linières cache un secret selon lequel elle a été obligée d'abandonner, seize ans auparavant, sa fille qu'elle avait eue avec un militaire auquel elle s'était attachée par amour, pour respecter le mariage imposé par son père). Le lecteur du texte de 1908 ne peut pas forcément comprendre la raison du geste du personnage (baisser les yeux) à la suite de la suppression du « psycho-récit ». En d'autres termes, le lecteur du texte de 1908 est amené à s'interroger sur les pensées de Diane de Linières. En revanche, l'inscription du « psycho-récit » dans le texte original ne demande pas à son lecteur de 1887-1889 de s'engager dans une telle approche intellectuelle dans la mesure où il est autorisé, grâce au « psycho-récit », à accéder avec facilité aux pensées de Diane de Linières.

L'intervention éditoriale a donc pour effet de modifier le mode de réception du personnage, de manière à inviter le lecteur à déchiffrer ce qui n'est pas raconté (ou ce qui est effacé) dans le texte abrégé. Pour mieux le comprendre, en nous appuyant sur l'exemple tiré de *La Porteuse de pain*, nous nous proposons d'examiner de près la scène où Jeanne Fortier se livre à son monologue lorsqu'elle hésite à lire une lettre adressée par Jacques Garaud ; les passages mis entre crochets sont supprimés dans le texte de 1907 :

Puis, après avoir refermé la porte de la cour, elle rentra chez elle [et posa sur une table les feuilles de présence en gardant à la main la lettre jointe à ces feuilles.

Elle jeta les yeux sur la suscription, mais un nuage semblait s'interposer entre le papier et ses regards.

– Qu'y a t-il donc cette lettre ? – se demanda-t-elle. – Pourquoi suis-je agitée comme si quelque chose de terrible allait s'accomplir ? – Pourquoi mon cœur cesse-t-il de battre ? – Pourquoi mon sang se glace-t-il dans mes veines ? – On croirait que cette lettre renferme l'annonce d'une catastrophe ? – Non ! non ! je ne lirai point. – Je ne veux pas savoir ce qu'elle contient...

Et, s'approchant d'un petit fourneau sur lequel cuisait le repas du soir, Jeanne avança la main pour laisser tomber la lettre au milieu des charbons ardents.

Mais avant d'achever le geste commencé elle s'arrêta :
– Pourquoi ne point la lire ? – poursuivit-elle. – Peut-être, quand j'en connaîtrai le contenu, pourrai-je éviter un malheur...
Et brusquement elle déplia la lettre qui, nous le savons, n'était pas cachetée.]
Sans hésitation [nouvelle] avec une avidité fiévreuse, elle lut ce qui suit :
« Chère Jeanne bien-aimée,
« Hier je vous laissais entrevoir [...] (*La Porteuse de pain*, texte de 1885-1886, pp.85-86 ; texte de 1907, p.46.)

Le retranchement de ces passages, dont la majorité est dominée par ce que Dorrit Cohn appelle le « monologue rapporté » à consonance marquée, n'est pas gratuit dans la réception du personnage, puisque, comme nous l'avons examiné, l'inscription de telle description de l'intériorité du personnage détermine le rapport du lecteur à cet être de papier. En termes de la théorie de l'« effet-personnage » proposée par Vincent Jouve, on notera que les connaissances intimes sur le personnage, fournies au lecteur à travers le « monologue rapporté », s'adressent au *lisant* dans lequel le lecteur est amené à considérer l'être de papier comme un être humain. La relation entre personnage et lecteur est donc déterminée par l'illusion de vie du personnage et le « système de sympathie ».

Ici, l'illusion de vie du personnage se fonde tout d'abord sur le croisement de trois modalités (savoir, pouvoir et vouloir). Jeanne Fortier est présentée à travers un non-savoir sur le contenu de la « lettre » (« Qu'y a-t-il donc dans cette lettre ? »), et sur elle-même (« pourquoi mon cœur cesse-t-il de battre ? »). Le vouloir est également signifié : Jeanne Fortier hésite entre deux vouloirs contrariés (elle dit : « Je ne veux pas savoir ce qu'elle contient », tandis qu'elle dit : « Peut-être, quand j'en connaîtrai le contenu, pourrai-je éviter un malheur... »). Enfin, Jeanne Fortier se présente comme vulnérable, ainsi que le montre son interrogation sans réponse, ce qui souligne qu'elle n'est pas dotée du pouvoir de maîtriser la situation dans laquelle elle se trouve prise.

Une « logique narrative », nécessaire pour la production de l'illusion de vie du personnage, est aussi retenue : c'est le désir de Jeanne Fortier d'ignorer le contenu de la « lettre » qui l'invite à « laisser tomber la lettre au milieu des charbons ardents » ; c'est aussi son désir de savoir le « contenu » de la « lettre » qui l'amène finalement à la lecture de cette « lettre ».

Une « structure de "suspense" » est également manifeste. Nous allons revenir sur cette question plus tard.

Une fois construite, cette dimension humaine du personnage met en jeu le « système de sympathie ». Le « code affectif » permet d'entraîner un sentiment de sympathie pour Jeanne Fortier, car elle se présente comme un personnage psychologiquement transparent. Il semble

que le « code culturel » ne soit pas sollicité. En revanche, l'enjeu du « code narratif » est d'autant plus significatif qu'il permet trois types d'identification.

D'une part, le « code narratif » entraîne l'identification du lecteur au narrateur : à la lecture de la première phrase de la citation, le point de vue du lecteur est identique à celui du narrateur : « [...] elle rentra chez elle et posa sur une table les feuilles de présence [...] ».

D'autre part, le « code narratif » permet ensuite l'identification ponctuelle du lecteur au personnage dans la deuxième phrase : focalisée par le narrateur, Jeanne Fortier s'y présente elle-même comme focalisateur de la « suscription » : « Elle jeta les yeux sur la suscription » ; le point de vue du lecteur peut s'assimiler à celui de Jeanne Fortier qui regarde « la suscription ».

Enfin, le « code narratif » rend possible l'identification du lecteur au personnage, fondée sur l'homologie des situations informationnelles : comme Jeanne Fortier, le lecteur ignore le contenu de la « lettre » que Jacques Garaud lui a adressée, puisque le narrateur en focalisation zéro ne le rapporte pas au lecteur. Ce dernier est donc invité à se placer dans la même situation informationnelle que Jeanne Fortier sur la suite du récit.

On observe ici également le phénomène de la « tension narrative » dont la modalité se définit comme « suspense » : à la lecture des passages (supprimés dans le texte de 1907), le lecteur de 1885-1886 est en effet amené à s'interroger sur ce qui est écrit dans la « lettre », mais aussi sur le sort de Jeanne Fortier qui suggère dans son monologue que « cette lettre renferme l'annonce d'une catastrophe ». Il est clair que ces passages consacrés au « monologue rapporté » de Jeanne Fortier constituent la « *phase d'attente* » pendant laquelle le « suspense » se développe véritablement pour être sensible chez le lecteur.

On évoquera alors la « fonction dilatoire » qui peut être assumée par la description, considérée comme « une des formes de la digression » dont l'effet est de ralentir la progression de l'action du récit :

La description entretient ainsi le suspense narratif en différant le récit des événements, en ménageant donc des effets d'attente et d'incertitude, voire d'inquiétude. Elle peut dramatiser la narration en s'arrêtant à un moment fatidique⁸³⁷.

La description du monologue de Jeanne Fortier, par sa « fonction dilatoire », permet donc de retarder une réponse au questionnement formulé par le lecteur (Qu'est ce qui est écrit dans la « lettre » ? Cette « lettre », renferme-t-elle l'« annonce d'une catastrophe » ? S'il en est

⁸³⁷ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *op.cit.*, p.85.

ainsi, quelle est cette catastrophe ? etc.), ce qui permet de dramatiser le récit et d'accentuer l'effet du « suspense ».

On comprendrait dès lors que l'intervention éditoriale entraîne de façon radicale la modification de la programmation de lecture. En supprimant totalement les passages consacrés au « monologue rapporté » de Jeanne Fortier, elle modifie d'abord la fonctionnalité du « système de sympathie » programmée par Xavier de Montépin dans le texte de 1885-1886.

En effet, la disparition du monologue ne permet pas de mettre en jeu le « code affectif » : dans la mesure où le texte de 1907 ne fournit pas les connaissances intimes sur l'intériorité de Jeanne Fortier lorsqu'elle hésite à lire la « lettre » adressée par Jacques Garaud, notre personnage ne peut pas se présenter comme « personne » qui s'adresse au *lisant* ; en revanche, l'opacité de ce que Jeanne Fortier pense à ce moment de l'hésitation demandera plutôt une approche herméneutique du lecteur. Pour le dire autrement, ce mode de présentation de notre personnage s'adresse plutôt à ce que Vincent Jouve appelle le *lectant*. Jeanne Fortier, qui faisait l'objet de l'investissement affectif du lecteur dans le texte de 1885-1886, n'est plus là : elle se présente dans le texte de 1907 comme un pion herméneutique qui sert de support du projet sémantique inféré par le lecteur : ce dernier est invité à déchiffrer, à partir des indices textuels, ce qui n'est pas raconté (ou ce qui est effacé) dans le récit pour comprendre la subjectivité de Jeanne Fortier.

Ensuite, le façonnement textuel de la scène citée annule la possibilité de plusieurs types d'identification qui sont observables dans la lecture du texte de 1885-1886. En effet, on ne constate qu'un type d'identification, celle du lecteur au narrateur, permise à la lecture de la première phrase.

Enfin, l'intervention éditoriale affaiblit la capacité du texte de 1885-1886 à construire l'effet du « suspense » : le retranchement des passages consacrés au monologue de Jeanne Fortier ne permet pas d'introduire la « phase d'attente » : dans le texte de 1907, Jeanne Fortier se met tout de suite à lire la « lettre » sans se livrer à un monologue plus ou moins long, ce qui empêche le « suspense » de se développer suffisamment pour être sensible chez le lecteur. Opéré par l'éditeur, le façonnement textuel amoindrit ici les « fonctions thymiques » du texte original.

Pour terminer, nous postulons que l'éditeur coupe donc de nombreux passages descriptifs, quelles que soient les fonctions qu'ils assument. L'intention éditoriale de ce façonnement textuel tiendra probablement au fait que ces passages descriptifs donnent un coup de frein à la

dynamique narrative. La transformation du texte feuilletonesque en texte livresque peut alors s'expliquer non seulement par l'intention éditoriale de réduire la quantité textuelle, mais aussi par celle de supprimer des passages descriptifs jugés inutiles pour le déroulement du récit.

15.2.3. Le resserrement narratif

L'accélération de la progression du récit est aussi effectuée par le resserrement narratif. Ce travail éditorial d'adaptation se fonde en principe sur deux procédés. D'une part, il s'agit de supprimer et de résumer des épisodes ou des scènes considérées comme secondaires par l'éditeur. D'autre part, il s'agit de simplifier les discours directs des personnages ou les scènes dialoguées.

15.2.3.1. Suppression et résumé des épisodes ou des scènes considérées comme secondaires

La structure du roman, qui est destiné à être publié en tranches de feuilleton, est caractérisée par la « ramification » : sur le récit de base se greffent plusieurs récits considérés comme secondaires⁸³⁸. Le roman en feuilletons se présente donc comme un immense arbre dont le tronc est constitué par le récit de base et dont les branches sont composées de plusieurs récits secondaires.

Le travail éditorial d'adaptation n'hésite pas à supprimer et à raccourcir ces récits secondaires. Ainsi, dans le texte de 1908 des *Deux Orphelines*, de nombreux récits secondaires sont totalement retranchés : celui sur Anatole Frochard, celui sur la sœur Geneviève, celui concernant les exploits de Roger de Vaudray qui s'engage dans une bataille maritime et terrestre pour l'Indépendance des Américains. Si dans le texte de 1887-1889, plus de 200 pages sont consacrées au récit sur les aventures en Amérique de Marianne Vauthier, il est résumé succinctement en 32 lignes à la fin du texte de 1908 par le recours à ce que la narratologie appelle le « sommaire » qui consiste à condenser une durée plus ou moins longue de l'histoire en quelques lignes ou en quelques mots⁸³⁹ :

Celle qui s'était dévouée pour sauver Henriette Gérard avait racheté tout son passé depuis longtemps.

⁸³⁸ Anne-Marie Thiesse, *op.cit.*, p.142.

⁸³⁹ Gérard Genette, *op.cit.*, pp.130-133.

Déjà, à bord du *Glorieux*, elle avait eu l'occasion de donner la preuve de son énergie et d'un rare dévouement.

Le navire incendié menaçait de sauter, quand Marianne trouva le moyen, par son exemple et ses exhortations, de contenir ses compagnes qui s'abandonnaient au désespoir et, par leur imprudence et dans leur affolement, pouvaient périr jusqu'à la dernière et paralyser en même temps les efforts de l'équipage.

Plus tard, Marianne avait su s'attirer la bienveillance de la femme du gouverneur de la Louisiane, en même temps qu'elle était, de la part du lieutenant d'Oouvelles, l'objet d'un irrésistible amour. Il arriva même que Marianne put, au péril de ses jours, sauver la vie à l'ancien commandant du *Glorieux*.

Régénérée et réhabilitée par l'amour si pur qu'elle avait au cœur, Marianne avait fait la confiance de sa vie et de ses malheurs au lieutenant.

D'Oouvelles voulut, par un mariage, consacrer sa vie à celle qui s'était dévouée pour sauver la sienne.

Ce fut après ce mariage que le lieutenant d'Oouvelles avait rejoint en Virginie les troupes françaises commandées par Lafayette.

Il y avait rencontré le chevalier, dont il partagea les dangers et les exploits.

Et lorsque la victoire décisive eut donné aux généraux la certitude que les armées américaines auraient à jouir d'un assez long repos, plusieurs volontaires se décidèrent à retourner en France. (*Les Deux Orphelines*, texte 1908, pp.661-662.)

En retranchant et en raccourcissant les récits considérés comme secondaires, cette intervention éditoriale semble avoir pour objectif de faire concentrer l'intrigue sur le récit qui s'organise autour des deux orphelines : Henriette Gérard et Louise, sa demi-sœur. Il est évident qu'un tel façonnement textuel, s'il ne dérange pas la cohésion du récit, modifie radicalement la nature du roman. Nous reviendrons plus tard sur cette question.

En ce qui concerne *La Porteuse de pain*, à la différence de l'éditeur Rouff, l'éditeur Fayard ne pratique pas la suppression radicale des épisodes ou des récits secondaires. Il nous semble que l'éditeur Fayard prend soin de ne pas dénaturer le récit proposé dans le texte original : il se contente en effet de retrancher ou de modifier discrètement des scènes mineures jugées inutiles. Dans l'exemple que nous allons citer, il s'agit de la scène où Raoul Duchemin, sur l'ordre d'Ovide Soliveau, feuillette les archives de la mairie de Joigny pour chercher le dossier concernant Lucie Fortier qui a autrefois été déposée à l'Hospice des Enfants-Trouvés ; nous citons d'abord le texte de 1885-1886 :

Le lendemain matin, [contre son habitude, car il était généralement en retard, – Duchemin arriva à huit heures moins un quart.

Il prit chez le concierge la clef de son bureau et demande celle des archives ; – pour justifier cette demande, il expliqua qu'il avait des recherches à faire.

Les archives de la mairie étaient tout simplement logées dans une petite pièce située sous les combles.

Tout autour se voyaient des tablettes chargées de registres, de liasses poudreuses, de paquets de feuilles de vote, et autres paperasses encombrantes.

Une table de bois noirci placée au milieu de la pièce supportait un large sous-main de papier buvard, un encrier dont l'encre avait pris la consistance de la boue, et quelques mauvaises plumes.

Comme employé de la mairie Duchemin connaissait à merveille le classement des archives qu'il était appelé à compiler de temps à autre pour des recherches.

Il examina les dos des registres placés sur une large planche.

Ces registres portaient sur une étiquette de parchemin les mots : *Hôpitaux, asiles, infirmeries, etc...*

Duchemin suivit la pile et arriva à d'autres volumes pourvus de cet index : *Nourrices, enfants abandonnés...*

– Voilà mon affaire ! – pensa l'employé.

La collection se composait seulement d'une dizaine de registres...

Parmi ces volumes il en choisit un qu'une seconde étiquette, placée au-dessous de la première, indiquant comme contenant réunies les six années : 1861, 1862, 1863, 1864, 1865, 1866.

– Ce doit-être là dedans, – murmura Duchemin. – Si les renseignements donnés sont exacts, j'aurai bien vite trouvé.

Il plaça le registre sur la table, l'ouvrit, et se mit à le feuilleter page par page.]

L'année 1861 ne lui donna aucun résultat.

Il passa à la suivante. (*La Porteuse de pain*, texte de 1885-1886, pp.678-679.)

Dans le texte de 1907, ces passages, en s'accompagnant d'une réécriture, se modifient comme suit :

Le lendemain matin, de bonne heure, il pénétra dans le bureau des archives et prit le registre de l'année 1861. L'année 1861 ne lui donna aucun résultat, il passa à la suivante. (*La Porteuse de pain*, texte de 1907, p.304.)

Les passages supprimés dans le texte de 1907 sont consacrés aux descriptions des lieux, des choses, des actions et des discours directs du personnage, qui ne participent pas directement à la dynamique narrative. Par le recours au « sommaire », l'éditeur Fayard résume donc en deux phrases ce qui est raconté dans les passages descriptifs du texte de 1885-1886.

L'éditeur Rouff pratique du même coup une telle modification réductrice des scènes considérées comme secondaires, comme en témoigne l'exemple suivant ; nous citons tout d'abord le texte de 1887-1889 :

Le chevalier dut donc se décider à se faire ouvrir un de ces établissements, situé dans une des rues du Marais.

[Il demanda une chambre et fit apporter de l'eau sucrée, de l'eau de fleur d'oranger, tout ce qui pouvait, en un mot procurer à la pauvre jeune fille un soulagement contre les spasmes qu'il ne redoutait que trop, prévoyant que cette nuit serait, pour la désespérée, une nuit d'insomnie et de larmes.

Henriette l'avait suivi et, défaillante, après les fatigues et les émotions qu'elle avait subies, la malheureuse s'était affaissée dans un fauteuil...

Elle ne voyait plus rien de ce qui se passait autour d'elle ; et, pendant ces premières minutes d'anéantissement, elle ferma les yeux...

Roger était demeuré silencieux, respectant cette phase nouvelle de la douleur dont il avait eu l'attristant spectacle depuis plusieurs heures...

Il restait le front penché, immobile, devant la pauvre créature écrasée par le désespoir.

Tout à coup Henriette se redressa comme si elle eût eu subitement conscience de l'étrangeté de sa situation, comme si sa pudeur se fût révoltée à la pensée de ce tête-à-tête au milieu de la nuit avec ce jeune homme qu'elle connaissait depuis quelques heures à peine.

Il y avait une telle expression d'effarement dans les yeux de cette jeune fille qui se rappelait l'attentat dont elle n'avait été sauvée que par miracle, que le chevalier se sentit pâlir sous ce regard...

Il devina que la malheureuse avait, en ce moment, la vision de cette scène d'orgie du pavillon du Bel Air.

Il trouvait Henriette adorablement belle ; mais il ressentait autant de respect pour sa douleur que d'admiration pour sa beauté.]

Et, s'inclinant devant elle, il dit, comme s'il se fût adressé à quelque fille de grande maison :

– Me permettez-vous, Mademoiselle, de prendre congé de vous ?... Me ferez-vous la grâce de m'autoriser à venir, demain, mettre de nouveau tout mon dévouement à votre service ? (*Les Deux Orphelines*, texte 1887-1889, pp.450-451.)

Dans la mesure où ces passages mis entre crochets sont dominés par les descriptions des actions de personnages et de leurs pensées (« psycho-récit »), ils doivent être supprimés ou raccourcis. L'éditeur Rouff recourt par conséquent au « sommaire » pour résumer ce qui est raconté dans ces passages supprimés en quatre mots mis en crochets dans le texte de 1908 :

Le chevalier dut donc se décider à se faire ouvrir un de ces établissements, situé dans une des rues du Marais.

[Roger y installa Henriette,] et, s'inclinant devant elle, il dit, comme s'il se fût adressé à quelque fille de grande maison :

– Me permettez-vous, Mademoiselle, de prendre congé de vous ?... Me ferez-vous la grâce de m'autoriser à venir, demain, mettre de nouveau tout mon dévouement à votre service ? (*Les Deux Orphelines*, texte de 1908, p.267.)

Ce qui est strictement nécessaire, ce n'est pas de développer les descriptions des actions mineures des personnages et de leurs états psychologiques qui ne sont qu'une digression, mais c'est de raconter que « Roger installa Henriette » dans « un de ces établissements, situé dans une des rues du Marais », car cette installation de la jeune fille constitue une nouvelle étape du récit.

15.2.3.2. La simplification des scènes dialoguées

L'accélération de la progression de l'action du récit s'effectue également par la simplification des discours attribués aux personnages et des scènes dialoguées. Nous avons déjà eu l'occasion de constater que l'utilisation inflationniste de la scène dialoguée caractérise l'écriture de nos romanciers et de souligner, en citant la remarque proposée par Ellen Constans, que ce recours fréquent aux scènes dialoguées est commandé par la volonté de nos romanciers d'adapter leur écriture à l'horizon d'attente du public qui fréquentait alors le

théâtre populaire. L'intervention éditoriale agit dans le sens contraire. La coupe frappe souvent les discours directs des personnages et les scènes dialoguées :

- Je le sais, monsieur, mais c'est une ouvrière qui est à ses pièces.
- Peu m'importe ! – Il est d'un mauvais exemple qu'on quitte l'atelier... M^{me} Fortier doit savoir, en outre, qu'il lui est défendu de s'éloigner de l'usine pendant les heures de travail... J'ai eu tort de lui donner cette place de gardienne... [J'ai voulu lui venir en aide après la mort de Pierre Fortier, qui a péri – (par sa faute) – à mon service...] Je n'ai point réfléchi qu'une femme ne pourrait remplacer un gardien... [...] (*La Porteuse de pain*, texte de 1885-1886, p.36 ; texte 1907, p.22.)

Ce retranchement d'une partie du discours direct de Jules Labroue, mise entre crochets, a pour objectif d'éviter ce qui est déjà dit dans les passages précédents. En effet, le fait que le patron ait donné le poste du gardien de son usine à Jeanne Fortier est déjà mentionné deux fois par la commerçante d'Alfortville et par le narrateur : « [...] – Enfin il vous a installé dans la fabrique comme gardienne...[...] » (*La Porteuse de pain*, texte de 1885-1886, p.6.) ; « M. Labroue, voulant assurer l'avenir de la veuve et des orphelines, avait offert à Jeanne la place de gardienne-concierge de l'usine » (*Ibid.*, p.8.). Dans la mesure où les phrases répétitives n'apprennent rien au lecteur, elles font l'objet du retranchement.

Les discours redondants des personnages sont aussi retranchés, lorsqu'ils relatent des choses qui ne concernent pas le récit. Ainsi, dans le texte de 1908 des *Deux Orphelines*, est façonnée la scène consacrée à la conversation entre le docteur et Thérèse, qui vient avec Louise, sa fille adoptive, chez lui pour la consultation ; les passages mis entre crochets sont supprimés dans le texte de 1908 :

- Et pour changer de conversation il fit subir à Louise un petit interrogatoire :
- Vous travaillez, n'est-ce pas, mon enfant ? demanda-t-il, bien que vous soyez privée de la vue... par moments...
 - Oh ! Monsieur le médecin, interrompit Thérèse, la chère amie travaille absolument comme elle y voyait... bien clair. Elle fait tout ce qu'elle veut de ses mains, Monsieur, c'est même extraordinaire !...
 - [– Mais pas le moins du monde, Madame, répondit le praticien, je savais cela. Tenez, ajouta-t-il, en indiquant le volume qu'il avait posé sur la table pour recevoir sa jeune cliente, dans cet ouvrage que je lisais tout à l'heure, d'Alembert, un illustre savant, Madame, parle des aveugles qu'il a beaucoup observés...
 - M^{me} Gérard écoutait attentivement, espérant apprendre quelque chose qui la rassurerait un peu sur l'état de sa chère Louise.
- Le médecin continua :
- D'Alembert dit « Il est évident que le sens de la vue étant fort propre à nous distraire par la quantité d'objets qu'il nous présente à la fois, ceux qui sont privés de ce sens doivent naturellement faire plus d'attention aux objets qui tombent sous les autres sens... C'est principalement à cette cause que l'on doit attribuer la finesse du toucher et de l'ouïe qu'on observe chez certains aveugles... »
- Et reposant le livre :

- Voilà pourquoi, Madame, cette jeune personne est si adroite de ses mains... La nature a voulu la dédommager de la privation de la vue...
- Mais ce ne sera pas pour toujours,, c'est-ce pas, Monsieur, cette cécité ? fit M^{me} Gérard, en adressant au médecin un regard où se lisait l'angoisse.
- Nous ferons notre possible, Madame ; nous épuiserons toutes les ressources de la science... Et Dieu nous aidera sans doute.
- Puis revenant à l'interrogatoire interrompu,]
- Je gagerais, mon enfant, fit-il en prenant doucement une des mains de Louise, je gagerais que, sans y voir, vous vous guidez admirablement. (*Les Deux Orphelines*, texte de 1887-1889, p.56 ; texte de 1908, pp.42-43.)

On notera que si la scène dialoguée développée dans le texte de 1887-1889 a tendance à l'étirement, celle proposée dans le texte de 1908 se limite à donner les informations strictement nécessaires pour la compréhension de cette conversation entre les personnages. Le discours direct du docteur doit être raccourci à des fins d'accélération du déroulement du récit, dans la mesure où son explication, qui se fonde sur la citation des passages longs de D'Alembert, se présente comme une digression qui ne participe pas à la dynamique narrative.

L'éditeur ôte également les répliques de la scène dialoguée, comme en témoigne cet exemple tiré de *La Porteuse de pain* ; il s'agit de la scène de conversation entre Lucie Fortier et Lise Perrin (Jeanne Fortier) ; la couturière avoue à la porteuse de pain qu'elle a été chassée par sa patronne ; les passages mis entre crochets sont supprimés dans le texte de 1907 :

- Mon Dieu, mon enfant, que s'est-il passé ? – demanda-t-elle, prise d'un tremblement soudain.
- Vous semblez bien émue...
- Ah ! c'est le dernier coup, maman Lison !... – balbutia Lucie. – C'est le dernier coup !... celui qui tue...
- [Jeanne eut peur.
- Parlez ! – dit-elle. – Parlez vite ! – Que vous a-t-on fait ?]
- J'ai été chassée...
- [- Chassée !! – répéta l'évadée de Clermont en joignant les mains.
- Oui...
- Par qui ?]
- Par Mme Augustine, chassée comme une misérable... comme une indigne !! – Je suis sans travail... [...] (*La Porteuse de pain*, texte de 1885-1886, p.862.)

Opéré par l'éditeur, ce façonnement de la scène dialoguée ne manque pas d'entraîner une conséquence plus ou moins sérieuse sur la lecture. Permisses par la pratique du « tiré à la ligne », ces répliques courtes, qui caractérisent la scène dialoguée développée dans le texte de 1885-1886, contribuent non seulement à dramatiser le récit (en ralentissant la progression de l'action du récit), mais aussi à construire l'« effet de rapidité d'échange »⁸⁴⁰, qui accentue le mouvement de va-et-vient de la parole. Un tel effet permet de présenter la scène dialoguée

⁸⁴⁰ Françoise Rullier-Theuret, *Le Dialogue dans le roman*, 2001, Hachette supérieur, coll. « Ancrages », p.50.

dans une situation extrêmement tendue. En effet, désireuse de savoir aussi vite que possible ce qui est arrivé à sa chère fille (dans ce stade du récit, Lise Perrin sait déjà que Lucie est sa fille, mais elle ne peut pas encore dire la vérité), Lise Perrin n'attend jamais le moment où Lucie Fortier finit sa parole ; elle interrompt souvent le discours de Lucie Fortier (« Chassée ! », « Par qui ? »). La brièveté des répliques représente donc non seulement la rapidité des échanges des paroles, mais aussi le trouble qui déstabilise l'esprit des personnages. Dans le texte de 1907, l'« effet de rapidité d'échange » sera affaibli, puisque l'éditeur Fayard modifie cette scène dialoguée, en supprimant les répliques échangées entre deux personnages. Pour mieux le rendre clair, nous nous proposons de citer la même scène proposée dans le texte de 1907 :

- Mon Dieu, mon enfant, que s'est-il passé ? – demanda-t-elle, prise d'un tremblement soudain.
- Vous semblez bien émue...
- Ah ! c'est le dernier coup, maman Lison !... – balbutia Lucie. – C'est le dernier coup !... celui qui tue... J'ai été chassée... par Mme Augustine, chassée comme une misérable... comme une indigne !! – Je suis sans travail...[...] (*La Porteuse de pain*, texte de 1907, p.376.)

Par la suppression des répliques courtes (« Parlez ! », « Chassée !! », « Oui », « Par qui ? »), la scène dialoguée n'est donc plus capable de produire l'« effet de rapidité d'échange ». On constatera que la longueur de deux répliques (l'une appartenant à Jeanne Fortier, l'autre attribuée à Lucie) produit au contraire un « effet de lenteur »⁸⁴¹, ce qui interdit de présenter cette scène dialoguée dans la situation tendue. Le retranchement des répliques courtes a donc pour conséquence d'affaiblir la tension et de pathos mélodramatique.

Le façonnement des scènes dialoguées modifie également le mode de narration. La conséquence d'un tel façonnement est manifeste lorsque l'éditeur recourt au « sommaire » pour résumer la conversation entre les personnages. Cela se comprendra en se rapportant à cet exemple tiré de *La Porteuse de pain* ; nous citons d'abord le texte de 1885-1886 :

- Lucie se jeta dans les bras de maman Lison, et ses sanglots éclatèrent comme un peu auparavant avaient éclaté ceux de Mary.
- [– Pourquoi ce chagrin ? Pourquoi ces pleurs ? – poursuivit l'évadée de la maison centrale.
- Ah ! maman Lison... maman Lison... balbutia Lucie, on veut me prendre l'amour de Lucien.
- Vous prendre l'amour de Lucien !! – répliqua la porteuse de pain stupéfaite. – Est-ce que M. Lucien ne vous aime pas de toute son âme ? – Est-ce que vous le croyez capable de se parjurer ?
- Non, certes non, je ne le crois pas !!
- Eh bien ?...
- Mais on essaiera de le détourner de moi... on lui offrira une fortune... une grande fortune...
- Qui donc fera cela ? – Qui donc est la cause de vos larmes ?
- Celle que je croyais la meilleure des créatures...

⁸⁴¹ *Ibid.*

– M^{elle} Harmant ?
 – Oui, maman Lison...
 – Elle est venue ici ?
 – Elle y était encore il y a quelques minutes. – Vous auriez pu la rencontrer dans l’escalier.
 – Et que venait-elle faire chez vous ?
 – M’offrir une fortune, trois cent mille francs, à la condition que je quitterais Paris, la France, et que je lui laisserais le cœur de Lucien...
 Jeanne Fortier haussa les épaules.
 – Et c’est cela qui vous effraye ? – demanda-t-elle ensuite.
 – N’y a-t-il pas de quoi m’effrayer ?
 – Mais non, mignonne, cent fois non !... – L’acte de cette jeune fille est un acte de folie pure ! – Vous n’avez rien à craindre d’elle. – Je connais M. Labroue depuis moins longtemps que vous, mais je le connais assez pour le bien juger. – Entre l’amour et la fortune, il n’hésitera point, j’en réponds ! – Donc, ne vous mettez pas de chagrin en tête !...
 – Mais, en refusant les propositions qui lui sont faites, il perdra son emploi.
 – Eh bien, il en trouvera un autre. – Son mérite est connu maintenant et les offres de place ne lui manqueront pas. – Ainsi, point de chagrin, mignonne, et confiance !...
 – Oh ! que je voudrais être à dimanche pour voir Lucien, pour lui tout dire et qu’il me rassure.
 – Dans trois jours ce sera dimanche, et trois jours passent vite... – Vous le verrez et il vous rassurera... Mais d’ici là ne perdons point courage... ne nous forgeons point de chimères... – Au revoir, mignonne !] (*La Porteuse de pain*, texte de 1885-1886, pp.749-750.)

Dans le texte de 1907, les répliques mises entre crochets sont remplacées par une phrase qui fonctionne comme « sommaire » :

Lucie se jeta dans les bras de maman Lison, et ses sanglots éclatèrent comme un peu auparavant avaient éclaté ceux de Mary [et elle raconta la terrible scène qui venait de se passer avec la fille du millionnaire]. (*La Porteuse de pain*, texte 1907, p.333.)

La partie mise entre crochets dans la citation *supra* est ajoutée par l’éditeur. Ce recours au « sommaire » a pour conséquence d’annuler l’effet produit par la scène dialoguée. À ce propos, nous nous rappelons avec Jean-Claude Vareille de nouveau que l’utilisation inflationniste de la scène dialoguée permet de théâtraliser le texte écrit :

Le roman populaire ou feuilleton va donc, d’abord, foisonner en scènes dialoguées, faisant prédominer ainsi quasi systématiquement la *mimésis sur la diégésis*, en d’autres termes le « rapport » direct, où le narrateur efface autant que faire se peut toute trace grammaticale de sa présence⁸⁴².

Le recours éditorial au « sommaire », qui résume ce qui est dit dans la scène dialoguée, transforme donc le monde mimétique en monde diégétique. En d’autres termes, si le texte de 1885-1886 préfère « montrer », le texte de 1907 privilège l’option de « raconter », dans la mesure où l’intervention éditoriale emploie le « sommaire » qui a pour conséquence de

⁸⁴² Jean-Claude Vareille, *op.cit.*, p.226.

résumer les discours directs des personnages en discours narratorial. Le texte abrégé tend alors à s'écarter de la poétique du mélodrame impliquée dans le texte original.

15.3. Les intentions éditoriales de la coupe

Notre examen semble souligner que le travail éditorial ne se fait pas au hasard. Il faut alors mieux préciser une logique qui détermine le façonnement textuel opéré par l'éditeur.

15.3.1. L'affaiblissement de la poétique feuilletonesque

Comme nous avons tenté de le montrer et nous le répétons, le façonnement textuel se concentre le plus souvent sur le nettoyage des éléments textuels qui peuvent donner un coup de frein au déroulement du récit : ainsi, les épisodes secondaires (ou les scènes mineures), les passages consacrés aux discours directs redondants des personnages-bavards, les descriptions des paysages, les actions des personnages et leur intériorité.

Ces éléments sont sans doute nécessaires, même indispensables, lorsqu'il s'agit de la publication du texte en tranches de feuilleton (dans le journal ou dans l'édition en livraisons), puisqu'en retardant la progression et la fin du récit, ils permettent de raviver aussi longtemps que possible l'intérêt du lecteur et, partant, de stimuler son désir d'achat d'un numéro du journal ou de l'édition en livraisons qui fournit le fragment textuel jour par jour ou semaine par semaine. Autrement dit, ce sont ces éléments qui participent à construire la poétique feuilletonesque, fondée en principe sur le phénomène de la « tension narrative » qui, comme nous l'avons examiné, sera d'ailleurs accentuée par le découpage impératif du texte, lié à la logique de la livraison.

Mais, lorsqu'il s'agit de la publication du texte en un volume complet, ces éléments qui affichent la « fonction dilatoire »⁸⁴³ ne sont pas forcément nécessaires, dans la mesure où ils ne participent pas directement à la progression du récit : les éléments, qui jouent un rôle essentiel dans la production de la poétique feuilletonesque, se présentent comme un sérieux handicap pour le texte publié en un volume complet, puisqu'ils risquent d'ennuyer par détour et par répétition le lecteur.

⁸⁴³ La « fonction dilatoire », si elle est avant tout assumée par la description de toute sorte, est également affichée non seulement par les discours redondants des personnages-bavards, dans la mesure où ils relatent souvent des informations répétitives et donc inutiles pour le déroulement du récit de base, mais aussi par les récits jugés comme secondaires qui sont là pour retarder la progression et la fin du récit de base.

Le façonnement textuel mérite donc d'être souligné, d'autant plus qu'il modifie de manière radicale les dispositifs textuels organisés par le romancier en faveur du guidage de la lecture. Notre analyse comparative permet de dégager trois constats en matière de façonnement textuel mis en pratique par l'éditeur.

Premier constat : par le retranchement et le raccourcissement de nombreux passages consacrés à la description des actions et des intériorités des personnages, le texte abrégé sollicite un rôle plus actif du lecteur : plus le texte abrégé omet ces passages descriptifs, plus le lecteur est invité à reconstruire de lui-même le « déroulement événementiel en se fondant sur la logique des actions », et à se figurer, à partir des indices textuels, les pensées, les sentiments, les passions ou les désirs du personnage. En d'autres termes, le texte abrégé s'adresse moins au *lisant* qu'au *lectant*.

Deuxième constat : par le façonnement réducteur des scènes dialoguées, le texte abrégé est moins capable de construire un effet de tension, de pathos mélodramatique dans la mesure où un tel façonnement supprime fréquemment les répliques courtes qui contribuent à théâtraliser le texte original. Par ailleurs, lorsqu'elle résume le « dire » des personnages, l'intervention éditoriale, « en “dès-oralisant” le texte, c'est-à-dire en re-textualisant l'œuvre »⁸⁴⁴, transforme le monde mimétique en monde diégétique, pour reprendre les termes de Philippe Ethuin.

Troisième constat : par le retranchement et le raccourcissement des passages descriptifs, par la simplification de la scène dialoguée et par la suppression des blancs typographiques, le texte abrégé est moins capable de produire l'effet de « tension narrative » dans la mesure où ces éléments contribuent à donner un coup de frein à la progression du récit et, partant, à configurer la « phase d'attente » pendant laquelle la « tension narrative » se développe véritablement pour être sensible chez le lecteur.

En bref, le travail éditorial d'adaptation a pour conséquence de modifier de manière radicale la poétique feuilletonesque programmée par le romancier, qui est fondée sur l'« effet de réel » (construit par la description détaillée des gestes et de l'intériorité du personnage) et sur le pathos mélodramatique (produit par l'usage fréquent des scènes dialoguées) ainsi que sur la « tension narrative » (dynamisée par les éléments qui affichent la « fonction dilatoire »).

⁸⁴⁴ Philippe Ethuin, « De l'art de la coupe en littérature populaire. Étude de quelques cas », *Le Rocambole*, *op.cit.*, p.29.

15.3.2. L'adaptation du texte feuilletonesque à une nouvelle sérialité éprise de rapidité narrative

Il est donc indispensable de s'interroger sur la réaction du public face au texte abrégé. La question est d'autant plus sérieuse que la lecture fervente et passionnante, qui est suscitée par les œuvres de nos romanciers, est permise par la poétique feuilletonesque (l'« effet de réel », le pathos mélodramatique et la « tension narrative ») : il est en effet logique d'estimer que le texte feuilletonesque, lorsqu'il est transformé en texte livresque pour la publication en un volume complet, est moins capable de susciter une lecture fervente et passionnante. Le seul moyen d'approcher cette question difficile, ce sera de revenir sur les données collectées dans la première partie de notre étude.

Nous avons vu que l'édition abrégée de *La Porteuse de pain* publiée en 1907 dans le « Livre populaire » de l'éditeur Fayard est tirée à 80 000 exemplaires ; nous avons estimé par analogie que celle des *Deux Orphelines* publiée en 1908 dans le « Livre illustré » de l'éditeur Rouff est imprimée au moins à 10 000 exemplaires. Car les romans de Charles-Paul de Kock publiés dans la collection des « Œuvres complètes de Paul de Kock » sont tirés à 10 000 exemplaires. Ce qu'il faut constater, c'est que l'édition abrégée fait l'objet d'une diffusion supérieure et comparable à celle de l'édition en livraisons dont le tirage se situe entre 8 000 et 44 000 exemplaires, même si le texte publié dans cette édition tronquée est *en théorie* moins capable de susciter une lecture fervente et passionnante en raison de l'affaiblissement de l'« effet de réel », de l'effet mélodramatique et de l'effet de « tension narrative ».

Pour tenter de comprendre ce phénomène paradoxal, on peut supputer que le temps consacré à la lecture a tendance à se réduire de plus en plus au début du XX^e siècle. Comme nous l'avons suggéré, il est vrai que, à cette période où s'impose aux classes dirigeantes la question sociale concernant l'usage des loisirs par des classes populaires (comment organiser les temps libres de ces catégories sociales « pour maîtriser les risques de l'animalité populaire et empêcher sa résurgence » ?), on disposera suffisamment du temps consacré à la lecture. Mais, il est aussi vrai que la lecture est concurrencée par d'autres pratiques culturelles (café-concert, music-hall, cinéma, sport-spectacle, etc.), analysées par Dominique Kalifa dans son étude synthétique *La Culture de masse en France* entre 1860 et 1930⁸⁴⁵.

Ce public, dont les loisirs peuvent être occupés par ces diverses pratiques culturelles attirantes, ne consacrera pas exclusivement son temps libre à la lecture du roman : il ne s'agit plus d'un public de la fin du XIX^e siècle dont les loisirs sont relativement restreints et qui

⁸⁴⁵ Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France*, *op.cit.*

n'est pas forcément capable d'accéder à ces loisirs limités en raison du manque d'argent ou de temps (l'attribution des heures de travail nécessaire prenant beaucoup sur une journée de 24 heures). Lorsqu'il a analysé l'entrée des œuvres de Charles Mérouvel dans la collection du « Livre populaire » de l'éditeur Fayard, René Guise a déjà constaté, en soulignant l'avènement du cinéma, que « les romans interminables de la fin du XIX^e siècle et des premières années du XX^e siècle, ne sont plus à la mode. Peut-être à cause de l'apparition du cinéma (auquel, observons-le en passant, Mérouvel ne semble pas s'être vraiment intéressé) »⁸⁴⁶. Il semble donc que c'est pour rivaliser avec les diverses pratiques culturelles qui entendent alors à attirer de plus en plus le grand public que l'éditeur de l'aube du XX^e siècle s'engage dans la publication de l'édition abrégée.

À la lumière de cette hypothèse, il est peut-être loisible d'évoquer une mutation des attentes de la masse liseuse que l'on observera à l'aube du XX^e siècle. Un des indices les plus révélateurs sera probablement la diffusion massive du « petit livre » dont le modèle a été fondé par l'éditeur Ferenczi à partir de 1912 : la visée éditoriale du « petit livre » est de « fournir au lecteur une histoire complète, un roman en raccourci, qui puisse se lire rapidement »⁸⁴⁷. Une nouvelle sérialité éprise de rapidité narrative commence alors à reléguer au second plan le roman publié en feuilletons, virtuellement interminable, qui s'accompagne d'une lecture de longue haleine. Relevée par Sarah Mombert, la montée en puissance à partir de l'entre-deux-guerres des récits courts témoignera aussi de cette mutation des modalités de la lecture :

À partir de l'entre-deux-guerres, le modèle du roman-feuilleton romantique, avec ses thématiques sociales et son ampleur de fresque, est perçu non seulement comme vieillot, mais aussi comme illisible, et, sous l'influence combinée des collections de petits romans et du récit cinématographique, les auteurs sont incités à écrire des textes plus brefs, au rythme plus rapide. Le récit diffus, volontiers emphatique et prolixe des héritiers du romantisme ne plaît plus autant, ou du moins la demande éditoriale pousse les écrivains à adopter le récit tendu, elliptique, « monté » selon un rythme haletant auquel le cinéma, puis la télévision ont habitué les lecteurs : ils deviennent des romanciers-scénaristes⁸⁴⁸.

Cette préférence du lectorat pour le récit plus court facilitera l'introduction en France par l'entreprise de l'éditeur allemand Eichler des principales séries américaines produites sur le modèle de « dime-novel », qui proposent un récit complet « sous forme de fascicules

⁸⁴⁶ René Guise, « Charles Mérouvel, romancier. Quelques notes bibliographiques », in *Recherches en littérature populaire, op.cit.*, p.124.

⁸⁴⁷ Daniel Compère (dir), *Dictionnaire du roman populaire francophone*, Nouveau Monde éditions, 2007, p.335.

⁸⁴⁸ Sarah Mombert, « Profession : romancier populaire », in *Le roman populaire 1836-1960, op.cit.*, p.60.

hebdomadaires de trente-deux pages, à couverture illustrée »⁸⁴⁹. La diffusion massive de ces dime-novels incitera les éditeurs français spécialisés dans le recyclage des classiques du roman-feuilleton à intensifier leur politique éditoriale pour les publier dans des éditions de plus en plus abrégées. Ainsi dans sa nouvelle série du « Livre populaire » fondée en 1937 et suspendue pendant la Seconde Guerre mondiale, l'éditeur Fayard propose les textes qui ne contiennent qu'environ 300 pages.

Cette tendance éditoriale demeure constante lorsque l'éditeur Fayard relance cette nouvelle série du « Livre populaire » après la guerre : *La Porteuse de pain*, publié en 1949, ne contient que 319 pages. Il en va même pour *Les Deux Orphelines* publié en 1952 dans la collection des « Chefs-d'œuvre populaire » de l'éditeur Rouff dont nous ne connaissons pas exactement l'année du lancement : le texte ne comporte que 224 pages.

L'édition abrégée semble alors être en vogue, et il est sans doute productif de constater que ce milieu du XX^e siècle est justement marqué par la diffusion massive des recueils périodiques – tels que *Sélection du Reader's Digest*, *Omnibook* ou *Succès* –, dont la visée éditoriale est de publier les livres « condensés », et qui entraîne la « querelle des condensés », analysée par Thierry Cottour⁸⁵⁰.

