Texto ! Textes et cultures, vol. XIX, n° 3-4 (2024).

L'analyse thématique des données textuelles

François Rastier (dir.)

Résumé. — Trente ans après sa première parution, voici la réédition en fac-similé d'un ouvrage collectif de linguistique de corpus consacré à l'analyse sémantique des sentiments. Depuis, l'essor d'internet et surtout des réseaux sociaux a suscité un nouveau domaine de recherche connu sous le nom de *Sentiment Analysis*, à présent en plein développement. S'il n'en partage aucunement les préoccupations commerciales, politiques voire policières, cet ouvrage n'a donc pas perdu toute actualité.

Mots clés. — Thématique, linguistique de corpus, lexique, roman, sémantique.

Institut National de la Langue Française

Collection "Études de sémantique lexicale"

L'ANALYSE THÉMATIQUE DES DONNÉES TEXTUELLES

L'exemple des sentiments

dirigé par
François Rastier
Directeur de recherche au CNRS (INaLF)

publié par
Éveline Martin
Ingénieur de recherche au CNRS (INaLF)

avec la collaboration de
Henri Béhar et Michel Bernard,
Evelyne Bourion, Danielle Bouverot, Etienne Brunet,
David Erlich, Gérard Gorcy,
Thierry Mézaille, Françoise Surdel.

Paris

DIDIER

ÉRUDITION 1995

ISSN : 1243-4256 ISBN : 2-86460-244-X

SOMMAIRE

pages

François RASTIER : Avant-propos..... 7-10

I. Études générales et recherches de méthodes

Éveline MARTIN : Thème d'étude, étude de thème..... 13-24

Etienne BRUNET : Cardiogrammes..... 25-52

Henri BÉHAR, Michel BERNARD : La nébuleuse des sentiments..... 53-84

David ERLICH : Une méthode d'analyse thématique. Exemples de l'ennui et de l'ambition..... 85-103

II. Champs thématiques et monographies

Evelyne BOURION : Le réseau associatif de la peur..... 107-145

Françoise SURDEL : Défense et illustration d'un thème littéraire : la pitié..... 147-173

Gérard GORCY : Euphorie et spleen, deux thèmes antonymiques ?..... 175-183

Danielle BOUVEROT : Pour l'amour de l'art..... 185-200

Thierry MÉZAILLE : La couleur des sentiments chez Proust..... 201-219

III. Épilogue

François RASTIER : La sémantique des thèmes. Ou le voyage sentimental..... 223-249

Bibliographie du corpus utilisé (ordre alphabétique)..... 251-260

Bibliographie du corpus utilisé (ordre chronologique)..... 261-268

Bibliographie générale des études consultées..... 269-270

Index des sentiments..... 271-282

AVANT-PROPOS

Ce volume s'organise autour d'un problème, d'un outil informatique, et d'un corpus.

Le problème intéresse toute description sémantique de textes : comment définir et identifier des thèmes, retracer leurs liens privilégiés, dessiner leur évolution diachronique ? Comme l'expansion des banques de données textuelles suscite des besoins croissants, l'enjeu d'une thématique est considérable, pour l'indexation comme pour l'exploitation des textes.

Les enjeux de l'ouvrage pourront être récapitulés dans le chapitre final ; il faut avant tout justifier ici le choix des données.

Nous en sommes restés au discours littéraire, car les textes littéraires sont les plus nombreux dans la banque Frantext. À cette nécessité faite vertu s'ajoute évidemment l'importance des arts du langage pour la sémiotique de notre culture.

Nous avons sélectionné un corpus de romans, car c'est le genre textuel le mieux représenté dans Frantext. Il regroupe 397 tomes de romans et recueils de nouvelles français publiés de 1830 à 1970, soit 350 œuvres. Ce volume présente donc la première étude thématique sur un corpus romanesque d'une telle ampleur : il pose ainsi les problèmes à une tout autre échelle que les monographies dont on dispose généralement. En choisissant le thème des sentiments, nous ne prenions guère de risques, mais les résultats de l'enquête engagent à reconsidérer bien des idées reçues.

Le nombre des œuvres retenues assure en tout cas au corpus une *masse critique* qui permet des traitements statistiques significatifs, et surtout se prête à débats et conjectures.

Les bornes chronologiques se justifient ainsi : l'unification des normes typographiques remonte à 1827, et la date de 1830 met à l'abri de variations qui gêneraient l'interrogation. Après 1970, le corpus des romans saisi est insuffisant, en quantité sinon en qualité. On verra que cette étendue temporelle permet de retracer des évolutions significatives (*cf.* notamment les contributions de Brunet et de Surdel).

Ce n'est pas sans malice que nous avons choisi d'étudier les sentiments. La vogue des passions et des sentiments, de la sémiotique à l'éthique, comme l'irruption des émotions dans les recherches cognitives jusqu'ici dominées par un paradigme computationnel ne justifient rien par elles-mêmes.

En fait, les sentiments sont souvent exclus du champ de la thématique à la française : influencée notamment par Bachelard et Merleau-Ponty, elle s'est attachée à décrire plutôt les qualités sensibles que les qualités morales — ou le moral dans la mesure où il est manifesté dans le sensible, conformément au principe de l'esthétique romantique qui fait de l'art la manifestation sensible des idées morales.

Il n'était pas désagréable d'explorer cette zone réputée nébuleuse et que nous croyons attachée à l'expérience personnelle ; sans craindre d'y faire souffler un zéphir de relativisme historique.

L'outil informatique de base est le serveur Stella de la banque de données textuelles Frantext (iNaLF-CNRS). Ses résultats sont contrastés avec ceux de la banque de données en histoire littéraire (BDHL) de l'université de Paris m. Les difficultés rencontrées permettent de suggérer un cahier des charges pour un sytème d'aide à l'analyse thématique.

Enfin, du fait même que nous n'avons privilégié aucun *a priori* théorique, nous avons pu diversifier les propositions et les éclairages méthodologiques, en hiérarchisant diversement les parts de l'analyse statistique et de l'analyse sémantique.

Dans l'exploitation de ce corpus commun, chacun a apporté ses préoccupations, ses compétences, sa démarche propre. Les collaborateurs du Trésor de la langue française (iNaLF) sont familiers de la perspective lexicographique ; les chercheurs qui ont constitué la Banque de données en histoire littéraire (université Paris III) se soucient plus particulièrement des problèmes d'indexation ; ceux qui sont associés à l'équipe *Sémantique des textes* (Centre de linguistique française, université Paris IV) insistent naturellement sur le lien entre sémantique lexicale et sémantique textuelle.

Une autre forme de diversité apparaît dans l'étendue d'analyse. Analyses d'un sentiment dans une œuvre ou un groupe d'œuvres ; analyse d'un sentiment, de deux sentiments contrastés, d'une classe de sentiments dans l'ensemble du corpus. Enfin, étude de tous les sentiments dans tout le corpus.

Chacun apporte des éléments de réponse à ces questions : qu'est ce qu'un sentiment dans le roman, quel est leur nombre, et s'ils font système, comment s'organisent-ils ? Bien des idées préconçues doivent être reconsidérées.

Les grands problèmes demeurent évidemment : comment passer du quantitatif au qualitatif, des données aux faits, du lexique au texte, du sémantique à l'herméneutique ? Sans prétendre les résoudre, nous souhaitons les avoir précisés.

Si le besoin d'une analyse sémantique pour le traitement automatique des textes est aujourd'hui bien reconnu, l'usage de méthodes informatiques pour l'étude des textes littéraires reste sujet à caution. Entendons bien que nous considérons l'informatique comme un moyen technique, à utiliser avec sang-froid, mais sans pruderie : ses ressources principales restent la rapidité et la mémoire, et il faut la considérer en premier lieu comme un nouveau moyen d'accès au texte, comme jadis le passage du rouleau au codex avait favorisé l'étude.

Malgré les prétentions formulées au nom de l'Intelligence artificielle, nous ne considérons pas l'informatique comme un organon théorique ; et son usage ne préjuge en rien le bien-fondé d'une science de la littérature. Nous nous sommes cantonnés en-deçà de l'esthétique ; cependant, les résultats de cette recherche peuvent intéresser les études littéraires à plusieurs titres.

D'une part l'étendue du corpus permet de rompre avec l'histoire monumentale : il comprend de grandes œuvres, mais elles s'y profilent sur un fond constitué d'autres qui le sont moins. En répondant à une requête, un système peut juxtaposer sans vergogne Jean Dutourd et Marcel Proust, alors qu'aucun étudiant de littérature ne l'oserait. Même si l'esthétique romantique nous a accoutumés à considérer les grandes œuvres comme incomparables, dès lors qu'elles ne sont pas les seules il faut bien les caractériser par contraste avec d'autres. La stylistique *sérielle,* projetée notamment par Molinié, partage cet objectif.

En outre, les grandes œuvres s'avèrent beaucoup moins prévisibles que les autres, et les méthodes statistiques ordinaires s'y appliquent assez mal. Le mot *ennui*, par exemple, n'apparaît guère dans *Madame Bovary,* mais pullule chez des auteurs mineurs. Peut-être sont-ils mineurs parce qu'ils disent lourdement ce que les grands ne font que suggérer ? Il faut d'autant plus leur porter attention. Malgré tous ses inconvénients, le lissage statistique initial permet de suggérer quelles sont les normes à l'œuvre dans un corpus.

Or la littérature en tant que discours est d'abord faite de ces normes. En discerner l'usage particulier permet de préciser la spécificité historique de l'œuvre littéraire singulière, non pas bien sûr par rapport à un illusoire langage neutre, mais à l'emploi ordinaire des normes littéraires.

Contribuer à l'histoire consiste non à projeter notre époque dans le passé, mais le passé dans notre époque. Dans l'ordre des textes, c'est faire un pari

philologique : restituer les points de vue qui n'existent plus mais qui éclairent le sens alors immanent à la première situation d'interprétation. On voit combien cette immanence est transitoire. L'objectivité d'aujourd'hui consiste à restituer des subjectivités d'hier, ou du moins les contraintes linguistiques qui se sont exercées sur elles.

Un dernier mot pour nuancer le titre de ce livre, moins affirmatif qu'il n'y paraît. L'analyse lexicale est le principal domaine illustré, mais elle reste un point de départ, car il s'agit précisément de la dépasser dans l'analyse thématique. L'essentiel de l'ouvrage est ainsi consacré au passage du lexical au thématique ; mais il reste encore difficile de concevoir l'autonomie du thématique. On lira donc les propositions qui suivent comme des recherches de méthode, non comme des applications d'une méthode déjà constituée.

Enfin, la notion de *donnée* n'a rien d'innocent, car le positivisme n'a cessé d'en abuser. Aucune donnée ne s'impose d'elle-même, mais toutes procèdent d'un choix, et pour ainsi dire résultent du point de vue qui a présidé à leur recueil.

J'ai plaisir à remercier Éveline Martin d'avoir suscité les réunions de travail qui ont conduit à ce recueil, Robert Martin de m'avoir suggéré de coordonner sa rédaction, Myriam Blœdé qui en a établi les index, et Christiane Monginod qui a assuré sa réalisation. Enfin, les auteurs, qui pour *l'amour de l'art* ont accepté des contraintes collectives.

François RAST1ER

I. *Études générales et recherches de méthode*

Éveline MARTIN
CNRS, INaLF, Paris

THÈME D'ÉTUDE, ÉTUDE DE THÈME

Le *Trésor de la langue française* distingue à juste titre, et bien que les deux unités lexicales aient la même étymologie, un *thème* 2 « division militaire et administrative de l'Empire romain d'Orient » et le *thème* 1 qui regroupe tous les autres sens du mot, classés *grosso modo* dans trois grandes catégories, l'une, la dernière, réservée à l'emploi du mot en morphologie lexicale, une autre où trouvent place sans chapeau définitoire le sens vieilli de « canevas » et celui « d'exercice scolaire de traduction de la langue maternelle en langue étrangère », la première enfin, la plus importante, non définie dans son ensemble, et sur laquelle nous aimerions revenir car elle nous semble abriter la notion de « thème » telle qu'elle est appréhendée tout au long de cet ouvrage qui en illustre quelques facettes dans le secteur particulier des sentiments. Il est nécessaire de détacher également la condition d'emploi particulière que constitue la sous-catégorie *astrologie* («représentation symbolique de l'état du ciel au moment de la naissance de quelqu'un ») vraiment très différente d'un thème I pour lequel on pourrait envisager une définition générale comme « concept, notion faisant l'objet d'une recherche, d'une réflexion et donnant lieu à une représentation, un développement, synoptique ou critique (textuel, musical, iconographique ou gestuel). »

Nous nous en tiendrons ici à la représentation textuelle, étant entendu que l'unité textuelle envisagée sera par convention la portion de texte délimitée le plus généralement par son titre et la signature de l'auteur ou des auteurs, qu'il s'agisse d'œuvres existantes et recensées ou de textes virtuels sur une idée directrice donnée. On notera que l'optique dans laquelle nous nous plaçons n'est pas fondamentalement différente de celle des linguistes qui, en grammaire de phrase, distinguent le *thème* qui désigne ce(lui) dont on parle, ou *centre d'intérêt,* et ce qu'on en dit ou *rhènte,* distinction qui, s'agissant d'un texte plus large, correspond à *thème de discours/commentaire,* à cette différence près que l'information véhiculée par le rhème peut elle aussi constituer un thème de discours comme dans l'énoncé *le tabac est la cause de nombreux cancers* où le thème est tout aussi bien celui du cancer que celui du tabac. En tout cas, le plus souvent, thème de phrase et

thème de discours se rejoignent dans les titres *(Le théâtre dans l'antiquité grecque).* Très grossièrement dit, le thème d'un texte est ce à propos de quoi le texte a été composé. On ne s'étonnera donc pas de la place donnée au thème dans la gestion de l'information toutes les fois qu'il s'agit de rendre compte sommairement du contenu d'un document et de permettre sa sélection ultérieure rapide : la présence dans un index « thématique » de *bonheur* ou *aromathérapie* nous donne la garantie qu'on trouvera dans l'ouvrage indexé, non pas une simple citation des signifiants, mais bien un développement, un commentaire, un ensemble de données collectées *à propos* du bonheur ou *à propos* de l'aromathérapie, du coup promus au niveau de thèmes. En matière de résumé documentaire, on a coutume d'opposer les résumés *indicatifs* où l'on se contente d'énumérer les différents thèmes traités dans le document, et les résumés *informatifs* où est ajouté pour chacun d'eux, et sous une forme abrégée, le commentaire, descriptif ou critique, de l'auteur du document, c'est-à-dire l'information nouvelle apportée par le document à propos des thèmes cités.

Empruntant aux procédures de l'intelligence artificielle, on serait tenté de distinguer le *thème,* c'est-à-dire la désignation d'un ensemble de connaissances ayant un lien quelconque entre elles, ces connaissances elles-mêmes, et la métaconnaissance (ou connaissance sur la connaissance) que peut y ajouter l'expert. En ce qui concerne le « lien quelconque », sème ou dénominateur commun à plusieurs concepts, on ne peut sans doute lui donner valeur de thème sans un minimum d'autonomie dans son fonctionnement. La *conspiration* (« *accord* secret entre plusieurs personnes en vue de renverser le pouvoir établi ») et la *convention* (« *accord* tacite, conclu entre des personnes ») peuvent-elles être considérées comme appartenant à un même champ thématique qui serait celui de l'« accord », ou *conspiration* et *confidence* à un même thème qui serait celui du « secret » ? « Accord » et « secret » ont-ils seulement en l'occurrence le statut de thèmes ? Y a-t-il quelque intérêt à réunir les concepts où interviennent le sème d'« accord » ou celui de « secret » ?

Même dans la seule acception où nous l'avons limité, le mot *thème* est entouré d'un vaste champ parasynonymique où entre d'abord *concept* : C. Bremond distingue par exemple le *concept* de contrat social chez Rousseau, où l'auteur « vise à dégager l'essence d'une notion d'abord perçue comme noyée dans une gangue de contingences multiples », « part du divers concret et va vers l'unité abstraite », et le *thème* de la rêverie où l'auteur « tend à exemplifier une notion supposée définie en l'immergeant dans le contexte de diverses situations », « prend une entité abstraite et en fait le point de départ d'une série de variations concrètes » *(Poétique,* p. 415). G. Leroux quant à lui, parle *de fondements,* de *matrices,* de *moules, de filons,* de

puits et de *sources,* type de caractérisation des thèmes et des lieux qui « les rapproche des concepts à proprement parler, c'est-à-dire d'entités logiquement descriptibles sur le plan intensionnel » *(Ibid.,* p. 445). Il y a place aussi dans ce champ pour le *mythe,* évocation légendaire d'un thème connu (le mythe de Don Juan est le thème du séducteur), mais on trouve aussi le mythe du chef, du héros, de l'argent, du confort, de la minceur... Le *symbole* quant à lui est la représentation visible d'un thème. Sa concurrence avec *thème,* il est vrai, n'est pas grande, non plus que celle de termes beaucoup plus spécifiques mais sur la définition et les conditions d'emploi desquels les auteurs ne sont pas tous d'accord, comme *pôle d'intérêt, modèle* ou *focus. Motif* est employé en littérature pour désigner un élément thématique ou narratif tandis que *topiques (topics)* et *topoi* sont des lieux du discours, évoquant un effort de catégorisation repris dans le syntagme *catégorie macrostructurale* et peut-être dans *frame* (schéma). Enfin et curieusement, on dira d'un étudiant qu'il travaille sur le *thème* de « la fête », que le *sujet* de sa thèse est « la fête », que sa thèse a pour *objet «* la fête ». Il semble en fait que *thème* puisse être remplacé par *sujet* quand on parle de la recherche, et par *objet* quand on parle du résultat, ce qui s'explique assez bien. Concernant une œuvre de fiction, il semble que *sujet* désigne plutôt la trame de l'œuvre, les grandes lignes de l'intrigue *(une jeune veuve renonce à se remarier pour se consacrer à l'éducation de ses enfants),* le thème désignant le contenu implicite, celui qui donne son sens à l'œuvre *(la famille).*

Même limité à sa représentation textuelle (orale ou écrite) large, le *thème* semble recouvrir plusieurs réalités, voisines mais différentes. Le sème dominant est l'idée de « source », de « point de départ dans la pensée », une même notion en générant ou en rassemblant d'autres auxquelles elle est apparentée :

> Les mystiques chrétiens ont développé sous toutes les formes ce *thème* favori que Marie, symbole de la contemplation, a des ce monde la meilleure part. (Renan, *Avenir science,* p. 450).

Il s'agit là d'une sorte *de pré-texte...* prétexte véritable d'ailleurs dans un exemple comme celui-ci :

> Je tombe sur un numéro de *L'Artiste,* où faisant, très aimablement pour nous, un parallèle comme historiens du XVIII[e] siècle entre nous et Houssaye, Banville exprime l'idée que tout ce que nous avons retrouvé de ce temps par le travail, Houssaye l'a trouvé par l'intuition. Banville m'avait prévenu, il y a huit jours, de ce *thème* qu'il avait trouvé avec une malice de singe pour faire glisser entre les mains d'Houssaye une réclame sur nous. (E. et J. Goncourt, *Journal,* p. 1187).

Parfois *thème* est d'ailleurs l'équivalent de *motif (au* sens courant) :

> Voici l'épitaphe que je désire : « II nous a précédés dans la paix » . Elle est juste et donnera à mes visiteurs, aux passants du cimetière, le meilleur *thème* pour écarter toute amertume. (Barrés, *Cahiers X,* p. 201).

Parfois aussi, *thème* est l'équivalent de *leitmotiv* avec un environnement lexical qui est celui de l'acception musicale :

> Il n'y a pas un dialogue de Platon qui ne soit une philosophie ; une variation sur un *thème* toujours identifique. (Renan, *Avenir science,* p. 55).

L'idée de récurrence est parfois dominante :

> ...hier, c'était le *thème* de l'amertume et de l'insulte, aujourd'hui celui des résignations fades. (Malègue, *Augustin,* p. 401).

Il est vrai que *thème* désigne ici, probablement par métonymie, en même temps que le contenu des propos évoqués, le ton sur lequel ils sont tenus. C'est aussi la preuve que le thème au sens musical n'est pas vraiment très éloigné du thème littéraire (philosophique parfois) qui nous occupe ici et fait l'objet de nombreuses études dites *thématiques* ou *de thématique* qui, pour la plupart, résultent d'un effort d'intertextualité mais témoignent d'approches parfois très différentes les unes des autres.

L'examen d'une collection de références, en l'occurrence celles d'études datées de 1985 à 1990, permet en premier lieu d'établir une sorte de nomenclature — de quelque 1 400 étiquettes de thèmes — qui a déjà fait l'objet de commentaires *(cf.* É. Martin, *Reconnaissance,* pp. 39-41 et 267-283). Il se peut que des dépouillements ultérieurs mettent en évidence une courbe d'accroissement, significative d'une certaine évolution, mais il est plus probable qu'on ait affaire à une liste d'*universaux thématiques* qui ne peut guère s'augmenter massivement, sinon par des combinaisons *(dandy et don Juan, exotisme et création, la femme et la guerre...),* à moins qu'on ne se prenne à considérer que dès qu'on parle de quelqu'un ou de quelque chose, celui-ci ou cela devient un thème à part entière.

La relative permanence de cette macrostructure thématique ne doit pas faire oublier les risques d'ambiguïté, dus à l'homographie (le thème du *charme/aibre* est autre chose que celui du charme/attrait), aux conditions d'emploi (le *trésor* « ensemble de biens » n'a pas le même champ thématique que le *trésor «* ensemble d'œuvres »), à l'évolution des sens (le bourgeois, « habitant d'un bourg » au moyen âge, ne peut guère être étudié en même temps que le bourgeois du 20^{e} siècle). Une étiquette de thème ne peut avoir qu'une définition et une seule, et celle-ci doit être connue dès l'abord. Ce qui implique que des notions différentes soient désignées par des étiquettes différentes, sinon au niveau des titres, du moins lors de toute démarche informative *(classe [école.]l classe sociale, or* [métal]/or *philosophai)* et que l'on dissociera même, au besoin, des conditions d'emploi ayant une quelconque incidence sémantique *(agressivité «* courage à attaquer » [domaine militaire]).

À ces quelques précautions près, il est relativement facile de tenir et d'entretenir un inventaire des thèmes traités d'une façon ou de l'autre. Il est beaucoup plus difficile de saisir les relations que peuvent avoir les thèmes entre eux. Y a-t-il parmi eux des archithèmes, des superthèmes, des hyperthèmes et des sous-thèmes, des hyperonymes et des hyponymes, des génériques et des spécifiques ? La chose a son importance dans une préoccupation documentaire, mais pas seulement. À qui entame l'étude d'un thème, il serait utile de connaître d'emblée le réseau notionnel dans lequel peut entrer ce thème, ce qui concerne le thème et ce qui ne le concerne pas. La question n'a pas de réponse satisfaisante et ne peut en avoir pour plusieurs raisons. L'une d'elles est qu'il ne peut y avoir consensus sur les relations qui peuvent unir un thème à un autre : le thème de l'*avortement volontaire* pourra être relié au thème du *crime* pour les uns, au thème de la *libération,* probablement *spécifique* de celui de *la. femme,* pour les autres. Le thème de *l'excentricité* participe du thème de *la folie* pour les uns, de *l'originalité* pour les autres. Il est vrai d'ailleurs que nulle convention ne fournit de critères fermes pour déterminer le voisinage sémantique de deux thèmes.

Poser comme principe de base la nécessité d'un sème dominant commun ne lève pas la difficulté. Les concepts d'antisémitisme et d'anticléricalisme, où dominent la notion d'hostilité, d'opposition peuvent-ils légitimement être considérés comme appartenant à la même réalité thématique ? À l'inverse, on peut très bien souhaiter, pour une application particulière, que le thème de la *banque* entre dans une configuration personnalisée où il y aurait aussi le thème du *capitalisme,* les configurations en question pouvant éventuellement faire se rencontrer des thèmes antonymiques *(bonheur, malheur,* par exemple).

Si l'on considère à présent les études de thématique, on constate une grande diversité dans l'idée que se font les experts du mode de représentation et donc de traitement du thème en question.

Certains travaux panoramiques proposent dans la même foulée les résultats de plusieurs méthodes d'approche du thème, c'est le cas par exemple de l'étude de M. Baude sur la timidité chez Senancour. L'auteur analyse dans ses causes et ses conséquences, et en référence avec le comportement habituel des timides, la timidité maladive de l'homme qui écrit pour s'épancher mais avec la discrétion, la circonspection qui le caractérisent. Il est question aussi de ce que dit l'écrivain de la timidité en général et de la sienne propre dont il se console en généralisant : tout le monde échoue (thème de *l'échec)* et se protège en feignant d'être heureux (thème de *l'apparence,* du *paraître).* Il fortifie son âme par le stoïcisme (thème du *déterminisme universel)* et tente de le faire par le recours à l'imaginaire (thème de la *rêverie)* et des réactions autovalorisantes (thème de *l'orgueil).* M. Baude décèle

enfin chez Senancour le style d'un timide qui se caractérise par « la sécheresse, l'aridité, l'embarras, l'abstraction ». Ainsi a-t-il fait le tour du thème en le définissant dans son ensemble, en l'illustrant et le développant dans la vie et l'œuvre de Senancour, en le rattachant à des thèmes apparentés, et en le comparant à des comportements voisins. Ce faisant, il fournit en outre par son discours ou celui qu'il rapporte un champ lexicologique abondant[1].

Il est en fait mille et une façons de pratiquer la synthèse et la critique (les deux opérations ne vont pas forcément de pair) textuelles (et pas seulement littéraires ou fictionnelles) thématiques. La nature de ce qu'on pourrait appeler plus généralement *l'étude thématique des textes* est d'abord fonction de l'objectif visé. Ce peut être un simple regroupement de textes autour d'un thème donné, par exemple à des fins pédagogiques ou documentaires, ce que M. Collot définit comme le recensement des différents « sèmes nucléaires inscrits dans le thème », le déploiement des « différentes possibilités de sens offertes par une image élémentaire » , (démarche comparable à celle de Bachelard), on parlera alors plutôt de *synthèse,* considérant que *l'étude critique* est celle où « l'on définit quelles sont, parmi les virtualités sémantiques du thème celles qui sont effectivement actualisées dans une œuvre, celles qui sont pertinentes pour la compréhension d'un univers imaginaire » (p. 85). Se pose alors le problème de l'œuvre en question, du corpus de travail annoncé. S'agit-il d'un ensemble de textes (intertextualité) constitué à partir de critères chronologiques et/ou d'appartenance à un auteur, une aire, un genre ou domaine spécifiés ? Nombre d'experts décident alors d'effectuer un certain choix dans la liste des *possibles* : textes dont on sait qu'ils illustrent le thème, textes où apparaissent avec la plus grande fréquence les désignations plus ou moins approchées du thème...

Les véritables divergences des études thématiques entre elles apparaissent surtout dès qu'on examine l'angle sous lequel le thème annoncé a été considéré. *L'ironie dans le roman de 1830 à 1970* peut traiter essentiellement d'un certain comportement, d'une certaine attitude des personnages, décrite notamment dans les indications qui accompagnent le discours rapporté, l'ironie pouvant être par exemple celle du ton du locuteur

> ... et dans ce oui il y avait une horrible ironie qui fit, malgré lui, tressaillir le matelot. (Sue, *Atar-Gull,* 1831, p. 16),

de son regard

> ... en disant à leurs compatriotes par des œillades pleines d'ironie : « voilà comme ils sont à Paris » . (Balzac, *Eugénie Grandet,* 1834, p. 56),

de sa gestuelle

> — Vous ne serez jamais d'aucune religion dit le prêtre avec un mouvement de profonde ironie. (Balzac, *Splendeurs et misères...,* 1847, p. 61).

L'ironie peut être dans le discours rapporté lui-même

> — Jeune homme ! fit-il [...] vous êtes avocat, et je ne doute pas de votre talent à faire acquitter les coupables ; mais, si vous êtes un jour magistrat instructeur, combien vous sera-t-il facile de faire condamner les innocents ! (Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune,* 1907, p. 11).

Il peut aussi s'agir de dégager ce que représente l'ironie pour les auteurs concernés, la définition, l'image qu'ils en donnent

> Le docteur Du Poirier lui avait dit que c'était un homme de plaisir et d'esprit, dominé par ce penchant infernal, le plus grand ennemi du trône et de l'autel : l'ironie. (Stendhal, *Lucien Leuwen,* t. 2, 1835, p. 177),

les commentaires qu'ils en font

> ... l'admiration des gens faibles, qui s'effraient de l'ironie. (Flaubert, *Prem. éducat. senlim.,* 1845, p. 246),
>
> ... l'ironie ennemie de l'amour et même de la sensualité. (Barres, *Le Jardin de Bérénice,* 1891, p. 19),
>
> ... cet admirable antiseptique : l'ironie... (Mirbeau, *Journal d'une femme de chambre,* 1900. pp. 191-2),
>
> ... l'ironie normalienne se fait craindre jusque sous les lambris sacrés. (Romains, *La Douceur de la vie,* 1939, p. 228),
>
> ... cet acre plaisir d'ironie qui permet seul, à un certain âge, de supporter la facticité de la vie mondaine par l'antithèse de sa parade et de ses coulisses. (Bourget, *Le Beau rôle,* 1924, p. 78),
>
> ... contre le bizarre, il n'est d'autre réponse que l'ironie-sentiment malheureusement inconnu à l'enfance. (Bernanos, *Monsieur Ouine,* 1943, p. 1492)

ou qu'ils peuvent être amenés à citer

> L'ironie est, à coup sûr, l'arme la plus dangereuse qui soit dans les mains de l'homme. Un écrivain, redoutable lui-même par l'ironie, nommait cet instrument de supplice « la gaîté de l'indignation », fort supérieure à l'autre gaîté qu'elle fait ressembler à une gardeuse de dindons. Mais, que penser de l'ironie d'un cuistre niaisement indigné par l'inobservation d'une étiquette ou d'un rudiment, et rendu tout fort par l'humilité d'un repentir que sa sottise lui fait prendre pour de l'abjection ? (Bloy, *Le Désespéré,* 1886, p. 192).

Il peut s'agir de mettre en évidence la part d'ironie dans les interventions ouvertes ou dissimulées des auteurs

> Elle tenait de la mère lapine primée aux Comices agricoles [...]. Mais elle avait un cœur sentimental et était toujours en train de s'inquiéter du tiers et du quarte. (Cendrars, *Bourlinguer,* 1948, p. 84),
>
> II m'arrive un sinistre, Un ordre de dîner ce soir chez le ministre. (Augier, *Gabrielle,* 1850, p. 331).

II peut s'agir, dans une optique toute différente, de rendre compte purement et simplement du champ lexicologique du thème en question : substituts *d'ironie (humour, moquerie, raillerie...),* syntagmatique banale *(ironie acre, amère, appuyée, blessante, contenue, cruelle, fine, froide, goguenarde, impertinente, insolente, méprisante, mordante, piquante, sanglante, sèche...* ; *les flèches de l'ironie* ; *une pointe, un trait, un voile d'ironie...)* ou occasionnelle *(une ironie ecclésiastique* [Rolland, *J.-Ch. dans la maison,* 1909, p. 1034], *épiscopale* [Bernanos, *Sous le soleil de Satan,* 1926, p. 120] ; *une pluie d'ironie* [Murger, *Scènes de la vie de bohème,* 1869, p. 161], *des bouffées d'ironie* [Gobineau, *Les Pléiades,* 1874, p. 225]...), réseau associatif, corrélats *(condescendance, dédain, gouailleur, mépris, railleur, verve...* ; *Socrate, Voltaire...),* voire de l'environnement syntaxique *(ironie contre, envers, pour, sur...).*

Il peut s'agir aussi des marqueurs de l'ironie, de ceux qui la signalent, comme le point d'ironie (rôle qu'accepte de jouer quand il le faut le point d'exclamation) ou les tours plaisants qui, dans les conversations familières en particulier, montrent à l'interlocuteur que ses propos ne sont pas pris au sérieux et qu'il risque fort d'être payé de retour *(J'te crois, Benoît !, Tu parles, Charles !*[2]*),* à ceux qui l'expriment, enfin, comme toutes les figures de style qui empruntent à l'exagération et à son contraire *(Quand il y en a pour deux, il y en a pour vingt... Je te dérange ? Mais non à peine...)* ou à la parodie

> Notre père qui êtes aux cieux restez-y. (Prévert, *Pater Noster,* 1946, p. 66),
>
> Un seul être vous manque, et tout est repeuplé. (Giraudoux, *La Guerre de Troie,* 1935, p. 36).

De même, *La Nuit dans l'opéra* peut être une étude sur la valeur symbolique de la nuit dans ce genre théâtral, des actions qui s'y passent la nuit, ou plus concrètement des détails de la mise en scène et des décors qui figurent la nuit *Le Dépit amoureux au 18*[e] *siècle* peut être l'analyse du sentiment et/ou du type de.scènes correspondants...

L'étude de la femme dans les romans de Mauriac, thème où la marge de manœuvre semble petite — indépendamment du plan et du ton —, peut être différente selon que l'expert décide de considérer l'univers mauriacien dans son ensemble en étudiant telle ou telle attitude de femme dans cet ensemble (face au paysage landais, à la bourgeoisie provinciale ou aux gens de maisons), ou bien seulement les situations typiquement féminines, à l'exclusion de ce qui est commun à l'homme (quête de l'amant, maternité, anatomie et pathologie spécifiquement féminines).

La démarche de l'expert peut enfin être ascendante (on examine d'abord le thème dans l'espace limité choisi pour proposer ensuite une étude généralisatrice,

globalisante sinon globale), ou plus souvent descendante (on commence par une vue panoramique, synoptique du thème et on focalise sur un champ de vision particulier). Le résultat n'est pas toujours le même : l'ennui omniprésent, mais vague et multiforme qui se dégage peu à peu de la vie d'Emma Bovary en province n'est pas seulement l'ennui romantique, essentiellement sentimental qu'on peut déceler après identification, dans certains de ses comportements. À propos du thème de la folie dans *Le Nœud de vipère,* A. Séailles propose un découpage qui est fonction du regard des protagonistes : vu par ses enfants Louis souffre après sa conversion de simple démence sénile, vu par sa petite fille... et par lui-même il est un « publicain tourmenté par ses fautes » ; chaque interprétation fait l'objet d'un commentaire appuyé sur les réflexions des uns et des autres.

La diversité des possibilités est plus grande encore quand l'intitulé thématique emprunte à l'onomastique. Qu'il s'agisse d'un peuple, d'un personnage individuellement célèbre ou d'un être mythique, l'expert entreprend alors un relevé classé et commenté des passages où l'entité en question est évoquée, indirectement (par le biais d'une paraphrase, d'une allusion, d'un nom d'emprunt) et/ou, plus simplement, citée directement (les bases de données textuelles sont là d'un grand secours). Là aussi il y a des variantes. Dans une étude comme celle du paysage lorrain dans *La Colline inspirée* de Barrés, l'expert, en l'occurrence D. Bouverot, qui aurait pu s'en tenir à l'examen des passages dans lesquels se trouvent *paysage(s)* et un mot contenant la chaîne de caractères *lorrain**

> Tout jusqu'au vent terrible de *Lorraine,* jusqu'au vague scintillement de la lune, semblait s'accorder pour donner *au paysage* une teinte de sauvagerie bizarre... (p. 189),

optant pour une formule plus riche et partant de la certitude que l'œuvre traitée concerne essentiellement la Lorraine, rassemble tous les contextes de *paysage(s)* et *horizon* et en tire une moisson de contextes pertinents

> ... la vieille ruine des comtes de Vaudémont, avec ses pauvres tombes paysannes, son église, ses grands arbres et l'immense *horizon* sur la plaine nocturne ! (p. 240)

dont elle examine successivement les corrélations sémantiquement proches *(colline, coteau, plateau, promontoire...)* et la thématique associée *(religion, passé...).* On notera au passage l'intérêt, pour ce type d'analyse, des outils intermédiaires que sont les indexations textuelles thématiques *(La Colline inspirée* y serait indexé par exemple à /Lorraine/, /enthousiasme/, /religion/, /paganisme/) et les champs lexicologiques thématiques (par exemple autour de *paysage* : *ciel, terre, lune, village...)* et autour de *Lorraine : Sion, Vaudémont, Xaintois...).* Ici intervient ce que M. Collot appelle, reprenant le mot de J.-P. Richard, les *horizons* du thème : *l'horizon interne* qui comprend ses diverses *modulations* et *déclinaisons* (par *modulations,* il entend « les différentes variations quantitatives ou qualitatives auxquelles se prête le signifié du thème », soit par exemple, pour le thème de l'air

chez Proust, *ventilé, aéré, éventé, renfermé* ; par *déclinaisons,* « la série des motifs concrets dans lesquels ce signifié est impliqué » : *rideau, jardin, couloir, chambre)* et *Y horizon externe* des thèmes voisins ou antithétiques dans l'œuvre considérée : l'eau, la lumière, la terre, la nuit, ce que J.-P. R. appelle encore *l'univers imaginaire,* ou *le paysage* d'une œuvre, et qui permet de « cerner la place du thème dans l'économie sémantique » du texte. Certaines études de thématique s'en tiennent à la modulation, d'autres à l'horizon interne, d'autres *couvrent* les deux horizons.

Si un seul et même thème peut prétendre à une telle diversité dans l'analyse, on ne s'étonnera pas de constater une très grande hétérogénéité dans des séries d'études portant chacune sur des thèmes différents, certains d'entre eux appartenant au même registre (l'amour, la jalousie, la pitié), d'autres non (l'ambition, les parties du corps, l'absence, le miroir), les uns plus abstraits, plus conceptuels que les autres. Les différences d'extension virtuelle imposent aussi des différences de traitement : si l'on peut légitimement penser que le thème du *déjà-vu* n'est qu'une variété du thème du souvenir, lui-même variété de celui du temps, on constate que le *déjà-vu/déjà-vécu* de Nerval fait plutôt référence aux troubles psycho-sensoriels dont souffrait l'auteur, le souvenir étant la transposition dans le réel des émotions du passé et le temps une conception toute nervalienne de la temporalité dont la meilleure part, toujours *présente,* échappe au calendrier.

Comme on peut s'y attendre, les thèmes complexes, ou agrégats, combinaisons de thèmes donnent lieu à un éventail plus large encore de possibilités de traitement. À l'examen des terrains de chaque thème s'ajoute celui de leur(s) interaction(s), et les uns et les autres diffèrent selon les places et rôles respectifs des thèmes considérés. Les modèles abondent : *ironie, et merveilleux chez Giraudoux* sera par exemple traité différemment selon que domine dans l'esprit de l'expert le magique baroque de l'écrivain (qui fait boire Suzanne à l'arbre à lait et lui fait cueillir son pain dans l'arbre à pain, dans un temps qui se situe entre la création et le péché originel), remède à la médiocrité du quotidien qu'une ironie enjouée contribue encore à effacer, ou l'humour typiquement giralducien qui s'exprime plus facilement dans un monde imaginaire ou librement reconstitué. C'est ce dernier parti que prend M. Yaari, insistant de ce fait beaucoup plus sur les modèles théoriques de l'ironie, tour à tour spécifique (localisée, limitée), générale (portant, par exemple sur l'ensemble de la condition humaine), ou bien cosmique, métaphysique, que sur les traits du merveilleux. Le décor est en quelque sorte planté à partir du thème de l'ironie, thème dominant qui, s'il peut abriter ou générer des formes multiples, ne sera envisagé, dans le cadre de son « engrenage avec le merveilleux » que sous les facettes du comique et du paradoxal, du cosmique et du

général. La *hiérarchie* implicite des thèmes fait que le merveilleux sera défini et étudié dans sa relation possible avec cette forme d'ironie (perpétuel sourire, légèreté, relâchement de l'élan vital), et là seulement.

On n'en finirait pas de ramifier l'*arbre* de la critique thématique. Il est vrai que si le mode d'analyse est fonction du parti pris par l'expert, il l'est aussi de sa propre théorie sur le thème en question, et en dernier ressort de son savoir-faire. Si enfin, cessant de considérer les interprétations de l'expert, en l'occurrence du locuteur, nous examinions celles du lecteur ou interlocuteur, nous aurions de ce qu'on pourrait appeler alors la réflexion thématique une représentation plus large encore et plus différenciée, en fonction des univers de croyance, mais aussi de l'attente (spéculative ou documentaire) et des conditions de la réception et de la réaction.

La démarche thématique est multiple et complexe. Elle est avant toute chose la démarche triviale d'encodage de tout producteur de texte qui, de propos délibéré, ou sous l'effet d'une stimulation extérieure délimite le champ de sa réflexion et de son discours, à moins qu'il soit seulement guidé par une inspiration plus ou moins identifiée. Le lecteur-décodeur, et à plus forte raison le critique, tente, consciemment ou non, de distinguer les thèmes traités — annoncés ou cachés —, s'approprie les concepts-clés le temps du commentaire, les transfère nécessairement dans son univers, même s'il prétend rester dans le cadre étroit d'un écrivain, d'un temps, d'un lieu donnés, et les livre à son propre lecteur qui, à son tour... C'est probablement dans cette flexibilité qui est en même temps richesse que réside la véritable originalité de la notion de « thème ».