Ce rapide survol nous amène à supposer que le façonnement rédacteur du texte original, précédemment étudié, témoignera que l'éditeur de l'aube du XX^e siècle était déjà sensible au signe d'avènement de « nouvelles formules narratives conquérantes qui assureront fortune et longévité aux collections du Masque, du Fleuve Noir ou de la multinationale Harlequin » pour reprendre les termes de Jacques Migozzi⁸⁵¹. En d'autres termes, cette intervention de l'éditeur traduira peut-être son intention éditoriale d'ajuster l'ancien roman-feuilleton à succès aux attentes de la masse liseuse du XX^e siècle qui va désormais préférer le récit de plus en plus court.

La visée éditoriale est simple : il s'agit pour l'éditeur de permettre aux lecteurs de savourer *de manière expéditive* – c'est nous qui soulignons ces termes – les romans « classiques » à succès en leur proposant des textes abrégés, considérés comme une sorte de « digests » des éditions originales. C'est ainsi que l'éditeur Fayard abrège le texte original publié dans *Le Petit Journal* entre 1884 et 1885 (qui correspond à celui publié dans l'édition en livraisons

⁸⁴⁹ Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire*, *op.cit.*, p.77.

⁸⁵⁰ Thierry Cottour, « Haro sur les *abêtisseurs de poche*. Les digests, des périodiques méconnus et méprisés », in *La Légitimité culturelle en questions*, sous la direction de Sylvette Giet, coll. « Médiatextes », Pulim, 2004, p.161-211., et « "Littérature en pilules" ou "grand expérience littéraire" ? La querelle des condensés (1947-1948) », in *De l'écrit à l'écran*, *op.cit.*, pp.249-269.

⁸⁵¹ Jacques Migozzi, « Cet obscur objet du désir universitaire. Coup d'œil dans le rétroviseur sur 15 ans de recherches sur les fictions populaires », in *Fictions populaires*, *op.cit.*, p.39.

entre 1885-1886 que nous examinons) pour la publication en 1907 du « digest » de *La Porteuse de pain*. C'est ainsi que l'éditeur Rouff publie le texte déjà abrégé en 1895 (publié dans l'édition au format in-18 Jésus) pour la publication en 1908 du « digest » des *Deux Orphelines*.

Même s'il s'agit d'un même roman, un lecteur, visé par l'éditeur qui publie l'édition tronquée, n'est donc pas identique à un lecteur, supposé par l'auteur dans l'édition originale, qui aimerait résister à l'envie de déceler la suite du récit pour savourer la poétique feuilletonesque au cours de sa lecture de longue haleine. À travers le travail éditorial d'adaptation visant à retrancher et à raccourcir les éléments qui affichent la « fonction dilatoire », se manifeste ainsi l'image d'un lecteur visé par l'éditeur : c'est un lecteur qui est avide de péripéties et qui est poussé par son désir de connaître la suite du récit pour atteindre aussi vite que possible la conclusion de l'histoire.

15.3.3. La question des textes non abrégés

Il est toutefois à noter que notre conclusion demanderait une étude systématique portant sur la question de l'intervention éditoriale, dans la mesure où il existe le cas où le texte feuilletonesque ne se transforme pas lorsqu'il est édité sous forme du livre. Comme nous l'avons indiqué, après sa mise en feuilleton dans *Le Petit Journal*, *La Porteuse de pain* est publié en six tomes au format in-18 Jésus sans modification de l'écriture : s'il a changé le découpage en parties, l'éditeur Dentu ne s'engage pas dans un travail d'adaptation du texte initialement écrit pour être publié en tranches de feuilletons. Pourquoi l'éditeur n'effectue-t-il pas de façonnement textuel ? Si nous sommes très loin de répondre de manière convaincante à cette question, nous nous risquons à proposer deux hypothèses.

La première hypothèse est que, même si nous n'avons pas pu le constater dans le dossier de Xavier de Montépin (conservé dans les archives de la Société des Gens de lettres), le contrat signé avec l'éditeur Dentu lors de la publication de *La Porteuse de pain* lui interdisait de modifier le texte publié dans *Le Petit Journal*. Peut-être par déontologie, car l'éditeur Dentu, il faut aussi le rappeler, était la « Librairie de la Société des Gens de Lettres », laquelle avait pour mission principale de contrôler la diffusion des œuvres de ses membres (journalistes, romanciers, écrivains) parmi lesquels on compte notre romancier. Ce qui est pensable, c'est donc que l'éditeur Dentu, librairie officielle de la SGDL, respecte le droit de Xavier de Montépin.

La deuxième hypothèse est que l'éditeur a jugé qu'il n'y avait pas de raison sérieuse pour abrégé le texte publié dans *Le Petit Journal*. Comme nous avons tenté de le montrer, la réduction textuelle effectuée par l'éditeur Fayard lors de la publication en 1907 de *La Porteuse de pain* dans un volume du « Livre populaire » est déterminée plus ou moins par la mutation de la modalité de lecture observée en ce début XX^e siècle. Or, la publication du roman dans l'édition au format in-18 Jésus par l'éditeur Dentu est datée d'entre 1884 et 1885. On peut supposer qu'en cette fin du XIX^e siècle, ne s'opérait pas encore la mutation de la modalité de lecture, observée au début du XX^e siècle où la lecture est concurrencée par d'autres pratiques culturelles.

Mais, nos hypothèses devraient être corrigées si nous nous rappelons que le texte original de *La Porteuse de pain* est saturé d'éléments de digression qui participent à construire la poétique feuilletonesque, ce qui présente un sérieux handicap lorsqu'il s'agit de la publication en un volume complet. Les lecteurs de l'édition au format in-18 Jésus publiée par l'éditeur Dentu n'ont-ils pas été ennuyés et découragés par les descriptions redondantes, les répétitions, les redites ? Nous sommes incapables de répondre à cette question dans l'état actuel de notre connaissance.

Une étude systématique portant sur le façonnement textuel opéré par l'éditeur doit donc être continuée, d'autant plus qu'il existe un certain nombre de romans qui ne sont pas abrégés, même lorsqu'ils sont réédités sous forme de livre au début du XX^e siècle et, plus précisément, dans la collection du « Livre illustré » de l'éditeur Rouff. Parmi ces romans, on citera *L'Enfant du faubourg* et *La Fille maudite* d'Émile Richebourg.

Pour rendre compte de la raison pour laquelle ces textes ne sont pas abrégés, on peut, bien entendu, souligner qu'ils sont relativement courts, et qu'ils sont déjà publiables dans un format déterminé par l'éditeur Rouff. Mais, il faut se rappeler que dans la mesure où ils sont initialement écrits pour être publiés dans *Le Petit Journal*, ces textes eux aussi comportent des descriptions redondantes, des répétitions, des redites qui risquent d'ennuyer et de décourager le lecteur lorsqu'ils sont proposés en lecture dans le livre. Nous avons postulé que le public du début du XX^e siècle, dont les loisirs peuvent être occupés par diverses pratiques culturelles nouvelles attirantes, est poussé par son désir de connaître la suite du récit pour atteindre aussi vite que possible la conclusion de l'histoire, et que c'est pour rivaliser avec ces diverses pratiques culturelles que l'éditeur publie le « digest » d'un ancien roman en feuilletons à succès. Ce postulat devrait donc être mis en cause par le fait que l'éditeur ne s'engage parfois pas dans le façonnement textuel d'un certain nombre des romans en feuilletons pour en

nettoyer les éléments de digression qui ont pour conséquence de donner un coup de frein à la progression du récit.

15.4. Le retour au « mélo » : le cas des *Deux Orphelines*

L'intervention éditoriale transforme parfois de façon radicale la nature même du récit proposé dans le texte original. L'exemple le plus flagrant nous est donné par le cas des *Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery. Nous avons déjà eu l'occasion d'indiquer que l'éditeur Rouff n'hésite pas à retrancher et à raccourcir de nombreux récits qu'il considère comme secondaires. Il s'agit donc de mettre en évidence une logique qui détermine les coupes de ces récits.

15.4.1. Les récits secondaires supprimés

Pour rendre claire la transformation de la nature du roman entraînée par l'intervention éditoriale, nous nous proposons de citer, avant tout, la caractérisation sur le texte de 1887-1889, formulée par Jean-Claude Vareille :

- 1) *Le roman sentimental ou élégiaque*, (issu lointainement du roman anglais à la Richardson) avec force scènes larmoyantes et pathétiques. Le sujet s'y prête : deux orphelines abandonnées dans un Paris inconnu, une mère qui ne se pardonne pas la perte de sa fille, *etc., etc.*
- 2) *Le roman des bas-fonds*, tel qu'illustré déjà par Eugène Sue, Paul Féval, *etc.* (La Frochard est une réincarnation de la Chouette des *Mystères de Paris*). La permanence de ce sujet témoigne de la peur obsessionnelle d'une époque pour les classes dangereuses. Ce roman des bas-fonds, de la pègre, tourne ici autour de la tribu Frochard et nous vaut quelques scènes *frénétiques* à souhait (dont le héros est surtout le « père » Frochard) : égorgement avec sang qui dégouline à l'étage inférieur, exécution du criminel sur la roue et sous les yeux de ses enfants, *etc.*
- 3) *Le roman maritime*. C'est un genre qui avait été illustré par Fenimore Cooper avec sa monumentale histoire de la Marine des États-Unis, en France entre autres par Eugène Sue (*Atar Gull, La Vigie de Koat-Ven*, *etc.*). Dans *Les Deux Orphelines*, le roman maritime est centré d'abord sur Marianne Vauthier lors de son voyage de déportation en Louisiane (capture d'un requin, incendie du navire, naufrage, chaloupes dispersées par la tempête), ensuite sur Roger pendant sa traversée de l'Atlantique : manœuvres pour échapper à l'escadre anglaise, combat naval avec abordage, *etc.*
- 4) *Le roman de la prairie*, à la Fenimore Cooper encore ou à la Gustave Aimard. C'est la dernière partie de l'ouvrage, celle qui décrit la Guerre d'Indépendance des Américains. On y trouve tous les ingrédients du genre : Indiens (Delawares aux côtés des Français, Sioux aux côtés des Anglais), hautes herbes de la savane, rivières que l'on franchit à l'aide d'une liane, forêt inextricable, serpents, tomahawks, quelques scalps, pistes que l'on suit à de minimes indices, onomastique exotique, rhétorique « indienne », *etc.*
- 5) *Le roman « engagé »* enfin. L'histoire se passe juste avant la grande secousse révolutionnaire que l'on annonce sans cesse, au moment de la guerre d'émancipation de

l'Amérique – et elle se termine par une triple union « scandaleuse » d'après les préjugés du temps. Ainsi apparaît le rêve d'une société utopique qui aurait aboli toute tension interindividuelle ou sociale au profit d'une communauté bien close – ce qui ne constitue que l'extension d'un fantasme familial. À travers quoi *Les Deux Orphelines* rappelle à la fois le progressisme romantique et le rêve républicain d'une société unie dans et par la démocratie⁸⁵².

Les Deux Orphelines se caractérise donc dans son édition publiée entre de 1887 et 1889 comme « une sorte de creuset où se sont fondus beaucoup de variétés et sous-genres du roman populaire tels qu'apparus depuis près d'un siècle »⁸⁵³. L'intervention éditoriale agit, de manière à enlever du texte de 1887-1889 trois traits empruntés aux sous-genres de la fiction populaire.

L'éditeur Rouff supprime tout d'abord le deuxième trait remarqué par Jean-Claude Vareille. Certes, « *le roman des bas-fonds* » n'est pas totalement absent dans le texte de 1908, dans la mesure où le récit sur « la tribu Frochard » y est conservé ; si l'éditeur conserve ce récit dans le texte de 1908, c'est évidemment parce qu'Euphémie Frochard et son fils Jacques jouent un rôle important dans la dramatisation du récit qui s'organise autour de Louise, une des héroïnes. Mais, la diminution de cette dimension du « *roman des bas-fonds* » est soulignée, dans le texte abrégé, par le retranchement complet de tous les chapitres consacrés à la biographie criminelle d'Anatole Frochard ; il s'agit des chapitres II, III, IV, V, VI de la deuxième partie (pp.252-316.). Ainsi, « quelques scènes *frénétiques* » ont totalement disparu dans le texte de 1908.

L'intervention éditoriale réduit également les dimensions du « *roman maritime* » et du « *roman de la prairie* », organisées autour du récit consacré à Marianne Vauthier et de celui centré sur Roger de Vaudray. Dans le texte de 1887-1889, Adolphe d'Ennery consacre au récit portant sur les aventures de Marianne Vauthier 13 chapitres : il s'agit de la dernière moitié du chapitre XIII, des chapitres XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII de la quatrième partie, de la dernière moitié du chapitre XVII et du chapitre XVIII (dans lequel Roger de Vaudray est également mis en scène) de la cinquième partie (pp.826-990 et pp.1398-1464.); ces chapitres, consacrés aux aventures de Marianne Vauthier, couvrent plus de 200 pages. Comme nous l'avons vu, dans le texte de 1908, ce récit sur les aventures de Marianne Vauthier est résumé succinctement en 32 lignes à la fin du roman.

Au récit centré sur les exploits de Roger de Vaudray, notre romancier accorde 16 chapitres ; il s'agit de la première moitié du chapitre III, de la première moitié du chapitre IV, des chapitres V, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XII, XIV, XV, XVI, de la première moitié du

⁸⁵² Jean-Claude Vareille, *op.cit.*, pp.66-68.

⁸⁵³ *Ibid.*, p.66.

chapitre XVII, du chapitre XVIII (dans lequel Marianne Vauthier est également mise en scène) et du chapitre XIX de la cinquième partie (pp.1035-1398. et pp.1464-1568.). Ces chapitres, qui couvrent plus de 450 pages du texte de 1887-1889, sont totalement supprimés dans le texte de 1908. Tous les éléments, qui attribuent aux *Deux Orphelines* les dimensions du « roman maritime » et du « roman de la prairie », sont donc absents dans le texte de 1908.

Ce retranchement des chapitres indiqués est donc d'autant plus significatif pour la réception du roman qu'il entraîne une sérieuse modification de la nature même du texte original. Le travail éditorial, en éliminant trois traits qui caractérisent le texte de 1887-1889 (« le roman des bas-fonds », « le roman maritime » et « le roman à la prairie »), ne propose que deux traits marqués par les dimensions du « roman sentimental ou élégiaque » et du « roman "engagé" ».

Il est ici productif de constater que l'intrigue proposée dans le texte de 1908 est très proche de celle proposée dans le texte théâtral publié en 1875 par l'éditeur Tresse. Dans cette version théâtrale des *Deux Orphelines*, les auteurs ne mettent pas en scène la biographie criminelle d'Anatole Frochard. C'est seulement par les discours directs des personnages que ce grand bandit, exécuté sur la route, est évoqué, comme en témoigne cette conversation entre Euphémie Frochard et son fils cadet Pierre, un honnête rémouleur boiteux qui a pitié de Louise, forcée par la Frochard de mendier et de chanter dans les rues :

PIERRE.

Oui, y a mon frère Jacques... qui n'est ni faible ni infirme, lui, et que vous nourrissez...

LA FROCHARD.

C'est à cause de lui que je voudrais me trouver un meilleur gagne-pain. Il est si beau, mon Jacques, tout le portrait de son père, de mon pauvre mari qu'ils m'ont tué, ces gredins d'hommes de justice.

PIERRE.

Oui, condamné pour meurtre, exécuté en Grève ! (Adolphe d'Ennery et Eugène Cormon, *Les Deux Orphelines*, drame en cinq actes et huit tableaux, Paris, Tresse, 1875, p.9.)

Comme dans le texte romanesque de 1908, les « scènes *frénétiques* », qui sont développées dans le texte romanesque de 1887-1889, sont donc absentes dans ce texte théâtral de 1875.

Le récit portant sur les aventures de Marianne Vauthier en Amérique qui, après s'être sacrifiée pour sauver Henriette Gérard injustement emprisonnée à la Salpêtrière, est déportée pour la Louisiane dans le texte romanesque de 1887-1889, est également absent dans le texte théâtral de 1875, comme dans le texte romanesque de 1908 :

HENRIETTE, bas.

Non ! je ne veux pas, je ne veux pas consentir !

MARIANNE, bas.

Ce n'est pas vous que je sauve Henriette, c'est moi-même.

HENRIETTE.

Vous !

MARIANNE.

Si je reste... je reverrai Jacques, et, cette fois, je serai perdue sans retour ; vous au contraire, vous verrez votre sœur et vous serez sauvées toutes deux.

HENRIETTE.

Louise...

MARIANNE.

Tenez prenez ceci !

Elle lui donne la grâce que lui a remise le docteur. Henriette hésite et regarde le docteur.

LE DOCTEUR

Prenez... c'est votre ordre de sortie...(*Ibid.*, p.107.)

Après cette scène dialoguée développée dans ce sixième tableau de la scène VII du quatrième acte, Marianne Vauthier n'est plus mise en scène dans le texte théâtral de 1875. Dans le texte romanesque de 1908, après cette même scène dialoguée, Marianne Vauthier n'est mise en scène que lorsque, comme nous l'avons indiqué, le narrateur résume en 32 lignes ses aventures en Amérique à la fin du roman.

Comme dans le texte romanesque de 1908, le récit consacré aux aventures de Roger de Vaudray n'est pas également développé dans le texte théâtral de 1875. On sait bien que dans le texte romanesque de 1887-1889, le comte des Linières demande à Roger de Vaudray, son neveu, de participer à la guerre d'indépendance d'Amérique, pour que le roi et la société aristocratique approuvent le mariage de ce jeune aristocrate avec une fille du peuple, Henriette Gérard. Mais, dans le texte théâtral de 1875, le comte des Linières n'exige pas de Roger de Vaudray qu'il subisse cette épreuve probatoire. En s'inquiétant de la maladie de sa femme Diane, provoquée par sa douleur liée à l'emprisonnement de Roger de Vaudray, son neveu, à la Bastille (le comte des Linières l'a emprisonné pour briser le lien amoureux de Roger de Vaudray avec Henriette Gérard), et à sa séparation d'avec sa vraie fille Louise (Diane a autrefois été obligée d'abandonner sa fille), le comte des Linières consent au mariage de Roger de Vaudray avec Henriette Gérard ; comme la fille du peuple annonce qu'avec sa demi-sœur Louise, elle va quitter Paris pour vivre tranquillement ailleurs, ce qui tourmente

encore Diane, le comte de Linières adopte Louise, et, enfin, autorise le mariage de Roger de Vaudray avec Henriette Gérard :

Le COMTE.

Je sais, Diane, toute votre tendresse pour ce fils de votre sœur, et vous voyant si désespérée de son malheur, j'ai imposé à mon âme, au juste orgueil de ma maison, un bien grand sacrifice... Ces... jeunes filles ne partiront pas.

LA COMTESSE, avec joie.

Elles ne partiront pas.

HENRIETTE.

Monsieur !

LE COMTE.

Je consens, mademoiselle, à votre mariage avec le chevalier, mon neveu.

[...]

LE COMTE

En sorte que la voilà de nouveau sans appuis, cette pauvre orpheline ! (Il va prendre Louise par la main). Et, si vous le voulez, madame, eh bien !... (Avec effort.), nous l'adopterons. (*Ibid.*, pp.137-138.)

Dans le texte théâtral de 1875, Roger de Vaudray ne s'engage donc pas dans la guerre d'indépendance d'Amérique, ce qui constitue par ailleurs la différence de l'intrigue entre le récit proposé dans la pièce du théâtre et le récit développé dans le roman (dans le texte de 1887-1889, comme nous l'avons dit, Adolphe d'Ennery développe les exploits de Roger de Vaudray, tandis que dans le texte de 1908, s'il est exigé de lui de participer à la guerre d'indépendance d'Amérique, ses exploits ne sont pas racontés).

Certes, on retiendra quelques différences entre l'intrigue développée dans le texte théâtral de 1875 et l'intrigue proposée dans le texte romanesque de 1908 : outre l'exigence de la participation à la Guerre d'Indépendance d'Amérique imposée à Roger de Vaudray par le comte des Linières, Marianne Vauthier ne se marie pas avec Charles d'Ouelles dans le texte théâtral de 1875 ; Louise, qui retrouve sa mère, n'épouse pas non plus Pierre Frochard dans ce texte. La dimension du « roman "engagé" », autrement dit, le cinquième trait qui caractérise le texte romanesque de 1887-1889 et le texte romanesque 1908, n'est pas constatée dans le texte théâtral de 1875.

Mais, au-delà de ces différences, on constatera que l'intrigue développée dans le texte romanesque de 1908 est proche de l'intrigue proposée dans le texte théâtral de 1875. Dans ces deux versions différentes de l'œuvre, l'intrigue se focalise en effet sur le récit qui s'organise

autour d'Henriette Gérard et de Louis de Vaudray. Détaché de trois traits empruntés aux sous-genres du roman populaire (« *le roman des bas-fonds* », « *le roman maritime* » et « *le roman de la prairie* »), le texte romanesque 1908 met donc l'accent sur la dimension du « *roman sentimental ou élégiaque* » et du « *roman "engagé"* » caractérisé par « une triple union "scandaleuse" » pour reprendre les termes de Jean-Claude Vareille. Opéré par l'éditeur Rouff, le retranchement et le raccourcissement de nombreux chapitres consacrés à la vie criminelle d'Anatole Frochard, aux aventures de Marianne Vauthier et aux exploits de Roger de Vaudray ont donc pour objectif d'orienter l'intrigue sur le récit portant sur les deux orphelines. On notera que le texte romanesque de 1908 se présente comme une sorte de retour au « mélo » qui caractérise le texte théâtral de 1875.

15.4.2. Les Deux orphelines et ses publics différenciés

Observé dans la transformation du texte feuilletonesque en texte livresque, ce retour des *Deux Orphelines* au « mélo » nous amène à présumer que le texte abrégé publié dans l'édition en 1908 avait eu pour cible un public, qui se différencie du public visé par le texte original publié dans l'édition entre 1887 et 1889. L'examen des thématiques développées dans le texte de 1887-1889 semble en effet suggérer que le public supposé ne s'assimile pas à celui visé par le texte « mélo » de 1908.

L'inscription, dans le texte original de 1887-1889, du récit consacré à la vie criminelle d'Anatole Frochard laisse entrevoir l'image d'un public, tel qu'il est visé par Eugène Sue ou par Paul Féval : c'est un public qui aime savourer les « *scènes frénétiques* » illustrées par l'« égorgement avec sang qui dégouline à l'étage inférieur » ou par l'« exécution du criminel sur la roue et sous les yeux de ses enfants » pour reprendre les termes de Jean-Claude Vareille.

L'inscription, dans le texte de 1887-1889, des épisodes consacrés aux aventures de Marianne Vauthier et aux exploits de Roger de Vaudray suggère par ailleurs la figure d'un public qui s'intéresserait aux œuvres de Fenimore Cooper, d'Eugène Sue (avant ses *Mystères de Paris*), ou de Gustave Aimard. Pour mieux le comprendre, il faudrait résumer les récits portant sur ces deux personnages. Mais, faute de place, nous nous contentons de citer quatre scènes caractéristiques, même si ces passages sont parfois longs. Adolphe d'Ennery décrit par exemple la situation tendue entraînée par l'incendie du navire *Glorieux* où Marianne Vauthier s'embarque pour être déportée en Louisiane :

Le feu s'acharnait sur les bois séchés, comme un ennemi vaincu...
La flamme gagnait, léchant les parois de la cale...
Le brasier s'élargissait à vue d'œil, et les tourbillons de fumée s'engageaient maintenant dans l'escalier qui conduisait au pont.
Les travailleurs refoulés battaient en retraite, en poussant des cris de désespoir...
Le feu, partout le feu ; l'escalier de fer opposait seul une résistance à la flamme qui repoussée par l'air de [sic] dehors, avait pris la direction de la soute aux poudres.
C'en était fait !... l'explosion devenait imminente. (*Les Deux Orphelines*, texte 1887-1889, p.894.)

Cette dimension du « roman maritime » caractérise également le récit concernant les exploits de Roger de Vaudrey. Dans l'exemple que nous allons citer, il s'agit de la scène du combat naval avec abordage contre les Anglais :

Alors les Français, reprenant l'offensive, se ruèrent comme des fauves sur leurs adversaires.
Le combat recommençait, furieux...
Dans leur élan irrésistible les marins du *Foudroyant* faisaient un épouvantable carnage.
Les Anglais, découragés à la vue de leur navire qui sombrait, jetaient bas les armes, imploraient l'adversaire qui les chargeait avec rage.
Le pont du lougre était couvert de cadavres, de mourants, de blessés poussant des cris lamentables...
Et malgré la défaite de l'ennemi, la lutte continuait avec une férocité inouïe.
Les officiers anglais rendaient leurs épées, les matelots du cutter fuyaient de toutes parts, cherchant un refuge dans la mâture du lougre...
Quelques-uns, affolés à la perspective de la mort qui les attendait, se tenaient suspendus par les mains en dehors du navire français, prêts à tomber à la mer à la moindre attaque nouvelle.
[...]
Mais, à un moment, alors que l'équipage anglais était fait prisonnier, un cri parti du cutter englouti vint glacer les matelots de M. de Virelay.
Ce cri que Roger avait entendu pendant qu'il discutait avec le commandant, c'était Vent-Debout qui l'avait poussé.
Le vieux marin s'était hissé sur le mât qui apparaissait seul maintenant au-dessus de l'eau.
De là il avait vu le *Foudroyant* s'éloigner, entraînant, enchaîné à son arrière, le cutter capturé qu'il emportait comme un trophée de sa victoire sur les deux anglais.
Vent-Debout se voyait abandonné et poussa un cri de détresse...
On pensait qu'il avait eu le temps de sauter à bord du lougre, lorsque ce navire s'était brusquement détaché de l'Anglais qui sombrait.
À la clarté de la lune on pouvait voir le malheureux, un bras levé, appelant à lui...
Et le *Foudroyant* avait le cap sur la terre dont on apercevait les feux. M. de Virelay commanda de mettre une embarcation à la mer...
Mais le mât descendait rapidement...
Le temps pressait...
Déjà Vent-Debout avait les pieds au ras des vagues.
On eût dit, à le voir se dresser jusqu'au sommet du mât, qu'il se tenait debout sur l'eau comme un fantôme sur la mer !...
Roger était là, frémissant, excitant du geste et de la voix les matelots qui armaient la chaloupe...
– Il ne sera plus le temps ! cria-t-il en tendant les bras.
Alors, une idée folle et sublime à la fois lui vint, comme une inspiration d'en haut...
Il arracha une des bouées de sauvetage qui se trouvaient sur la dunette. Il la tint embrassée et, sans se donner le temps de la réflexion, il s'élança dans la mer !...
Un cri sortit de toutes les poitrines.

M. de Virelay ne put retenir cette exclamation :
Oh ! le brave gentilhomme !... (*Ibid.*, pp.1384-1386.)

En ce qui concerne la dimension du « roman de la pairie », on citera d'abord la scène de l'attaque des Indiens contre Marianne Vauthier qui traverse avec son mari Charles d'Oouvelles (l'ancien lieutenant du *Glorieux*) une forêt sauvage pour aller en Virginie, où ils vont rejoindre les troupes dirigées par le général Lafayette :

Soudain, Marianne fit un soubresaut. Elle voulut pousser un cri d'alarme, un appel au secours désespéré qui fût allé frapper les oreilles du lieutenant, mais la voix s'étouffa dans sa gorge serrée.

Une main puissante entourait son cou, tandis qu'une autre main s'appuyait sur sa bouche comme un baillon fermant hermétiquement ses lèvres.

Marianne avait été surprise et attaquée par derrière.

Elle se trouvait saisie de telle sorte qu'il lui était absolument impossible de faire le moindre mouvement pour se dégager de l'étreinte qu'elle subissait.

Après ce premier moment de terreur, la malheureuse se rendit compte de sa terrible situation.

Tout d'abord, elle s'était crue attaquée par un serpent qui se serait enroulé autour de son cou et de son visage.

Mais, bientôt, à l'horreur que lui inspirait le contact supposé d'un reptile succéda l'effroi, l'épouvante.

Ses yeux effarés venaient de rencontrer des yeux brillants fixés sur elle, avec des lueurs et des scintillements comme en projettent les regards des félins.

Eclairée par ces yeux menaçants, une face noire bariolée de rouge et d'ocre se dessina, grimaçant un sourire qui découvrait des dents aiguës. Un sourire cruel pronostiquant les plus criminels desseins de la part de celui qui tenait la jeune femme en son pouvoir.

C'était un Indien de la tribu des Sioux qui avait pénétré dans la forêt, conduit par son flair de sauvage. (*Ibid.*, p.1455.)

Adolphe d'Ennery détaille également le combat de la troupe française commandée par Roger de Vaudray contre les Sioux qui adhèrent à l'armée anglaise ; lorsque la troupe est totalement encerclée par les Indiens, Roger de Vaudray, suivant le conseil donné par Rabusson, l'ancien matelot de *Glorieux*, décide de « faire sauter la mine » pour rompre cet encerclement ; mais, l'explosion se produit plus rapide que l'on ne pense, ce qui amène Roger de Vaudray à risquer sa vie :

Alors une exclamation de surprise et d'effroi sortit de toutes les poitrines haletantes.

Le chevalier se trouvait accroché des deux mains à une anfractuosité de rocher, tandis que ses pieds reposaient à peine, à leur extrémité, sur un morceau de roche qui semblait tout près de céder à la moindre secousse.

L'explosion s'était produite plus prompte que ne l'avait pu supposer Rabusson. Et Roger n'avait pas eu le temps d'atteindre le point où se trouvaient réunis ses compagnons, quand la mine avait sauté.

Par un hasard miraculeux, le chevalier était demeuré, accroché ainsi que nous venons de le dire, tandis que les flancs de la montagne s'écroulaient laissant, de chaque côté de ce rocher isolé, des précipices béants.

Si Roger, à bout de forces, lâchait prise, c'en était fait de lui ; son corps roulant de roc en roc, arriverait broyé et pantelant au fond de l'abîme... (*Ibid.*, pp.1519-1520.)

Et un peu plus loin :

Les forces de Roger s'épuisaient rapidement. Ses doigts crispés avaient peine à soutenir le poids du corps ; et les jambes subissaient, par la violente tension des muscles, des souffrances intolérables...

Le chevalier se voyait perdu. Les exhortations au courage qui lui arrivaient ranimèrent son énergie.

Il fit un suprême effort pour se maintenir dans la position où il se trouvait.

Mais chaque seconde rendait la situation plus périlleuse.

Il arriva un moment où les yeux du chevalier se fermèrent, où le sang se porta au cerveau, avec une extrême violence...

Roger n'entendait plus les voix qui s'adressaient à lui...

Soudain sa tête se renversa, il allait, infailliblement lâcher prise...

Haletants, Gaspard et ses compagnons, impuissants à porter secours à leur chef, suivaient avec angoisse l'ascension du rocher que tentait, désespérément, Rabusson.

Le trappeur exécutait des prodiges d'agilité et de force.

Il avait reconnu, après bien des tentatives avortées, que le seul moyen de parvenir jusqu'à l'officier, était de descendre d'abord au fond du précipice et d'escalader ensuite le terrain à pic, pour arriver jusqu'au rocher.

[...]

Mais tout cela prenait du temps. Le chevalier pourrait-il attendre ?

D'une seconde à l'autre, ses mains pouvaient subir une dernière contraction ; après quoi, c'était la mort ! (*Ibid.*, pp.1520-1523.)

Sans multiplier les exemples, nous constatons que les épisodes consacrés aux aventures de Marianne Vauthier et aux exploits de Roger de Vaudray, supprimés dans le texte de 1908, proposent de nombreuses scènes exotiques et palpitantes. Adolphe d'Ennery choisit comme lieux principaux d'action du récit de Marianne Vauthier et de celui de Roger de Vaudray, les voyages en navire qui traversent l'Atlantique, la savane des Indiens armés de tomahawks et la forêt sauvage en Amérique ; les personnages y rencontrent sans cesse des événements inattendus qui les conduisent à courir divers dangers, provoqués par l'incendie du navire et par le naufrage (le récit sur Marianne Vauthier), par l'attaque de frégates anglaises et par le combat marin avec abordage (le récit sur Roger de Vaudray), par l'attaque-surprise des Indiens (le récit sur Marianne Vauthier) et par le combat contre les Indiens (le récit sur Roger de Vaudray). Si l'on peut trouver quelques scènes qui prennent pour thématique l'amour (il s'agit des épisodes dans lesquels Adolphe d'Ennery met en scène l'amour entre Marianne Vauthier et Charles d'Ouvelles), ce sont les aventures de Marianne Vauthier avec son mari et de Roger de Vaudray avec ses compagnons qui dominent les épisodes supprimés dans le texte de 1908.

Le récit de Marianne Vauthier et celui de Roger de Vaudray semblent donc s'inscrire dans la lignée du roman d'aventure. Ce n'est pas le lieu ici d'étudier la définition du roman d'aventure et, en renvoyant au *Roman d'aventures 1870-1930* de Matthieu Letourneux⁸⁵⁴, nous nous bornons à retenir avec Daniel Compère trois caractéristiques attribuées au genre : « l'exotisme (pour ce qui est du cadre), les rebondissements de l'action (pour ce qui est de l'intrigue) et un personnage qui va courir des dangers »⁸⁵⁵. Le développement des récits sur les aventures de Marianne Vauthier et sur les exploits de Roger de Vaudray nous conduit ainsi à considérer que le texte de 1887-1889 supposait un public qui aime savourer les scènes exotiques, et qui a du plaisir à palpiter face aux dangers que les personnages courent.

Apparu comme « une sorte de creuset où se sont fondus beaucoup de variétés et sous-genres du roman populaire », le texte de 1887-1889 semble donc s'adresser à un public hétéroclite, qui tout en s'émouvant des deux figures d'orphelines, aimeraient savourer la scène criminelle d'un bandit et palpiter face aux dangers que les personnages courent.

En retranchant et en raccourcissant de nombreux chapitres qui affichent les dimensions du « roman des bas-fonds », du « roman maritime » et du « roman de la prairie », le travail éditorial d'adaptation modifie donc le destinataire du roman. Un public, visé par le texte de 1908, ne semble pas s'identifier à un public adressé par le texte de 1887-1889. Ce public supposé n'aime pas frissonner aux « scènes frénétiques », ne désire pas palpiter face aux aventures exotiques dans lesquelles les personnages courent des dangers entraînés par les combats maritimes et terrestres. À travers l'intervention éditoriale sur le texte de 1887-1889, se manifeste ainsi la figure d'un public auquel l'éditeur Rouff entend s'adresser lorsqu'il publie le texte de 1908 : c'est un public qui aime pleurer les « deux orphelines abandonnées dans un Paris inconnu, une mère qui ne se pardonne pas la perte de sa fille » pour reprendre les termes de Jean-Claude Vareille.

Cette modification du destinataire du roman, ainsi conjecturée, est-elle commandée par l'intention de l'éditeur Rouff d'ajuster le texte de 1887-1889 à une mutation de l'attente du lecteur ? Ou bien par sa volonté de cibler d'une manière plus précise la clientèle du « Livre illustré », car *Les Deux Orphelines* a été publié en tant que premier volume inaugurant cette collection bon marché ?

⁸⁵⁴ Matthieu Letourneux, *Le Roman d'aventures 1870-1890*, Limoges, Pulim, coll. « Médiatextes », 2010.

⁸⁵⁵ Daniel Compère, *Les Romans populaires*, *op.cit.*, p.86.

15.4.3. *Les Deux Orphelines* et le « Livre illustré »

Comme nous l'avons indiqué, le texte de 1908 semble être identique à celui publié dans l'édition au format in-18 Jésus en 1895. Cela nous conduit à supposer que le retranchement et le raccourcissement de nombreux chapitres consacrés à la vie criminelle d'Anatole Frochard, aux aventures de Marianne Vauthier et aux exploits de Roger de Vaudray ne sont pas effectués en 1908, mais en 1895. L'écart temporel entre la publication de l'édition en livraisons entre 1887 et 1889 et la publication de l'édition au format in-18 Jésus en 1895 n'est donc pas grand. Il sera alors difficile d'admettre que l'horizon d'attente se modifie, pendant cette durée relativement courte de six ans, au point que l'éditeur est invité à façonner le texte original publié entre 1887 et 1889 pour l'adapter au public de 1895. En d'autres termes, il nous semble qu'il manque la raison sérieuse qui amène l'éditeur à enlever du texte de 1887-1889 les dimensions du « roman des bas-fonds », du « roman maritime » et du « roman de la prairie ».

À la fin du XIX^e siècle, lorsque l'éditeur Rouff s'engage dans le façonnement du texte de 1887-1889 pour la publication de l'édition au format in-18 Jésus en 1895, le roman dit des bas-fonds qui met en scène les exploits de bandes de criminels persiste encore, ce qui est par exemple constaté par le fait que *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue font alors l'objet de republications fréquentes. Le roman maritime et le roman à la prairie, quant à eux, sont aussi en vogue, comme le note Lise Queffélec :

Le roman d'aventures exotiques se développe surtout entre 1875 et 1900, avec des auteurs comme *G. Aimard*, célèbre depuis l'Empire, mais qui produit encore sans désespérer dans les premières années de la III^e République (*Les bandits de l'Arizona*, 1882), *Louis Noir* et *A. Assollant*, qui continuent eux aussi à conduire leurs héros d'Afrique en Asie, et d'Europe en Amérique, *Jules Verne*, qui se publie toujours avec le même succès et sert de modèle pour les nouveaux venus comme l'avaient fait en leur temps et dans leur genre Balzac, Sue et Dumas⁸⁵⁶.

Le façonnement textuel opéré par l'éditeur Rouff ne sera pas forcément déterminé par la mutation de l'horizon d'attente, mais il paraît que c'est sa volonté éditoriale qui entre en jeu dans ce façonnement textuel consistant à concentrer l'intrigue sur le récit à tendance mélodramatique, consacré à Henriette Gérard et à Louis de Vaudray, pour mettre l'accent sur la dimension de « roman sentimental ou élégiaque ».

Il est ainsi indispensable de s'interroger sur une politique éditoriale prise par l'éditeur Rouff qui a choisi de publier en 1908 le texte abrégé en 1895 à tendance purement

⁸⁵⁶ Lise Queffélec, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, op.cit., pp.95-96.

mélodramatique en tant que premier volume qui inaugure la collection du « Livre illustré ». La question est de savoir si cette publication du texte « mélo » préfigure une tendance générique des romans qui seront publiés dans cette collection.

Bien que nous soyons très loin d'avoir lu tous les romans entrés dans la collection (Daniel Compère estime qu'une « quarantaine de volumes sont publiés dans cette collection jusqu'en 1911⁸⁵⁷), nous pouvons supposer que ces romans ne peuvent pas toujours s'arranger sous cette étiquette générique de « roman sentimental ou élégiaque », ce qui peut être compris par le simple examen des noms des romanciers, ou des titres de leurs romans. En effet, à côté des romanciers, comme Adolphe d'Ennery, Jules Mary, Xavier de Montépin, Émile Richebourg, ou Paul Saunière, on peut trouver les noms de romanciers dont les œuvres ne s'inscrivent pas nécessairement dans la lignée du roman à tendance sentimentale. On citera par exemple Alexis Ponson du Terrail (*L'Auberge de la rue des Enfants Rouges*, *L'écolier de Paris*, *Le Bal des bohémiens*, etc.), Constant Guérault (*L'Affaire de la rue du Temple*, *La Bande à Fifi Volard*), Georges Pradel (*L'Officier bleu*, *Le Compagnon de chaîne*, *Le secret de Bialka*, *La Petite Bleue*), ou Pierre Zaccone (*Une haine au bain*).

Les publications des romans de ces romanciers qui pratiquent différents sous-genres du roman populaire (roman des bas-fonds, roman d'adultère, roman historique, roman policier, etc.) nous amènent à penser que l'éditeur Rouff, lorsqu'il lance la collection du « Livre illustré » avec la publication des *Deux Orphelines*, n'avait pas forcément pour visée éditoriale de standardiser les volumes sur le plan du genre. Dans la publicité accompagnant l'édition abrégée des *Deux Orphelines*, l'éditeur Rouff précise simplement qu'il s'engage dans la publication des « meilleurs romans des meilleurs romanciers ». On notera donc que la visée éditoriale de la collection du « Livre illustré » est d'éditer les œuvres qui appartiennent à différents sous-genres du roman populaire pour séduire des publics dont les goûts littéraires se diversifient.

Le « Livre illustré », s'il est qualifié de la « collection », s'en distinguera donc dans la mesure où sa visée éditoriale ne consiste pas à standardiser sur le plan de la catégorie générique des volumes publiés dans cette « collection » : il est ainsi par exemple loin de la collection des « Romans d'aventures », fondée en 1921 par l'éditeur Ferenczi, qui, comme l'indique le nom de la collection, est spécialisée dans la publication de romans d'aventures nuancés et caractérisés par l'exotisme ou par le dépaysement. Ce qui permet au « Livre illustré » de se présenter comme une « collection » n'a pas pour origine la sélection générique

⁸⁵⁷ Daniel Compère, *op.cit.*, p.44.

des fictions publiées, mais l'uniformisation de la présentation des textes, que nous avons déjà étudiée : couverture illustrée dont la configuration informative et typographiques est toujours identique (avec l'inscription du titre de l'œuvre, du nom de l'auteur, de celui de la « collection », de l'adresse de l'éditeur et du prix de vente) ; page consacrée à la liste des titres déjà parus ; page destinée à la publicité qui vise à annoncer la publication prochaine d'un nouveau roman ; petit format, broché et épais qui propose une quantité textuelle représentant 500 pages environ ; mise en page mal organisée avec usage d'un papier de qualité médiocre et de petits caractères fatigués. On considérera par conséquent que le « Livre illustré » se définit comme une autre forme de « collection » dans la mesure où il ne consiste pas à publier des textes romanesques appartenant à un même genre. Un constat analogue peut être formulé pour le « Livre populaire » de l'éditeur Fayard qui affiche les traits caractérisant le « Livre illustré » de l'éditeur Rouff.

15.5. La censure éditoriale : le cas de *La Porteuse de pain*

Le cas de *La Porteuse de pain* de Xavier de Montépin nous donne un autre type d'exemple. Opéré par l'éditeur Fayard pour la publication de l'édition réduite en 1907, le façonnement du texte publié entre 1885 et 1886 se situe en effet à un autre niveau et relève d'autres enjeux : il consiste à censurer les références à la religion qui sont inscrites dans le texte de 1885-1886 (donc dans le texte original publié dans *Le Petit Journal* entre 1884 et 1885).

15.5.1. Le nettoyage des références religieuses

Notre examen retient 138 phrases qui constituent les références à la religion dans le texte de 1885-1886. Certes, la censure éditoriale ne frappe pas toutes les références à la religion ; elle conserve souvent des phrases incluant une locution figée :

[...] Dieu m'est témoin que je ne mentais pas !! (*La Porteuse de pain*, texte de 1885-1886, p.774 ; texte de 1907, p.342.)

– Allons, se dit-elle alors en faisant un geste de résolution. – À la garde de Dieu !... (*Ibid.*, texte de 1885-1886, p.286 ; texte 1907, p.139.)

– Mon Dieu, mademoiselle, –dit-il, – permettez-moi de vous faire observer que j'ai quelques amis qui me sont très dévoués, et à qui je rends cordialement leur affection. (*Ibid.*, texte de 1885-1886, p.731 ; texte de 1907, p.325.)

On repérera 41 phrases avec cette locution figée dans le texte de 1885-1886, et l'éditeur Fayard ampute la moitié des phrases de ce type et, plus précisément, 21 phrases dans le texte de 1907 (soit 52 %). En d'autres termes, l'éditeur conserve 48 % des phrases consacrées aux locutions figées, venues de la tradition religieuse. Ainsi garde-t-il le fameux discours prononcé par Jeanne Fortier à la fin du récit : « Ah ! Dieu est bon ! »

Mais, la censure éditoriale est explicite lorsque les références à la religion se rapportent directement à la caractérisation du personnage, à son comportement ou à son sort. Ainsi, l'éditeur Fayard façonne-t-il ce discours narratorial qui vise à caractériser l'abbé Félix Laugier ; la phrase mise entre parenthèses est censurée par l'éditeur :

L'abbé Laugier était le type absolu du bon curé.

Il avait une âme droite, un esprit élevé ; – il était prêtre, non par métier, mais vocation. [– Il marchait d'un pas ferme dans la vie, tout à Dieu, tout à tous, et pratiquant sans cesse les trois vertus sublimes : la Foi, l'Espérance, la Charité.] (*Ibid.*, texte de 1885-1886, p.141 ; texte de 1907, p.73.)

Il semble que la suppression de cette phrase vise à ne pas caractériser ce « bon curé » par rapport à son métier religieux pour souligner que sa bonté n'est pas formée et développée par la religion, mais par son humanité naturelle.

L'éditeur retranche également les passages, mis en crochets, où le personnage invoque Dieu ou le remercie :

Jeanne, [remercia Dieu et lui demanda de la protéger, de la soutenir, de la guider...

Calmée par la prière et,] voulant savoir sur quelles ressources elle pouvait compter, elle vida sa bourse et la vit presque épuisée... (*Ibid.*, texte de 1885-1886, p.360 ; texte de 1907, p.172.)

L'éditeur frappe donc justement les passages où Jeanne Fortier remercie Dieu et l'invoque pour « la protéger, [...] la soutenir, [...] la guider ». Dans cette perspective, sont censurés les passages suivants, visualisés *infra* entre crochets :

Elle se dirigea vers l'église, dont le clocher pointu se détachait sur le ciel gris.

[Une petite porte latérale donnait accès dans la maison de Dieu.

L'évadée de Clermont poussa cette porte, se glissa derrière un pilier, prit une chaise, s'agenouilla, et sa prière ardente monta vers le ciel...

Elle remercia le Tout-Puissant d'avoir protégé son évasion, elle implorait de lui la suprême joie de retrouver ses enfants.]

Les vêpres s'achevaient. (*Ibid.*, texte de 1885-1886, p.349 ; texte de 1907, p.167.)