NOTES

[Dans l'ordre du texte] *raté, peureux, vaincu, qui ne cherche qu'à se dérober, qui craint la lumière et le bruit, dont il ne faut approcher qu'à petits pas étouffés, aboulie, silencieux, réservé, apathie, peur de la vie, sentiment de crainte, angoisse, solitude, renfermé, asocial, efféminé, rêverie apathique, embarrassé d'un regard, troublé par un mot, peur d'agir, peur de parler, sentiment muet, introverti, se retirer de la société, vivre en soi-même, ruminer en soi-même, dilettante de la vie intérieure, retiré en soi-même, tendances refoulées, pudeur, discrétion, discret, circonspect, se dissimuler, peur des hommes, essayer d'échapper aux hommes, craindre le jugement d'autrui, enclin à s'émotionner par la seule présence de son semblable, l'enfer c'est les autres, le regard d'autrui le paralyse, le regard d'autrui l'empêche d'être lui-même, les relations sociales sont une torture, inadapté, pas à sa place, déplacé, redouter les moqueries, prendre des précautions pour rester bien caché, pas question d'assumer une fonction sociale, son inquiétude l'empêche de prendre un rôle sur la scène du monde, proclamer impossibles ou inutiles les relations entre les hommes, crainte de*

manquer aux bienséances, ne pas pouvoir vivre parmi les autres, mine embarrassée, se sentir mal à l'aise, aboulie fondamentale, impuissance à l'action, trouble de la volonté, vulnérable, à la merci d'une volonté plus forte, influençable, conduite ambiguë, hésiter à prendre une décision, incertains, faiblesse de la volonté, l'idée d'une vie active l'effraye, l'idée d'une vie active l'étonné, indolence, ne point avoir de volonté ; *un mot à dire, un geste à faire épouvante sa paresse ; s'il faut agir il ne sait que faire, rempli d'incertitudes, toute décision est un supplice, la liberté lui pèse, le grand mal est d'être forcé d'agir librement..., âme fatiguée, se réfugier dans la démission, étranger dans le monde des heureux, rôle passif..., trac, goût de la solitude...* 2. Tours signalés par M. Treps dans *Allons-y, Alonzo* ! (Seuil, 1994).

BIBLIOGRAPHIE

BAUDE (M.), *Le Moi à venir,* Paris, Klincksieck, 1993.
BOUVEROT (D.), À la recherche du paysage lorrain de *La colline inspirée* avec la base Frantext, in *Lorraine vivante. Mélanges Lanher,* Nancy, PUN , 1993, pp. 33-39.
BREMOND (C), Concept et thème, *Poétique,* n° 64, 1985, pp. 415^23.
COLLOT (M.), Le Thème selon la critique thématique, *Communication,* n° 47, 1988, pp. 79-91 .
LEROUX (G.), *Du Topos au thème. Poétique,* n° 64, 1985, pp. 445-454.
MARTIN (É.), *Reconnaissance de contextes thématiques dans un corpus textuel. Éléments de lexico-sémantique,* Paris, CNRS-INaLF ; Didier Érudition, 1993 (Études de sémantique lexicale).
RIMMON-KENAN (S.), Qu'est-ce qu'un thème ?, *Poétique,* n° 64, 1985, pp. 397406.
SÉAILLES (A.), La Folie dans *Le Nœud de vipères, Cahiers François Mauriac,* n° 14, 1987, pp. 225-236.
YAARI (M.), Juliette polyandre : ironie et merveilleux dans *Juliette au pays des hommes* de Giraudoux, *Romanic Review,* pp. 476-491.

Etienne BRUNET
CNRS, INaLF, Nice

CARDIOGRAMMES

1 - Si le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas, on imagine mal que le calcul puisse rendre compte des méandres du sentiment, dont il est plus éloigné encore que la raison. C'est pourtant l'entreprise ici tentée. Il ne nous échappe pas que l'objet visé est de ceux qui précisément échappent à la mesure. Quel mètre -étalon peut-on proposer en effet pour l'intensité des sentiments ? Quel spectre colorimétrique pour leur tonalité ? Où s'arrêter dans la zone de l'infrarouge ou de l'ultraviolet ? Quelles nuances estimer discriminantes ? De même que chaque langue a sa propre gamme des couleurs qu'on peut difficilement transposer dans la langue voisine, de même chaque individu a ses propres goûts, physiques ou moraux, son échelle des valeurs et sa palette des sentiments, que ne partage pas nécessairement la conscience du voisin. Ce que l'on partage ce sont les mots qui désignent ou évoquent les choses du sentiment. Mais la réalité vécue et sentie qui se cache derrière ces prête-mots diffère d'une conscience à l'autre.

En réalité cet embarras est commun à toute démarche qui s'aventure sur le pont du langage pour mettre en communication les mots et les choses, même si le pont est moins dangereux lorsqu'on a affaire à des objets palpables ou, à l'opposé, à des concepts précis et définitoires. Comme rien n'est si flottant que les sentiments, plutôt que de s'enliser dans les sables mouvants, on s'abstiendra de toute tentative visant à appréhender les affects en eux-mêmes. On ne prendra en considération que leur expression verbale, sans s'inquiéter de savoir si cette expression est un masque ou un leurre. Notre rôle ne veut être ici que celui d'un appareil enregistreur, qui réagit seulement à l'apparition et à la récurrence des mots, comme est sensible aux rythmes électriques la machine qui reproduit l'électrocardiogramme. Quant à interpréter les symptômes et les courbes et à décider de l'intervention, c'est l'affaire du clinicien ou du chirurgien. Dans le domaine ici abordé, l'intervention — qui au reste n'a rien d'urgent — incombe à la psychologie, à la pragmatique ou à l'histoire des mentalités.

2 - On s'en tiendra donc aux mots. Mais quels mots ? Certains termes viennent immédiatement à l'esprit, comme *l'amour, la joie,* la *terreur.* Et il est facile d'allonger la liste, tant la langue fournit de variétés pour un domaine longuement exploré. La difficulté est de s'arrêter. Car la liste est ouverte et inépuisable, sinon infinie. Non seulement l'analyse du cœur découvre sans cesse des recoins cachés, des nuances inaperçues ou inavouées, des éclairages nouveaux projetés par le progrès des connaissances et l'évolution des sensibilités (ainsi le paysage intérieur a été largement modifié par la psychanalyse). Mais surtout l'inflation lexicale s'exerce particulièrement dans ce domaine où la vivacité d'un sentiment s'exprime mal par un mot usé. On a volontiers recours aux ressources de la suffixation pour raviver les couleurs du sentiment. Ainsi Péguy propose *abandonnement* pour signifier une déréliction plus profonde que le simple abandon. Le plus souvent c'est par le mélange des couleurs de base qu'on produit la teinte nouvelle et l'on utilise alors la combinatoire phraséologique, et la panoplie des philtres correcteurs, en particulier ceux de l'adjectif. Certains sentiments même, fort bien catalogués, n'ont pas de dénomination propre et ne peuvent se dire que par des expressions complexes ou des périphrases. Ainsi, pour prendre un exemple parfaitement lexicalisé, le complexe d'Œdipe pose un problème à la statistique lexicale qui ne sait guère traiter efficacement que les unités simples, c'est-à-dire graphiques, du vocabulaire.

3 - Reste la dernière difficulté, qui tient à la polysémie et qu'on retrouve chaque fois qu'on additionne des occurrences d'une même forme. Que vaut l'addition lorsque les éléments sont disparates, même s'ils revêtent le même habit ? Quand on cumule l' *amour* du jeu, l' *amour* du prochain et tant d'autres *amours,* licites ou interdits, procède-t-on à l'intersection des sèmes communs, ou bien s'agit-il de la réunion des sèmes divergents ? Le même effectif peut dans le premier cas recouvrir un sous-ensemble vide, dans le second un sur-ensemble débordant. Malgré leur précision, les chiffres obtenus sont-ils autre chose que des ballons gonflables, sensibles à la pression alternée de l'extension et de l'intension ? Nul n'a jamais répondu définitivement à cette objection majeure — qui n'est pas propre au langage et qui obère pareillement l'ensemble des sciences humaines et même la plupart des sciences d'observation. Avant de conclure à la répétition d'un phénomène — ce qui permet de conclure à quelque loi —, comment être sûr que les conditions sont rigoureusement semblables et qu'il s'agit bien de deux occurrences d'un même événement plutôt que de la coïncidence de deux séries causales ? La science, attentive à ce risque, s'en protège par l'expérimentation. Mais l'expérimentation est peu praticable dans les sciences humaines, particulièrement en matière littéraire, et l'ambiguïté qui s'attache aux manipulations lexicales ne peut se dissoudre que dans le pari des

grands nombres et le jeu des grands espaces. Aveugle dans les espaces restreints, la statistique n'est pas plus utile qu'une boussole dont on se servirait pour trouver la porte de la chambre ou la sortie de la maison. Mais à l'extérieur, elle peut aider à découvrir les perspectives et à dégager l'horizon.

-I- Les données

1 - C'est pourquoi nous avons situé d'emblée notre observatoire là où l'horizon s'ouvre le plus largement et où s'offre aux yeux l'immensité des textes, c'est-à-dire au sommet du Panthéon littéraire qu'est FRANTEXT. Nul besoin de détailler une fois de plus l'ampleur du panorama. Trois mille textes sont là rassemblés, dont chaque page est ouverte (il y en a 500 000) et chaque mot repérable et lisible (il y en a 150 millions). Mais n'est-ce pas trop ? Comme les époques et les genres y sont mêlés, ne risque-t-on pas la confusion quand l'objet d'étude — des sentiments tout aussi mêlés — est lui-même impur ? Aussi avons-nous suivi sagement la consigne de François Rastier en n'envisageant qu'un seul genre et un seul siècle. Le corpus de référence est donc limité aux romans entre 1830 et 1970 (du moins à ceux qui se trouvent dépouillés à l'INaLF à l'heure présente, soit plus de 600 textes représentant près de 40 millions d'occurrences[1]). Comme le roman est en grande faveur durant cette période, la limitation n'est pas trop sévère et la représentativité reste assurée, puisque 167 romanciers différents se trouvent recensés dans le corpus. Quant à la fourchette chronologique, elle reste assez large (140 ans) pour que les phénomènes évolutifs y soient perceptibles. Mais comme elle correspond à un stade où l'orthographe est stabilisée, on n'a pas à craindre les perturbations qu'engendre l'inconstance de l'écriture dans les siècles passés et qui ruinent la fiabilité des dénombrements, particulièrement lorsqu'intervient un signe diacritique.

2 - Circonscrire le corpus est aisé et se justifie sans difficulté. Mais délimiter la liste des formes étudiées est chose plus délicate. Là encore nous suivrons François Rastier, non pas seulement parce qu'il est confortable — quoique un peu hypocrite — de substituer la subjectivité d'un tiers à la sienne propre, mais parce que la procédure utilisée par Rastier s'est entourée de précautions. Dans un premier temps ont été retenus comme sentiments les formes associées directement à l'expression *sentiment de* ou *sentiment d'.* En réalité la détermination a une signification variable, depuis l'équivalence *{sentiment de colère* = le sentiment qu'est la colère) jusqu'à la dépendance du génitif objectif où l'action du verbe *sentir* subsiste dans le substantif dérivé *(sentiment de danger* = sentir un danger).

Tableau 1. Environnement spécifique de la thématique du sentiment dans le corpus *Romans 1830-1970*

(à partir d'une liste initiale de 120 mots)

a : fréquence dans l'ensemble des phrases où apparaît l'un des mots retenus
b : fréquence dans le corpus de référence (littérature des XIX^e^ et XX^e^ siècles)
c : écart réduit

a	*b*		*c*	*a*	*b*		*c*
25117	34692	amour	405.4	1356	1723	amertume	99.4
12358	16003	peur	296.4	1545	2240	sympathie	97.4
10383	13670	joie	268.4	1738	2805	enthousiasme	96.2
10980	16558	bonheur	253.1	1208	1486	indignation	95.7
10662	15881	plaisir	251.4	1023	1133	lassitude	94.0
8263	11043	sentiment	237.5	1301	1789	éprouvait	92.5
6237	8330	envie	206.5	1008	1138	timidité	92.2
5980	8310	douleur	197.1	1490	2292	dignité	92.0
5051	6188	pitié	196.3	1022	1172	exaltation	92.0
4633	5371	honte	194.6	1417	2159	ambition	90.3
4340	4805	tendresse	193.7	1332	2019	ardeur	87.9
4075	4594	surprise	185.6	1175	1620	pudeur	87.8
4389	5751	orgueil	**175.3**	1364	2112	embarras	87.7
3884	4711	haine	**173.2**	747	740	humiliation	86.0
4946	7304	courage	**172.2**	677	665	compassion	82.3
3323	3586	angoisse	**172.2**	887	1108	impuissance	81.2
3716	4509	désespoir	**169.4**	784	933	**humilité**	78.7
3724	4691	crainte	**165.6**	569	573	panique	74.3
4722	7154	amitié	**165.5**	2341	6514	religion	74.2
5893	10567	honneur	**164.8**	812	1114	indulgence	73.2
4135	5717	espoir	**164.4**	545	583	gratitude	70.1
5413	9918	foi	**155.6**	527	560	complicité	69.2
3672	5190	tristesse	152.7	622	764	soumission	68.8
3932	5909	confiance	151.8	758	1111	extase	67.8
3711	5602	horreur	147.0	635	814	cruauté	67.6
2093	2076	jalousie	143.8	522	581	insouciance	67.0
2904	3817	trouble	142.3	600	934	incertitude	57.9
2305	2644	remords	138.1	618	1062	responsabilité	55.0
3354	5197	solitude	137.4	459	664	inspirait	53.2
3015	4445	respect	134.6	553	925	bienveillance	53.0
2435	3144	affection	131.8	482	730	ferveur	52.9
2464	3282	terreur	130.0	265	261	répulsion	51.4
2344	3269	admiration	123.1	3435	16458	sorte	51.3
2441	3589	aise	119.6	263	259	camaraderie	51.2
2505	3995	ennui	116.5	337	418	nostalgie	50.3
1679	1995	gaieté	115.3	2045	8125	sentait	49.4
1277	1215	rancune	115.2	2470	10934	propre	48.0
1568	1820	épouvante	113.1	295	370	aversion	46.7
1767	2393	satisfaction	108.9	264	305	exaspération	46.5
1786	2504	fureur	107.1	353	553	tact	44.2
1322	**1467**	malaise	106.8	394	682	éprouva	43.7
1744	2447	vanité	105.8	402	717	fraternité	43.2
1881	2835	estime	104.8	7172	47935	cœur	43.0
1458	1818	ironie	104.3	391	746	éprouvais	40.6
1591	2129	effroi	104.1	281	431	mécontentement	40.0
1196	1300	Stupeur	102.9	1372	5741	profonde	38.2

304	536	patriotisme	37.9	1040	vague	28.5	
				4950			
178	234	paternité	35.2	763	3232	sentit	28.1
192	272	culpabilité	34.9	416	1327	causait	27.7
939	3661	souffrance	34.2	8115	65419	vie	27.6
1384	6580	passion	32.9	1164	5981	sentiments	27.2
2926	17993	visage	32.3	1321	7100	donnait	27.1
156	212	rébellion	32.3	224	507	indéfinissable	27.1
224	406	ressentait	31.9	454	1557	douloureuse	27.1
187	308	instinctive	31.1	257	646	inspirer	26.7
211	396	solidarité	30.2	710	3059	physique	26.6
1167	5565	expression	30.1	212	476	indicible	26.5
2784	17653	regard	29.8	300	851	soudaine	26.1
199	369	témoignait	29.6	417	1425	. infinie	26.0
1259	6337	cri	29.1	103	145	vergogne	25.6
867	3819	curiosité	28.6	566	2289	certitude	25.5
294	739	exprimait	28.6	194	435	ressentir	25.4

Dans ce dernier cas où la différence s'estompe entre sensation et sentiment, la construction s'étend démesurément, le verbe *sentir* pouvant régir de si nombreux objets. Pour écarter ces associations fugitives où le cœur n'est pas véritablement impliqué, on a fixé un seuil de fréquence[2], qui en outre a permis de filtrer et de rejeter les rares cas où l'on a affaire à un génitif subjectif et où le sentiment est synonyme de jugement *{sentiment de spécialiste* = jugement porté par un spécialiste).

3 - On obtient en définitive une liste de 120 unités. Avant de l'accepter, il convient de la tester, ce qu'on peut faire en consultant le corpus de FRANTEXT. Une procédure — nouvelle et puissante — du logiciel d'interrogation permet de connaître l'environnement spécifique d'un mot ou d'une liste de mots. On obtient la liste, triée selon ses vœux, des formes le plus souvent associées au mot pris pour pôle (ou aux éléments de la liste primitive) à l'intérieur de la même phrase[3]. La nouvelle liste contient nécessairement la liste de départ puisque celle-ci fait l'objet d'une recherche systématique mais elle propose aussi des éléments annexes qui font partie du thème et auxquels on n'avait pas d'abord pensé. L'examen d'une telle liste (voir tableau 1) donne lieu à des repêchages justifiés (par exemple : *apaisement, avarice, bonté, chagrin, consolation, contentement, découragement, dévouement, douceur, dureté,* etc.). Précisons que la procédure de FRANTEXT délivre les fréquences absolues des mots trouvés dans l'entourage de ce qu'on cherche et que de telles fréquences ne sont rigoureusement interprétables que si on les convertit préalablement en une mesure probabiliste. Celle que nous avons choisie, l'écart réduit, sert de critère de classement au tableau 1.

On remarquera que les différences ne sont pas considérables avec le classement qu'on pourrait faire sur la fréquence absolue[4]. Mais la correspondance

n'est vérifiée que pour la première centaine de sièges qui sont quasiment réservés par les conditions de l'expérience. Au delà apparaissent les formes dont la présence n'est pas imposée. C'est là qu'on repère les sentiments injustement oubliés, qui voisinent avec des verbes affectifs ou expressifs[5] *(éprouvait, inspirait, sentait, éprouva, éprouvais, ressentait, témoignait, exprimait, sentit, causait, donnait, inspirer, ressentir,* etc.), mais aussi beaucoup d'adjectifs qui caractérisent l'intensité ou la nature de l'affection *(profonde, instinctive, vague, indéfinissable, douloureuse, physique, indicible, soudaine, infinie, inexprimable, sourde, profond, poignante, fraternelle, filiale, plein, feinte, atroce, insurmontable, enfantine, vif, affreuse, folk, inconsciente, inexplicable, absolue, irrésistible, sournoise,* etc.). Il n'y a pas lieu de s'étonner de trouver tant de formes féminines parmi les adjectifs, car la majorité des termes qui définissent un sentiment appartiennent — comme c'est le fait plus général des abstractions — au genre féminin. Mais l'abondance des superlatifs montre la tendance hyperbolique de la littérature romanesque, où les sentiments atteignent d'emblée leur intensité maximale en échappant à l'analyse. Dans l'univers du cœur le romancier manque d'outils descriptifs alors que sa trousse est complète dans l'univers physique : d'où tant de notations vagues *(vague, sourd, sournois)* ou négatives (sur le modèle *indicible* ou *inexprimable)* où s'avoue l'impuissance à décrire.

-II- La phrase

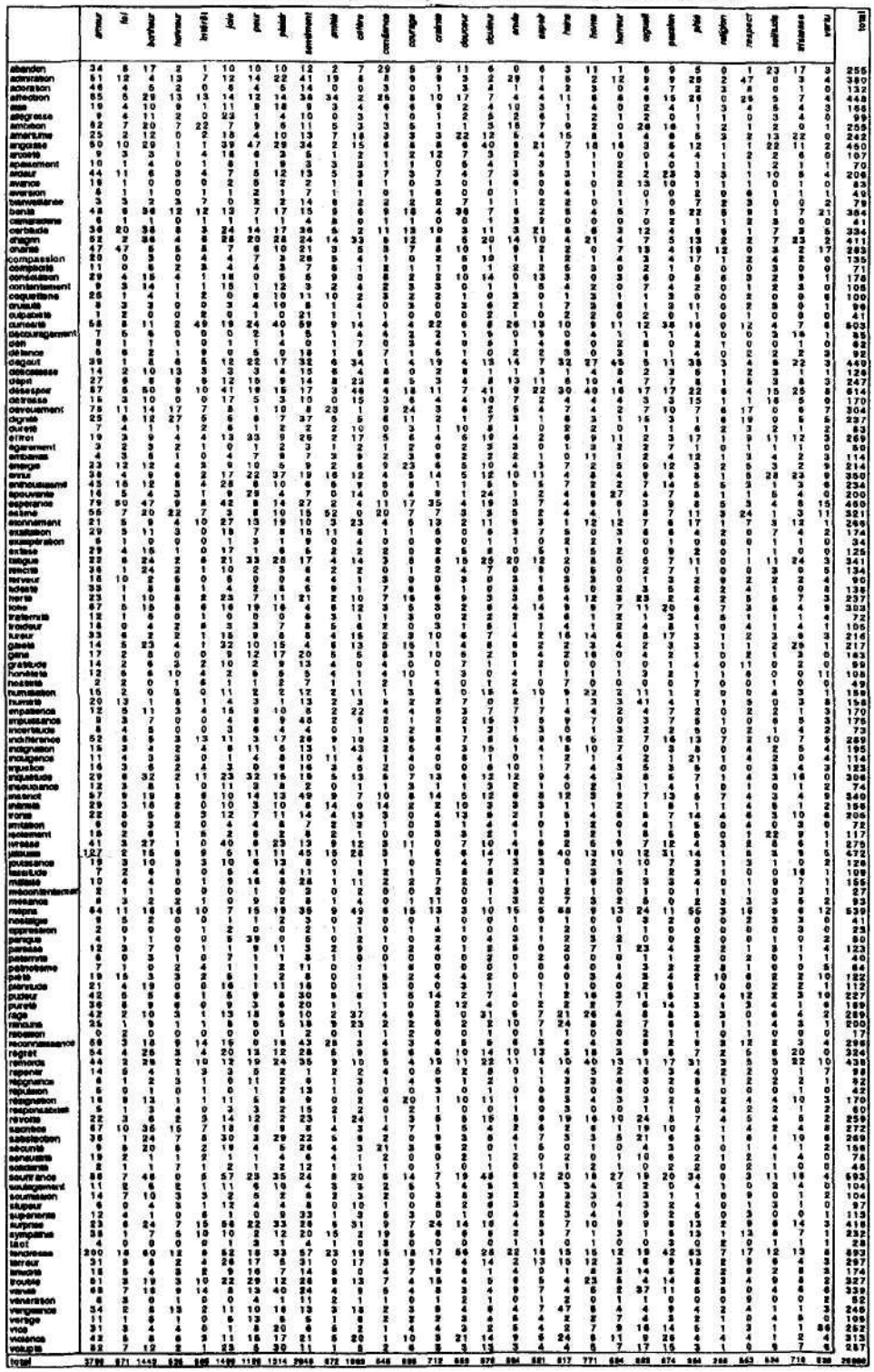
Avec les retouches qu'on vient d'apporter, la gerbe des sentiments contient désormais 165 espèces. Mais ces espèces qui constituent le champ sémantique y sont-elles semées régulièrement ? Ou voit-on s'opérer des alliances privilégiées qui accaparent un coin du terrain, tandis que d'autres regroupements auraient le champ libre ailleurs ? S'il en est ainsi, peut-on y opérer un tri et observer les affinités et les incompatibilités ? Plusieurs approches sont possibles, dont l'une prend pour base l'unité large du roman, et l'autre la cellule étroite de la phrase. Dans la première perspective, la contrainte est lâche puisque l'on ne considère pas la distance qui s'établit sur le terrain entre deux variétés étudiées. La cooccurrence n'y est appréciée qu'au niveau global du texte et n'implique aucunement des relations de voisinage. C'est en revanche la cohabitation dans le même espace restreint qui est mesurée dans la seconde perspective et que nous voulons tenter. Ce faisant, c'est une sorte de combinatoire ou syntaxe sémantique qu'on essaie de préciser. En dehors des contraintes de la syntaxe, comment les mots se marient-ils ? Par affinité ? par complémentarité ? par opposition ? Les

synonymes ont-ils tendance à se donner la main ? Le marquage mutuel des anto-nymes est-il plus étroit ? Quelle sorte de couple voit-on le plus souvent dans la phrase : celui qui appareille les semblables, comme la *pitié* et la *compassion* ou celui qui apparie les contraires, comme le *vice* et la *vertu* ?

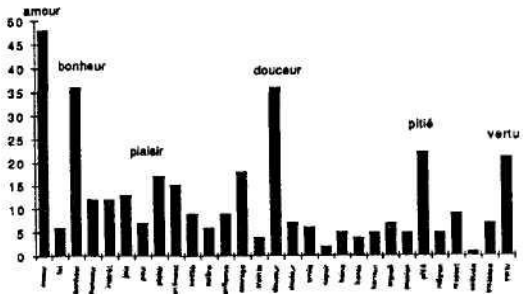
1 - Là encore la réponse est dans FRANTEXT. La même fonction du logiciel d'interrogation peut être sollicitée pour étudier l'environnement immédiat de chaque variété de sentiment. Chaque interrogation produit une longue liste dont on extrait les 165 éléments étudiés. En théorie il faudrait procéder à 165 traitements pour constituer les 165 colonnes du tableau et l'on obtiendrait un tableau carré représentant le croisement de notre liste avec elle-même. Comme le corpus est considérable et la procédure de recherche onéreuse, on a réduit le nombre de colonnes aux 10 unités les mieux représentées puis aux 29 premières. Comme les résultats de ces deux essais n'ont guère varié, on n'a pas poussé plus avant l'expérience. Les données à exploiter sont donc celles du tableau 2 qui croise les 29 sentiments les plus fréquents (ayant plus de 5 000 occurrences de 1830 à 1970, tous genres mêlés) avec les autres éléments de la liste. Les deux groupes, celui qui forme les colonnes et celui qui constitue les lignes, ont d'ailleurs un poids comparable : respectivement 281 313 et 274 380 occurrences.

Le score obtenu par chaque espèce se lit dans la ligne ou colonne marginale, là où sont calculés les totaux. Ce résultat dépend certes de la fréquence du mot dans le discours mais il mesure aussi la cote de popularité de l'espèce concernée dans la société des sentiments. *L'amour* avec 3 790 suffrages l'emporte parmi les colonnes pour la première raison, mais c'est la seconde qui hisse le mot *sentiment* au deuxième rang (2 048). À l'inverse la *religion* (256 bulletins) est fort délaissée et le score médiocre obtenu par l'*intérêt, V honneur,* la *confiance*, le *respect* et la *vertu* (500 votes chacun environ) témoigne de la moindre intégration de ces mots dans le champ sémantique. Des observations semblables pourraient être faites à partir des éléments répartis sur les lignes du tableau. Mais abandonnant la marge, pénétrons à l'intérieur de ce tableau en suivant une colonne de bout en bout. Choisissons la seconde qui est celle de la *foi* et dont les effectifs croissent brusquement quand cette vertu théologale croise les deux autres *(espérance* 50, *charité* 47). Ailleurs les rencontres de la foi sont épisodiques (quelques unités) sauf si le sentiment prend une coloration religieuse *(certitude* 20, *enthousiasme* 16, *humilité* 13, *ferveur* 10).

Tableau 2 . Relevé des rencontres du cœur dans la même phrase



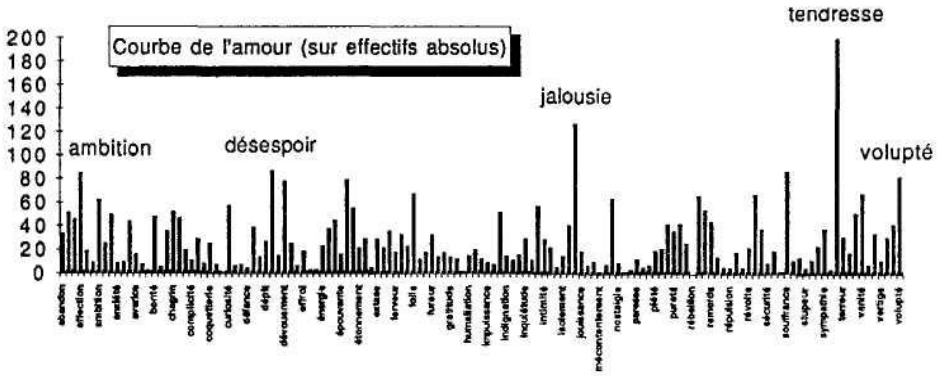
Graphique 3. Courbe de *bonté*



Si l'on suit une ligne, par exemple celle de la *bonté,* la lisibilité est tout aussi immédiate. La *bonté* assemble ce qui lui ressemble : la *douceur, l'amour,* le *bonheur, la.pitié,* la *vertu,* (figure 3). Ces deux exemples invitent à conclure que le principe qui préside aux rapprochements des mots dans la chaîne du discours est celui de la ressemblance sémantique. Plus nombreux sont les sèmes partagés et plus grande serait l'attirance mutuelle.

L'exemple de l'*amour* qu'on lit en première colonne est loin d'être aussi clair. Le graphique ci-dessous met en exergue les liens privilégiés que ce terme entretient avec des variantes proches comme *tendresse* ou *volupté* mais aussi avec des sentiments rivaux comme l'*ambition,* ou des avatars dégradés comme le *désespoir* et la *jalousie.*

Graphique 4.

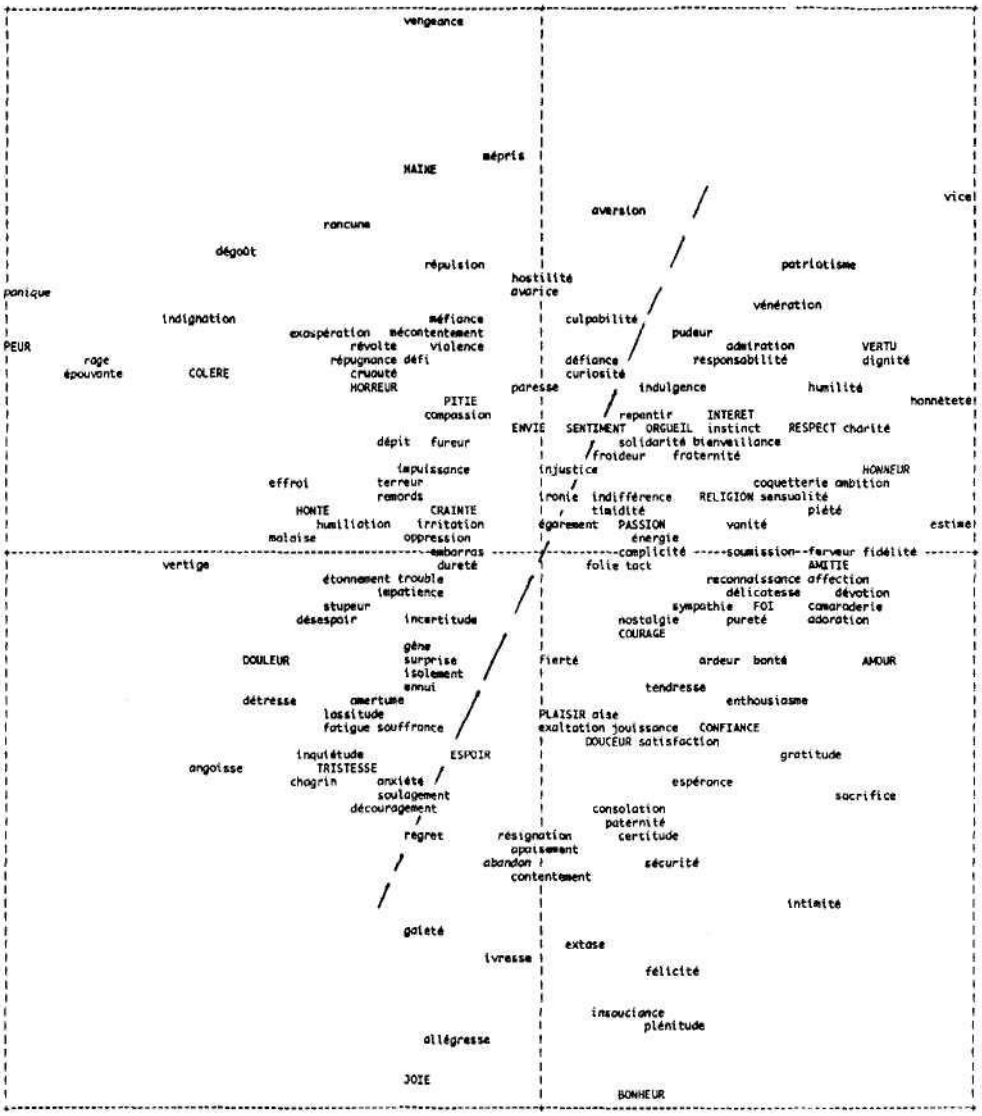


2 - 11 faut donc se méfier des sondages trop rapides et envisager le tableau dans son intégralité. Il s'agit de radiographier cette tapisserie où les fils des sentiments parcourent la chaîne et la trame. Comme l'ordre alphabétique a présidé à la disposition des lignes et des colonnes, la tapisserie prend un aspect artificiel

et bariolé où n'apparaît rien qui soit immédiatement perceptible. La lisibilité se ferait jour si l'on déplaçait les lignes et les colonnes de telle façon que les sentiments qui vont ensemble se massent aux deux coins de la diagonale principale (où seraient concentrés les effectifs les plus forts). On n'a pas essayé de réaliser cette échelle de Guttman, bien que certaines techniques, dont l'une purement visuelle et manuelle, permettent d'en optimiser l'élaboration. Car comme c'est devenu l'usage en pareille situation, on aura recours à l'analyse factorielle, et particulièrement à la méthode de "correspondance" de J.-P. Benzecri, laquelle permet l'interprétation simultanée des individus et des variables, en l'occurrence des 165 « sentiments » répartis sur les lignes et les colonnes du tableau 2. On en profitera pour se libérer des perturbations que l'inégalité de poids peut engendrer dans les effectifs absolus. Les données du tableau 2 seront d'abord converties en écarts réduits puis translatés dans la zone positive en gardant leurs distances respectives, avant d'être proposées à l'analyse. Le résultat apparaît sur la page suivante.

Une évidence s'impose : le tableau 5 obéit à la technique du camaïeu. Pas de heurts de couleurs, partout des dégradés. Dans l'enceinte où chaque sentiment doit choisir sa place, chacun se dirige vers ceux qui ont la même couleur en vertu du principe : qui se ressemble s'assemble. Ainsi le quadrant supérieur gauche est tout entier rempli de teintes sombres, de sentiments violents où se manifestent tous les degrés de la *PEUR (crainte, effroi, terreur, épouvante, panique),* de la *HONTE (malaise, embarras, humiliation, remords, impuissance),* de la *COLÈRE (irritation, dépit, défi, indignation, exaspération, rage, fureur, révolte),* de *Y HORREUR (répugnance, répulsion, dégoût, aversion),* et de la *HAINE (mépris, rancune, cruauté, hostilité, violence, vengeance).* On cherchera en vain dans cet enfer un sentiment positif ou seulement neutre. Tout y est noir et sanglant, à l'exception des deux anges *pitié* et *compassion* qui, comme Eloa, ont suivi Satan dans sa chute. À l'opposé, le bas du graphique représente un Éden où tout est *paix (apaisement, consolation, résignation, insouciance, sécurité, certitude), PLAISIR (aise, jouissance, satisfaction, contentement, abandon, douceur), JOIE (gaieté, allégresse, ivresse, exaltation) et BONHEUR (félicité, plénitude, extase)*[6]. Visiblement dans le court espace de la phrase les romanciers cultivent les relations de bon voisinage, même s'il est possible qu'à des niveaux de segmentation supérieurs, ces relations se détériorent et qu'apparaissent alors des tensions, des oppositions, des antithèses. Sans doute avons-nous là l'effet d'une loi de composition qui est analogue à la règle des trois unités du théâtre classique et qui s'appelle pareillement l'unité de ton. On a le soupçon que ces effets harmoniques se prolongent au delà de la phrase, ayant remarqué à plusieurs reprises (chez Proust, Zola et Hugo) que les phrases ne sont pas autonomes et qu'un rythme plus large les traverse tour à tour comme la houle soulève les

Graphique 5. Analyse factorielle des relations entre sentiments



vagues. On pourrait le prouver en utilisant une possibilité de FRANTEXT qui autorise l'examen des phrases précédente et suivante. Mais le long traitement qu'on vient d'accomplir serait à reprendre.

3 - L'examen attentif du graphique 5 révèle des faits plus complexes qu'une simple distribution linéaire des sentiments, des plus sombres aux plus clairs. Cette opposition qui correspond au premier facteur suit l'axe vertical et met en regard la gauche où la mer d'inimitié occupe tout l'espace et la droite où se ramifie le cours du Tendre. Mais une autre tension qui correspond au second facteur se superpose à la première en opposant le haut et le bas, c'est-à-dire les sentiments qui, positifs ou négatifs, ont un caractère moral et social (on les trouve dans la partie supérieure) et ceux qui n'engagent que l'individu et qui prennent position au bas du graphique. Ainsi parmi les éléments négatifs on distinguera ceux qui mettent autrui en cause (ils sont en haut autour de la *HAINE* et nous venons de les détailler) et ceux où l'individu déplore seulement son inconfort *(gêne, trouble, inquiétude, incertitude, vertige, étonnement, surprise, stupeur),* sa *SOLITUDE (isolement, ennui),* sa *TRISTESSE (lassitude, fatigue, amertume, chagrin, regret),* et sa *DOULEUR* angoissée *(souffrance, angoisse, découragement, désespoir, anxiété, détresse).* De même au salut individuel et égoïste qui se protège au bas du graphique à droite, s'oppose la morale sociale qui développe ses beaux sentiments, en haut et à droite, autour de la *vertu,* du *respect* et de *l'honneur (dignité, honnêteté, vénération, estime, admiration, responsabilité, solidarité, bienveillance, indulgence, fraternité, charité).* Ces valeurs sont aussi celles de la *RELIGION* qui prend position à cet endroit, non loin de la *FOI (piété, pureté, ferveur, dévotion, adoration).* Mais l'amour de Dieu utilise souvent les mêmes mots que l'amour humain et cette zone qui est proche de l'axe central à mi-chemin entre la société et l'individu est celle de la *CONFIANCE (espérance, grati-tude, reconnaissance, sacrifice, bonté),* de l'*AMITIÉ (sympathie, camaraderie, complicité, fidélité, délicatesse)* et de l'*AMOUR (affection, soumission, tendresse, ardeur, folie).* Reste une plage incertaine, près de l'origine des axes. Elle est fréquentée par les indécis, dont le signe est ambigu, comme l'*orgueil, Yintérêt,* la *passion* et le *sentiment* lui-même.

Au total les deux principes de division ne sont pas totalement orthogonaux et indépendants. Quelques éléments positifs (comme *la joie* l' *ivresse* et l'*allégresse)* franchissent, à gauche et en bas, l'axe des X et inversement cette même frontière est dépassée, en haut à droite, par quelques éléments peu recommandables comme la *défiance, l'aversion* et le *vice* (ce dernier sans doute attiré par la *vertu* toute proche[7]). C'est pourquoi il serait peut-être opportun d'opérer une légère rotation des axes, comme indiqué en pointillé sur le graphique. La diagonale ainsi créée ferait une décantation plus pure entre l'huile des sentiments doux et le vinaigre des réactions acides.

-III-L'évolution

Cette distinction proposée par l'analyse quantitative entre les bons et les moins bons sentiments va être utile pour apprécier, sous ce rapport, l'évolution de la production romanesque de 1830 à 1970.

Mais dans un premier temps reprenons la liste sans faire de distinction. Les 165 éléments sont regroupés dans un même ensemble dont on suit la progression au cours du temps. En choisissant une périodicité de cinq ans on obtient une série de 28 observations. FRANTEXT offre de grandes facilités pour de telles recherches et s'il ne délivre pas directement toutes les informations contenues dans le tableau 6, du moins permet-il de les reconstruire[8]. Les hasards de la publication et de la sélection font que les tranches n'ont pas la même étendue, le rapport étant de 1 à 20 entre les extrêmes (voir dernière colonne du tableau 6). Mais le calcul opère les pondérations nécessaires et le test révèle presque partout des écarts significatifs (un seul est au-dessous du seuil à 5 *%).* Cela n'est pas pour surprendre, étant donné la taille du corpus étudié (40 millions de mots) et la quantité d'observations recueillies (260 672 occurrences[9]). La loi des grands nombres joue ici son rôle et nous éviterons de crier au miracle devant un événement que le hasard ne devrait pas produire. Dans le domaine du langage et généralement des comportements humains ce serait un grand hasard que le hasard fût seul en cause.

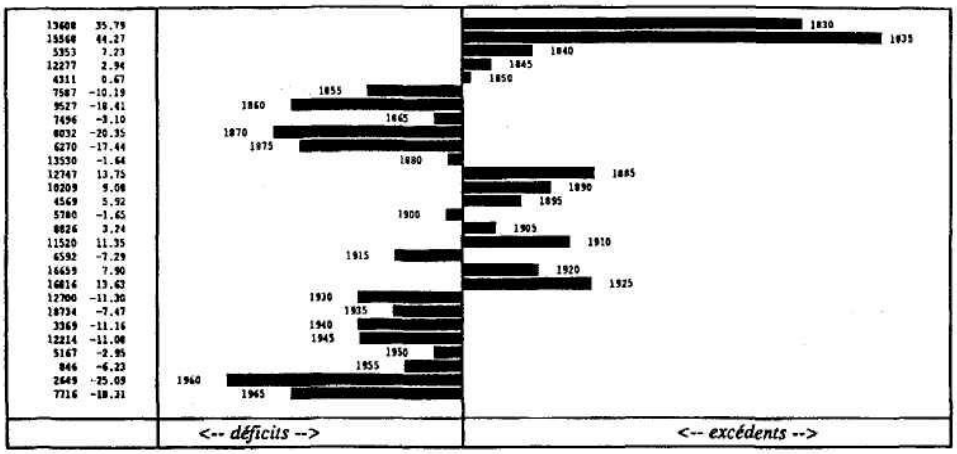
Tableau 6. L'évolution des sentiments

N	Tranche	Réduit	Réel	Théo.	Taille
1	1830	35.79	13608	10084	1524558
2	«35	44.27	15568	11020	1666032
3	1840	7.23	5353	4854	733818
4	1845	2.94	12277	11963	1808527
5	1850	0.67	4311	4268	645208
6	1855	-10.19	7587	8512	1286801
7	1860	-18.41	9527	11453	1731496
8	1865	-3.10	7496	7765	1173868
9	1870	-20.35	8032	10030	1516375
10	1875	-17.44	6270	7786	1177045
11	1880	-1.64	13530	13717	2073748
12	1885	13.75	12747	11317	1710843
13	1890	9.08	10209	9347	1413043
14	1895	5.92	4569	4189	633297
15	1900	-1.65	5780	*5906*	892821
16	1905	3.24	8826	8532	1289850
17	1910	11.35	11520	10387	1570234
18	1915	-7.29	6592	7202	1088782
19	1920	7.90	16659	15700	2373474
20	1925	13.63	16816	15186	2295804
21	1930	-11.30	12700	14001	2116615
22	1935	-7.47	18734	19743	2984731
23	1940	-11.16	3369	4076	616196
2	1945	-11.08	12214	13467	2035867
25	1950	-2.95	5167	5382	813573
26	1955	-6.23	846	1047	158312
27	1960	-25.09	2649	4276	646415
28	1965	-18.31	7716	9465	1430932

La courbe 7 représentée ci-dessous traduit graphiquement la série des écarts réduits. L'orienta-tion du sentiment est à la baisse : les premières tranches ont l'excé-dent le plus élevé, et les dernières le déficit le plus accusé. Le coefficient de corrélation qui mesure la pente descendante est formel : avec une valeur de -0,47 le seuil de 1 % est atteint. Du romantisme au nouveau roman on assiste donc à une décrue, et presque à un assèchement du sentiment.

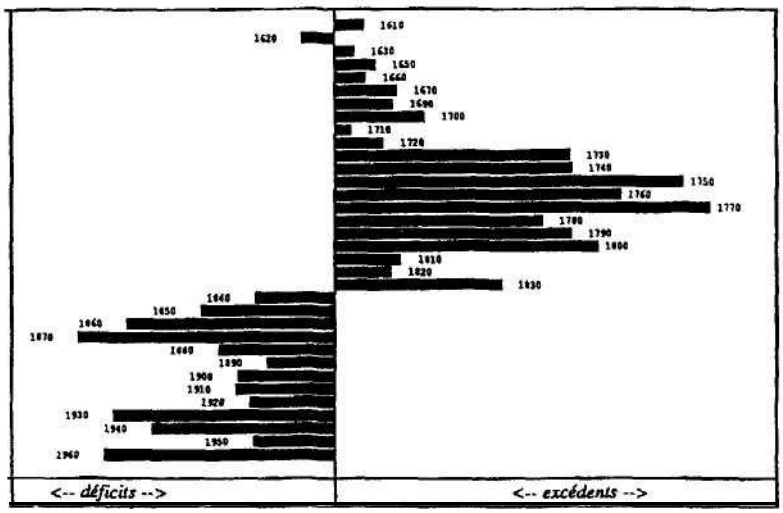
Mais cette orientation générale n'est pas régulière. Le cours du sentiment tout au long de 140 ans se resserre ou se répand au gré de l'histoire des sensibilités. La crue du romantisme est suivie d'une période aride qui coïncide avec le réalisme et le naturalisme. Puis à partir de 1885 les sources du sentiment retrouvent la vigueur, au moment où le renouveau du spiritualisme irrigue la pensée et la littérature françaises. Cela se prolonge jusqu'à Proust. Après quoi le roman français hésite à s'abreuver aux sources psychologiques, et cherche d'autres voies, du côté de l'engagement politique, de l'invention poétique, de la description ou de la célébration des choses, ou parfois du simple jeu verbal.

Graphique 7. Courbe de l'évolution du sentiment



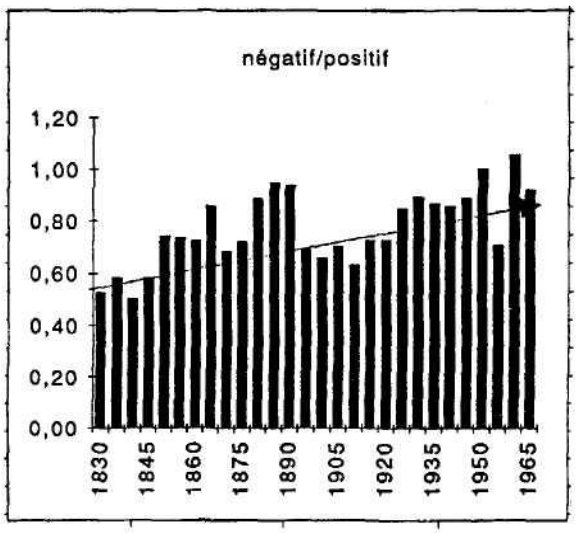
Est-ce que cette courbe en S reproduit ces mêmes méandres dans les siècles passés ? La réponse est dans le graphique 8 qui remonte la chronologie jusqu'en 1600 et ajoute au recensement 300 autres romans. Comme les tranches sont deux fois plus longues (10 ans) un phénomène de lissage se produit qui arrondit les angles. Les mouvements courts qu'on vient de décrire subsistent mais ils sont noyés dans une perspective d'ensemble qui offre une grande netteté : toutes les tranches (sauf une) sont largement excédentaires jusqu'en 1830, toutes sont déficitaires après cette date. Ainsi le mouvement de décrue qu'on avait observé, malgré les dents de scie, dans les deux derniers siècles se trouve considérablement amplifié lorsque le regard s'étend sur quatre siècles (coefficient -0,52, probabilité 0,001). On a longtemps affirmé que le roman français était porté à la psychologie. Cette originalité semble se réduire au cours du temps.

Graphique 8. Évolution sur quatre siècles



Si la part du sentiment s'amenuise ainsi dans le roman, est-ce que sa coloration se maintient ? Cultive-t-on les mêmes espèces aujourd'hui qui avaient la faveur des romantiques ? Un romancier du XX^e^ siècle a prétendu qu'on ne faisait pas de bonne littérature avec les bons sentiments. Or l'évolution du roman semble donner raison à Gide, puisque les romanciers modernes tendent à préférer les sentiments noirs. Si l'on établit le quotient entre la part sombre du sentiment et sa face claire (en suivant la ligne de démarcation établie par la diagonale dans la figure 5), on observe un assombrissement progressif, malgré une rémission provisoire à la fin du XIX^e^ siècle[10]. Voir graphique 9.

Graphique 9. Assombrissement du sentiment



-IV- Les auteurs

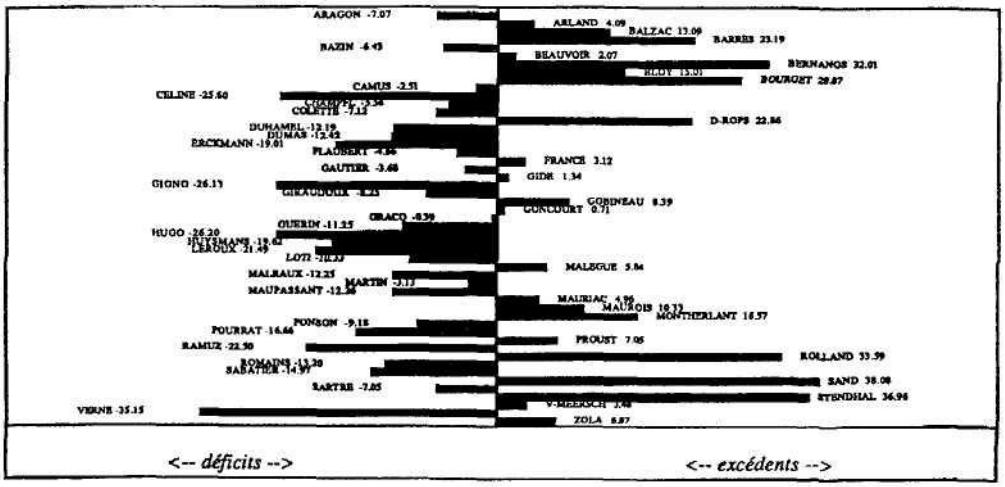
Les faits de chronologie qu'on vient d'aborder ne relèvent pas d'une sorte de gravitation universelle, d'un courant irrésistible auquel l'écrivain ne saurait échapper. La dérive du temps ne se voit guère qu'en se retournant quand on mesure le chemin parcouru. Chaque romancier — cela est vrai aussi de tout artiste et de tout savant — avance de son côté pas à pas, comme le filet d'eau progresse goutte à goutte sur la terre sèche. En fin de compte cela produit le lit du fleuve ou le sens (rétrospectif) de l'histoire. Bien loin que le temps, en dehors des effets peu profonds de la mode, engendre et pilote les écrivains, ce sont les écrivains — et les créateurs plus généralement — qui forment les jalons et permettent le repérage du cours du temps. Aussi l'étude chronologique qui précède resterait abstraite si aucun de ces jalons n'était localisé. On aurait mesuré un effet sans aller jusqu'à la cause. Il importe donc de compléter et d'expliquer l'évolution en isolant les textes et les auteurs qui participent au mouvement.

Fort heureusement une fonction de FRANTEXT[11] permet pour un mot donné (ou une liste de mots) de connaître la répartition de ce mot par auteurs à l'intérieur du corpus considéré. Les résultats sont fournis dans la même présentation que ceux de la chronologie, à savoir : fréquence réelle, fréquence relative et histogramme. Nous opérerons sur ces données les mêmes transformations que précédemment, pour aboutir à des écarts réduits[12]. Une correction supplémentaire a été apportée, qui filtre les auteurs pour ne retenir que ceux dont l'importance est reconnue par les chiffres et dont les œuvres ont dans la base une étendue minimum. Comme le corpus réunissait trop de romanciers — dont certains peu connus et mal représentés — on a fixé la barrière à 200 000 occurrences et seuls 51 auteurs ont été retenus sur les 167 recensés, soit un tiers. Mais cet effectif réduit au tiers réunit les trois quarts des occurrences du champ sémantique du sentiment (190 046 sur 260 672), si bien que l'essentiel de l'information est conservé. Au reste les calculs ont été faits en prenant en compte la totalité des auteurs et des occurrences[13]. Le résultat apparaît dans le graphique 10.

L'axe vertical y sépare les auteurs où le sentiment déborde (à droite) et ceux qui, par pudeur ou désintérêt, s'en éloignent (à gauche). On prendra garde que les romanciers ici représentés ne bénéficient pas de l'exhaustivité. Le corpus par exemple ne considère qu'un seul roman de Aragon *(Les Beaux Quartiers), 2* de Céline *{Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit),* 5 de Colette, 3 de Bloy. En revanche Bernanos compte 12 titres, Bourget 16, Balzac 15, et Zola 22. Il arrive que la sélection ne donne qu'une image partielle d'un auteur : ainsi les 4 romans choisis pour Giono appartiennent à la première période (1929-1931) qui est

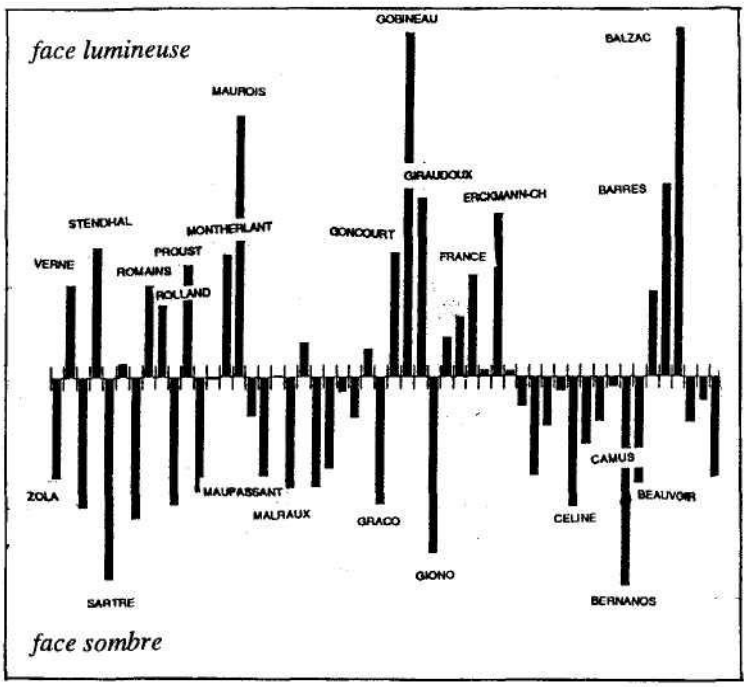
lyrique et épique. Avec cette réserve, la courbe n'en est pas moins révélatrice des tendances. La tradition du roman psychologique est illustrée par Stendhal qui se classe en tête. La part des sentiments y est prépondérante. Elle est forte aussi chez Balzac, Sand, Bourget, Barrés, Bloy, Bernanos, Romain Rolland, Montherlant, Mauriac et Proust, tous ces écrivains relevant à des degrés divers du courant spiritualiste. Les romanciers réalistes ou naturalistes sont moins soucieux d'états d'âme et dans la zone négative on trouve Champfleury, Flaubert, Maupassant, Erckmann-Chatrian, Huysmans (mais Zola, qu'on attendait à cet endroit, leur a faussé compagnie). Dès que l'intérêt majeur est porté ailleurs, à la guerre, aux réalités sociales ou politiques, au débat d'idées ou à la description des choses, des paysages ou des gens, dès que le ton se fait poétique, épique, philosophique, critique, voire comique, la part des sentiments s'amenuise. C'est pourquoi la liste de gauche est fort hétérogène, étant constituée de romanciers qui, à ces titres divers, rompent avec la tradition psychologique. Et aux romans réalistes viennent se joindre les romans épiques (Hugo, Giono, Céline), poétiques (Giraudoux, Colette, Gracq), régionalistes (Pourrat, Ramuz), politiques (Malraux), existentialistes (Camus, Sartre), ou les romans d'aventure (Dumas, Gautier, J. Verne). Si toutes les époques ont des représentants dans les deux camps, on voit que les romanciers modernes sont plus souvent dans le camp de la rupture. Et cette tendance serait sans doute mieux marquée si quelque adepte du nouveau roman figurait dans les données.

Graphique 10. Histogramme du sentiment chez les romanciers

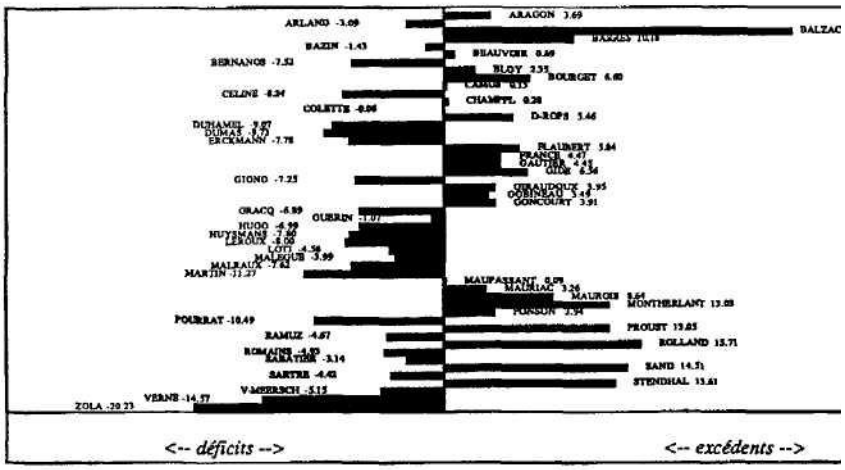


Bien entendu il n'est pas de romans où n'éclate, à un moment ou à un autre, l'expression d'un sentiment, d'autant que la ferveur religieuse, l'ambition politique, l'ardeur poétique, ou le désespoir métaphysique sont aussi des sentiments, à l'instar de la passion amoureuse. Mais celle-ci domine dans le roman et le sentiment s'affadit quand le cœur n'y est plus. Toutefois les occurrences du sentiment se comptent par milliers, même chez les romanciers réticents. Et les effectifs sont partout suffisants pour qu'on procède à un quotient qui mette en relation les « bons » et les « mauvais » sentiments (la séparation entre les uns et les autres restant celle de la barre oblique du graphique 5). Le graphique 11, établi à partir de ce rapport, distingue deux zones. En haut, dans la sphère positive, se tiennent les auteurs « optimistes » qui montrent la face lumineuse des sentiments. Derrière Balzac, leur chef de file, se rangent Stendhal, Jules Verne, Barrés, R. Rolland, J. Romains, Giraudoux, Montherlant. En bas, la zone négative, où règnent le malheur, la peur et la violence, est fréquentée par les romanciers plus sensibles au mal. Zola est ici où on l'attend, avec Maupassant (Flaubert est neutre). Sont là aussi, en compagnie des existentialistes (Sartre, Beauvoir et Camus), les romanciers qui partagent une idée tragique, quoique différemment tragique, de l'existence : Céline, Bernanos, Giono (du moins celui qui se trouve dans Frantext) et Malraux[14].

Graphique 11. La coloration du sentiment chez les romanciers



Si l'on renâcle devant la dichotomie trop manichéiste qu'on vient de mettre en œuvre, on peut rendre à chaque sentiment sa liberté et à chaque romancier son indépendance. Faisant table rase de tout présupposé, on peut reconstituer un tableau de contingence en cherchant les 165 formes chez les 51 romanciers. En tenant compte de l'étendue, on peut alors dresser le profil de l'emploi d'un mot parmi les auteurs, ou le profil d'un auteur particulier à travers les sentiments dont il fait mention. Plus de 200 histogrammes peuvent ainsi être détaillés, selon qu'on isole une ligne (un sentiment) ou une colonne (un romancier). On donnera un exemple de chaque espèce. Celui du graphique 12 concerne la forme la plus sollicitée : *Y amour.* Balzac l'utilise plus que les autres (plus que les autres écrivains et aussi plus qu'il n'utilise les autres formes du sentiment[15]). Zola y a recours le moins souvent. Entre ces deux extrêmes, les romanciers choisissent leur camp : Stendhal, Proust, G. Sand, R. Rolland, Montherlant prennent le parti de l'amour, et plus mollement Mauriac, Giraudoux, Gide, Bourget, Flaubert. Par contre le mot ne trouve guère l'occasion de s'employer, pour des raisons diverses, sous la plume de J. Verne, Dumas, Martin du Gard, Giono, Duhamel, Malraux, Céline et Sartre.

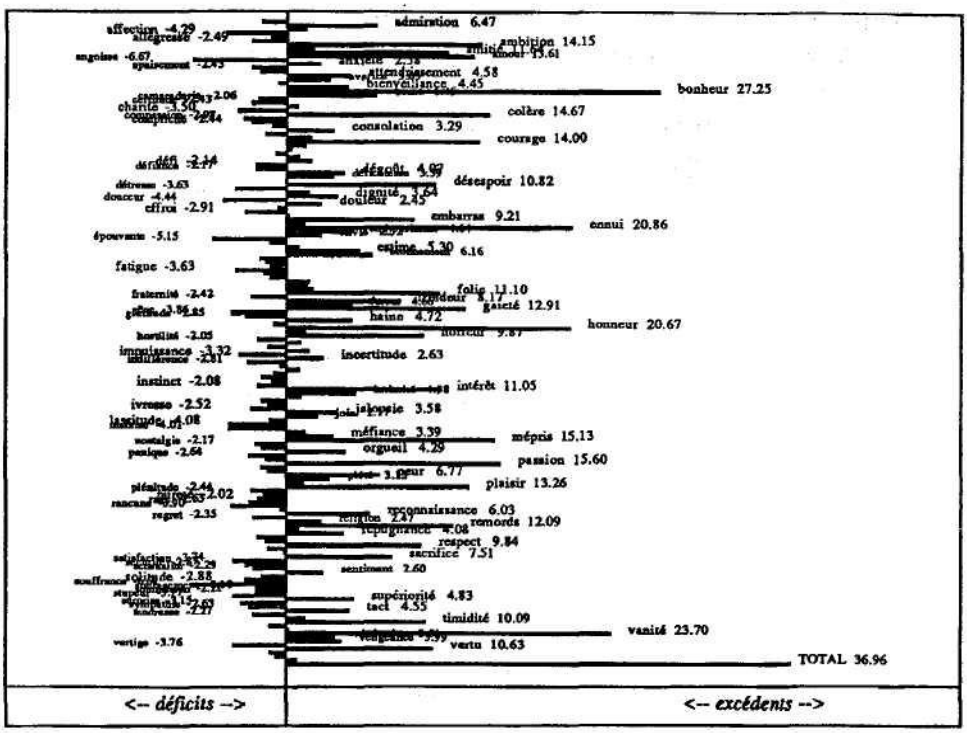


Graphique 12. Courbe du mot *amour*

Stendhal nous fournira le second exemple (figure 13). Quoique l'*amour* et *l'amitié* arrivent en bon rang dans la thématique stendhalienne, c'est au *bonheur* que revient la première place. Et ici la statistique confirme une observation qui n'a pas échappé à la critique. Mais *l'honneur* se hisse au même niveau, l'un

n'allant pas sans l'autre. La *virtus* stendhalienne est faite *déplaisir* et de *passion,* de *gaieté* et *de folie,* de *courage, de sacrifice* et de *vertu, d'ambition* et de *vanité, d'orgueil* et de *timidité,* de *respect, d'estime* et de *dignité, de froideur,* de *mépris* et de *colère.* L'action se mêle au sentiment et le suscite, rien n'étant pire que *l'ennui.*

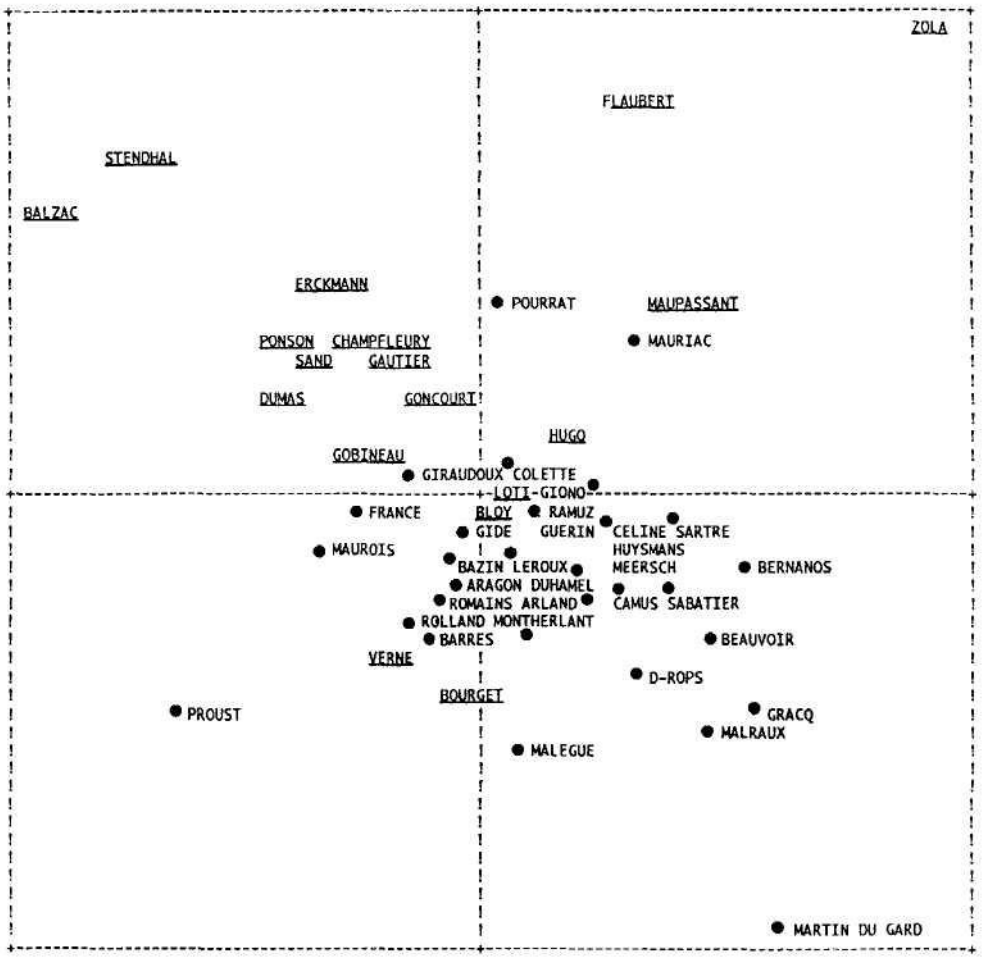
Figure 13. Le profil de Stendhal



La place nous manque pour rendre compte des autres profils : celui de Proust met en avant la *jalousie,* le *plaisir* et la *souffrance.* Chez Hugo c'est l'*anxiété, l'épouvante, l'effroi, l'égarement* et la *stupeur,* mais aussi *l'extase, l'adoration,* la *fraternité* et la *pitié.* Chez Gracq le roman secrète une angoisse sourde et provoque *malaise, gêne* et *vertige...* On peut toutefois s'élever à une vue panoramique en recourant à l'analyse factorielle. Dans celle qu'on a représentée ci-dessous (figure 14), cinquante romanciers prennent place. Les fortes personnalités s'isolent aux quatre coins du graphique : Balzac et Stendhal en haut

à gauche, Flaubert, Maupassant et Zola en haut à droite, Proust.en bas à gauche et Martin du Gard en bas à droite[16]. On admirera en particulier la ligne de fuite qui enchaîne les uns aux autres, et dans la succession des écoles, les grands romanciers du XIX^{e} siècle, de Balzac à Zola. On connaît les sentiments d'estime qui ont uni Stendhal et Balzac d'une part, Flaubert et Zola d'autre part. On est presque reconnaissant à la machine qui, incapable elle-même de sentir, a su préserver les couples en dénouant les fils du sentiment. Mais en réalité ce qui unit les grands romanciers du XIX^{e}, c'est moins leur amitié personnelle, que

Figure 14. Analyse factorielle du sentiment chez les romanciers



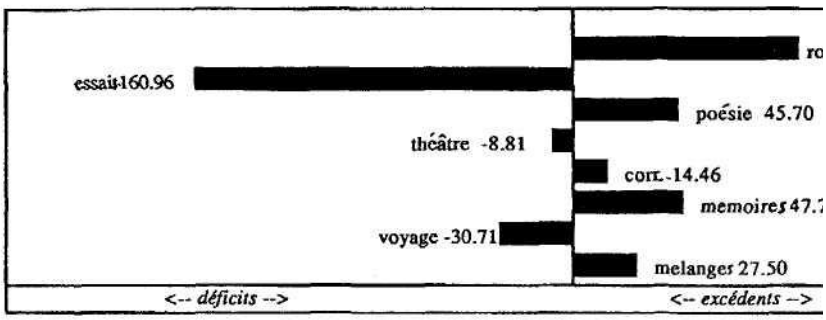
l'appartenance à la même époque et le partage d'une même sensibilité diffuse dans l'esprit du temps. Ce qui tend à le prouver c'est l'opposition entre le haut et le bas du graphique. Presque tous les auteurs installés dans la moitié supérieure ont publié avant 1900 ; on les a soulignés d'un trait. Tous ceux ou presque qui ont pris place dans la moitié inférieure appartiennent au XX^{e} siècle ; on les a marqués d'un point. Il y a de rares exceptions : d'une part Pourrat et Mauriac sont restés attardés en deçà de la frontière ; leur inspiration et leur technique n'ont en effet rien qui puisse s'opposer à la tradition. D'autre part Jules Verne qui est le seul romancier de son espèce et qui laisse au sentiment une part des plus réduites, s'est situé au hasard sur l'échiquier, n'étant pas concerné par ces histoires de cœur. Mis à part ce léger flottement, la chronologie est respectée. C'est donc que le sentiment évolue et que le cœur des sociétés est instable comme celui des individus.

-IV-

Les genres

Parvenu au terme de notre étude, voilà que le doute nous assiège sur le bien-fondé du point de départ. Était-il vraiment judicieux de limiter l'observation au roman ? Certes il fallait se conformer à la règle du jeu et à l'unité du volume. Et on avait *a priori* le sentiment que dans le champ romanesque la matière étudiée était à la fois plus pure et plus abondante. Essayons pourtant, *a posteriori,* de justifier cet *a priori.* Et puisons de nouveau dans l'urne de FRANTEXT, en acceptant que tous les genres y soient mélangés, mais en gardant la même fourchette chronologique, de 1830 à 1970, et la même liste de 165 formes. En réalité bien loin de confondre les genres, on va les introduire l'un après l'autre dans un nouveau tableau de données où une colonne sera dévolue à chacun d'eux (les 165 lignes restant les mêmes que précédemment). Le roman peut dès lors être confronté aux autres genres littéraires. Pour délimiter ces genres — qui se mêlent souvent dans la réalité des textes — on doit nécessairement s'appuyer sur un codage initial qui a été réalisé à Nancy et qui distingue 8 classes : le roman, le théâtre, la poésie, la correspondance, les mémoires, les récits de voyage, les mélanges littéraires et les essais. Les essais sont pourvus d'un second niveau de classement qui permet un catalogue selon les matières ou domaines abordés et que nous ignorerons. Ce codage est nécessairement approximatif[17] et nous n'entreprendrons pas de justifier l'appartenance de tel ou tel texte à la rubrique où on l'a casé. De plus les classes sont d'importance très inégale — par la faute non des codeurs mais des écrivains qui cultivent plutôt les genres qui ont du succès, principalement le roman (pour un tiers) et l'essai (pour un autre tiers). Tous les

autres genres se disputent le dernier tiers, et là encore le partage est léonin, les mémoires s'arrogeant la meilleure part. On a même renoncé à accorder le droit de cité au genre oratoire qui n'a guère de représentant dans la période étudiée. Bien entendu l'inégalité des classes a imposé un traitement statistique approprié qui a fait appel à l'écart réduit et dont le résultat apparaît dans le graphique 15.

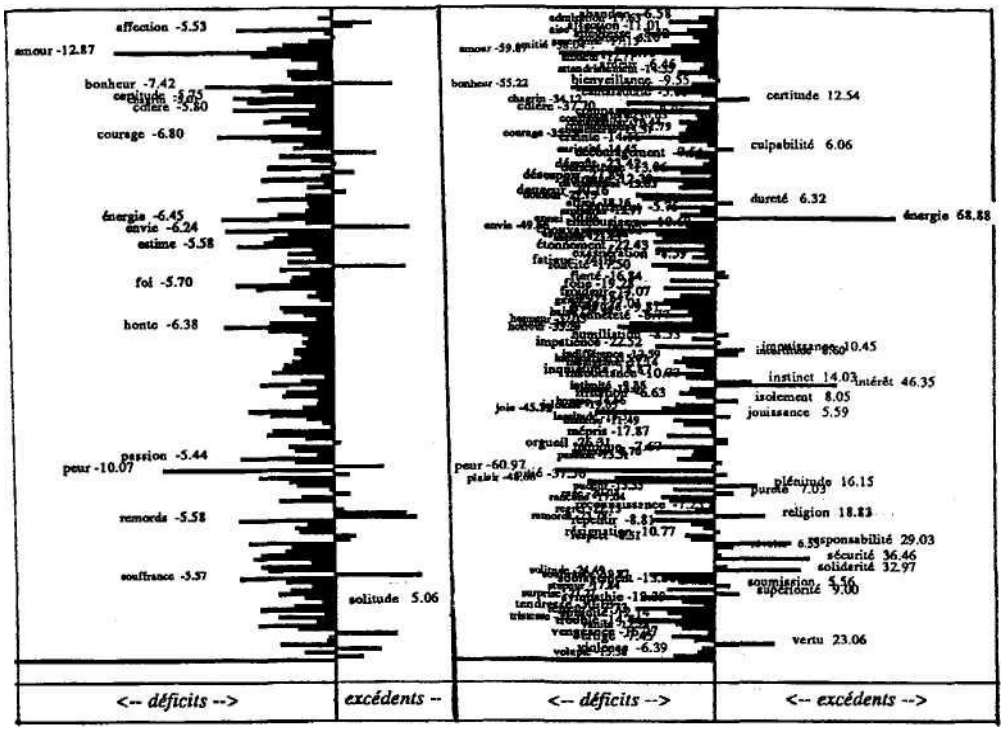


Graphique 15. Distribution du sentiment dans les genres

Nul ne s'étonnera que les sources du sentiment soient taries dans le désert des essais. Les rares espèces qu'on y rencontre (partie droite du graphique 16) sont desséchées comme du bois mort. Elles ont un caractère juridique et abstrait qui fait douter que le cœur soit véritablement intéressé : *certitude, incertitude, impuissance, dureté, énergie, instinct, intérêt, culpabilité, supériorité, responsabilité, sécurité, solidarité.* Même le mot *jouissance* apparaît décharné, car on a toute raison de penser qu'il s'agit de la jouissance d'un droit. La polysémie est à mettre en cause ici, le même mot pouvant relever de registres forts opposés suivant le contexte. Le déficit dans les récits de voyage n'est pas inattendu. Si l'on met à part les voyages de noces (mais les acteurs ne prennent guère la plume dans cette circonstance), le voyage polarise l'activité et l'attention sur les choses et les gens qu'on rencontre et avec qui des relations approfondies — et des sentiments — n'ont guère le temps de se développer. Le seul sentiment qui en voyage dépasse le seuil de l'indifférence est le sentiment de *solitude* (écart réduit +5). Voir partie gauche du tableau 16.

Figure 16. Le vide sentimental des essais et des récits de voyage

Récits de voyage *Essais*



Le déficit au théâtre est beaucoup plus surprenant. Que voit-on en effet sur la scène sinon des sentiments exacerbés qui se déclarent et se combattent ? Mais les sentiments sont dans l'action, dans les gestes, dans le ton, et bien sûr aussi dans les paroles. Seulement ces paroles sont l'expression ou l'explosion d'un sentiment qui n'a pas à dire son nom. Le sentiment, en tant que mot, n'apparaît pas dans l'action, mais dans l'analyse. Le mot *colère* a peu de chance de sortir de la bouche d'un homme irrité, mais bien plutôt le mot de Cambronne. En réalité les seules formes qui au théâtre apparaissent dans la zone positive sont celles qui entrent dans des expressions verbales très courantes et où la vivacité du sentiment est passablement émoussée : *avoir peur, avoir l'honneur de, avoir la joie de, avoir pitié de, avoir honte de, avoir envie de.* Il aurait sans doute été préférable de traiter un matériau plus pur d'où les scories de la phraséologie auraient d'abord

été éliminées. C'était la recommandation écologique de François Rastier, malheureusement peu applicable aux grands corpus. Quand les déchets ne sont pas proprement filtrés à l'entrée, on a toutes les chances de les retrouver à la sortie.

En revanche le cœur déborde dans la correspondance (écart réduit = 14,46), sans que l'étalage des sentiments implique nécessairement leur sincérité. On retrouve ici beaucoup des expressions verbales précédentes qui s'inscrivent dans des formules convenues et qui utilisent pareillement les mots *honneur, bonheur, joie, plaisir, peur, regret, envie.* S'y ajoutent les protestations *d'amitié,* de *sympathie,* de *dévouement,* de *reconnaissance, d'affection, d'estime,* d'*admiration.* Si le malheur du correspondant (le sien propre ou celui de son interlocuteur) explique en certaines circonstances l'emploi du vocabulaire de la commisération *(chagrin, tristesse, sympathie et consolation),* le climat épistolaire est généralement rassurant et exclut les nuages sombres et les sentiments noirs. Un filtrage s'y opère qui retient les sentiments de bon ton et les propos de bonne compagnie, en ravivant au besoin les couleurs grâce au lustrage de l'hyperbole.

Les mélanges littéraires, qui contiennent une réflexion critique sur la littérature, auraient pu se fondre dans le groupe indistinct des essais. Ils s'en détachent pourtant fortement avec un écart nettement positif (écart réduit - 27,5). Que fait en effet le critique littéraire, sinon expliciter les sentiments que provoque la lecture d'un texte, lequel est lui-même le plus souvent imprégné de sentiments ? Le matériau lexical de la critique — et cela vaut pour la peinture et la musique — est essentiellement fait de notations subjectives qui appartiennent à l'ordre du cœur. Même lorsque l'œuvre elle-même — peinture abstraite, nature morte ou paysage extérieur — refuse l'épanchement, le critique aura du mal à éviter le vocabulaire affectif et pour définir ou qualifier l'impression produite par le tableau, il parlera de violence, de froideur ou de sérénité.

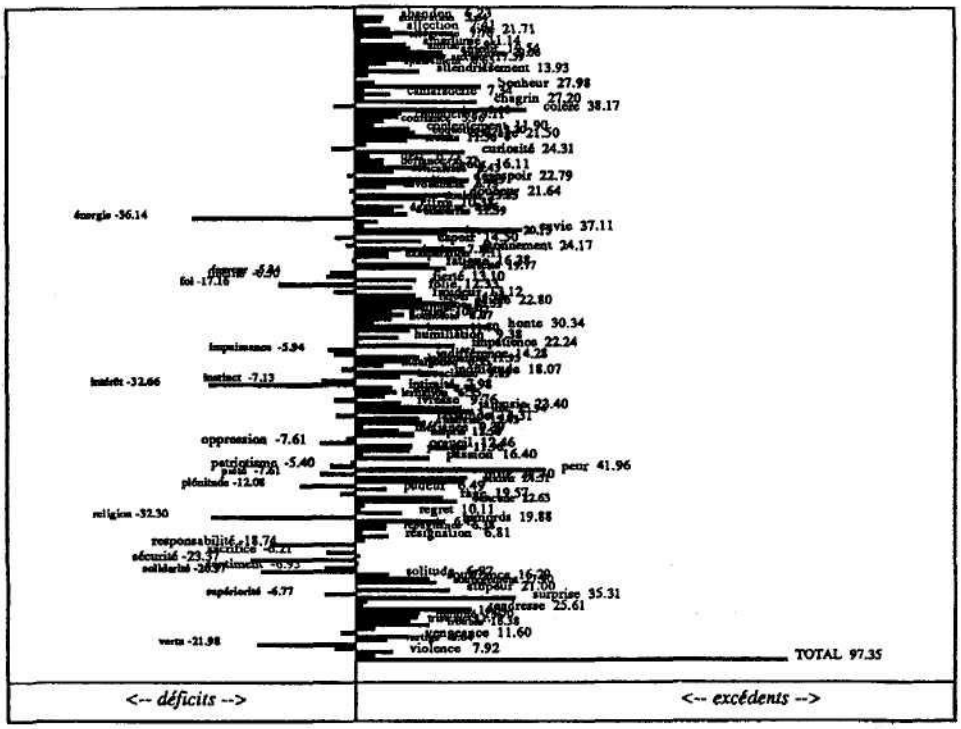
Dans la poésie, qui ignore la démarche secondaire de l'analyse, le sentiment constitue le matériau primaire (écart réduit = +45). Certes il y a des poèmes descriptifs, narratifs, épiques où l'expression des sentiments humains ne trouve pas place, comme ces temples ou ces mosquées d'où toute figure humaine est bannie. Mais sauf lors du bref épisode parnassien, la poésie française, du romantisme au surréalisme, n'a guère cultivé la froideur marmoréenne et le sentiment y affleure partout, débordant chez Hugo, chuchotant chez Verlaine.

C'est pourtant dans le roman que les vaisseaux du cœur se dilatent le plus largement. Et la figure 17 en est une claire illustration. On y voit les sentiments irriguer la moitié droite qui est celle des excédents, avec de rares transfuges qui s'égarent dans la zone gauche et qui ont partie liée avec le genre des essais, en sorte que les figures 16 et 17 se correspondent comme le négatif et le positif du même cliché. Deux raisons expliquent cette inondation romanesque. La première

tient à la situation du narrateur qui, au moins dans la technique la plus courante, est le témoin et le commentateur omniscient des actes et des motivations des personnages. Et la voix *off* qui est la sienne utilise toute la panoplie lexicale de l'analyse psychologique. La seconde est dans l'intrigue qui privilégie les relations fortes entre les acteurs, l'amour étant le ressort le plus sollicité, quoique le roman français depuis Balzac ne se réduise pas à une histoire sentimentale.

Évitons de voir ici le reflet de l'époque : quelque vif que soit le sentiment dans le siècle considéré, il l'est plus encore dans le roman français d'avant Balzac comme la figure 8 nous invite à le penser. Peut-on d'autre part y voir la marque du tempérament national ? On a des raisons en effet de croire que la tradition psychologique est attachée au roman français. Mais on manque de points d'appui pour établir des comparaisons chiffrées avec les littératures étrangères. Au moins, sur un point, le témoignage des chiffres est-il irrécusable : en soulignant la liaison étroite qui unit le sentiment et le genre romanesque, il justifie l'étude entreprise dans le présent ouvrage.

Figure 17. L'afflux des sentiments dans le roman



NOTES

Exactement 606 textes et 39 408 268 occurrences. Mais tant de précision n'est pas nécessaire, la définition des unités n'étant pas des plus rigoureuses. Pour des raisons qui tiennent aux limitations techniques des débuts du dépouillement, les « textes » sont parfois des morceaux de textes qui ne doivent pas dépasser 100 000 occurrences. Ainsi la *Recherche du temps perdu* compte pour 23 « textes », alors qu'en suivant les indications de Proust il fallait opter pour 7 ou pour 1. Quant aux « occurrences », il ne s'agit pas seulement des mots, mais aussi des signes de ponctuation.

Cela n'a toutefois pas suffi pour écarter certaines constructions fréquentes qui associent le sentiment à la *présence,* à la *réalité, ^l'existence,* au *devoir,* à la *puissance,* à la *force,* et où l'expression *sentiment de* ou *d'* + substantif met en œuvre le génitif objectif, sur le modèle *sentiment de danger.* En voici le relevé trié pour le corpus des romans.

16 terreur	18 certitude	18 crainte	18 souvenir
19 dégoût	19 désir	19 devoir	20 admiration
20 reconnaissance	20 sécurité	21 douleur	21 malaise
22 justice	22 supériorité	23 respect	24 colère
25 jalousie	25 tristesse	26 curiosité	28 horreur
30 peur	30 puissance	30 réalité	31 existence
32 dignité	32 honte	33 orgueil	36 bonheur
36 joie	38 pitié	40 impuissance	40 présence
44 force	45 solitude	65 amour	1841 sentiment

En de tels cas, il était difficile de faire figurer les mots simples *réalité, présence,* etc., parmi les sentiments à part entière, la grande majorité de leurs emplois échappant au thème qui nous préoccupe. Mais il est vrai qu'on a affaire à un continuum et que la ligne de partage ne va pas sans quelque arbitraire.