Il en va de même pour les passages où Jeanne Fortier s'adresse à Dieu pour le remercier d'avoir échappé miraculeusement à la tentative meurtrière mise en œuvre par Ovide Soliveau sur l'ordre de Paul Harmant (Jacques Garaud) dans le texte de 1907 :

[– Ma blessure n'est rien du tout... – C'est un éclat de bois qui m'a fait une entaille au front. – Dans trois ou quatre jours on n'en verra même plus la trace... – Il ne me reste qu'à remercier le bon Dieu d'avoir veillé sur moi, car j'aurais dû être écrasée comme le pauvre enfant, si insouciant, si joyeux, qui marchait devant moi en chantant, et qui n'est à cette heure qu'un cadavre défiguré...] (*Ibid.*, texte de 1885-1886, p.990.)

Ces passages mis en crochets consacrés au discours appartenant à Jeanne Fortier ont disparu car ils incluent les références à la religion. Une partie du discours prononcé par Jeanne Fortier lors de sa conversation avec Jules Labroue qui a décidé de la mettre à la porte, fait également l'objet de censure éditoriale :

Jeanne sanglotait.

– Non, monsieur, – répondit-elle d'une voix à peine distincte, – je ne menace pas, je ne menace personne, j'accepte le malheur qui coup sur coup me frappe, et je garde pour moi mon chagrin... – Je fais mal le service que M. Labroue avait cru pouvoir me confier... Tant pis pour moi !... Je suis fautive, j'en dois porter la peine... – Je partirai, monsieur... [– J'espère que le bon Dieu ne m'abandonne pas. – J'espère qu'il me donnera le courage et la force nécessaires pour travailler de mes mains, pour élever mes enfants...] – Monsieur, je n'attendrai pas la fin du mois pour quitter l'usine... – Je m'en irai dans huit jours... – Veuillez vous procurer quelqu'un qui me remplace... (*Ibid.*, texte de 1885-1886, p.46 ; texte de 1907, p.27.)

L'amputation de ces deux phrases mises *supra* en crochets tient sans doute au fait que Jeanne Fortier invoque Dieu pour trouver une issue à sa situation difficile suite à son renvoi par Jules Labroue. Ainsi, la sollicitation, que Jeanne Fortier adresse à Dieu pour la guider sur le « chemin » où elle peut retrouver son fils perdu, est aussi supprimée :

[« Dieu tout-puissant, Dieu de bonté, Dieu de justice, soutenez-moi, je vous en supplie, conseillez-moi, guidez-moi !...
« Les ténèbres m'enveloppent... – Montrez-moi le chemin à suivre...]
« Un homme a emmené à Paris un enfant, qu'on disait le neveu de l'abbé Laugier. – Cet enfant doit être le mien... La sœur du côté de Chevy m'avait promis de veiller sur lui, de lui servir de mère... – Elle aura tenu sa promesse... – Mais, à Paris, où le retrouver ? (*Ibid.*, texte de 1885-1886, p.352 ; texte de 1907, p.169.)

De la même manière, la demande à Dieu, formulée par Georges Darier, lorsque l'on lui révèle qu'il est le fils de Jeanne Fortier et le frère de Lucie, est supprimée par l'éditeur Fayard :

Nous sommes les enfants de Jeanne Fortier, ma sœur ! – dit-il. – Les enfants d'une condamnée !... – Notre mère est innocente, mais aux yeux des hommes elle n'en a pas moins

assassiné le père de Lucien, pour le voler ! – Elle est martyre et nous ne pouvons pas demander sa réhabilitation !! Ah ! c'est horrible !!... [– Dieu ne nous viendra-t-il point en aide ?] (*Ibid.*, texte de 1885-1886, p.1165 ; texte de 1907, p.477.)

La censure éditoriale frappe non seulement les phrases dans lesquelles le personnage invoque Dieu et le remercie, mais aussi les passages où s'interprète le sort du personnage dans une optique divine :

[– À quoi bon cette révolte, cher petit ?... – répliqua le prêtre. – Je subis la loi commune. Dieu m'appelle... je vais à lui...] – En partant je ne regrette qu'une chose, c'est de n'avoir pu te suivre dans la vie jusqu'au moment où, devenu tout à fait homme, tu auras décidé de ton avenir [...] (*Ibid.*, texte de 1885-1886, p.268 ; texte de 1907, p.132.)

L'exemple, que nous avons cité, met en scène le dernier moment de Félix Laugier ; l'éditeur y opère ainsi les coupes des phrases mises en parenthèses consacrées au discours appartenant au « curé ». Du même, sont censurés les passages consacrés à ce monologue de Jeanne Fortier qui a retrouvé la raison et le souvenir de ses enfants :

– Ainsi, mes enfants sont perdus pour moi, – s'écria la malheureuse mère, – et je ne les reverrai jamais...

Après une crise effrayante elle se répondit :

– Je veux les voir !... je les reverrai !... – Fallût-il attendre dix ans, je trouverai bien moyen de m'échapper de cette maison et d'aller à leur recherche !... [– *Dieu me les rendra !...*] (*Ibid.*, texte de 1885-1886, p.279 ; texte de 1907, p.136.)

Dans le texte de 1885-1886, pour Jeanne Fortier, la réalisation de son désir de retrouver ses enfants dépend de la volonté de Dieu. L'éditeur ne manque pas de supprimer, on le voit bien, la phrase mise entre parenthèses qui représente cette pensée de notre héroïne, comme si l'éditeur Fayard interdit à Jeanne Fortier de faire appel à Dieu pour satisfaire son désir maternel et comme s'il ordonne ou encourage Jeanne Fortier à réaliser, par ses propres moyens, son rêve de retrouver ses enfants.

Dans le texte de 1907, le personnage ne peut donc pas demander d'aide à Dieu, et il ne peut pas non plus interpréter son sort dans une optique divine. Dans cette perspective, une partie du monologue, auquel Etienne Castel se livre lorsqu'il a découvert la lettre adressée – il y a vingt-deux ans auparavant – par Jacques Garaud à Jeanne Fortier, est supprimée dans le texte de 1907, car l'artiste pense que c'est l'intervention de Dieu qui lui a permis de trouver cette preuve indiscutable qui atteste l'innocence de Jeanne Fortier :

Le sens de cette lettre est indiscutable...

« Jacques Garaud parle d'une somme de près de deux cent mille francs, et c'est cent quatre-vingt-dix mille francs qui ont été volés à Jules Labroue !...

« Il parle d'une invention dont les bénéfiques seront incalculables... – C'est l'invention faite par le père de Lucien !...

« Ah ! [Dieu qui m'a permis de trouver cela en ce moment, est le Dieu de Justice, et le Dieu de Bonté !] – Et apprenant qu'il est le fils de Jeanne Fortier, Georges apprendra en même temps qu'il peut réhabiliter sa mère, et désormais rien n'empêchera Lucien de donner son nom à la jeune fille qu'il aime et qui est digne de lui !... (*Ibid.*, texte de 1885-1886, p.1148 ; texte de 1907, p.471.)

Un autre exemple : les passages, que nous allons citer, mettent en scène la visite de Lucie Fortier chez Georges Darier, avocat ; en sachant que Lise Perrin fait l'objet de recherches policières, la jeune fille vient demander conseil à l'avocat, sans savoir qu'il est son frère ; c'est pendant cet entretien que Lucie Fortier apprend par Georges Darier que Jeanne Fortier est sa mère, mais l'avocat ne sait pas encore l'identité de la personne nommée Lise Perrin (Jeanne Fortier) et il ne sait pas non plus que Lucie Fortier est sa sœur ; à ce moment, Etienne Castel vient chez l'avocat avec Lucien Labroue et Raul Duchemin, puisque l'artiste a découvert, comme nous l'avons vu, la preuve qui atteste l'innocence de Jeanne Fortier :

En ce moment la porte du cabinet s'ouvrit.

Etienne Castel, Lucien Labroue et Raul Duchemin parurent.

– Mon tuteur !... s'écria Georges étonné.

– Lucien !... balbutia la jeune fille en reculant avec effroi.

Le fils de Jules Labroue courut à elle, la prit dans ses bras et la pressa contre sa poitrine en murmurant à son oreille ces mots :

– Espérez, Lucie !... Espérez !!...

[– C'est Dieu qui vous a conduite dans cette maison, mademoiselle !... – dit à son tour Etienne Castel.]

Elle venait m'annoncer la disparition de Lise Perrin... fit Georges. (*Ibid.*, texte de 1885-1886, p.1163 ; texte de 1907, p.476.)

Là encore, il s'agit de la suppression du discours du personnage qui pense que le sort de la vie s'interprète dans le cadre de la volonté de Dieu. Dans cette optique, le discours de Mary Harmant fait aussi l'objet de suppression ; jalouse de Lucie Fortier, la fiancée de Lucien Labroue qu'elle aime, Mary Harmant sent que son existence est misérable et elle se plaint de sa naissance :

[– Je ne sais pas pourquoi Dieu m'a fait naître, murmura-t-elle.] (*Ibid.*, texte de 1885-1886, p.541.)

C'est ainsi que le texte de 1907 ne met pas en valeur la volonté de Dieu dans l'interprétation du sort des personnages. De là, la limitation du pouvoir de la Providence ou de la fatalité, car l'éditeur ampute également les phrases consacrées à cette conception :

– Et c'est ma fille qui le protège ! C'est sous les auspices de ma fille qu'il se présente !!

[« Est-ce la fatalité qui le conduit ici ? Est-ce la Providence ?]

« Lucien Labroue dans cette maison !! – Lucien Labroue croyant à l’innocence de Jeanne Fortier... à la culpabilité de Jacques Garaud !! (*Ibid.*, texte de 1885-1886, p.414 ; texte de 1907, p.195.)

Il s’agit du monologue auquel se livre Paul Harmant dont l’esprit est troublé par l’apparition de Lucien Labroue, le fils de Jules qu’il a assassiné, il y a vingt-ans auparavant, pour voler la fortune de son patron et l’invention des machines qu’il a faites. Nous citons des autres passages qui sont censurés par l’éditeur en raison de la référence à la Providence. Il s’agit de la scène où Lise Perrin (Jeanne Fortier) assiste, avec inquiétude, à l’examen fait par le médecin de la blessure de Lucie Fortier, victime de la tentative meurtrière mise en œuvre par Ovide Soliveau sur l’ordre de Paul Harmant :

– C’est la moitié de la lame du couteau dont l’assassin s’est servi... – Cette lame, en portant un second coup, a rencontré le busc d’acier du corset... là... voyez... et s’est brisée.

En disant ce qui précède, le docteur désignait une empreinte sur le busc, à l’endroit où la pointe du couteau avait frappé pour la deuxième fois.

[– La Providence veillait sur Lucie !! murmura Jeanne Fortier.]

– Impossible de commencer immédiatement l’enquête... – Que devons-nous faire ? – demanda le magistrat. (*Ibid.*, texte de 1885-1886, p.616 ; texte de 1907, p.179.)

Tous les exemples, que nous avons examinés, semblent souligner que l’intervention éditoriale vise à nettoyer les références à la religion, lorsque les conceptions de Dieu ou de la Providence interviennent directement dans l’action du récit. Mais, il faut aller plus loin pour revendiquer notre hypothèse.

15.5.2. L’habileté de la censure éditoriale

Opérée par l’éditeur Fayard, cette censure éditoriale sur les phrases qui font allusion à la religion et à Dieu est d’autant plus systématique et sévère qu’elle vise parfois à remplacer soigneusement de telles références par d’autres expressions ou par d’autres mots, comme le montrent ces paroles adressées par Lucien Labroue à Georges Darier qui s’indigne du fait que le manque de preuves ne lui permette pas d’établir la réhabilitation de Jeanne Fortier, sa mère (« – Elle est martyre et nous ne pouvons pas demander sa réhabilitation !! Ah, c’est horrible !!... ») :

Ne doutez pas de Dieu, mon ami. (Texte de 1885-1886, p.1165.)

Dans le texte de 1907, cette phrase est modifiée comme suit :

Espérons mon ami. (Texte de 1907, p.476.)

Il est évident qu'un tel remplacement des expressions ou des mots entraîne une modification de la signification du texte. Cela se comprendra en se rapportant, par exemple, à cet exemple tiré de la description de la mort de Felix Laugier :

Quelques minutes plus tard l'abbé Laugier, cet homme excellent qui avait passé sur la terre en faisant le bien, rendait à Dieu sa belle âme. (Texte de 1885-1886, p.269.)

Quelques minutes plus tard l'abbé Laugier, cet homme excellent qui avait passé sur la terre en faisant le bien, expirait. (Texte 1907, p.133.)

C'est ainsi que l'éditeur Fayard remplace l'expression : « [...], rendait à Dieu sa belle âme » par le verbe : « [...] expirait ». Dans le texte de 1885-1886, la mort de Felix Laugier s'interprète dans une optique religieuse ; après la mort du corps, l'âme, considérée comme immortelle, se trouvera face à Dieu. Dans le texte de 1907, la mort de Felix Laugier est désignée comme un état purement biologique où l'abbé cesse de vivre. On peut également observer une modification de la signification du texte dans cet exemple suivant :

– Ah ! – s'écria Mary, – ce serait justice ! – Puisse Dieu protéger M. Lucien dans son entreprise, et lui permettre de venger son père ! (Texte 1885-1886, p.451.)

Ce discours, appartenant à Mary Harmant qui félicite la volonté de Lucien Labroue de « venger de son père », se modifie de la façon suivante dans le texte de 1907 :

Ah ! – s'écria Mary, – ce serait justice ! – Puisse M. Lucien réussir dans son entreprise et venger son père ! (Texte 1907, p.211.)

Dans le texte de 1885-1886, c'est le « Dieu » qui protège Lucien Labroue pour « lui permettre de venger son père », alors que, dans le texte de 1907, c'est Lucien Labroue lui-même qui venge son père avec ses propres moyens. Pour le dire autrement, dans le texte de 1907, Lucien Labroue n'est plus l'objet manipulé par « Dieu », mais il est sujet de son acte (« venger son père »).

Nous citons un autre exemple : il s'agit du discours attribué à Mary Harmant ; en sachant que sa fille est amoureuse de Lucien Labroue et qu'elle a pour rivale, Lucie Fortier, Paul Harmant lui dit que « l'obstacle (Lucie Fortier) qui te paraît infranchissable peut disparaître... », car la « mort frappe à tout âge » (Texte de 1885-1886, p.572.) ; à ce stade du

récit, Paul Harmant projette déjà à nouveau d'assassiner, avec la complicité d'Ovide Soliveau, la fille de Jeanne Fortier ; au « dire » de son père, Mary Harmant réplique :

– Je ne souhaite point qu'elle meure, je le jure, mais en la frappant Dieu prouverait qu'il me protège... (Texte de 1885-1886, p.572.)

L'éditeur Fayard censure la conception de « Dieu », et la remplace par celle du « sort » :

– Je ne souhaite point qu'elle meure, je le jure, mais en la frappant le sort qu'il me protège... (Texte 1907, p.261.)

Dans le texte de 1907, ce n'est donc pas le « Dieu », mais le « sort » qui protège Mary Harmant. Si l'éditeur Fayard épure du discours de Mary Harmant la référence à Dieu en la remplaçant par le « sort », ce n'est pas du tout parce qu'elle se présente comme le personnage « méchant » dans l'axiologie du roman, puisqu'il opère un façonnement identique sur le discours du « bon » personnage. Le discours direct suivant est attribué à Jeanne Fortier ; nous citons d'abord le texte de 1885-1886 :

– Folle ! – répéta Jeanne. – Oui, j'ai été folle pendant dix années, mais Dieu a daigné me rendre la raison pour permettre d'arriver au but de ma vie. (Texte 1885-1886, p.1180.)

L'éditeur Fayard remplace la notion de « Dieu » par d'autres expressions dans le texte de 1907 :

– Folle ! – répéta Jeanne. – J'ai été folle pendant dix années, la raison m'a été rendue pour permettre d'arriver au but de ma vie. (Texte 1907, p.482.)

Dans le texte de 1907, ce n'est pas grâce à « Dieu » que Jeanne Fortier retrouve la « raison » ; ce qui permet de lui rendre « la raison », on pourrait le décrire comme un hasard, dans la mesure où, on le sait bien, c'est l'incendie des bâtiments de la Salpêtrière, provoqué par les obus de l'armée allemande, qui permet à Jeanne Fortier de retrouver la raison, en lui remémorant l'incendie de l'usine de Jules Labroue.

L'éditeur Fayard effectue donc soigneusement son travail de censure sur les références à la religion : il vise justement les expressions ou les mots qui font allusion à Dieu et à la religion. La rigueur de cette censure est manifeste, ce qui sera compris en citant ce dernier exemple ; nous citons d'abord le texte de 1885-1886 :

– Mon Dieu ! – balbutia-t-elle en pleurant, – Vous m'avez donné la force de ne point me trahir et je vous remercie... Mais quant donc cesseront mes souffrances et celles de ma fille ? Je vois

son cœur qui se brise et je ne puis rien pour elle !! – Après tant d’années d’un lent supplice, n’enverrez-vous pas, Seigneur mon Dieu, une heure de joie ? – Ne placerez-vous jamais sur ma route l’homme qui m’a perdu ? – Ne me ferez-vous point retrouver mon fils ?... – Je n’hésiterai pas à tout lui dire, à lui !! – C’est un homme aujourd’hui, s’il existe... un homme qui pourrait agir, me protéger, me défendre... Je n’ai d’espoir qu’en vous, mon Dieu, Mon Dieu, soutenez-moi. (Texte 1885-1886, p.828.)

Ce monologue rapporté, attribué à Jeanne Fortier, est façonné dans le texte de 1907 de la façon suivante :

– Mon Dieu ! balbutia-t-elle en pleurant, quand donc cesseront mes souffrances et celles de ma fille ? Je vois son cœur qui se brise et je ne puis rien pour elle ! Ne retrouverai-je jamais sur ma route l’homme qui m’a perdu ? Ne retrouverai-je pas mon fils ? Je n’hésiterai pas à tout lui dire, à lui ! C’est un homme aujourd’hui, s’il existe... un homme qui pourrait agir, me protéger, me défendre... (Texte 1907, p.362.)

On constatera qu’il s’agit non seulement de la suppression des références à la religion, mais aussi de la transformation d’un destinataire à qui Jeanne Fortier s’adresse : dans le texte de 1885-1886, Jeanne Fortier s’adresse à Dieu pour souhaiter avoir « une heure de joie » et pour retrouver son fils, tandis que, dans le texte de 1907, elle s’adresse à elle-même (« Ne retrouverai-je jamais sur ma route l’homme qui m’a perdu ? Ne retrouverai-je pas mon fils ? »).

Pour finir l’examen des passages censurés par l’éditeur Fayard, nous constatons que l’on peut repérer 76 phrases incluant les références à la religion qui participent directement à l’action du récit. Parmi elles, l’éditeur Fayard supprime 72 phrases de ce type, soit, 95 %. De cette donnée, on conclura donc que la coupe des passages incluant les références à la religion, exercée par l’éditeur Fayard, est explicitement arbitraire. Cela nous conduit à s’interroger sur l’intention éditoriale de ces coups.

15.5.3. La laïcisation culturelle par le roman ?

Déterminer le motif éditorial de ce retranchement des passages affichant les références à la religion n’est pas chose aisée. Conservé dans les archives de la Société des Gens de Lettres, le dossier de Xavier de Montépin ne nous fournit pas d’indices qui peuvent nous renseigner sur ceux qui ont été chargés du façonnement textuel. Nous n’avons d’ailleurs pas eu l’occasion de sonder les archives de l’éditeur Fayard. Toutefois, si l’on se rappelle que la fin du XIX^e siècle et la Belle Époque sont marquées par une volonté de laïciser la pensée collective, on peut supposer que la censure éditoriale va dans ce sens. Il s’agira donc de passer en revue

succinctement l'histoire de la laïcité afin de comprendre la différence entre les situations historiques dans lesquelles le texte original est rédigé par Xavier de Montépin et publié dans *Le Petit Journal* entre 1884 et 1885 (qui correspond au texte que nous examinons) et les situations historiques dans lesquelles il est abrégé par l'éditeur Fayard pour l'édition publiée dans le « Livre populaire » en 1907.

Deux ans avant la publication de *La Porteuse de pain* dans *Le Petit Journal* du 15 juin 1884 au 17 janvier 1885, la loi de 1882 introduit la laïcité dans l'école primaire publique ; elle rompt désormais avec « une situation dans laquelle l'enseignement était encore confessionnel et accordait organiquement une place à la religion » ; la loi de 1886 laïcise le personnel enseignant : le prêtre n'est plus autorisé à accéder à l'école publique ; la laïcisation de l'école publique primaire exclut donc l'enseignement qui s'appuie sur les traditions religieuses⁸⁵⁸ : « le catéchisme doit être appris en dehors de l'école et l'histoire de France remplace l'histoire sainte »⁸⁵⁹.

Toutefois, si la laïcisation s'opère ainsi dans l'école primaire publique, cela ne signifie pas que l'instruction y prenne une teinte antireligieuse ; les devoirs envers Dieu figurent dans les programmes de l'école laïque à des fins d'enseignement moral, ce qui est souligné par Mona Ozouf :

L'instituteur devra fortifier les notions morales communes, reçues par l'enfant dans la famille, et qui, pour la majorité des petits Français, s'organisent autour de l'idée de Dieu, ainsi, « de 9 à 11 ans », l'enfant devra apprendre « à ne pas prononcer à la légère le nom de Dieu ». On lui enseignera aussi « l'obéissance aux lois de Dieu, telles que les lui révèlent sa conscience et sa raison » : ainsi parlent les programmes officiels⁸⁶⁰.

De nombreux manuels de morale avait alors tendance commune d'« affirmer que tous les devoirs moraux enveloppent et expriment les devoirs envers Dieu »⁸⁶¹ : les écoliers français sont « pourvus de manuels qui, en grande majorité, invoquent Dieu »⁸⁶².

Cette laïcisation modérée qui caractérise la réalité de l'école publique primaire laïque semble signifier que la société française était loin de se détacher de l'Eglise. On se rappelle à ce propos qu'en soulignant la nécessité de l'association entre « la morale de Kant et celle du

⁸⁵⁸ François Démier, *La France du XIX^e siècle 1814-1914*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2000, p.333.

⁸⁵⁹ Gérard Cholvy, *Christianisme et société en France au XIX^e siècle 1790-1914* (1997), nouvelle édition, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2001, p.81.

⁸⁶⁰ Mona Ozouf, *L'École, L'Église et la République : 1871-1914*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2007, p.105.

⁸⁶¹ *Ibid.*

⁸⁶² *Ibid.*, p.106.

christianisme », Jules Ferry affirme que « la disparition de la foi religieuse ne doit venir que des progrès de la science et de la diffusion de l'instruction, non d'un militantisme antireligieux »⁸⁶³. Huit ans après la loi de 1882, en 1890, les républicains pensent que l'entreprise de laïcisation ne porte pas ses fruits : selon Francis Déminer, une grande majorité de la population fréquentait alors l'église, notamment lors des baptêmes, des mariages et des enterrements⁸⁶⁴. L'historien explique cette stagnation de la laïcisation de la société en ces termes :

Les Français s'installent, pour nombre d'entre eux, dans une position pragmatique de compromis entre une foi religieuse plus ou moins affichée et le soutien à une République qui finit pour beaucoup par se confondre avec les institutions. De plus, un grand nombre de catholiques ont, de leur côté, fini par accepter le régime républicain⁸⁶⁵.

À la fin du XIX^e siècle, les Français ne sont donc pas encore atteints par la laïcité, ce qui permettra de comprendre l'inscription de nombreuses références à la religion dans *La Porteuse de pain* publié entre 1884 et 1885 : il semble que la mentalité du grand public n'était pas alors si laïcisée qu'elle se distancie idéologiquement de la figure de Jeanne Fortier qui invoque Dieu pour la protéger et pour la guider dans sa quête destinée à retrouver ses enfants.

Il convient toutefois de se rappeler avec Jean-Marie Mayeur que la laïcisation s'accélérait déjà après 1875, et ce hors de la politique de laïcisation menée par le gouvernement : dans les villes, « les ouvriers sont particulièrement touchés par l'indifférence religieuse »⁸⁶⁶. L'historien, tout en constatant l'inégale intensité de la laïcisation en fonction des villes ou des régions, met l'accent sur « l'abstention religieuse des ouvriers », liée aux « traditions anticléricales » qui « remontent à la Révolution française »⁸⁶⁷. La laïcisation de la ville ne manque pas d'entraîner celle des provinces : « Les émigrants reviennent de Paris, où ils abandonnent toute influence religieuse, avec des idées avancées et, l'hiver, mettent à profit la morte saison dans le bâtiment pour faire de la propagande républicaine et antireligieuse »⁸⁶⁸.
Quant à la bourgeoisie :

Si une bourgeoise ancienne jadis voltairienne a partiellement retrouvé le chemin de l'Église, notamment en province, la bourgeoisie des « nouvelles couches » est indifférente, sinon hostile,

⁸⁶³ François Déminer, *op.cit.*, p.334.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p.356.

⁸⁶⁵ *Ibid.*

⁸⁶⁶ Jean-Marie Mayeur, *Les débuts de la III^e République 1871-1898. Nouvelle histoire de la France contemporaine, 10*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1973, p.135.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p.138.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p.137.

à une église qui, depuis le *Syllabus* et le concile, paraît toujours plus profondément étrangère à l'esprit du siècle⁸⁶⁹.

Il est donc difficile d'apprécier la laïcisation opérée dans les débuts de la III^e République (1870-1898) : certains historiens, comme Francis Démier, soulignent que la société est alors loin d'être laïcisée, tandis que d'autres historiens, comme Jean-Marie Mayeur, mettent l'accent sur la laïcisation surtout dans les milieux ouvriers. Les attitudes religieuses des Français semblent être traversées par une tension entre croyances et incroyances.

À partir de 1899, lorsque Pierre Waldeck-Rousseau est nommé président du Conseil, la politique de laïcisation semble entrer dans une nouvelle étape. On sait que l'Affaire, en appelant l'engagement d'une grande partie des catholiques contre le capitaine Dreyfus, condamné à tort pour espionnage en décembre 1894, a réveillé « un anticléricalisme assoupi dans les années 1890 »⁸⁷⁰, ce qui conduit les forces de gauche à s'unifier dans « la défense républicaine » dirigée par Pierre Waldeck-Rousseau, avec des républicains de gauche, trois radicaux, et un socialiste, Alexandre Millerand (au Commerce et à l'Industrie)⁸⁷¹. Certes, la nomination de Gaston de Galliffet en tant que ministre de la Guerre dans ce gouvernement dominé par la gauche ne manque pas d'entraîner une perplexité chez les socialistes, ce qui a poussé les anciens communards, tels que Jules Guesde et Édouard Vaillant, à désavouer la présence d'Alexandre Millerand au gouvernement ; mais, « c'est une majorité de gauche, née de l'affaire Dreyfus au sein de la Chambre élue en 1898, qui domine la République »⁸⁷², considérée comme « véritablement républicaine »⁸⁷³.

Six ans avant la publication de l'édition abrégée de *La Porteuse de pain*, en 1901, Pierre Waldeck-Rousseau fait voter la loi dont l'article 14 interdit d'enseigner aux congrégations non autorisées. Comme le précisent les historiens, Pierre Waldeck-Rousseau n'avait toutefois pas pour objectif « de supprimer toutes les congrégations, mais d'interdire les plus gênantes et de surveiller les autres »⁸⁷⁴. Au-delà de l'objectif de Pierre Waldeck-Rousseau, Émile Combes, son successeur, applique rigoureusement la loi de 1901, et il refuse toutes les

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p.138.

⁸⁷⁰ Francis Démier, *op.cit.*, p.394.

⁸⁷¹ Dominique Lejeune, *La France de la Belle Epoque 1896-1914* (2000), Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 2005, p.20.

⁸⁷² Francis Déminer, *op.cit.*, p.386.

⁸⁷³ Dominique Lejeune, *op.cit.*, p.18.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p.22.

demandes d'autorisation pour « assurer définitivement la victoire de la société laïque sur l'obédience monacale » : « Près de 3 000 écoles congréganistes sont alors fermées »⁸⁷⁵.

Trois ans avant la publication de l'édition abrégée de *La Porteuse de pain*, en 1904, Émile Combes interdit l'enseignement aux congrégations, en même temps qu'il leur enlève « la possibilité de prêcher, de commercer, étant entendu que les congrégations enseignantes doivent disparaître dans un délai de dix ans »⁸⁷⁶. L'attaque lancée par Émile Combes contre l'Église semble être plus significative pour la laïcisation de la société, d'autant plus qu'elle coïncide avec la montée en puissance des groupes militants du radicalisme anticlérical, tels que la franc-maçonnerie, la Ligue des Droits de l'homme, ou la Libre-pensée. En rassemblant une grande majorité de la petite bourgeoisie qui se donne comme tâche de faire triompher son idée de la République, ces groupes pénètrent aussi dans les milieux ouvriers, qui reprochent depuis longtemps aux prêtres leur oisiveté, leur inutilité, et leur engagement politique. Menée par le gouvernement d'Émile Combes, cette entreprise de laïcisation est donc encouragée par ce que Madeleine Rebérioux appelle le « vivier commun » où « puisent les forces politiques qui participent à la défense républicaine et bientôt au Bloc des gauches »⁸⁷⁷. Francis Démier affirme que nombreuses sont alors « les associations qui diffusent une presse farouchement anticléricale et hostile aux “corbeaux en soutane” »⁸⁷⁸.

Deux ans avant la publication de l'édition abrégée de *La Porteuse de pain*, et après la démission d'Émile Combes, la loi de Séparation est votée le 3 juillet 1905 sous le mandat de Maurice Rouvier (mais c'est Aristide Briand qui joue un rôle important dans la vote de cette loi). La Séparation, on le sait, impliquait une dévolution de biens : « il fallait logiquement et juridiquement faire l'inventaire de ceux-ci »⁸⁷⁹. La mise en œuvre des Inventaires entraîne l'« agitation de la France catholique »⁸⁸⁰. Mais, cette agitation ne constitue pas une véritable résistance contre la loi de la Séparation. Dès le 16 mars 1906, Georges Clémenceau invite les préfets à suspendre les Inventaires s'ils doivent se faire par la force, ce qui permet d'éviter les incidents⁸⁸¹. La loi du 2 janvier 1907 sur la dévolution des biens culturels autorise les églises à se mettre à la disposition des fidèles et des ministres du culte ; les messes, quant à elles, sont considérées comme des « réunions publiques culturelles autorisées, sans déclaration ni

⁸⁷⁵ Francis Démier, *op.cit.*, p.395.

⁸⁷⁶ *Ibid.*

⁸⁷⁷ Madeleine Rebérioux, *La République radicale ? 1898-1914. Nouvelle histoire de la France contemporaine 11*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », p.42.

⁸⁷⁸ Francis Démier, *op.cit.*, p.396.

⁸⁷⁹ Dominique Lejeune, *op.cit.*, p.57.

⁸⁸⁰ Madeleine Rebérioux, *op.cit.*, p.83.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p.87.

formalités ; enfin, le curé est considéré comme un « gardien » qui occupe sans titre juridique l'église⁸⁸².

La laïcité domine alors la société française après la séparation de l'État et de l'Église, et cela suscite une révision des manuels scolaire, comme l'explique Jean-Yves Mollier :

L'anticléricalisme et la libre pensée, en se développant, entraîneront une révision des livres scolaires, mais celle-ci s'attaquera à la surface des choses, aux allusions trop voyantes à la divinité, plutôt qu'à leur profondeur. Le nom de Dieu disparaîtra, les saints retourneront au paradis et abandonneront le terrain des manuels, soulevant l'irritation des pères de famille catholiques. Pourtant une morale nouvelle ne verra pas le jour, se substituant à une autre. L'honnêteté du travailleur, le culte de la famille, la sainteté du mariage, les vertus de l'épargne, le respect de l'ordre et des hiérarchies sociales demeureront le fonds commun de l'école⁸⁸³.

L'exemple le plus concret nous est donné par le cas du *Tour de la France par deux enfants* d'Augustine Fouillée, connue sous le pseudonyme de G. Bruno. Au moment de la Séparation, ce manuel scolaire se voit reprocher « son laïcisme trop modéré » marqué par « l'admiration de deux jeunes voyageurs devant les cathédrales et la propension que les personnages avaient à s'écrier « Mon Dieu ! » dans les moments d'émotion » ; aussi, une nouvelle édition, qui est mise en vente après 1906, est-elle « pudiquement et purement laïcisée » par l'auteur et par l'éditeur, ce qui est expliqué par Francis Lacassin :

Pourtant en 1906, alors que la querelle des inventaires due à la Séparation de l'Église et de l'État soulevait encore des affrontements, l'auteur et l'éditeur mirent sagement en vente une nouvelle édition pudiquement et purement laïcisée. Les images des cathédrales de Reims, Paris, Notre-Dame de la Garde à Marseille sont supprimées ainsi que le nom de Dieu lui-même, l'interjection « Mon Dieu ! qu'y a-t-il, mes enfants ? » devient : « Hélas ! qu'y a-t-il, mes pauvres enfants ? ». De même, saint Bernard, saint Vincent de Paul, Broussel, Fénelon tombent dans les oubliettes de la laïcité. Seule sainte Jeanne d'Arc est épargnée⁸⁸⁴.

L'exemple du *Tour de la France par deux enfants* nous conduit à penser que la censure éditoriale sur le texte de 1885-1886 de *La Porteuse de pain* semble donc se lier à la laïcisation de la société française. Il est cependant évident que notre hypothèse demanderait une étude sérieuse plus précise qui consiste à examiner minutieusement toutes les éditions qui sont publiées dans la collection du « Livre populaire » de l'éditeur Fayard : il faudrait alors comparer ces textes abrégés avec les textes originels afin de repérer l'amputation des références à la religion.

⁸⁸² Dominique Lejeune, *op.cit.*, p.66.

⁸⁸³ Jean-Yves Mollier, « Le manuel scolaire et la bibliothèque du peuple », in *La lecture et ses publics*, *op.cit.*, p.66.

⁸⁸⁴ *Des enfants sur les routes*, édition présentée et établie par Francis Lacassin, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1994, p.574.

Conclusion

Étant parti d'une interrogation formulée par Roger Chartier sur les « conditions de possibilité d'une histoire des pratiques de la lecture, rendue difficile à la fois par la rareté des traces directes et la complexité d'interprétation des indices indirects », nous arrivons au terme de notre entreprise, qui visait à caractériser la lecture des œuvres de nos trois écrivains : Adolphe d'Ennery, Xavier de Montépin et Émile Richebourg. Il nous paraît dès lors pertinent d'établir de manière récapitulative, et en prenant de la distance, un bilan de notre étude, afin de proposer quelques jalons qui conduiront à mieux comprendre le phénomène du roman de la victime.

La traversée des terrains historiques menée durant notre première partie avait pour objectif de resituer les contextes dans lesquels les œuvres de nos romanciers ont été diffusées, consommées et reçues.

À partir du dénombrement de leurs différentes éditions et à partir de l'estimation de leurs tirages, nous avons tenté de donner un aperçu de la diffusion des œuvres de nos romanciers : le résultat de l'enquête semble nous interdire de postuler que la diffusion de ces œuvres est exceptionnellement répandue, dans la mesure où elle est comparable, voire inférieure, surtout sur le plan du nombre d'exemplaires par édition, à celle des ouvrages d'autres romanciers du XIX^e siècle à la Belle Époque. De toute évidence, cette hypothèse demanderait une analyse plus précise : au-delà du caractère lacunaire des sources bibliographiques utilisées (la *Bibliographie de la France*, le *Catalogue général de la librairie*, la série F18 des Archives Nationales), qui rend aléatoire notre examen, l'exploitation des données collectées n'apparaît peut-être pas toujours suffisamment approfondie, en raison de notre compétence limitée pour mener de manière scientifique une enquête quantitative.

L'étude visant à saisir certaines habitudes en matière de consommation d'imprimés a été réalisée à partir du cas des trente-quatre familles françaises dont les budgets ont été analysés par l'école de Frédéric Le Play pendant la période que nous avons abordée. Cette étude nous a amené à considérer que la consommation d'imprimés était une pratique plus ou moins courante dans la majorité de ces familles : au-delà de la question des recettes annuelles – et même dans le cas où chaque membre d'une famille ne dispose pas annuellement de 500 francs (selon le critère, proposé par Frédéric Barbier, qui permettrait potentiellement

d'investir dans les « dépenses culturelles ») –, 70 % des familles achètent régulièrement ou non des journaux quotidiens à un sou, et qui publient les œuvres de nos auteurs. Il faut toutefois noter que la rareté des exemples à notre disposition n'autorise pas à extrapoler le résultat de notre examen. En ce qui concerne la réalité de l'achat des éditions en livraisons, en fascicules, en livres au format in-18 Jésus et en livres bon marché à 65 centimes, elle demeure incertaine. Néanmoins, nous avons souligné que si ces éditions sont à la portée du lectorat populaire, elles ne peuvent pas forcément faire l'objet d'une consommation pleinement sérielle, ce qui nous conduit à présumer que dans la majorité des cas, le lectorat populaire s'approprie les textes de nos romanciers grâce à leur publication dans les journaux quotidiens à un sou.

Nous avons enfin étudié la réception du roman de la victime. En nous appuyant sur les sources historiques et littéraires et sur les acquis capitalisés par les historiens et les littéraires, nous avons constaté que la lecture de fiction populaire a été considérée comme un « plaisir dérobé » (Anne-Marie Thiesse) chez les couches modestes, mais aussi chez les classes aisées ; de surcroît, nous avons pu remarquer que l'emprise des discours construits par les élites stigmatisant la lecture de fiction populaire amène parfois le public populaire à considérer cette pratique culturelle comme dévalorisée ; par ailleurs, nous avons souligné que le roman fait l'objet non seulement de lectures silencieuses individuelles, mais aussi de lectures à haute voix, collectives, ce qui nous conduit à avancer qu'une sorte de sociabilité s'organise autour de la lecture de fiction, et que ces « pratiques de lecture socialisantes » (Loïc Artiaga) contribuent à « une mise à distance du romanesque et accèdent forcément au passage la possibilité d'une lecture non dénuée d'esprit critique »⁸⁸⁵.

La description des contextes de la diffusion, de la consommation et de la réception de fictions imprimées a permis de faire voir ou au moins d'entrevoir, nous l'espérons, le monde du lectorat visé par nos écrivains. Or comment ce public a-t-il lu le roman ? C'est pour mettre en évidence cette phénoménologie de la lecture que nous avons proposé, dans notre deuxième partie, une analyse sur les stratégies auctoriales et textuelles de guidage de la lecture.

Prenant appui sur les modèles d'analyse bâtis par les théoriciens de la lecture et du récit, et sur les apports des littéraires les plus spécialisés dans la recherche sur la fiction populaire, cette étude nous a aidé à comprendre les modalités par le biais desquelles les œuvres de nos romanciers contrôlent la lecture. Les procédés textuels utilisés par nos écrivains – du recours à l'*incipit* « réaliste » à l'usage fréquent des scènes dialoguées, en passant par l'emploi des

⁸⁸⁵ Jacques Migozzi, « Postface. Mauvais genres et bon livres : ce n'est qu'un début, continuons le débat », in *Le Roman populaire 1836-1960, op.cit.*, p.168.

expressions figées ou semi-figées, ou par la construction de la dimension humaine du personnage – consistent à ancrer la fiction dans la réalité du lecteur. Si cette analyse a montré que les œuvres de nos auteurs entendent avant tout programmer une lecture-immersion, de manière à briser les frontières entre le monde fictionnel et le monde réel, elle nous a aussi conduit à souligner que la lecture de ces œuvres ne peut pas être expliquée par le seul paradigme de la manipulation du lecteur par le récit, dans la mesure où ces textes sollicitent une participation dynamique du lecteur.

Le phénomène de la « tension narrative » analysée par Raphaël Baroni, par exemple, suppose l'activité du *lectant jouant* dans laquelle le lecteur tente d'anticiper une réponse au questionnement suscité chez lui à la phase du « *nœud* », puisque ce phénomène – qui, en permettant une lecture fervente et passionnante, caractérise par excellence la réception des œuvres de nos écrivains – s'appuie sur « [la] dialectique de l'incertitude (dimension passive de l'interprétation) et de l'anticipation (dimension active), liée à la réticence stratégique du texte, [qui] permet [...] de fonder une véritable poétique de l'intrigue »⁸⁸⁶.

Le lecteur joue également un rôle important dans la production des émotions par le texte. Définie comme une appréciation de son objet, l'émotion n'est suscitée chez le lecteur que lorsque son *lectant interprétant*, – toujours pour utiliser la terminologie de Vincent Jouve –, s'engage dans le jugement des comportements d'un personnage : pour que la figure souffrante et malheureuse de la femme victimisée, – même si elle est mise en scène de manière hyperboliquement tragique –, produise un effet pathétique, elle doit avant tout être évaluée par le lecteur.

Cette activité intellectuelle du lecteur est plus dynamique lorsque le texte affiche une « dimension argumentative » (Ruth Amossy) ou une « polyphonie normative » (Philippe Hamon) : l'absence d'un jugement du narrateur crée en effet une zone d'ambiguïté interprétative dans laquelle le lecteur construit plusieurs types d'interprétation en fonction de ses dispositions individuelles. Le récit proposé dans le roman de la victime, dont on souligne fréquemment la structure monologique qui induit une lecture univoque, se présenterait alors comme un texte « problématique » pour reprendre le terme d'Umberto Eco⁸⁸⁷, et il serait donc capable de programmer une lecture plurielle, inventive et créative. Autrement formulé, le récit, tout en mobilisant le *storytelling* entendu comme la manipulation du lecteur par la fiction, interpelle du même coup le *storyplaying* dans lequel le lecteur participe de manière active à la concrétisation du texte.

⁸⁸⁶ Raphaël Baroni, *Tension narrative*, *op.cit.*, p.130.

⁸⁸⁷ Umberto Eco, « Pleurer pour Jenny », in *De Superman au Surhomme*, *op.cit.*, p.19.

Notre analyse textuelle semble donc démontrer que la lecture du roman de la victime se caractérise par une véritable interaction entre le texte et le lecteur. Le lecteur supposé par le texte et par le romancier est alors un lecteur actif, participant et dynamique.

Entendue comme une programmation de l'activité lectorale, cette « fabrique » du lecteur par le roman de la victime s'effectue non seulement par les stratégies auctoriales et textuelles de guidage de la lecture, mais aussi par l'intervention de l'éditeur dont le travail conditionne la posture lectorale. C'est dans cette perspective que nous avons consacré notre troisième partie à une étude bibliographique cherchant à discerner les stratégies éditoriales de guidage de la lecture.

L'examen de la construction de l'objet imprimé – de ses aspects les plus extérieurs (couverture, dos, « page de titre », « faux titre », etc.) à ceux les plus intérieurs (mise en page, organisation typographique) – nous a permis de comprendre comment les dispositifs matériels et éditoriaux participent à l'encadrement de la lecture. En modifiant les modes de mise en page et les conditions typographiques, le déplacement de telle ou telle forme éditoriale de publication vers une autre peut en effet déterminer le type de modalité de lire, d'une lecture confortable à une lecture laborieuse.

Par ailleurs, le changement de support sur lequel le texte se donne à lire peut entraîner des sérieuses conséquences sur le fonctionnement de la « tension narrative », car il peut modifier l'efficacité de cet effet : le texte peut davantage produire l'effet de « tension narrative » lorsqu'il est proposé en lecture dans le périodique (dans le journal quotidien, dans l'édition en livraisons et en fascicules ou dans les journaux-romans), alors qu'il produit moins cet effet lorsqu'il est proposé en lecture dans le livre, ce qui nous invite à penser qu'un texte identique peut faire l'objet de lectures différenciées.

Nous avons aussi essayé de mettre en évidence l'enjeu de l'annonce publicitaire. De façon schématique, l'annonce feuilletonesque consiste à stimuler le désir de lire, de manière à ne pas dire grand-chose sur le contenu du roman à venir, alors que dans le cas des annonces d'autres publications (l'édition en livraisons et en fascicules, l'édition bon marché au format in-12 et les journaux-romans), il s'agit plutôt de stimuler le désir d'acheter le roman à publier, en soulignant son prix de vente modique et en évoquant la « prime ».

L'étude du rapport illustration/texte nous a également permis de comprendre comment la lecture programmée par l'auteur est modifiée par l'intervention éditoriale : en jouant sur l'illustration et ses effets d'anticipation, le travail éditorial concourt à transformer la nature de la « tension narrative » (du « suspense » au « rappel » par exemple).

Cette opposition entre le « lecteur implicite » auctorial et la « lecture implicite » éditoriale – pour reprendre les termes de Roger Chartier – est plus manifeste lorsque l'éditeur s'engage dans le façonnement du texte initialement publié en tranches de feuilleton, afin de le publier en volume.

En effectuant une analyse comparative de deux versions d'un roman identique, nous avons constaté que le façonnement textuel a pour visée fondamentale de nettoyer le texte feuilletonesque de tous les éléments qui donnent un coup de frein à la progression du récit, et cela nous a amené à supposer que le travail de l'éditeur est déterminé par son intention d'ajuster le texte feuilletonesque – potentiellement interminable – à la nouvelle sérialité éprise de rapidité narrative, dont l'apparition est observable dans la diffusion des « petits romans » au début du XX^e siècle.

À partir de l'exemple des *Deux Orphelines*, nous avons aussi tenté de montrer comment l'éditeur participe à la modification de la cible du roman supposée par l'auteur, alors que l'exemple de *La Porteuse de pain*, dont l'édition abrégée a été publiée en 1907, nous a conduit à présumer que le façonnement textuel pratiqué par l'éditeur n'est pas sans lien avec la situation socio-politique et, plus précisément, avec la laïcisation opérée au début du XX^e siècle, puisque l'éditeur frappe le plus souvent des passages incluant des références à la religion.