La fenêtre découpée dans le texte n'est pas nécessairement la phrase. Ce peut être un ensemble de phrases ou un ensemble de mots adjacents dont le nombre est choisi par l'utilisateur.

La référence ou norme de comparaison est fournie par l'ensemble des textes de Frantext appartenant au XIX^e^ et au XX^e^ siècles. La fréquence correspondante se lit dans la seconde colonne du tableau 1. La fréquence des mêmes mots dans l'ensemble des phrases retenues apparaît dans la colonne 1. Prendre garde que la même phrase apparaît autant de fois qu'y figure l'un des mots cherchés, ce qui gonfle les effectifs et accentue les écarts. Ainsi la tête de liste qui a 34 692 occurrences dans le corpus d'ensemble, en compte 17 204 dans le sous-ensemble des romans, et, compte tenu des doublons, 25 117 dans l'ensemble des phrases isolées.

La construction transitive y est de loin la plus fréquente, tout en recouvrant deux cas opposés, selon que le sujet est le siège *(éprouver)* ou la cause *(inspirer)* du sentiment. Le corpus romanesque s'y reconnaît aisément à la surabondance de l'imparfait et de la troisième personne.

Les noms de sentiments en majuscules correspondent à ceux qu'on trouve en colonne (il y en a 29). Les minuscules désignent les 135 autres, répartis sur les lignes du tableau.

La paire *vice-vertu* est l'un des seuls couples antithétiques que l'analyse ne désunisse pas.

Le logiciel d'interrogation s'engage sur la voie de la fréquence relative, alors que nous préférons le calcul de l'écart réduit. Mais on peut aisément passer d'une procédure à l'autre.

9. Qu'on ne s'étonne pas de la disproportion entre ce total et celui qu'on lit dans le tableau 3 et qui est dix fois moindre (26 808). Ce dernier comptabilisait les cooccurrences (avec diverses contraintes) alors que le présent calcul s'intéresse aux simples occurrences (sans contrainte).

10. Quant à la distinction entre individuel et social, le quotient a été aussi calculé pour chaque tranche, avec un résultat décevant qui ne laisse deviner aucune tendance.

11. On se surprend à penser que certains lecteurs, peu familiers de Frantext, ignorent peut-être le nom du démiurge qui a conçu et mis en œuvre cette immense base de données, qui n'a pas d'équivalent au monde en matière littéraire. Le logiciel brille de mille feux et porte le nom de *Stella.* Et le démiurge qui l'a créé — il faut au moins un démiurge pour les étoiles — s'appelle Jacques Dendien.
12. L'exploitation proprement statistique de FRANTEXT réclame des opérations spécifiques qu'on a regroupées dans un logiciel (THIEF) adapté au standard Apple. Rien n'empêche de proposer aussi ce logiciel à la nonne IBM. Mais il serait sans doute plus opportun d'intégrer des compléments statistiques dans le logiciel STELLA — ce qui est à l'étude.
13. Quoiqu'il soit un peu tard pour s'expliquer là-dessus en fin d'article — et en doutant de la nécessité de détailler des procédures proposées par Charles Muller il y a belle lurette —, précisons à l'intention de ceux qui abordent la linguistique quantitative que l'écart réduit se calcule comme suit (à partir de la première ligne du tableau 10 consacrée à Aragon et compte tenu que le corpus des romans a une étendue de 39 408 386 occurrences et que le champ sémantique du sentiment a un effectif de 260372) :

fréquence théorique du sentiment chez Aragon = $\frac{260372 * 221444}{39408386}$ = 1465

écart absolu = 1202 - 1465 = -263

écart réduit (forme simplifiée) = $\frac{-263}{\sqrt{1465}}$ = -6,87

(la formule exacte qui fait intervenir la probabilité complémentaire aboutit à un résultat très voisin : -6,89)

14. L'étude des sentiments chez les romanciers n'est ici qu'esquissée, avec une optique assez grossière. On trouvera dans le présent volume des études plus approfondies et mieux focalisées sur un auteur ou un sentiment particulier.
15. Aussi bien dans l'absolu que proportionnellement.
16. Comme l'analyse a été faite sur les écarts réduits l'effet de taille ne joue pas — qui habituellement ramène vers le centre de gravité les effectifs les plus lourds. On constate plutôt l'effet inverse qui est d'éloigner du centre les écarts les plus forts. Car les écarts réduits ont tendance à augmenter quand agit la loi des grands nombres. La perspective se trouve inversée : au lieu de constituer la norme indistincte, près de l'origine des axes, les gros effectifs deviennent discriminants et attirent l'attention sur les marges qu'ils atteignent plus rapidement, comme ces nébuleuses qui fuient aux confins de l'univers et dont la vitesse est proportionnelle à leur masse.
17. En particulier on a du mal à accepter l'autonomie des « mélanges » qui sont en réalité des essais, la critique littéraire étant seulement un domaine technique parmi d'autres.

(la formule exacte qui fait intervenir la probabilité complémentaire aboutit à un résultat très voisin : -6,89)
14. L'étude des sentiments chez les romanciers n'est ici qu'esquissée, avec une optique assez grossière. On trouvera dans le présent volume des études plus approfondies et mieux focalisées sur un auteur ou un sentiment particulier.
15. Aussi bien dans l'absolu que proportionnellement.
16. Comme l'analyse a été faite sur les écarts réduits l'effet de taille ne joue pas — qui habituellement ramène vers le centre de gravité les effectifs les plus lourds. On constate plutôt l'effet inverse qui est d'éloigner du centre les écarts les plus forts. Car les écarts réduits ont tendance à augmenter quand agit la loi des grands nombres. La perspective se trouve inversée : au lieu de constituer la norme indistincte, près de l'origine des axes, les gros effectifs deviennent discriminants et attirent l'attention sur les marges qu'ils atteignent plus rapidement, comme ces nébuleuses qui fuient aux confins de l'univers et dont la vitesse est proportionnelle à leur masse.
17. En particulier on a du mal à accepter l'autonomie des « mélanges » qui sont en réalité des essais, la critique littéraire étant seulement un domaine technique parmi d'autres.

Henri BEHAR et **Michel BERNARD**
Université de Paris III

LA NEBULEUSE DES SENTIMENTS

On se propose ici d'étudier les sentiments dans le roman de langue française entre 1830 et 1970. À l'annonce d'un tel projet, le lecteur serait en droit de considérer la présente étude comme une gageure, une naïveté ou un canular, selon l'estime dans laquelle il tient les auteurs des pages qui suivent. Il nous appartient donc de préciser d'emblée ce qui nous permet d'afficher ici des prétentions aussi exorbitantes. Nous sommes bien conscients que le corpus envisagé est gigantesque[1] et interdit à peu près toute lecture intégrale. Par ailleurs, il est bien évident que la notion de *sentiment* est extrêmement vague. Un corpus démesuré, des concepts flous : ce sont pourtant les conditions de travail habituelles — et traditionnelles — des chercheurs littéraires. Mais ce n'est pas pour relancer la belle utopie d'une *science du littéraire* que nous utiliserons ici l'outil informatique. L'ordinateur, comme n'importe quel outil, ne peut que perfectionner, mimer et systématiser des comportements et des savoir-faire préexistants.

Nous nous servirons ici de la Banque de Données d'Histoire Littéraire[2] (BDHL). La BDHL regroupe des informations bibliographiques, biographiques et historiques sur quelque deux mille œuvres et cinq cents auteurs de langue française, du Moyen-Age à nos jours. En particulier, et c'est ce qui nous intéressera dans le cadre de cette étude, les œuvres sont indexées selon leur genre, leur date d'édition et leur thématique. Donnons tout de suite un exemple pour fixer les idées :

Notre-Dame de Paris (Hugo) : 1831
Éditeur : C. Gosselin
Genre : Prose, Fiction, Roman
Thèmes : amour, beauté, bohémien, cachette, clergé, église, fatalité, femme, homicide, mal, monstre, mort, passion, péché, peine de mort, peuple.

Quelques précautions de base sont indispensables pour ne pas égarer le lecteur dans les faux débats que pourrait lui suggérer cette brutale mise à plat de la chose littéraire. Il est bien entendu que chacune des mentions figurant ci-dessus est discutable, ou plutôt que les principes qui ont présidé à l'indexation peuvent, dans

le détail et dans l'ensemble, faire l'objet de remises en question. La seule ambition de la BDHL est de reproduire les usages les plus courants de l'histoire littéraire telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui. Dans cette perspective, on ne pourra s'offusquer de voir le roman de Hugo réduit à une liste de 16 concepts-clés. Si l'on peut dire que *Notre-Dame de Paris* « parle de l'amour », ou « qu'il développe le thème très hugolien du monstre », il est logique de penser que l'on peut dresser un inventaire de ces thèmes.

L'indexation thématique des œuvres figurant dans la BDHL a été menée à l'aide d'un thésaurus, c'est-à-dire une liste d'environ 800 termes dans laquelle les indexeurs étaient tenus de puiser. Cette technique évite les problèmes dus à la polysémie (il serait impossible sans cela de rapprocher une œuvre indexée avec *bohémien* d'une autre indexée avec *gitan).* Le travail a été exécuté par des étudiants de Paris III, sous le contrôle de leurs enseignants[3].

Il est très facile de sélectionner avec la BDHL les romans publiés entre 1830 et 1970. On ne se cachera pas néanmoins le relatif arbitraire que constitue l'affectation d'un genre et d'une date à une œuvre. *La Confession d'un enfant du siècle* est-elle un roman ? À quelle date doit-on indexer le roman inachevé de Stendhal *Lucien Leuwen* (publié en 1901) ? Le parti pris a été de retenir systématiquement la date de la *Bibliographie de la France,* ce qui nous éloigne souvent de la date d'écriture, elle-même assez hypothétique. Mais nous affecterons ici de ne pas nous interroger plus avant sur la validité de l'indexation, ce qui empêcherait toute étude statistique. Nous considérerons donc comme intangible le corpus de 534 romans édités entre 1830 et 1970 que fournit la BDHL[4] et c'est sur eux que nous ferons porter notre étude.

En revanche, il est beaucoup plus difficile de sélectionner, dans la liste des concepts-clés du thésaurus thématique, ceux qui désignent un sentiment. La seule méthode que l'on puisse suivre ici, la seule qui soit conforme aux principes d'établissement de la BDHL, c'est l'observation des pratiques dans le domaine. On peut trouver quelques listes de sentiments[5] et nous allons considérer la compilation de ces listes à la manière d'un sondage d'opinion. Nous avons utilisé les neuf sources suivantes :

1. Articles du dictionnaire électronique ZYZOMYS[6] définissant la vedette à l'aide du mot *sentiment.*
2. Liste établie par François Rastier à l'aide de contextes, tirés de FRANTEXT, du mot *sentiment.*
3. Le premier thésaurus utilisé par la BDHL était présenté sous une forme analytique et proposait, sous forme hiérarchique, une liste de concepts-clés rapportés à l'hyperonyme *sentiment.*
4. Liste obtenue à l'aide du dictionnaire analogique informatisé DICOLOGIQUE[7].
5. Articles du dictionnaire électronique LAROUSSE définissant la vedette à l'aide du mot *sentiment.*
6. Termes relevés dans *Les Passions de l'âme* de Descartes, en particulier dans la typologie de la deuxième partie (articles 52 *et sqq.).*

7. Termes pouvant figurer comme complément d'objet du verbe *éprouver* (liste établie empiriquement par les auteurs).
8. Sentiments cités comme corrélats ou exemples dans l'article *sentiment* du ROBERT électronique.
9. Sentiments cités comme tels par Claude Duneton dans l'index de son *Bouquet des expressions imagées* (Seuil).

Nous n'avons bien sûr retenu que les termes figurant dans le thésaurus de la BDHL puisque seuls ces concepts-clés nous permettront une interrogation de la banque. Nous donnons ci-après l'ensemble des réponses obtenues, dans la mesure où leur consultation permet de constater combien ce type de requête peut être complexe :

concept-clé	1	2	3	4	5	6	7	8	9	Σ
admiration	1	2		4		6	7	8		6
affection		2		4		6	7	8		5
affectivité				4						1
alcoolisme				4						1
aliénation				4						1
ambition		2								1
amitié		2		4	5	6	7	8	9	7
amour	1	2		4	5	6	7	8	9	8
amour-propre	1	2	3	4	5					5
angoisse	1	2	3	4			7	8		6
attirance							7			1
avarice				4						1
aventure		2		4						2
bonheur		2					7		9	3
bonté								8		1
bovarysme				4						1
caprice				4						1
chaleur				4						1
charité		2		4						2
chute				4						1
colère		2				6	7	8	9	5
confiance		2			5			8	9	4
coquetterie				4						1
courage		2				6			9	3
cruauté		2								1
culpabilité	1	2			5		7			4
culte				4						1
cupidité				4						1
curiosité		2				6	7			3
déception	1		3	4			7			4
dépression nerveuse				4						1
désespoir		2	3	4		6	7			5
désillusion			3	4						2
désir				4		6	7			3
dévouement				4						1
égotisme				4	5					2
ennui	1	2				6	7		9	5
épouvante		2	3	4		6				4

espérance		2				6				2
exaltation		2	3	4						3
extase		2	3	4						3
fanatisme				4						1
fidélité		2		4						2
fierté		2					7			2
foi		2								1
folie				4						1
fraternité	1	2								2
gaieté		2							9	2
générosité						6				1
gloire						6				1
grâce				4						1
gratitude		2								1
haine	1	2		4	5	6	7	8	9	8
haine de soi							7			1
héroïsme		2								1
honneur		2			5					2
honte	1	2			5	6	7	8		6
horreur	1	2	3	4		6	7	8		7
humanité	1	2		4						3
humiliation		2								1
impuissance		2								1
inquiétude		2	3	4			7	8	9	6
inspiration				4						1
intolérance				4						1
intrigue				4						1
ironie		2								1
jalousie	1	2		4		6	7	8	9	7
joie		2	3	4	5	6	7			6
lâcheté				4		6				2
lassitude		2					7			2
malheur									9	1
mélancolie		2	3	4			7			4
mépris	1	2		4		6	7	8		6
misanthropie				4						1
misogynie				4						1
moquerie						6				1
mysticisme				4						1
narcissisme				4						1

nostalgie		2	3	4			7			4
obsession				4						1
orgueil	1	2		4	5	6	7			6
passion				4		6	7			3
patriotisme		2								1
pessimisme				4						1
peur		2	3	4	5	6	7	8	9	8
piété	1	2		4						3
pitié	1	2		4	5	6	7	8		7
plaisir		2			5		7	8		4
plainte				4						1
pleurs									9	1
racisme				4						1
regret			3	4		6				3
remords		2				6	7			3
renoncement				4						1

résignation		2							1
responsabilité		2							1
révolte		2							1
sacrifice				4					1
soif				4					1
solidarité	1	2			5				3
solitude	1	2							2
souffrance						7			1
spleen				4					1
tendresse	1	2		4	5				4
timidité		2							1
toxicomanie				4					1
tristesse		2	3	4		6	7	8	9	7
vanité		2					7			2
TOTAUX	20	60	16	67	16	29	35	18	15	

Devant une pareille disparité, nous avons décidé de ne considérer comme *sentiments* que les concepts-clés qui réunissent au moins cinq attestations (la majorité...), ce qui nous donne une liste de vingt termes : *admiration, affection, amitié, amour, amour-propre, angoisse, colère, désespoir, ennui, haine, honte, horreur, inquiétude, jalousie, joie, mépris, orgueil, peur, pitié, tristesse.*

Voilà donc dans quel cadre nous allons nous situer. D ne s'agit plus, on le voit, d'étudier directement les ouvrages visés mais la trace qu'ils ont laissée dans la BDHL, ce que l'informatique rend considérablement plus simple. Cette orientation laisse entier le problème de la validité des indexations opérées, sur lequel nous reviendrons plus tard, mais elle permet d'avoir une vision d'ensemble des faits littéraires. Dans un deuxième temps, pour valider cet aperçu et en exploiter les suggestions, nous nous reporterons à certains des textes mis en exergue par l'analyse statistique.

***

Sur les 534 romans publiés entre 1830 et 1970 que recense la BDHL, 352 ont été indexés avec, au moins, un des vingt concepts-clés sur lesquels nous avons décidé de travailler. On peut donc dire, dans une première approche, que 66 % des romans parlent des sentiments que nous avons sélectionnés. On comparera cette proportion avec les 56 % d'œuvres de la même période 1830-1970 qui sont indexées avec les vingt concepts-clés. Le roman est donc un genre plus « sentimental »[8] que les autres pour cette période.

Pour les 352 romans « sentimentaux » qui nous intéressent, on compte 623 descripteurs, pris dans la liste des vingt « sentiments », ce qui signifie qu'en moyenne un roman est affecté de 1,77 descripteurs. En réalité, on constate la répartition suivante :

Nombre de descripteurs	Nombre d'œuvres
6	1
5	7
4	10
3	47
2	114
1	173

Une première constatation s'impose, importante dès lors que l'on veut faire des statistiques : nous travaillons avec des valeurs faibles, ce qui exagère la moindre variation. Entre une œuvre indexée avec un seul descripteur « sentimental » et une œuvre qui n'en a aucun, la différence est très faible. Pour les besoins de l'enquête, nous ne prendrons en considération que les textes venant en tête dans la classification hiérarchique décroissante. Voici la liste des 18 œuvres indexées avec 4 descripteurs « sentimentaux » ou plus :

Titre	Auteur	Date	N	Descripteurs
Climats	Maurois	1928	6	amour, désespoir, ennui, inquiétude, jalousie, orgueil
Sous-Offs, roman militaire	Descaves	1889	5	amitié, amour, ennui, jalousie, mépris
Le Promélhée mal enchaîné	Gide	1899	5	amour, ennui, honte, pitié, tristesse
Fermina Marquez	Larbaud	1911	5	amitié, amour, désespoir, jalousie, mépris
Le Bal du comte d'Orgel	Radiguet	1924	5	admiration, amitié, amour, jalousie, orgueil
Orietta	Delly	1928	5	amitié, amour, haine, jalousie, orgueil
Anita	DeUy	1943	5	amour, angoisse, haine, orgueil, tristesse
Les Choses	Perec	1965	5	amitié, angoisse, désespoir, inquiétude, tristesse
La Dame aux camélias	Dumas (fils)	1848	4	amour, désespoir, jalousie, tristesse
Impressions d'Afrique	Roussel	1910	4	amour, ennui, haine, jalousie
Civilisation, 1914-1917	Duhamel	1918	4	affection, amitié, amour, désespoir
Ceux de 14	Genevoix	1923	4	amitié, angoisse, horreur, peur
Un de Baumugnes	Giono	1929	4	amitié, amour, peur, tristesse
Robert, supplément à l'Ecole des femmes	Gide	1930	4	amour, amour-propre, jalousie, orgueil
Derborence	Ramuz	1934	4	affection, amitié, amour, angoisse
Je vivrai l'amour des autres	Cayrol	1947	4	amitié, amour, jalousie, joie
Chiens perdus sans collier	Cesbron	1954	4	amitié, amour, désespoir, haine
La Belle Bête	Biais	1961	4	amour, haine, jalousie, peur

Sous un autre angle, les descripteurs ne sont pas non plus utilisés de manière homogène, chacun d'eux peut servir à indexer un nombre de romans très variable :

Descripteur	Romans	%
amour	201	57,1
amitié	113	32,1
jalousie	62	17,61
angoisse	42	11,93

haine	33	9,38
peur	27	7,67
désespoir	26	7,39
ennui	25	7,1
orgueil	14	3,98
tristesse	13	3,69
horreur	12	3,41
affection	11	3,13
foie	9	2,56
admiration	8	2,27
mépris	8	2,27
honte	7	1,99
inquiétude	5	1,42
amour-propre	3	0,85
colère	3	0,85
pitié	1	0,28

Le thème de l'amour, par exemple, est présent dans près de six œuvres « sentimentales » sur dix et, pour l'ensemble des romans de la période, dans 37 % des indexations. À l'inverse, le thème de *la. pitié* n'est utilisé que pour *Le Prométhée mal enchaîné* de Gide. Il faut tenir compte de cette particularité si l'on veut apprécier de manière plus fine l'indexation de nos romans. Le fait qu'un roman soit indexé avec *amour* est beaucoup moins significatif que son indexation avec *colère* ou *pitié,* puisqu'il y a de toutes façons 57 chances sur 100 qu'il en soit ainsi, contre 2 ou 8 chances sur 1000. On peut donc affecter à chaque descripteur une probabilité d'apparition et évaluer, de cette manière, la probabilité de co-occurrence de plusieurs descripteurs. Pour une œuvre indexée avec *amour* et *honte,* par exemple, la probabilité est de 0,571 x 0,0199, soit 0,01136, alors qu'une œuvre indexée avec *amour* et *amitié,* bien qu'elle ait elle aussi deux descripteurs, correspondrait à une probabilité de 0,1832, ce qui est 16 fois moins significatif. On ne peut donc se contenter, comme nous l'avons fait tout à l'heure, du nombre de descripteurs pour classer les œuvres. Voici les 20 co-occurrences les plus significatives, c'est-à-dire celles qui correspondent aux probabilités les plus faibles :

Titre	Auteur	Date	Probabilité
Le Prométhée mal enchaîné	Gide	1899	0,00000008
Climats	Maurois	1928	0,00000030
Les Choses	Perec	1965	0,00000148
Anita	Delly	1943	0,00000938
Le Bal du comte d'Orgel	Radiguet	1924	0,00002919
Robert, supplément à l'Ecole des femmes	Gide	1930	0,00003409
Sous-Offs, roman militaire	Descaves	1889	0,00005212
Fermina Marquez	Larbaud	1911	0,00005420
Ceux de 14	Genevoix	1923	0,00010016
Orietta	Delly	1928	0,00012039
Mort à crédit	Céline	1936	0,00014784
Le Feu	Barbusse	1916	0,00019432

La Dame aux camélias	Dumas (fils)	1848	0,00027437
Biribi, discipline militaire	Darien	1890	0,00028601
Ceux de quatorze[9]	Genevoix	1950	0,00030045
La Table aux crevés	Aymé	1929	0,00037330
Civilisation, 1914-1917	Duhamel	1918	0,00042313
Un de Baumugnes	Giono	1929	0,00051929
La Fin de Lucie Pellegrin	Alexis	1880	0,00065676
Laauelk	Delly	1928	0,00065676

On peut constater que le classement obtenu plus haut est assez largement modifié par l'application de ce nouveau mode de calcul. De manière symétrique, il est possible d'introduire un autre facteur de pondération en prenant en compte le nombre de descripteurs utilisés pour l'indexation de chaque œuvre. En effet, les œuvres enregistrées par la BDHL ne sont pas toutes affectées du même nombre de concepts-clés par les indexeurs. Cette profondeur d'indexation peut varier dans des proportions très importantes : de 2 à 35, par exemple, pour les 352 romans sur lequels nous travaillons. Dès lors, il est bien évident qu'un roman indexé avec 35 descripteurs est bien plus susceptible qu'un autre, indexé avec 2 ou 3 descripteurs, de contenir un grand nombre de concepts-clés « sentimentaux ». Sans user de raffinements statistiques particuliers, on peut dresser la liste des œuvres pour lesquelles 25 % ou plus des thèmes sont des sentiments (S : Nombre de « sentiments » ; T : Nombre total de descripteurs) :

S	T	%	*Titre*	Auteur	Date
1	2	50	*Graziella*	Lamartine	1852
1	2	50	*La Jalousie*	Robbe-Griliet	1957
2	5	40	*Terre des hommes*	Saint-Exupéry	1939
4	11	36	*Ceux de 14*	Genevoix	1923
3	9	33	*Adrienne Mesurât*	Gteen	1927
4	12	33	*Robert, supplément à l'Ecole des femmes*	Gide	1930
2	7	28	*Chien-Caillou*	Cnampfleury	1847
2	7	28	*L'Ami Fritz*	Erckmann-Chatrian	1864
4	15	26	*Impressions d'Afrique*	Roussel	1910
4	15	26	*Un de Baumugnes*	Giono	1929
5	19	26	*Orietta*	Delly	1928
2	8	25	*Scènes de la vie de Bohème*	Murger	1851
2	8	25	*Le Bossu*	Féval	1858
3	12	25	*Paludes*	Gide	1895
4	16	25	*Civilisation, 1914-1917*	Duhamel	1918
3	12	25	*L'Ile aux trente cercueils*	Leblanc	1920
3	12	25	*Heureux les Pacifiques*	Abellio	1946
1	4	25	*Le Monte-charge*	Dard	1961
3	12	25	*Un adolescent d'autrefois*	Mauriac	1969

Les deux premières lignes du tableau montrent que cette méthode a aussi les inconvénients de ses avantages, puisqu'elle privilégie abusivement les œuvres peu indexées. Elle permet néanmoins de faire ressortir des œuvres que nous n'avions

pas encore rencontrées, tout en confirmant le caractère « sentimental » de certains romans qui apparaissent quelle que soit la méthode de calcul adoptée.

On peut également faire le bilan des co-occurrences de thèmes, en recensant les œuvres indexées conjointement avec deux sentiments. En voici le tableau :

affection	amitié	amour	amour-propre	angoisse	colère	désespoir	ennui	haine	honte	horreur	inquiétude	jalousie	joie	mépris	orgueil	peur	pitié	tristesse	
	5	3						1				1			1				admiration
	3	7		2		1						1						1	affection
		49		10	1	10	4	7	1	7	1	17	4	3	2	10		2	amitié
			1	14	1	12	11	9	4	3	1	39	4	5	5	9	1	8	amour
												1			1				amour-propre
						4	4	3	2	2	1	1			1	6		2	angoisse
							1									1			colère
							1	1	1	1	2	3		1	1			2	désespoir
								2	1		1	3			1		1	2	ennui
											1	9		2	6	3		1	haine
												2					1	1	honte
																6			horreur
												1			1			1	inquiétude
													1	3	7	1		3	jalousie
																			joie
																		1	mépris
																1		1	orgueil
																		1	peur
																		1	pitié

H ne faut pas oublier en lisant ce tableau que les co-occurrences de thèmes sont bien sûr liées à la fréquence de chacun des deux descripteurs. On peut lire toutefois, en valeurs absolues, les conjonctions thématiques les plus fréquentes pour notre genre et notre époque : *amitié/amour, amour/jalousie* puis, nettement au-dessous, *amitié/jalousie, amour/angoisse, amour/désespoir* et *amour/ennui*[10].

Le calcul des spécificités peut maintenant nous permettre de comparer notre corpus avec l'ensemble de la banque du point de vue thématique. Rappelons rapidement les principes de ce calcul. Soit un texte T divisé en plusieurs parties, Tl, T2, T3, etc. On dit qu'une forme (un mot) F est spécifique dans la partie T2, par exemple, si la probabilité pour qu'on l'y trouve avec la fréquence effectivement constatée est très faible, eu égard à la fréquence de la forme dans l'ensemble de T et à la taille de T2 relativement à T. On distingue ensuite des spécificités positives, quand la forme est particulièrement fréquente, et des spécificités négatives quand elle est au contraire anormalement rare. L'avantage de ce mode de calcul est qu'il tient compte automatiquement de la différence de taille des corpus, dont nous avons

vu précédemment combien elle peut être gênante pour l'analyse. Ce type de traitement, habituellement réservé aux textes, peut être, sans inconvénient ni précautions particulières, appliqué à nos données[11]. Il suffira de les considérer comme un texte composé des seuls mots-clés, puis segmenté en parties.

On peut ainsi, tout d'abord, comparer les romans de la période 1830-1970 indexés avec nos vingt « sentiments » avec l'ensemble des œuvres de la banque indexées avec ces mêmes descripteurs. On obtient ainsi deux spécificités positives : *amitié* (4.6E-04) et *haine* (4.7E-02), et cinq spécificités négatives : *colère* (7E-04), *inquiétude* (9.5E-04), *admiration* (2.5E-02), *tristesse* (2.3E-02), *joie* (2.3E-02). Les données entre parenthèses sont les probabilités, exprimées en notation scientifique : 4.6E-04 signifie 4,6 10"[4], soit 0,00046. En pratique, il suffit de tenir compte de l'exposant (04) pour évaluer l'importance de la spécificité. Les valeurs obtenues signifient donc que les descripteurs *amitié* et *haine* sont beaucoup plus employés pour les romans de notre période que pour toutes les autres œuvres « sentimentales » de la littérature française. En revanche, les « sentiments » à spécificité négative sont moins employés dans nos romans que dans les autres œuvres.

Si l'on compare les mêmes 352 romans avec l'ensemble des romans de la banque indexés avec les vingt sentiments, on ne constate qu'une seule spécificité négative, d'ailleurs très faible : *joie* (1.3E-02). Il faut dire que les romans de la période 1830-1970 représentent 78 % des romans de la banque. Le résultat est néanmoins intéressant, puisqu'il montre que l'on peut étendre sans trop de risques toutes nos constatations à l'ensemble du genre romanesque.

Mais dans la mesure où notre corpus a été sélectionné selon deux critères (l'époque et le genre), il convient de recouper les résultats déjà obtenus en calculant les spécificités des romans de la période 1830-1970 indexés avec les vingt « sentiments » par rapport à l'ensemble des œuvres indexées de la même manière pour la même période. On pourra ainsi savoir ce qui constitue la particularité « sentimentale » du genre romanesque. On obtient deux spécificités positives : *amitié* (3.4E-03) et *jalousie* (3.1E-O3), et trois spécificités négatives : *inquiétude* (5.2E-04), *colère* (3E-O3) et *tristesse* (2.8E-02).

Récapitulons donc ce que nous avons acquis : parmi toutes les œuvres « sentimentales » de notre époque de référence, le roman est caractérisé par les thèmes de *l'amitié* et de la *jalousie.* Le thème de la *haine,* que nous avions relevé plus haut, est donc davantage lié à l'époque qu'au genre romanesque. En revanche, nous retrouvons les trois spécificités négatives les plus importantes rencontrées plus haut.

Après avoir effectué des calculs sur les seules œuvres indexées avec nos vingt « sentiments », il convient de situer le problème dans le cadre plus large de la

thématique globale de la BDHL. Nous ne travaillons plus cette fois sur vingt descripteurs mais sur près de 800. La procédure, au demeurant, reste la même, mais il n'est plus question de reproduire la totalité des listes de spécificités. Nous donnerons seulement les vingt spécificités les plus importantes pour chaque calcul. Voici d'abord les thèmes spécifiques aux romans de la période 1830-1970 par rapport à l'ensemble de la banque :

Spécificités positives		Spécificités négatives	
Descripteurs	Proba.	Descripteurs	Proba.
maladie	2.4E-08	roi	1.8E-13
province	3.3E-07	poète	1.1E-10
amitié	3.4E-07	christianisme	4.4E-08
enfance	3.7E-06	création	2.7E-07
misère	4.4E-06	Dieu	4.9E-06
bourgeoisie	9.7E-06	vérité	7.5E-06
aventure	2.5E-05	**mythologie**	9.5E-06
ouvrier	5.2E-05	**philosophie antique**	2.3E-05
adolescence	7.2E-05	critique artistique	4.6E-05
égoïsme	1.2E-04	amour courtois	4.7E-05
rencontre	1.3E-04	esprit	4.9E-05
homicide	1.9E-04	raison	6.6E-05
famille	3.1E-04	écriture	9.OE-O5
apprentissage	4.2E-04	chanson	1.2E-04
emprisonnement	7.9E-04	critique littéraire	1.6E-04
couple	7.9E-04	vertu	2.2E-04
femme	9.3E-04	honneur	2.3E-04
adultère	1.0E-03	salut	2.3E-04
richesse	1.1E-03	théologie chrétienne	2.6E-04
jeunesse	1.2E-03	nature	2.6E-04

Le calcul des spécificités fait apparaître d'une part l'orientation beaucoup plus concrète de la narration romanesque, d'autre part les problèmes contemporains, sociaux en particulier. Mais, une fois de plus, ce tableau ne permet pas d'attribuer à coup sûr les spécificités à l'époque ou au genre. Il convient donc, comme nous l'avons fait tout à l'heure, de rechercher les spécificités de chacun de ces deux critères. Voici d'abord les spécificités thématiques de la période 1830-1970 (tous genres confondus) par rapport à l'ensemble de la banque :

Spécificités positives		Spécificités négatives	
Descripteurs	Proba.	Descripteurs	Proba.
surréalisme	1.2E-09	roi	1.1E-13
absurde	6.9E-07	souffrance	1.2E-11
mort	1.4E-06	courtois	**i 8.4E-08**
femme	1.8E-06	christianisme	**2.1E-06**
humour	3.1E-06	vertu	**1.1E-05**
rêve	4.8E-06	monarchie	**2.6E-05**
jeunesse	5.5E-06	philosophie antique	**5.8E-05**
enfance	1.9E-05	idées politiques	**8.4E-05**

révolte	2.2E-05	théologie chrétienne	1.6E-04
province	3.1E-05	chevalerie	1.9E-04
vie moderne	3.3E-05	gouvernement	2.0E-04
employé	5.5E-05	piété	2.0E-04
insolite	5.7E-05	langage	5.1E-04
humiliation	8.2E-05	libertinage	6.4E-04
réalité	2.0E-04	Réforme	7.1E-04
nuit	4.8E-04	politique	7.4E-04
ouvrier	5.4E-04	raison	7.9E-04
misère	7.7E-04	enseignement	1.1E-03
eau	1.0E-03	religion	1.2E-03
symbole	1.5E-03	amour impossible	1.3E-03

Et les spécificités des romans (toutes époques confondues) par rapport à l'ensemble de la banque :

Spécificités positives		Spécificités négatives	
Descripteuis	Proba.	Descripteurs	Proba.
aventure	3.0E-09	poète	2.1E-13
maladie	2.7E-06	création	1.4E-10
enfance	3.4E-06	Dieu	2.4E-08
frère	4.6E-06	critique artistique	3.4E-08
province	5.5E-06	vérité	5.8E-07
amitié	7.6E-06	philosophie antique	1.2E-06
richesse	7.7E-06	roi	3.0E-06
adolescence	1.3E-O5	esprit	3.0E-06
emprisonnement	1.5E-05	chanson	4.0E-06
jeunesse	3.3E-O5	critique littéraire	5.5E-06
enquête	3.9E-05	histoire	5.7E-06
déchéance	8.8E-05	salut	6.1E-06
fille	1.1E-04	écriture	6.6E-06
maison	1.9E-04	i_ christianisme	1.8E-05
misère	2.8E-04	homme	4.1E-05
apprentissage	3.0E-04	tromperie	8.0E-05
liens de parenté	3.6E-04	nature	8.7E-05
anomalie physique	3.6E-04	théâtre	8.9E-05
homicide	3.8E-04	ait	9.5E-05
ouvrier	5.6E-04	civilisation	1.1E-04

On notera, grâce à ces trois tableaux, un certain nombre de faits. Tout d'abord, les « sentiments » que nous avons retenus ne constituent pas une des particularités thématiques de notre corpus, à l'exception — notable — d'*amitié.* Mais ce terme peut renvoyer aussi bien à un personnage qu'à une situation, à l'expression ou à la manifestation d'un sentiment. À l'inverse, on ne retrouve aucun de nos vingt sentiments dans les spécificités négatives. Par ailleurs, on constate dans les deux derniers tableaux une certaine analogie entre la thématique du roman et la thématique de la période 1830-1970. Ce phénomène est bien compréhensible puisque le roman est peu à peu devenu le genre dominant au cours de cette période, en même temps qu'il aspirait à traiter tous les sujets, à adopter tous les tons, à rendre compte de tous

les problèmes et à représenter l'univers. Nous avions déjà constaté plus haut que les romans de notre période présentaient peu de différences avec l'ensemble des romans de la banque. En conséquence, il n'est pas toujours possible de décider si la spécificité d'un thème est due à l'époque ou au genre.

Cet aperçu statistique, dans sa sécheresse, n'est destiné qu'à ouvrir des pistes de réflexion, c'est-à-dire, avant tout, des pistes de lecture. Il nous faut maintenant en explorer quelques-unes en nous reportant aux textes eux-mêmes. Nous pourrons ainsi évaluer l'indexation thématique sur laquelle reposent nos calculs.

À parcourir la liste des œuvres de la BDHL où figure la majorité des concepts-clés exprimant la nébuleuse des sentiments, la première réaction est de surprise. Pour la période considérée (1830-1970), on se serait attendu à voir figurer, en tête du genre romanesque, *L'Éducation sentimentale* ou *Madame Bovary, Le Rouge et le Noir* ou *Lucien Leuwen, Les Illusions perdues* ou *Le Lys dans la vallée,* et pour le moins la totalité *d'À la recherche du temps perdu.* S'il fallait désigner une œuvre de Radiguet, pourquoi pas *Le Diable au corps,* certainement plus célèbre que *Le Bal du comte d'Orgel,* traitant, d'une autre façon, du même sentiment amoureux ? De fait, ces titres sont bien dans la liste (et comment pourrait-il en être autrement ?) mais en position défavorable, si l'on ose ce vocabulaire de la compétition.

Une première hypothèse vient à l'esprit. C'est que tous ces chefs-d'œuvre, désormais tenus pour des classiques du genre, développent en général un ensemble de sentiments que l'indexeur pourrait, sans risque d'erreur, rassembler sous le concept-clé *de passion,* même si le thésaurus demande de préciser de quelle passion il s'agit. Au demeurant, nous assistons à une évolution des mots, la finesse des divers sentiments venant se substituer à la rudesse de la passion, comme le montre l'histoire de la langue. Et l'on se dit que, sous l'angle du sentiment, les grands romans du patrimoine français sont tous monomaniaques, du *Père Goriot* à *Thérèse Raquin.*

Puis, reprenant l'énumération précédente, on se rassure. Comment n'y avait-on pas pensé plus tôt ? La nébuleuse des sentiments se trouve au premier chef dans ce qu'il est convenu de nommer le « roman sentimental » représenté par Delly. Mais alors, pourquoi cet auteur plus ou moins bicéphale[12] ne se trouve-t-il pas en compagnie, sinon de Max du Veuzit, qui n'a pas été retenu dans la Banque, du moins de Guy des Cars, qui y figure bien ? Notre hypothèse se précise : un classement statistique retenant une fréquence supérieure à quatre occurrences suppose une certaine complexité des thèmes sentimentaux, qui n'est pas toujours le fait des romanciers à succès ni de la littérature de gare.

Et pour nous rassurer tout à fait, voici que figurent *La Dame aux camélias, Fermina Marquez, Le Bal du comte d'Or gel, Climats...* œuvres qui, d'une manière ou d'une autre, ont marqué leur époque, pour des raisons que nous examinerons par la suite, et que les histoires de la littérature qualifient de romans d'analyse. Ces mêmes histoires ne considèrent-elles pas (quand elles consentent à en traiter) le roman sentimental comme une forme dégradée ou schématique du roman d'analyse, de *La Princesse de Clèves* à *Madame Bovary* ?

Cette liste nous invite donc à revoir notre habituelle hiérarchie des valeurs, consacrée par les institutions de la Littérature et véhiculée par l'École. Au regard des thèmes mis en œuvre dans un texte, l'originalité, la qualité du style, la finesse du développement n'entrent pas en compte.

Reste que, prise globalement, l'énumération ne laisse pas d'intriguer, qui place sur le même plan ces ouvrages d'analyse sentimentale et des romans de guerre tels que *Ceux de 14 ou Civilisation* et, de manière encore plus paradoxale, *Impressions d'Afrique* ou *Les Choses.*

Aussi, pour valider la composition de cette liste tombée automatiquement de l'ordinateur, nous avons consulté deux sortes de documents.