Nous admettons cependant que ces hypothèses proposées dans notre troisième partie sont peut-être discutables. Nous devrions en effet de toute évidence faire appel en sus aux archives des éditeurs qui ont publié les œuvres de nos écrivains, afin de cerner leurs différentes décisions éditoriales : choix du type de publication, modes de mise en page, option des caractères utilisés ou du papier, rédaction de l'annonce publicitaire, disposition de l'illustration, intention du façonnement textuel. Notre examen du travail éditorial réclamerait par conséquent une étude documentée par le biais d'une recherche sur les archives des éditeurs.

Au-delà des caractères lacunaires de notre entreprise, nous avons pu constater qu'il est possible de décrire « une histoire des pratiques de la lecture ». À travers la description des contextes de la lecture, l'analyse textuelle visant les manières de lire supposées par les romanciers ou leurs textes, et enfin l'étude bibliographique cherchant à comprendre les lectures visées par les éditeurs, s'esquisse donc la figure d'un public des œuvres de nos romanciers qui, fluide comme le mercure, coule toujours entre les doigts dès que nous tentons de la saisir.

Définie comme une entreprise séduisante d'autant plus qu'elle peut passer pour une chimère – car elle est inaccessible –, l'histoire de la lecture du roman de la victime nous passionne donc, et elle mérite d'être poursuivie. En postulant que des travaux ultérieurs compléteront les lacunes de notre travail mentionnées précédemment, il est productif de proposer quelques jalons d'étude pour mieux saisir ce phénomène culturel manifesté autour de la diffusion du roman de la victime.

Il faudrait tout d'abord établir, dans la perspective ouverte par Martyn Lyons, une liste de « best-sellers » parmi toutes les œuvres qui peuvent être rangées sous l'étiquette générique du roman de la victime. À cela, au moins deux raisons majeures.

La première, c'est qu'une telle liste rendrait immédiatement visibles le « succès » et/ou l'« insuccès » d'une œuvre. Il faudrait étudier les œuvres les plus lues, en même temps qu'il faudrait étudier les œuvres les moins lues, pour s'interroger sur les conditions du « succès » et/ou de l'« insuccès ». Cette étude demanderait non seulement une approche textuelle qui vise à analyser les stratégies auctoriales et textuelles de la captation romanesque mobilisée par le récit, mais aussi une approche bibliographique qui s'applique à examiner différentes stratégies éditoriales – la modalité de présentation du texte, l'option de la mise en page, la disposition de l'illustration ou encore le mode de mise en vente et de promotion de l'œuvre, – car ces facteurs jouent un rôle essentiel pour attiser le désir de l'achat de la fiction imprimée et de sa lecture.

La deuxième raison, c'est que la liste des « best-sellers » du roman de la victime contribuerait à découvrir les œuvres qui étaient appréciées en leur temps, mais qui ont sombré de nos jours dans l'oubli. Si l'on s'en tient aux textes de nos romanciers, il est admis par les chercheurs de la littérature populaire que *Les Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery, *La Porteuse de pain* de Xavier de Montépin ou *L'Enfant du faubourg* d'Émile Richebourg sont des romans représentatifs de cette branche de la fiction populaire. Or, sur quels critères s'appuie la « canonisation » de ces trois œuvres ? S'agit-il de critères esthétiques ou stylistiques ? Nous constatons que, comme a pu le montrer l'examen de la diffusion des œuvres de nos auteurs, proposé dans notre première partie, les romans moins « connus » – dans la mesure où ils sont rarement mentionnés par les chercheurs – font l'objet d'une diffusion comparable, sinon supérieure à celle de ces trois romans canonisés, sur le plan de leur nombre de republications.

En d'autres termes, la liste des « best-sellers » du roman de la victime pourrait permettre non seulement de découvrir les œuvres délaissées, mais aussi de remettre en cause nos préjugés vis-à-vis des romans considérés comme canoniques dans une recherche

institutionnelle. Il faut en effet étudier les œuvres oubliées, puisqu'elles ont alimenté la fièvre de lecture d'un large public sous la III^e République, si l'on souhaite saisir davantage le phénomène du roman de la victime.

Dans le prolongement de la réflexion sur les œuvres délaissées, il importe aussi de s'interroger sur la fortune symbolique du roman de la victime, évoquée dès le début de notre travail. Pourquoi le roman de la victime, est-il aujourd'hui refoulé ainsi dans les oubliettes de l'histoire de la littérature populaire française, alors qu'il a constitué une partie importante et dominante de la production romanesque à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle ?

Nous risquons l'hypothèse selon laquelle le récit de la femme résignée et manipulée peut s'opposer à des valeurs modernes qui déterminent les comportements d'un large public du XX^e et du XXI^e siècles et, plus particulièrement, à des valeurs qui soutiennent une libération des femmes. Il n'y a pas lieu de passer en revue la longue marche du féminisme, et nous nous bornons à constater avec Michèle Riot-Sarcey que « [les] dernières décennies du XX^e siècle sont décisives quant à l'acceptation de l'idée d'égalité des sexes » :

Sans doute la rupture la plus significative est-elle intervenue dans les années 1970, quand différents interdits relatifs au corps des femmes ont été levés. Le mouvement féministe, alors en plein développement, a libéré la sexualité comme il a déculpabilisé l'avortement. Autonomes, les individu(e)s sont devenu(e)s sujets de leur propre personne, ce qui jusqu'alors était impensable⁸⁸⁸.

Les femmes ne sont donc plus objets, mais « sujets de leur propre personne ». Opérée au siècle précédent, cette modification radicale du modèle en matière de réalité sexuelle et d'identité individuelle ne faciliterait pas la réception du roman de la victime auprès d'un large public des XX^e et XXI^e siècles, dans la mesure où, comme nous l'avons vu, ce type de récit décrit la femme comme une personne qui appartient à ces « objets manipulés par des forces agissantes extérieures » (Ellen Constans) : les mentalités modernes demanderont que les femmes – et les hommes bien entendu – ne se soumettent pas au déterminisme social et qu'elles soient responsables de leur personnalité.

Cela semble expliquer pourquoi par contraste les romans policiers ou les récits d'aventures à succès du XIX^e siècle et de la Belle Époque font aujourd'hui l'objet de republications fréquentes : même si nous remarquons avec Jacques Migozzi que leur lecture est caractérisée par « l'allégresse de la distanciation amusée et amusante » par rapport au récit saturé de

⁸⁸⁸ Michèle Riot-Sarcey, *Histoire du féminisme*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2002, p.102.

stéréotypes⁸⁸⁹, les lecteurs de nos jours aimeront tout de même « un personnage aux qualités exceptionnelles qui dévoile les injustices du monde et tente de les réparer par des actes de justice privée » (Umberto Eco).

En pariant que des travaux ultérieurs aborderont la question du refoulement du roman de la victime dans les oubliettes de l'histoire de la culture écrite, nous proposons enfin une autre question, tout aussi épineuse que la première. Comment expliquer l'émergence du roman de la victime datant des années 1870 ?

Nous supposons avant tout que la naissance de ce type de récit tout au début de la III^e République n'est pas sans lien avec ce qu'Annelise Maugue désigne comme l'« identité masculine en crise »⁸⁹⁰.

Mises en place par l'école de Jules Ferry, l'alphabétisation et la scolarisation contribuent non seulement à donner naissance à un lectorat féminin qui constitue une partie importante, et de plus en plus élargie, des consommateurs d'imprimés populaires, mais aussi à accélérer une conquête féminine dans la sphère publique. Le nombre de femmes-travailleuses augmente en effet sous la III^e République, et, en 1906, elles représentent 38 % de la population active, tandis que 20 % des femmes mariées travaillent⁸⁹¹. Intimement liée au mouvement féministe, l'émancipation des femmes est alors en vogue et, derrière l'image de « *L'Ève Nouvelle* »⁸⁹², apparaissent des lycéennes, des étudiantes, des journalistes, des doctresses ou des avocates, puis des femmes avec les cheveux courts et portant des vêtements raccourcis pratiquent le cyclisme, le ski ou le tennis⁸⁹³. L'indice le plus significatif est sans doute fourni par l'apparition, vers 1880, du terme « garçonne », qui consiste à désigner « une jeune fille à la vie indépendante, à la nuque rasée, roulant bientôt, cigarette aux lèvres, dans une voiture décapotable »⁸⁹⁴.

Cette montée en puissance des femmes ne manque pas de susciter une sorte de peur obsessionnelle chez les hommes qui dominent alors la vie politique et sociale : ils commencent à être hantés par un sentiment négatif, angoissés de voir les relations traditionnelles entre les sexes se modifier à leur désavantage. Annelise Maugue montre ainsi

⁸⁸⁹ Jacques Migozzi, « Le retour éditorial du refoulé ou la jubilation du second degré », in *Le Roman populaire en question (s)*, *op. cit.*, p.230.

⁸⁹⁰ Annelise Maugue, *L'Identité masculine en crise au tournant du siècle* (1987), Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2001.

⁸⁹¹ Yannick Ripa, *Les Femmes, actrices de l'Histoire. France, 1789-1945* (1999), Paris, Armand Colin, coll. « Campus », 2007, p.93.

⁸⁹² *L'Ève Nouvelle* est le titre d'un roman du féministe Jules Bois, publié en 1896.

⁸⁹³ Annelise Maugue, *op.cit.*, p.13.

⁸⁹⁴ Yannick Ripa, *op.cit.*, p.93.

que de nombreux écrivains masculins, parmi lesquels nous comptons Barbey d'Aurevilly, Guy de Maupassant, Émile Zola, Anatole France, Gustave Mirabeau, vouent aux gémonies ces femmes qui ne sont plus femmes à leurs yeux, afin de prescrire la norme destinée aux femmes et de restreindre l'émancipation féminine⁸⁹⁵.

C'est probablement dans ce contexte historique que l'on pourrait comprendre la naissance du roman de la victime à la fin du XIX^e siècle. Certes, nous ne pouvons pas hâtivement postuler que les producteurs du récit de la femme victimisée participent de manière explicite à cette hystérie de misogynie. Toutefois, si nous pensons, en nous appuyant sur la perspective d'une sociocritique telle qu'elle a été développée par Marc Angenot par exemple, qu'au niveau de sa production, tout texte littéraire s'intègre profondément dans le système du « discours social » défini comme « tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société »⁸⁹⁶, nous pouvons supposer que le roman de la victime se nourrit de cette vaste rumeur des discours antiféministes, construits par les écrivains qui stigmatisent les femmes émancipées.

Pour le dire autrement, en mettant l'accent sur la faiblesse des femmes, le roman de la victime semble dans cette optique assumer non seulement une fonction conjuratoire face à une menace latente, mais aussi une fonction prescriptive de modélisation des rôles sexués, car, comme le note Jean-Marie Schaeffer, le « processus fictionnel » se considère comme « “un vecteur cognitif analogique”, c'est-à-dire un modèle virtuel fondé sur une relation de similarité avec les modélisations “sérieuses” du réel »⁸⁹⁷. Pour souligner qu'un tel « processus fictionnel » est potentiellement impliqué dans la réception du roman de la victime, il est sans doute utile d'évoquer la fameuse thèse défendue par Charles Grivel, selon laquelle la production littéraire (entre 1870 et 1880) se définit comme un dispositif de dressage culturel qui consisterait à renforcer l'ordre traditionnellement établi, de manière à le proposer comme légitime et incontestable⁸⁹⁸. La production massive du roman de la victime se considérerait alors comme une entreprise visant à construire et à imposer une norme, qui stipulerait que la femme se résigne à sa place prédéterminée.

Il faudra donc d'abord d'étudier, dans le sillage de la « poétique des valeurs » proposée par Vincent Jouve⁸⁹⁹, les procédés par lesquels le roman de la victime construit textuellement un système axiologique, en même temps qu'il conviendra de s'intéresser, dans la perspective de

⁸⁹⁵ Annelise Maugue, *op.cit.*, voir notamment le chapitre V « En quête de stratégie », pp.173-210.

⁸⁹⁶ Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, Québec, Édition du Préambule, 1989, p.13.

⁸⁹⁷ Jean-Marie Schaeffer, « De l'imagination à la fiction », *Vox Poetica, op.cit.*

⁸⁹⁸ Charles Grivel, *La Production de l'intérêt romanesque, op.cit.*, voir notamment le chapitre 4 « Production de narration », pp.299-371.

⁸⁹⁹ Vincent Jouve, *La Poétique des valeurs, op.cit.*

l'« analyse de l'argumentation dans le discours » préconisée par Ruth Amossy⁹⁰⁰, à la « visée argumentative » pour comprendre comment le roman de la victime programme des stratégies argumentatives qui cherchent à entraîner l'adhésion du lecteur à la thèse présentée.

Il s'agira ensuite d'analyser l'impact social du roman de la victime et son rapport à la construction et à la diffusion de la représentation d'une femme passive, résignée et soumise au rôle féminin traditionnellement préétabli, à condition, toutefois, de ne pas oublier que, comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises dans notre travail, la réception du roman de la victime est traversée par une tension entre la force manipulatrice de la fiction et la résistance du lecteur à ce qu'il lit dans le récit.

⁹⁰⁰ Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, *op.cit.*

Bibliographie

Œuvres littéraires

Corpus principal

Romans d'Adolphe d'Ennery

Adolphe d'Ennery, *Les Deux Orphelines*, Paris, Rouff éditeur, sans date.

Adolphe d'Ennery, *Martyre !* (publié dans *Le Petit Journal* en 1885), Paris, Rouff, sans date.

Adolphe d'Ennery, *Le Remords d'un ange* (publié dans *Le Petit Journal* en 1887), Paris, Rouff éditeur, 1889.

Adolphe d'Ennery, *Seule !*, Paris, Rouff éditeur, sans date.

Romans de Xavier de Montépin

Xavier de Montépin, *Chanteuse des rues* (publié dans *Le Petit Journal* en 1902), Paris, Rouff éditeur, sans date.

Xavier de Montépin, *Le Marchand de diamants*, Roy éditeur, sans date.

Xavier de Montépin, *Le Médecin des folles* (publié dans *Le Petit Journal* en 1878), Dentu éditeur, 1879.

Xavier de Montépin, *Le Fiacre n° 13* (publié dans *Le Petit Journal* en 1880), Paris, Roy éditeur, sans date.

Xavier de Montépin, *La Porteuse de pain* (publié dans *Le Petit Journal* entre 1884 et 1885), Paris, Roy éditeur, sans date.

Romans d'Émile Richebourg

Émile Richebourg, *La Dame en noir*, Paris, Rouff éditeur, sans date.

Émile Richebourg, *La Dame voilée* (publié dans *Le Petit Journal* en 1874), Paris, Dentu éditeur, 1875.

Émile Richebourg, *Les Deux berceaux* (publié dans *La Petite République française* en 1876), Paris, Dentu éditeur, 1877.

Émile Richebourg, *Deux Mères* (publié dans *Le Petit Journal* en 1877), Paris, Roy éditeur, sans date.

Émile Richebourg, *L'Enfant du faubourg* (publié dans *Le Petit Journal* en 1875), Paris, Roy éditeur, sans date.

Émile Richebourg, *La Fille maudite* (publié dans *Le Petit Journal* en 1876), Paris, Roy éditeur, sans date.

Émile Richebourg, *Jean Loup* (publié dans *Le Petit Journal* en 1882), Rouff, sans date.

Corpus étendu et autres œuvres

Pierre Decourcelle, *Les Deux Gosses*, Paris, Fayard éditeur, coll. « Le Livre populaire », sans date.

Adolphe d'Ennery, *Grâce à Dieu*, Paris, Rouff, sans date.

Adolphe d'Ennery, *Paillasse*, Paris, Rouff, sans date.

Jules Mary, *Roger-la-honte* (publié dans *Le Petit Journal* entre 1886-1887), Paris, Rouff éditeur, sans date.

Jules Mary, *La Pocharde* (1898), Paris, éditeur Geffroy, sans date.

Guy de Maupassant, *Bel-Ami* (1885), Paris, Albin Michel, coll. « Les Classiques de Poche », 2009.

Charles Mérouvel, *Chaste et flétrie* (publié dans *Le Petit Parisien* en 1889), Paris, Fayard éditeur, coll. « Le Livre populaire », sans date.

Charles Mérouvel, *Mortes et vivantes* (publié dans *Le Petit Parisien* en 1890), Paris, Fayard éditeur, coll. « Le Livre populaire », sans date.

Octave Mirabeau, *Le Journal d'une femme de chambre* (1900), Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 1984.

Xavier de Montépin, *Les Filles de bronze* (publié dans *Le Figaro* entre 1879 et 1880), Roy éditeur, sans date.

Michel Morphy, *Mignon*, Paris, Fayard éditeur, coll. « Le Livre populaire », sans date.

M. Proust, *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann.* (1913), Paris, Librairie Générale Française, coll. « Les Classiques de Poche », 1992.

M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome II, *À l'ombre des jeunes filles*, Paris, NRF, 1918, p.27.

Émile Richebourg, *Andréa la Charmeuse* (publié dans *Le Petit Journal* en 1877), Paris, Roy éditeur, sans date.

Émile Richebourg, *Le Fils* (publié dans *Le Petit Journal* en 1879), Paris, Roy éditeur, sans date.

Émile Richebourg, *L'Idiot* (publié dans *Le Petit Journal* en 1880), Paris, Roy éditeur, sans date.

Émile Richebourg, *Petite mère* (publié dans *Le Petit Journal* en 1889), Paris, Rouff éditeur, coll. « Le Livre illustré », sans date.

Pierre Sales, *L'Honneur du mari : le rachat de la femme*, Paris, Fayard éditeur, sans date.

Jean-Paul Sartre, *Les mots* (1964), Paris, Gallimard, coll. « folio », 2009.

Antoine Sylvère, *Toinou, le cri d'un enfant auvergnat*, Paris, Plon, 1980.

Émile Zola, *L'Assommoir* (1878). *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1994.

Émile Zola, *La Conquête de Plassans* (1874). *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1994.

Émile Zola, *La Fortune des Rougon* (1871). *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1994.

Littérature populaire et culture médiatique

Marc Angenot, *Le Roman populaire. Recherches en paralittérature*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1975.

Loïc Artiaga, « Lu, critiqué, consommé : le roman populaire et ses lecteurs », in *Le Roman populaire 1836-1960. Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles*, sous la direction de Loïc Artiaga, Paris, Éditions Autrement, coll. « Mémoires/Culture », 2008, pp.117-135.

Claude Aziza, « Splendeurs et misères du roman populaire en son âge d'or (1875-1918) », in *Mélos*, Paris, Presses de la Cité, coll. « Omnibus », 1992, pp.I-XXII.

Daniel Compère (dir), *Dictionnaire du roman populaire francophone*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2007.

Daniel Compère, *Les Romans populaires*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Les fondamentaux de la Sorbonne Nouvelle », 2011.

Daniel Compère, « Quelques remarques sur les éditions augmentées », *Le Rocamboles. Bulletin des Amis du roman populaire*, « Les réducteurs de textes », sous la direction de Daniel Compère et Philippe Ethuin, n° 38, printemps 2007, pp.105-108.

Ellen Constans, *Parlez-moi d'Amour. Le roman sentimental. Des romans grecs aux collections de l'an 2000*, Limoges, Pulim, 1999.

Ellen Constans, « Victime et martyr ! Héroïne ? La Figure Féminine dans le roman de la victime (1875-1914) », in *Douleurs, souffrances et peines. Figures des héros populaires et médiatiques*, Lleida, L'Ull Critic 8, 2003, pp.15-31.

Ellen Constans, « Le peuple sans mémoire du roman de la victime », in *Problèmes de l'écriture populaire au XIX^e siècle*, sous la direction de Roger Bellet et Philippe Régnier, Limoges, Pulim, coll. « Littératures en marge », 1997, pp.99-114.

Ellen Constans, « Lire le roman populaire vers 1850 », in *L'Acte de lecture*, sous la direction de Denis Saint-Jacques, actes d'un colloque tenu au Centre de recherche en littérature québécoise, automne 1992, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1994, pp.53-74.

Ellen Constans, « L'évolution des contraintes sérielles du roman populaire de 1870 à 1914 », in *Amours, aventures et mystères, ou les romans qu'on ne peut pas lâcher*, sous la direction de Paul Bleton, Québec, Éditions Nota bene, 1998, pp.19-39.

Thierry Cottour, « "Littérature en pilules" ou "grand expérience littéraire" ? La querelle des condensés (1947-1948) », in *De l'écrit à l'écran. Littératures populaire : mutations génériques, mutations médiatiques*, sous la direction de Jacques Migozzi, coll. « Littératures en marge », Pulim, 2000, pp.249-269.

Thierry Cottour, « Haro sur les abêtisseurs de poche. Les digests, des périodiques méconnus et méprisés », in *La Légitimité culturelle en questions*, sous la direction de Sylvette Giet, coll. « Médiatextes », Pulim, 2004, pp.161-211.

Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1992.

Daniel Couégnas, *Fictions, énigmes, images. Lectures (para ?) littéraires*, Limoges, Pulim, coll. « Médiatextes », 2001.

Frédéric Durand, *Roman-Feuilleton et représentations du privé à la fin du 19^e siècle : le cas des Deux Orphelines d'Adolphe d'Ennery*, mémoire de maîtrise en études littéraires, sous la direction de Manon Brunet, Université du Québec, 1997.

Umberto Eco, *De Superman au surhomme* (1993 pour la traduction française), Éditions Grasset & Fasquelle, coll. « Biblio Essais », 2005.

Philippe Ethuin, « De l'art de la coupe en littérature populaire. Étude de quelques cas », *Le Rocambole. Bulletin des Amis du roman populaire*, « Les réducteurs de textes », sous la direction de Daniel Compère et Philippe Ethuin, n^o 38, printemps 2007, pp.13-44.

Charles Grivel, « Le passage à l'écran. Littéraires des hybrides », in *De l'écrit à l'écran. Littérature populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*, sous la direction de Jacques Migozzi, Limoges, Pulim, 2000, pp.407-435.

Adeline Guérin, « Les œuvres coupées : *Roger-la-Honte* de Jules Mary », *Le Rocamboles. Bulletin des Amis du roman populaire*, « Les réducteurs de textes », sous la direction de Daniel Compère et Philippe Ethuin, n° 38, printemps 2007, pp.45-58.

René Guise, *Recherches en littérature populaire. Tapis-franc*, revue du roman populaire, n° 6, 1993-1994.

Jean Leclercq, « Roman-feuilleton et condition ouvrière au XIX^e siècle », *Europe*, juin 1974, pp.68-74.

Benoît Lenoble, *Presse, feuilleton et publicité au début du XX^e siècle. Les campagnes de lancement du Journal*, mémoire de Maîtrise, sous la direction de Dominique Kalifa, Université Paris-7 Denis Diderot, 2000.

Matthieu Letourneux, *Le Roman d'aventures 1870-1890*, Limoges, Pulim, coll. « Médiatextes », 2010.

Matthieu Letourneux, « Illustration et sérialité dans les livraisons romanesques (1870-1910) », Ecole nationale des chartes, consulté le 10 septembre 2012, <http://www.enc.sorbonne.fr/>

Sandrine Macetti, *Des héroïnes victime : Jeanne Fortier et Jeanne Jousset. La Porteuse de pain de Xavier de Montépin (1884) et Chaste et flétrie de Charles Mérouvel (1889)*, mémoire de DEA, sous la direction de Jacques Migozzi, Université de Limoges, 1998.

Jacques Migozzi, « Le retour éditorial du refoulé ou la jubilation du second degré », in *Le Roman Populaire en Question(s)*, Actes du colloque international de mai 1995 à Limoges, sous la direction de Jacques Migozzi, Limoges, coll. « Littératures en marge », 1997, pp.223-240.

Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire*, Limoges, Pulim, coll. « Médiatextes », 2005.

Jacques Migozzi, « Cet obscur objet du désir universitaire. Coup d'œil dans le rétroviseur sur 15 ans de recherches sur les fictions populaires », in *Fictions populaires*, études réunies par Nicolas Cremona, Bernard Gendrel et Patrick Moran, Série Littérature des XX^e et XXI^e siècles, Paris, Classiques Garnier, 2011, pp.35-47.

Jacques Migozzi, « *Storyplaying*. La machine à fabriquer ses histoires et à apaiser son esprit », in *Finding the plot. On the importance of storytelling in Popular Fiction*, sous la direction de Diana Holmes, David Platten, Loïc Artiaga, Jacques Migozzi, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2013.

Sarah Mombert, « Profession : romancier populaire », in *Le Roman populaire 1836-1960. Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles*, sous la direction de Loïc Artiaga, Paris, Éditions Autrement, coll. « Mémoires/Culture », 2008, pp.55-74.

Federico Pagello (dir), *EPOP. Popular Roots of European Culture*, catalogue/catalogo, 2010

Lise Queffélec, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1989.

Lise Queffélec, « Le lecteur du roman comme lectrice : stratégies romanesques et stratégies critiques sous la monarchie de Juillet », *Romantisme*, vol. XVI, n° 53, 1986, pp.9-22.

Julie Salaun, *Les romans - feuilletons dans la presse lyonnaise (1870-1914)*, mémoire pour le diplôme de Master, sous la direction de Christian Sorrel, Université de Lyon 2, 2011, consulté le 14 octobre 2012, <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/document-56712>

Christian Salmon, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007.

Laurent Séguin, *Les collections de romans populaires et leur conservation dans les fonds patrimoniaux de la Bibliothèque nationale de France : l'exemple du « Livre populaire » de la Librairie Arthème Fayard*, volume 2 : annexe, mémoire pour le diplôme de conservateur de bibliothèque, sous la direction de Frédéric Barbier, École Nationale Supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, 2005, consulté le 22 août 2011, <http://enssibal.enssib.fr/bibliotheque/documents/dcb/seguin-vol2.pdf>

Anne-Marie Thiesse, « Mutations et permanences de la culture populaire : la lecture à la Belle Époque », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 39^e année, n° 1, 1984, pp.70-91.

Anne-Marie Thiesse, « Le Roman populaire », in *Histoire de l'édition française*, tome III, *Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque* (1985), sous la direction de Roger Chartier et Henri-Jean Martin, Paris, Fayard/Promodis, 1990, pp.509-518.

Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque* (1984), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2000.

Jean-Claude Vareille, *Le Roman Populaire Français (1789-1914). Idéologies et pratiques*, Limoges/Québec, Pulim/Nuit Blanche, coll. « Littératures en marge », 1994.

Jean-Claude Vareille, « Pédagogie, éthique et rhétorique », *Tapis-franc*, revue du roman populaire, n° 4, automne 1991, pp.100-127.

Claude Witkowski, *Les Éditions populaires. 1848-1870*. Paris, G.I.P.P.E, 1997.

Théorie de la littérature, critique littéraire, linguistique

Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, op.cit. (2000), Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 2006.

Ruth Amossy, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, coll. « L'Interrogation philosophique », 2010.

Ruth Amossy, « Les récits médiatiques de grande diffusion au prisme de l'argumentation dans le discours : le cas du roman feuilleton », in *Belphégor*, Vol IX, N° 1, février 2010, consulté le 16 octobre 2010, http://etc.dal.ca/belphegor/vol9_no/articles/09_01_amosy_récits_fr/html

Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les discours du cliché*, Paris, SEDES, 1982.

Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et Clichés*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 »

Marc Angenot, *1889. Un état du discours social*, Québec, Éditions du Preambule, 1989.

Mieke Bal, *Narratologie*, Utrecht, HES, 1984.

Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007.

Raphaël Baroni, « Récit de passion et passion du récit », in *VOX POETICA*, « *Passion et narration* », 2005, consulté le 3 mai 2011, <http://www.vox-poetica.org/t/pas/baronipsnr.html>

Raphaël Baroni, « L'intrigue est-elle populaire ? », in *Fictions populaires*, études réunies par Nicolas Cremona, Bernard Gendrel et Patrick Moran, Série Littérature des XX^e et XXI^e siècles, Paris, Classiques Garnier, 2011, pp.63-82.

Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

Roland Barthes, « L'effet de réel », in R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1982, pp.81-90.

Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.

Raymond Boudon, « La logique des sentiments moraux », *L'Année sociologique* 44, 1994.

Patrick Charaudeau, « La pathémisation à la télévision comme stratégie d'authenticité », in *Les émotions dans les interactions*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, consulté le 10 Janvier 2013 sur le site de *Patrick Charaudeau-Livres, articles, publications*, <http://www.patrick-charaudeau.com/La-pathémisation-a-la-television.html>

Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1977.

Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentations de la vie psychologique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1981 pour la traduction française.

Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1998.

Claude Duchet, « Une écriture de la société », in *Poétique 16*, « Le Discours réaliste », 1973, pp.446-454.

Claude Duchet et Isabelle Tournier, « Sociocritique », in *Dictionnaire universel des littératures*, sous la direction de Béatrice Didier, Paris, PUF, 1994, pp.3571-3573.

Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1972.

Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, coll. « Philosophie et langage », 1994.

Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation* (1992 pour la traduction française), Paris, Grasset & Fasquelle, coll. « Biblio Essais », 2010.

Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* (1995 pour la traduction française), Paris, Grasset & Fasquelle, coll. « Biblio Essais ».

Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972.

Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987.

Marie-Annick Gervais-Zaninger, *La Description*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Ancrage Lettres », 2001

Charles Grivel, *La Production de l'intérêt romanesque*, La Haye, Mouton, 1973.

Albert W. Halsall, *L'Art de convaincre. Le récit pragmatique. Rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Paratexte, 1988.

Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, Genève, Droz, 1983.

Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984.

Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, coll. « Philosophie et langage », 1985 pour la traduction française.

Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (1978 pour la traduction française), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2005.

Vincent Jouve, *La Poétique du roman* (1997), Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 2010.

Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992.

Vincent Jouve, *La Lecture*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours Littéraires », 1993.

Vincent Jouve, *La Poétique des valeurs*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 2001.

Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, José Corti, 1981.

Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2003.

Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire* (1986), Paris, Nathan, coll. « Lettres Sup », 2003.

Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2004.

Jean Maisonneuve, *Psycho-sociologie des affinités*, Paris, PUF, 1966, p.391.

Jérôme Meizoz, *Postures littéraire. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Erudition, 2007.

Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentations et Analyse du Discours*, 3/2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 2 février 2010, <http://aad.revues.org/667>

Thomas Pavel, *L'Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1988.

Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1986.

Michel Picard, « Littérature/lecture/jeu », in *La Lecture littéraire*, Colloque de Reims, Paris, Clancier-Guénaud, 1987, pp.161-169.

Michel Picard, *Lire le temps*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1989.

Gerald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n°14, avril 1973, pp.178-196.

Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman* (1972), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2004.

Françoise Rullier-Theuret, *Le Dialogue dans le roman*, 2001 : Hachette supérieur, coll. « Ancrages ».

Jean-Marie Schaeffer, « De l'imagination à la fiction », *Vox Poetica*, consulté le 12 juin 2011, <http://www.vox-poetica.org>

Susan Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1983.

Ian Watt, « Réalisme et forme romanesque », in R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essai », 1982, pp.11-46.

Virginia Wolf, *L'Art du roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1963 pour la traduction française, p.145.

Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983.

Histoire de l'édition, de la librairie et de la lecture

Loïc Artiaga, *Des Torrents de papier. Catholicisme et lectures populaires au XIX^e siècle*, Limoges, Pulim, coll. « Médiatextes », 2007.

Frédéric Barbier, « Une production multipliée », in *Histoire de l'édition française*, tome III, *Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque* (1985), sous la direction de Roger Chartier et Henri-Jean Martin, Paris, Fayard/Promodis, 1990, pp.105-130.

Frédéric Barbier, « L'industrialisation des techniques », in *Histoire de l'édition française*, tome III, *Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque* (1985), sous la direction de Roger Chartier et Henri-Jean Martin, Paris, Fayard/Promodis, 1990, pp.51-61

Frédéric Barbier, « Livres, lecteurs, lectures », in *Histoire des bibliothèques françaises. Les Bibliothèques de la Révolution et du XIX^e siècle 1879-1914*, sous la direction de D. Varry, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie-Promodis, 1991, pp.579-623.

Frédéric Barbier, *Histoire du livre* (2000), Paris, Armand Colin, coll. « U », 2006.

Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral et Fernand Terrou, *Histoire générale de la presse française. De 1871-1940*, Tome 3, Paris, PUF, 1972.

François Bresson, « La lecture et ses difficultés », in *Pratiques de la lecture* (1985), sous la direction de Roger Chartier, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2003, pp.15-27.

Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai », 1990.

Nathalie Cetre, *L'Édition en fascicules de romans français entre 1870 et 1914 et leur conservation par la BnF, mémoire pour le diplôme de conservateur de bibliothèque*, sous la direction de Frédéric Barbier, École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques, 2002, <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/document-21200>

Anne-Marie Chartier et Jean Hébrard, *Discours sur la lecture 1880-2000* (1989), Paris, Fayard, 2000.

Roger Chartier, « Livres bleus et lectures populaires », in *Histoire de l'édition française*, tome II, *Le Livre triomphant. 1660-1830* (1984), sous la direction de Roger Chartier et Henri-Jean Martin, Paris, Fayard/Promodis, 1990, pp.657-673.

Roger Chartier, « Les pratiques de l'écrit », in *Histoire de la vie privée. 3. De la Renaissance aux Lumières*, volume dirigé par Roger Chartier, sous la direction de Philippe Ariès et Georges Duby (1985)., Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point Histoire », 1999, pp.109-157.

Roger Chartier, « Du livre au lire », *Pratiques de la lecture* (1985), sous la direction de Roger Chartier, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2003, pp.81-117.

Roger Chartier, *Les origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Univers historique », 1990.

Roger Chartier, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Albin Michel, 1996.

Roger Chartier, « Histoire, littérature et pratiques. Entre contraintes transgressées et libertés bridées », *Le Débat*, Gallimard, n° 103, janvier-février 1999, pp.162-168.

Roger Chartier, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude (1998)*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 2009.

Roger Chartier et Daniel Roche, « Le livre. Un changement de perspective », in *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora, 1974, pp.115-137.

Roger Chartier et Jean Hébrard, « Les imaginaires de la lecture », in *Histoire de l'édition française*, tome IV, *Le Livre concurrencé 1900-1950* (1986), sous la direction de Roger Chartier et Henri-Jean Martin, Paris, Fayard/Promodis, 1991, pp.567-581.

Isabelle de Conihout, « La conjoncture de l'édition », in *Histoire de l'édition française*, tome IV, *Le Livre concurrencé 1900-1950* (1986), sous la direction de Roger Chartier et Henri-Jean Martin, Paris, Fayard/Promodis, 1991, pp.70-90.

Maurice Crubellier, « L'élargissement du public », in *Histoire de l'édition française*, tome III, *Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque* (1985), sous la direction de Roger Chartier et Henri-Jean Martin, Paris, Fayard/Promodis, 1990, pp.15-39.

Robert Darnton, *Gens de lettres, gens du livre* (1990 pour la traduction française), Paris, Odile Jacob, 1992.

Roger Devigne, « Évolution artistique et graphique du livre populaire », *Arts et métiers graphiques*, 1935, n° 48

Lucien Febvre et Henri-Jean Martin, *L'Apparition du livre* (1958), Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1971.

Jean-François Gilmont, *Le Livre & ses secrets*, Louvain/Genève, Presses universitaires de Louvain/Droz, coll. « Cahier d'Humanisme et Renaissance », 2003.

Jean Marie Goulemot, « De la lecture comme production de sens », in *Pratiques de la lecture* (1985), sous la direction de Roger Chartier, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2003, pp. 29-78.

Catherine Grandjean-Hogg, *L'Évolution de la librairie Arthème Fayard (1857-1936)*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Yves Mollier, Université de Versailles-Saint-Quentin-Yvelines, 1996.

Jean Hébrard, « École et alphabétisation au XIX^e siècle », *Annales Économies, Sociétés, Civilisations*, 35^{ème} année, n° 1, 1980, pp.66-80.

Jean Hébrard, « L'autodidaxie exemplaire. Comment Valentin Jamerey-Duval apprit-il à lire ? », in *Pratiques de la lecture* (1985), sous la direction de Roger Chartier, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2003, pp. 29-78.

Jean Hébrard, « Peut-on faire une histoire des pratiques populaires de lecture à l'époque moderne ? », in *Histoire de lecture : XIX^e-XX^e siècles*, sous la direction de Jean-Yves Mollier, Bernay, 2005, pp.105-140.

Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France. 1. 1860-1930*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2001.

Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, *La Civilisation du Journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011.

Dorothea Kraus, « Appropriation et pratiques de la lecture. Les fondements méthodologiques et théoriques de l'approche de l'histoire culturelle de Roger Chartier », *Labyrinthe*, 3/1999, Thèmes (N^o 3), consulté le 2 novembre 2012, <http://labyrinthe.revues.org/56>

Roger Laufer, « L'espace visuel du livre ancien », *Revue française d'Histoire du livre*, n^o 16, 1977, pp.569-581.

Roger Laufer, « L'esprit de la lettre », *Le Débat*, n^o 22, novembre 1982, pp.147-159.

Martyn Lyons, « Best-sellers », in *Histoire de l'édition française*, tome III, *Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque* (1985), sous la direction de Roger Chartier et Henri-Jean Martin, Paris, Fayard/Promodis, 1990, pp.409-437.

Martyn Lyons, *Le Triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Promodis, 1987.

Martyn Lyons, « Les nouveaux lecteurs au XIX^e siècle. Femmes, enfants, ouvriers », in *Histoire de la lecture dans le monde occidental* (1997 pour la traduction française), sous la direction de Guglielmo Cavallo et Roger Chartier, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2001, pp.393-430.

Judith Lyon-Caen, *La Lecture et la vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006.

Henri-Jean Martin, « Culture écrite et culture orale, culture savante et culture populaire dans la France d'Ancien Régime », *Journal des savants*, juillet-décembre 1975, pp.225-282.

Henri-Jean Martin, *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris, Promodis, 1990.

Henri-Jean Martin, « Pour une histoire comparative du livre. Quelques points de vue », in *Histoires du livre. Nouvelles orientations*, sous la direction d'Hans Erich Bödeker., Paris, IMEC Éditions-Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « In Octavo », 1995, pp.417-432.

Henri-Jean Martin, *Naissance du livre moderne. Mise en page et mise en texte du livre français (XIV-XVII^e siècle)*, avec la collaboration de Jean-Marc Chatelain, Isabelle Diu, Aude Le Dividich et Laurent Pinon, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie.

Henri-Jean Martin, *Histoire et pouvoir de l'écrit* (1988), avec la collaboration de Bruno Delmas, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1996.

Marc Martin, *Médias et journalistes de la République*, Paris, Odile Jacob, 1997.

Donald F. McKenzie, *La Bibliographie et la sociologie des textes* (1986), Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 1991.

Jean-Yves Mollier, *La lecture et ses publics à l'époque contemporaine. Essais d'histoire culturelle*, Paris, PUF, coll. « Le nœud gordien », 2001, p.161.

Jean-Yves Mollier, « Le Parfum de la Belle Époque », in *La Culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*, sous la direction de Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, Paris, Fayard, 2002, pp.72-115.

Pierre Orecchioni, « Eugène Sue : mesure d'un succès », *Europe*, 60^{ème} année, n^{os} 643-4, novembre-décembre 1982, pp.157-166.

Noë Richter, *La Lecture et ses institutions. 1. La lecture populaire : 1700-1918*, Bassac, Plein Chant, 1987.

François Roudaut, *Le Livre au XVI^e siècle. Éléments de bibliologie matérielle et d'histoire*, Paris, Honoré Champion, coll. « Études et essais sur la Renaissance », 2003.

Marie-Ève Thérénty, « Pour une poétique historique du support », *Romantisme*, Revue du dix-neuvième siècle. Histoire culturelle/histoire littéraire, n 3^o 143, 2009, pp.109-115.

Histoire de la France, histoire culturelle

Louis Bergson, Ronald Hubscher, Yves Lequin, Henri Morsel, *Histoire des français XIX^e – XX^e siècles*, tome 2, *La Société*, Paris, Armand Colin, 1983.

Anne Vincent-Buffault, *Histoire des larmes*, Paris, Éditions Rivages, 1986.

Christophe Charles, *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point Histoire », 1991.

Émile Chevalier, *Les salaires au XIX^e siècle*, Paris, Arthur Rousseau éditeur, 1887.

Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1984,

Gérard Cholvy, *Christianisme et société en France au XIX^e siècle 1790-1914* (1997), nouvelle édition, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2001.

Alain Corbin, « Le vertige des foisonnements. Esquisse panoramique d'une histoire sans nom », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, janvier-mars 1992, pp.103-126.

Alain Corbin, *Le Temps, le désir et l'horreur. Essais sur le XIX^e siècle* (1991), Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1998.

Alain Corbin, *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot*, Flammarion, coll. « Champs », 1998.

Robert Darnton, *Le Grand massacre des chats. Attitudes et croyances dans l'ancienne France* (1985 pour la traduction française), Paris, Belles Lettres, coll. « Goût des idées », 2011

Francis Démier, *La France du XIX^e siècle. 1814-1914*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point Histoire », 2000.

Jean-Baptiste Duroselle, *La France et les Français 1900-1914*, Paris, Éditions Richelieu, coll. « L'Univers contemporain », 1972.

Honoré Antoine Frégier, *Des classes dangereuses de la population des grandes villes*, Bruxelles, Meline, 1840.

Carlo Ginzburg, *Le Fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle* (1980 pour la traduction française), Paris, Éditions Aubier-Montaigne, coll. « Aubier Histoires », 1993.

Dominique Lejeune, *La France de la Belle Époque 1896-1914* (2000), Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2005.

Anne Martin-Fugier, *La Bourgeoise. La Femme au temps de Paul Bourget*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1983.

Annelise Maugue, *L'Identité masculine en crise au tournant du siècle* (1987), Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2001.

Jean-Marie Mayeur, *Les débuts de la III^e République 1871-1898. Nouvelle histoire de la France contemporaine, 10*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1973.

Mona Ozouf, *L'École, L'Église et la République : 1871-1914*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point Histoire », 2007.

Michelle Perrot, « Figures et rôles », in *Histoire de la vie privée. 4. De la Révolution à la Grande Guerre* (1987), volume dirigé par Michelle Perrot, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1999, pp.109-165.

Michelle Perrot, « Drames et conflits familiaux », in *Histoire de la vie privée. 4. De la Révolution à la Grande Guerre* (1987), volume dirigé par Michelle Perrot, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1999, pp.243-263.

Philippe Poirrier, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2004.

Madeleine Rebérioux, *La République radicale ? 1898-1914. Nouvelle histoire de la France contemporaine 11*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1975.

Michèle Riot-Sarcey, *Histoire du féminisme*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2002.

Yannick Ripa, *Les Femmes, actrices de l'Histoire. France, 1789-1945* (1999), Paris, Armand Colin, coll. « Campus », 2007.

Anne-Marie Thiesse, « Organisation des loisirs des travailleurs et temps dérobés (1880-1930), in *L'Avènement des loisirs 1850-1960* (1995), sous la direction d'Alain Corbin, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2001, pp.302-322.

Zina Weygand « Les aveugles dans la société française. Représentations et institutions du Moyen-Âge au XIX^e siècle », *Revue d'éthique et de théologie morale*, 2009/HS (N^o 256), consulté le 15 janvier 2013, http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=RETM_256_0065

Sources diverses

Louis Bethléem, *Romans à lire et romans à proscrire, essai de classification, au point de vue moral, des principaux romans et romanciers de notre époque (1800-1905)*, avec notes et indications pratiques. Nouvelle édition, entièrement refondue et considérablement augmentée, Cambrai, O. Masson, 1905.

Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, septembre 1839, pp.675-691.

Sainte-Beuve, « Madame de la Tour-Franqueville et Jean-Jacques Rousseau » (le 29 avril 1850), in *Causerie du lundi*, tome II, Paris Garnier, cinquième édition, sans date, pp.63-84.

Eugène de Budé, *Du danger des mauvais livres et des moyens d'y remédier*, Paris, Sandoz et Thuillier, 1883.

Albert Cim, *Le Dîner des gens des lettres : souvenirs littéraires*, Paris, Ernest Flammarion éditeur, 1902.

Lucien Descaves, « Le Roman populaire », article publié le 25 janvier 1890 dans *Le Figaro Le Supplément littéraire*.

Félix Duquesnel, *Souvenirs littéraires. Georges Sand – Alexandre Dumas. Souvenirs intimes*, Paris, Plon, 1922.

Lautréamont, *Chants de Maldoror. Chant premier* (1868), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz.

Jean Moret, « Littérature populaire », article publié le 8 février 1897 dans *Le Figaro*.

Thiébaud-Sisson, « La presse française illustrée », *La Nouvelle revue*, tome cinquante-troisième, juillet-août, 1888.

Émile Zola, « Les romanciers contemporains », in *Œuvres complètes*, tome 10, *La Critique naturaliste (1881)*, publiées sous la direction d'Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, pp.598-624.

Émile Zola, « La presse française », in *Œuvres complètes*, tome 8, *Le Scandale de l'Assommoir (1877-1879)*, publiées sous la direction d'Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, pp.651-670.

Maurice Talmeyr, « Le roman-feuilleton et l'esprit populaire », *La Revue des deux mondes*, septembre, 1905, pp.203-227.

Sources d'Archives

Archives Nationales

Déclarations d'imprimeurs de Paris, 1815-1881, F^{18*} 18 II 1 à 182.

Dépôt légal des livres de Paris. Ouvrages non périodiques. 1842-1913, F^{18*} 18 III 33 à 241.

Dépôt légal. Paris. Ouvrages périodiques publiés par livraisons. 1851-1910, F^{18*} 18 V 1 à 45.

Dossier Adolphe d'Ennery, Archives de la Société des Gens de lettres, 454 AP 142.

Dossier Xavier de Montépin, Archives de la Société des Gens de lettres, 454 AP 293.

Production imprimée

Bibliographie de la France : journal général et officiel de la librairie, Paris, 1811.

Catalogue général de la librairie française, par O Lorenz, continué par D. Jordell, puis H. Stein et E Champion, puis le Service bibliographique Hachette, Paris, 1867-1945.

Annexes

Annexe I : Liste des romans publiés dans Le Petit Journal entre 1874 et 1914

| Année | Période de publication | Titre | Auteur | Nombre d'épisodes |
|-----------|---|-------------------------------|--------------------|-------------------|
| 1874 | Du 20 janvier au 23 mai | <i>Le Roi de Corse</i> | Camille Bias | 123 |
| 1874 | Du 8 mars au 18 avril | <i>L'Araignée rouge</i> | René de Pont-Jest | 41 |
| 1874 | Du 19 avril au 18 juillet | <i>Le Vieux roi</i> | Aimé Dollfus | 91 |
| 1874 | Du 24 mai 8 août | <i>La Dame voilée</i> | Émile Richebourg | 77 |
| 1874 | Du 19 juillet au 22 octobre | <i>Les Treize Étoiles</i> | Marc Fournier | 95 |
| 1874 | Du 9 août au 18 décembre | <i>Madame Lafargue</i> | Moreau Christophe | 110 |
| 1874-1875 | Du 18 octobre au 3 avril | <i>Le Pendu</i> | Xavier de Montépin | 168 |
| 1875 | Du 3 janvier au 26 mars | <i>Chaîne de Fer</i> | Léopold Stapleaux | 80 |
| 1875 | Du 27 mars au 6 novembre | <i>Les Loups des Pyrénées</i> | Camille Bias | 201 |
| 1875 | Du 4 avril au 31 juillet | <i>Les Pieuvres de Paris</i> | Pierre Zaccone | 119 |
| 1875 | Du 1 ^{er} août au 13 novembre | <i>L'Enfant du faubourg</i> | Émile Richebourg | 105 |
| 1875-1876 | Du 7 novembre au 10 juin | <i>La Main lacée</i> | Henri Legay | 134 |
| 1875-1876 | Du 14 novembre au 28 février | <i>Le Ventriloque</i> | Xavier de Montépin | 107 |
| 1876 | Du 19 février au 17 juillet | <i>La Fille maudite</i> | Émile Richebourg | 140 |
| 1876 | Du 6 juillet au 19 septembre | <i>La Baiser fatal</i> | Charles Valois | 71 |
| 1876-1877 | Du août au 23 février | <i>Les Gouffres parisiens</i> | Constant Guérault | 182 |
| 1876-1877 | Du 5 octobre au 22 janvier | <i>Flamberge</i> | Paul Saunière | 110 |
| 1877 | Du 23 janvier-30 juin | <i>Andréa la Charmeuse</i> | Émile Richebourg | 159 |
| 1877 | Du 24 février au 28 août | <i>La Femme du mort</i> | Alexis Bouvier | 165 |
| 1877 | Du 1 ^{er} juillet au 8 septembre | <i>Michel Strogoff</i> | Jules Verne | 68 |
| 1877-1878 | Du 19 août au 14 avril | <i>La Fille du commandant</i> | Henry Legay | 159 |
| 1877-1878 | Du 9 septembre au 19 janvier | <i>Mamzell' Rossignol</i> | Paul Saunière | 132 |

| | | | | |
|-----------|--|-------------------------------|-------------------------|-----|
| 1878 | Du 20 janvier au 22 juillet | <i>Deux Mères</i> | Émile Richebourg | 179 |
| 1878-1879 | Du 28 juin au 16 octobre | <i>Un Bourreau</i> | Pierre Zaccone | 106 |
| 1878-1879 | du 1 ^{er} septembre au 27 août | <i>Le Médecin des folles</i> | Xavier de Montépin | 239 |
| 1879 | Du 23 février au 10 juin | <i>Les Etrangleurs</i> | Adolphe Belot | 108 |
| 1879 | Du 23 mai au 15 octobre | <i>Le Fils</i> | Émile Richebourg | 146 |
| 1879 | Du 15 juillet au 23 décembre | <i>Diane Kerdoval</i> | Étienne Enault | 129 |
| 1879-1880 | du 16 octobre au 10 mars | <i>La Belle Argentièrè</i> | Paul Saunière | 140 |
| 1880 | Du 24 janvier au 18 septembre | <i>Le Fiacre N° 13</i> | Xavier de Montépin | 238 |
| 1880 | Du 17 mars au 14 juillet | <i>Le Charlatan,</i> | Élie Berthet | 100 |
| 1880 | Du 15 juillet au 19 novembre | <i>Le Moulin Frappier</i> | Henry Gréville | 127 |
| 1880-1881 | Du 12 septembre au 24 mars | <i>L'Idiote</i> | Émile Richebourg | 194 |
| 1880-1881 | Du 21 septembre au 13 mars | <i>Le Neveu d'Amérique</i> | Paul Saunière | 140 |
| 1881 | Du 14 mars au 2 juillet | <i>Le Crime de l'omnibus</i> | Fortuné du Boisgobey | 109 |
| 1881 | du 25 mars au 13 août | <i>Le Duc de Kandos</i> | A. Matthey | 141 |
| 1881 | Du 3 juillet au 8 décembre | <i>Rose Rozier</i> | Henry Gréville | 149 |
| 1881-1882 | Du 14 août au 25 mars | <i>La Fille de Marguerite</i> | Xavier de Montépin | 224 |
| 1881-1882 | Du 9 décembre au 18 mars | <i>Le Boucher de Meudon</i> | Jules Mary | 95 |
| 1882 | Du 19 mars au 23 septembre | <i>Jean Loup</i> | Émile Richebourg | 189 |
| 1882 | Du 26 mars au 1 ^{er} juillet | <i>Les Deux Thérèse</i> | Jean Raynal | 93 |
| 1882 | Du 2 juillet au 11 novembre | <i>Angèle</i> | Henry Gréville | 120 |
| 1882-1883 | Du 24 septembre au 2 juin | <i>Simone et Marie</i> | Xavier de Montépin | 252 |
| 1882-1883 | Du 12 novembre au 30 juin | <i>La Petite Marquise</i> | Paul Saunière | 205 |
| 1883 | Du 27 mai au 26 octobre | <i>La Belle Julie</i> | A. Matthey | 152 |
| 1883-1884 | Du 1 ^{er} juillet au 5 janvier | <i>Mademoiselle Vestris</i> | Ernest Daudet | 154 |
| 1883-1884 | Du 21 octobre au 14 juin | <i>La Petite Mionne</i> | Émile Richebourg | 238 |
| 1884 | Du 6 janvier au 2 mars | <i>La Folie de Claude</i> | A. J. Dalsème | 98 |
| 1884 | Du 4 mai au 27 septembre | <i>L'Histoire Coutenceau</i> | Georges Pradel | 139 |

| | | | | |
|-----------|--|---|--------------------|-----|
| 1884-1885 | Du 15 juin au 17 janvier | <i>La Porteuse de pain</i> | Xavier de Montépin | 216 |
| 1884-1885 | Du 26 septembre au 14 février | <i>Maigrichonne</i> | Paul Saunière | 134 |
| 1885 | Du 18 janvier au 29 août | <i>Les millions de Monsieur Joramie</i> | Émile Richebourg | 223 |
| 1885 | Du 15 février au 23 mai | <i>Le Puits Mitoyen</i> | Pierre Sale | 93 |
| 1885 | Du 24 mai au 25 juillet | <i>Le Secret de Daniel</i> | Jules de Gastyne | 63 |
| 1885 | Du 26 juillet au 22 novembre | <i>Martyre !</i> | Adolphe d'Ennery | 120 |
| 1885-1886 | Du 29 août au 13 février | <i>La Marquise Gabrielle</i> | Jules Mary | 168 |
| 1885-1886 | Du 23 novembre au 17 avril | <i>Le Nom fatal</i> | Jules de Gastyne | 140 |
| 1886 | Du 14 février au 2 octobre | <i>Le Mari</i> | Émile Richebourg | 229 |
| 1886 | Du 18 avril au 28 août | <i>Le Coucou</i> | Léopold Stapleaux | 130 |
| 1886-1887 | Du 19 août au 9 janvier | <i>L'Écaillère</i> | Georges Pradel | 131 |
| 1886-1887 | Du 3 octobre au 31 janvier | <i>Roger-la-honte</i> | Jules Mary | 121 |
| 1887 | Du 10 janvier au 11 juin | <i>La Mère Michel</i> | Paul Saunière | 141 |
| 1887 | Du 1 ^{er} février au 10 septembre | <i>La Grand mère</i> | Émile Richebourg | 220 |
| 1887 | Du 1 février au 26 mai | <i>Le Roman d'un crime</i> | Edmond Tarbé | 115 |
| 1887 | Du 5 juin au 28 août | <i>La Sœur aînée</i> | Jules Mary | 89 |
| 1887 | Du 28 août au 19 novembre | <i>Pauvre Petiote</i> | Paul d'Aigremont | 87 |
| 1887 | Du 11 septembre au 17 décembre | <i>Le Remords d'un ange</i> | Adolphe d'Ennery | 96 |
| 1887-1888 | Du 25 novembre au 7 mars | <i>Belle ténébreuse</i> | Jules Mary | 102 |
| 1887-1888 | Du 14 décembre au 21 juillet | <i>Le Testament rouge</i> | Xavier de Montépin | 215 |
| 1888 | Du 4 mars au 22 septembre | <i>La Comtesse Paul</i> | Émile Richebourg | 196 |
| 1888 | Du 15 juillet au 1 ^{er} novembre | <i>Guet-apens</i> | Jules Mary | 110 |
| 1888-1889 | Du 16 septembre au 22 janvier | <i>Rose Mignon</i> | A. Dalsème | 122 |
| 1888-1889 | Du 28 octobre au 1 ^{er} février | <i>Sans mère</i> | Paul d'Aigremont | 94 |
| 1889 | Du 20 janvier 25 mai | <i>Paradis perdu</i> | Jules Mary | 126 |
| 1889 | Du 27 janvier au 13 juin | <i>Rurluton</i> | René Maizeroy | 136 |
| 1889-1890 | Du 19 mai au 28 janvier | <i>Marâtre</i> | Xavier de Montépin | 249 |

| | | | | |
|-----------|-------------------------------|---------------------------------------|---------------------------------|-----|
| 1889 | Du 9 juin au 25 octobre | <i>Petite mère</i> | Émile Richebourg | 139 |
| 1889 | Du 20 octobre au 20 novembre | <i>Pour les faire mentir</i> | J. Colomb | 32 |
| 1889-1890 | Du 16 novembre au 20 avril | <i>Le Régiment</i> | Jules Mary | 152 |
| 1890 | Du 19 janvier au 28 août | <i>Grand cœur</i> | Paul d'Aigremont | 215 |
| 1890 | Du 13 avril au 10 juillet | <i>La Duchesse Claude</i> | René de Pont-Jest | 89 |
| 1890 | Du 5 juillet au 12 octobre | <i>Fleur-de-mai</i> | Georges Pradel | 99 |
| 1890 | Du 24 août au 10 décembre | <i>Madame la Connétable</i> | Paul Saunière | 107 |
| 1890 | Du 5 octobre au 15 décembre | <i>En détresse !</i> | Jules Mary | 70 |
| 1890 | Du 7 décembre au 28 avril | <i>Pauline de Mériane</i> | Jules de Gastyne | 131 |
| 1890-1891 | Du 14 décembre au 30 juin | <i>Trois millions de dot</i> | Xavier de Montépin | 196 |
| 1891 | Du 26 avril au 24 juin | <i>Le Père de mademoiselle Roche</i> | André Theuriet | 60 |
| 1891 | Du 21 juin au 27 septembre | <i>Deux innocents</i> | Jules Mary | 98 |
| 1891 | Du 28 juin au 3 septembre | <i>Le Fils adoptif</i> | Édouard Cadot | 68 |
| 1891-1892 | Du 30 août au 17 janvier | <i>Mère et martyr</i> | Paul d'Aigremont | 141 |
| 1890-1892 | Du 27 septembre au 28 janvier | <i>Le Bouquet mortel</i> | Ély-Montclerc | 121 |
| 1892 | Du 10 janvier au 24 mars | <i>La Fée printemps</i> | Jules Mary | 75 |
| 1892 | Du 24 janvier au 30 juin | <i>La Marchande de quatre saisons</i> | Michel Morphy | 154 |
| 1892 | Du 20 mars au 15 juin | <i>L'Homme de la nuit</i> | Jules de Gastyne | 88 |
| 1892-1893 | Du 12 juin au 10 janvier | <i>La Mayeux</i> | Xavier de Montépin | 210 |
| 1892 | Du 26 juin au 14 octobre | <i>Jacques l'honneur</i> | Léon Sazie et Georges Grison | 109 |
| 1892 | Du 9 octobre au 23 novembre | <i>La Chanoinesse</i> | André Theuriet | 46 |
| 1892-1893 | Du 20 novembre au 22 mars | <i>Diane-la-Pâle</i> | Jules Mary | 119 |
| 1893 | Du 8 janvier au 26 août | <i>La Reine de l'or</i> | Paul d'Aigremont | 220 |
| 1893 | Du 19 mars au 16 août | <i>Le Brick d'Ébène</i> | Georges Pradel | 151 |
| 1893 | Du 13 août au 11 octobre | <i>En famille</i> | Hector Malot | 60 |
| 1893 | Du 24 août au 27 décembre | <i>Les cinq sous de Lavarède</i> | Henri Chabrillat et Paul d'Ivoi | 124 |

| | | | | |
|-----------|--|---------------------------------------|---------------------------------|-----|
| 1893-1894 | Du 8 octobre au 16 mai | <i>Pantalon rouge</i> | Jules Mary | 213 |
| 1893-1894 | Du 24 décembre au 3 mai | <i>Le Drame de Bicêtre</i> | Yveling RamBaud et E. Piron | 130 |
| 1894 | Du 29 avril au 20 juillet | <i>Les Deux Frères</i> | Louis Létang | 82 |
| 1894 | Du 13 mai au 18 juillet | <i>Orpheline</i> | Louis Boussebard et Henri Malin | 66 |
| 1894 | Du 1 ^{er} juillet au 30 octobre | <i>Fleur des neiges</i> | Paul d'Aigremont | 122 |
| 1894 | Du 15 juillet au 3 octobre | <i>Le Bracelet du commandant</i> | Alphonse Pagès et Pierre Lostin | 81 |
| 1894-1895 | Du 30 septembre au 9 janvier | <i>Le Fusillé</i> | Ély-Montclerc | 102 |
| 1894-1895 | Du 28 octobre au 19 janvier | <i>Blessé au cœur</i> | Jules Mary | 84 |
| 1895 | Du 6 janvier au 10 avril | <i>Jean bon-cœur</i> | Léon Sazie et Georges Grison | 94 |
| 1895 | Du 13 janvier au 29 mai | <i>La Mendicante de Saint-Sulpice</i> | Xavier de Montépin | 134 |
| 1895 | Du 7 avril au 21 juin | <i>Mademoiselle Guignol</i> | Jules Mary | 76 |
| 1895 | Du 26 mai au 8 août | <i>Le Secret simple</i> | Paul d'Ivoi | 73 |
| 1895 | Du 16 juin au 10 octobre | <i>Monte-Léone</i> | Paul d'Aigremont | 116 |
| 1895 | Du 4 août au 18 octobre | <i>Les millions de l'innocent</i> | Montfermeil | 72 |
| 1895 | Du 6 octobre au 12 décembre | <i>L'Amour vainqueur</i> | Jules de Gastyne | 67 |
| 1895-1896 | Du 13 octobre au 5 février | <i>L'Anneau de fer</i> | Ély-Montclerc | 114 |
| 1895-1896 | Du 8 décembre au 11 mars | <i>Le Contumace</i> | Jules Mary | 93 |
| 1896 | Du 2 février au 3 juillet | <i>La Joueuse d'orgue</i> | Xavier de Montépin | 153 |
| 1896 | Du 8 mars au 9 mai | <i>Les Fiançailles tragiques</i> | Ernest Daudet | 60 |
| 1896 | Du 3 mai au 12 août | <i>La Fleuriste des Halles</i> | Henri Demesse | 100 |
| 1896 | Du 28 juin au 25 août | <i>Le Bois d'amour</i> | Pierre Malot | 58 |
| 1896 | Du 9 août au 21 octobre | <i>La Ferme-aux-Fraises</i> | Paul Segonzac | 73 |
| 1896 | Du 23 août au 9 décembre | <i>Le Collier de chevaux</i> | Louis Létang | 109 |
| 1896-1897 | Du 18 octobre au 18 février | <i>Foudroyé !</i> | Jules Mary | 120 |

| | | | | |
|-----------|--|---------------------------------|------------------------------|-----|
| 1896-1897 | Du 6 décembre au 3 février | <i>Le Roman de l'ouvrière</i> | Charles de Vitis | 59 |
| 1897 | Du 31 janvier au 21 avril | <i>La Cage de cuir</i> | Georges Pradel | 81 |
| 1897 | Du 14 février au 2 juin | <i>Maudite</i> | Maxime Villemer | 107 |
| 1897 | Du 18 avril au 30 juin | <i>Le Mauvais génie</i> | Jules de Gastyne | 78 |
| 1897 | Du 30 mai au 4 août | <i>La Belle</i> | G. L. Champol | 66 |
| 1897 | Du 27 juin au 25 août | <i>Saltimbanque !</i> | Henri Demesse | 60 |
| 1897 | Du 1 ^{er} août au 20 octobre | <i>Le Roman d'une folie</i> | Jacques de Garches | 77 |
| 1897 | Du 22 août au 10 novembre | <i>Le Testament d'un martyr</i> | Simon Boubée | 78 |
| 1897-1898 | Du 17 octobre au 29 mars | <i>La Marchande de fleurs</i> | Xavier de Montépin | 161 |
| 1897-1898 | Du 3 novembre au 19 janvier | <i>Les Morsures de la vie</i> | Noël Bazan | 67 |
| 1898 | Du 9 janvier au 14 mai | <i>Loëlle-la-Blonde</i> | Maxime Villemer | 120 |
| 1898 | Du 13 mars au 17 juin | <i>Maman Laulette</i> | Paul d'Aigremont | 90 |
| 1898 | Du 1 ^{er} mai au 13 septembre | <i>Mamz-elle Miouzic</i> | Georges Pradel | 135 |
| 1898 | Du 5 juin au 23 août | <i>Le Collier d'émeraudes</i> | Edmond Porcher | 78 |
| 1898 | Du 14 août au 19 octobre | <i>Marie la modiste</i> | Pierre Lostin et A. de Treil | 64 |
| 1898-1899 | Du 9 septembre au 19 janvier | <i>La Fille de l'aiguilleur</i> | Ély-Montclerc | 135 |
| 1898-1899 | Du 9 octobre au 15 février | <i>Reine-Marguerite</i> | Pierre Noël | 126 |
| 1899 | Du 8 janvier au 26 juillet | <i>Gogosse</i> | Maxime Villemer | 187 |
| 1899 | Du 5 février au 9 juin mai | <i>Détresse maternelle</i> | Henri Demesse | 120 |
| 1899 | Du 28 mai au 30 août | <i>Le Lys d'or</i> | Louis Létang | 69 |
| 1899-1900 | Du 16 juillet au 22 janvier | <i>Le Mariage de Léon</i> | Xavier de Montépin | 184 |
| 1899 | Du 27 août au 28 octobre | <i>La Petite étoile</i> | Simon Barbée | 58 |
| 1899-1900 | Du 15 octobre au 25 mars | <i>La Belle Louison</i> | Henri Germain | 159 |
| 1900 | Du 14 janvier au 25 mai | <i>Lointaine revanche</i> | Daniel Lesueur | 131 |
| 1900 | Du 18 mars au 21 juillet | <i>Infâme</i> | Georges Spitzmüller | 122 |
| 1900 | Du 20 mai au 30 octobre | <i>Paulette et Renée</i> | Ély-Montclerc | 158 |
| 1900 | Du 8 juillet au 23 | <i>La Ténébreuse</i> | Georges | 77 |

| | | | | |
|-----------|-------------------------------|----------------------------------|---------------------|-----|
| | septembre | | Ohnet | |
| 1900 | Du 16 septembre au 5 décembre | <i>Le secret du condamné</i> | Jules de Gastyne | 76 |
| 1900-1901 | Du 21 octobre au 12 mai | <i>La Dame aux bluets</i> | Maxime Villemer | 199 |
| 1900-1901 | Du 25 novembre au 17 février | <i>Victimes de Paris</i> | Ernest Daudet | 83 |
| 1901 | Du 10 février au 27 juin | <i>Pour le drapeau</i> | Pierre Maël | 137 |
| 1901 | Du 5 mai au 4 septembre | <i>Les Pompadours</i> | Georges Pradel | 121 |
| 1901 | Du 16 juin au 23 octobre | <i>Marjolaine</i> | Georges Spitzmüller | 127 |
| 1901 | Du 25 août au 22 novembre | <i>Le Calvaire d'Agnès</i> | Simon Boubée | 85 |
| 1901-1902 | Du 13 octobre au 10 mars | <i>Mortel secret</i> | Daniel Lesueur | 149 |
| 1901-1902 | Du 10 novembre au 16 avril | <i>La Grotte au trésor</i> | Ély-Montclerc | 155 |
| 1902 | Du 6 janvier au 30 mai | <i>Chanteuse des rues</i> | Xavier de Montépin | |
| 1902 | Du 6 avril au 17 juillet | <i>Le Roi des Milliards</i> | Henry Gréville | 102 |
| 1902 | Du 11 mai au 25 août | <i>Haine d'amour</i> | Henri Germain | 105 |
| 1902 | Du 6 juillet au 21 décembre | <i>Gosseline</i> | Maxime Villemer | 164 |
| 1902 | Du 20 juillet au 29 octobre | <i>Les Diamants de la morte</i> | Noël Bazan | 102 |
| 1902 | Du 17 août au 10 décembre | <i>Seule au monde !</i> | Jean d'Aléria | 107 |
| 1902 | Du 12 octobre au 29 janvier | <i>Martyre d'un cœur</i> | Pierre Maël | 110 |
| 1902-1903 | Du 14 décembre au 17 février | <i>Roulbosse le saltimbanque</i> | Charles Esquier | 57 |
| 1903 | Du 18 janvier au 16 mai | <i>Les Deux Frangines</i> | Pierre Decourcelle | 119 |
| 1903 | Du 8 février au 15 juin | <i>La Main mystérieuse</i> | Ély-Montclerc | 117 |
| 1903 | Du 3 mai au 18 octobre | <i>La Buveuse d'or</i> | Maxime Villemer | 109 |
| 1903 | Du 7 juin au 25 septembre | <i>La Fée aux dentelles</i> | Louis Létang | 111 |
| 1903 | Du 26 juillet au 2 octobre | <i>Joseline</i> | Édouard Delpit | 67 |
| 1903-1904 | Du 27 septembre au 6 janvier | <i>Sanglant richesse</i> | Georges Spitzmüller | 102 |
| 1903-1904 | Du 11 octobre au 17 février | <i>Le Masque d'amour</i> | Daniel Lesueur | 129 |
| 1903-1904 | Du 20 décembre au 19 mai | <i>La Morte Jalouse</i> | Édouard Pinon | 146 |
| 1904 | Du 17 janvier au 29 avril | <i>La Fauvette du faubourg</i> | Henri Germain | 104 |

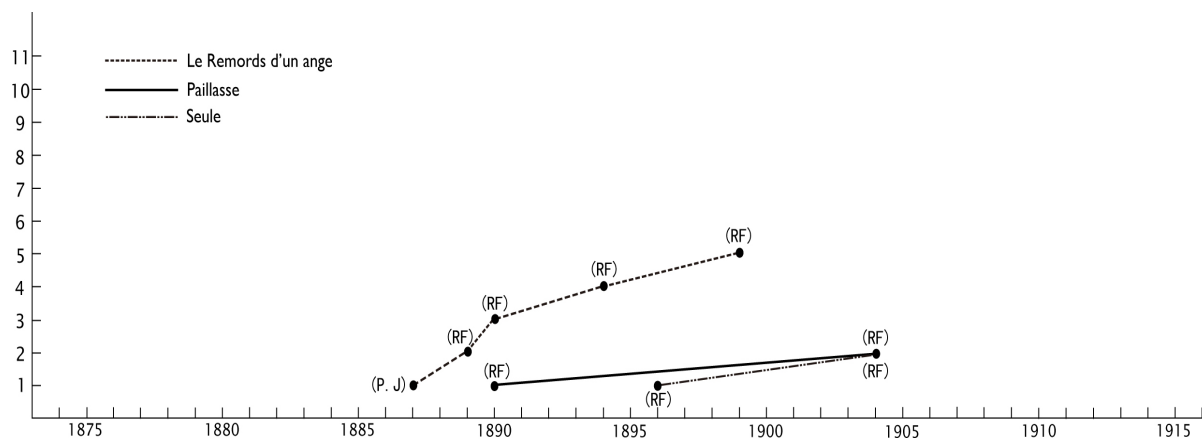
| | | | | |
|-----------|--|---|-----------------------|-----|
| 1904 | Du 17 avril au 16 juillet | <i>L'Homme sans nom (roman d'aventure)</i> | Émile Blavet | 91 |
| 1904 | Du 15 mai au 28 octobre | <i>Le Chemin des larmes</i> | Ély-Montclerc | 167 |
| 1904-1905 | Du 3 juillet au 13 janvier | <i>Fleur de misère</i> | Maxime Villemer | 192 |
| 1904-1905 | Du 16 octobre au 25 février | <i>La Fée des bruyères</i> | Henri Germain | 132 |
| 1905 | Du 8 janvier au 12 mai | <i>Les Deux comtesses</i> | Jean d'Aléria | 124 |
| 1905 | Du 19 février au 26 juin | <i>Rigolette</i> | Georges Spitzmüller | 128 |
| 1905 | Du 7 mai au 3 août | <i>Coupable ?</i> | Jules de Gastyne | 88 |
| 1905 | Du 18 juin au 30 novembre | <i>Sang maudit</i> | Ély-Montclerc | 161 |
| 1905 | Du 30 juillet au 26 octobre | <i>Dolorès la Créole</i> | Émile Blavet | 89 |
| 1905-1906 | Du 8 octobre au 4 février | <i>La Faute d'amour</i> | Maxime Villemer | 120 |
| 1905-1906 | Du 26 novembre au 11 mars | <i>Les Vendeuses de larmes</i> | Charles Esquier | 104 |
| 1906 | Du 28 janvier au 3 juillet | <i>Mademoiselle cent-millions !</i> | Michel Morphy | 155 |
| 1906 | Du 4 mars au 29 avril | <i>La Maîtresse de piano</i> | Félix Duquesnel | 56 |
| 1906 | Du 29 avril au 18 juillet | <i>Guenillon (le roman de l'ouvrière)</i> | Maxime Audouin | 87 |
| 1906 | Du 17 juin au 3 novembre | <i>Le Secret de Mathilde</i> | Henri Germain | 140 |
| 1906 | Du 8 juillet au 9 décembre | <i>Maman bouche-d'or</i> | Ély-Montclerc | 155 |
| 1906-1907 | Du 28 octobre au 21 avril | <i>L'homme des ruines</i> | Maxime Villemer | 176 |
| 1906 | Du 2 décembre au 9 mars | <i>Les Crimes d'un héros</i> | Théodore Cahu | 96 |
| 1907 | Du 28 février au 16 juin | <i>Petite Princesse</i> | Paul Segonzac | 108 |
| 1907 | Du 11 avril au 30 juillet | <i>Retiré des affaires</i> | Pierre Giffard | 110 |
| 1907 | Du 26 mai au 24 octobre | <i>Grippe-soleil</i> | Louis Létang | 151 |
| 1907 | Du 21 juillet au 20 septembre | <i>Le Roi de carreau</i> | Jules de Gastyne | 67 |
| 1907 | Du 15 septembre au 26 décembre | <i>Le Caporal</i> | Lucien-Victor Meunier | 99 |
| 1907-1908 | Du 3 octobre au 9 février | <i>M. Roussignac policier</i> | Félix Duquesnel | 130 |
| 1907-1908 | Du 1 ^{er} décembre au 22 mars | <i>Le Roi sans trône (grand roman historique)</i> | Maurice Montéguet | 112 |
| 1908 | Du 6 février au 13 août | <i>Les Amours de Colinette</i> | Maxime Villemer | 190 |
| 1908 | Du 22 mars au 18 | <i>Le Hibou</i> | Jaume, | 119 |

| | | | | |
|-----------|---------------------------------------|--|--|-----|
| | juillet | | ancien inspecteur principal de la sûreté | |
| 1908 | Du 5 juillet au 9 septembre | <i>Les Rastas de Paris</i> | Charles Esquier | 67 |
| 1908 | Du 9 août au 22 décembre | <i>La Mendigote</i> | Georges Spitzmüller | 128 |
| 1908 | Du 30 août 10 octobre | <i>Le Pacte rouge</i> | Ély-Montclerc | 42 |
| 1908-1909 | Du 1 ^{er} octobre au 18 mars | <i>Fille d'Alsace</i> | Pierre Decourcelle | 168 |
| 1908-1909 | Du 6 décembre au 9 avril | <i>Panajon, Canaille et C 3^{io}</i> | Frédérie Mauzens | 120 |
| 1909 | Du 4 mars au 20 août | <i>La Panthère noire</i> | Maxime Villemer | 171 |
| 1909 | Du 4 avril au 7 juin | <i>Pour Paris... en voiture !</i> | Félix Duquesnel | 65 |
| 1909 | Du 30 mai au 15 octobre | <i>La Douleur d'aimer</i> | Ély-Montclerc | 136 |
| 1909 | Du 15 août au 10 novembre | <i>L'Héritage d'amour</i> | Jules de Gastyne | 87 |
| 1909 | Du 30 septembre au 9 avril | <i>Trahison !</i> | Paul Bertnay | 185 |
| 1909-1910 | Du 7 novembre au 9 février | <i>Le Numéro 1</i> | Louis Létang | 95 |
| 1910 | Du 6 février au 1 ^{er} mai | <i>Le Clown rouge</i> | Albert Boissière | 80 |
| 1910 | Du 24 février au 21 juin | <i>L'Aéroplane-Fantôme</i> | Paul d'Ivoi | 114 |
| 1910 | Du 28 avril au 5 novembre | <i>L'Honneur des Pauvres</i> | Alex Dalmont | 190 |
| 1910 | Du 16 juin au 11 octobre | <i>La Bande du rat</i> | Maxime Audouin | 116 |
| 1910-1911 | Du 6 octobre au 3 avril | <i>Le Chanteur des rues</i> | Maxime Villemer | 178 |
| 1910-1911 | Du 6 novembre au 22 février | <i>Vengeance aveugle</i> | Jean d'Aleria | 109 |
| 1911 | Du 16 février au 31 juillet | <i>Le Fer rouge</i> | Paul Bertnay | 165 |
| 1911 | Du 30 mars au 22 août | <i>Le Chasseur maudit</i> | Ély-Montclerc | 144 |
| 1911 | Du 9 juillet au 17 octobre | <i>La Rançon du passé</i> | Maxime Audouin | 100 |
| 1911 | Du 20 août au 25 novembre | <i>La Princesse des ténèbres</i> | Victor Goedorp | 97 |
| 1911-1912 | Du 5 octobre au 14 mars | <i>Le Docteur miracle</i> | Pierre Sales | 161 |
| 1911-1912 | Du 26 novembre au 30 mars | <i>Poudre d'or</i> | Louis Létang | 123 |
| 1912 | Du 7 mars au 15 août | <i>Mirka-la-Brune</i> | Maxime Villemer | 162 |
| 1912 | Du 24 mars au 28 avril | <i>L'Ami de Claudine</i> | Pierre Borel | 36 |

| | | | | |
|-----------|---------------------------------------|----------------------------|------------------|-----|
| 1912 | Du 28 avril au 18 septembre | <i>La Fille de Judas</i> | Ély-Montclerc | 143 |
| 1912 | Du 4 août au 9 octobre | <i>Vive la France</i> | Serge Basset | 67 |
| 1912 | Du 15 septembre au 19 novembre | <i>La Margaudière</i> | Jean Rochon | 66 |
| 1912-1913 | Du 3 octobre au 10 mars | <i>Toto</i> | Paul Bertnay | 159 |
| 1912-1913 | Du 17 novembre au 9 février | <i>Le Palais Bleu</i> | Émile Solari | 85 |
| 1913 | Du 9 février au 16 mai | <i>L'Oiseau noir</i> | Maxime Audouin | 97 |
| 1913 | Du 6 mars au 1 ^à juillet | <i>Les Deux Micheline</i> | Georges Maldague | 127 |
| 1913 | Du 11 mai au 10 juin | <i>Le Calion</i> | Pierre Borel | 31 |
| 1913 | Du 8 juin au 21 octobre | <i>Nini Soleil</i> | Ély-Montclerc | 135 |
| 1913 | Du 6 juillet au 8 décembre | <i>Rolande immolée</i> | Louis Létang | 151 |
| 1913-1914 | Du 9 octobre au 1 ^{er} avril | <i>Une Fille du peuple</i> | Maxime Villemer | 175 |
| 1913-1914 | Du 23 novembre au 15 mars | <i>L'Ange du village</i> | Alix Dalmont | 113 |
| 1914 | Du 5 mars au 26 juillet | <i>Nichée de fauves</i> | Paul Bertnay | 143 |
| 1914 | Du 29 mars au 28 mai | <i>Le Roi des Bracos</i> | Jean Rochon | 61 |
| 1914 | Du 24 mai au 9 décembre | <i>Sang fatal</i> | Jean d'Aléria | 116 |
| 1914-1915 | Du 16 juillet au 8 mars | <i>La Figure de cire</i> | Ély-Montclerc | 151 |
| 1914-1915 | Du 15 novembre au 31 mars | <i>Présent !</i> | Paul Segonzac | 134 |

Annexe II : Courbes des (re)publications

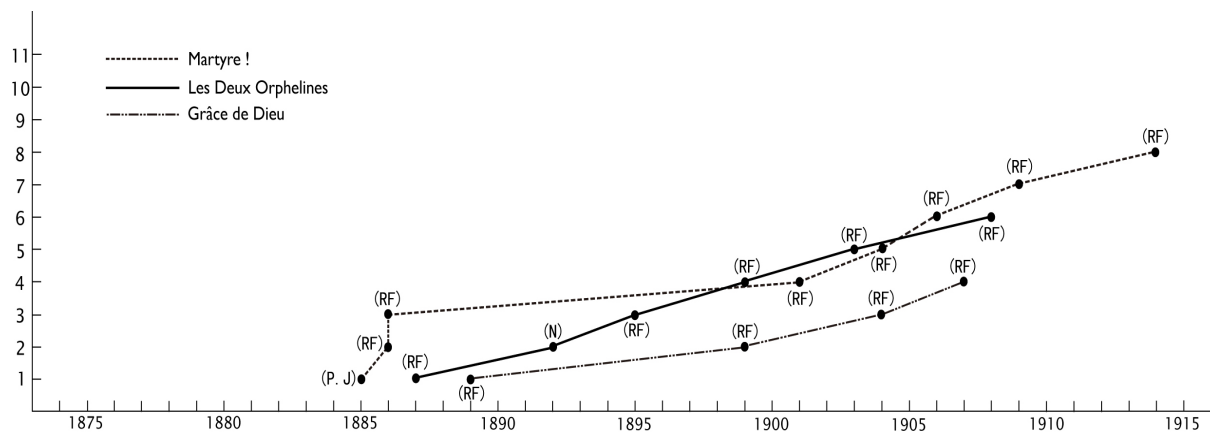
Diagramme 1 (Adolphe d'Enney)



(P.J.) = Le Petit Journal (RF) = Rouff

La ligne verticale représente le nombre de publications et la ligne horizontale indique l'année de publication.

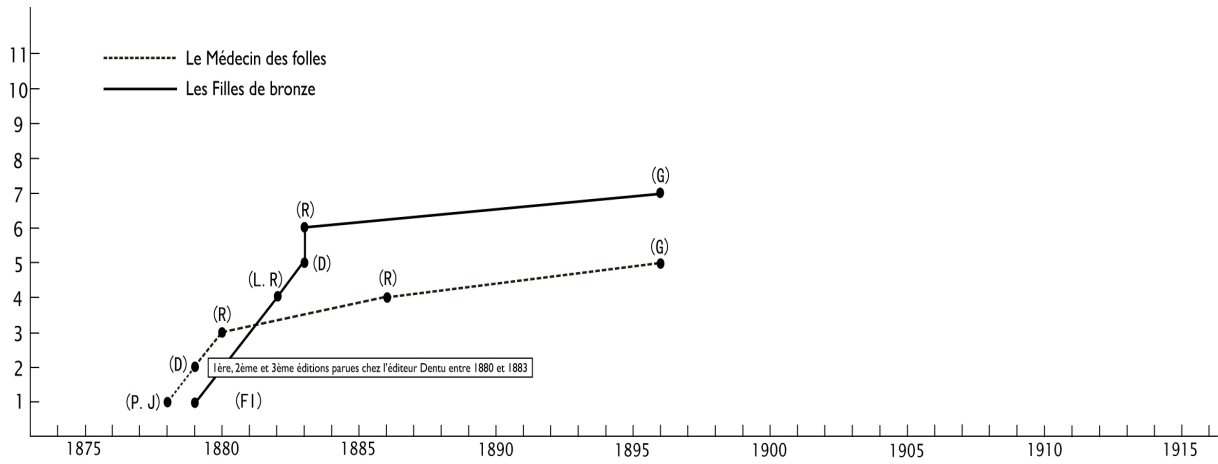
Diagramme 2 (Adolphe d'Ennery)



(P.J.) = Le Petit Journal (RF) = Rouff (N) = La Nation

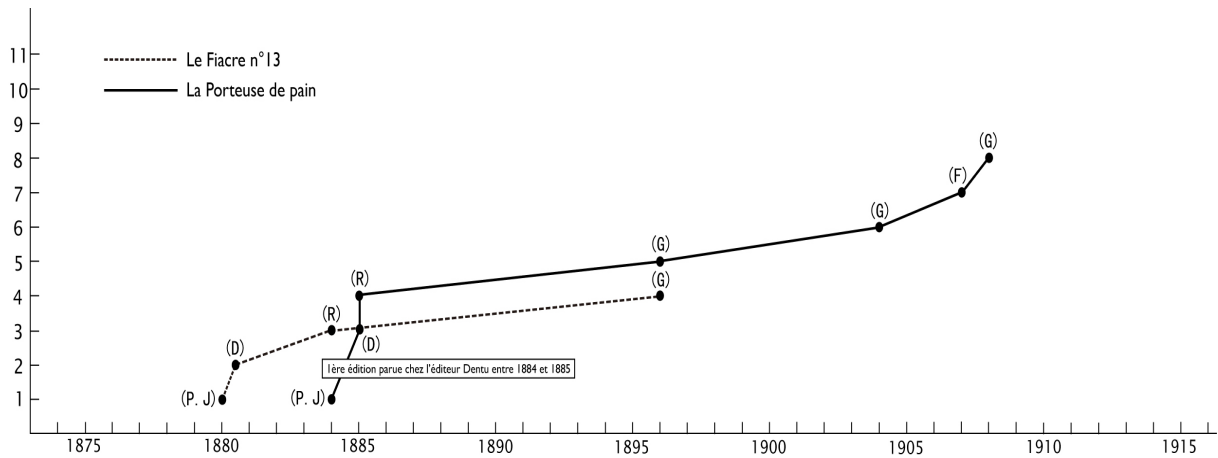
La ligne verticale représente le nombre de publications et la ligne horizontale indique l'année de publication.

Diagramme 3 (Xavier de Montépin)



(P. J.) = Le Petit Journal (D) = Dentu (R) = Roy (G) = Geffroy (F I) = Figaro (L. R) = Lyon - Républicain
 La ligne verticale représente le nombre de publications et la ligne horizontale indique l'année de publication.

Diagramme 4 (Xavier de Montépin)



(P. J.) = Le Petit Journal (D) = Dentu (R) = Roy (G) = Geffroy (F) = Fayard
 La ligne verticale représente le nombre de publications et la ligne horizontale indique l'année de publication.

Diagramme 5 (Émile Richebourg)

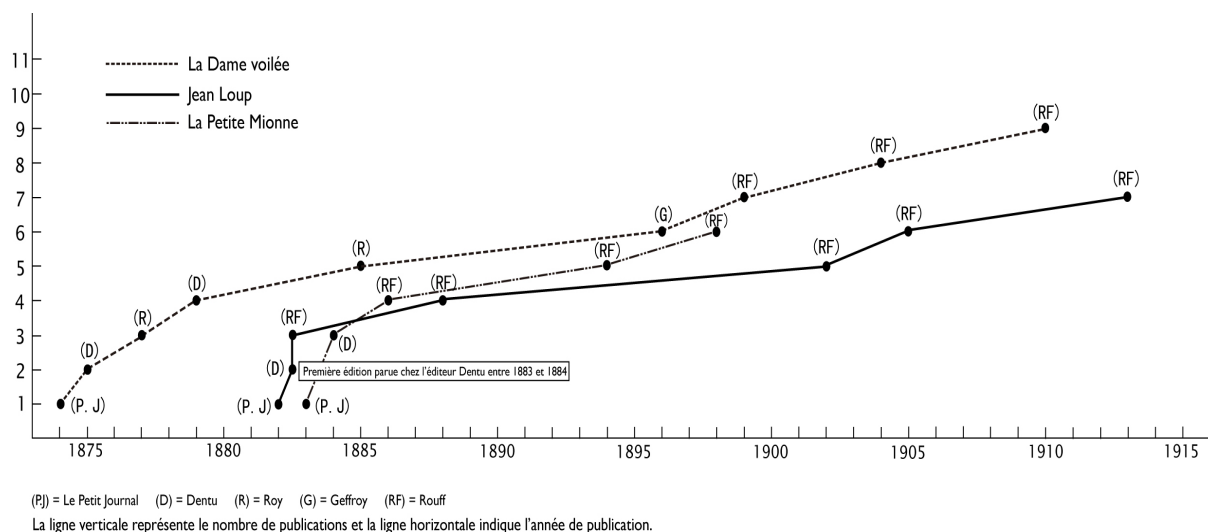


Diagramme 6 (Émile Richebourg)

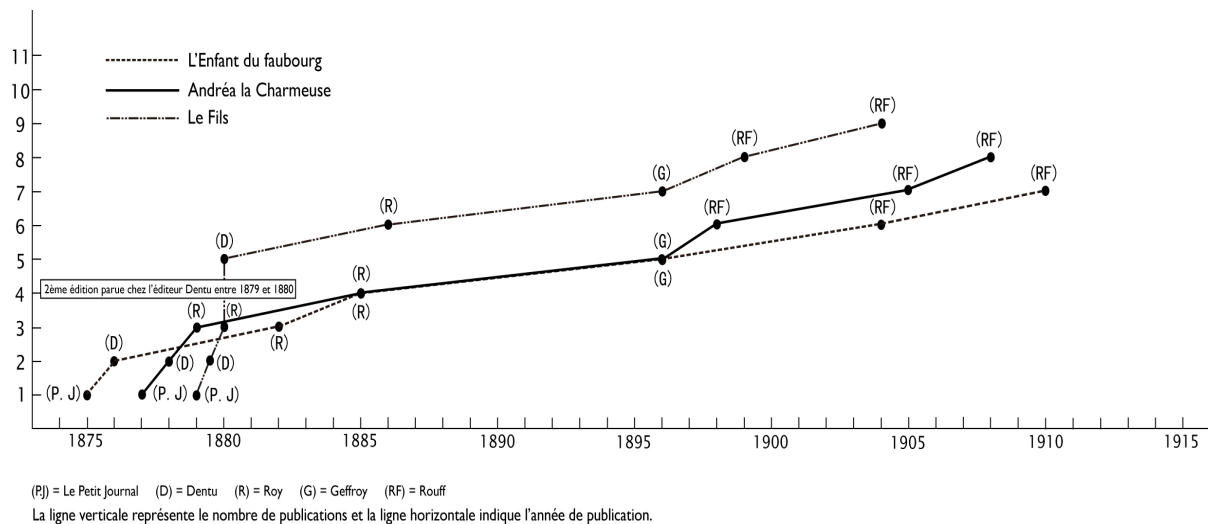


Diagramme 7 (Émile Richebourg)

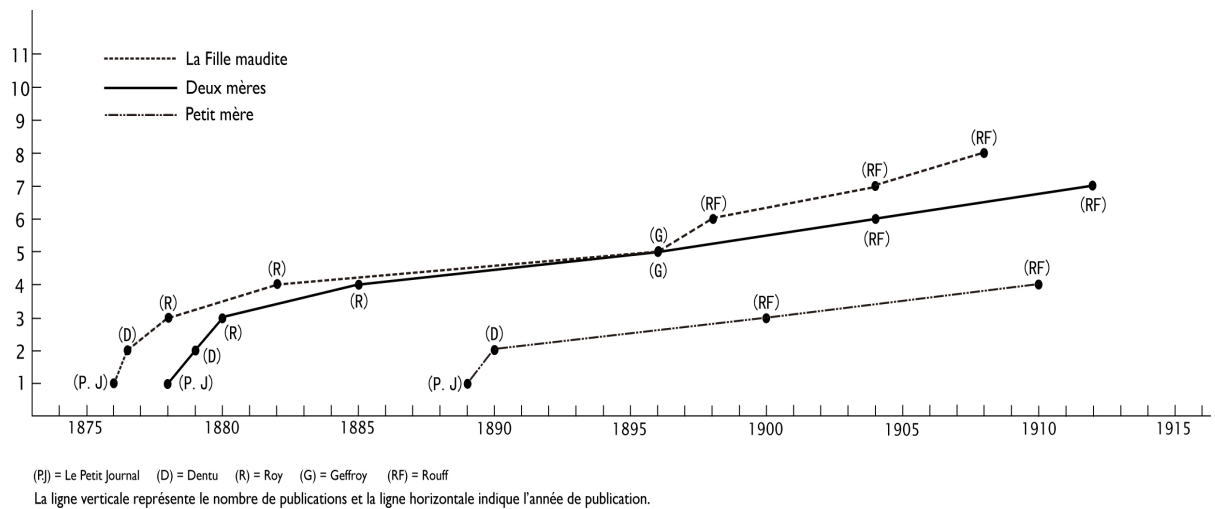
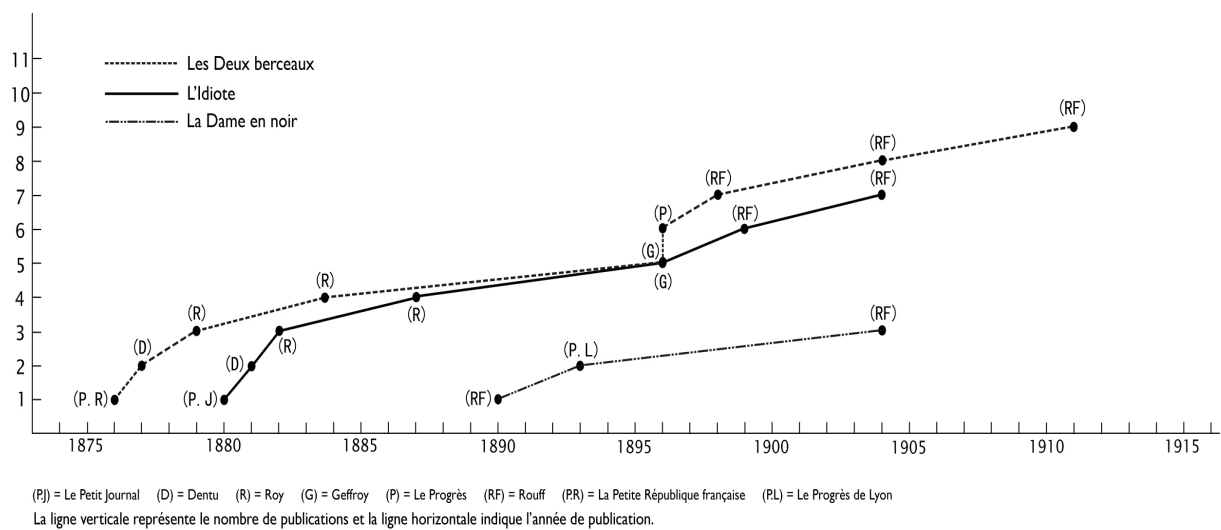


Diagramme 8 (Émile Richebourg)



Annexe III : Listes des tirages des œuvres publiées au format in-18 Jésus (in-12), ou in-16, entre 1875 et 1895

Les listes ci-jointes indiquent les tirages des œuvres des praticiens du roman de la victime publiées au format in-18 Jésus (in-12), ou in-16, en vue de les comparer à ceux des auteurs du XIX^e siècle, connus dans une Histoire de la littérature. Ces données ont été collectées dans les « Déclarations d'imprimeurs » et dans le « Dépôt légal des livres ».