Dans un premier temps, nous avons recherché la présence des vingt « sentiments » (c'est-à-dire les mots *admiration, affection, amitié, amour, amour-propre, angoisse, colère, désespoir, ennui, haine, honte, horreur, inquiétude, jalousie, mépris, orgueil, peur, pitié, tristesse)* dans ceux des romans de la liste numérisés par FRANTEXT. Il ne s'agit que des formes simples, sans souci de lemmatisation. Voici, sous forme de tableau, une synthèse des résultats obtenus, dans l'ordre hiérarchique décroissant :

Titre	Fréquence absolue	Fréquence relative
Climats	223	2641
La Dame aux camélias	214	2628
Le Bal du comte d'Orgel	149	3766
Fermina Marquez	69	1740
Un de Baumugnes	40	869
Derborence	33	610
Robert	28	2073
Prométhée	26	1620

II est bien entendu que les concepts-clés, abstractions posées par l'indexeur recourant à un thésaurus préétabli, ne sont pas à considérer de la même façon que les formes lexicales présentes dans le texte. Il n'en demeure pas moins que, pour les œuvres communes à la BDHL et à FRANTEXT, la fréquence globale des mots de la liste, qu'elle soit considérée dans l'absolu (colonne 2) ou relativement à la longueur du texte (colonne 3) confirme la forte présence du vocabulaire sentimental. Il est bien dommage que la banque de donnée factuelle (BDHL) et la banque de données

textuelles (FRANTEXT) ne se recouvrent pas exactement, comme la rivière et son lit. Toutefois, ce classement confirme le premier, en l'affinant. Seuls *Derborence* et *Un de Baumugnes* présentent une certaine hétérogénéité, puisque la fréquence relative est en dessous du seuil de 1000 items. Pour ces deux romans, le nombre d'occurrences des termes de la liste n'étant pas excessif, voici leur concordance, limitée à une phrase, au fil du texte :

DERBORENCE

1. et *l'angoisse* se loge dans votre poitrine où il y a comme une main qui se referme peu à peu autour du cœur (p. 15)
2. Seulement ils ont été poussés en avant par *Y amour-propre* (p. 40)
3. Immobiles, sans cris, la bouche ouverte par la *peur* mais la bouche pleine de silence, secoués de frissons, vidés de vie dans tous leurs membres, ils n'avaient plus bougé pendant longtemps (pp. 44-45)
4. Ils s'aperçoivent à peine les uns les autres à distance, puis étant plus près ils ne se reconnaissent même plus, se faisant *peur* les uns aux autres, à cause de leurs figures défaites (p. 48)
5. Il ne te faut pas avoir *peur* et il ne faut pas non plus te forcer (p. 62)
6. Nendaz s'écarte, ayant peur d'être bousculé, à cause de l'a pic qui commençait tout au bord du chemin (p. 76)
7. il *a peur* de l'homme (p. 127)
8. C'était comme le haut d'un de ces bonshommes, faits de quatre branches et d'une vieille chemise, qu'on met dans les jardins pour faire *peur* aux moineaux (p. 148)
9. Et voilà que peu à peu l'étonnement faisait place chez Thérèse à *l'inquiétude* et *l'inquiétude* à la *peur,* parce qu'en même temps qu'elle regardait, il lui semblait sentir qu'elle était regardée (p. 148)
10. j'ai eu *peur* parce qu'il ne pèse plus rien (p. 152)
11. Car on voyait qu'elle commençait, elle aussi, à avoir *peur* (p. 152)
12. N'ayez pas *peur* c'est moi (p. 157)
13. Mais voilà que l'idée circule rapidement de tête en tête et l'idée entre dans les têtes, et *ï&peur* entre dans les têtes (p. 170)
14. vous lui avez fait *peur* (p. 172)
15. On n'a plus *peur* (p. 175)
16. il a fait peur aux enfants avec sa figure blanche qu'il avançait vers eux en poussant un grand cri (p. 181)
17. ces bonshommes, en effet, qu'on met dans les jardins pour faire *peur* aux oiseaux (p. 185)
18. Vous nous aviez fait *peur* (p. 212)
19. parce qu'ils ont *eu peur* (p. 224)
20. de qui est-ce qu'ils ont eu *peur* ? (p. 224)
21. *L'amour* la poussait en avant (p. 234)
22. *L'amour* l'a portée jusque-là, ils sont trois(p. 236)
23. Voyez-vous, on *a. peur* qu'il n'ait plus sa tête... (p. 236)
24. Dans ces déserts où jamais une femme n'aurait osé s'engager seule, mais elle n'est pas seule, parce qu'il y a *l'amour* (pp. 245-46)
25. Va toujours, n'aie pas peur ne le lâche plus (p. 246)
26. Est-ce que *l'amour* était endormi ? (p. 250)
27. Mais à présent *l'amour* s'est réveillé (p. 250)
28. Il allait devant, elle avait bien de la peine à suivre mais elle allait, parce que *Vamour* la soutient (p. 250)
29. ils auraient bien voulu s'en aller, mais ils n'osaient pas s'en aller, chacun d'eux étant retenu par une espèce de fausse *honte* qui l'empêchait de faire demi-tour (p. 251)
30. Mais, autour des deux qui venaient, et c'est un homme véritable et une femme véritable, la combe entière était entrée dans la nuit et dans le silence, dans la *tristesse* et dans la mort, car c'est désormais là le lieu de leur séjour (p. 255)

Soit : *amour* (6 occurrences), *amour-propre* (1), *angoisse* (1), *honte* (1), *inquiétude* (2), peur (20), *tristesse* (1). Cette table de fréquences absolues est à rapprocher des concepts-clés énumérés ci-dessus pour la même œuvre : *tristesse, inquiétude et peur* nuancent le même concept *d'angoisse* ; inversement, *affection* et *amour* peuvent s'associer ; en revanche, *Y amitié,* qui joue un rôle important dans le roman, n'y est pas nommée.

UN DE BA UMUGNES

1. je t'ai dit, déjà : c'était de la viande honteuse et qui puait pour qui a le nez fin, mais, sa *honte* et sa mauvaise odeur ça m'engourdissait, (p. 21)
2. Enfin, par la *pitié* des choses, il est né des petits qui avaient la langue entière, (p. 29)
3. J'avais *honte,* (p. 34)
4. Mais lui, il n'avait pas *honte,* (p. 34)
5. elle aurait plutôt fait *peur, peur te pitié* ; (p. 63)
6. Elle, déjà, tenait le bras valide du patron et elle l'entreprenait d'autorité tout en ayant *peur,* ça se voyait, mais fermement quand même, comme une bonne femme en bois d'arbre qu'elle semblait être (pp. 63-64)
7. Elle lui tapait le dos, à petites tapes, comme on fait à un cheval qui *a. peur* (p. 64)
8. Moi, à la fin, j'avais tant *pitié* de tous les trois que j'ai poussé mon assiette (p. 72)
9. C'est d'abord tout musse comme de *honte* derrière des barrières d'aulnes, et quand on passe, ça offre doucement une treille de rosés ou une belle glycine, pas plus, et puis, les fleurs sauvages sont tout autour bien à leur aise, sans avoir *peur.* (pp. 73-74)
10. C'est plein de gens qui disent ci et ça, et, on a son *amour-propre* ; (p. 79)
11. il vaut mieux faire envie que *pitié,* (p. 79)
12. Il y a des fois où j'ai *peur* de le voir devenir méchant (p. 83)
13. il a *peur* qu'on y barbotte son escalier ? (p. 85)
14. C'était *pitié* de penser à ça, mais, comment faire ? (p. 91)
15. les gens d'ici sont très fins sur *Y amour-propre* et la réputation, (p. 98)
16. — Attends, maman, dit la voix — sa voix qui me coupa l'haleine —j'ai *peur* qu'il s'éveille, (p. 116)
17. Elle regarde avec sa *colère* de fille ce méchant air froid, puis, de sa main qui est comme une feuille, elle couvre la petite tête sans cheveux, (p. 116)
18. Ça devait venir de sa *tristesse,* (p. 122)
19. Le ronflement de Clarius s'était arrêté et, comme j'étais là à respirer vite, dans ma *peur* de voir arriver le patron avec sa chandelle, la musique tomba, (p. 156)
20 — Garçon, cette fois, j'ai bien *peur* qu'on soit obligé de plier bagages, *(p.* 166)
21. Tu te souviens du rêve que j'ai fait cette fois où de *désespoir,* j'avais rempli ma tête de soleil, à en mourir ? (pp. 173-74)
22. Et alors, sur le coup, j'ai *eu peur,* parce que je ne lui avais jamais parlé, (pp. 174-75)
23. Mon corps, tu sais, c'est fort et c'est solide, et cet *amour,* c'est fort et c'est solide aussi ; (p. 175)
24. Elle y allait sans *pitié,* (p. 179)
25. j'ai été la femme de tout le monde, je me fais *honte* dans mon corps, (p. 180)
26. Je le sens soudain tout mollet comme si j'avais entre les bras, au lieu d'un homme en *colère,* une fascine de jonc. (p. 191)
27. C'était plus de *l'amour,* c'était de la rage. (p. 194)
28. Angèle, c'était une mère : une mère comme ça, ça mélange sans *honte l'amour* du mâle et *l'amour* de son fruit, (p. 203)
29. Elle dit, toute oublieuse, entière à son *amour,* (p. 203)
30. Enfin, parce que je n'en pouvais plus de malaise et de peur. (p. 211)
31. Non, j'étais seul à avoir peur. (p. 212)
32. Elle me regarda pour voir si c'était pour de bon que je demandais ça, et alors, elle eut un air comme de *pitié* pour moi. (p. 222)

Nous éliminons le bruit en écartant le syntagme nominal « pomme d'amour », qui, à première vue, n'a plus de rapport avec les sentiments. Restent 35 occurrences des termes de la liste, soit : *amour* (5), *amour-propre* (1), *colère* (2), *désespoir* (1), *honte* (6), *peur* (12), *pitié* (7), *tristesse* (1). Encore une fois, nous ne considérons pas que chaque emploi de «peur» («j'ai bien peur que», par exemple) se rapporte, dans le contexte, au thème de la peur ; ni que l'expression particulièrement récurrente dans le Midi, « c'est pitié », dénote l'apitoiement. Mais il n'en reste pas moins que la fréquence du terme indique une tendance. Elle est confirmée par l'indexation manuelle comportant, rappelons-le, les concepts-clés *amitié, amour, peur, tristesse.*

À y regarder de près, le fait de placer ces deux ouvrages dans la catégorie des « romans du sentiment » — et non « sentimentaux » — (voir note 8) n'a rien d'arbitraire. Cependant, nous constatons au passage la supériorité de l'indexation manuelle sur l'indexation automatique, telle qu'elle aurait pu être pratiquée en comptant ainsi dans les textes les formes ayant un rapport avec les sentiments : cette technique, même si elle est plus rapide, génère du silence (certains sentiments ne sont pas nommés dans le texte) et du bruit (certaines formes sont éminemment polysémiques).

La seconde vérification à laquelle nous nous sommes livrés porte sur les résumés de ces mêmes œuvres, fournis par les dictionnaires littéraires d'usage le plus fréquent[13]. Seulement dix d'entre elles ont le privilège d'une ou plusieurs notices. En voici la liste, suivie de l'indication du dictionnaire en abrégé et, le cas échéant, du concept-clé de notre liste qu'il contient :

Le Bal du comte d'Orgel (L) : amour
Les Choses (B) : 0
Civilisation (L-B) : amour, horreur
La Dame aux camélias (D, B, L-B) : amour
Derborence (D, B, L-B) : amitié
Fermina Marquez (D, B, L-B) : amour, désespoir, ennui, joie, mépris, orgueil
Impressions d'Afrique (D, L-B) : 0
Prométhée (D, L-B) : amour, honte
Robert (L-B) : 0
Sous-Offs (L-B) : 0

Si l'on ne risque rien à dire que tous les romans postérieurs à 1830 parlent d'amour, il est remarquable que les résumés ici collationnés se montrent bien plus réservés que nos indexeurs. Fait plus notable, à l'exception de *Fermina Marquez,* qui a particulièrement ému les collaborateurs des dictionnaires, ces romans ne semblent pas traiter des sentiments. Du moins, on n'emploie que très peu les termes de la liste pour le signifier. Ce qui revient à dire que, si l'amateur de littérature voulait se servir de ces notices de dictionnaires pour sélectionner un ensemble d'œuvres traitant des sentiments, où ceux-ci jouent un rôle primordial, il serait

allègrement passé par dessus *Les Choses, Impressions d'Afrique, Sous-Offs,* etc. À moins que ce ne soit l'inverse : les indexeurs de la BDHL ont décelé la présence de sentiments que les professionnels du dictionnaire n'ont pas jugé bon de relever. Comparons, à cet égard, le résumé de *Les Choses* fourni par M. Bouty, et la liste des concepts-clés qui les caractérisent dans la BDHL :

« CHOSES (LES) : Cette "histoire des années soixante", comme dit le sous-titre, est une ingénieuse peinture des comportements engendrés par les mirages du monde moderne. Les héros, Jérôme et Sylvie, sont deux jeunes Parisiens qui imaginent leur avenir d'après les images de bonheur que propose la société de consommation et qui vivent dans une frustration croissante. Ils ont choisi d'abandonner leurs études et sont devenus "psychosociologues" chargés d'enquêtes de marché et de sondages d'opinion. Mesurant la duperie de leur rêve de possession, ils tentent de fuir Paris et partent enseigner en Tunisie. Mais ils ne parviennent plus à être vraiment eux-mêmes et rentrent en France pour y retrouver les modèles un moment rejetés. Analyse de la faiblesse de deux médiocres qui "bovarysent", dénonciation de "l'univers miroitant de la civilisation mercantile", le livre vaut par la qualité de la narration, dont le ton et le rythme rappellent la manière de Flaubert. » (Bouty, 1985, p. 49)

Us Choses (Perec) : 1965
Editeur : Julliard
Thèmes : ambition, *amitié, angoisse,* ascension, bonheur, cinéma, couple, déception, *désespoir,* désillusion, enseignant, espérance, évasion, guerre, habitude, *inquiétude,* mésentente, nostalgie, réussite, *tristesse,* vie moderne. (BDHL)

Nous avons choisi de juxtaposer ces deux documents parce qu'ils nous semblent tous deux fidèles à l'ouvrage qu'ils tentent de refléter, chacun à sa manière. Certes, qui connaît bien *Les Choses* aimerait insister sur les modalités du récit, sa finalité ironique et destructrice, comme le sont tous les grands romans depuis *Don Quichotte.* Dans le résumé, on voudrait s'attarder sur l'esprit d'une génération, fortement marquée par la guerre d'Algérie, la « gauche-caviar » et la culture des années soixante. De même, la liste des concepts-clés (limitée, en principe, à une vingtaine par œuvre) pourrait s'étendre à *banalité, conformisme, solitude,* ou encore à des descripteurs ne figurant pas dans le thésaurus. Sachant que l'époque et les lieux évoqués sont indiqués dans un autre champ, et que les concepts utilisés peuvent être pris dans le sens positif ou négatif (ici, par exemple, le bonheur est inaccessible), on en conclut que chaque instrument fournit le meilleur de lui-môme. D'où vient qu'ils n'emploient pas les mêmes mots pour décrire les mêmes... choses ? Tout simplement, nous semble-t-il, parce que la relation d'une action, aussi élémentaire soit-elle, tentée par le résumé, use d'un vocabulaire libre, et ne mentionne les thèmes profonds de l'œuvre que d'une manière obvie, tandis que l'indexation thématique se porte au cœur de l'œuvre, négligeant l'intrigue au profit des effets de lecture, du sentiment qu'en a le lecteur réel qui doit procéder au repérage de ces fameux concepts-clés, lesquels n'ont pas de valeur pour eux-mêmes mais en série, lorsqu'on recherche un groupement thématique d'œuvres dans un genre spécifié, à une époque déterminée, ou bien dans l'ensemble de la BDHL.

Tel est bien le cas lorsque l'on considère la totalité de la liste proposée ici, ou seulement les seize ouvrages venant en tête. Un rapide contrôle, tant dans FRANTEXT que dans les dictionnaires d'œuvres montre que ce groupement, apparemment hétérogène, n'est pas aberrant pour autant, ce qui renvoie à la lecture des textes, objectif avoué des producteurs de la banque.

Une fois cette liste admise pour la variété des motifs sentimentaux qu'elle contient, examinons les affinités électives des romans entre eux. Comme dans l'œuvre de Goethe, nous pourrions rechercher les éléments chimiques qui s'attirent (ou s'opposent) pour composer la passion. Deux titres seulement ne contiennent pas le concept-clé *amour* : *Ceux de 14* et *Les Choses,* mais, pour tous les autres, c'est le pôle principal auquel s'opposent *la jalousie,* le *désespoir* et la *tristesse.* Le jeu des antagonistes manifeste le fonctionnement du genre, qui soutient l'intérêt du lecteur par l'expression du désir amoureux, de son opposé la *haine,* et de son adversaire, la *jalousie.* Pourtant, ce mécanisme de la passion est trop général pour nous permettre de repérer des catégories internes au genre ainsi déterminé. Peut-être le pôle *amitié,* commun à dix œuvres sur seize, serait-il plus pertinent. Mais le problème se pose de savoir si cette amitié est un prélude à l'amour, ou bien un sentiment autre, plus proche de la camaraderie ou de l'affection entre personnes du même sexe ou de sexe opposé. L'indexation thématique, non hiérarchisée, n'indique pas la place que tient tel thème par rapport aux autres, ni sa localisation, ni son amplitude, ni son extension dans le roman. L'amour et l'amitié sont-ils liés, subordonnés l'un à l'autre, en concurrence ? Le mieux, pour s'en assurer, est encore et toujours de se reporter au texte.

Considérons, dans un premier temps, le sous-groupe des romans militaires, ceux où la camaraderie, au sens étymologique, le partage de la même chambrée, constitue l'élément essentiel de la vie des personnages. Voici, pour fixer les idées, l'indexation thématique, suivie, lorsqu'elle est disponible, de la notice dictionnairique, limitée au résumé, des trois œuvres formant cette catégorie :

Sous-Ojfs, roman militaire (Descaves) : 1889
Editeur : Tresse & Stock
Thèmes : alcoolisme, *amitié, amour,* bêtise, cruauté, déchéance, égoïsme, *ennui,* humiliation, hypocrisie, infidélité, intolérance, ironie, *jalousie,* lâcheté, libertinage, *mépris,* mort, pauvreté, vice, violence. (5)

SOUS-OFFS : « [...] Un groupe de caporaux récemment promus, parmi lesquels Favières, qui a fait des études secondaires, et Tétrelle, employé de commerce, se rendent du Havre à Dieppe, leur nouvelle garnison. Après l'inadaptation des premiers jours, ils sont nommés caporaux fourriers de leur compagnie, ce qui leur donne la possibilité de profiter des marchandises qu'ils ont en garde ; ils cherchent alors à passer au mieux le temps libre que leur laisse leur service. Entre autres choses, ils nouent connaissance dans un café avec la patronne, Généreuse Couturier, et celle qu'elle fait passer pour sa sœur, Delphine, mais qui, en fait, est sa fille naturelle. La vie des deux caporaux et de leurs camarades va se dérouler désormais entre la caserne, le café et ces femmes de bas étage. Puis les deux caporaux sont nommés sergents (Tétrelle deviendra même sergent-major et aura sous ses ordres Favières, plus instruit mais plus faible) et bénéficient des prérogatives quasi-seigneuriales

des sous-officiers. Ils pourront ainsi trafiquer, entrer en rapport avec des fournisseurs et dépenser beaucoup plus que leur solde. Us sont vraiment devenus des puissants, bien qu'ils ne soient que de vulgaires « sous-offs ». Ils retournent ensuite au Havre ; au bout de quelque temps, Généreuse, enceinte, rejoint Favières, son amant, mais celui-ci cherche à lui échapper. La naissance prématurée d'une chétive petite fille, qui bientôt mourra d'une maladie honteuse, ne l'émeut même pas ; pendant l'enterrement, que la mère suit seule, et qu'il voit par hasard passer devant la caserne, il apprend d'un de ses collègues qu'il a été un des nombreux amants de cette femme. Dans leur nouvelle garnison, à Paris, Généreuse et Delphine, désormais filles perdues, attachées à la troupe, cherchent à mener joyeuse vie, mais elles sont bien vite réduites à mendier. Après des aventures variées, Tétrelle, pris en faute dans des trafics illicites, se tue et Favières, qui, entre temps a terminé son engagement, sort en civil de la caserne et suit seul le cercueil de son ami. » (Laffont-Bompiani)

Çeux de 14 (Genevoix) : 1923
Éditeur : Flammarion
Thèmes : *amitié, angoisse,* arme, armée, combat, courage, *désespoir,* désillusion, espérance, faim, fraternité, gloire, guerre, homicide, *horreur,* libération, paix, *peur,* responsabilité, révolte, terre. (5)

Civilisation, 1914-1917 (Duhamel) : 1918
Editeur : Mercure de France
Thèmes : *affection,* agonie, *amitié, amour, angoisse,* aventure, campagne, connaissance, courage, cruauté, *désespoir,* désillusion, espérance, folie, guerre, hypocrisie, intelligence, jeunesse, maladie, militaire, mort, politique, rencontre, rêve, solitude, souvenir, temps, voyage. (5)

CIVILISATION 1914-1917 : « Par son inspiration comme par sa forme, ce volume constitue un prolongement direct de *Vie des martyrs.* Il se compose, lui aussi, de choses vues, de tableaux et d'esquisses de la guerre vue du côté des combattants, de leurs souffrances quotidiennes, de leur héroïsme sans emphase. Mais le panorama s'élargit et, après les hôpitaux, c'est tout le spectacle de la guerre que l'auteur met ici devant nous. Le ton est plus âpre que dans *Vie. des martyrs* : à côté des pages émouvantes où nous est contée l'histoire du lieutenant Dauche — le blessé qui songe à l'avenir, qui parle de sa femme, de son enfant, et qui ne sait pas qu'il va mourir sans que le médecin puisse rien pour lui — c'est un humour macabre qui filtre dans « Un enterrement » ou dans « le Cuirassier Cuvelier », tandis que les accents de révolte ne peuvent plus se contenir dans « les Maquignons » et dans « Discipline ». La protestation contre la guerre devient un procès de la civilisation moderne qui engendre l'horreur parce qu'elle s'est vouée à l'idolâtrie du machinisme, parce qu'elle n'a voulu être que puissance, richesse, science, alors qu'elle aurait dû être essentiellement amour. Où est la civilisation ? « Si elle n'est pas dans le cœur de l'homme, répond Duhamel, eh bien ! elle n'est nulle part. » (Laffont-Bompiani).

Comme nous l'avons vu précédemment pour *Les Choses,* on pourrait étendre aussi bien l'indexation thématique que le résumé, s'ils n'étaient limités par les contraintes techniques. Nous ne le ferons pas, sauf pour indiquer combien la camaraderie est la toile de fond de tous ces récits, et particulièrement de *Sous-Offs,* ce que ne souligne pas suffisamment le résumé. En effet, Favières et Tétrelle deviennent deux amis, deux complices, même si les rites militaires les poussent au duel, et c'est leur évolution symétriquement inverse que le roman donne à lire, en même temps que la déchéance progressive de leurs deux compagnes, trop éprises de la culotte garance. Lecteur d'aujourd'hui, l'indexeur s'est montré plus sensible que le critique au destin des filles qu'au réquisitoire que Descaves dressait, dans sa première œuvre, contre le système militaire, et, derrière lui, le système politique, cause de l'immoralité des hommes, parfois même de leur révolte, en dépit de la tentative de réforme de 1883. On sait, au demeurant, que l'auteur fut poursuivi

devant le tribunal par le ministre de la guerre, et acquitté au nom de la liberté de l'artiste. De fait, c'est bien le thème de l'amitié, prenant le pas sur les amours plus ou moins vénales, qui permit ce jugement favorable à un ouvrage remarquable par son habileté polémique et qui garde aujourd'hui une valeur de témoignage sur l'état des esprits après Sedan. En somme, le roman à thèse se dissimulait derrière la trame sentimentale pour s'imposer, et l'amour n'y était qu'un thème secondaire.

Regroupement de quatre livres *(Sous Verdun, Nuits de guerre, La Boue, Les Eparges), Ceux de 14* se présente comme un journal de guerre, tenu entre le 25 août 1914 et le 25 avril 1915. Mais, d'un livre à l'autre, le relevé quotidien des faits laisse place à l'organisation du récit et à une discrète réflexion. L'action (la bataille de Verdun) est si connue qu'elle dispense de suppléer l'absence de résumé. Elle est contée par le lieutenant Gène voix, qui ne recherche aucun effet romanesque, prétendant à la vérité simple et nue de la chronique. Il n'empêche que derrière les éléments obligés de tout récit de guerre (la violence et l'inutilité des assauts, l'attente, la souffrance, les blessures et la mort) la narration est dominée par les sentiments : la camaraderie des hommes en général, le dévouement de certains pour leurs frères humains, qu'ils soient amis ou ennemis, et surtout l'amitié du lieutenant pour son collègue Porchon. Dans le contexte évoqué, on conçoit qu'il n'y ait place ni pour l'amour ni pour la jalousie et que la camaraderie commande l'organisation de ce qui se veut et reste un témoignage.

C'est peut-être une sensibilité encore plus aiguë, un humanisme s'élevant contre la barbarie des temps modernes, qui anime la suite de douze récits juxtaposés par Georges Duhamel, pour laquelle il obtint le prix Goncourt en 1918. Tour à tour brancardier ou médecin, le narrateur change de personnalité à chaque épisode pour évoquer des individus remarquables, que la souffrance révèle. Ainsi d'un soldat, gravement atteint à la jambe, arraché à la mort par l'amour de sa femme. Tous les sentiments nobles sont ici mis en valeur, l'auteur usant plutôt de l'ironie pour qualifier les faiblesses humaines, la bêtise de certains chefs et les petites lâchetés quotidiennes. Là encore, l'expression des sentiments est un rempart à la déshumanisation des temps modernes, qui se trouve aussi bien dans la médecine, la politique que la guerre.

Le deuxième groupement romanesque concerne les œuvres dominées par le sentiment de fraternité universelle. Nous entendons bien qu'un tel sentiment est difficile à définir, et qu'il caractérise aussi bien les romans de guerre. Cependant^ alors que dans le premier groupe l'amitié est fortuite, déterminée par des circonstances anormales ou sociales (la conscription obligatoire, le conflit international), ici il s'agit d'un sentiment qui est amarré au cœur de l'homme, et qui ne demande qu'une rencontre accidentelle pour s'extérioriser. Le roman de Giono, *Un de Baumugnes,* me paraît en être le modèle éponyme, autour duquel s'agglomèrent *Derborence, Chiens perdus sans collier, Je vivrai l'amour des autres.*

Un de Baumugnes (Giono) : 1929
Éditeur : Grasset
Thèmes : *amitié, amour,* bonheur, campagne, emprisonnement, moisson, pardon, *peur,* prostitution, quête, soleil, tempête, travail, *tristesse,* ville. (4)

Ce récit, le deuxième de « la Trilogie de Pan », a intéressé la critique pour la relation fondamentale unissant l'homme à la nature, la poésie panique qu'il contient. On a surtout fait état de sa structure policière, ce qui paraît exagéré, dans la mesure où l'information progressive du lecteur ou de l'auditeur, mimant les étapes d'une enquête, n'est qu'un artifice traditionnel de conteur, qui laisse le pas à la thématique profonde, celle des « vraies richesses », si l'on veut, le chant de la terre, le bonheur du couple formé par Albin et Angèle en dépit de l'opposition paternelle, le plaisir de la maternité heureuse, mais surtout la résonance que produit en nous la corde de l'amitié implicite du conteur, Amédée, pour l'homme de Baumugnes qui s'est confié à lui, spontanée, immotivée, tendue jusqu'à la rupture, longtemps après le livre refermé.

Derborence (Ramuz) : 1934
Éditeur : Grasset
Thèmes : accident, *affection, amitié,* amnésie, *amour, angoisse,* apparition, attente, enfance, femme, montagne, mort, naissance, obsession, paysan, recherche, retour, révolution, route, silence, solitude, symbole, tombe, vieillesse, village. (4)

DERBORENCE : Partant d'un fait-divers simple — un éboulement en montagne qui engloutit une vingtaine de bergers —, Ramuz construit un récit mythique qui acquiert rapidement la grandeur et la facture d'une œuvre antique. Le village entier commente la catastrophe quand, soudain, apparaît un survivant qui revient du domaine de la mort et raconte les moments dramatiques qu'il a vécus. Finalement, l'envoûtement est le plus fort, et le berger, comme possédé par le génie des Ténèbres, regagne les hauteurs mystérieuses de la montagne. Le roman est celui d'une malédiction, qui semble condamner à l'abandon le pâturage de Sasseneire. Il fait intervenir des forces cruelles et, pour certaines, occultes de la nature, et montre leur acharnement vengeur contre l'homme qui doit finalement s'incliner. « Au moment où Joseph levait la tête, le glacier qui était encore rosé s'est éteint subitement en même temps qu'il semblait s'avancer et venir à votre rencontre ». L'illusion optique devient ainsi force active, détermination fantastique et témoignage surnaturel. (P. Vernois dans Bordas 1984, t. III, p. 1872).

Nous citons l'intégralité de la notice, au-delà du résumé. Rédigée par un spécialiste du roman régionaliste, elle montre bien certaines forces à l'œuvre dans le récit, en passant à côté de ce qui constitue la motivation essentielle de l'action, non seulement la survie miraculeuse d'Antoine, enseveli durant plus de sept semaines dans la montagne, mais encore cette recherche éperdue de Séraphin pour son plus que père. L'amour est subordonné au devoir d'amitié, mais il triomphe de l'enchantement et de l'appel du mort. C'est donc à très juste titre que l'indexeur a noté les concepts-clés de sentiments qui s'imbriquent tout le long du récit.

Je vivrai l'amour des autres (Cayrol) : 1947
Éditeur : Seuil
Thèmes : aide, *amitié, amour,* aveu, bohème, couple, découverte, déportation, enfance, *jalousie, joie,* marginalité, misère, mort, pauvreté, religion, rencontre, suicide. (4)

Rédigé par l'auteur, ou, en tout cas, approuvé par lui, le résumé de ce roman (qui obtint le prix Renaudot en 1947) publié dans la collection du Livre de poche en 1967, donne l'impression d'une continuité entre les deux parties, qui n'apparaît pas avec tant d'évidence à la lecture[14]. La première, « On vous parle » est faite d'une suite de séquences discontinues, traitant des différentes formes de la pauvreté, de la marginalité et de la solitude au lendemain de la Libération. On y chercherait vainement une trace des sentiments qui font l'objet de cette étude. C'est dans la seconde partie, « Les Premiers Jours » que, par petites touches, le narrateur fait passer son héros de la solitude à la communauté, de l'univers d'un seul à-l'univers de tous, comme disait Éluard dans le même temps. En favorisant la rencontre puis la relation d'Albert et de Lucette, Armand, le personnage principal, semble heureux de vivre un amour par procuration. Lui-même écarte la tentation charnelle, mais, au cours d'une journée d'errance riche en rencontres révélatrices et en découvertes sur la réalité du monde, il prend conscience de son amour profond. Après une bagarre entre hommes, Albert s'efface en faveur de son rival. L'amitié véritable s'incline devant l'amour partagé.

Chiens perdus sans collier (Cesbron) : 1954
Éditeur : Robert Laffont
Thèmes : adolescence, *amitié, amour,* chien, christianisme, *désespoir,* éducation,
emprisonnement, enfant abandonné, famille, fugue, *haine,* inégalité, justice, mort, orphelin, société, solitude, vol. (4)

Ce roman social que les histoires de la littérature ignorent en dépit de son immense succès (renforcé par l'adaptation cinématographique) est construit sur une parabole : on capture puis on sacrifie, c'est-à-dire qu'on les tue, les chiens perdus sans collier. Il en irait de même pour les enfants abandonnés, sacrifiés sur l'autel de la société, si un juge pour enfants, le personnage central du récit, ne savait leur donner toute son affection, son intelligence, sa sensibilité et sa connaissance des rouages administratifs. Mais une autre parabole, dès le prologue, montre que les chiens perdus sont « sauvés parce qu'ils sont deux ». En d'autres termes, l'amitié d'Alain et de Marc leur permettra de triompher des embûches de l'existence, de leurs peurs et de leurs illusions, par la grâce de ce que l'auteur nomme le « Destin » au double visage, celui du médecin et du juge. Le récit suscite l'émotion, la sympathie du lecteur par des moyens strictement sentimentaux, dont ne rendrait pas compte la trame narrative ni l'analyse sémiotique. En somme, les qualités du cœur échappent à toute tentative de synthèse.

Notre liste initiale comporte encore trois romans où le concept d'amitié est en relation avec celui d'amour : *Termina Marquez, Orietta, Le Bal du comte d'Orgel.* Ici, la passion est contrariée de l'intérieur, de telle sorte que l'amitié en semble le substitut le plus acceptable.

Fermina Marquez (Larbaud) : 1911
Éditeur : E. Fasquelle
Thèmes : adolescence, *amitié, amour, amour impossible,* attirance, aveu, confident, conquête, découverte, *désespoir,* émancipation, enfance, femme, fille, honnêteté, *jalousie,* jeunesse, maladie, mariage, *mépris,* mort, passion, psychologie, quotidien, sacré, séduction, solitude. (6)

FERMINA MARQUEZ : Un adolescent fort en thème, qui conçoit la conquête amoureuse comme un exercice rhétorique, découvre, dans la rencontre d'une jeune Sud-Américaine nourrie de sainte Rosé de Lima mais qui succombera au charme avantageux d'un condisciple moins naïf, l'ivresse et la désespérance des amours et des rêves enfantins. (Larousse 1985)

Ce résumé, le plus court de ceux que nous avons recueillis, souligne les limites du genre en retenant l'essentiel de l'intrigue et en manquant tout le charme du récit, subtilement évocateur, suscitant la rêverie sur « le vert paradis des amours enfantines », fort complexe, au demeurant. La trame narrative s'étoffe d'épisodes adventices et d'un épilogue qui ne changent rien à l'action. Le plus important n'est pas dans les discours hors de propos que tient le brillant élève, le jeune Léniot, en guise de stratégie de conquête, mais dans les commentaires et les brèves analyses frisant l'auto-ironie dont il les fait suivre. Surpris de trouver une « bonne camarade » en la jeune fille qu'il pensait séduire, l'adolescent comprend que l'amitié qui lui est offerte, l'espèce de mysticisme de sa compagne, signifient l'échec de sa démarche. Paradoxalement, son propre raisonnement lui prouve que tous ses calculs sont faux. Rien ne tient devant l'attirance naturelle entre certains êtres, et même son geste apparemment généreux de retrait en faveur du triomphateur ne lui vaut qu'un remerciement désobligeant. Loin d'être le prélude à l'amour, ou son substitut socialement tolérable, l'amitié en est, en quelque sorte, l'adversaire. On notera que la nostalgie finale du narrateur revenant, plusieurs années après, sur les lieux de son enfance, n'est pas seulement liée à la disparition d'un cadre social désuet, aux amitiés évanouies, à la mort de ses camarades, mais aussi au destin irrésolu de Fermina Marquez, qui n'a pas épousé son amant de cœur.

Le Bal du comte d'Orgel (Radiguet) : 1924
Éditeur : Grasset
Thèmes : *admiration, amitié, amour, amour impossible,* bonheur, confiance, couple, danse, devoir, divertissement, doute, famille, femme, frivolité, homme, *jalousie,* jeunesse, mère, mondain, noblesse, *orgueil,* psychologie, richesse, société, tendresse, théâtre, vertu, vie mondaine. (6)

BAL DU COMTE D'ORGEL (LE) : Ce second et dernier livre du jeune Raymond Radiguet (1903-1923), paru un an après sa mort, marque une étape dans la manière de cet écrivain si prodigieusement précoce. Tandis que dans *le Diable au corps* il avait traité le thème d'un adolescent engagé dans un trop grand amour, avec d'évidentes intentions antiromantiques et anti-rhétoriques, se fiant seulement aux maigres enchantements d'une minutieuse et précise « relation », il tente ici le roman de pure analyse : un roman, où seule la psychologie est romanesque, tout effort d'imagination tendant à suggérer, non des événements extérieurs, mais des sentiments. Comme tel, le roman, ou plutôt le conte, est dépourvu de toute intrigue. François, jeune homme tranquille et raffiné, qui vit seul avec sa mère et se trouve suffisamment riche pour n'être pas obligé d'exercer une profession, fait par hasard, un soir, la connaissance au théâtre du comte Anne d'Orgel, type pittoresque d'aristocrate pour qui la vie consiste à observer scrupuleusement et sagement une série

de devoirs mondains. L'excellent vieillard l'introduit dans son milieu et dans sa famille. François y fait la connaissance de la jeune femme de son nouvel ami. Quelques regards suffisent pour faire naître l'amour entre eux. Cet amour est cependant combattu par le sens du devoir et par la loyauté de ces deux âmes. Au cours d'un bal, les deux protagonistes acquièrent la certitude intime et profonde que leur passion, pour dominée qu'elle soit par la fatalité, n'en sera pas moins toujours sacrifiée au devoir. En effet, rien ne se passe et le drame reste purement intérieur : ce qui nous vaut de minutieuses analyses psychologiques. La pureté voulue du style est devenue aridité, et rien ou trop peu est accordé à la poésie. Radiguet a offert, avec ce petit livre, un modèle typique d'une des tendances caractéristiques qui domine le roman français contemporain : le néo-classicisme. (Laffont-Bompiani, tome I, p. 227).

Que *Le Bal du comte d'Orgel* soit un roman des sentiments, cela ne fait aucun doute. Radiguet l'indiquait lui-même dans une note préparatoire citée par Jean Cocteau dans sa préface : « Roman où c'est la psychologie qui est romanesque. Le seul effort d'imagination est appliqué là, non aux événements extérieurs, mais à l'analyse des sentiments. Roman d'amour chaste aussi scabreux que le roman le moins chaste... ». Le scabreux, c'est la complexité du désir triangulaire, qui fait qu'Orgel préfère François à tous ses amis parce que ce dernier aime sa femme, ce qui amène chez lui un retour d'affection. C'est aussi le sentiment trouble de l'amitié entre hommes, entre homme et femme, entre femmes, où les tendances féminines de l'un attirent inconsciemment les tendances viriles de l'autre. Chacun se méprend sur la signification des gestes de l'autre, ou bien chacun joue le rôle qui ne lui est pas destiné. En sorte que, loin d'être une réécriture de *La Princesse de Clèves,* ce roman laisse voir, sous l'apparence d'une éthique classique, la confusion très freudienne de la libido.

Orietta (Delly) : 1928
Éditeur : Jules Tallandier
Thèmes : âme, *amitié, amour,* beauté, bourgeoisie, chevalerie, cruauté, emprisonnement, *haine,* intrigue, *jalousie,* mesquinerie, mondanité, mystère, *orgueil,* orphelin, pureté, quête, vengeance. (5)

Cette œuvre[15], qu'aucune de nos sources n'a cru digne d'un résumé, est le type même du « roman sentimental », voire son archétype. Les « sentiments » y sont nombreux, variés. L'analyse psychologique est ici l'intérêt majeur du roman, dont les péripéties, pourtant trépidantes (révélations, coups de théâtre, enlèvement, tentatives de meurtre, voyages,...), ne constituent qu'une toile de fond pour les amours compliquées d'Orietta et de Walter. Le dénouement, « à l'eau de rosé », montre bien leur caractère accessoire. *Amitié* et *amour* ne sont pas articulés, en ce sens qu'aucun couple ne passe de l'un à l'autre. Orietta et Walter s'aiment depuis le début, sans jamais être passés par l'amitié, les vrais amis sont des amis de toujours. Cette permanence des sentiments, conséquence du grand manichéisme qui régit l'analyse des personnages, exclut toute dynamique. Les amis sont ici des adjuvants, offrant par moments aide ou réconfort aux amants dans les épreuves qui émaillent leur odyssée sentimentale. Mais l'amitié n'est jamais un substitut de l'amour. Elle

est d'une essence radicalement différente et aucune ambiguïté ne serait tolérée dans ce cadre de référence.

Abordons maintenant les romans où *l'amour* n'est pas corrélé avec *l'amitié*. Encore qu'il soit intéressant pour l'analyse de l'amour conjugal et ses rapports avec la morale et la religion, nous éliminerons *Robert,* non parce qu'il ne se comprend pas sans une lecture de *L'École des femmes,* mais parce que l'indexeur, certainement embarrassé par l'art tout classique de la litote, a décelé des sentiments qui ne sont point dans le texte. De Gide reste donc *Le Prométhée mal enchaîné,* dont on peut se demander, ajuste titre, s'il relève bien de la catégorie romanesque, à tel point que l'auteur l'a qualifié, par la suite, de « sotie ». Cependant, le genre du roman n'étant pas fixé définitivement, on retiendra la première qualification de l'œuvre par l'auteur.

Le Prométhée mal enchaîné (Gide) : 1899
Editeur : Mercure de France
Thèmes : acte gratuit, *amour,* animal, conversation, beauté, bonheur, bonté, dette, connaissance de soi, destin, dévouement, Dieu, *ennui,* feu, *honte, pitié,* progrès, remords, silence, souffrance, *tristesse.* (5)

PROMÉTHÉE MAL ENCHAÎNÉ : Dans cette version modernisée du mythe grec, Prométhée a rompu ses chaînes et, du Caucase de son supplice, vient accompagné de son aigle s'attabler à la terrasse d'un café parisien ; il y rencontre Coclès et Damoclès, victimes du facétieux banquier Zeus qui se complaît à des « actes gratuits » et s'amuse à en observer les conséquences... Mais l'essentiel est l'histoire des rapports de Prométhée avec son aigle : après en avoir eu honte et voulu l'étouffer, puis s'être dévoué à cet oiseau qui le dévore (« il faut aimer son aigle pour qu'il devienne beau »), il décidera de le manger et de s'affirmer libre et heureux... Plaisante « sotie », qui illustre symboliquement la « crise de vocation » de son auteur, l'accès à l'éthique immoraliste. (Larousse 1985)

Le concept d'*amour* est ici employé dans toute son ambiguïté : amour de Prométhée pour Asia ; amour du Titan pour l'humanité ; sentiment complexe et réciproque que nourrissent, si l'on peut dire, l'aigle et sa victime, laquelle finit par consommer ce qui la dévore. Encore faudrait-il dire ce que symbolise l'animal : le châtiment, comme dans le mythe antique, ou la conscience, comme le laisse entendre Gide ? Le retournement du mythe auquel il se livre invite à conclure qu'il faut se débarrasser des bons sentiments pour enfin vivre de la vraie vie.

La Dame aux camélias (Dumas (fils)) : 1848
Éditeur : A. Cadot
Thèmes : *amour,* campagne, dérision, *désespoir,* frère, honneur, *jalousie,* jeunesse, lassitude, maison, maladie, mariage, mort, passion, prostitution, pureté, regret, rupture, sacrifice, servante, sincérité, solitude, *tristesse,* vengeance, vice, vie mondaine, vieillesse. (4)

On ne se donnera pas le ridicule de résumer l'intrigue sentimentale certainement la plus connue du roman puis de la scène française. Chacun sait l'aventure réaliste de la courtisane amoureuse qui sacrifie sa passion au souci des conventions sociales, la

tragique méprise de son amant, sa mort pathétique. Dans ce texte, les autres sentiments découlent de la passion initiale.