Les listes débutent en 1875, puisque c'est cette année-là que les œuvres des praticiens du roman de la victime commencent à être publiées au format in-18 Jésus. Elles s'arrêtent en 1895, car, après cette année-là, notre sondage des registres, mentionnés précédemment, retient moins d'œuvres d'écrivains du roman de la victime publiées au format in-18 Jésus.

Enfin, les œuvres figurant dans chaque liste sont rangées en fonction de la quantité du nombre d'exemplaires.

« 1875 »

| Rangs | Auteurs | Titres | Éditeurs | Formats | Tirages |
|-------|---|--|-------------------------------------|---|---------------------------------------|
| 1 | Comtesse de Ségur | <i>Les Petites filles</i> (nouvelle édition) | Hachette | In-18 Jésus | 10 000 |
| 2 | Jules Verne | <i>Le Chancellor, journal du passager J.B.Kazon</i> <i>Martin Paz</i> | Hetzl | In-18 Jésus | 8 000 |
| 3 | Xavier de Montépin | <i>La Vicomtesse Germaine</i> | Dentu | In-18 Jésus | 5 000 |
| 4 | Xavier de Montépin | <i>Le Pendu</i> (Tome III et IV) | Satorius | In-18 Jésus | 4 000 |
| 5 | Adolphe Belot | <i>Les Mystères mondains</i> (4 ^{ème} édition) | Dentu | In-18 Jésus | 3 300 |
| 6 | Eugène Sue | <i>Les Mystères de Paris</i> (nouvelle édition) | Degorce-Cadot | In-18 Jésus | 3 175 |
| 7 | Émile Zola Charles Paul de Kock Victor Hugo | <i>La Faute de l'abbé Mouret</i> <i>Friquette</i> (5 ^{ème} édition) <i>L'Année terrible</i> | Charpentier Satorius Hachette | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> | 3 000 <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> |
| 8 | Jules Michelet Adolphe Belot | <i>Le Prêtre</i> (nouvelle édition) <i>Les Baigneurs de Trouville</i> (3 ^{ème} édition) | Lévy Dentu | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> | 2 000 <i>Ibid.</i> |
| 9 | Charles Paul de Kock Émile Richebourg | <i>La Fille de trois jupons</i> (Collection des œuvres de Paul de Kock) <i>La Dame voilée</i> | Degorce-cadet Dentu | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> | 1 650 <i>Ibid.</i> |
| 10 | Émile Zola | <i>Le Ventre de Paris</i> (3 ^{ème} édition) | Charpentier | In-18 Jésus | 1 500 |
| 11 | Gérard de Nerval | <i>Voyage en Orient</i> (2 vols, 8 ^{ème} édition) | Charpentier | In-18 Jésus | 1 000 |

« 1876 »

| Rangs | Auteurs | Titres | Éditeurs | Formats | Tirages |
|-------|-----------------------------|---|---------------|--------------|--------------|
| 1 | Jules Verne | <i>Michel Strogoff</i> (11 ^{ème} édition, 1 ^{ère} et 2 ^{ème} partie) | Hetzel | In-18 Jésus | 16 000 |
| 2 | Comtesse de Ségur | <i>Les Malheurs de Sophie</i> (nouvelle édition) | Hachette | In-18 Jésus | 10 000 |
| 3 | Comtesse de Ségur | <i>Les Bons enfants</i> (nouvelle édition) | Hachette | In-18 Jésus | 8 000 |
| 4 | Victor Hugo | <i>Notre Dame de Paris</i> (nouvelle édition) | Hachette | In-18 Jésus | 3 300 |
| | Jules Verne | <i>Voyage au centre de la terre</i> (22 ^{ème} édition) | Hetzel | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| | Adolphe Belot | <i>La Folie de jeunesse</i> | Dentu | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| 5 | Jules Verne | <i>Vingt milles lieues sous les mers</i> (16 ^{ème} édition) | Hetzel | In-18 Jésus | 3 000 |
| | Alexandre Dumas | <i>Une Fille du Régent</i> (Œuvres complètes) | Lévy | In-18 Jésus | <i>Ibid.</i> |
| 6 | Erckmann-Chatrion | <i>Histoire du plébiscite racontée par un des 7.500.000 oui</i> (15 ^{ème} édition) | Hetzel | In-18 Jésus | 2 500 |
| 7 | Edmond et Jules de Goncourt | <i>Sœur Philomène</i> (nouvelle édition) | Charpentier | In-18 Jésus | 2 000 |
| | <i>Ibid.</i> | <i>Charles Demailly</i> (nouvelle édition) | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| | Charles Paul de Kock | <i>La Petite Lise</i> | Degorce-Cadot | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| | <i>Ibid.</i> | <i>La Grande ville. Nouveau tableau de Paris comique, critique et philosophique</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| | Émile Zola | <i>La Faute de l'abbé Mouret</i> (5 ^{ème} édition) | Charpentier | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| | <i>Ibid.</i> | <i>La Conquête de Plassant</i> (3 ^{ème} édition) | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| 8 | Jules Verne | <i>Le Pays des fourrures</i> (11 ^{ème} édition) | Hetzel | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| | Gustave Aimard | <i>Le Chasseur de rats. Le Commandant Delgrès</i> | Dentu | In-18 Jésus | 1 650 |
| | George Sand | <i>Histoire de ma vie</i> (Œuvres complètes, nouvelle édition) | Lévy | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| 9 | Paul Saunière | <i>L'Agence Aubert</i> | Dentu | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| | Jules Verne | <i>Découverte de la terre. Histoire des grands voyages et des grands voyageurs</i> (8 ^{ème} édition) | Hetzel | In-18 Jésus | 1 500 |
| 10 | Émile Zola | <i>Le Ventre de Paris</i> (4 ^{ème} édition) | Charpentier | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| | Émile Gaboriau | <i>L'Argent des autres</i> (8 ^{ème} édition) | Dentu | In-18 Jésus | 1 100 |

« 1877 »

| Rangs | Auteurs | Titres | Éditeurs | Formats | Tirages |
|-------|--------------------------|---|-------------------------------|----------------------|-----------------------|
| 1 | Jules Verne | <i>Les Indes-Noires</i> | Hetzel | In-18 Jésus | 13 200 |
| 2 | Jules Verne | <i>Hector Servadac. Voyages et aventures à travers le monde solaire</i> | Hetzel | In-18 Jésus | 12 000 |
| 3 | Jules Verne | <i>Le Tour du monde en quatre-vingts jours</i> (37 ^{ème} édition) | Hetzel | In-18 Jésus | 6 600 |
| 4 | Gustave Flaubert | <i>Trois contes. Un cœur simple. La Légende de Saint-Julien l'Hospitalier. Hérodiad</i> | Charpentier | In-18 Jésus | 4 000 |
| 5 | Paul Féval | <i>Les Étapes d'une conversion</i> (Œuvres de Paul Féval) | Palmé | In-12 | 3 300 |
| | Adolphe Belot | <i>La Fièvre de l'inconnu</i> | Dentu | In-18 Jésus | <i>Ibid.</i> |
| 6 | Paul Féval Émile Zola | <i>Châteaupauvre Thérèse Raquin</i> (5 ^{ème} édition) | Palmé Marpon et Flammarion | In-12 In-18 Jésus | 3 000 <i>Ibid.</i> |
| 7 | Charles Paul de Kock | <i>Le Cocu</i> (Œuvres choisies) | Rouff | In-18 Jésus | 2 200 |
| | <i>Ibid.</i> | <i>La Femme, le Mari et l'Amant</i> (Œuvres choisies) | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| | <i>Ibid.</i> | <i>Mon voisin Raymond</i> (Œuvres choisies) | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| | Eugène Sue | <i>Le Juin errant</i> (nouvelle édition) | Librairie internationale | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| 8 | Émile Zola | <i>Son Excellence Eugène Rougon</i> (6 ^{ème} édition) | Charpentier | In-18 Jésus | 2 000 |
| | <i>Ibid.</i> | <i>La Fortune des Rougon</i> (7 ^{ème} édition) | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| | <i>Ibid.</i> | <i>La Curée</i> (7 ^{ème} édition) | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| | <i>Ibid.</i> | <i>La Faute de l'abbé Mouret</i> (7 ^{ème} édition) | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| | Jules Michelet | <i>Les Femmes de la Révolution</i> (5 ^{ème} édition) | Lévy | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| | Honoré de Balzac | <i>Les Petits bourgeois</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| 9 | Charles Paul de Kock | <i>La Pucelle de Belleville</i> (Œuvres choisies) | Rouff | In-18 Jésus | 1 600 |
| 10 | Gustave Flaubert | <i>Salammbô</i> (édition définitive) | Charpentier | In-18 Jésus | 1 500 |
| | <i>Ibid.</i> | <i>Madame Bovary, mœurs de province</i> (édition définitive) | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| | Charles Paul de Kock | <i>Gustave le mauvais sujet</i> (Œuvres choisies) | Rouff | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| 11 | Adolphe Belot | <i>Une maison centrale de femmes</i> (2 ^{ème} édition) | Dentu | In-18 Jésus | 1 125 |
| 12 | Xavier de Montépin | <i>Sa Majesté l'Argent</i> (tome 3 et 4) | Dentu | In-18 Jésus | 1 150 |
| 13 | Émile Zola | <i>Contes à Ninon</i> (nouvelle édition) | Charpentier | In-18 Jésus | 1 000 |
| | Charles Paul de Kock | <i>Moustache</i> (Œuvres choisies) | Rouff | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| | <i>Ibid.</i> | <i>La Maison Blanche</i> (Œuvres choisies) | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| | <i>Ibid.</i> | <i>Madeleine</i> (Œuvres choisies) | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| | <i>Ibid.</i> | <i>La Laitière de Montfermeil</i> (Œuvres choisies) | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |

« 1878 »

| Rangs | Auteurs | Titres | Éditeurs | Formats | Tirages |
|-------|-----------------|--|----------------------|--------------|--------------|
| 1 | Jules Verne | <i>Un capitaine de quinze ans</i> (1 ^{ère} partie) | Hetzel | In-18 Jésus | 13 200 |
| 2 | Jules Verne | <i>Histoire des grands voyages et des grands voyageurs</i> (2 ^{ème} partie) | Hetzel | In-18 Jésus | 8 800 |
| 3 | Paul Féval | <i>Les Étapes d'une conversion. La Première communion</i> (2 ^{ème} à 5 ^{ème} éditions) | Palmé | In-18 Jésus | 5 500 |
| | Jules Verne | <i>Histoire des grands voyages et des grands voyageurs</i> (1 ^{ère} partie) | Hetzel | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| 4 | Adolphe Belot | <i>La Femme de glace</i> (2 ^{ème} édition) | Dentu | In-18 Jésus | 5 000 |
| 5 | Alexis Bouvier | <i>La Grande Iza</i> | Rouff | In-18 Jésus | 4 400 |
| 6 | Alphonse Daudet | <i>Le Nabab, mœurs parisiennes</i> (21 ^{ème} édition) | Charpentier | In-18 Jésus | 4 000 |
| 7 | Henry Gréville | <i>L'Amie</i> | Plon | In-18 Jésus | 3 500 |
| 8 | Jules Verne | <i>Autour de la lune, seconde partie de : De la terre à la lune</i> (17 ^{ème} édition) | Hetzel | In-18 Jésus | 3 300 |
| 9 | Victor Hugo | <i>Les Légende des siècles. Première série. Histoire Notre-Dame de Paris</i> | Hachette | In-18 Jésus | 3 000 |
| | <i>Ibid.</i> | <i>Voyage au centre de la terre</i> (20 ^{ème} édition) | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| | Jules Verne | | Hetzel | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| 10 | Henry Gréville | <i>Bonne-Marie</i> | Plon | In-18 Jésus | 2 500 |
| 11 | Eugène Sue | <i>Plick et Plock ; Atar-Gull</i> (nouvelle édition) | Marpon et Flammarion | In-18 Jésus | 2 000 |
| | Émile Zola | <i>La Faute de l'abbé Mouret</i> (11 ^{ème} édition) | Charpentier | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| 12 | Adolphe Belot | <i>Deux Femmes</i> (11 ^{ème} édition) | Dentu | In-18 Jésus | 1 100 |
| | <i>Ibid.</i> | <i>Les Mystères mondains</i> (15 ^{ème} édition) | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| | <i>Ibid.</i> | <i>Une maison centrale de femmes</i> (11 ^{ème} édition) | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| | <i>Ibid.</i> | <i>La Fièvre de l'inconnu</i> (8 ^{ème} édition) | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |

« 1879 »

| Rangs | Auteurs | Titres | Éditeurs | Formats | Tirages |
|-------|----------------------|--|--------------|--------------|--------------|
| 1 | Jules Verne | <i>Les Tribulations d'un Chinois en Chine</i> (12 ^{ème} édition) | Hetzel | In-18 Jésus | 11 000 |
| 2 | Jules Verne | <i>Le Tour du monde en quatre vingt jours</i> | Hetzel | In-18 Jésus | 6 600 |
| | <i>Ibid.</i> | <i>Histoire générale des grands voyages et des grands voyageurs. Les Grands navigateurs du XVII^e siècle</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| 3 | Paul Féval | <i>Le Pèlerinage de Tours, visite au sanctuaire de Saint-Martin</i> | Palmé | In-18 Jésus | 5 000 |
| | Élie Berthet | <i>Le Pacte de famine</i> | Plon | In-18 Jésus | <i>Ibid.</i> |
| | Fortuné du Boisgobey | <i>Le Tambour de Montmirail</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |

| | | | | | |
|----|--|--|---|---|---|
| 4 | Alexis Bouvier | <i>La Grande Iza</i> | Rouff | In-18 Jésus | 4 400 |
| 5 | Jules Verne Victor Hugo | <i>Cinq semaines en ballon</i> <i>Les Enfants</i> (4 ^{ème} édition) | Hetzel <i>Ibid.</i> | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> | 3 300 <i>Ibid.</i> |
| 6 | Jules Michelet Paul Féval | <i>Jeanne d'Arc</i> <i>Les Merveilles du Mont Saint-Michel</i> (Euvres de Paul Féval) | Hachette Palmé | In-16 In-18 Jésus | 3 000 <i>Ibid.</i> |
| 7 | Xavier de Montépin Alexandre Dumas | <i>Le Médecin des folles</i> <i>Les Mohicans de Paris</i> | Dentu Lévy | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> | 2 300 <i>Ibid.</i> |
| 8 | Paul Féval Charles Paul de Kock <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> Émile Richebourg | <i>La Fille du juif errant</i> (réimpression) <i>La Maison Blanche</i> (Euvres choisies) <i>Moustache</i> (Euvres choisies) <i>La Laitière de Montfermeil</i> (Euvres choisies) <i>Le Fils</i> (tome II) | Palmé Rouff <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> Dentu | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> | 2 200 <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> |
| 9 | Gustave Flaubert | <i>Salammbô</i> (édition définitive) | Charpentier | In-18 Jésus | 2 000 |
| 10 | Adolphe Belot <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> | <i>La Fièvre de l'inconnu</i> (9 ^{ème} édition) <i>La Vénus noire</i> (10 ^{ème} édition) <i>Les Etrangleurs</i> (7 ^{ème} édition) | Dentu <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> | 1 100 <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> |

« 1880 »

| Rangs | Auteurs | Titres | Éditeurs | Formats | Tirages |
|-------|---|---|--|--|---|
| 1 | Jules Verne | <i>La Maison à vapeur : voyage à travers l'inde septentrionale</i> | Hetzel | In-18 Jésus | 14 300 |
| 2 | Alexis Bouvier | <i>La Belle grêlée</i> | Rouff | In-18 Jésus | 10 000 |
| 3 | Victor Hugo | <i>Religions et religion</i> (12 ^{ème} édition) | Lévy | In-18 Jésus | 6 000 |
| 4 | Alexis Bouvier | <i>Mademoiselle beau souris</i> | Rouff | In-18-Jésus | 5 500 |
| 5 | Fortuné du Boisgobey <i>Ibid.</i> Constant Guérault Pierre Zaccone | <i>Le Tambour de Montmirail</i> <i>Le Crime de l'Opéra</i> (3 ^{ème} édition) <i>La Bande Graaft</i> <i>Le Courrier de Lyon</i> | Plon <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> | <i>In-18 Jésus</i> <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> | 5 000 <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> |
| 6 | Xavier de Montépin | <i>La Perle du Palais royal</i> | Degorce-Cadot | In-18 Jésus | 3 300 |
| 7 | Alexis Bouvier Émile Zola Paul Féval | <i>Malheur aux pauvres</i> <i>Thérèse Raquin</i> (6 ^{ème} édition) <i>Le Glaive des désarmés.</i> <i>Notre union de prière</i> | Rouff Marpon et Flammarion Palmé | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> | 3 000 <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> |
| 8 | Fortuné du Boisgobey | <i>La Main coupée</i> | Plon | In-18 Jésus | 2 500 |
| 9 | Xavier de Montépin | <i>Les Filles de bronze</i> | Dentu | In-18 Jésus | 2 300 |
| 10 | Xavier de Montépin <i>Ibid.</i> Paul Féval | <i>Les Filles de Bronze</i> (1 ^{er} et 2 ^{ème} vols) <i>Ibid</i> (tome III) <i>Corbeille d'histoires</i> (3 ^{ème} édition) | Dentu <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> Palmé | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> | 2 200 <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> |
| 11 | Paul Saunière | <i>Le Secret d'or</i> | Rouff | In-18 Jésus | 2 050 |
| 12 | Alexis Bouvier | <i>Mademoiselle Olympe : ancienne maison Palmyre</i> (14 ^{ème} édition) | Rouff | In-18 Jésus | 1 650 |

| | | | | | |
|----|--|---|---|---|---|
| 13 | Émile Zola | <i>Madeleine Férat</i> (4 ^{ème} édition) | Marpon et Flammarion | In-18 Jésus | 1 630 |
| 14 | Émile Gaboriau Xavier de Montépin <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> | <i>L'Argent des autres</i> (9 ^{ème} édition) <i>Les Filles de Bronze</i> (3 ^{ème} édition) <i>Ibid</i> (tome III) <i>Ibid</i> (tome V) | Baudinière Dentu <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> | 1 100 <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> |
| 15 | Émile Richebourg | <i>Le Fils</i> | Dentu | In-18 Jésus | 1 000 |

« 1881 »

| Rangs | Auteurs | Titres | Éditeurs | Formats | Tirages |
|-------|---|---|--------------------------------|---|---------------------------------------|
| 1 | Jules Verne | <i>La Jangada, huit cents lieues sur l'Amazone</i> | Hetzal | In-18 Jésus | 10 000 |
| 2 | Alexis Bouvier | <i>Iza, Lolotte et Cie</i> | Rouff | In-18 Jésus | 6 600 |
| 3 | Adolphe Belot | <i>Le Roi des grecs</i> | Dentu | In-18 Jésus | 5 500 |
| 4 | Gustave Flaubert Paul Féval | <i>Madame Bovary, mœurs de province</i> <i>Les Étapes d'une conversion</i> (Œuvres de Paul Féval) | Charpentier Palmé | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> | 3 300 <i>Ibid.</i> |
| 5 | Fortuné du Boisgobey | <i>Le Crime de l'omnibus</i> | Plon | In-18 Jésus | 3 000 |
| 6 | Alphonse Daudet Eugène Sue | <i>Aventures prodigieuses de Tartrin de Tarascon</i> (12 ^{ème} édition) <i>Les Mystères de Paris</i> (4 vols) | Dentu Marpon et Flammarion | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> | 2 200 <i>Ibid.</i> |
| 7 | Jules Vallès Erckmann-Chatrion Jules Mary | <i>Jacques Vingtras. Le Bachelier</i> (4 ^{ème} édition) <i>Histoire d'un paysan, 1879. Les États-généraux</i> <i>Un coup de revolver</i> | Charpentier Hetzal Rouff | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> | 2 000 <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> |
| 8 | Émile Zola | <i>L'Assommoir</i> (91 ^{ème} édition) | Charpentier | In-18 Jésus | 1 500 |
| 9 | Paul Féval | <i>Le dernier chevalier</i> (6 ^{ème} édition) | Palmé | In-18 Jésus | 1 300 |
| 10 | Georges Ohnet | <i>Les Batailles de la vie. Serge Panine</i> | Ollendorff | In-18 Jésus | 1 000 |

« 1882 »

| Rangs | Auteurs | Titres | Éditeurs | Formats | Tirages |
|-------|--|---|--|---|---------------------------------------|
| 1 | Émile Zola | <i>Pot-Bouille</i> | Marpon et Flammarion | In-18 Jésus | 55 000 |
| 2 | Jules Verne | <i>Le Rayon vert, suivi de Dix heures en chasse</i> | Hetzal | In-18 Jésus | 10 000 |
| 3 | Comtesse de Ségur | <i>Quel amour d'enfants !</i> | Hachette | In-18 Jésus | 6 000 |
| 4 | Jules Verne | <i>Autour de la lune</i> (21 ^{ème} édition) | Hetzal | In-18 Jésus | 5 000 |
| 5 | Erckmann-Chatrion | <i>Madame Thérèse</i> (32 ^{ème} édition) | Hetzal | In-18 Jésus | 4 000 |
| 6 | Émile Zola | <i>Thérèse Raquin</i> | Marpon et Flammarion | In-18 Jésus | 3 300 |
| 7 | Erckmann-Chatrion | <i>L'Illustre docteur Mathéus</i> (4 ^{ème} édition) | Hetzal | In-18 Jésus | 3 000 |
| 8 | Xavier de Montépin Paul Féval <i>Ibid.</i> | <i>Un amour de grande dame</i> <i>Les Contes de Bretagne</i> <i>La Fée des grèves</i> | Degorce-Cadot Palmé <i>Ibid.</i> | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> | 2 200 <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> |
| 9 | Alexis Bouvier | <i>Le Bel Alphonse</i> (8 ^{ème} édition) | Marpon et | In-18 Jésus | 2 000 |

| | | | | | |
|----|------------------|--|------------|-------------|-------|
| | | édition) | Flammarion | | |
| 10 | Charles Mérouvel | <i>Le Mari de la Florentine</i> | Dentu | In-18 Jésus | 1 650 |
| 11 | Charles Mérouvel | <i>Les Deux maîtresses</i> (3 ^{ème} et 4 ^{ème} éditions) | Dentu | In-18 Jésus | 990 |

« 1883 »

| Rangs | Auteurs | Titres | Éditeurs | Formats | Tirages |
|-------|---|--|--|---|---|
| 1 | Émile Zola Georges Ohnet | <i>Au Bonheur des dames</i> <i>Les Batailles de la vie. La Comtesse Sarah</i> | Charpentier Ollendorff | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> | 15 000 <i>Ibid.</i> |
| 2 | Jules Verne | <i>Les Voyages extraordinaires. Kérabante-Têtu</i> (1 ^{ère} et 2 ^{ème} parties) | Hetzel | In-18 Jésus | 10 000 |
| 3 | Adolphe Belot | <i>La Princesse Sophia</i> | Dentu | In-18 Jésus | 6 600 |
| 4 | Jules Verne <i>Ibid.</i> Alexis Bouvier | <i>Les Voyages extraordinaires. Michel Strogoff, Moscou, Irkoutsk</i> (1 ^{ère} partie, 27 ^{ème} édition) <i>Cinq semaines en ballon</i> (49 ^{ème} édition) <i>Le Sang-Brûlé</i> | Hetzel <i>Ibid.</i> Marpon et Flammarion | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> | 5 000 <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> |
| 5 | Fortuné du Boisgobey | <i>Le Collier d'acier</i> | Plon | In-18 Jésus | 4 600 |
| 6 | Henry Gréville | <i>Louis Breuil, histoire d'un pantouflard</i> (8 ^{ème} édition) | Plon | In-18 Jésus | 4 500 |
| 7 | Adolphe Belot | <i>Les Fugitives de Vienne</i> | Dentu | In-18 Jésus | 4 400 |
| 8 | Erckmann-Chatrian Georges Ohnet | <i>Histoire d'un conscrit de 1813</i> (46 ^{ème} édition) <i>Les Batailles de la vie. Le Maître de forges</i> (69 ^{ème} édition) | Hetzel Ollendorff | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> | 4 000 <i>Ibid.</i> |
| 9 | Jules Verne | <i>Les Anglais au pôle Nord : Aventures du capitaine Hatteras</i> | Hetzel | In-18 Jésus | 3 300 |
| 10 | Gustave Flaubert | <i>Madame Bovary, mœurs de province</i> (édition définitive) | Charpentier | In-18 Jésus | 2 000 |
| 11 | Pierre Zaccone | <i>Une haine au baigne</i> | Rouff | In-18 Jésus | 1 800 |
| 12 | Gustave Flaubert | <i>Salammbô</i> (édition définitive) | Charpentier | In-18 Jésus | 1 650 |
| 13 | Xavier de Montépin | <i>Les Filles de bronze</i> (4 ^{ème} édition) | Dentu | In-18 Jésus | 550 |

« 1884 »

| Rangs | Auteurs | Titres | Éditeurs | Formats | Tirages |
|-------|---------------------------------|--|----------------------------|---------------------------------|----------------------------|
| 1 | Georges Ohnet | <i>Les Batailles de la vie. Lise Fleuron</i> (81 ^{ème} édition) | Ollendorff | In-18 Jésus | 11 000 |
| 2 | Jules Verne <i>Ibid.</i> | <i>Les Voyages extraordinaires. L'Archipel en feu</i> <i>Les Voyages extraordinaires. L'Étoile du Sud, le Pays des diamants</i> | Hetzel <i>Ibid.</i> | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> | 10 000 <i>Ibid.</i> |
| 3 | Georges Ohnet | <i>Les Batailles de la vie. Le Maître de forges</i> (162 ^{ème} édition) | Ollendorff | In-18 Jésus | 8 800 |

| | | | | | |
|----|--|--|---|---|---|
| | | édition) | | | |
| 4 | Comtesse de Ségur <i>Ibid.</i> Jules Verne | <i>Les Malheurs de Sophie</i> (15 ^{ème} édition) <i>Un bon petit diable</i> <i>Les Voyages extraordinaires. Un Capitaine de quinze ans</i> | Hachette <i>Ibid.</i> Hetzel | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> | 8 000 <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> |
| 5 | Jules Verne | <i>Le Tour du monde en quatre-vingt jours</i> (63 ^{ème} édition) | Hetzel | In-18 Jésus | 6 000 |
| 6 | Gustave Flaubert | <i>Madame Bovary, mœurs de province</i> (édition définitive) | Charpentier | In-18 Jésus | 5 500 |
| 7 | Victor Hugo | <i>Les Misérables</i> (1 ^{ère} partie) | Hachette | In-18 Jésus | 5 000 |
| 8 | Alexis Bouvier <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> Émile Zola | <i>La Petite Cayenne</i> <i>Le Fils de l'amant</i> <i>Veuve et vierge</i> <i>La Faute de l'abbé Mouret</i> (28 ^e mille) | Marpon et Flammarion <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> Charpentier | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> | 4 000 <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> |
| 9 | Victor Hugo | <i>Notre-Dame de Paris</i> | Hachette | In-18 Jésus | 3 000 |
| 10 | Guy de Maupassant | <i>Les Sœurs Rondoli</i> | Ollendorff | In-18 Jésus | 2 200 |
| 11 | Jules Mary | <i>Les Damnées de Paris : L'outragée</i> | Rouff | In-18 Jésus | 1 500 |

« 1885 »

| Rangs | Auteurs | Titres | Éditeurs | Formats | Tirages |
|-------|--------------------------------|--|--------------------------------------|-----------------------------|-----------------------|
| 1 | Georges Ohnet | <i>Les Batailles de la vie. La Grande manière</i> | Ollendorff | In-18 Jésus | 33 000 |
| 2 | Victor Hugo | <i>Œuvres complètes de Victor Hugo (Extraits)</i> | Hetzel | In-18 Jésus | 25 000 |
| 3 | Émile Zola Jules Verne | <i>Nana</i> (128 ^e mille) <i>Les Voyages extraordinaires. Mathias Sandorf</i> (tome 1) | Charpentier Hetzel | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> | 9 000 <i>Ibid.</i> |
| 4 | Jules Verne | <i>Les Voyages extraordinaires. Mathias Sandorf</i> (tome 2 et 3) | Hetzel | In-18 Jésus | 8 000 |
| 5 | Comtesse de Ségur | <i>Pauvre Blaise</i> | Hachette | In-18 Jésus | 5 000 |
| 6 | Alexis Bouvier <i>Ibid.</i> | <i>Iza la Ruine</i> <i>La Mort d'Iza</i> | Marpon et Flammarion <i>Ibid.</i> | In-12 <i>Ibid.</i> | 4 000 <i>Ibid.</i> |
| 7 | Émile Zola Gustave Flaubert | <i>La Curée</i> (28 ^e mille) <i>Salammô</i> | Charpentier <i>Ibid.</i> | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> | 3 300 <i>Ibid.</i> |
| 8 | Charles Mérouvel | <i>Le Divorce de la comtesse</i> | Dentu | In-18 Jésus | 2 200 |
| 9 | Jules Michelet | <i>Œuvres de Michelet. Histoire de France. Moyen âge</i> | Lemerre | In-18 Jésus | 2 000 |
| 10 | Alexis Bouvier | <i>Le Club des coquins</i> | Marpon et Flammarion | In-18 Jésus | 1 000 |

« 1886 »

| Rangs | Auteurs | Titres | Éditeurs | Formats | Tirages |
|-------|------------------------------------|---|----------------------------------|-----------------------------|-----------------------|
| 1 | Georges Ohnet | <i>Les Batailles de la vie.</i> <i>Les Dames de Croix-Mort</i> | Ollendorff | In-18 Jésus | 44 000 |
| 2 | Jules Verne | <i>Les Voyages extraordinaires. Un billet de loterie (le n° 9672)</i> | Hetzl | In-18 Jésus | 2 6000 |
| 3 | Paul Bourget | <i>Un crime d'amour</i> | Lemerre | In-18 Jésus | 20 000 |
| 4 | Guy de Maupassant | <i>Monsieur Parent</i> | Ollendorff | In-18 Jésus | 6 000 |
| 5 | Charles Mérouvel Alexis Bouvier | <i>Dos à dos</i> <i>Lolo</i> (2 ^{ème} édition) | Dentu Marpon et Flammarion | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> | 3 300 <i>Ibid.</i> |
| | Gustave Flaubert | <i>Salammbô</i> (édition définitive) | Charpentier | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| 6 | Guy de Maupassant | <i>Toine</i> | Marpon et Flammarion | In-18 Jésus | 3 000 |
| | Comtesse de Ségur | <i>Les Bons enfants</i> (9 ^{ème} édition) | Hachette | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| | Erckmann-Chatrian | <i>Le Brigadier Frédéric, histoire d'un Français chassé par les Allemands</i> (13 ^{ème} édition) | Hetzl | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| 7 | Alphonse Daudet | <i>Sapho, mœurs parisiennes</i> | Charpentier | In-18 Jésus | 2 000 |
| 8 | Paul Féval | <i>L'Oncle Louis</i> | Palmé | In-18 Jésus | 1 700 |
| 9 | Jules Mary | <i>Le Wagon 303</i> | Dentu | In-18 Jésus | 1 650 |
| 10 | Adolphe d'Ennery | <i>Martyre !</i> | Rouff | In-18 Jésus | 1 500 |
| | Pierre Zaccone | <i>Le Courrier de Lyon</i> | Nourrit | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |

« 1887 »

| Rangs | Auteurs | Titres | Éditeurs | Formats | Tirages |
|-------|----------------------|--|-------------------------|--------------|--------------|
| 1 | Guy de Maupassant | <i>Mont-Oriol</i> | Victor-Havard | In-18 Jésus | 10 000 |
| 2 | Guy de Maupassant | <i>Le Horla</i> | Ollendorff | In-18 Jésus | 6 600 |
| 3 | Jules Verne | <i>Les Voyages extraordinaires. Nord contre Sud</i> | Hetzl | In-18 Jésus | 6 000 |
| 4 | Jules Verne | <i>Les Voyages extraordinaires. Le Chemin de France</i> | Hetzl | In-18 Jésus | 5 000 |
| 5 | Gustave Flaubert | <i>Madame Bovary, mœurs de province</i> (édition définitive) | Charpentier | In-18 Jésus | 5 500 |
| 6 | Alexis Bouvier | <i>Ninie</i> | Marpon et Flammarion | In-18 Jésus | 3 300 |
| 7 | Émile Zola | <i>Pot-Bouille</i> (76 ^e mille) | Charpentier | In-18 Jésus | 3 000 |
| | Alphonse Daudet | <i>Le Petit Chose</i> (nouvelle édition) | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| | <i>Ibid.</i> | <i>Lettres de mon moulin</i> (édition définitive) | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| 8 | Charles Mérouvel | <i>Les Trémor</i> | Dentu | In-18 Jésus | 2 200 |
| | <i>Ibid.</i> | <i>Vices du jour : Madame la marquise</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| | Charles Paul de Kock | <i>La Laitière de Montfermeil</i> (Œuvres choisies) | Rouff | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| | <i>Ibid.</i> | <i>Georgette</i> (Œuvres choisies) | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| | Paul Féval | <i>Les Étapes d'une conversion</i> (20 ^{ème} édition) | Palmé | In-18 Jésus | <i>Ibid.</i> |
| 9 | Pierre Zaccone | <i>La Chambre rouge</i> | Plon/Nourrit | In-18 Jésus | 2 000 |

« 1888 »

| Rangs | Auteurs | Titres | Éditeurs | Formats | Tirages |
|-------|---------------------------------------|--|-------------------------------------|-----------------------------|-----------------------|
| 1 | Émile Zola | <i>Le Rêve</i> | Charpentier | In-18 Jésus | 55 000 |
| 2 | Alphonse Daudet | <i>L'Immortel, mœurs parisiennes</i> | Lemerre | In-18 Jésus | 50 000 |
| 3 | Gustave Flaubert Guy de Maupassant | <i>Salammbô</i> (édition définitive) <i>Sur l'eau</i> | Charpentier Marpon et Flammarion | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> | 5 500 <i>Ibid.</i> |
| 4 | Jules Verne Victor Hugo | <i>Les Voyages extraordinaires. Deux ans de vacances</i> <i>Les Misérables</i> (8 vols) | Hetzel Quantin | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> | 5 000 <i>Ibid.</i> |
| 5 | Alexis Bouvier | <i>Les Yeux de velours</i> | Marpon et Flammarion | In-18 Jésus | 4 400 |
| 6 | Erckmann-Chatrian | <i>Madame Thérèse</i> | Hetzel | In-18 Jésus | 4 000 |
| 7 | Guy de Maupassant | <i>Clair de lune</i> | Ollendorff | In-18 Jésus | 3 300 |
| 8 | Victor Hugo | <i>Choses vues</i> (Œuvres inédites) | Charpentier | In-18 Jésus | 3 000 |
| 9 | Guy de Maupassant | <i>Le Rosier de Mme Husson</i> | Quantin | In-12 | 2 800 |
| 10 | Victor Hugo | <i>Notre-Dame de Paris</i> | Marpon et Flammarion | In-12 | 2 500 |
| 11 | Alphonse Daudet Charles Mérouvel | <i>L'Évangéliste</i> <i>Abandonnée !</i> | Lemerre Dentu | In-12 In-18 Jésus | 2 000 <i>Ibid.</i> |
| 12 | Charles Mérouvel | <i>Une nuit de noces</i> | Dentu | In-18 Jésus | 950 |

« 1889 »

| Rangs | Auteurs | Titres | Éditeurs | Formats | Tirages |
|-------|--|--|--|---|---------------------------------------|
| 1 | Guy de Maupassant | <i>Fort comme la mort</i> | Ollendorff | In-18 Jésus | 16 500 |
| 2 | Michel Morphy | <i>Histoire du général Boulanger. Le Soldat-Citoyen</i> | Blanpain | In-18 Jésus | 15 000 |
| 3 | Michel Morphy | <i>Histoire complète du général Boulanger (1837-1889)</i> | Blanpain | In-18 Jésus | 12 000 |
| 4 | Émile Richebourg | <i>Le Million du père Raclot</i> | Dentu | In-18 Jésus | 11 000 |
| 5 | Guy de Maupassant | <i>La Main gauche</i> | Ollendorff | In-18 Jésus | 6 600 |
| 6 | Jules Verne | <i>Les Voyages extraordinaires. Famille sans nom</i> (1 ^{ère} partie, 3 ^{ème} édition) | Hetzel | In-18 Jésus | 5 000 |
| 7 | Alexis Bouvier Charles Mérouvel Fortuné du Boisgobey | <i>Les Seins de marbre</i> <i>Vices du jour. Un Lys au ruisseau</i> <i>La Loge sanglante</i> | Marpon et Flammarion Dentu Plon et Nourrit | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> | 4 400 <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> |
| | | <i>Ibid.</i> <i>La Pelisse du pendu</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| 8 | Fortuné du Boisgobey | <i>Le Bouquet d'immortelles</i> <i>Les Exploits de Georget</i> | Plon et Nourrit <i>Ibid.</i> | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> | 4 000 <i>Ibid.</i> |
| 9 | Adolphe d'Ennery Victor Hugo Anatole France | <i>Le Remords d'un ange</i> <i>La Légende des siècles</i> (4vols) <i>Balthasar</i> | Rouff Quantin Lévy | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> | 3 000 <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> |
| 10 | Henry Gréville <i>Ibid.</i> Fortuné du Boisgobey | <i>Chant de noces</i> <i>La Seconde Mère</i> <i>Double-Blanc</i> (2 vols) | Plon et Nourrit <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> | 2 500 <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> |

| | | | | | |
|----|----------------------|---|-----------------|-------------|-------|
| 11 | Fortuné du Boisgobey | <i>Le Plongeur : scènes de la vie sportive</i> (2 ^{ème} édition) | Plon et Nourrit | In-18 Jésus | 2 400 |
| 12 | Charles Mérouvel | <i>Les Drames de l'amour. La Comtesse Hélène</i> | Dentu | In-18 Jésus | 2 200 |
| 13 | Adolphe Belot | <i>Bon ami</i> | Dentu | In-18 Jésus | 2 100 |

« 1890 »

| Rangs | Auteurs | Titres | Éditeurs | Formats | Tirages |
|-------|---|---|---|---|--|
| 1 | Émile Zola | <i>La Bête humaine</i> (60 ^e mille) | Charpentier | In-18 Jésus | 55 000 |
| 2 | Georges Ohnet | <i>Les Batailles de la vie. L'Âme de Pierre</i> | Ollendorff | In-16 | 44 000 |
| 3 | Adolphe Belot Alexis Bouvier <i>Ibid.</i> | <i>Chère adorée</i> <i>Les Pauvres</i> <i>La Grande Commune</i> (« Les Maîtres du roman ») | Dentu Marpon et Flammarion Dentu | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> | 11 000 <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> |
| 4 | Henry Gréville | <i>Un mystère</i> | Plon et Nourrit | In-18 Jésus | 5 700 |
| 5 | Henry Gréville | <i>L'Avenir d'Aline</i> | Plon et Nourrit | In-18 Jésus | 5 500 |
| 6 | Guy de Maupassant Jules Verne | <i>L'Inutile beauté</i> <i>César Casabel</i> | Havard Htzel | In-12 In-18 Jésus | 5 000 <i>Ibid.</i> |
| 7 | Jules Verne | <i>Les Voyages extraordinaires. Famillesans-nom</i> (3 ^{ème} édition) | Hetzel | In-12 | 4 500 |
| 8 | Charles Mérouvel <i>Ibid.</i> | <i>La Vierge de la Madeleine</i> <i>Mortes et vivantes</i> | Dentu <i>Ibid.</i> | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> | 4 400 <i>Ibid.</i> |
| 9 | Adolphe Belot | <i>Les Boutons de rose</i> | Dentu | In-18 Jésus | 4 100 |
| 10 | Victor Hugo <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> | <i>Quatre vingt-treize</i> <i>Le Dernier jour d'un condamné</i> <i>Napoléon le petit</i> | Quantin <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> | In-12 <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> | 4 000 <i>Ibid.</i> <i>Ibid.</i> |
| 11 | Jules Verne | <i>Michel Strogoff. Moscou-Irkoutsk</i> (32 ^{ème} édition) | Hetzel | In-12 | 3 500 |
| 12 | Victor Hugo | <i>Notre-Dame de Paris</i> (2 vol) | Quantin | In-12 | 3 000 |
| 13 | Fortuné du Boisgobey Henry Gréville | <i>Marie Bas-de-laine</i> (2 ^{ème} édition) <i>Louk Loukitch</i> (1 ^{ème} édition) | Plon et Nourrit <i>Ibid.</i> | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> | 2 500 <i>Ibid.</i> |
| 14 | Henry Gréville | <i>Dosia</i> (73 ^{ème} édition) | Plon et Nourrit | In-18 Jésus | 2 000 |

« 1891 »

| Rangs | Auteurs | Titres | Éditeurs | Formats | Tirages |
|-------|----------------------------------|--|---------------------------------|-----------------------------|-----------------------|
| 1 | Émile Zola | <i>L'Argent</i> | Charpentier | In-18 Jésus | 55 000 |
| 2 | Georges Ohnet | <i>Les Batailles de la vie. Dette de haine</i> | Ollendorff | In-18 Jésus | 44 000 |
| 3 | Adolphe Belot | <i>Une femme du monde à Saint-Lazare</i> | Dentu | In-18 Jésus | 7 700 |
| 4 | Henry Gréville | <i>L'Héritière</i> | Plon et Nourrit | In-18 Jésus | 7 000 |
| 5 | Adolphe Belot | <i>P'tit homme, roman parisien</i> | Dentu | In-18 Jésus | 6 600 |
| 6 | Henry Gréville <i>Ibid.</i> | <i>Aurette</i> <i>Péril</i> | Plon et Nourrit <i>Ibid.</i> | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> | 5 500 <i>Ibid.</i> |
| 7 | Charles Mérouvel <i>Ibid.</i> | <i>Haine et amour</i> <i>Femme de chambre</i> | Dentu <i>Ibid.</i> | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> | 4 400 <i>Ibid.</i> |

| | | | | | |
|----|-------------|---|-----------------|-------------|-------|
| 8 | Victor Hugo | <i>L'Année terrible</i> (Œuvres complètes) | May et Motteroz | In-18 Jésus | 4 000 |
| 9 | Victor Hugo | <i>L'Histoire d'un crime</i> (Œuvres complètes) | Hetzel | In-18 Jésus | 3 000 |
| 10 | Paul Féval | <i>La Vampire</i> | Dentu | In-18 Jésus | 2 000 |
| 11 | Paul Féval | <i>L'Homme de fer</i> | Palmé | In-18 Jésus | 1 500 |

« 1892 »

| Rangs | Auteurs | Titres | Éditeurs | Formats | Tirages |
|-------|----------------------------------|---|--------------------------|-----------------------------|-----------------------|
| 1 | Henry Gréville | <i>Chénerol</i> | Plon et Nourrit | In-18 Jésus | 8 000 |
| 2 | Émile Zola | <i>La Débâcle</i> | Charpentier et Fasquelle | In-18 Jésus | 6 600 |
| 3 | Henry Gréville | <i>Le Mari d'Aurette</i> | Plon et Nourrit | In-18 Jésus | 5 750 |
| 4 | Edmond et Jules de Goncourt | <i>Journal des Goncourt</i> (2 ^{ème} série, 3 ^{ème} volume. t. 6) | Charpentier et Fasquelle | In-18 Jésus | 5 500 |
| 5 | Henry Gréville | <i>Récits et Nouvelles</i> (extraits) | Plon et Nourrit | In-16 | 5 000 |
| 6 | Jules Verne | <i>Mistres Brancican</i> | Hetzel | In-18 Jésus | 4 500 |
| 7 | Charles Mérouvel <i>Ibid.</i> | <i>La Fille sans nom</i> <i>Mortel amour</i> | Dentu <i>Ibid.</i> | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> | 4 400 <i>Ibid.</i> |
| 8 | Charles Mérouvel | <i>Médecin d'eaux. Le Docteur Mont-Dore</i> | Dentu | In-18 Jésus | 3 000 |
| 9 | Adolphe Belot | <i>Les Etrangleurs</i> | Dentu | In-18 Jésus | 2 200 |
| 10 | Henri Demesse | <i>Zizi, histoire d'un moineau de Paris</i> | Garnier | In-18 Jésus | 2 000 |
| 11 | Edmond et Jules de Goncourt | <i>Madame Gervaisais</i> | Lemerre | In-12 | 1 650 |

« 1893 »

| Rangs | Auteurs | Titres | Éditeurs | Formats | Tirages |
|-------|-------------------|---|--------------------------|-------------|---------|
| 1 | Émile Zola | <i>Le Docteur Pascal</i> | Charpentier et Fasquelle | In-18 Jésus | 66 000 |
| 2 | Jules Verne | <i>Les Voyages extraordinaires. P'tit bonhomme</i> (1 ^{ère} partie) | Hetzel | In-18 Jésus | 16 000 |
| 3 | Henry Gréville | <i>Jolie propriété à vendre</i> | Plon et Nourrit | In-18 Jésus | 7 500 |
| 4 | Charles Mérouvel | <i>Le Roi Milliard</i> | Dentu | In-18 Jésus | 4 400 |
| 5 | Jules Mary | <i>Diane la Pâle</i> | Kolb | In-18 Jésus | 3 300 |
| 6 | Erckmann-Chatrian | <i>L'Ami Fritz</i> (13 ^{ème} édition) | Hetzel | In-16 | 3 000 |
| 7 | Jules Verne | <i>Les Voyages extraordinaires. Un Capitaine de quinze ans</i> (1 ^{ère} partie, 25 ^{ème} édition) | Hetzel | In-18 Jésus | 2 500 |
| 8 | Jules Verne | <i>L'Île mystérieuse</i> (3 ^{ème} partie, 32 ^{ème} édition) | Hetzel | In-18 Jésus | 2 000 |

« 1894 »

| Rangs | Auteurs | Titres | Éditeurs | Formats | Tirages |
|-------|------------------|---|--------------------------|-------------|---------|
| 1 | Émile Zola | <i>Les Trois villes : Lourdes</i> | Charpentier et Fasquelle | In-18 Jésus | 88 000 |
| 2 | Georges Ohnet | <i>Les Batailles de la vie. Le Droit de l'enfant</i> | Ollendorff | In-18 Jésus | 44 260 |
| 3 | Henry Gréville | <i>L'Aveu</i> | Plon et Nourrit | In-18 Jésus | 7 500 |
| 4 | Jules Verne | <i>Les Voyages extraordinaires. Mirifiques Aventures de maître Antifer (1^{ère} partie)</i> | Hetzel | In-18 Jésus | 4 500 |
| 5 | Charles Mérouvel | <i>L'Honneur de la vie !</i> | Dentu | In-18 Jésus | 4 400 |
| 6 | Ernest Daudet | <i>Aveux de femme</i> | Plon et Nourrit | In-18 Jésus | 3 500 |
| 7 | Charles Mérouvel | <i>Pour un regard</i> | Dentu | In-18 Jésus | 3 300 |
| 8 | Jules Mary | <i>Tragique amour</i> | Boulangier | In-16 | 3 000 |

« 1895 »

| Rangs | Auteurs | Titres | Éditeurs | Formats | Tirages |
|-------|----------------------------------|---|-----------------------|-----------------------------|-----------------------|
| 1 | Georges Ohnet | <i>Les Batailles de la vie. La Dame en gris (51^{ème} édition)</i> | Ollendorff | In-18 Jésus | 33 260 |
| 2 | Pierre Loti | <i>La Galilée</i> | Lévy | In-18 Jésus | 15 000 |
| 3 | Guy de Maupassant | <i>Bel ami</i> | Ollendorff | In-16 | 13 200 |
| 4 | Jules Verne | <i>Les Voyages extraordinaires. L'île à hélice (1^{ère} partie)</i> | Hetzel | In-18 Jésus | 4 000 |
| 5 | Charles Mérouvel <i>Ibid.</i> | <i>Rochoire Riches et Pauvres (2vol)</i> | Dentu <i>Ibid.</i> | In-18 Jésus <i>Ibid.</i> | 3 300 <i>Ibid.</i> |
| 6 | Adolphe d'Ennery | <i>Les Deux Orphelines (2 vols)</i> | Rouff | In-18 Jésus | 1 500 |
| 7 | Adolphe Belot | <i>L'Article 47 (nouvelle édition)</i> | Dentu | In-18 Jésus | 550 |

Annexe IV : Liste des tirages des œuvres publiées en livraisons entre 1876 et 1892

La liste ci-jointe indique les tirages des œuvres des écrivains du XIX^e siècle publiées en livraisons. Ces tirages ont été collectés lors de notre sondage des « Déclarations d'imprimeurs » et du « Dépôt légal. Paris. Ouvrages périodiques publiés par livraisons ». Pour le premier registre, notre sondage porte sur la période allant de 1874 à 1881. Pour le deuxième registre, notre sondage porte sur la période allant de 1882 à 1913. L'objectif de cette liste est de comparer les tirages des œuvres des praticiens du roman de la victime avec ceux d'autres auteurs.