Climats (Maurois) : 1928
Éditeur : Grasset
Thèmes : *amour,* beauté, bourgeoisie, cynisme, *désespoir,* divorce, éducation, égoïsme, *ennui,* fatalité, fidélité, fille, frivolité, infidélité, *inquiétude,* intelligence, *jalousie,* jeunesse, mari, mariage, mélancolie, mensonge, mort, *orgueil,* résignation, sacrifice, séduction, suicide. (6)

CLIMATS : [...] Dans la première partie, Philippe Marcenat adresse à Isabelle de Chevemy, dont il est épris, une confession, ou plutôt le récit de l'erreur que fut son premier mariage. Issu d'une famille d'industriels rigides, Philippe tombe amoureux, au cours d'un voyage à Florence, d'une jeune fille, Odile, dont la libre éducation, la beauté provocante et la vitalité pleine de fantaisie ne semblent guère convenir à son tempérament. Néanmoins, il l'épouse, puis il fait l'apprentissage de la jalousie, de la crainte, du désespoir. Odile s'ennuie près de son taciturne époux, ses soupçons la blessent. Elle ment pour se distraire ou pour sauvegarder son indépendance, enfin elle prend un amant qui lui ressemble mieux, puis demande le divorce et, quelques années après, se suicide. La deuxième partie du volume est le récit d'Isabelle, qui a épousé Philippe en secondes noces. Elevée sévèrement, réservée, timorée et secrète, Isabelle affiche un goût de la fidélité et même de la servitude conjugale, qui en fait le contraire absolu de la précédente épouse. Mais alors, c'est Philippe qui a changé. Poursuivant le souvenir d'Odile, comprenant les torts de sa jalousie passée, il est devenu plus frivole, égoïste, infidèle. C'est lui qui s'ennuie, et il impose à Isabelle les tourments qu'il a éprouvés jadis. Mais, à force de résignation, de sacrifices consentis, d'intelligence et d'amour, Isabelle reste la plus forte. Et c'est un mari reconquis par la grandeur de ses sentiments que la mort lui prend subitement après une brève maladie. (Laffont-Bompiani)

Un commentateur qui s'en tiendrait à l'intrigue du roman ne comprendrait pas les raisons de l'immense succès qu'il connut à sa publication, et qui ne sont pas dues au seul talent publicitaire de Grasset. En effet, la construction symétrique du récit de Philippe adressé à Isabelle, en guise de mise au point sur son passé, son amour nourri de jalousie pour Odile ; et d'Isabelle tentant d'ancrer, après la mort de Philippe, son étrange manière d'aimer et de tirer leçon de ses tourments passés en répétant le comportement d'Odile, ne laisse pas d'induire de subtils prolongements dans l'esprit du lecteur. L'amitié intervenant pour favoriser l'intrigue est écartée comme facteur d'impureté. Reste le mystère insondable des sentiments, désemparés devant le mensonge, la mythomanie, l'illusion des êtres à vouloir fixer et retrouver un bonheur fugitif, retombant malgré eux dans la trivialité de la dissimulation, des silences coupables, des amnésies passagères qui ne trompent qu'eux-mêmes.

Nous avons laissé pour la fin le cas très particulier des *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel, où l'indexeur a relevé un certain nombre de concepts-clés inclus dans le domaine des sentiments, alors que les résumés, de même que les histoires de la littérature consultées, ignorant le contenu du récit, font état du mode très particulier de production textuelle. C'est pourquoi je ne les citerai pas. Quant au « procédé très spécial » rapporté par Raymond Roussel dans un ouvrage posthume, *Comment j'ai écrit certains de mes livres,* il est fondé sur un système d'homophonie et de double entente, proche parent à la fois de la rime et du calembour.

Impressions d'Afrique (Roussel) : 1910
Éditeur : A. Lemerre
Thèmes : accident, adultère, *amour,* combat, emprisonnement, *ennui,* esclavage, *haine, jalousie,* libération, mort, pouvoir, roi, tradition, vengeance. (4)

Détenant une version numérisée du texte, nous avons pu vérifier l'inventaire lexical des termes appartenant au champ des sentiments. Si l'amitié y est totalement absente, on trouve en revanche les résultats suivants, ramenés cette fois à la forme lemmalisée : *admiration* (5), *affection* (9), *amour* (19), *amour-propre* (2), *angoisse* (11), *colère* (5), *désespoir* (3), *ennui* (1), *haine* (9), *honte* (3), *horreur* (3), *inquiétude* (4), *jalousie (3), joie* (37), *mépris* (4), *orgueil (\3),peur* (1), *pitié* (2), *tristesse* (2). On voit combien l'indexation manuelle, en dépit des contraintes qui lui sont imposées, touche à l'essentiel du contenu, mettant l'utilisateur sur une piste que des moyens plus sophistiqués (et autrement plus coûteux en temps) lui permettront d'affiner. A la différence de la plupart des Roussellâtres, notre indexeur a lu le roman tel que le lui proposait l'auteur, sans se préoccuper de son mode de production. Par la force des choses, il a dû passer sur la description des étranges machines élaborées par les naufragés du *Lyncée* pour tromper l'ennui en attendant leur libération : un orchestre thermomécanique, un ver de terre joueur de cithare, un métier à aubes, une statue en baleines de corset circulant sur des rails en mou de veau, etc. Il s'en est tenu aux aventures des uns et des autres, et particulièrement à la chronique du royaume africain où ils sont détenus, faite de conquêtes, de combats entre frères ennemis, d'amours interdites, d'adultères, de jalousie, de trahisons, de punitions barbares. En somme, Roussel a trouvé en lui un lecteur selon son cœur, qui a traité son roman comme un des *Voyages extraordinaires* de Jules Verne, son modèle vénéré !

Ce dernier exemple des *Impressions d'Afrique* nous achemine vers notre conclusion. Il montre bien la différence qu'il y a entre la mention d'un sentiment, prétexte à des imaginations variées, tel que l'amour, la jalousie, la haine, l'ennui, et l'analyse d'une même émotion à laquelle se livrent d'autres écrivains, qualifiés de psychologiques. Le relevé des concepts-clés procède bien d'une actualisation du récit par un lecteur réel et actuel, avec sa sensibilité propre, ses goûts, une attention contemporaine portée à certains traits du récit, preuve qu'il n'existe pas de « lecteur idéal », ni de lecture intemporelle, neutre, en dépit des apparences fournies par les notices de dictionnaires, qui se multiplient de nos jours. Que les dictionnaires soient l'expression ou le reflet d'une idéologie, nous le savions déjà. L'examen auquel nous venons de nous livrer ne fait que le confirmer. C'est bien la raison pour laquelle nous avons établi cette indexation thématique aidée par l'ordinateur, encadrée par un thésaurus des termes descripteurs. Cela ne signifie pas que nous

soyons parvenus à proscrire toute subjectivité. Du moins avons-nous une indication sur une lecture contemporaine, méthodique, schématisée selon des règles explicites par des jeunes gens et des jeunes filles d'aujourd'hui.

Dans ces conditions, en le prenant pour ce qu'il est, avec ses limites et ses qualités, notre système répond à l'attente des utilisateurs qui cherchent à constituer un corpus d'œuvres (dans un genre défini ou dans quelque genre que ce soit) contenant un ou plusieurs concepts-clés. Charge à lui de vérifier le contenu réel de ce corpus, d'éliminer les unités qui ne lui conviennent pas, d'en ajouter d'autres, ou encore de combiner plusieurs listes. Certes, il nous a fallu, à l'examen, retirer *Robert* d'André Gide, dont l'indexation nous paraissait relativement inadéquate. Reste que, dans l'ensemble, la liste globale a sa pertinence et sa cohérence, qu'on peut, *après un retour au texte indispensable,* y opérer des regroupements, établir des relations entre l'amitié et l'amour, par exemple, distinguer entre les différentes formes d'amitié, ou encore voir comment la jalousie est l'adjuvant narratif commun à plusieurs romans, dans une tranche chronologique donnée.

Il revient au lecteur ou même au critique, muni de ces indicateurs, de préciser les modulations des sentiments entre eux, à l'intérieur d'un même texte. Certains n'ont qu'une occurrence ponctuelle et ne jouent pas d'autre rôle dans l'intrigue. D'autres constituent la trame de la narration. D'autres, enfin, sont là à l'état latent, et c'est le lecteur qui leur attribue une fonction déterminante, selon ses propres goûts, sa propre culture, comme on l'a vu pour *Le Bal du comte d'Orgel.* Peut-être pourrait-on, dans un futur proche, imaginer un système expert, capable de préciser l'étendue, la durée, l'amplitude, la force d'un sentiment en même temps que ses interrelations. Mais ce serait aller à rencontre de notre projet qui, en fournissant certaines réponses à l'utilisateur désirant connaître l'histoire de la littérature française, l'invite à poursuivre lui-même l'investigation et à se poser d'autres questions. Pour notre part, nous serons satisfaits si, à l'occasion d'un échantillon extrêmement restreint, nous avons pu montrer qu'il existe un certain nombre de romans mettant en œuvre des sentiments d'une façon originale, et qui ne sont pas ceux auxquels tout le monde pense d'emblée.

On nous reprochera certainement de mettre sur le même plan Delly et Maurois, Giono et Roussel, ignorant ainsi la «valeur» de l'œuvre. Certes, nous savons bien l'écart qu'il y a entre une production quasi industrielle et le texte longuement conçu dans l'isolement, fruit d'une expérience à nulle autre comparable. Mais notre rôle n'est-il pas de mettre en évidence les structures sentimentales sur quoi l'œuvre se bâtit, charge au lecteur d'en apprécier la saveur, la finesse, le goût ? Contre l'illusion d'une bibliothèque idéale, qui va se réduisant de jour en jour à quelques unités figées, il est bon qu'un instrument moderne, d'une utilisation extrêmement simple, signale des gisements d'une infinie richesse, opère des rapprochements

auxquels nul n'aurait songé, sur quoi le lecteur pourra établir sa propre hiérarchie des valeurs.

Car, s'il est vrai, comme le pensait Gide, qu'on ne fait pas de bonne littérature avec de bons sentiments, il est non moins vrai qu'on n'en fait pas avec de mauvais, ou plus exactement, comme disait Sartre : « Je n'ai jamais cru qu'on faisait de la bonne littérature avec de mauvais sentiments. Mais je pense que les bons sentiments ne sont jamais donnés d'avance : il faut que chacun les invente à son tour » *(Situations II,* p. 53).

Bons ou mauvais sentiments ? La discrimination en serait sans doute encore plus difficile que celle que nous avons faite des seuls « sentiments » étudiés ici. Car il nous faut revenir, en conclusion, sur nos hypothèses de départ. On a vu quelles leçons nous pouvions tirer, chemin faisant, d'une démarche statistique, quelles œuvres elle nous permettait de mettre en relief, quelles lectures elle pouvait suggérer. Mais le problème reste entier, que l'éventuelle validité de nos résultats ne peut suffire à résoudre : qu'avons-nous mesuré ? Tous nos chiffres se fondent sur une indexation manuelle, donc subjective. Nous avons vu pour certaines œuvres combien cette lecture d'un lecteur particulier dans un contexte particulier pouvait paraître discutable. L'addition, la multiplication de données subjectives abouùraient-elles à des résultats objectifs ? Certes non. Les marges d'incertitude s'additionnent et se multiplient, elles ne s'annulent pas. Il ne servirait à rien non plus de plaider que dans le domaine littéraire, et à plus forte raison s'agissant de thématique, aucune mesure scientifique n'est possible. Une telle constatation enlèverait à une étude comme celle qui est présentée ici toute raison d'être et ne constituerait somme toute qu'un aveu d'échec. Alors, reposons la môme question : qu'avons-nous mesuré ?

Des opinions. L'indexation thématique d'une œuvre littéraire est une opinion, c'est-à-dire, au sens classique, « le fait de tenir quelque chose pour vrai avec la conscience d'une insuffisance subjective aussi bien qu'objective de ce jugement »[16]. Une base de données comme la BDHL est fondée sur le recensement d'opinions. Des opinions certes motivées, recoupées, vérifiées mais des opinions tout de même. Des opinions comme celles que les instituts de sondage s'emploient à comptabiliser, comme celles qui, concernant la mode, le sport, la politique ou les habitudes de consommation, constituent le fond de notre culture. Contrairement aux domaines scientifiques et religieux, l'étude de la littérature n'a pas affaire à des savoirs ou à des croyances mais à des opinions. Cette perspective ne diminue en rien la dignité ou l'étendue de notre discipline, elle lui offre un champ d'action enfin stable. L'histoire littéraire, en particulier, en se plaçant du point de vue du lecteur, se range du côté de l'histoire des mentalités, ce qui lui donne accès à des méthodes enfin applicables à son domaine.

Pour ce qui fait l'objet de cette étude, on voit tout ce que peut apporter un tel point de vue. Ce que nous avons mesuré, c'est en définitive l'image que les lecteurs d'aujourd'hui se font de la littérature. Un étudiant de Lettres de première année peut être considéré comme un lecteur moyen, ni trop spécialisé, ni trop novice. Ce que nous avons mesuré, la matière qui nous a permis des statistiques, c'est l'ensemble de ces notes de lecture, de ces repérages de thèmes. Il serait inadéquat, dans la nouvelle perspective que nous venons de définir, de se demander si ces indexations sont valides. Par rapport à quoi le seraient-elles ? Qui pourrait établir la présence objective d'un thème dans une œuvre littéraire ? Un thème est une construction opérée à la lecture, variant selon des paramètres extérieurs à l'œuvre. Nous ne pouvons donc mesurer que des comportements. En d'autres termes, l'indexation ne renvoie qu'à elle-même mais le comportement qu'elle constitue et les constructions mentales qu'elle implique sont un sujet d'étude de tout premier ordre.

Comment lire, à cette lumière-là, les résultats de la présente étude ? La transposition est très simple. Lorsque nous disons, par exemple, que la co-occurrence de « sentiments » la plus fréquente est *amour/amitié,* cela signifie que les lecteurs sont particulièrement sensibles à ce doublet, et rien d'autre. Mais les problèmes posés par cette constatation sont tout aussi intéressants : pourquoi avons-nous constitué le corpus romanesque autour de ces sentiments-là ? Il faut se souvenir à ce stade que la liste des romans enregistrés par la BDHL est tout aussi subjective que leur indexation thématique. Elle ne fait que reproduire celle que fournissent les histoires littéraires, les encyclopédies, les manuels scolaires. Mais cette sélection s'est faite à partir de nos pratiques de lecture, celles justement dont nous tentons de rendre compte ici. Il convient donc d'inverser les rapports : si *amour/amitié* se retrouve dans la grande majorité des romans, c'est que nous n'avons conservé de l'énorme quantité de romans publiés dans notre période que ceux qui répondent à nos attentes de lecteurs. Toute vraie culture est sélective, ne nous en étonnons pas. Ce sont les conditions de cette sélection qui constituent l'objet de l'histoire littéraire.

Nous avons vu que le relevé des formes du texte, s'il était paré du prestige d'une certaine objectivité, ne parvenait pas à rendre compte de la thématique réelle, celle dont on est conscient à la lecture. Ce type de pratique est trop centré sur le texte, qui contient des formes et non des thèmes. Il n'est pas de romans sentimentaux par eux-mêmes, il n'y a que des romans lus comme tels. Les matériaux que nous produisons ici permettent de se poser la question d'une « lecture sentimentale » du roman. Sur lesquels appliquons-nous aujourd'hui cette grille ? Nous avons vu aussi que la construction même de la notion de « sentiment » ne va pas sans poser des problèmes. On a très tôt associé le roman à l'analyse des sentiments. Mais le relevé de spécificités que nous avons effectué montre que ce n'est pas forcément ce qui le caractérise au premier chef. D est très

difficile, et somme toute peu pertinent, de déterminer si les attentes des lecteurs ont modifié la production romanesque ou s'ils ont conformé leurs lectures à ce qu'on leur proposait. Il est beaucoup plus intéressant de considérer l'ensemble des pratiques littéraires (lecture, écriture, transmission) comme un tout, comme un objet d'étude unique. Étudier les sentiments dans le roman français entre 1830 et 1970, c'est se demander comment, aujourd'hui, nous identifions des « sentiments » dans certaines œuvres, en quoi cette attribution explique le succès de ces titres, comment elle a infléchi la production actuelle.

Mais la comparaison de notre indexation et des résumés montre aussi que les lectures, même exactement contemporaines, sont plurielles, parfois opposées. L'indexation *d'Impressions d'Afrique* nous a fourni l'exemple d'une lecture tout-à-fait particulière, mais toujours valide. C'est un autre aspect de l'optique que nous proposons que d'intégrer ces divergences de lecture. L'histoire littéraire que nous envisageons serait dynamique, en ce sens qu'elle permettrait une véritable gestion du patrimoine littéraire, devant lequel nous ne pouvons nous contenter d'avoir une attitude de simple enregistrement. Notre indexation permet de fournir au lecteur amateur de sentiments une liste de titres qu'il ne trouverait nulle part ailleurs, exhumant parfois des œuvres dont l'édition s'est désintéressée pour des raisons qu'il peut être fructueux de remettre en cause. L'énorme quantité de littérature proposée au lecteur contemporain rend indispensable un tel système de navigation, qui devrait nous assurer que rien ne sera perdu de ce qui peut parler aux hommes d'aujourd'hui.

NOTES

1. Même si on le ramène à 573 romans, en ne prenant qu'un roman par an pour la période 1865-1970.
2. Qui voudrait obtenir plus de renseignements sur la BDHL pourrait se reporter à une des références suivantes : Béhar (Henri) : "Un projet de banques de données d'histoire littéraire", pp. 43-54 dans *Méthodes quantitatives et informatiques dans l'étude des textes,* Genève, Slatkine, Paris, Champion, 1986 ; Bernard (Michel) : "La Banque de Données d'Histoire Littéraire", *Bulletin de l'EPI,* sept. 1988, n° 51, pp. 172-177 ; Béhar, Bernaxd,
   Goldenstein : "La Banque de Données d'Histoire Littéraire ; principes, pédagogie, perspectives", *Texte,* 12, 1992, pp. 219-257.
3. Sur la technique de l'indexation thématique, on pourra consulter l'ouvrage de Michel Bernard : *De quoi parle ce livre ? Élaboration d'un thésaurus pour l'indexation thématique d'œuvres littéraires,* Paris, Slatkine, 1994.
4. Sur 2 068 oeuvres dans la banque, soit 25%.
5. Il est difficile d'établir une telle liste. On n'en trouve par exemple ni dans le *Nouveau dictionnaire analogique* Larousse (G. Niobey dir, 1980), ni dans le volume de la collection *Que sais-je ?* intitulé *Les Sentiments* (Maisonneuve, 1948, rééd. 1985).
6. Hachette - Act Informatique.
7. Memodata.

8. Nous mettrons systématiquement des guillemets à ce terme quand nous l'emploierons dans le sens de « caractérisé par un des concepts-clés que nous avons considérés comme désignant des sentiments ». En revanche, ce que nous appellerons « roman sentimental » dans la deuxième partie correspond à la désignation canonique d'un genre littéraire.

9 11 s'agit ici de la reprise, sous un titre commun, de quatre volumes publiés antérieurement *(Sous Verdun, Nuits de guerre. La Boue, Les Éparges)* et dont le texte a été substantiellement remanié par l'auteur (voir sa préface). Il s'agit donc d'un autre texte que celui auquel il est fait allusion six lignes plus haut Nous avons orthographié les titre de manière différente pour permettre de les distinguer. Il est évident que la thématique des deux ouvrages est 1res proche.

10. Signalons simplement, pour ne pas alourdir l'exposé, que l'application du calcul des probabilités utilisé plus haut aurait donné à peu près le même classement, sauf à inverser les rangs des couples *amitié/jalousie* et *amour/angoisse.*

11. Nous avons utilisé pour cette étude le logiciel PISTES, développé par Pierre Muller et diffusé par le CNDP.

12. Un témoin assure que seule la sœur écrivait, le frère se contentant de dilapider les gains de la famille Petitjean de la Rosière.

13. Ce sont : M. Bouty, *Dictionnaire des œuvres et des thèmes de la littérature française,* Hachette, 1985 ; J. Demougin *et al, Dictionnaire des littératures française et étrangères,* Larousse, 1985 (D.) ; J.-P. de Beaumarchais, D. Couty *et al, Dictionnaire dt la littérature française.* Bordas (B.) ; Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des œuvres...,* 1952-1967 (L-B).

14. Pour fixer les idées, le voici : "Dans la foule qui se hâte au sortir du travail ou de ses plaisirs, comme dans le flot des oisifs du dimanche, parfois, un jeune homme se distingue de la masse par son allure et sa démarche : il a le pas de ceux qui ne vont nulle part, indifférent et tendu, l'oeil aux aguets, et pourtant comme engourdi dans ce monde qui ne lui fait aucune avance. L'isolement et la pauvreté forment autour de lui une sorte de *no mon's land* dont il ne peut sortir. S'il s'approchait, ne fuirait-on pas cet être timide et intimidant, mal vêtu ? Et pourtant, que de choses il aurait a raconter dans l'effusion ou la tendresse... Ecoutez, *on vous parle.*

    Cette confession à demi-voix s'achève sur une lueur, car le narrateur rencontre quelqu'un qui veut être attentif à ses mots. Dans la deuxième partie, l'histoire d'Armand *(Les Premiers Jours)* se déroule comme une suite et un complément. Il affronte les autres, il entre dans les histoires, il aime, sa vie s'organise, ses penchants s'affirment. La chaleur revient, le rire ; ses rencontres témoignent pour son existence : il est un homme à part entière."

15. Il s'agit de la suite d'un autre roman de Delly : *Laquelle ?*

16. Définition de Kant dans la *Critique de la raison pure.*

David ERL1CH
Équipe *Sémantique des textes*
Centre de linguistique française, Université de Paris IV

UNE MÉTHODE D'ANALYSE THÉMATIQUE

EXEMPLES DE L'ENNUI ET DE L'AMBITION

1. Objectifs

Notre objectif est de proposer des méthodes lexicométriques, éventuellement systématisables, dans le cadre de l'étude thématique. Nous utilisons les ressources des systèmes FRANTEXT et DISCOTEXT développés par l'iNaLF. Dans un premier temps, nous esquisserons une méthode d'interrogation de ce corpus. Ainsi étudierons-nous comment localiser des *extraits* illustrant un thème à partir de formes[1]. De ces extraits nous tirerons des *corrélats* que nous étudierons de deux façons. Autour du thème de l'ennui, en nous aidant d'indicateurs statistiques, nous examinerons comment trouver de nouveaux extraits. Nous mettrons en perspective la méthode. Nous élargirons la problématique avec le thème de l'ambition en étudiant notamment les rapports qu'entretiennent les corrélats avec la trame narrative.

2. Présentation de la méthode

2.1. Commencer la recherche par des formes d'entrées

Le thème est représenté par une séquence linguistique (une phrase, un groupe nominal, un nom propre ou commun).

Le corpus littéraire d'étude n'est accessible que par extraits interrogeables par *mots-clés.* Il nous est donc nécessaire de traduire le thème en une liste de mots-clés que nous appellerons *formes d'entrée.* Nous nous placerons d'un point de vue pratique, en cherchant si une forme d'entrée peut permettre la sélection d'un grand nombre d'extraits qui illustrent le thème. Cela se vérifie si la fréquence de ces formes d'entrées dans le corpus d'étude n'est pas marginale ou si les extraits sélectionnés illustrent effectivement le thème.

Limitons-nous au cas où la forme d'entrée est un substantif, nom commun. La forme d'entrée qui se propose naturellement est le thème lui-même. Par exemple *ambition* pour l'ambition ; *ennui* pour l'ennui.

2.2. Difficultés

Le thème de l'ennui apparaît-il nécessairement partout où se trouve le vocable *ennui* ? Une fois la forme d'entrée choisie, nous devons éviter deux types de difficultés.

2.2.1. Le problème du bruit

Le bruit représente la quantité d'information parasite produite par le processus de recherche. En cas de bruit, les extraits obtenus sont nombreux, mais illustrent rarement le thème. Parmi les causes de ce phénomène, nous relevons :

1) l'entrée lexicale est polysémique ;

2) l'entrée lexicale possède plusieurs homographes ;

3) l'entrée lexicale possède une fréquence absolue extrêmement élevée. Des vocables courants se situent au sein d'extraits qu'il devient difficile d'exploiter.

2.2.2. La forme d'entrée est sous-reprêsentée dans le corpus d'étude

Parfois la fréquence absolue (en langue) de la forme d'entrée est faible. Certains intitulés thématiques ont été définis *a posteriori* par les critiques (l'auteur décrivait un thème sans le savoir). Un thème ne se « dit » pas, mais s'exprime au fil du récit romanesque. Par exemple *Les Choses* de Perec ne possèdent que trois occurrences de *ennui* alors que le thème de l'ennui y est largement présent.

2.3. Remèdes

Dans les deux cas, les mots-clés cernent insuffisamment le thème dans le discours, les formes d'entrée ne fournissent pas assez d'information. Ce supplément d'information nous est fourni par des *sources secondaires* : le dictionnaire général (qui peut fournir des formes dérivées) et le dictionnaire de synonymes. Ces outils procurent une *liste de formes supplémentaires* qui vont circonscrire ou élargir le spectre de résultats.

a) Pour restreindre le bruit, nous proposons d'introduire un critère exclusif en cherchant les extraits contenant deux mots-clés en cooccurrence (deux formes d'entrée).

Le problème de la distance (en terme de nombre de caractères) entre deux formes demeure ouvert. Il dépend des relations sémantiques qu'entretiennent les vocables dans le discours. Nous utilisons alors une liste de formes d'entrées pour obtenir les premiers extraits. Chaque extrait contiendra deux formes d'entrée. Ainsi, nous précisons le sens d'un terme en le restreignant à certains contextes d'emploi. Cette stratégie suppose que deux vocables auraient « une puissance thématique » supplémentaire : ils attirent les extraits pertinents.

b) Pour rompre le silence, nous proposons d'élargir la recherche à l'aide de formes supplémentaires qui accèdent tout simplement au titre de nouvelles formes d'entrée. Dans ce cas, nous élargissons le sens d'un terme à l'aide de termes voisins.

Ces solutions accroissent l'ordre de complexité du problème, car les mêmes questions de polysémie et d'homographie se reposent avec les nouvelles formes employées.

2.4. Extraits et listes de corrélats

A la suite de l'élargissement des requêtes, nous avons obtenu un nombre appréciable d'extraits. Chaque *extrait* relevé à partir d'une forme d'entrée précise le thème. Il draine un vocabulaire caractéristique. Ceci laisse penser que les formes les plus fréquemment en cooccurrence avec une forme d'entrée apportent un supplément d'information. Ces *corrélats* autorisent la recherche d'extraits nouveaux dans lesquels le thème reste présent.

3. Etude expérimentale autour de deux thèmes : l'ambition et l'ennui

3.1. Introduction

3.1.1. Corpus

Nous avons travaillé autour de deux thèmes :

* L'ennui dans un corpus de romans et de poésies : Maxime Du Camp : *Mémoires d'un suicidé* ; Gustave Flaubert : *Madame Bovary* ; Charles Baudelaire : *Les Fleurs du mal* ; Paul Verlaine : *Poèmes saturniens* ; J.K. Huysmans : À *rebours* ; Emile Zola : *La Joie de vivre* ; Jules Laforgue : *Les Complaintes* ; Mallarmé : *Poésies.*

* L'ambition dans un corpus de romans : Honoré de Balzac : *Le Père Goriot, César Birotteau, Le Lys dans la vallée,* Stendhal : *Le Rouge et le noir,* Gustave Flaubert : *L'Éducation sentimentale.*

Le premier corpus nous a été suggéré par É. Martin (1991), le second fut établi d'après un dictionnaire thématique. Ces corpus seront désignés par le nom de

corpus d'étude. D'autre part nous avons défini *un corpus de référence* à partir des romans et poésies de la base DISCOTEXT. D nous sert à établir les fréquences de référence des différentes formes pour les tests statistiques[2].

3.1.2. Statistiques

Nous utiliserons l'outil statistique de deux façons.

* *Classification* : Les différentes listes de formes gagnent à être ordonnées suivant le résultats de tests statistiques (souvent on mentionnera le X2) qui fournissent des ordres de grandeur. Ils permettent d'apprécier en particulier les irrégularités de distribution de certaines formes suivant les corpus-thèmes ou les différentes oeuvres.

* *Sélection* : Devant l'abondance de résultats, il nous sera nécessaire d'éliminer certaines formes jugées non significatives. Ces critères d'exclusion revêtent essentiellement un intérêt pratique ; ils fixent arbitrairement un seuil à partir duquel les données véhiculent un bruit trop élevé.

Nous avons abusé de la loi normale : « On s'aperçoit très vite que seuls les vocables les plus fréquents se prêtent à son application » (DUGAST [1980]). Mais signalons que pour les faibles fréquences la loi de Poisson modélise bien mieux le comportement d'une forme. En fait, nous ne pouvons discuter ici des méthodes qu'il eût fallu employer dans les différents cas.

3.2. L'ennui

Nous examinerons comment les corrélats (formes extraites du corpus d'étude) et formes extraites de sources secondaires (formes extraites de dictionnaires) permettent la découverte d'extraits originaux. Nous comparerons les résultats obtenus à partir de ces deux types de formes. Puis nous envisageons les rapports des corrélats avec le thème et le corpus d'étude.

La forme d'entrée *ennui* compte 86 occurrences dans le corpus, soit 45 occurrences de plus que « le hasard » ne le permettrait.

3. 2.1. Sélection de nouvelles formes d'entrée

Établissons une première liste de formes qui apparaissent dans *la même phrase* que *ennui.* Ces formes sont recueillies manuellement : celui qui étudie le thème recueille les formes qu'il juge intéressantes[3]. Les plus fréquentes sont : *abattement (2), bâillant (2), dégoût (4), dégoût de la vie (1), désespérance (2), désœuvrement (2), engourdissement (2), existence (3), incuriosité (2), inaction (2), inutile (2), las (2), morne (2), mort (2), néant (3), regret (2), vide (3).*

Nous pouvons comparer cette liste à celle que nous aurait directement donné la consultation d'une source secondaire, par exemple le *Petit Robert* : abattement, *absurde,* dégoût, désœuvrement, inaction, *langueur, lassitude, mélancolie, monotone, oisiveté, spleen, vague,* vide. Remarquons qu'une grande partie de ces formes n'a pas été détectée parmi les extraits (en *italiques* les formes non relevées).

Dans le tableau statistique ci-dessous, nous présentons en gras les formes retenues : elles ont une fréquence faible dans le corpus ou elles ont une significativité élevée et une fréquence moyenne[4] ; en italique, les formes rejetées : elles ont une signification trop faible pour une fréquence trop forte[5].

Formes	Occurrences dans le contexte de *ennui*	fréquence dans le corpus d'étude	(f-fth)^ 2 / (fth)
FORMES OBTENUES DANS LES EXTRAITS			
abattement	2	**5**	*
dégoût	4	**32**	**13**
désespérance	2	**4**	*
désœuvrement	2	**10**	**43**
engourdissement	2	**4**	*
ennui	x	86	**129**
incuriosité	2	**3**	*
inaction	2	**3**	*
inutile	2	*47*	*6*
las	2	*30*	*9*
morne	2	*33*	*4*
mort	2	*299*	*13*
néant	3	*37*	*18*
regret	2	*46*	*33*
vide	*3*	*18*	*1*
FORMES FOURNIES PAR DES SOURCES SECONDAIRES			
absurde	source II	**9**	(0)
langueur	source II	**17**	**22**
lassitude	source II	**8**	**72**
mélancolie	source II	17	(0)
monotone	source II	27	**36**
oisiveté	source II	**10**	(14)
spleen	source II	11	**82**
vague	source II	44	(20)

♦ Test non applicable (fréquence trop faible)

Dans un deuxième temps, recherchons tous les extraits contenant les corrélats sélectionnés. Ces corrélats deviennent de nouvelles formes d'entrée : *abattement ; dégoût ; désespérance ; désœuvrement ; engourdissement ; ennui ; incuriosité.*

Ajoutons les formes données par les sources secondaires qui satisfont aux critères de sélection : *absurde ; langueur ; lassitude ; monotone ; oisiveté ; spleen.*

La recherche avec de nouvelles formes d'entrée nous fournit un certain nombre d'extraits. Nous examinons chaque extrait pour obtenir de nouveaux corrélats. Le tableau suivant synthétise les résultats.

Forme	Fréquence	%d'extraits pertinents	X2 (voir note S)
FORMES OBTENUES DANS LES EXTRAITS			
abattement	**S**	**100%**	*
dégoût	**32**	**41%**	**13,5**
désespérance	**4**	**100%**	**9,6**
désœuvrement	**10**	**100%**	**43**
engourdissement	**4**	**0%**	
ennui	**86**	**58%**	**129**
inaction	**3**	**100%**	*
FORMES FOURNIES PAR DES SOURCES SECONDAIRES			
absurde	**9**	**11%**	**0**
langueur	**17**	**71%**	**22**
lassitude	**8**	**75%**	**72**
monotone	**27**	**59%**	**36**
oisiveté	**10**	**90%**	**15**
spleen	**11**	**82%**	**82**

Test non applicable (fréquence trop faible)

Les formes les plus significatives statistiquement sélectionnent les extraits pertinents les plus nombreux. Ce phénomène s'estompe pour des formes de fréquence élevée.

3.2.2. Des formes significatives non relevées dans le contexte de ennui : *spleen et oisiveté*

Les extraits relevés autour de ces deux formes drainent un vocabulaire caractéristique, comme nous le prouve le nombre de formes relevées. *Spleen* apparaît comme un bon équivalent d*'ennui.* Il n'a qu'un seul sens et s'emploie surtout littérairement. Mais on le trouve surtout chez Huysmans et Laforgue. Ainsi *spleen* n'apparaît-il pas dans *Les Fleurs du mal* (honnis « Spleen et Idéal », titre qui n'a pas été relevé) ! Ce type de forme se comporte comme si elle était substituable à la forme d'entrée.

***spleen* (9 extraits pertinents sur 11 dépouillés) et *oisiveté* (9 pertinents extraits sur 10 dépouillés) sont tous deux significatifs (x^2 de 82 et 15 respectivement).**

« Justement, Lazare était la, assis près du fourneau, dans cette *oisiveté* fiévreuse *qui le dévorait.* » (Zola)

« Malade *d'oisiveté,* n'ayant goût à rien, il trouvait trop rude même de lire, et passait ses jours à se *dévorer* ». (Zola)

« et il n'était pas plutôt retombé dans l'oisiveté, qu'il *s'y dévorait* de honte et de malaise » (Zola)

« la solitude profonde et l'*oisiveté* absolue auxquelles j'étais condamné, les inquiétudes qui me *dévoraient...* » (Du Camp)

Nous voyons que *oisiveté* est souvent accompagnée de *dévorer.*

« Quand le *spleen le pressait,* quand les temps pluvieux d'automne, l'aversion de la rue, du chez soi, du ciel en boue, jaune, des nuages en macadam, l'assaillait » (Huysmans)

« ...H *tomba,* désorienté dans le *spleen* » (Huysmans)

« ...La dégoûtation de l'existence s'accentue et le *spleen écrase* » (Huysmans)

Chaque forme est employée de préférence par un auteur *(l'oisiveté* chez Zola, le *spleen* chez Huysmans). Le registre de sensations correspondant change également, d'un côté l'oisiveté ronge et dévore, de l'autre le spleen écrase et presse.

3.2.3. Des formes toujours relevées dans le contexte de ennui : incuriosité, inaction, engourdissement

Ces formes sont pratiquement toujours présentes avec la forme *ennui.* Elles appartiennent à des classes de fréquence faibles (moins de 10 occurrences dans le corpus d'étude). En voici des exemples :

Chez Baudelaire *Y ennui* est « le fruit de la mome *incuriosité* »

Chez Huysmans la langue latine « dégageait une telle *incuriosité,* un tel *ennui* qu'il fallait dans les études de linguistique au style français du siècle de Louis XIV pour en rencontrer une aussi volontairement débilitée, aussi solennellement harassante et grise ». Plus loin on retrouve les deux vocables en apposition : « après l'*ennui* et *l'incuriosité* du premier empire... »

Chez Du Camp : « — Pourquoi ne pas vivre ici, me disais-je, dans la nonchalance orientale, *tuant l'ennui par l'engourdissement* et les chagrins du bien-être ? »

Chez Huysmans : « Dans cet *engourdissement,* dans cet *ennui* désœuvré où il plongeait... »

Chez Zola : « Lui, malgré son indifférence, trouvait dans les querelles une secousse à *l'engourdissement de son ennui,* s'y entêtait souvent par cette distraction de se donner la fièvre »

3.2.4. Une forme non significative qui fournit peu de résultats : absurde

Absurde (2 extraits pertinents sur 9 extraits dépouillés), décrit incorrectement le thème (au XIX^{e} siècle). Cela se vérifie par le fait *qu'absurde* n'est absolument pas significatif dans le corpus (le test du x^ fournit un nombre 0). En tant qu'adjectif, il s'applique surtout à la réalité sociale : « absurde tyrannie » (Du Camp), « absurde prison » (Du Camp), « absurde législation » (Flaubert), « code théologique absurde » (Huysmans). La révolte et la violence de la prise de conscience de l'absurde s'oppose à l'apathie intellectuelle, l'absence de volonté.

3.2.5. L'emploi de monotone

Chez les poètes le monotone est associé aux mouvements naturels de l'eau sur une rive, le bruit du ressac, associé à une musique[6]. Il est étonnant de constater que le soleil lui aussi engendre la monotonie. Il rappelle le scintillement de l'eau

calme sous le soleil, qui vient se déverser régulièrement aux pieds du poète. Du Camp détaille cela : « La Seine noire et rapide se brisait aux piliers du pont, coulait en se rayant de *reflets de lumière* et semblait nous appeler par son murmure *monotone* et plaintif. »

Les extraits suivants, moins riches en corrélats, font appel une image mécanique de la monotonie : l'horloge, le bélier : « un coucou accroché au mur battait régulièrement son tic-tac *monotone* » (Du Camp) ; « bercé par le bruit *monotone* du balancier » (Du Camp) ; « *monotone* comme le ronflement d'une toupie » (Flaubert) ; « Mon esprit est pareil à la tour qui succombe / Sous les coups du bélier infatigable et lourd. / II me semble, bercé par ce choc *monotone, I* Qu'on cloue en grand hâte un cercueil » (Baudelaire).

3.3. Le thème et la liste de corrélats

En dépouillant l'ensemble des extraits, nous obtenons une nébuleuse de formes qui gravitent autour du thème. Les nouveaux corrélats relevés sont :

inﬁni(s), lassitude(s)

tristesse(s)

douleur(s), **triste(s),** vague/vaguement

crépuscule, dévor(er), écras(er), immense, lourd(es), malad(e, -if), misère(s), octobre, profond(es), solitude

abîme, **automne,** curiosité, désert, désespérance, désespoir, désolé(e), insurmontable, oisi(f, ve), seul.

A partir de la liste de corrélats, on peut relever différents traits du thème. Dans le temps, par exemple, l'ennui apparaît de préférence au *crépuscule* d'un *dimanche d'octobre.* On pourrait aussi établir un bestiaire de l'ennui : des *larves répugnantes de regrets* chez Huysmans au *chien déshérité* de Zola.

Nous pouvons alors tenter de retracer le parcours de l'ennuyé en classant les formes recueillies.

* La monotonie et l'inaction conduisent à un ennui pathologique.
* Le décor est désespérant. Verticalement tout n'est que poids, chute et abîme. Horizontalement les âmes errent dans des plaines infinies et désolées, « une amertume plus vaste qu'un désert » (Du Camp).
* Les souffrances morales s'expriment sous forme de « regrets du passé » (Du Camp), tristesse, « d'infini de souffrances oubliées » (Huysmans) et laissent un sentiment d'impuissance et de défaite.
* Ces douleurs mènent au sommeil vers la mort, le néant.

3.4. Retour au corpus

3.4.1. Les différentes œuvres face à la méthode

Nous avions considéré notre corpus d'étude comme un ensemble homogène, Il devient maintenant instructif d'étudier la manière avec laquelle chaque œuvre réagit au stimulus, la forme d'entrée. Pour cela, étudions :

* la significativité statistique des formes dans chacune des œuvres par rapport au corpus thème et notamment le comportement des formes de fréquence relativement faible,

* le comportement des œuvres de chaque auteur en évaluant le nombre d'extraits et le nombre de formes obtenues pour chacun.

Les formes rares sont relativement plus employées par Verlaine ou par Laforgue chez qui les formes de faible fréquence sont fortement caractéristiques.

Quand le nombre de formes prélevées dans un extrait est élevé (5 chez Verlaine ; 4,2 chez Laforgue ; 3,6 chez Du Camp), les œuvres ont une propension à contenir un vocabulaire caractéristique du thème.

Même si le nombre d'extraits par pages[7] est identique chez Flaubert et chez Verlaine (0,1), le nombre de formes par extraits est fort différent (5 contre 2,9). D'autre part, les formes sont statistiquement très saillantes chez Verlaine, alors qu'elles ne le sont pas du tout chez Flaubert qui se refuse en effet à l'interrogation statistique.

3.4.2. L'ensemble du corpus

Pour confirmer que le thème est bien présent dans le corpus d'étude, nous terminerons notre examen en considérant l'ensemble. Pour l'ensemble du corpus d'étude, soit 553 853 occurrences représentant 2,7 % du corpus de référence, le test du x^ indique que l'ensemble des formes est significatif du corpus.

	corpus d'étude	*corpus de référence*	*X2*	*formes d'entrée*
Nbre d'occurrences f<100 Nbre d'occurrences f<30	1301 838	30505 17357	290,4 304,4	37 formes 35 formes

Nous examinons le comportement statistique de tous les corrélats pris en bloc. Le vocabulaire constitué de formes de fréquences inférieures à 100 est plus significatif que celui des formes inférieures à 30. Cela résulte de l'élimination des deux formes *triste* et *mort.* Ainsi, le fait d'éliminer ces deux formes nous décharge-t-il le devoir de dépouiller 463 extraits (= 1301-838).

L'élimination trop drastique des corrélats les plus fréquents nous prive de formes intéressantes, toutefois un seuil (ici une fréquence de 100 dans le corpus d'étude) nous permet de concentrer les recherches autour des formes les plus spécifiques.

4. Ambition

Pour ce thème, nous nous attacherons à tenter une nouvelle approche. Nous nous interrogions sur la densité d'extraits dans une œuvre, et le nombre de formes qu'on pouvait en extraire. Cela nous amène à nous poser la question de la répartition de ces extraits dans une œuvre particulière.