Nous avons groupé les données collectées dans une liste unique.

Notre liste débute en 1876, car c'est pour cette année-là que nous avons trouvé le tirage d'un roman de Paul Féval publié en livraisons. Elle s'arrête en 1892, puisque le « Dépôt légal. Paris. Ouvrages périodiques publiés par livraisons » ne mentionne plus les tirages des œuvres déposées après cette année.

Les tirages indiqués ne représentent pas le nombre d'exemplaires de toutes les livraisons d'une œuvre : les registres utilisés ne mentionnent jamais les tirages de toutes les livraisons d'une œuvre.

Nous avons rangé les œuvres en fonction de la quantité d'exemplaires.

Pendant notre sondage, nous avons rencontré des œuvres dont nous n'avons pas pu identifier les auteurs, car les registres utilisés les omettent parfois. La liste exclut de telles œuvres, même si nous disposons de leurs tirages. Par ailleurs, la liste ne mentionne pas les œuvres non littéraires, comme *Le Dictionnaire d'agriculture*, *La Science pratique*, ou *Le Dictionnaire de la vie parisienne*.

« 1876-1892 »

| Rangs | Auteurs | Titres | Éditeur | Tirages | Numéros des livraisons | Années de la publication, du dépôt, ou de la déclaration d'imprimeur |
|-------|----------------------------------|--|--------------|------------------------|--|--|
| 1 | Victor Hugo | <i>Les Misérables</i> | ? | 55 000 | 43 ^{ème} à 60 ^{ème} livraison | 1888 |
| 2 | Adolphe Belot Émile Zola | <i>Reine de beauté</i> <i>Nana</i> | Roy ? | 50 000 <i>Ibid.</i> | 1 ^{ère} et 2 ^{ème} livraisons 1 ^{ère} à 8 ^{ème} livraison | 1884 <i>Ibid.</i> |
| 3 | Émile Richebourg | <i>Jean Loup</i> | Rouff | 44 000 | 76 ^{ème} à la 80 ^{ème} livraison | 1888 |
| 4 | Émile Richebourg <i>Ibid.</i> | <i>Jean Loup</i> <i>Andréa la Charmeuse</i> | Rouff Roy | 40 000 <i>Ibid.</i> | 92 ^{ème} à la 99 ^{ème} livraison 1 ^{ère} et 2 ^{ème} livraison | 1883 1885 |

| | | | | | | |
|----|----------------------------|---|----------------------|--------------|---|--------------|
| | Eugène Sue | <i>Les Mystères de Paris</i> | Rouff | <i>Ibid.</i> | 1 ^{ère} à la 3 ^{ème} livraison | <i>Ibid.</i> |
| | Marc Mario et Louis Launay | <i>Vidocq</i> | Fayard | <i>Ibid.</i> | 2 ^{ème} à la 6 ^{ème} livraison | 1892 |
| 5 | Émile Richebourg | <i>Jean Loup</i> | Rouff | 39 000 | 172 ^{ème} à la 175 ^{ème} livraison | 1884 |
| 6 | Émile Richebourg | <i>Jean Loup</i> | Rouff | 38 000 | 104 ^{ème} à la 107 ^{ème} livraison | 1883 |
| 7 | Émile Zola | <i>La Terre</i> | ? | 36 000 | 56 ^{ème} à la 59 ^{ème} livraison | 1889 |
| 8 | Émile Gaboriau | <i>Dégringolade</i> | Boulangier | 35 000 | 1 ^{ère} à la 8 ^{ème} livraison | 1885 |
| 9 | Victor Hugo | <i>Les Misérables</i> | ? | 30 000 | 209 ^{ème} à la 226 ^{ème} livraison | 1882 |
| | Alexis Bouvier | <i>Le Sans brûlé</i> | Fayard | <i>Ibid.</i> | 1 ^{ère} livraison | 1833 |
| | Paul Saunière | <i>La Belle Argentièrè</i> | Roy | <i>Ibid.</i> | 1 ^{ère} à 4 ^{ème} livraison | 1884 |
| | Richard Cortambert | <i>Un drame au fond de la mer</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | 1 ^{ère} et 2 ^{ème} livraisons | <i>Ibid.</i> |
| 10 | Alexis Ponson du Terrail | <i>Les Drames de Paris</i> | Rouff | 25 000 | 1 ^{ère} à la 10 ^{ème} livraison | 1883 |
| | Émile Richebourg | <i>Les Amoureuses de Paris</i> | Roy | <i>Ibid.</i> | 1 ^{ère} et 2 ^{ème} livraisons | <i>Ibid.</i> |
| 11 | Victor Hugo | <i>Les Travailleurs de mer</i> | ? | 20 000 | 13 ^{ème} livraison | 1882 |
| | <i>Ibid.</i> | <i>Quatre-vingt-treize</i> | ? | <i>Ibid.</i> | 1 ^{ère} à la 6 ^{ème} livraison | <i>Ibid.</i> |
| | Xavier de Montépin | <i>L'Homme aux figures de cire</i> | Roy | <i>Ibid.</i> | 1 ^{ère} et 2 ^{ème} livraisons | 1883 |
| | Pierre Zaccone | <i>Les Pavillons noirs : les mystères de la Chine</i> | Fayard | <i>Ibid.</i> | 1 ^{ère} livraison | 1884 |
| | Victor Hugo | <i>Les Châtiments</i> | ? | <i>Ibid.</i> | 11 ^{ème} à la 22 ^{ème} livraison | <i>Ibid.</i> |
| | Hector Malot | <i>Les Victimes d'amour</i> | Marpon et Flammarion | <i>Ibid.</i> | 1 ^{ère} à la 5 ^{ème} livraison | <i>Ibid.</i> |
| 12 | Émile Richebourg | <i>Jena Loup</i> | Rouff | 18 000 | 48 ^{ème} à la 51 ^{ème} livraison | 1883 |
| | Victor Hugo | <i>Les Châtiments</i> | ? | <i>Ibid.</i> | 23 ^{ème} à la 30 ^{ème} livraison | <i>Ibid.</i> |
| 13 | Alexis Bouvier | <i>La Grand Iza</i> | Rouff | 17 600 | 49 ^{ème} à la 52 ^{ème} livraison, 93 ^{ème} livraison | 1883 |
| 14 | Émile Zola | <i>Le Ventre de Paris</i> | ? | 15 000 | ? | 1879 |
| | Alexis Bouvier | <i>La Grand Iza</i> | Rouff | <i>Ibid.</i> | 1 ^{ère} à la 4 ^{ème} livraison | <i>Ibid.</i> |
| | Xavier de Montépin | <i>Les tragédies de Paris</i> | Roy | <i>Ibid.</i> | 1 ^{ère} à la 6 ^{ème} livraison | 1882 |
| | Victor Hugo | <i>Quatre-vingt-treize</i> | ? | <i>Ibid.</i> | 9 ^{ème} livraison | <i>Ibid.</i> |
| | Fortuné du Boisgobey | <i>Les Collets-noirs</i> | Boulangier | <i>Ibid.</i> | 1 ^{ère} à la 5 ^{ème} livraison | 1884 |
| | Victor Hugo | <i>La Légende des siècles</i> | ? | <i>Ibid.</i> | 6 ^{ème} à la 8 ^{ème} livraison | 1885 |
| | Louis Noir | <i>Le Roi des chemins</i> | ? | <i>Ibid.</i> | 1 ^{ère} à la 6 ^{ème} livraison | <i>Ibid.</i> |
| 15 | Alexis Bouvier | <i>La Belle Grelée</i> | Rouff | 12 000 | 9 ^{ème} à la 12 ^{ème} livraison | 1879 |
| | Victor Hugo | <i>L'Art d'être grand-père</i> | ? | <i>Ibid.</i> | 1 ^{ère} et 2 ^{ème} livraisons | 1885 |
| 16 | Adolphe Belot | <i>La Femme de feu</i> | ? | 11 000 | ? | 1878 |
| | Alexis Bouvier | <i>Mademoiselle Beau-sourrire</i> | Rouff | <i>Ibid.</i> | 1 ^{ère} livraison | 1884 |
| 17 | Paul Féval | <i>Les Habits noirs</i> | Coste | 10 000 | ? | 1876 |
| | Gustave | <i>Les Maîtres espions</i> | ? | <i>Ibid.</i> | ? | 1877 |

| | | | | | | |
|----|-----------------------|---------------------------------------|--------------|--------------|---|--------------|
| | Aimard Paul Féval | <i>Le Bossu, ou le Petit Parisien</i> | Roy | <i>Ibid.</i> | 1 ^{ère} à la 10 ^{ème} livraison | 1883 |
| | Xavier de Montépin | <i>Les Filles de bronze</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | 1 ^{ère} à la 5 ^{ème} livraison | <i>Ibid.</i> |
| | Pierre Zaccone | <i>Une Haine au bain</i> | Rouff | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> | <i>Ibid.</i> |
| | Émile Zola | <i>Pot-Bouille</i> | ? | <i>Ibid.</i> | 1 ^{ère} à la 2 ^{ème} livraisons | <i>Ibid.</i> |
| | Alexis Bouvier | <i>La Petite Duchesse</i> | Fayard | <i>Ibid.</i> | 1 ^{ère} à la 3 ^{ème} livraison | <i>Ibid.</i> |
| | Victor Hugo | <i>Les Châtiments</i> | ? | <i>Ibid.</i> | 30 ^{ème} à la 42 ^{ème} livraison | <i>Ibid.</i> |
| 18 | Émile Richebourg | <i>L'Idiot</i> | Roy | 8 000 | 1 ^{ère} livraison | 1882 |
| 19 | Marc Lapierre | <i>Les Mystères de Monaco</i> | ? | 7 000 | 1 ^{ère} et 2 ^{ème} livraisons | 1882 |
| 20 | Émile Zola | <i>Le Rêve</i> | ? | 6 500 | 1 ^{ère} à la 4 ^{ème} livraison | 1892 |

**Annexe V : « Table des chapitres » de l'édition au format in-18 Jésus des *Deux Berceaux*
d'Émile Richebourg**

| | | | |
|--|-----|--|--------------|
| TABLE DES CHAPITRES | | 356 | TABLE |
| Prologue | 4 | XIII. — Le second berceau | 187 |
| PREMIÈRE PARTIE | | XIV. — Un démon | 205 |
| La Fille de l'Aveugle. | | XV. — La femme de l'ouvrier | 214 |
| I. — La gare de l'Est | 59 | XVI. — Monsieur le vicomte | 227 |
| II. — Un épisode de l'année terrible | 67 | XVII. — Le fils vaut le père | 239 |
| III. — Une amie | 80 | XVIII. — En campagne | 251 |
| IV. — Au cabaret | 90 | XIX. — Deux nouveaux amis | 264 |
| V. — Scènes intimes | 103 | XX. — Le père Ramoneau | 275 |
| VI. — La dot de Léontine | 114 | XXI. — Une aimable société | 286 |
| VII. — Rencontre au bois | 124 | XXII. — La Frileuse | 301 |
| VIII. — Cousin et cousine | 132 | XXIII. — Avant l'expédition | 312 |
| IX. — Fille et mère | 140 | XXIV. — Le vol | 322 |
| X. — Le premier berceau | 150 | XXV. — La chambre du crime | 331 |
| XI. — Les questions de la comtesse | 164 | XXVI. — Le nom de l'assassin | 342 |
| XII. — La mère Chéron | 175 | | |

SAINT-AMAND (CREZ). — DESTESAY, IMPRIMEUR.

(Propriété de l'auteur)

Annexe VI : La « page de titre », le « faux-titre », la « table des matières » de l'édition en livraisons de *L'Enfant du faubourg* d'Émile Richebourg

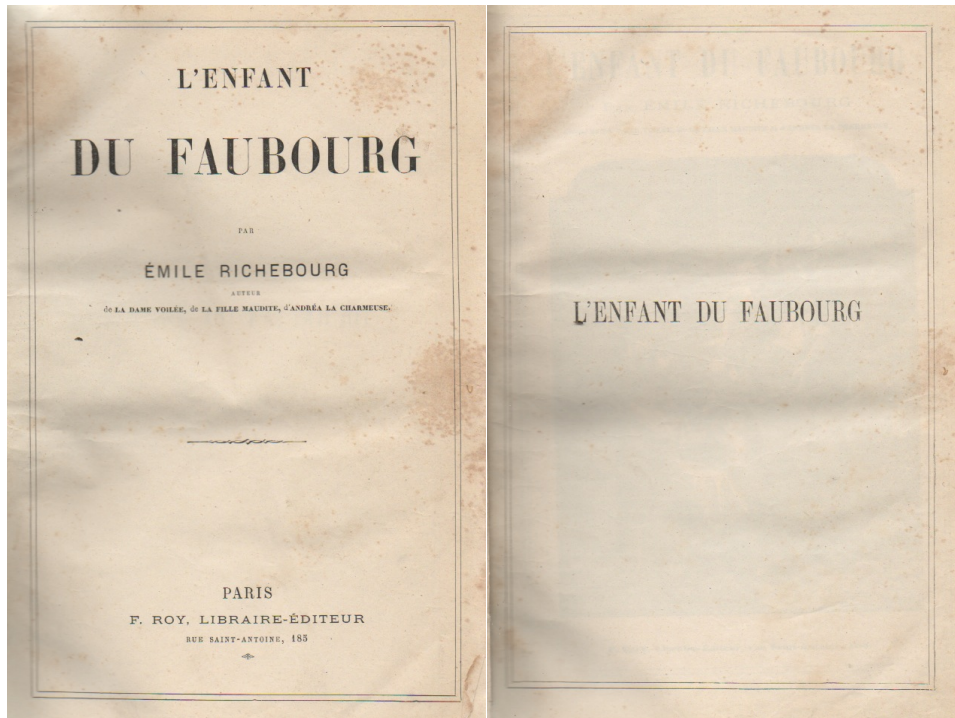


TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE
LES DEUX MARQUISES

| | | | |
|--|----|--|-----|
| I. Dans un paysage. | 3 | XXII. La mère Langlois. | 95 |
| II. La folle. | 7 | XXIII. Claire et Henriette. | 100 |
| III. Une vraie marquise. | 14 | XXIV. Le portrait. | 104 |
| IV. La médaille. | 17 | XXV. Un élève. | 109 |
| V. Le mariage de Épée. | 22 | XXVI. Pauvre mère !. | 115 |
| VI. Un bon sans griffo. | 26 | XXVII. Contul. | 120 |
| VII. Deux comédiens. | 30 | XXVIII. Nouvelle surprise. | 125 |
| VIII. Comment M. Blarzon traite une af- fère. | 35 | XXIX. La fraternité. | 128 |
| IX. Les premières armes de M. Gustave. | 39 | XXX. Bénédictin. | 133 |
| X. Les orphelins. | 44 | XXXI. L'abbé. | 137 |
| XI. Le songe et la médaille. | 47 | XXXII. Un essai inattendu. | 141 |
| XII. Un faux notaire. | 52 | XXXIII. Le départ. | 145 |
| XIII. Le voyage. | 55 | XXXIV. Histoire de la mère Langlois. | 150 |
| XIV. A Bois-le-Roi. | 59 | XXXV. Bénédictin. | 152 |
| XV. Le sang de femme. | 64 | XXXVI. Le grand Bernard. | 156 |
| XVI. Comment d'enthousiasme les copains. | 69 | XXXVII. La lettre anonyme. | 160 |
| XVII. L'indignation. | 74 | XXXVIII. Le rendez-vous. | 174 |
| XVIII. Une femme et une drague. | 80 | XXXIX. La maison isolée. | 179 |
| XIX. Confiance. | 84 | XL. Un pêche d'un nouveau genre. | 183 |
| XX. La récit d'Honoré. | 88 | XLI. La docteur Vermeil. | 188 |
| XXI. Gîte et travail. | 91 | XLII. La soirée. | 192 |
| | | XLIII. Les révelations de Gargasse. | 199 |

DEUXIÈME PARTIE
LES EXPLOITS DE LA MÈRE LANGLOIS

| | | | |
|--|-----|--|-----|
| I. Claire et André. | 205 | XXII. L'honneur. | 329 |
| II. Une bonne nuit. | 219 | XXIII. Le père et la marquis. | 335 |
| III. Le père. | 219 | XXIV. Les renseignements. | 341 |
| IV. Peste !. | 223 | XXV. Le prisonnier. | 342 |
| V. Le suicide. | 229 | XXVI. Le trésor. | 346 |
| VI. Un fait d'armes. | 234 | XXVII. Un croqueur. | 354 |
| VII. A Filles-Dieu. | 243 | XXVIII. Le père de Claire. | 367 |
| VIII. Le docteur Mouton. | 243 | XXIX. L'arrestation. | 377 |
| IX. La grande dame et l'ouvrière. | 248 | XXX. Chez le commissaire. | 382 |
| X. Mère et fille. | 256 | XXXI. Souvenir d'un autre. | 388 |
| XI. Gargasse se tire d'un mauvais pas. | 262 | XXXII. L'ormaillet. | 398 |
| XII. Un message à l'étranger. | 268 | XXXIII. Bénédictin ministre délégué. | 402 |
| XIII. Blarzon en campagne. | 272 | XXXIV. La jalousie. | 408 |
| XIV. Bénédictin. | 280 | XXXV. Le croqueur. | 415 |
| XV. L'emploi d'une journée. | 284 | XXXVI. Le diable. | 422 |
| XVI. La marquis. | 289 | XXXVII. La chambre d'Anoble. | 427 |
| XVII. Visite à Gargasse. | 296 | XXXVIII. Le châtiment. | 433 |
| XVIII. Une partie de langage. | 308 | XXXIX. Les docteur de la mère Langlois. | 438 |
| XIX. Après l'enlèvement. | 312 | XL. Ce que devint le million de Bénédictin. | 444 |
| XX. Les tocs. | 317 | XLI. Conclusion. | 447 |
| XXI. Les deux marquises. | 329 | | |

Sous. — Typ. M. et P.-E. Clément.

(Propriété de l'auteur)

Annexe VII : Résumés des chapitres précédents des *Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery et de *Maman Rose* d'Émile Richebourg, publiés dans le supplément illustré gratuit des « Grands Romanciers » de l'éditeur Rouff

3^e Année. — N^o 76. SUPPLÉMENT GRATUIT 21 MARS 1906.

SUPPLÉMENT ILLUSTRÉ DES GRANDS ROMANCIERS

Supplément gratuit. DIRECTION, ADMINISTRATION : 4, rue de La Villière, PARIS-10^e. Supplément gratuit.

Afin de permettre à tous nos nombreux lecteurs de suivre les deux grands romans actualisés en cours dans les GRANDS ROMANCIERS, nous avons décidé d'offrir gratuitement et périodiquement à nos abonnés illustrés, qui contiennent le résumé des chapitres précédents des DEUX ORPHELINES, par ADOLPHE D'ENNERY, et de MAMAN ROSE, par ÉMILE RICHEBOURG.

Il s'agit de permettre à tous nos nombreux lecteurs de suivre les deux grands romans actualisés en cours dans les GRANDS ROMANCIERS, nous avons décidé d'offrir gratuitement et périodiquement à nos abonnés illustrés, qui contiennent le résumé des chapitres précédents des DEUX ORPHELINES, par ADOLPHE D'ENNERY, et de MAMAN ROSE, par ÉMILE RICHEBOURG.

LES DEUX ORPHELINES

GRAND ROMAN DRAMATIQUE
PAR ADOLPHE D'ENNERY

1. — UN VIVANT AMBASSADEUR

— Et est-ce un homme ou un diable qui t'a fait ça ?
— Et est-ce un homme ou un diable qui t'a fait ça ?
— Et est-ce un homme ou un diable qui t'a fait ça ?

2. — UN VIVANT AMBASSADEUR

— Et est-ce un homme ou un diable qui t'a fait ça ?
— Et est-ce un homme ou un diable qui t'a fait ça ?
— Et est-ce un homme ou un diable qui t'a fait ça ?



MAMAN ROSE


GRAND ROMAN
PAR ÉMILE RICHEBOURG

3. — LE MARIAGE DE MARCEL

— Le mariage de Marcel...
— Le mariage de Marcel...
— Le mariage de Marcel...

4. — LE MARIAGE DE MARCEL

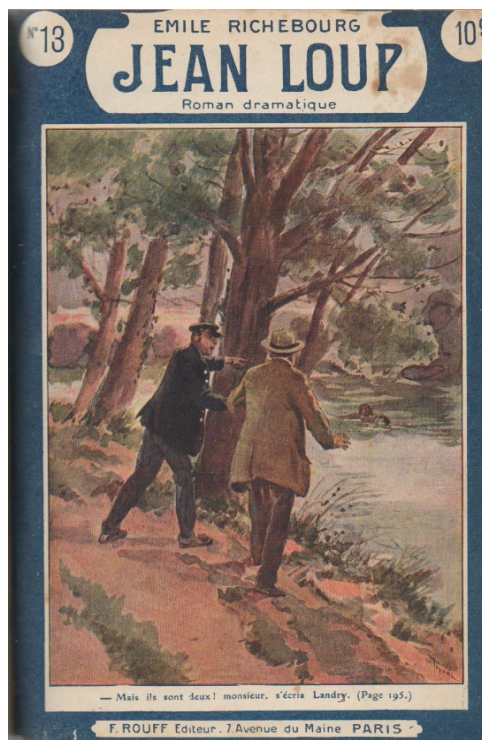
— Le mariage de Marcel...
— Le mariage de Marcel...
— Le mariage de Marcel...



(Propriété de la Bibliothèque Nationale)

Annexe VIII : Illustration et « rappel »

Exemple 1 : l'illustration du 13^{ème} fascicule de *Jean Loup* d'Émile Richebourg (J. Rouff)



(Propriété de l'auteur)

Cette illustration du 13^{ème} fascicule représente la scène où, avec l'aide de Landry (Paul de Chamarrande) et de son ami, Jean Loup sauve Jeanne Vaillant qui s'est jetée dans une rivière pour se suicider. Nous avons vu que Raoul de Simaise a tenté de violer Jeanne Vaillant ; or, Raoul de Simaise ne peut pas achever son crime, car Jean Loup intervient pour l'empêcher de violer la jeune fille ; mais, Jeanne Vaillant, qui s'était évanouie, croit qu'elle a été violée par Jean Loup. Car, lorsqu'elle reprend conscience, elle s'aperçoit que Jean Loup est dans sa chambre (l'homme sauvage y restait pour soigner la jeune fille évanouie), et parce que Raoul de Simaise s'est déjà enfui de la chambre, cela invite Jeanne Vaillant à croire qu'elle est victime de Jean Loup. C'est à la suite de cet événement que la jeune fille décide de se suicider.

Le rapport de l'illustration au texte est défini comme « *projection* » : la scène représentée est racontée à la troisième page du texte du 13^{ème} fascicule. Mais, cette scène ne se présente pas comme « un non-dit, un incompréhensible » aux yeux du lecteur qui a déjà lu ces passages situés à la fin du texte du 12^{ème} fascicule :

Elle [Jeanne Vaillant] s'habilla rapidement, avec des mouvements convulsifs ; elle ramassa sa belle chevelure noire, l'enroula sur le haut de sa tête et l'emprisonna dans un bonnet de linge. Cela fait, elle ouvrit une porte et entra dans la chambre de Jacques Vaillant. Elle s'assit devant le bureau ouvert, et sur une feuille de papier, elle écrivit :

« Je suis souillée, déshonorée. L'homme sauvage, le misérable Jean Loup est le coupable. Je ne peux plus vivre, je vais mourir !... On retrouvera mon cadavre dans la rivière.

« Mon père, plaignez-moi !

« Consolez Jacques !

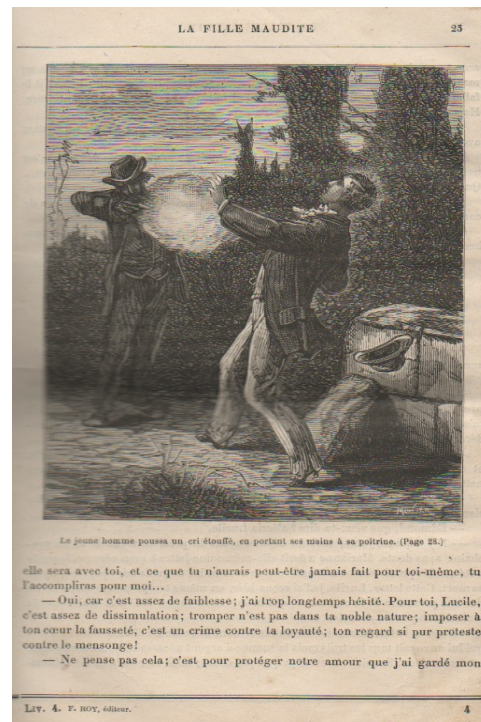
« Adieu, mon père, adieu !

« Jeanne Vaillant »

Elle plia le papier et le mit dans une enveloppe, qu'elle cacheta et sur laquelle elle traça ces trois mots : « À mon père » (É. Richebourg, *Jena Loup, op.cit.*, 12^{ème} fascicule, p.192.)

Le texte ménage ainsi le « suspense » de manière à conduire le lecteur à s'interroger sur la suite du récit et sur le sort de Jeanne Vaillant : Que deviendra-t-elle ? Va-t-elle mourir ? Va-t-elle être sauvée ? S'il en est ainsi, qui la sauvera ? C'est dans cette attente que le lecteur abordera la lecture du 13^{ème} fascicule. Or, comme nous l'avons vu, l'illustration de ce 13^{ème} fascicule anticipe déjà le dénouement de l'épisode portant sur Jeanne Vaillant, en représentant un homme qui tente de sauver une jeune fille noyée. Le « suspense » ménagé par le texte du 12^{ème} fascicule se transforme donc en « rappel » ou en « suspense paradoxal » par l'illustration du 13^{ème} fascicule.

Exemple 2 : l'illustration de la 4^{ème} livraison de *La Fille maudite* d'Émile Richebourg (F. Roy)



(Propriété de l'auteur)

Cette illustration de la 4^{ème} livraison représente la scène où Jacques Mellier tue Edmond qui est un amant de sa fille, Lucile. Si son rapport au texte est défini comme « *projection* », l'illustration ne concourt pas à la production de la « curiosité » : la scène représentée ne se présente pas comme « un non-dit, un incompréhensible » aux yeux du lecteur, puisque ce dernier a déjà lu le récit de cette dispute entre Jacques Mellier et Pierre Rouvenat, mise en scène dans le texte de la 3^{ème} livraison :

Dans la grande salle, à tâtons, il [Jacques Mellier] s'empara d'un des fusils accrochés au manteau de la cheminée ; puis, poussant une sorte de rugissement sourd, il bondit vers le corridor.

Pierre Rouvenat se trouva devant lui, barrant le passage.

— Jacques, où vas-tu ? lui demanda-t-il.

— Laisse-moi, répondit le fermier d'une voix rauque.

— Non, tu ne sortiras pas !

— Laisse-moi, te dis-je ! retire-toi, laisse-moi passer !

— Non.

— Misérable ! hurla Mellier que la fureur rendait fou.

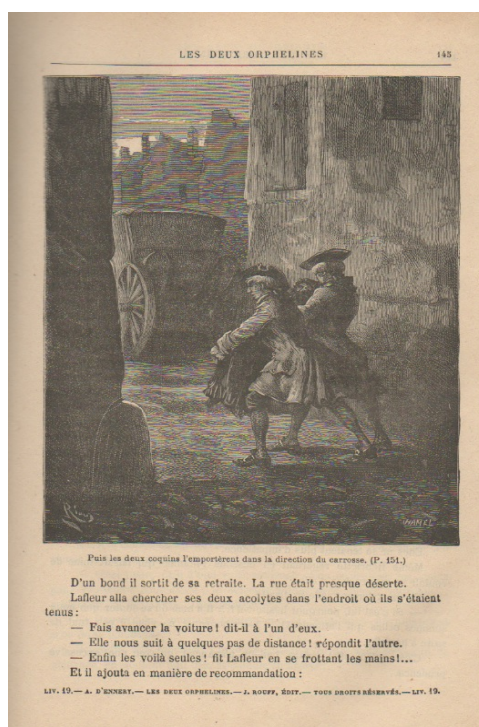
Et se ruant sur le serviteur fidèle, sur l'ami dévoué, il le saisit à la gorge et le repoussa avec une violence et une brutalité sauvages.

Rouvenat perdit l'équilibre ; en tombant, sa tête rencontra l'angle de la table, et il roula sur le carreau, où il resta étendu, tout de son long, sans connaissance.

Sans même avoir conscience de ce qu'il venait de faire, Mellier se précipita hors de la maison, tête nue, écumant de rage, aveuglé, fou, et prit sa course à travers les jardins (É. Richebourg, *La Fille maudite*, Paris, Roy, sans date, 3^{ème} livraison, p.23.)

Les passages cités suffisent à inviter le lecteur à s'interroger sur le développement futur du récit : Jacques Mellier, va-t-il vraiment tuer Edmond ? Que deviendra Lucilie si son père tue celui qu'elle aime sincèrement ? La modalité de « tension narrative » se définit comme le « suspense » à ce stade de lecture du texte de la 3^{ème} livraison. Or, la scène illustrée (« Le jeune homme poussa un cri étouffé, en portant ses mains à sa poitrine ») est située à la quatrième page de la 4^{ème} livraison. Ménagé à la lecture de la 3^{ème} livraison, le « suspense » se transforme ici en « rappel » ou en « suspense paradoxal » par l'illustration de la 4^{ème} livraison. Avant le texte, l'illustration fournit donc une réponse au questionnement du lecteur, en visualisant la scène où Jacques Mellier fusille un jeune homme dont le lecteur peut avec facilité deviner l'identité (Edmond) grâce à la lecture des livraisons précédentes.

Exemple 3 : l'illustration de la 19^{ème} livraison des *Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery (J. Rouff)



(Propriété de l'auteur)

Cette illustration de la 19^{ème} livraison représente la scène où, sur l'ordre du marquis de Presles, Lafleur avec son complice enlève Henriette Gérard. Son rapport au texte est défini comme « *projection* », puisque la scène représentée est racontée à la septième page de la 19^{ème} livraison. Mais, cette illustration ne se rapporte pas à la dynamique de la « curiosité », dans la mesure où elle ne représente pas « un non-dit, un incompréhensible ». En effet, dans la 10^{ème} livraison, le lecteur a déjà lu cette conversation entre le marquis de Presles et Lafleur :

Le valet se pencha à la portière, et aussitôt la berline roula avec une rapidité vertigineuse.

- Pourquoi ce train d'enfer ? demanda M. de Presles.
- Parce que le coche de Normandie que nous avons laissé loin derrière nous s'arrête, à Paris, sur le quai des Augustins, presque à la descente du Pont-Neuf, au coin de la rue Dauphine.
- Eh bien ?
- C'est là, continua le valet, que descendra la belle inconnue qui a eu l'honneur d'être remarquée par Monsieur le marquis.
- Alors ?...
- Et Monsieur le marquis voudra bien me permettre d'arriver le plus tôt possible au Pont-Neuf, afin que je puisse prendre, d'avance, toutes mes dispositions en vue de l'enlèvement...
- Soit !...
- Maintenant, Monsieur le marquis peut compter sur moi. Il faut plus de deux heures pour que le coche d'Evreux arrive à destination. Donc, dans trois heures, j'aurai l'honneur de rapporter à mon maître le gibier que j'aurai pris (A. d'Ennery, *Les Deux Orphelines*, Paris, Rouff, sans date, 10^{ème} livraison, p.77.)

Mise en scène dans le texte de la 10^{ème} livraison, cette conversation suggère ainsi de manière explicite l'enlèvement d'Henriette Gérard, représenté par l'illustration de la 19^{ème} livraison. À la lecture du texte de la 10^{ème} livraison, le lecteur sera invité à s'interroger sur la suite du récit et, plus précisément, sur le sort d'Henriette Gérard : Que deviendra Henriette Gérard ? Ici, la modalité de « tension narrative » se définit alors comme le « suspense », et cette tension se développe pendant la lecture des livraisons suivantes (de la 11^{ème} à la 18^{ème} livraison) dans lesquelles le texte se focalise sur les deux orphelines, Henriette et Louise, qui dissuadent Marianne Vauthier de ne pas se suicider. Car cette dernière, après avoir volé de l'argent à sa patronne sur l'ordre de Jacques Frochard, tente de se jeter dans la Seine pour réparer ses fautes. Le texte de la 18^{ème} livraison se termine par la scène où Lafleur guette une occasion favorable pour enlever Henriette, et où Marianne Vauthier, qui s'est dénoncée à la police, est emmenée par les soldats du guet au bureau de police.

Pendant ce temps, Lafleur était sorti, comme un fantôme, de la ruelle où il était prudemment réfugié, lorsque les soldats du guet avaient paru sur le quai...

– Peste ! avait-il murmuré, voilà des particuliers qui ont la réputation d'être terriblement curieux.

Et il ajoutait mentalement :

– C'est que je ne tiens pas du tout à leur dire ce que je viens faire ici, et pourquoi le carrosse qu'ils ont déjà dû remarquer stationne à quelques pas !

Tout d'abord le rusé valet avait craint que la scène se prolongeât entre les soldats et celle qu'ils allaient emmener. Aussi eut-il un véritable mouvement de joie, lorsqu'il vit le groupe, au milieu duquel s'était placée Marianne Vauthier, se diriger vers le bureau de police (A. d'Ennery, *Les Deux Orphelines*, *op.cit.*, 18^{ème} livraison, p.144.)

Le texte de la 18^{ème} livraison propose ainsi une situation suspensive dans laquelle le lecteur sera à nouveau invité à s'interroger sur le sort d'Henriette, en suggérant que Lafleur va mettre en œuvre l'enlèvement de cette jeune fille. Et, c'est dans cette attente que le lecteur abordera la lecture de la 19^{ème} livraison. Or, la « légende » de cette illustration (« Puis les deux coquins l'emportèrent dans la direction du carrosse ») est située, comme nous l'avons indiqué, à la septième page du texte de la 19^{ème} livraison. Avant le texte, l'illustration de cette livraison fournit donc une réponse à la question suscitée chez le lecteur lors de la lecture des livraisons précédentes. Le « suspense » se transforme donc en « rappel » ou en « suspense paradoxal ».

Table des matières

| | |
|---|----|
| Introduction | 8 |
| Première partie : Diffusion, consommation et réception..... | 22 |
| Chapitre I. La diffusion | 23 |
| 1.1. Le recensement des éditions..... | 23 |
| 1.1.1. <i>Bibliographie de la France et Catalogue général de la librairie française</i> | 23 |
| 1.1.2. Le nombre des éditions | 26 |
| 1.1.3. Le rythme des (re)publications..... | 29 |
| 1.1.3.1. La première phase | 29 |
| 1.1.3.2. La deuxième phase | 33 |
| 1.1.3.3. La troisième phase..... | 34 |
| 1.2. La collecte du tirage | 36 |
| 1.2.1. Le livre | 36 |
| 1.2.1.1. « Déclarations d'imprimeurs » et « Dépôt légal des livres de Paris »..... | 36 |
| 1.2.1.2. Les tirages des éditions au format in-18 Jésus (et in-16)..... | 38 |
| 1.2.1.3. L'appréciation de la diffusion des œuvres publiées au format in-18 Jésus | 41 |
| 1.2.1.4. Les tirages des éditions bon marché à 65 centimes..... | 45 |
| 1.2.2. Le périodique..... | 47 |
| 1.2.2.1. Journaux quotidiens à un sou et journaux-romans | 47 |
| 1.2.2.2. Le « Dépôt légal. Paris. Ouvrages périodiques publiées par livraisons. 1851-1913 » | 51 |
| 1.2.2.3. Les tirages des éditions en livraisons (ou en fascicules)..... | 52 |
| 1.2.2.4. L'appréciation de la diffusion des œuvres publiées en livraisons..... | 54 |
| 1.3. L'estimation du nombre des acheteurs-lecteurs | 56 |
| 1.3.1. Les acheteurs-lecteurs des <i>Filles de bronze</i> de Xavier de Montépin | 57 |
| 1.3.2. Les acheteurs-lecteurs de <i>Jean Loup</i> d'Émile Richebourg | 58 |
| 1.3.3. Les acheteurs-lecteurs de <i>Martyre !</i> d'Adolphe d'Ennery | 59 |
| Conclusion intermédiaire. Un « succès » moins quantitatif que qualitatif ?..... | 61 |
| Chapitre II. La consommation..... | 63 |
| 2.1. Prix de vente de l'imprimé et revenu | 63 |
| 2.2. La consommation des imprimés : le cas de trente-quatre familles françaises | 65 |

| | |
|--|-----|
| 2.2.1. Les familles à faibles revenus | 65 |
| 2.2.1.1. Les familles qui ne disposent pas de 500 francs par an et n'achètent pas d'imprimés | 66 |
| 2.2.1.2. Les consommateurs d'imprimés qui ne disposent pas de 500 francs par an | 68 |
| 2.2.2. Les familles à forts revenus..... | 73 |
| 2.2.2.1. Les familles qui disposent plus de 500 francs par an et sont indifférentes à la consommation d'imprimés | 73 |
| 2.2.2.2. Les consommateurs d'imprimés qui disposent plus de 500 francs par an .. | 75 |
| 2.3. L'accès des couches populaires aux éditions en livraisons, en fascicules et en livre | 81 |
| Chapitre III. La réception | 87 |
| 3.1. Le temps de lecture | 87 |
| 3.2. La réception critique de la fiction populaire | 92 |
| 3.2.1. La question morale | 93 |
| 3.2.2. La question esthétique | 97 |
| 3.3. Les scènes de lecture | 99 |
| Deuxième partie : La captation romanesque | 107 |
| Chapitre IV. Mise au point propédeutique : la lecture inférée de la poétique du texte..... | 108 |
| 4.1. La lecture comme structure textuelle | 108 |
| 4.2. La lecture entre « <i>storytelling</i> » et « <i>storyplaying</i> »..... | 114 |
| Chapitre V. Le roman de la victime comme mimésis et ses effets | 121 |
| 5.1. L' <i>incipit</i> | 122 |
| 5.2. La « temporalisation » et la « localisation »..... | 126 |
| 5.3. La construction du personnage..... | 131 |
| 5.4. Le rôle des expressions figées ou semi-figées | 138 |
| 5.4.1. L'effet de « déjà vu » et de « déjà lu »..... | 138 |
| 5.4.2. L'usage de la formule : « un de ces... qui » et de sa variation | 141 |
| 5. 5. Les scènes dialoguées..... | 144 |
| Chapitre VI. Le narrateur du roman de la victime | 149 |
| 6.1. L'invitation dans le monde fictionnel | 149 |
| 6.2. La vraisemblabilisation du récit par le narrateur : l'usage de l'énoncé au présent gnomique..... | 154 |
| 6.3. La « fonction idéologique » | 156 |

| | |
|---|-----|
| Chapitre VII. « Effet-personnage » et lecture | 163 |
| 7.1. Prévision et interprétation : le <i>lectant</i> | 163 |
| 7.1.1. Le <i>lectant jouant</i> | 164 |
| 7.1.2. Le <i>lectant interprétant</i> | 168 |
| 7.2. Système de sympathie et <i>lisant</i> | 170 |
| 7.2.1. Le « code narratif » | 171 |
| 7.2.2. Le « code affectif »..... | 174 |
| 7.2.3. Le « code culturel » | 176 |
| 7.2.4. L'analyse d'un passage | 177 |
| 7.3 L'investissement pulsionnel : le <i>lu</i> | 179 |
| 7.3.1. La <i>libido sciendi</i> | 179 |
| 7.3.2. La <i>libido sentiendi</i> | 181 |
| 7.3.3. La <i>libido dominandi</i> | 183 |
| 7.3.4. L'investissement pulsionnel dans le Mal | 186 |
| Chapitre VIII. Tension, passion et lecture..... | 189 |
| 8.1. Le « <i>nœud</i> » : début et fin d'un chapitre | 189 |
| 8.2. Le retardement d'une réponse à la question du lecteur..... | 195 |
| 8.3. La dialectique de l'incertitude et de l'anticipation..... | 200 |
| 8.4. La poétique feuilletonesque : découpage du texte et tension | 203 |
| 8.5. « Rappel » et désir du « retour du Même »..... | 210 |
| Chapitre IX. « Logos » et « pathos » : la lecture axiologique et émotionnelle | 216 |
| 9.1. La prégnance des valeurs largement partagées dans la production des émotions... 216 | |
| 9.2. L'autorité du narrateur dans la production des émotions..... | 221 |
| 9.3. Hésitation des sentiments et « dimension argumentative des discours »..... | 228 |
| Conclusion intermédiaire. Les « pratiques d'appropriation différentielles » programmées dans le texte..... | 235 |
| Troisième partie : La « poétique du support » | 241 |
| Chapitre X. Mise au point propédeutique : la lecture « historique » dérivée à travers le travail éditorial | 242 |
| 10.1. La « poétique du support »..... | 242 |
| 10.2. L'inscription du texte dans le régime d'historicité..... | 248 |
| Chapitre XI. Construction du livre (ou de l'objet imprimé) et modalité de la lecture | 253 |
| 11.1. L'organisation extérieure du livre (ou de l'objet imprimé)..... | 253 |

| | |
|---|-----|
| 11.1.1. Le livre : édition au format in-18 Jésus et édition bon marché à 65 centimes | 253 |
| 11.1.2. Le cahier : l'édition en livraisons et en fascicules | 259 |
| 11.1.3. La publication dans les journaux-romans..... | 264 |
| 11.2. L'organisation intérieure du livre (ou de l'objet imprimé) | 268 |
| 11.2.1. Mise en page et typographie : le texte en plusieurs colonnes | 269 |
| 11.2.2. Mise en page et typographie : le texte imprimé en pleine page | 273 |
| 11.2.3. Mise en page et typographie de l'édition bon marché à 65 centimes | 277 |
| Conclusion intermédiaire. Les mises en condition de la lecture par différentes formes éditoriales de publication..... | 283 |
| Chapitre XII. Périodique, livre, « tension narrative » | 286 |
| 12.1. Le moment de l'effet de « tension narrative » | 286 |
| 12.2. Le découpage du texte dans le journal comme vecteur de la « tension narrative » | 290 |
| 12.3. Le découpage du texte dans l'édition en livraisons et en fascicules | 294 |
| 12.4. L'effort éditorial à des fins de production de l'effet de « tension narrative »..... | 297 |
| Conclusion intermédiaire. Déplacement d'une telle forme éditoriale à l'autre et fonctionnalité de l'effet de « tension narrative »..... | 300 |
| Chapitre XIII. L'Annonce publicitaire | 303 |
| 13.1. L'annonce de publication en feuillets | 303 |
| 13.2. L'annonce de l'édition en livraisons, en fascicules, et de l'édition bon marché à 65 centimes..... | 308 |
| 13.3. L'annonce de la publication dans les journaux-romans | 313 |
| Chapitre XIV : L'illustration | 317 |
| 14.1. L'illustration de couverture de l'édition bon marché à 65 centimes..... | 317 |
| 14.2. L'illustration de la 1 ^{ère} livraison et du 1 ^{er} fascicule..... | 322 |
| 14.3. L'illustration de chaque livraison et de chaque fascicule | 325 |
| 14.3.1. Le rapport dominant image/texte : le cas de l'illustration de chaque livraison et de chaque fascicule..... | 325 |
| 14.3.2. La « curiosité » | 327 |
| 14.3.3. « Rappel » ou « suspense paradoxal »..... | 330 |
| 14.3.4. Anticipation erronée ou « surprise » | 336 |
| 14.4. L'illustration insérée dans le texte | 339 |
| 14.4.1. Le rapport dominant image/texte : le cas de l'illustration insérée dans le texte | 339 |

| | |
|---|-----|
| 14.4.2. « <i>Simultané</i> » | 341 |
| 14.4.3. « <i>Rétrojection</i> » | 345 |
| Chapitre XV. L'intervention éditoriale sur le texte : du texte feuilletonesque au texte | |
| livresque | 348 |
| 15.1. Pour un examen comparatif des textes | 348 |
| 15.1.1. Le corpus d'étude | 348 |
| 15.1.2. Deux questions fondamentales | 351 |
| 15.2. La coupe et ses effets | 352 |
| 15.2.1. L'amputation de l'alinéa | 353 |
| 15.2.2. Le façonnement des descriptions | 358 |
| 15.2.2.1. Les paysages | 359 |
| 15.2.2.2. Les actions des personnages | 361 |
| 15.2.2.3. L'intériorité des personnages | 363 |
| 15.2.3. Le resserrement narratif | 368 |
| 15.2.3.1. Suppression et résumé des épisodes ou des scènes considérées comme | |
| secondaires | 368 |
| 15.2.3.2. La simplification des scènes dialoguées | 371 |
| 15.3. Les intentions éditoriales de la coupe | 376 |
| 15.3.1. L'affaiblissement de la poétique feuilletonesque | 376 |
| 15.3.2. L'adaptation du texte feuilletonesque à une nouvelle sérialité éprise de rapidité | |
| narrative | 378 |
| 15.3.3. La question des textes non abrégés | 381 |
| 15.4. Le retour au « mélo » : le cas des <i>Deux Orphelines</i> | 383 |
| 15.4.1. Les récits secondaires supprimés | 383 |
| 15.4.2. <i>Les Deux orphelines</i> et ses publics différenciés | 388 |
| 15.4.3. <i>Les Deux Orphelines</i> et le « Livre illustré » | 393 |
| 15.5. La censure éditoriale : le cas de <i>La Porteuse de pain</i> | 395 |
| 15.5.1. Le nettoyage des références religieuses | 395 |
| 15.5.3. La laïcisation culturelle par le roman ? | 403 |
| Conclusion | 410 |
| Bibliographie | 420 |
| Œuvres littéraires | 420 |

| | |
|---|---------|
| Corpus principal | 420 |
| Corpus étendu et autres œuvres..... | 421 |
| Littérature populaire et culture médiatique | 422 |
| Théorie de la littérature, critique littéraire, linguistique..... | 425 |
| Histoire de l'édition, de la librairie et de la lecture | 429 |
| Histoire de la France, histoire culturelle | 432 |
| Sources diverses | 434 |
| Sources d'Archives | 435 |
| Annexes | 436 |
| Annexe I : Liste des romans publiés dans Le Petit Journal entre 1874 et 1914..... | 436 |
| Annexe II : <i>Courbes des (re)publications</i> | 446 |
| Annexe III : Listes des tirages des œuvres publiées au format in-18 Jésus (in-12), ou in-16, entre 1875 et 1895 | 450 |
| Annexe IV : Liste des tirages des œuvres publiées en livraisons entre 1876 et 1892..... | 463 |
| Annexe V : « Table des chapitres » de l'édition au format in-18 Jésus des <i>Deux Berceaux</i> d'Émile Richebourg | 466 |
| Annexe VI : La « page de titre », le « faux-titre », la « table des matières » de l'édition en livraisons de <i>L'Enfant du faubourg</i> d'Émile Richebourg | 467 |
| Annexe VII : Résumés des chapitres précédents des <i>Deux Orphelines</i> d'Adolphe d'Ennery et de <i>Maman Rose</i> d'Émile Richebourg, publiés dans le supplément illustré gratuit des « Grands Romanciers » de l'éditeur Rouff..... | 468 |
| Annexe VIII : Illustration et « rappel » | 469 |

Table des illustrations

| | |
|--|-----|
| Figure 1 : Couverture de l'édition au format in-18 Jésus, publiée par l'éditeur Dentu | 254 |
| Figure 2 : Dos de l'édition au format in-18 Jésus, publiée par l'éditeur Dentu | 254 |
| Figure 3 : Page du « faux-titre » de l'édition au format in-18 Jésus, publiée par l'éditeur Dentu | 255 |
| Figure 4 : Liste des « Ouvrages du même auteur » de l'édition au format in-18 Jésus, publiée par l'éditeur Dentu | 255 |
| Figure 5 : « Page de titre » de l'édition au format in-18 Jésus, publiée par l'éditeur Dentu .. | 255 |
| Figure 6 : Couverture de l'édition bon marché à 65 centimes, publiée par l'éditeur Rouff .. | 257 |
| Figure 7 : Dos de l'édition bon marché à 65 centimes, publiée par l'éditeur Rouff | 257 |
| Figure 8 : Couverture verso de l'édition à 65 centimes, publiée par l'éditeur Rouff..... | 257 |
| Figure 9 : Page du « faux-titre » de l'édition bon marché à 65 centimes, publiée par l'éditeur Rouff..... | 258 |
| Figure 10 : Page consacrée à la publicité de l'édition bon marché à 65 centimes, publiée par l'éditeur Rouff..... | 258 |
| Figure 11 : « Page de titre » de l'édition bon marché à 65 centimes, publiée par l'éditeur Rouff..... | 258 |
| Figure 12 : Couverture de la 1 ^{ère} livraison publiée par l'éditeur Roy | 259 |
| Figure 13 : Première page de la 27 ^{ème} livraison publiée par l'éditeur Roy | 259 |
| Figure 14 : Couverture de l'édition en fascicules de <i>La Dame voilée</i> , publiée par l'éditeur Rouff..... | 262 |
| Figure 15 : Couverture de l'édition en fascicules de <i>La Porteuse de pain</i> , publiée par l'éditeur Fayard..... | 262 |
| Figure 16 : Couverture du 4 ^{ème} fascicule de <i>Jean Loup</i> , publié par l'éditeur Rouff | 263 |
| Figure 17 : Couverture du 6 ^{ème} fascicule de <i>Jean Loup</i> , publié par l'éditeur Rouff | 263 |
| Figure 18 : Couverture du 8 ^{ème} fascicule de <i>La Porteuse de pain</i> , publié par l'éditeur Geffroy | 263 |
| Figure 19 : Couverture du 10 ^{ème} fascicule de <i>La Porteuse de pain</i> , publié par l'éditeur Geffroy | 263 |
| Figure 20 : Couverture des « Grands Romanciers » de l'éditeur Rouff..... | 265 |
| Figure 21 : Couverture du « Conteur populaire » de l'éditeur Rouff..... | 265 |

| | |
|--|-----|
| Figure 22 : « Couverture » destinée à la reliure : cas des « Grands Romanciers » de l'éditeur Rouff..... | 266 |
| Figure 23 : « Table de matières » des « Grands Romanciers » de l'éditeur Rouff | 266 |
| Figure 24 : « Résumé des chapitres parus » des « Grands Romanciers » de l'éditeur Rouff | 268 |
| Figure 25 : Mise en page du texte publié dans <i>Le Petit Journal</i> | 270 |
| Figure 26 : Mise en page du texte imprimé sur trois colonnes : le cas des « Grands Romanciers » de l'éditeur Rouff | 271 |
| Figure 27 : Mise en page du texte imprimé sur trois colonnes : le cas des « Romanciers Populaires » de l'éditeur Geffroy | 271 |
| Figure 28 : Mise en page du texte imprimé sur deux colonnes : le cas de l'édition en livraisons des <i>Deux Orphelines</i> , publiée par l'éditeur Rouff..... | 272 |
| Figure 29 : Mise en page du texte imprimé sur deux colonnes : le cas de l'édition en fascicules de <i>La Porteuse de pain</i> , publiée par l'éditeur Geffroy..... | 272 |
| Figure 30 : Mise en page du texte imprimé en pleine page : le cas de l'édition en livraisons des <i>Deux mères</i> publiée par l'éditeur Roy | 274 |
| Figure 31 : Mise en page du texte imprimé en pleine page : le cas de l'édition en fascicules de <i>La Porteuse de pain</i> , publiée par l'éditeur Fayard | 275 |
| Figure 32 : Mise en page du texte imprimé en pleine page : le cas de l'édition en fascicules de <i>La Dame voilée</i> , publiée par l'éditeur Rouff..... | 275 |
| Figure 33 : Mise en page du texte imprimé en pleine page : le cas de l'édition au format in-18 Jésus de <i>La Dame voilée</i> publiée par l'éditeur Dentu | 276 |
| Figure 34 : Mise en page du texte imprimé en pleine page : le cas de l'édition bon marché à 65 centimes de <i>La Porteuse de pain</i> publiée par l'éditeur Fayard | 278 |
| Figure 35 : Qualité des caractères utilisés dans l'édition bon marché à 65 centimes : le cas de <i>La Porteuse de pain</i> publié par l'éditeur Fayard..... | 279 |
| Figure 36 : Qualité des caractères utilisés dans l'édition bon marché à 65 centimes : le cas des <i>Deux Orphelines</i> publié par l'éditeur Rouff..... | 279 |
| Figure 37 : Qualité des caractères utilisés dans l'édition bon marché à 65 centimes : le cas de <i>L'Enfant du faubourg</i> publié par l'éditeur Rouff..... | 280 |
| Figure 38 : Texte imprimé à l'envers sur la page : le cas de <i>Petite mère</i> publié par l'éditeur Rouff..... | 280 |
| Figure 39 : Découpage du texte publié dans <i>Le Petit Journal</i> respectant la division des chapitres déterminée par l'auteur | 290 |

| | |
|---|-----|
| Figure 40 : Texte découpé en milieu de chapitre : 43 ^{ème} feuillet contenant la première moitié du chapitre XVI de <i>L'Enfant du faubourg</i> publié dans <i>Le Petit Journal</i> | 291 |
| Figure 41 : Texte découpé en milieu de chapitre : 44 ^{ème} feuillet contenant la dernière moitié du chapitre XVI de <i>L'Enfant du faubourg</i> publié dans <i>Le Petit Journal</i> | 291 |
| Figure 42 : Texte découpé en milieu de chapitre : le 52 ^{ème} feuillet contenant la première moitié du chapitre LI de la première partie de <i>La Porteuse de pain</i> publié dans <i>Le Petit Journal</i> | 293 |
| Figure 43 : Texte découpé en milieu de chapitre : le 52 ^{ème} feuillet contenant la dernière moitié du chapitre LI de la première partie de <i>La Porteuse de pain</i> publié dans <i>Le Petit Journal</i> | 293 |
| Figure 44 : Texte découpé en milieu de phrase : le cas de l'édition en livraisons des <i>Deux Orphelines</i> publiée par l'éditeur Rouff | 294 |
| Figure 45 : Texte découpé en milieu du mot : le cas de l'édition en livraisons des <i>Deux Orphelines</i> publiée par l'éditeur Rouff | 295 |
| Figure 46 : Texte découpé en milieu de phrase : le cas de l'édition en fascicules de <i>La Dame voilée</i> publiée par l'éditeur Rouff..... | 295 |
| Figure 47 : Texte découpé en milieu du mot : le cas de l'édition en fascicules de <i>La Dame voilée</i> publiée par l'éditeur Rouff..... | 296 |
| Figure 48 : Blanc typographique introduit entre un chapitre et le suivant : le cas de l'édition au format in-18 Jésus de <i>L'Enfant du faubourg</i> publiée par l'éditeur Dentu..... | 298 |
| Figure 49 : Blanc typographique introduit entre un chapitre et le suivant : le cas de l'édition bon marché à 65 centimes de <i>L'Enfant du faubourg</i> publiée par l'éditeur Rouff..... | 299 |
| Figure 50 : Annonce publicitaire du <i>Remords d'un ange</i> mis en feuillet dans <i>Le Petit Journal</i> | 304 |
| Figure 51 : Annonce publicitaire de l'édition en livraisons de <i>L'Idiote</i> publiée par l'éditeur Roy | 309 |
| Figure 52 : Annonce publicitaire de l'édition en livraisons d' <i>Andréa la Charmeuse</i> publiée par l'éditeur Roy..... | 310 |
| Figure 53 : Annonce publicitaire de l'édition en fascicules de <i>La Porteuse de pain</i> publiée par l'éditeur Fayard | 310 |
| Figure 54 : Annonce publicitaire de l'édition en livraisons des <i>Deux Orphelines</i> publiée par l'éditeur Rouff..... | 311 |
| Figure 55 : Annonce publicitaire de l'édition bon marché à 65 centimes des <i>Deux Orphelines</i> publiée par l'éditeur Rouff | 312 |

| | |
|---|-----|
| Figure 56 : Annonce publicitaire des « Grands Romanciers » insérée dans <i>Le Petit Journal</i> | 314 |
| Figure 57 : Illustration de la couverture de l'édition bon marché à 65 centime de <i>Martyre !</i> publiée par l'éditeur Rouff | 318 |
| Figure 58 : Illustration de la couverture de l'édition bon marché à 65 centime de <i>La Porteuse de pain</i> publiée par l'éditeur Fayard | 321 |
| Figure 59 : Illustration de la couverture de la 1 ^{ère} livraison des <i>Deux Orphelines</i> , publiée par l'éditeur Rouff | 323 |
| Figure 60 : Illustration de la couverture du 1 ^{er} fascicule de <i>Jean Loup</i> , publié par l'éditeur Rouff | 323 |
| Figure 61 : Illustration de la première page de la 12 ^{ème} livraison des <i>Deux Orphelines</i> , publiée par l'éditeur Rouff | 328 |
| Figure 62 : Illustration de la couverture du 4 ^{ème} fascicule de <i>Jean Loup</i> , publié par l'éditeur Rouff | 329 |
| Figure 63 : Illustration de la première page de la 24 ^{ème} livraison de <i>La Porteuse de pain</i> , publiée par l'éditeur Roy | 331 |
| Figure 64 : Illustration de la couverture du 12 ^{ème} fascicule de <i>Jean Loup</i> , publié par l'éditeur Rouff | 333 |
| Figure 65 : Illustration de la première page de la 18 ^{ème} livraison de <i>L'Enfant du faubourg</i> , publiée par l'éditeur Roy | 337 |
| Figure 66 : Illustration insérée dans l'édition en fascicules de <i>Jean Loup</i> , publiée par l'éditeur Rouff | 342 |
| Figure 67 : Illustration insérée dans l'édition bon marché à 65 centimes de <i>Martyre !</i> , publiée par l'éditeur Rouff | 344 |
| Figure 68 : Illustration insérée dans l'édition en fascicules de <i>Jean Loup</i> , publiée par l'éditeur Rouff | 346 |

Table des tableaux

| | |
|--|-----|
| Tableau 1 : « Nombre des éditions »..... | 27 |
| Tableau 2 : Tirages des éditions in-18 Jésus (et in-16)..... | 38 |
| Tableau 3 : « Tirages du <i>Petit Journal</i> »..... | 47 |
| Tableau 4 : « Tirages des éditions en livraisons »..... | 52 |
| Tableau 5 : Distribution de trois types de rapport image/texte | 327 |
| Tableau 6 : Distribution de trois types de rapport image/texte | 341 |

Index

- Aigremont, Paul d' (pseudonyme de Jeanne-Thérèse Lapeyrère), 438, 439, 440, 441
- Aimard, Gustave, 54, 62, 383, 388, 393, 451, 464
- Aléria, Jean d', 442, 443, 445
- Amossy, Ruth, 141, 142, 154, 156, 162, 163, 216, 217, 219, 228, 236, 412, 419, 425, 426
- Angenot, Marc, 150, 418, 422, 426
- Artiaga, Loïc, 92, 105, 106, 114, 411, 422, 424, 429
- Artigues, Baron d', 66, 88
- Audouin, Maxime, 443, 444, 445
- Aureau (imprimeur), 38
- Aziza, Claude, 12, 422
- Bal, Mieke, 171, 172, 394, 426
- Balzac, Honoré de, 15, 19, 97, 116, 117, 118, 130, 136, 393, 431, 452
- Barba, Gustave (éditeur), 35
- Barbier, Frédéric, 25, 40, 45, 51, 64, 65, 99, 102, 104, 260, 278, 410, 425, 429
- Baroni, Raphaël, 123, 124, 166, 173, 189, 190, 191, 192, 200, 201, 202, 203, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 236, 288, 289, 295, 307, 308, 320, 332, 355, 361, 412, 426
- Barthes, Roland, 118, 119, 121, 426, 428
- Basset, Serge (pseudonyme de Hippolyte Gaëtan Chapoton), 445
- Baudinière (éditeur), 455
- Bazan, Noël, 441, 442
- Beauvoir, Simone de, 96
- Bellanger, Claude, 47, 429
- Belot, Adolphe, 28, 29, 43, 44, 55, 254, 437, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 460, 461, 462, 463, 464
- Benveniste, Émile, 125, 149, 426
- Bergson, Louis, 83, 87, 88, 89, 432
- Bernède, Arthur, 11
- Bérot-Berger, 72
- Bertheault, William, 67, 105
- Berthet, Élie, 19, 437, 453
- Bertnay, Paul, 444, 445
- Bethléem (abbé Louis-Henri), 94, 434
- Bias, Camille, 436
- Blavet, Émile, 443
- Boisgard, Hippolyte (éditeur), 35
- Boisgobey, Fortuné du, 18, 19, 42, 94, 437, 453, 454, 455, 456, 459, 460, 464
- Boissière, Albert, 444
- Borel, Pierre, 444, 445
- Boubée, Simon, 441, 442
- Boudon, Raymond, 217, 218, 426
- Bourget, Paul, 43, 44, 61, 96, 433, 458
- Boussenard, Louis, 440
- Bouvier, Alexis, 35, 42, 51, 55, 62, 325, 436, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 464
- Bresson, François, 14, 429
- Briand, Aristide, 407
- Brienne, Jacques, 11
- Bry, Joseph (éditeur), 35
- Budé, Eugène de, 95, 434
- Cadot, Édouard, 439
- Cahu, Théodore, 443
- Caron, François, 64
- Cassigneul (imprimeur), 49
- Certeau, Michel de, 119, 237, 239, 429
- Cetre, Nathalie, 25, 29, 85, 296, 311, 429
- Chabrilat, Henri, 439
- Champol, G. L., 441
- Charaire (imprimeur), 38, 51, 52, 53
- Charaudeau, Patrick, 216, 426
- Charles, Christophe, 84, 432
- Charles, Michel, 14, 239, 426
- Charpentier (éditeur), 35, 41, 42, 79, 83, 343, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462
- Chartier, Anne-Marie, 16, 429
- Chartier, Roger, 14, 16, 17, 20, 87, 103, 107, 119, 241, 242, 243, 244, 247, 248, 249, 250, 269, 281, 285, 300, 342, 343, 352, 410, 414, 425, 429, 430, 431
- Chassignet, 70
- Chevalier, Émile, 81, 432
- Chevalier, Louis, 116, 432
- Cholvy, Gérard, 404, 432
- Christophe, Moreau, 84, 432, 436
- Cim, Albert, 47, 49, 158, 189, 434
- Claretie, Jules, 49, 80
- Clémenceau, Georges, 407

Cohn, Dorrit, 174, 175, 222, 354, 365, 426
 Colomb, J., 439
 Combes, Émile, 406, 407
 Compagnon, Antoine, 238, 394, 426
 Compère, Daniel, 3, 13, 56, 57, 204, 246, 348, 349, 379, 392, 394, 422, 423, 424
 Conihout, Isabelle de, 44, 430
 Constans, Ellen, 8, 9, 10, 12, 13, 20, 97, 126, 127, 144, 162, 203, 204, 211, 215, 227, 282, 371, 416, 423
 Corbin, Alain, 17, 90, 91, 93, 115, 433, 434
 Cornely, 8
 Cottour, Thierry, 380, 423
 Couégnas, Daniel, 8, 121, 122, 138, 144, 145, 149, 176, 177, 185, 186, 190, 191, 200, 214, 215, 304, 306, 317, 319, 323, 423
 Crubellier, Maurice, 14, 430
 Dalmont, Alex, 444, 445
 Dalsème, A. J., 437, 438
 Darnton, Robert, 109, 248, 430, 433
 Daudet, Alphonse, 28, 41, 102, 453, 455, 458, 459
 Daudet, Ernest, 437, 440, 442, 462
 Decourcelle, Pierre, 8, 9, 11, 18, 35, 45, 46, 94, 442, 444
 Degorce-Cadot (éditeur), 39, 450, 451, 454, 455
 Delaire, Alexis, 74, 84
 Delpit, Édouard, 94, 442
 Demesse, Henri, 8, 51, 94, 440, 441, 461
 Démier, Francis, 404, 405, 406, 407, 433
 Dentu (éditeur), 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 37, 39, 41, 42, 43, 57, 58, 64, 81, 122, 155, 166, 184, 253, 254, 255, 256, 275, 276, 297, 298, 350, 381, 382, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462
 Descaves, Lucien, 18, 434
 Destenay (Imprimeur), 38
 Devigne, Roger, 278, 430
 Dollfus, Aimé, 436
 Donnaud (imprimeur), 37, 39
 Dreyfus, Alfred, 406
 Duchet, Claude, 142, 143, 426
 Ducrot, Oswald, 134, 426
 Dufays, Jean-Louis, 111, 427
 Dumas, Alexandre, 11, 19, 80, 82, 393, 434, 451, 454
 Dupont (imprimeur), 37, 39
 Duquesnel, Félix, 18, 19, 434, 443, 444
 Durand, Frédérick, 12, 26, 423
 Duroselle, Jean-Baptiste, 89, 433
 Eco, Umberto, 10, 110, 111, 112, 113, 164, 191, 193, 201, 204, 205, 213, 236, 237, 239, 243, 248, 297, 412, 417, 423, 427
 Eichler (éditeur), 379
 Ély-Montclerc (pseudonyme de Mary Cornely, née Galy), 8, 11, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445
 Enault, Étienne, 80, 254, 437
 Ennery, Adolphe d', 8, 9, 10, 12, 18, 20, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 33, 34, 37, 38, 39, 41, 44, 45, 47, 48, 50, 51, 52, 57, 59, 62, 78, 80, 82, 90, 121, 127, 128, 129, 130, 131, 135, 136, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 150, 151, 152, 153, 172, 173, 174, 175, 177, 181, 183, 195, 196, 217, 229, 246, 253, 258, 267, 272, 294, 301, 304, 305, 310, 318, 319, 320, 322, 327, 340, 343, 344, 345, 349, 350, 360, 383, 384, 385, 387, 388, 390, 391, 394, 410, 415, 423, 435, 438, 446, 458, 459, 462, 468, 473, 474
 Erckmann-Chatrion, 451, 455, 456, 458, 459, 461
 Escard, François, 71, 73
 Esquier, Charles, 442, 443, 444
 Ethuin, Philippe, 348, 377, 422, 423, 424
 Falloux, Alfred de, 13
 Fanjung, Nicolas, 78, 80, 90
 Fayard (éditeur), 8, 14, 16, 24, 27, 45, 55, 64, 82, 83, 249, 261, 262, 274, 275, 277, 278, 279, 310, 317, 320, 321, 324, 350, 351, 363, 369, 370, 374, 378, 379, 380, 382, 395, 396, 397, 398, 400, 401, 402, 403, 408, 425, 429, 430, 431, 432, 463, 464
 Febvre, Lucien, 242, 256, 284, 430
 Fernand-Hue, 19
 Ferry, Jules, 13, 14, 156, 404, 417
 Féval, Paul, 11, 19, 42, 46, 54, 62, 80, 254, 383, 388, 452, 453, 454, 455, 458, 461, 463, 464
 Flaubert, Gustave, 95, 343, 345, 452, 454, 455, 456, 457, 458, 459
 G. Bruno, 408
 Gaboriau, Émile, 55, 62, 254, 451, 455, 464

Galliffet, Gaston de, 406
 Garches, Jacques de, 441
 Gastyne, Jules de (pseudonyme de Jules de Benoist), 8, 11, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444
 Gaud, Auguste, 94
 Geffroy (éditeur), 24, 50, 54, 58, 151, 192, 262, 263, 264, 271, 272, 277
 Genette, Gérard, 8, 125, 126, 145, 146, 156, 171, 172, 222, 258, 306, 324, 363, 368, 427
 Germain, Henri, 441, 442, 443
 Gervais-Zaninger, Marie-Annick, 359, 366, 427
 Gibon, Fénelon, 69, 76, 105
 Giffard, Pierre, 443
 Gilmont, Jean-François, 245, 430
 Ginzburg, Carlo, 112, 433
 Godechot, Jacques, 47, 429
 Goedorp, Victor, 444
 Goncourt, Edmond et Jules de, 451, 461
 Goulemot, Jean Marie, 116, 430
 Grandjean-Hogg, Catherine, 45, 430
 Gréville, Henry, 437, 442, 453, 456, 459, 460, 461, 462
 Grison, Georges, 439, 440
 Grivel, Charles, 122, 123, 126, 128, 132, 156, 167, 168, 176, 179, 180, 313, 325, 326, 340, 343, 418, 423, 427
 Guérin, Adeline, 69, 70, 75, 76, 77, 78, 88, 90, 104, 349, 424
 Guérin, Urbain, 69, 70, 75, 76, 77, 78, 88, 90, 104, 349, 424
 Guérout, Constant, 94, 394, 436, 454
 Guesde, Jules, 406
 Guiral, Pierre, 47, 429
 Guise, René, 70, 348, 379, 424
 Guizot, François, 13
 Hachette (éditeur), 42, 111, 116, 359, 373, 427, 428, 432, 435, 450, 451, 453, 454, 455, 457, 458
 Halsall, Albert W., 160, 427
 Hamon, Philippe, 121, 132, 133, 134, 237, 412, 426, 427, 428
 Havard, Gustave (éditeur), 35, 64, 460
 Hébrard, Jean, 14, 16, 76, 105, 429, 430, 431
 Hetzel (éditeur), 41, 42, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462
 Hubscher, Ronald, 83, 87, 88, 89, 432
 Hugo, Victor, 41, 42, 56, 62, 78, 79, 84, 184, 185, 260, 450, 451, 453, 454, 457, 459, 460, 461, 463, 464
 Iser, Wolfgang, 108, 109, 111, 173, 194, 196, 236, 238, 243, 248, 249, 427
 Ivoi, Paul d', 439, 440, 444
 Janin, Jules, 97
 Jaume (ancien inspecteur principal de la sûreté), 443
 Jauss, Hans Robert, 108, 109, 111, 243, 427
 Jouve, Vincent, 111, 113, 118, 122, 125, 126, 129, 132, 133, 134, 135, 136, 154, 162, 163, 165, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 179, 180, 181, 182, 185, 196, 202, 212, 219, 220, 222, 332, 344, 353, 361, 365, 367, 412, 418, 427
 Kalifa, Dominique, 50, 63, 64, 65, 270, 303, 378, 424, 431
 Kapp (imprimeur), 39
 Kéravic, Yan', 74
 Kock, Charles-Paul de, 35, 42, 46, 60, 302, 378, 450, 451, 452, 454, 458
 Lacassin, Francis, 408
 Lachâtre, Maurice, 85
 Laffont, Robert, 11, 12, 408
 Langevin, J., 93
 Lanston, Tolbert, 51
 Larousse (imprimeur), 52, 53
 Laufer, Roger, 245, 255, 258, 431
 Launay, Louis, 55, 463
 Lautréamont, 166, 434
 Le Play, Frédéric, 65, 66, 81, 82, 83, 410
 Leblanc, Maurice, 11
 Lebrun, Pierre, 72, 80
 Leclercq, Jean, 81, 424
 Legay, Henri, 436
 Lejeune, Dominique, 406, 407, 408, 433
 Lemerre (éditeur), 41, 43, 457, 458, 459, 461
 Lenoble, Benoît, 303, 424
 Lequin, Yves, 82, 83, 87, 88, 89, 432
 Leroux, Gaston, 11, 94
 Lesueur, Daniel, 351, 441, 442
 Létang, Louis, 8, 11, 440, 441, 442, 443, 444, 445
 Letourneux, Matthieu, 260, 317, 321, 332, 343, 392, 424

Lévy (éditeur), 4, 41, 83, 450, 451, 452, 454, 459, 462
 Lintvelt, Jaap, 248, 427
 Lostin, Pierre, 440, 441
 Loti, Pierre, 41, 61, 462
 Louandre, Charles, 98
 Louis, Clément-Eugène, 8, 11, 17, 55, 71, 72, 79, 83, 87, 88, 89, 94, 116, 128, 143, 160, 205, 359, 388, 393, 432, 433, 434, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 456, 458, 463, 464
 Louis-Philippe, 15, 160
 Lungo, Andrea Del, 122, 123, 125, 427
 Lyon-Caen, Judith, 15, 97, 98, 116, 117, 118, 119, 131, 431
 Lyons, Martyn, 14, 17, 23, 24, 36, 87, 94, 253, 415, 431
 Macetti, Sandrine, 12, 424
 Maël, Pierre, 442
 Maillard, L. de, 72, 75, 100, 104
 Maingueneau, Dominique, 150, 151, 157, 427
 Maisonneuve, Jean, 176, 428
 Maizeroy, René, 438
 Maldague, Georges (pseudonyme de Joséphine Maldague), 9, 314, 445
 Malin, Henri, 440
 Malon, Benoît, 85
 Malot, Hector, 439, 440, 464
 Malot, Pierre, 439, 440, 464
 Marcel, Allain, 11, 101, 260
 Mario, Marc, 55, 62, 463
 Maroussem, Pierre du, 67, 68, 71, 77, 79
 Marpon (éditeur), 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 464
 Martin, Henri-Jean, 14, 16, 41, 78, 91, 242, 244, 245, 249, 256, 268, 269, 276, 281, 284, 285, 303, 425, 429, 430, 431, 432, 450
 Martin, Marc, 14, 16, 41, 78, 91, 242, 244, 245, 249, 256, 268, 269, 276, 281, 284, 285, 303, 425, 429, 430, 431, 432, 450
 Martin-Fugier, Anne, 96, 433
 Marx, Karl, 79, 85, 112
 Mary, Jules, 8, 9, 10, 11, 12, 18, 35, 42, 45, 94, 218, 219, 220, 314, 349, 374, 375, 394, 399, 401, 402, 424, 437, 438, 439, 440, 455, 457, 458, 461, 462
 Matthey, A., 437
 Mauge, Annelise, 417, 418, 433
 Maupassant, Guy de, 41, 44, 61, 101, 418, 457, 458, 459, 460, 462
 Mauzens, Frédérie, 444
 Mayeur, Jean-Marie, 405, 406, 433
 Mckenzie, Donald F., 242, 243, 244, 432
 Meizoz, Jérôme, 157, 163, 428
 Menocchio, 112
 Mérouvel, Charles, 9, 10, 11, 12, 18, 24, 42, 43, 46, 82, 254, 324, 348, 379, 424, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462
 Meunier, Lucien-Victor, 443
 Michel, Louise, 8, 9, 10, 14, 15, 17, 46, 83, 85, 101, 119, 120, 162, 163, 235, 237, 239, 242, 276, 349, 421, 426, 428, 429, 430, 432, 436, 438, 439, 443, 451, 456, 459, 460
 Michelet, Jules, 79, 450, 452, 454, 457
 Migozzi, Jacques, 1, 3, 11, 12, 98, 106, 112, 114, 120, 126, 153, 168, 200, 210, 237, 238, 239, 284, 326, 380, 411, 416, 417, 423, 424
 Millaud, Moïse Polydore, 8, 63, 64
 Millerand, Alexandre, 406
 Mirabeau, Octave, 100, 101, 418, 421
 Mollier, Jean-Yves, 14, 34, 35, 45, 53, 64, 83, 156, 184, 408, 430, 431, 432
 Mombert, Sarah, 379, 424
 Monestier, R., 72, 104
 Montéguet, Maurice, 443
 Montépin, Xavier de, 8, 9, 10, 11, 12, 18, 19, 20, 26, 27, 28, 30, 32, 33, 34, 37, 39, 40, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 57, 62, 71, 94, 101, 102, 103, 121, 122, 123, 127, 128, 131, 133, 134, 142, 143, 149, 150, 151, 152, 154, 165, 171, 187, 193, 194, 195, 200, 205, 206, 218, 219, 246, 247, 254, 256, 262, 272, 286, 287, 301, 302, 305, 307, 314, 320, 324, 331, 332, 350, 351, 367, 381, 394, 395, 403, 410, 415, 424, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 447, 450, 452, 454, 455, 456, 464
 Montfermeil, 440, 452, 454, 458
 Moret, Jean, 102, 434
 Morphy, Michel (pseudonyme de Maximilien Lennat), 8, 9, 10, 11, 46, 349, 439, 443, 459
 Morsel, Henri, 83, 87, 88, 89, 432
 Mouillot (imprimeur), 38, 39, 40
 Nadaud, Martin, 91

Napoléon, 24, 50, 78, 460
 Napoléon III, 50
 Nerval, Gérard de, 260, 450
 Ollendorff (éditeur), 41, 44, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 462
 Orecchioni, Pierre, 23, 28, 36, 63, 432
 Ozouf, Mona, 404, 433
 Pagello, Federico, 324, 424
 Pagès, Alphonse, 440
 Palmé (éditeur), 42, 452, 453, 454, 455, 458, 461
 Parent-Duchâtelet, Alexandre, 98
 Paviez, Joseph, 76
 Perrot, Michelle, 65, 231, 233, 433
 Picard, Michel, 14, 15, 120, 162, 163, 235, 361, 362, 428
 Pinagot, Louis-François, 17, 433
 Pinon, Édouard, 245, 431, 442
 Planche, Gustave, 97
 Plon (éditeur), 19, 42, 84, 422, 434, 453, 454, 455, 456, 458, 459, 460, 461, 462
 Poirrier, Philippe, 242, 245, 433
 Ponson du Terrail, Alexis, 11, 18, 19, 20, 35, 55, 62, 191, 394, 464
 Pont-Jest, René de, 436, 439
 Porcher, Edmond, 441
 Pradel, Georges (pseudonyme de Emmanuel-Georges Pradier), 8, 11, 51, 131, 394, 437, 438, 439, 441, 442
 Pradier, 11
 Proust, Marcel, 101, 260, 421
 Queffélec, Lise, 9, 11, 19, 28, 92, 159, 393, 424, 425
 RamBaud, Yveling, 440
 Ranson, Jean, 109
 Raynal, Jean, 437
 Rebérioux, Madeleine, 407, 434
 Régnier, Philippe, 12, 270, 423, 431
 Reviers, Jacques de, 66
 Richebourg, Émile, 8, 9, 10, 11, 18, 19, 20, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 37, 39, 40, 41, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 57, 58, 62, 76, 81, 84, 94, 95, 96, 101, 102, 121, 124, 127, 130, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 144, 146, 148, 151, 152, 155, 156, 157, 158, 161, 165, 166, 167, 171, 179, 182, 183, 185, 186, 189, 191, 192, 194, 197, 202, 203, 207, 208, 212, 221, 223, 225, 229, 230, 231, 259, 261, 262, 267, 273, 275, 277, 279, 280, 290, 295, 297, 301, 305, 308, 309, 314, 315, 316, 322, 324, 325, 328, 330, 333, 336, 340, 341, 342, 346, 349, 382, 394, 410, 415, 436, 437, 438, 439, 448, 449, 450, 454, 455, 459, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472
 Richter, Noë, 14, 432
 Riot-Sarcey, Michèle, 416, 434
 Ripa, Yannick, 417, 434
 Robert, Marthe, 11, 12, 108, 109, 111, 115, 243, 248, 319, 320, 427, 428, 430, 433
 Rochon, Jean, 445
 Roudaut, François, 245, 432
 Rouff (éditeur), 24, 25, 27, 28, 30, 31, 32, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 42, 45, 46, 50, 51, 52, 53, 55, 58, 59, 60, 64, 82, 83, 84, 96, 101, 127, 129, 130, 137, 148, 246, 247, 253, 257, 258, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 271, 272, 274, 275, 277, 279, 280, 294, 295, 296, 298, 299, 302, 310, 311, 312, 314, 315, 316, 318, 319, 320, 322, 323, 324, 325, 326, 328, 329, 330, 333, 339, 340, 342, 343, 344, 346, 349, 350, 369, 370, 371, 378, 380, 381, 382, 383, 384, 388, 392, 393, 394, 395, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 462, 463, 464, 468, 469, 473
 Rousseau, Jean-Jacques, 81, 100, 109, 116, 432, 434
 Rouvier, Maurice, 407
 Roy (éditeur), 24, 30, 31, 32, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 95, 101, 124, 127, 133, 140, 221, 259, 261, 273, 274, 309, 310, 326, 327, 331, 336, 337, 350, 351, 463, 464, 465, 471, 472
 Rullier-Theuret, Françoise, 373, 428
 Sainte-Beuve, 97, 116, 434
 Saint-Pierre, Bernardin de, 116
 Salaun, Julie, 26, 425
 Sales, Pierre, 9, 11, 94, 444
 Salmon, Christian, 120, 425
 Sand, George, 19, 434, 451
 Sartre, Jean-Paul, 100, 101
 Satorius (éditeur), 39, 450
 Saunière, Paul, 8, 51, 55, 62, 394, 436, 437, 438, 439, 451, 454, 464
 Sazie, Léon, 439, 440
 Schaeffer, Jean-Marie, 141, 418, 428
 Segonzac, Paul, 440, 443, 445
 Séguin, Laurent, 45, 278, 425

Ségur, Comtesse de, 41, 450, 451, 455, 457, 458
 Solari, Émile, 445
 Souvestre, Pierre, 11, 186
 Spitzmüller, Georges, 9, 11, 441, 442, 443, 444
 Stapleaux, Léopold, 436, 438
 Sue, Eugène, 11, 15, 19, 20, 23, 35, 36, 46, 55, 62, 63, 79, 80, 112, 116, 117, 118, 130, 383, 388, 393, 432, 450, 452, 453, 455, 463
 Suleiman, Susan, 168, 169, 221, 237, 428
 Sylvère, Antoine, 84, 89, 100, 103, 422
 Tarbé, Edmond, 438
 Taska, Lucy, 87
 Terrou, Fernand, 47, 429
 Thérenty, Marie-Ève, 16, 245, 246, 247, 248, 270, 284, 431, 432
 Theuriet, André, 439
 Thiébault-Sisson, François, 19, 20, 434
 Thiesse, Anne-Marie, 10, 12, 15, 24, 82, 83, 85, 87, 90, 93, 94, 98, 99, 100, 103, 104, 118, 119, 131, 132, 144, 149, 204, 211, 251, 260, 261, 264, 282, 304, 305, 306, 307, 351, 368, 411, 425, 434
 Thomas, Pavel, 132, 428
 Todorov, Tzvetan, 134, 426
 Toytot, Ernest de, 69, 105
 Treil, A. de, 441
 Vaillant, Alain, 270, 271, 273, 431
 Vallès, Jules, 455
 Valois, Charles, 436
 Vareille, Jean-Claude, 12, 119, 120, 125, 138, 144, 145, 146, 150, 151, 153, 156, 206, 207, 210, 354, 355, 375, 383, 384, 388, 392, 425
 Verne, Jules, 41, 43, 44, 49, 61, 393, 436, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462
 Villemain, Abel-François, 97
 Villemer, Maxime (pseudonyme d'Anne Violet), 9, 441, 442, 443, 444, 445
 Vincent-Bufferault, Anne, 115, 432
 Violet, 9, 147, 148
 Vitis, Charles de, 441
 Waldeck-Rousseau, Pierre, 406
 Watt, Ian, 121, 132, 135, 426, 428
 Witkowski, Claude, 50, 51, 59, 60, 425
 Wolf, Virginia, 219, 249, 428
 Zaccone, Pierre, 55, 62, 394, 436, 437, 454, 456, 458, 464
 Zévaco, Michel, 46
 Zola, Émile, 34, 41, 42, 43, 44, 49, 55, 61, 62, 64, 95, 96, 99, 100, 118, 418, 422, 435, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465
 Zumthor, Paul, 126, 153, 428

Titre thèse :

Poétique du support et captation romanesque : la « fabrique » du lecteur par le roman de la victime de 1874 à 1914

Résumé :

À la fin du XIX^e siècle, lorsque la France entre pleinement dans une culture écrite, le roman à tendance sentimentale fait l'objet d'une immense diffusion, liée à l'industrialisation culturelle. Ces textes romanesques qu'on baptisera *a posteriori* sous l'étiquette générique de « roman de la victime » constituent alors une mode littéraire auprès des femmes lectrices fraîchement alphabétisées et scolarisées. Ce travail vise donc à étudier le roman de la victime en termes de réception et de lecture. L'analyse investigate trois domaines : les contextes empiriques dans lesquels les œuvres du roman de la victime ont été diffusées, consommées et reçues ; les stratégies autoriales et textuelles de guidage de la lecture ; le travail éditorial qui participe à l'encadrement de la lecture. Cette approche multiscalair nous paraît la seule à même de reconstruire l'histoire de la lecture du roman de la victime, rendue difficile par la rareté des traces écrites valant pour témoignage direct.

Mots-clés :

Littérature française, fiction populaire, roman de la victime, histoire de la lecture, théorie de l'effet esthétique, bibliographie matérielle

Abstract :

When France moved firmly into written culture at the end of the Nineteenth century, the sentimentalist novel was very widely spread largely thanks to cultural industrialisation. These Romanesque texts that are later known as "Victim's novels" by the generic phrase are part of a literary trend amongst newly educated and alphabetised female readers. This is a study of how these works were received and read. The analysis covers three axis : the empirical context in which the "Victim's novels" were spread, used and perceived ; the authorial and textual strategies of reading guidance ; and last the editorial work surrounding reading. This is the multi-scalar means by which we may attempt to rebuild the history of reading the victim's novel. It is difficult to do so regarding how few written accounts of such exist therefore denying access to first hand knowledge.

Keywords :

French literature, popular fiction, victim's novels, history of reading, theory of aesthetic response, material bibliography