4.1. Généralités

Nous avons pris pour mots-clés *ambition* et *ambitieux*. Comme précédemment, nous dressons la liste des corrélats et en extrayons les formes les plus fréquentes.

Le thème ne se caractérise pas par un vocabulaire très spécifique. L'ambition est une maladie de l'âme qui prend appui sur une intrigue. On relève ainsi des formes très générales et assez fréquentes : *but, action, succès, moyens.* Ainsi les formes les plus significatives du corpus possèdent-elles des fréquences très élevées : *fortune* : 307, *amour :* 585, *intérêts* : 76, *succès* : 104.

Le tableau suivant synthétise les résultats.

formes	fréquence dans corpus thème	X2	formes	fréquence dans corpus thème	X2
fortune	307	313,82	limite à P=0,001		
ambition	69	92,321	parvenir	21	8,188
intérêts	76	83,583	parvenu	20	7,02
ambitieux	28	59,291	moyens	55	6,778
succès	104	51,79	dominer	11	4,009
prétentions	24	46,876	limite à P=0,05		
vanité	55	38,564	carrière	21	3,734
intérêt	112	31,658	envie	95	2,507
orgueil	97	16,347	reconnaissance	49	2,839
privilège	16	16,014	estime	31	1,479
pouvoir	160	12,485	fierté	22	1,301
triomphes	9	11,111	convoitise	6	1,029
limite à P=0,001			triomphe	38	0,23
parvenir	21	8,188	privilèges	5	0,086
parvenu	20	7,02	réussite	2	1,044
moyens	55	6,778	gloire	45	6,404

L'Éducation sentimentale semble présenter des résultats très en deçà des autres œuvres. Cela suppose que le thème de l'ambition n'y laisserait pas de traces au niveau du lexique. Peut-on parler à ce propos d'un cas Flaubert ?

En revanche, les autres œuvres du corpus se partagent les différentes formes selon des logiques qu'il est intéressant d'analyser. *Ambition* et *ambitieux* sont répartis harmonieusement dans le corpus. Toutes les irrégularités de distribution des corrélats pourront être analysées sans réserve dans l'ensemble des œuvres du corpus.

Deux formes s'avèrent plus significatives que la forme d'entrée *ambition* : *fortune* et *amour.* La répartition de *amour* est très irrégulière. *Le Lys dans la vallée* totalise de nombreuses occurrences. Dès lors, les résultats globaux s'en trouvent faussés. Cela s'expliquerait par le fait que ce roman illustre aussi le thème de l'amour pur et désintéressé, non plus comme moyen supplémentaire d'ascension sociale ou comme faiblesse mortelle pour l'ambitieux. La présence de ces deux thèmes dans un même roman engage à séparer les termes se rapportant à l'un et à l'autre. Nous pouvons décider alors d'éliminer *amour,* ou de s'en servir comme filtre d'exclusion. Les formes qui se trouveront dans le voisinage *d'amour* seront suspectes.

La fortune, dans son sens le plus général, étant l'objet principal de l'ambitieux il n'est pas surprenant de la trouver en abondance dans le corpus. *Pauvre* obtient une saillance particulière dans *Le Père Goriot. Orgueil* et *vanité* se détachent dans *Le Rouge et le Noir. Jeune* n'a pas de saillance particulière. Mais Eugène de Rastignac et Julien Sorel, grâce à leur jeune âge, font émerger — relativement — cette forme dans leurs corpus respectifs.

4.2. *Le Père Goriot*

Considérons la répartition des formes *ambition* ou *ambitieux* dans le déroulement du *Père Goriot.*

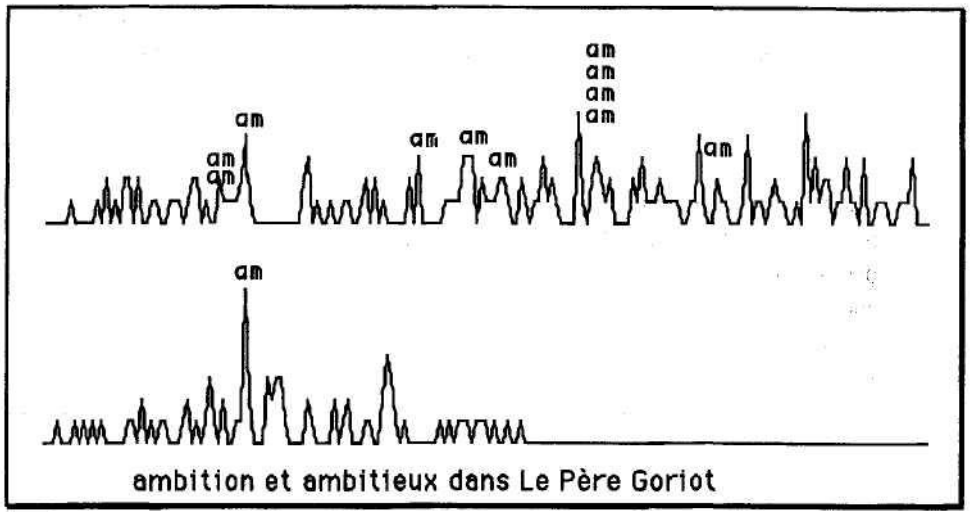


Fig.2 : répartition des vocables *ambitieux* et *ambition* dans *Le Père Goriot*
En abscisse les numéros de page ; en ordonnée le nombre de corrélats dans une page :
y = nbre_corrélats(page x) ; « am » indique la présence de « ambitieux » ou « ambition » dans une page

On peut lisser la courbe précédente en effectuant : y = [nbre_corrélats (page x) + nbre_corrélats (page x-l)+ nbre_corrélats (page x+l)]-l. On indique les pages où y est supérieur à un seuil donné.

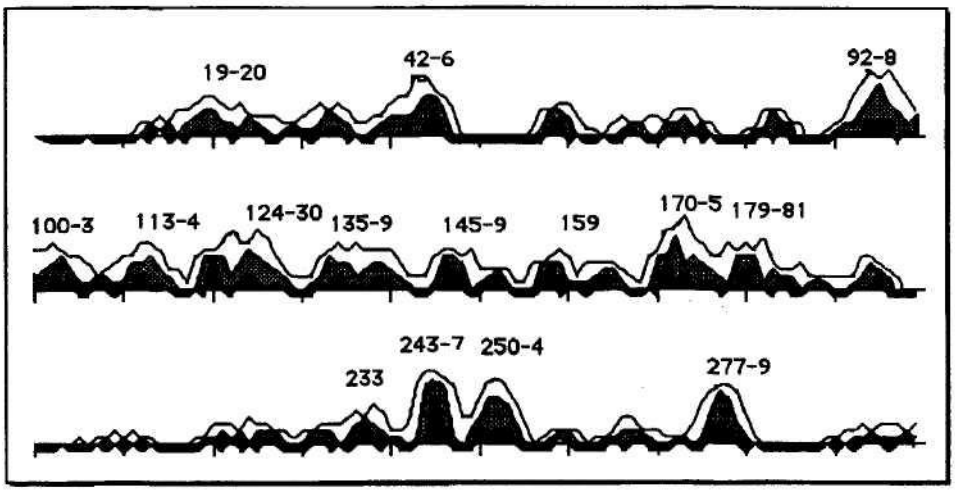


Fig.3 : répartition des vocables *ambitieux* et *ambition* dans_L« *Père Goriot*
En abscisse les numéros de page. En ordonnée le nombre de corrélats dans une page :
y = [nbre_corrélats(page x)+ nbre_corrélats(page x-l)+ nbre_corrélats(page x+l)]-l

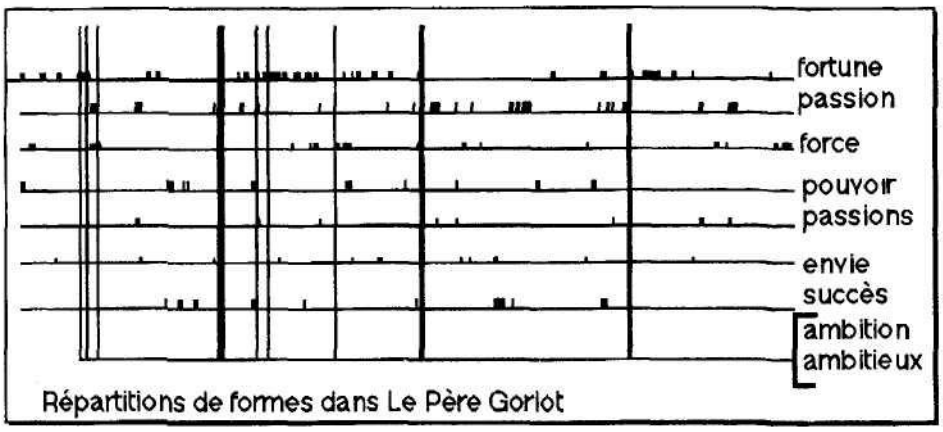


Fig. 4 : répartition de différents vocables dans *Le Père Goriot.* En abscisse, les numéros de pages. En ordonnée, la présence des occurrences. Les traits verticaux repèrent la présence de *ambition* ou *ambitieux*

On remarque très nettement les distributions « en rafale » dont fait mention Lafon f 1984]. On peut, en rapportant ce schéma aux deux précédents, indiquer quel est la part de telle ou telle forme au cours du déroulement romanesque. *Fortune* n'apparaît qu'en trois endroits distincts qui ne correspondent pas aux lieux de *passion.* Ainsi les deux vocables participent-ils différemment à l'élaboration thématique. Le lien entre ces différents graphiques et la composante dialectique du récit s'établit aisément. On connaît l'intrigue du roman. Eugène de Rastignac, jeune provincial arrive à Paris et loge à la pension Vauquer. Parmi les pensionnaires se distinguent deux personnages mystérieux : Le Père Goriot, un vieil homme, et Vautrin, un solide gaillard. Nous apprendrons que le premier est le père méprisé de deux des femmes les plus en vue de Paris : la duchesse de Restaud et la comtesse de Nucingen. Quant au second, il n'est rien d'autre que Jacques Colin, dit *Trompe-la-mort,* le légendaire trésorier du bagne.

Les moments de tension des pages 46-8 et 90-2 correspondent à deux articulations du roman : la présentation de Rastignac et son entrée dans le monde ; la décision du *méridional* de se donner les moyens de son ambition et sa demande d'argent à sa famille exsangue. On explique ainsi les principaux « pics » :

124-30 : Vautrin donne ses premiers conseils (diaboliques) à Rastignac pour réussir.

135-9 : Rastignac réussit à s'introduire dans la loge de Mme de Nucingen dont il désire faire la conquête pour s'ouvrir les portes du tout-Paris.

170-5 : Première conquête : Delphine de Nucingen.

179-81 : Deuxième entretien avec un Vautrin plus diabolique que jamais.

Le pic pp. 240-250 marque la victoire définitive de Rastignac sur Nucingen, celui des pages 277-80 décrit le dernier bal de Mme de Beauséant, protectrice d'Eugène qui quitte la haute société (figurant ainsi l'émancipation finale du héros).

Les périodes de « plat » correspondent aux moments où la vie de la pension Vauquer revient à l'avant-scène : pp. 0-30 présentation générale de la pension, pp. 50-60 discussion à la pension, pp. 190-220 l'arrestation de Vautrin, pp. 260-270 et 275 jusqu'à la fin, la mort tragique du père Goriot.

La répartition du vocabulaire suit une logique propre. Comme nous l'avions vu, l'amour entretient des rapports avec l'ambition. *Passion* se groupe essentiellement autour des scènes où Rastignac conquiert Mme de Nucingen (ce qui annonce une conquête sociale). *Fortune* se groupe autour de deux moments charnière : la première entrevue avec Vautrin qui va lancer Rastignac ; la conquête de Nucingen de qui il obtient une invitation au bal de Mme de Beauséant.

4.3. Réseau d'associations

Afin de regrouper les principaux corrélats dans une structure de type réseau sémantique, le problème se posait dans le choix et la nature des liens. Nous avons exploité la présence de plusieurs corrélats au sein des mêmes pages. Il convient d'éliminer les termes de trop haute fréquence qui faussent les résultats (surtout force et fortune). On peut voir alors se découper plusieurs réseaux d'associations.

Le schéma suivant présente l'exemple des corrélats d'*ambition* dans *Le Lys dans la vallée* et *Le Père Goriot.* Ici ne figurent que les liens correspondant à au moins cinq pages concordantes. *Succès, pouvoir, intérêt et passion* ont les fréquences les plus importantes, ce qui explique leur rôle d'attracteurs. On voit se regrouper *jouissances, envie et passions* autour de *passion.* En outre, il est intéressant de noter que *ambition* n'occupe qu'une position périphérique.

D'autre part, on observe certaines associations prévisibles : *intérêt* et *intérêts, passion et passions, ambitieux* et *ambition.*

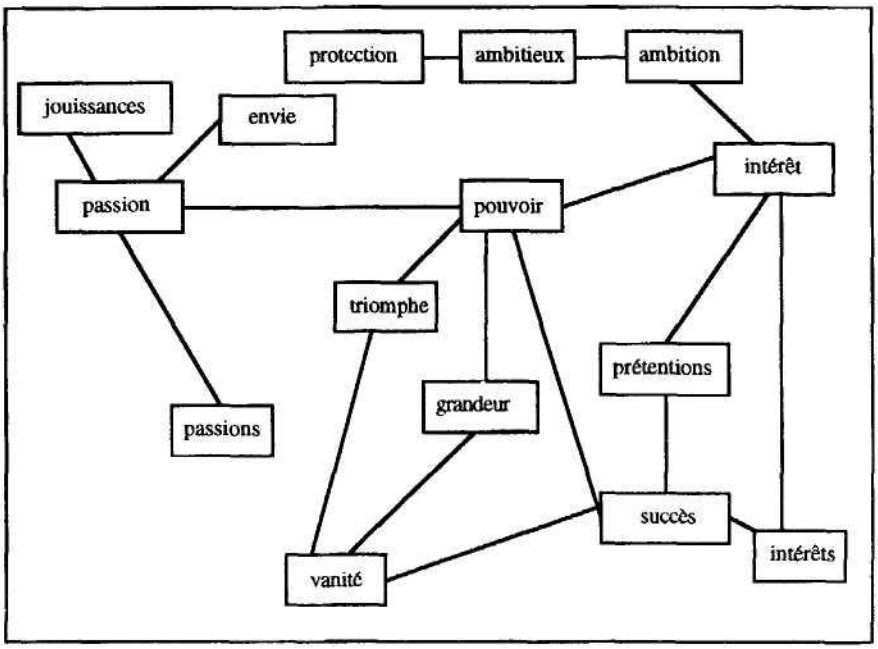


Fig. 5 : Réseau d'associations entre formes dans *Le Père Goriot* et *Le Lys dans La vallée*

Nous pouvons rapporter les différentes régions de ce réseau aux différents emplois *d'ambition.* On distingue un pôle sensuel autour de la passion. Il s'agit vraisemblablement des corrélats de *amour.* Mais gardons nous de généraliser de tels graphes.

5. Conclusions

5.1. L'étude expérimentale

Nous supposions de prime abord qu'un thème puisse être représenté par une suite *de formes d'entrées.* Cela supposait également que le corpus thématique contînt ces formes de façon *privilégiée. Ennui* et *ambition* satisfont ces hypothèses puisqu'ils sont présents avec des fréquences acceptables et possèdent un degré de signification élevé.

Les statistiques sont extrêmement fécondes. Elles assurent un filtre qui évite la dispersion des recherches. Les évaluations montrent que certaines formes moins significatives du corpus fournissent de faibles résultats. *Absurde* pour le thème de l'ennui n'a ainsi procuré que deux extraits.

Elles mettent en lumière les irrégularités du corpus. Par exemple, les œuvres de Haubert sont déficitaires en formes significatives et fournissent peu d'extraits en regard de leur taille.

Les statistiques apportent enfin une information intrinsèque sur le corpus et ses différentes composantes. La répartition des formes significatives dans *Le Père Goriot* nous paraît éclairante à cet égard.

Nous avons pris le parti de tenir compte, de manière prioritaire, des formes de *fréquence inférieure* à un seuil arbitraire. Pour le corpus *ennui* par exemple, ôter les formes de fréquence inférieure à 30 (soit 27 formes) fait chuter la significativité de la liste de corrélats dans le corpus.

6.2. Comparaison et interprétation des deux recherches

Le thème de l'ennui se présente comme un cas idéal. D'une part, la forme choisie était la plus significative de la liste. D'autre part, le vocabulaire dès formes relevées avait une fréquence moins importante en langue. Beaucoup de formes possédaient des fréquences moyennes et une signification (statistique) élevée. L'ennui se décompose en une faisceau de traits sémantiques qui permet la classification de presque tous ses corrélats. Les principaux décrivent un moment particulier de l'âme. Chacun renvoie à une modalité particulière selon que l'on invoque le temps, le goût, où que l'on privilégie l'écrasement, l'anéantissement.

L'ambition présente un caractère tout autre. Il est peut-être fortuit que les formes d'entrée de ce thème soient aussi nombreuses (même ordre de fréquences, de significativité), mais les corrélats obtenus requièrent une autre interprétation. L'ambition résume un processus. En cela, l'intrigue révèle les différents traits de l'ambitieux en soumettant ses aspirations au contact avec le monde réel. Dès lors, la description des états d'âme du héros n'occupe qu'une partie du champ thématique. Les calculs et l'élaboration d'une stratégie sociale sont primordiaux. L'objet de l'ambition reste relativement secondaire, peu importe qui devenir, il faut devenir quelqu'un.

Le thème apparaît dans des passages déterminés (notamment dans le genre romanesque). Les corrélats possèdent surtout une puissance de localisation des moments charnières où l'ambitieux se voit décrit intérieurement, dans ses pensées plutôt que dans ses actions.

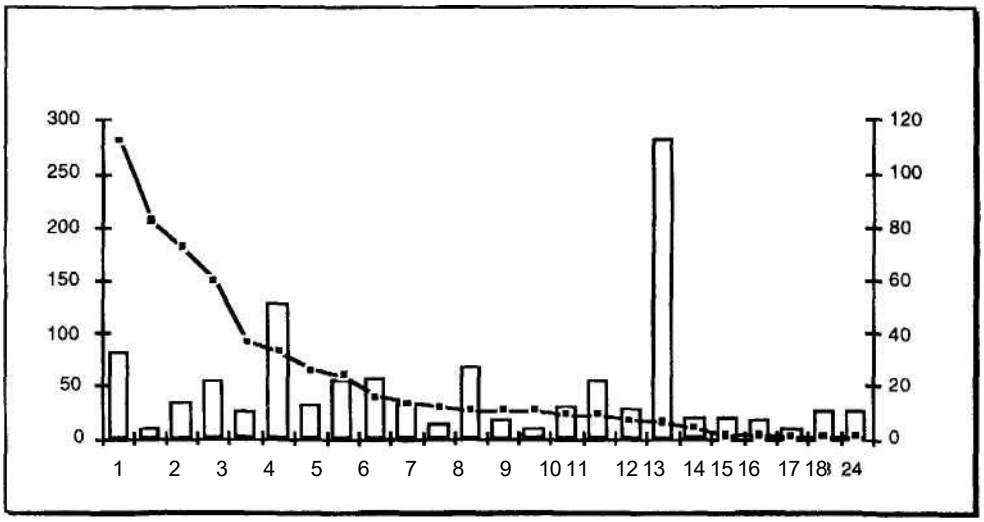


Fig.6 : répartition des formes suivant leur fréquence et leur significativité dans le corpus « ennui »
axe vertical gauche : test du X^ (points)
axe vertical droit : fréquence (colonnes)
axe horizontal : formes classées par signification décroissante

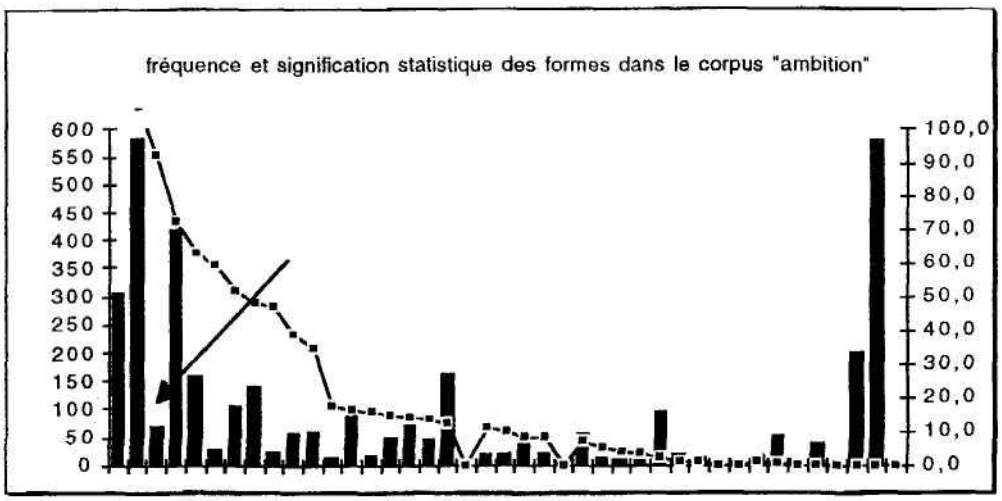


Fig.6 : répartition des formes suivant leur fréquence et leur significativité dans le corpus « ambition »
la flèche indique la forme *ambition*
axe vertical gauche : test du X^ (points)
axe vertical droit : fréquence (colonnes)
axe horizontal : formes classées par signification décroissante

Ces deux graphiques illustrent bien les différences entre les deux thèmes pour la répartition des formes les plus significatives.

6.3. Les corrélats, le corpus et le thème

Que peut-on affirmer sur la notion de thème à la lumière de la méthode proposée ? Nous assimilons un thème littéraire à un vocable où à un ensemble de vocables à partir desquels nous formons un vocabulaire caractéristique constitué de ces vocables et de leurs corrélats. Ce vocabulaire caractéristique est significatif du corpus étudié. La plupart des seuils statistiques se fondent sur le corpus thématique dans son ensemble. Si ce dernier est inhomogène, on ne pourra obtenir de résultats précis. Cela sous-entend que le *même thème* (le même vocabulaire caractéristique) se trouve dans les différentes œuvres du corpus. A contrario pourra-t-on éliminer certaines œuvres. L'étude du *Père Goriot* nous a montré que l'on pouvait rattacher les groupements de vocables caractéristiques issus d'un corpus thématique au déroulement de l'intrigue d'un seul roman.

Le relevé des corrélats demande une intervention du chercheur. On ne saurait attribuer au thème une existence totalement intrinsèque au sein d'une œuvre. Pour mettre en place une méthode objective, il faudrait en extraire les vocables les plus caractéristiques, puis les classer par thèmes (voir Guiraud [1954]). Mais cela ne supprimerait pas la subjectivité du chercheur. Comme le souligne Lafon [1984] : « Le modèle statistique est de nature totalement étrangère à la réalité linguistique. D n'est pour nous qu'un instrument de mesure permettant de détecter les formes qui justement s'éloignent le plus de lui afin de donner une description précise de la réalité. »

NOTES

1. Mot au sens graphique du terme : suite de caractères délimitée par un espace ou un signe de ponctuation. Ce n'est pas une notion de linguistique.
2. Muller [1977] écrit justement que «une fréquence observée ne saurait devenir *caractéristique* que comparée à une fréquence théorique, donc par référence à un texte ou à un corpus plus étendu que celui qui est en question. »
3. Nous aurions pu envisager de récolter systématiquement toutes les formes (éventuellement autres que des grammèmes). Mais nous n'avions pas les moyens informatiques d'effectuer d'aussi lourdes opérations.
4. Nous considérerons les formes admissibles de faible fréquence : les vocables peu fréquents sont souvent d'un emploi plus précis, donc s'attachent mieux à une description. Mais cette remarque n'est pas une justification.
5. Nous abordons par la suite le problème du seuil à partir duquel l'on peut accepter ou rejeter une forme. Il nous semble dépendre de nombreux facteurs (notamment des fréquences du vocabulaire caractéristique du thème).

«Les sanglots longs/Des violons /De l'*automne I* Blessent mon cœur/ D'une *langueur / Monotone »* (Verlaine) rappellent « Et non comme pleure la rive / Quand son jeu monotone ment » (Mallarmé). *Cf.* aussi : « L'automne faisait voler la grive à travers l'air atone / Et le *soleil dardait un rayon monotone I* Sur le bois jaunissant où la brise détone » (Verlaine), et : « Je vois se dérouler des rivages heureux / Qu'éblouissent les feux d'un *soleil monotone* » (Baudelaire).

Le nombre moyen d'extraits pertinents par page permet de juger la patience d'une œuvre relativement au thème étudié.

BIBLIOGRAPHIE

DUGAST (D.), *Statistique lexicale,* Genève, Slatkine, 1980.

DUGAST (D.), Définition des notions de répartition et de localisation des vocables dans le discours. Pour une réhabilitation de la Loi de Poisson. Essai de sémantique quantitative, *Cahiers de Lexicologie,* vol. XLII-1983,1983. ERLICH (D.), *Thématique assistée par ordinateur,* mémoire de DEA à l'Université de Paris XI,1991.

GUIRAUD (P.), *Les Caractères statistiques du vocabulaire,* Paris, PUF, 1954.

LAFON (P.), *Dépouillement et statistiques en lexicométrie,* Genève, Slatkine, 1984.

MARTIN (É.), *Reconnaissance de contextes thématiques dans un corpus textuel. Éléments de lexico-sémantique,* Paris, CNRS-INaLF ; Didier Érudition, 1993 (Études de sémantique lexicale).

MULLER (Ch.), *Initiation aux méthodes de statistique linguistique,* Paris, Hachette, 1973.

MULLER (Ch.), *Principes et méthodes de statistique lexicales,* Paris, Hachette, 1977.

La Recherche française par ordinateur en langue et littérature. Actes du colloque organisé par l'université de Metz, Genève, Slatkine, juin 1983.

SAGNES (Guy), *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue,* Paris, Armand Colin, 1969. TROUSSON (R.), *Thèmes et mythes : questions de méthodes,* Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981.

II. *Champs thématiques et monographies*

Evelyne BOURION
CNRS, INaLF, Nancy

LE RÉSEAU ASSOCIATIF DE LA PEUR

INTRODUCTION

> *Sentiment :* « état affectif complexe, assez slable et durable, composé d'éléments intellectuels, émotifs ou moraux, et qui concerne soit le "moi" (orgueil, jalousie...), soit autmi (amour, envie, haine...) »
> *Trésor de la langue française*

Si pour chaque personne, le vécu d'un sentiment revêt des caractères si individuels qu'elle peut le considérer comme fondamentalement unique et intime, quand il s'agit de l'exprimer à autrui, il faut se couler dans le moule de la langue : le sentiment devient alors un « réfèrent reconstruit »'.

On peut se poser deux types de questions :

* Comment exprimer, dans une langue, l'expérience intérieure et multiforme d'une émotion intense, en dehors de l'emploi du substantif qui la désigne et des deux ou trois verbes supports consacrés ?

* Puisque l'activité de langage opère une recomposition, une réappropriation du « réel », l'expression dans une langue n'objective que certains aspects de l'expérience vécue : existe-t-il cependant des régularités, un consensus sur les modalités d'expression des émotions dans notre langue ?

En prenant l'exemple du sentiment de la peur, envisagé dans le genre du roman, je voudrais montrer quels aspects d'une telle expérience humaine ont été « mis en mots ». Dans une démarche d'analyse sémantique, alliant sémasiologie (quelle signification ce mot a-t-il dans ce contexte ?) et onomasiologie (pour exprimer cette notion, de quels mots la langue dispose-t-elle ? quels sont les traits qui les différencient ?) j'ai étudié les énoncés de FRANTEXT où sont employés les

substantifs désignant la peur, ainsi que les adjectifs et les verbes de leurs familles morphologiques ; mon but était d'observer si cette mise en mots répondait à une certaine « logique sémantique », si, en d'autres termes, on pouvait dégager un réseau associatif de la peur stable et homogène, dans le genre du roman.

I. RECHERCHE THÉMATIQUE ET STATISTIQUE LEXICALE

D me faut tout d'abord expliciter la méthode de recherche, adaptée à l'objet — une recherche thématique — et au fonds sur lequel cette étude s'appuie — une banque textuelle.

1. Le corpus de recherche

Puisque tout genre de texte entraîne des contraintes, des limites et des prescriptions[2], il fallait délimiter un corpus aussi homogène que possible, qui permette également d'éviter les disparités liées à l'état de langue : en raison de ces différentes exigences, on a retenu le fonds roman de FRANTEXT pour la période 1830-1970 (qui compte près de 40 millions d'occurrences)[3].

2. Assistance **informatique et statistique**

Le thème (la peur) est considéré comme une macro-structure sémantique, qu'on postule composée de différentes structures sémantiques stables et reliées entre elles (le réseau associatif). Pour dégager celles-ci, on se propose d'étudier en détail les contextes de la base où « il est parlé de la peur ». Ceci suppose la délimitation, dans la base textuelle, d'énoncés « de la peur » : ce fonds est constitué par l'ensemble des séquences où sont attestés les mots qui désignent la peur en français, *le champ lexical de la peur,* tel qu'on peut le constituer à partir du mot *peur,* de ses « synonymes » et de leurs familles morphologiques. Ces mots comprennent, d'après leur définition lexicographique, l'unité sémantique, le sème /peur/ ; c'est pourquoi la recherche des notions associées à la peur dans le système sémiotique de la langue peut être réalisée dans leur environnement contextuel.

Le champ lexical d'étude se compose donc ainsi :

* de substantifs : *crainte, effroi, épouvante, frayeur, horreur, panique, peur, terreur**;
* des adjectifs suivants : *craintif, peureux, épouvanté, terrifié* (pour le groupe « qui ressent la peur ») et *effrayant, effroyable, épouvantable, horrible, terrible* (pour ceux qui qualifient l'agent) ;

— des verbes : *craindre, redouter* et la locution *avoir peur,* ainsi que *effrayer, épouvanter, terrifier, terroriser* et *faire peur.*

La recherche des associations s'est effectuée autour de ces mots, les *mots-pôles,* à partir de documents spécifiques, qui ont nécessité :

* la délimitation d'un corpus pour chaque mot-pôle : le *contexte de travail* est constitué des 10 mots avant et 10 mots après le mot-pôle (mais la séquence peut être écourtée par un point) ;
* le traitement informatique et statistique : à partir de l'ensemble des mots attestés autour de chacun des mots-pôles, on réalise une *liste lemmatisée* (qui regroupe les formes fléchies du verbe, et ramène les adjectifs et substantifs à la forme canonique du masculin singulier). Puis chaque liste de *lemmes* fait l'objet d'un tri statistique, celui de l'écart réduit qui permet de distinguer des ensembles de mots se trouvant dans les contextes avec une probabilité d'apparition supérieure à celle que leur fréquence dans le corpus ROMAN (corpus de référence) laissait prévoir : il s'agit des lemmes qui ont un score d'écart réduit supérieur à 3. La proportion de lemmes retenus varie suivant les corpus, de l'ordre de 11 % (près des mots fréquents comme *peur* ou *craindre),* à 40 % près de ceux qui sont peu fréquents, avec une moyenne de 25-30 %[5].

Un programme informatique permet de disposer, pour chaque mot-pôle, d'un document renfermant les contextes où le mot-pôle est co-occurrent, voisine avec les mots sélectionnés[6].

3. Recherche sémantique

3.1. Étape sémasiologique

Mon analyse sémantique a donc porté sur ces contextes où les *mots-pôles* co-occurrent avec les *mots sélectionnés par le test de l'écart réduit* : la recherche dans le corpus de travail constitué de l'ensemble des contextes délimités autour de ces *mots-pôles* (qui renferme environ 525 000 occurrences) a pour but de mettre en évidence qu'il existe ou non des notions associées de façon stable à la peur. Étant donné l'importance des corpus à étudier, j'ai appliqué une contrainte supplémentaire, dans la première approche du thème : j'ai étudié les mots qui, sélectionnés par le test de l'écart réduit, étaient de plus attestés chez des auteurs différents, avec une fréquence minimale de 4 dans le corpus sélectionné et dans un minimum de deux corpus. La partie II de ce travail rend compte de cette étude.

L'hypothèse de travail était celle-ci : étant donné l'importance du corpus et du nombre des auteurs, la multiplicité et la variété des situations et des personnages mis en scène, aussi bien que les particularités langagières d'origine sociale ou

individuelle, les mots qui passent la barre des seuils fixés devraient, non seulement être « pertinents » sémantiquement (c'est-à-dire comporter des traits sémantiques qui « ont quelque chose à voir avec la peur ») mais, de plus, être particulièrement représentatifs de la façon dont le français « met en mots » la peur (dans le signifié, la substance sémiotiquement formée). On pourrait considérer ces mots sélectionnés comme l'expression d'un consensus fort, puisqu'ils représenteraient aussi bien les *notions* (plan conceptuel) associées à la peur, que les *mots* auxquels le français, dans le roman — et peut-être comme code —, a recours pour ce faire. Le tri statistique, corrigé par la lecture des contextes pour éliminer les particularités liées à la polysémie, à une œuvre ou un auteur[7], devrait permettre de cerner le thème de la peur en mettant en évidence des « classes de contenus thématiques, de corrélats ». Parmi les mots retenus, certains figureront dans la base thématique que nous élaborons, soit comme « mots-corrélats » du thème de la peur, soit parce que liés à un ensemble de notions, ils servent eux-mêmes à désigner un thème, soit parce qu'ils signalent une notion-lien avec d'autres thèmes que la peur[8].

3.2. Étape onomasiologique

Puis j'ai repris, parmi les mots sélectionnés par le test de l'écart réduit, ceux qui avaient été écartés lors de la première analyse parce qu'il avaient un score de fréquence inférieur à 4 ou bien parce qu'ils n'étaient pas attestés dans plusieurs corpus. J'ai étudié les contextes à la lumière des structures onomasiologiques dégagées par la première recherche pour vérifier si ces « nouveaux signifiants » confirmaient ou non les notions mises en évidence. Cette étude fait l'objet de la partie III.

Je vais énumérer les classes de contenus rencontrés dans les contextes des mots de la peur ; la lecture des énoncés cités en exemple fera apparaître que l'unité minimale au plan sémantique est rarement le « mot » et que plusieurs unités sémantiques sont pratiquement toujours intriquées de façon indissociable dans l'expression.

Je tenterai de montrer, chemin faisant, que même si une recherche des co-occurrences fondée uniquement sur les unités lexicales paraît encore bien imparfaite[9], elle ouvre des perspectives à une « analyse sémantique assistée » : en effet, comprendre les raisons de la sélection de certains mots renforce l'appréhension du « système conceptuel »[10] étudié et met en évidence comment les multiples sous-systèmes de la langue sont utilisés pour exprimer ce réseau de notions, éléments qui peuvent être repris dans une approche de linguistique du texte.

II. LES CONTENUS THÉMATIQUES INVESTIS DANS LES CONTEXTES

Ds se classent sur trois « axes sémantiques » :

* la peur est un sentiment dysphorique, mêlé et intense ;
* l'expression de ce sentiment : la parole et le corps ;
* l'évocation de la situation de peur : un événement ponctuel.

1. La peur est un sentiment dysphorique, mêlé et intense

1.1. La peur, sentiment dysphorique

On ne s'étonnera pas de trouver, fréquemment associés à l'ensemble des mots du champ étudié, *douleur, souffrance, angoisse, anxiété* qui confortent les renvois aux thèmes DOULEUR, SOUFFRANCE, ANGOISSE, ANXIÉTÉ prévus dans la base thématique. L'étude systématique du champ des sentiments permettra à notre équipe de préciser les associations pouvant être référées de façon à peu près stable à un sentiment particulier, et les zones de « chevauchement sémantique ». Nous pourrons repérer les constantes avec lesquelles le français exprime les grandes « classes » de sentiments (dysphoriques, euphoriques, altruistes, égocentrés) et sur cette « toile de fond », l'analyse de similitudes entre sentiments de classes différentes prendra un relief nouveau (« en proie à ce *désir panique* qui ressemblait à l*a peur » ,* Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes,* 1913, p. 67).

Le caractère *dysphorique pour ego*[11] se révèle également dans un ensemble d'adjectifs sélectionnés par le test, figurant ci-dessous, en 1.3 où j'explicite la notion d'intensité : comme les autres modalités (ontique, épistémique, aléthique, etc.), la modalité évaluative (qui revêt, ici, la valeur : /dysphorique/), ne peut s'envisager que relativement à *un univers, un monde* et *un acteur*[12].

1.2. La peur est un sentiment dysphorique et mêlé

Le mélange des sentiments s'exprime selon deux modalités :

1.2.1. La peur et les sentiments dysphoriques associés sont exprimés par des substantifs :
colère, dégoût, haine, inquiétude, honte, solitude, rage, remords, pitié, stupeur ; fureur, ennui et *défiance,* (sélectionnés seulement près de *crainte* et *effroi)* ; *désespoir* (sélectionné seulement près de *épouvante et panique).*

> ...une sorte de dégoût mêlé d'effroi... (Balzac, *Le Père Goriot,* 1835, p. 119)
>
> La solitude de ma vie m'effrayait ; je n'avais plus rien, ni frère, ni sœur, ni père, ni mère, ni maîiresse (M. *Du* Camp, *Mémoires d'un suicidé,* 1853, p. 114)

...et, prise d'une terreur folle, éperdue de souffrance et de honte... (Zola, *L'Œuvre,* 1886, p. 150)

...une curiosité énervée, mêlée de colère et d'épouvante, me tenait jour et nuit dans un état d'extrême agitation (Maupassant, *Contes et nouvelles,* 1886, p. 1092)

Remarque : l'expression par des adjectifs est peu représentée. Seul *affolé* passe les seuils fixés, et, avec des scores inférieurs *honteux, haineux, inquiet* sont également sélectionnés (pour des exemples, v. partie III).

1.2.2. La peur et les sentiments d'autres registres (euphoriques, altruistes, etc.), en notant que ceux-ci sont moins attestés que les sentiments dysphoriques et avec une moins grande unanimité auprès des différents substantifs de la peur (v. le tableau 1 en annexe) :

— * expression par des substantifs :

joie, espoir, espérance, admiration, étonnement, respect, curiosité, désir ; amour (seulement avec *crainte), tendresse* (seulement avec *effroi)* :

...la marquise en proie à d'horribles alternatives de terreur et d'espoir... (Ponson Du Terrail, *Rocambole,* t. 2, 1859, p. 205)

Ça la bousculait, elle n'aurait pu dire si elle tremblait d'espoir ou de crainte (Zola, *La Terre,* 1887, p. 282)

...avec une espèce d'admiration et une espèce de terreur (Barbusse, *Le Feu,* 1916, p. 285)

— * expression par des verbes :

...il lui faisait peur, et il en avait peur (Hugo, *Les Travailleurs de la mer,* 1866, p. 123) ...l'inconnu qui effraye et attire (Zola, *Madeleine Ferai,* 1868, p. 8)

Elle n'eût pu dire si elle espérait ou redoutait la venue de ce quelque chose de nouveau que lui avait promis Rouletabille (G. Leroux, *Rouletabille chez le Tsar),* 1912, p. 60)

— * par des adjectifs :

tendre, humble, timide, doux, ravi, suave (uniquement avec *terrible).*

...il regarda son neveu d'un air humble et craintif... (Balzac, *Eugénie Grandet,* 1834, p. 66)

II y a ici, au milieu de cette vie si belle et si suave en apparence, quelque chose de terrible et d'implacable (Sand, *Lélia,* 1839, p. 449)

...cet air à la fois désespéré, épouvanté et ravi (Hugo, *Les Misérables,* 1862, p. 493)

— * *Sacré, respectueux, religieux,* épithètes des substantifs désignant la peur, expriment également un type de mélange des sentiments ressentis par *ego* : il est particulier au plan linguistique, puisqu'il est lexicalisé, ce qui signifie qu'à travers de multiples « discours », il est entré dans « la langue ». On le trouve attesté dans les dictionnaires généraux qui lui consacrent une subdivision dans les articles du mot-vedette adjectif ou substantif. Le test a sélectionné *sacrée,* comme épithète de

terreur et *horreur, respectueuse* pour *terreur, horreur* et *épouvante* ; la terreur peut être également qualifiée de *superstitieuse,* et l'horreur de *religieuse.* Dans le corpus des adjectifs, l'emploi de *solennel* coordonné à *terrible* s'explique de la même façon :

> II y avait à la fois quelque chose de lugubre, de solennel et de terrible dans l'accent du comte (Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo,* 1846, p. 482)
>
> ...et ce mot de père n'éveillait dans sa pensée qu'une idée de terreur respectueuse (Zola, *Madeleine Ferai,* 1868, p. 51)
>
> ...« que me veut-il... » se demandait le bonhomme avec une espèce d'horreur sacrée (G. Bernanos, *Sous le soleil de Satan,* 1926, p. 244)
>
> L'idée que le Matterhom, non content de s'animer, de se défendre dans ses propres abîmes, pouvait retrouver et frapper à distance ses profanateurs, pour lesquels l'infini des terres et des mers n'aurait pas de refuge, acheva de remplir Clemens d'une horreur religieuse, d'une peur que nulle nuit en cabane, nulle histoire d'esprits par temps de sortilège et de brume ne lui avait jamais communiquée. (J. Peyré, *Matterhom,* 1939, p. 29)

Pour exprimer le mélange de sentiments, les auteurs ont déployé une gamme impressionnante de formulations, de procédés linguistiques qui mériteraient une étude exhaustive : j'ai essayé d'en faire figurer le plus grand nombre possible dans les exemples. Cette notion justifie la présence de certaines lexies dans la sélection par le test (comme *sorte de, espèce de, mêlé, mélange de).*

1.3. La peur est un sentiment intense.

J'étudierai successivement les « mots » de l'intensité et les procédés, les ressources linguistiques, exploités par les auteurs pour exprimer l'intensité.

1.3.1. Les mots de l'intensité : les caractères « dysphorique » et « intense — et surtout d'intensité maximale — dans le registre dysphorique » rendent compte de la sélection d'adjectifs tels que :
atroce, affreux, horrible, effrayant, effroyable, hideux, sombre, étrange, singulier, tourmenté, désagréable, bizarre, mystérieux, sinistre, désespéré (qui peuvent qualifier l'agent de la peur, un élément de la situation ou le patient), et auxquels, en contexte, on attribue le sème /dysphorique/ en référence à *ego* : ce sème fait partie du signifié linguistique par exemple dans *étrange* ou *mystérieux* si on peut le postuler (comme sème afférent) après étude de la récurrence du sème et des isotopies dans l'analyse d'un énoncé.

La notion d'intensité (pour *ego)* peut être exprimée avec des adjectifs épithètes du substantif désignant le sentiment (éventuellement employés avec expression du degré). La sélection a retenu : *profond* (antéposé et postposé, pour sa co-occurrence avec *horreur* — dans ses deux sens —), vi/(pour *terreur), panique* (adjectif associé *kpeur* et *terreur)*[13]*, infini* (avec *horreur), extrême* (épithète de *crainte).* L'intensité

s'exprime aussi dans *épouvante atroce* ou *abominable* (de score plus faible que le seuil fixé) :

> ...cette famille était en proie à la plus vive terreur (Balzac, *La Cousine Bette,* 1846, p. 366)
>
> ...soulevée par une épouvante folle, par une horreur profonde... (Maupassant, *Contes et nouvelles,* 1889, p. 1336)
>
> Ce n'était pas la peur, c'était une épouvante à la fois atroce et solennelle qu'il ne connaissait plus depuis son enfance (A. Malraux, *La Condition humaine,* 1933, p. 184)
>
> ...ma crainte de leur présence, de leur odeur (des femmes), était extrême... (P.-J. Jouve, *La Scène capitale,* 1935, p. 174)

Avec des scores variables, *pareil* et *véritable* émergent du test pour leurs valeurs démonstrative et emphatique, quand ils sont épithètes des substantifs :

> ...avec une véritable épouvante dans ses yeux hagards (G. Bernanos, *Nouvelle histoire de Mouchette,* 1937, p. 1311)
>
> ...la panique me prit, une véritable panique (F. Sagan, *Bonjour tristesse,* 1954, p. 127)

1.3.2. Les procédés linguistiques employés pour marquer l'intensité

Les résultats du test de l'écart réduit font apparaître avec une grande régularité la co-occurrence très fréquente du mot-pôle avec lui-même (répétition : 2, voire 3, 4 fois dans une courte séquence) et ce fait est constant dans les contextes des substantifs et des adjectifs. Plus généralement, on observe la co-occurrence systématique des mots du champ lexical étudié qui s'explique par le procédé stylistique de « l'expressivité » (signifiant ici « exprimer l'intensité du sentiment vécu »):

* co-occurrence de mots appartenant à la même partie du discours (deux des substantifs, adjectifs ou verbes exprimant la peur)

* ou co-occurrence d'un mot-pôle avec un, deux ou même trois des autres types grammaticaux (par exemple un des substantifs + un ou deux des adjectifs + un des verbes étudiés, v. en annexe le tableau de ces co-occurrences).

— Co-occurrence du mot-pôle avec lui-même :

> ...j'ai peur de moi ! j'ai peur de la peur ; peur des spasmes de mon esprit... (Maupassant, *Contes et nouvelles,* 1883, p. 853)
>
> ...j'ai peur du soleil, j'ai peur des trajets, j'ai peur de ce décor où nous nous rencontrons, j'ai peur de ce que je lis dans son regard quand il m'aperçoit (Montherlant, *Le Songe,* 1922, p. 194)
>
> ...la fuite devant demain, la peur des peurs de demain et d'après-demain... (Montherlant, *Le Songe,* 1922, p. 167)
>
> ...maintenant elle avait peur de lui, une peur d'animal, peur comme on a peur d'un fou avec lequel on est enfermé... (Montherlant, *Pitié pour les femmes,* 1936, p. 1148)
>
> On s'imaginait craindre la mort : on craint l'inattendu, l'explosion, on se craint soi-même. (Saint-Exupéry, *Pilote de guerre,* 1942, p. 347)

... — petit bonhomme, tu as eu peur... il avait eu peur, bien sûr ! (Saint-Exupéry, *Le Petit Prince,* 1943, p. 488)

— Co-occurrence entre les mots du champ lexical :

...c'était de l'effroi, de l'Épouvante, une horreur sacrée (A. France, *La Vie en fleur,* 1922, p. 529)

...l'épouvante était là — pas la peur, la terreur, celle des bêtes, des hommes seuls devant l'inhumain (A. Malraux, *La Condition humaine,* 1933, p. 401)

...à peine délivré de son terrible regard, je redoutais horriblement de m'y exposer de nouveau (R. Tœpfer, *Nouvelles genevoises,* 1839, p. 34)

...car il éprouvait une angoisse effroyable, composée de plusieurs terreurs différentes (L. Duranty, *Le Malheur d'Henriette Gérard,* 1860, p. 253)

Un homme qui croit aux revenants, et qui s'imagine apercevoir un spectre dans la nuit, doit éprouver la peur en toute son épouvantable horreur (Maupassant, *Contes et nouvelles,* 1882, p. 798)

II ne savait pas encore pourquoi les ténèbres lui semblaient effrayantes ; mais il les redoutait d'instinct ; il les sentait peuplées de terreurs (Maupassant, *Contes et nouvelles,* 1885, p. 1042)

...la terrible présence le glace d'effroi (R. Vailland, *Drôle de jeu,* 1945, p. 104)

Remarque : il faut rappeler que les co-occurrences dont il est fait état dans le tableau en annexe portent sur les contextes sélectionnés, c'est-à-dire sur des séquences de 21 mots au maximum ; les chiffres seraient encore plus importants si on augmentait la longueur de la séquence, comme on peut s'en apercevoir à la lecture de contextes que j'ai allongés pour des raisons de compréhension ou bien si on faisait une recherche dans la base à l'aide du logiciel STELLA qui propose le choix de la phrase (séquence comprise entre deux ponctuations fortes).

1.4. Associations syntagmatiques et structures sémantiques

1.4.1. L'intensité

Quand un locuteur considère, hors contexte, les différents substantifs, adjectifs ou verbes que lui offre le lexique français pour désigner la peur, sa conscience linguistique peut l'induire à les organiser selon une gradualité d'intensité : la lecture des contextes révèle qu'il est impossible d'évaluer *a priori* l'intensité, dans l'état de langue étudié. Dans l'ancienne langue, *crainte* (a.fr. *crieme,* presque toujours employé absolument) désignait un sentiment d'intensité maximale (dans des associations comme *la crainte de l'ennemi* ou *crainte de mourir),* et, pour cette raison, on ne trouve pas l'association *crainte extrême (extrême* n'est pas attesté dans nos fonds, à propos de la classe des sentiments, avant le XVII^{e} s. ; pas d'attestations non plus de *crainte respectueuse* par rapport au divin, *respectueux* datant du milieu XVI^{e} s. et s'employant d'abord à propos de personnes). Dans l'état de langue moderne, en revanche, le signifié de *crainte* peut comporter une

gradualité de valeurs pour le sème /intensité/ qui dépend du contexte : c'est pourquoi on peut trouver *crainte* et *craindre* avec *rhume, de déplaire, du/le ridicule,* etc. à côté d'exemples où ils sont associés à *mort* ou *mourir* parce que *ego* court un véritable danger.

Si l'on constate un lien syntaxique, et plus encore si cette relation est « figée », c'est qu'il y a un lien sémantique fort[14] : on doit étudier le signifié du syntagme, en considérant que celui-ci est une unité sémantique, obtenue après un ensemble d'opérations « d'interprétation du sens », à partir des relations entre les sèmes des unités de l'association syntagmatique. D est particulièrement éclairant d'avoir, pour cette étude, des contextes où les unités lexicales sont attestées dans différents types d'associations (variations sur forme active/forme passive d'un verbe, modulations sur le degré de l'adjectif, etc.).

Pour les adjectifs comme *effroyable, terrible, horrible,* le même problème se pose : ils sont souvent qualifiés de simples « intensifs » mais dans les contextes de la peur, ils sont toujours marqués à la fois par l'intensité et le caractère dysphorique, et pour *ego,* ces sèmes sont en valeur maximale dans la plupart des contextes (v. paragraphe 3 pour le commentaire à propos des agents de la peur).

1.4.2. Le mélange des sentiments

On a vu que cette notion est importante, que son expression linguistique revêt des formes variées, expliquant la sélection par le test statistique de différents mots. En fait ce problème dépasse le cadre du thème de la peur et serait à prendre en compte au plan du thème SENTIMENT (comme macro-structure sémantique de niveau surordonné)[15].

On peut rapprocher de la notion de mélange la constatation qu'à différentes périodes de l'histoire de la langue, le même mot a pu désigner deux sentiments différents. En ancien et moyen français, *doute* pouvait signifier aussi bien « soupçon, hésitation » que « crainte », (sens vieilli à partir du début XVII^{e} s., encore chez Rousseau, v. FEW s.v. *dubitare,* qui précise que *douter* vit dans le parler lorrain au sens de « craindre » ; cf. *redouter).* De même, dans la période moderne, *horreur,* qui dénotait à l'origine un sentiment intense d'effroi, désigne également un sentiment profond d'aversion morale, de dégoût et ce signifié peut être affecté sans ambiguïté à *horreur* quand il est employé dans certaines constructions syntaxico-sémantiques (type : qqc/qqn fait horreur à qqn ; pour ce travail j'ai éliminé des mots comme *mensonge,* attesté dans *avoir horreur du mensonge).* Mais la lecture de contextes nombreux amène à considérer que ce sentiment est, par nature mêlé, et que les deux sémèmes peuvent coexister, par un effet de la surdétermination.

Si la langue peut utiliser pendant une certaine période, le même signifiant pour exprimer deux sentiments « différents », tout en conservant sa cohérence de système symbolique de communication, c'est probablement parce qu'ils sont « proches » sur le plan psychologique, appartenant au même « registre » : le mot *dégoût* est constamment sélectionné dans les contextes des mots de la peur (fréquent et adjoint à 7 des 8 substantifs de la peur). Il faudrait étudier systématiquement l'ensemble du champ lexical des sentiments, en diachronie (et avec l'éclairage de l'étymologie), pour mettre en évidence les régularités, et aussi comment l'évolution du sens d'une unité peut entraîner des remaniements à l'intérieur d'une partie du champ. On peut se demander alors si les deux sens continueront à coexister, ou si le sens « peur intense » de *horreur* est en train de disparaître, au profit de « aversion, dégoût, rejet profond », comme le deuxième sens de *doute* s'est effacé au cours de l'histoire.

1.4.3. Statistique lexicale et sémantique

Le principal problème rencontré dans une recherche sémantique utilisant la statistique lexicale est lié à une contrainte technique initiale : dans la première approche, on ne peut étudier que la co-occurrence entre deux *signifiants,* la distinction entre les deux sémèmes n'étant pas réalisable *a priori.* Mais si difficultés il y a, elles soulignent en même temps, me semble-t-il, la pertinence de recherches sémantiques fondées sur le tri statistique, étant donné que les disparités entre les mots du champ lexical (de l'ordre de la « polysémie » *à horreur,* des différences d'intensité à accorder au signifié de *crainte, terrible* ou *horrible,* suivant les contextes) sont mises en évidence par les résultats statistiques qui font apparaître des associations atypiques dans le champ étudié. C'est seulement dans les contextes de *craindre* que l'on trouve sélectionnés des termes comme *rhume, déplaire,* près de *redouter* et *craindre, complication,* près de *crainte, ridicule* et *scandale.* On peut alors réaliser une approche plus fine en tenant compte d'autres paramètres (emploi en locution, ou avec tel verbe p. ex.), puisque dans la majorité des cas, un sémème (correspondant souvent à un « sens » en lexicographie), peut être lié d'une manière régulière à une « forme syntaxico-sémantique »[16], et que celle-ci émerge du test statistique, en raison de l'importance quantitative du corpus. Sur ce « fond » de régularité syntagmatique, toute création d'auteur ressort d'autant mieux, comme cet exemple de Jouve, seul auteur du corpus à employer *comble* dans une nouvelle « forme » (avec un animé au cas ergatif et *mettre)* : « ...moi j'ai encore mis le comble à l'horreur et j'ai crucifié son fils... » (J.-P. Jouve, *Paulina 1880,* 1925, p. 193) ; *cf.* également *ibid.* l'association atypique *terroriser d'amour* ou chez Hugo *épouvanté de joie (Notre-Dame de Paris,* 1832, p. 506).

2. L'expression du sentiment : la parole, le corps

Les registres selon lesquels la peur s'exprime peuvent se résumer ainsi :

* 1. la parole, le cri / se taire, ne pouvoir parler.
* 2. voir et comprendre /exprimer par le visage.
* 3. les manifestations physiologiques.
* 4. le mouvement, l'incapacité de bouger.
* 5. l'impuissance, être non-sujet

2.1. « la parole, le cri I se taire, ne pouvoir parler »

Le registre de la parole, (envisagée en référence à *ego)* est minoritaire ; à la peur comme sentiment dysphorique et intense est attachée une notion d'indicibilité qui revêt deux modalités distinctes (pouvant, bien entendu, être combinées) :

* un pôle « non-possibilité de trouver des mots pour exprimer cela » : *vague, indicible, indéfinissable, confus, étrange, peur sourde, inexprimable.*

* un pôle « non-possibilité de reconnaître qu'on éprouve ce sentiment[17] (et *a fortiori* de l'avouer à un tiers, ce qui peut, dans certains contextes, être en rapport avec le danger qu'il y aurait à montrer sa peur à l'agent de celle-ci) » : *secrète, cacher, trahir*[18], *inavoué, indicible, inexprimable.*

Remarque : les résultats du test de l'écart réduit dont j'ai fait état jusqu'à présent ne concernaient que les résultats positifs et supérieurs à une valeur fixée. Mais celui-ci apporte aussi des résultats de scores à valeur négative qu'il est intéressant d'examiner : on constate la sous-représentation des mots du registre de la parole. *Dire* se trouve affecté d'une valeur négative dans l'ensemble du champ étudié, avec les scores les plus importants pour *terreur* (-6,57), *épouvante* (-4,81) et *effroyable* (-4,73) ; c'est le cas également de verbes comme *appeler, demander, parler,* ainsi que de mots liés au domaine de la connaissance, comme *savoir, connaître, intelligence.* L'étude de la macrostructure sémantique peut prendre en compte des éléments de cet ordre, qui s'expliquent à la lumière des autres données : ce fait est cohérent avec les régularités dont je vais rendre compte, c'est-à-dire le fait que ce sentiment est exprimé, de façon systématique, dans le roman, par ses manifestations physiologiques : pâleur, mouvement de recul, fuite, etc., et par l'usage du cri, qui est un mode d'expression infra-langagier.

2.1.1. Si le registre de la parole est attesté, il l'est par ces lexies : *avouer, dire* (256 fois dans les contextes de *avoir peur*[19] — locution attestée 3139 fois —,71 fois dans ceux *défaire peur* — locution attestée 771 fois — mais il faut noter que *dire* n'est jamais sélectionné par le test autour des substantifs, adjectifs et verbes) ; *balbutier* (sélectionné avec *effroi* et *avoir peur, faire peur), s'écrier* (on notera que la

présence de ces verbes entraîne, en général, le style direct) ; *accent* (dans les contextes de *terreur* et *terrible) :*

> ...on l'entendit s'écrier avec l'accent de la plus violente terreur : à moi ! à moi ! (J. Veme, *Les Enfants du Capitaine Grant,* 1868, p. 244)
>
> Ma mère me dit seulement : « comme tu m'as fait peur, vilain garçon » (Maupassant, *Contes et nouvelles,* 1884, p. 900)
>
> ...je ne sais plus..., balbutiait l'effroi de l'enfant (P. Adam, *L'Enfant d'Austerlitz,* 1902 p. 223)
>
> ...ne m'en parlez plus, c'est honteux à dire, j'ai peur ! (Proust, *À la recherche. Le Temps retrouvé,* 1922, p. 804)
>
> Si j'ai peur, je dirai : j'ai peur, sans honte (G.Bernanos, *Journal d'un curé de campagne,* 1936, p. 1256)
>
> ...peut-être suis-je risible de m'effrayer, et pourtant, je vous l'avoue, je pars parce que j'ai peur (J. Gracq, *Un beau ténébreux,* 1945, p. 60)

2.1.2. l'expression est impossible : inavoué, muet, indicible, inexprimable

(assumés par *ego* ou par le narrateur, selon les contextes) :

> Le vieux prieur retomba sur son fauteuil de chêne, en joignant ses mains jaunes et ridées dans un sentiment d'horreur et de consternation inexprimable (G. Sand, *Lélia,* 1833, pp. 305-306)
>
> ...regardant avec une muette épouvante l'abîme dans lequel elle venait d'être précipitée... (J. Sandeau, *Melle de La Seiglière,* 1848, p. 295)
>
> ...et, détachant chacun des mots, il en prononça d'autres qui n'avaient entre eux aucun sens et qui cependant trahissaient une indicible terreur (F. Carco, *L'homme traqué,* 1922, p. 104)
>
> ...depuis plusieurs jours, la crainte inavouée somnolait au fond de lui-même... (J. Green, *Moïra,* 1950, p. 45)

On pourrait ajouter *silence (cf.* : « ...ce silence terrifié qui était tombé entre la mère, le fils, la petite-fille, ce frissonnant silence où les familles enterrent leurs tragédies domestiques » [Zola, *Le Docteur Pascal,* 1893, p. 210] ; « les hommes sortent dans un silence épouvanté » [G. Leroux, *Rouletabille chez le tsar,* 1912, p. 147]) qui satisfait aux conditions requises, car retenu dans les contextes de *effrayer, effrayant, épouvanter, horrible, terrible,* mais l'étude des énoncés montre qu'il se situe plutôt sur le versant « agent de la peur », qu'il s'agisse du silence envisagé de façon globale, ou qu'il concerne le mutisme d'un acteur particulièrement important pour *ego* dans la situation ; pour cette raison, je le considère comme une entité de la situation (et il figure dans la partie 3).

2.1.3. l'expression d'une peur intense peut prendre la forme du cri : *cri (pousser un), crier, hurler, clameur, hurlement*[20] :

> Jeanne poussa un cri ... un cri strident et terrible, un cri d'effroi qui s'en alla vibrer à travers l'espace... (Ponson du Terrail, *Rocambole,* t. 3, 1859, p. 501)
>
> En bas du puits, les misérables abandonnés hurlaient de terreur (Zola, *Germinal,* 1885, p. 1562)
>
> ...brusquement, un cri terrible de femme (Camus, *L'État de siège,* 1948, p. 190)

On peut se demander si le caractère indicible est lié à tous les sentiments quel que soit le registre (groupe dysphorique, euphorique, comme la joie, etc.). Les études concernant les autres sentiments permettront de vérifier si tel est le cas : il faudrait alors probablement considérer qu'il s'agit d'un procédé d'expression de l'intensité.

2.2. « regarder, voir /exprimer par le visage ; comprendre /ne pas comprendre »

Le test a sélectionné de façon constante les mots suivants (et, les cinq premiers, ont, de plus, des scores de fréquence très élevés dans chacun des corpus) : *regard, yeux, (œil* uniquement sélectionné près de *craintif,* en emploi absolu ou dans *coup d'oeil), visage, regarder, contempler, considérer, vision ; idée* (et à *l'idée de), inexplicable :*

2.2.1. «Le regard » :

> ...ils regardaient, béants d'horreur (Flaubert, *Salammbô,* 1863, p. 114)
>
> Hélène, interrompue au milieu de ses doléances, s'arrêta net, en jetant un coup d'oeil craintif sur son amant, comme si elle eût redouté d'être maltraitée par lui... (Zola, *Madeleine Férat,* 1868, p. 262)
>
> ...la face épouvantée, les yeux élargis d'horreur, les mains jointes dans un geste de supplication... (Zola, *La Joie,* 1884, p. 927)
>
> Le regard le plus intrépide n'eût pas considéré sans épouvante cette obscure immensité... (J. Verne, *Tour du monde,* 1873, p. 181)
>
> ...et il la considérait avec un véritable effroi, comme si elle eût joué au bord d'un précipice qu'il eût été seul à voir (R. Martin du Gard, *Devenir,* 1909, p. 170)
>
> ...à présent un tremblement insurmontable la secouait toute ; et ses yeux se dilataient comme si une atroce vision les eût remplis d'horreur (P. Benoît, *L'Atlantide,* 1919, p. 269)
>
> ...la vieille fille jeta sur sa mère un regard alarmé, car elle craignait que d'apprendre la mort d'une de ses « contemporaines » ne « frappât sa mère » (Proust, *À la recherche,* 1922, p. 978)
>
> Un coin de bonnet blanc, un œil bleu, craintif et coléreux, c'est tout ce que les cousins en apercevront ce soir (de Marie) (J. Malègue, *Augustin ou le maître est là,* 1.1, 1933, p. 47)

— Les adjectifs associés à *yeux* obtiennent des scores variables suivant les corpus : *élargis, dilatés (cf.* ci-dessus le verbe *dilater), écarquillés, arrondis, agrandis, fixes.* L'acte de regarder peut être exprimé par *spectacle* (qui a été sélectionné avec les critères de contraintes fortes près des adjectifs du pôle *agent* comme *effrayant, effroyable, épouvantable, horrible, terrible* ainsi qu'avec *terrifié,* et, avec des scores plus faibles, dans d'autres corpus) :

> Franz était comme fasciné par cet horrible spectacle... (Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo,* 1846, p. 508)

> Une pareille infamie, un pareil ravalement des êtres chers, sacrés, vénérés, au niveau de la bête, le laissaient épouvanté et révolté comme devant le spectacle d'une odieuse dégradation infligée à ses idoles (M. Van der Meersch, *Invasion 14,*1935, p. 264)

2,2.2. « comprendre /ne pas comprendre » :

> Nous en étions là, ahuris de tant d'événements aussi terribles qu'inexplicables, quand... (G. Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune,* 1907, p. 121)
>
> J'étais terrifié à l'idée d'être tué, amputé ou aveugle (J. Dutourd, *Pluche ou l'amour de l'art, 1967,* p. 237)

Étant donné l'ampleur du champ étudié, je ne donne ici que les grandes lignes des résultats de l'étude sémantique. En fait, la sélection de ces mots par le test et leur fréquence rendent compte de la possibilité de double construction, *agent/patient,* puisque dans les contextes, des mots comme *yeux* ou *visage* peuvent référer à ces deux types d'entités de la situation de peur, comme le montrent les exemples suivants :

> ...il restait encore immobile comme frappé à mort par le regard terrible dont il était l'objet. (Stendhal, *Le Rouge et le Noir,* 1830, p. 169)
>
> ils tâchèrent d'imprimer à leur visage un aspect effrayant, et ne produisirent aucun effet (Flaubert, *Bouvard et Pécuchet,* 1880, p. 173)
>
> ...immobile, Flore avait blêmi, sous ce regard d'exécration terrifiée (Zola, *La Bête humaine,* 1890, p. 233)
>
> On ne vient pas facilement à bout de cette peur irraisonnée, enfantine, qui me fait me retourner brusquement lorsque je sens sur moi le regard d'un passant (Bernanos, *Journal d'un curé de campagne,* 1936, p. 1205).

Une double remarque s'impose :

Si le test ne permet, en première approche, que de rendre apparente la co-occurrence non aléatoire d'un mot comme *yeux* avec les mots de la peur, l'étude sémantique des contextes fait émerger les « faisceaux de traits sémantiques » impliqués, qui ne peuvent se comprendre sans l'apport des sèmes contenus dans l'adjectif associé (ou un autre élément lié syntaxiquement). Dans les contextes de la peur, quand on réfère à cette partie du corps, c'est pour rendre compte du fait que *voir* est souvent lié au déclenchement de l'émotion, que la perception visuelle s'accompagne de la compréhension intellectuelle du danger et que le regard révèle (à autrui) le sentiment éprouvé par *ego* : quand *yeux* figure dans des syntagmes avec *agrandis, écarquillés, élargis, fixes* (adjectifs dont on ne peut expliquer la sélection par le test statistique que par la prise en compte du syntagme, qui est l'unité sémantique), c'est pour décrire le regard de la personne qui éprouve la peur, pour l'expression du sentiment[21], donc pour un ensemble de sèmes, un sémème bien particulier. Au plan sémantique, des syntagmes de forme syntaxique variable sont « équivalents » et il peut s'agir d'un énoncé plus long, d'un membre de phrase. La sélection de mots comme *yeux* ou *visage,* attestés ici dans un « sens » bien

particulier, rend compte du fait que les contextes ***évoquent un sentiment et* aussi** que ce sentiment est la p*eur.* L'analyse du champ des sentiments permettra de préciser des éléments à considérer non plus au niveau du *mot* mais de l'énoncé : les *yeux* sont qualifiés d'« agrandis » dans la peur et la joie, l'étonnement : est-ce le cas pour d'autres sentiments ? lesquels ? Existe-t-il des sentiments pour lesquels on ne fait jamais référence à l'expression par le regard ? Les études que l'équipe thématique de l'INaLF mène mettront en évidence des constantes d'ordre anthropologique, psychologique et culturel, dans le sens où des représentations de réalités humaines sont intégrées à ce système sémiotique particulier qu'est une langue comme aux sémiotiques de la culture. Ces éléments se sont avérés suffisamment consensuels pour forger la langue à travers de multiples « discours »[22]. Rendue possible par l'existence de FRANTEXT, et l'importance du corpus, cette recherche permet des analyses intéressantes à deux points de vue : au plan des régularités qui émergent de l'ensemble des contextes grâce au tri statistique et aussi parce que sur la base de ces résultats, des études sur un auteur, un autre genre que le roman ou des comparaisons avec d'autres langues pourront faire ressortir les accords et les disparités.

*2.3. **Manifestations physiologiques***

2.3.1. le corps en général :

trembler, frissonner, frémir, claquer des dents, suer, hérisser (des cheveux, sélectionné seulement avec *épouvante) :*

> Une seule crainte, un seul frisson de terreur l'agitait (Ponson du Terrail, *Rocambole,* t 3, 1859, p. 477)
>
> ...la persienne derrière laquelle Pierre et Félicité suaient la peur et la colère... (Zola, *La Fortune des Rougon,* 1871, p. 257)
>
> ...les dents de Renée claquaient de terreur, et il lui semblait qu'on jetait des seaux d'eau glacée sur ses pieds nus (Zola, *La Curée,* 1872, p. 516)

2.3.2. « être blême, sans vie, dans un état qui ressemble à la mort » :

blêmir, pâle, glacer, glacé, grelotter, mort (adj. etsubst.), mourir 23 :

> ...éperdue, avec une peur de la mort qui la blêmissait (Zola, *Pot-Bouille,* 1882, p. 285)
>
> ...elle se tut, tout son sang s'arrêta et elle restait muette et glacée, à le regarder avec des yeux épouvantés (R. Rolland, *Jean-Christophe, La révolte,* 1907, p. 601)
>
> ...mais son pâle et spectral visage reflétait une terreur indicible (G. Leroux, *Le Parfum de la dame en noir,* 1908, p. 91)
>
> L'intolérable sensation d'être pris au piège, de trouver dans la fuite un couloir sans issue, le mit debout, le front glacé, les bras mollis dans une inexprimable terreur (G. Bernanos, *Sous le soleil de Satan,* 1926, p. 144)
>
> ...effondrée sur une chaise, à demi morte d'épouvanté... (M. Van der Meersch, *L'Empreinte du dieu,* 1936, p. 184)

2.3.3. les parties du corps :

cœur est le seul mot de cette classe à se trouver sélectionné dans l'ensemble des corpus, avec les contraintes que j'ai appliquées à la première collecte :

> ...et, éperdu, les yeux fixés droit devant lui, n'osant remuer d'épouvanté, il entendait son triste cœur lui battre à coups pressés, la poitrine (E. Bourges, *Le Crépuscule des dieux,* 1884, p. 247)

Remarque : les énoncés dans lesquels figure *cœur* sont à étudier à travers le champ des sentiments, car, à côté des syntagmes comme *le cœur rempli de, plein de* qui valent pour tous les sentiments, on s'aperçoit que certains syntagmes sont liés à des notions propres à chaque thème. Pour le thème de la haine, le test a sélectionné *cœur pétri, chargé, gonflé,* alors que ces associations ne se rencontrent pas avec les substantifs de la peur. En revanche on y trouve *cœur serré* à coté des allusions aux pulsations *{battre, battements), étreindre le cœur* (avec la peur au cas ergatif), ou bien *cœur* est employé dans des syntagmes de type « locatif» comme *recevoir un coup dans le cœur, sentir grandir en son cœur une épouvante inconnue,* etc.

2.4. Le registre du mouvement

2.4.1. « bouger» :

fuir, fuite, s'enfuir, sursaut, reculer, recul, galop (sélectionné seulement près de *panique), (se) détourner* (sélectionné dans les contextes de *épouvante* et *horreur)* ; *mouvement* et *geste* (comme termes génériques qui peuvent se réinterpréter à la lumière des précédents) :

> Je m'enfuis tout chancelant d'épouvanté, sans autre projet que de me dérober pour l'instant aux affreuses tortures de la peur et de la honte (R. Tœpfer, *Nouvelles genevoises,* 1839, p. 123)
>
> Villefort, ivre d'horreur, recula jusqu'au seuil de la chambre et regarda le cadavre (Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo,* 1846, p. 684)
>
> ...secoué par tous les sursauts dont la terreur fait vibrer nos nerfs... (Maupassant, *Contes et nouvelles,* 1883, p. 200)
>
> ...la même cohue ruisselait en un galop de panique sans cesse accru (Zola, *La Débâcle,* 1892, p. 365)
>
> Sursaut d'épouvanté de l'enfant (L. Frapié, *La maternelle,* 1904, p. 171)
>
> Les deux demoiselles larmoyèrent et détournaient les yeux de Camille avec épouvante (P. Drieu La Rochelle, *Rêveuse bourgeoisie,* 1937, p. 251)

2.4.2. « ne pas pouvoir bouger » :

clouer, cloué, immobile, paralyser, paralysé :

> J'eus peur, une peur paralysante qui glaça mon être le plus secret (P. Bourget, *Le Disciple,* 1889, p. 196)
>
> ...il n'a pas la force de crier ; la terreur le cloue, immobile, les yeux, la bouche ouverts... (R. Rolland, *Jean-Christophe, L'Aube,* 1904, p. 4)

...en outre, la terreur que lui inspirait l'idée d'être arrêté paralysait chez Lampieur toute initiative et l'emplissait d'une malsaine et obscure soumission. (F. Carco, *L'Homme traqué,* 1922, p. 184)

2.5. « notion d'impuissance, d'être « agi » malgré soi, d'être non-sujet »

saisi (sélectionné dans les contextes de tous les substantifs et quelques adjectifs), *saisir* (près de *épouvante, peur, terreur), pris, prise, frappé (et frapper* avec épouvante), *proie (en proie à, la proie de* sélectionné dans les contextes de *panique* et *terreur), oser* (sélectionné auprès de plusieurs substantifs, adjectifs, verbes, pratiquement toujours en formulation négative si *ego* assume le cas ergatif), *affolé, fou, éperdu, irraisonné, stupide, ivre de, involontaire, irrésistible, emparer* (avec, au cas ergatif, le substantif désignant le sentiment et *ego* comme patient), *dominer* (dans le même type d'énoncé ou la construction *ego + dominé par,* ou encore, moins souvent, en allusion à la difficulté de surmonter le sentiment de peur) :

...alors une terreur profonde et invincible s'empara de lui... (Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo,* 1846, p. 241).

...et l'enfant, dominée par la terreur, ne jeta pas un cri et suivit sans résistance... (Ponson du Terrail, *Rocambole,* t. 3, 1859, p. 453)

Et je demeurai debout, haletant d'épouvanté, tellement éperdu que je n'avais plus qu'une pensée, prêt à tomber (Maupassant, *Contes et nouvelles,* 1883, p. 856)

Et il y eut une panique folle, un galop de bétail mitraillé, une fuite éperdue dans la boue (Zola, *Germinal,* 1885, p. 1509)

...paralysé par la terreur, j'étais ivre d'épouvanté, prêt à hurler, prêt à mourir. (Maupassant, *Contes et nouvelles,* 1887, p. 1135)

Nous nous regardions avec des yeux stupides, des yeux d'épouvanté, devant cet irréel (G. Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune,* 1907, p. 89)

...ce silence lui attachait aux épaules une peur irraisonnée (Chateaubriant, *M. des Lourdines,* 1911, p. 270)

...une horreur insurmontable la dominait toute, commandait chacun de ses actes. Il fallait fuir. (Daniel-Rops, *Mort où est ta victoire ?,* 1932, p. 2)

Autrefois il était pris de panique, d'une terreur folle, paralysante, à la seule pensée de la mort... (E. Triolet, *Le Premier accroc coûte...,* 1945, p. 202)

...elle n'a pas osé s'enfuir... il lui faisait peur... H. Bosco, *Le Mas Théotime,* 1945, p. 94)

...alors, affolés et s'excitant mutuellement à la terreur panique, Us profitent d'une accalmie pour courir à la route en criant : « Ne tirez plus ! Nous nous rendons ! » (F. Ambrière, *Les Grandes vacances,* 1946, p. 239)

...les fuyards (...) en proie à la panique, cette espèce de diarrhée morale (as-tu remarqué qu'on appelle cela la courante) (C. Simon, *La Route des Flandres,* 1960, p. 193)

Aux notions évoquées dans le paragraphe 1 *(mélange* et *intensité),* on peut ajouter à présent que ce sentiment dysphorique et intense est en général indicible, inexprimable, pour des raisons psychologiques, physiologiques et culturelles. Comme il est indicible, il ne peut être exprimé que par le corps, le mouvement *(ego*

se trouve contraint à reculer, ou à fuir) et par ses manifestations physiologiques (être blême, glacé, le corps sans vie, dans l'impossibilité de bouger). Le corps tremble, frissonne, sue, les cheveux se hérissent, les dents claquent. *Ego* est dominé par des forces qui le dépossèdent de sa volonté en même temps que de sa capacité de langage, de ses caractéristiques d'être humain autonome. Ce sentiment, qui a la particularité de priver *ego* de sa volonté propre, ne peut s'avouer. Tous ces éléments ne sont pas surprenants, puisqu'ils décrivent une zone de réalité humaine, qui est dans une certaine mesure *indépendante de la langue* dans laquelle elle est formulée, même si chaque langue (ou peut-être groupe de langues) opère des coupes diverses, liées à ses systèmes, pour les exprimer. Ces résultats se situent dans le cadre d'une linguistique centrée sur le sujet humain, « l'homme de paroles » [24]. Ils sont à reprendre dans le cadre des sémiotiques de la culture, dans une étude globale des systèmes signifiants que Saussure appelait de ses vœux en la désignant par le terme de *sémiologie.*

3. La situation de peur : un événement ponctuel

Événement-clé dans la temporalité d'un acteur, la situation qui engendre ce sentiment particulièrement intense est évoquée par des substantifs évoquant les entités agents de la peur :
accident, attente, catastrophe, crise, danger, etc., mort, mourir, perte (et perdre — un être cher, l'amour de qqn —), *scène, spectacle, silence,* etc. Certaines de ces entités seraient reconnues comme agents de la peur de façon consensuelle par les sujets humains, alors que pour d'autres, l'universalité du caractère dysphorique et son degré d'intensité seraient à moduler : on ne peut pas mettre sur le même plan *la crainte* de mourir et *craindre les complications, de déranger,* ou *le scandale,* etc. 11 faudrait donc étudier d'une part les mots sélectionnés dans l'ensemble des corpus, et, d'autre part, ceux qui se trouvent sporadiquement attestés. Cette étude ne peut être menée dans le cadre de ce travail, mais, au plan sémantique, et dans une perspective de linguistique textuelle, ces substantifs seraient étudiés en contexte, avec l'emploi de l'aspect et du temps grammatical (en particulier passage de l'imparfait au passé défini pour un événement prenant place dans le monde *d'ego,* emploi du subjonctif lié à la peur prospective, etc.), en les affectant à un acteur selon le point de vue de la dialogique. Cette revue des « objets » dysphoriques, ne manquerait pas d'intérêt pour la psychologie, l'ethnométhodologie, etc.

La situation est évoquée également par un ensemble de mots (grammèmes et lexèmes) qui servent à exprimer le temporel et l'aspectuel, les modalités du « procès », d'un événement ponctuel, bien délimité dans la temporalité *d'ego,* par rapport à d'autres événements :

augmenter, redoubler, grandir, croissant, diminuer, soudain (adjectif et adverbe), *subit, tout-à-coup,* (de *ego) céder à.*

> ...elle ouvrit les yeux, une terreur subite la fit frissonner toute entière (Musset, *Confessions d'un enfant du siècle,* 1836, p. 209)
>
> ...il pâlit, il l'examina avec une terreur croissante (Zola, *Madeleine Férat,* 1868, p. 170)
>
> Quand elle se retrouva seule dans sa petite chambre, son effroi redoubla (A. Theuriet, *Le Mariage de Gérard,* 1875, p. 199)
>
> Et Tron s'en alla, à reculons, dans une retraite de bête carnassière et lâche, cédant à la crainte, remettant sournoisement sa vengeance (Zola, *La Terre,* 1887, p. 484)
>
> ...la honte de céder à la crainte d'un péril imaginaire l'emportait de nouveau sur sa crainte même (G. Bernanos, *L'Imposture,* 1927, p. 379)
>
> ...dans un soudain retour de peur panique... (J. Gracq, *Le Rivage des Syrtes,* 1952, p. 83)

L'expression de la gradation dans l'intensité entraîne la sélection de *au comble de, porté à son comble, le comble de* (avec *épouvante, horreur* et *terreur,* en fréquence de co-occurrence plus forte avec ce dernier) ;

> **...la pauvre fille, au comble de l'épouvante, disparut immédiatement.. (L. Bloy, *La Femme pauvre,* 1897, p. 46)**

Remarques :

* Les sentiments s'inscrivent dans des temporalités différentes : caractère ponctuel, soudain, pour la peur, aspect duratif de la haine. Parmi les mots qui rendent compte de l'« aspectuo-temporel » en français, seuls des sous-ensembles seront sélectionnés par le test pour chaque sentiment (et pour chaque thème) : avec *haine,* on ne voit pas émerger comme avec *peur, soudain* ou *subit,* mais des mots contenant le sème /duratif/, comme *nourrir, attiser, inextinguible, couver, vouer, germer, tenace* (et même quelques attestations de *haine (*ou *ennemi) héréditaire,* (voire *séculaire).*

* La sélection par le test statistique de *enfant* (et de l'adjectif *enfantin,* avec un score inférieur) doit s'interpréter par le critère « aspectuo-temporel » : l'analyse sémantique met en évidence que, en dehors des contextes où *ego* est un enfant, le mot *enfant* est associé au champ de la peur parce qu'il désigne une période de la vie où l'on est considéré comme peureux de façon « typique », et que l'emploi de ce mot exprime également la notion d'intensité pour *ego.*

> ...je ne suis plus un homme, je suis le numéro 164, septième salle, ajouta-t-il en regardant Derville avec une anxiété peureuse, avec une crainte de vieillard et d'enfant (Balzac, *Le Colonel Chabert,* 1832, p. 143)
>
> ...s'il n'était pas peureux, mais peureux comme un enfant, peureux comme on ne l'est pas, ce serait un homme dangereux... (Stendhal, *Lucien Leuwen,* 1.1, 1835, p. 173)
>
> ...elle était devenue plus peureuse qu'un enfant (J.-K. Huysmans, *Marthe, Histoire d'une fille,* 1876, p. 40)
>
> Le marquis Foulques, qui, sous ses manières rudes, cachait le naturel craintif d'un enfant... (R. Boylesve, *La Leçon d'amour dans un parc,* 1902, p. 170)

> ...elle avait gardé toute sa vie une vraie peur d'enfant, bien cachée, bien étouffée en elle... (G. Roy, *Bonheur d'occasion,* 1945, p. 442)

et avec *enfance :*

> ...une espèce d'horreur craintive, qui la ramène peu à peu à l'enfance (G. Bernanos, *Nouvelle histoire de Mouchette,* 1937, p. 1307)

Enfant est un *terme générateur d'univers* [25] dans des énoncés où la prise en charge de la modalisation d'univers peut être assurée principalement par le sémantisme du verbe et le temps grammatical mais où il faut postuler pour ce substantif un trait /aspectuel/ (évoqué par Bally à propos des autres parties du discours que le verbe)[26] : un tel trait se trouvera en contexte, dans des mots comme *enfant, avenir, attente* (ou le deuxième terme d'une comparaison avec *comme),* sa présence devant être validée par la récurrence du trait dans d'autres lexies[27].

III. FAISCEAUX DE TRAITS ET VARIATIONS LINGUISTIQUES

Les notions dégagées dans la première partie, comme constituant le fonds commun d'expression de la peur, peuvent être exprimées avec d'autres lexies que celles qui satisfont aux contraintes fortes de sélection appliquées à la première recherche. Je vais donner à présent quelques exemples de mots sélectionnés avec un score d'écart réduit supérieur à 3, mais auxquels je n'ai imposé ni la contrainte de fréquence dans un corpus ni l'obligation de figurer dans plusieurs corpus. Ils montrent que la stabilité des structures onomasiologiques va de pair avec une grande variété au plan de l'expression.

A. La variation lexicale **1. La peur, sentiment intense, dysphorique et mêlé**

1.1 L'intensité

Pour noter l'intensité, on trouve aussi *intense, inouï (sentiment inouï d'épouvanté),* ou *paroxysme, abîme de :*

> Et comme elle s'était soulevée dans un paroxysme de terreur, dans un second paroxysme plus fort sans doute que le premier, elle se laissa retomber sur les coussins du sofa (Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo,* 1846, p. 657)

> Tout son être sombrait dans un abîme d'épouvanté! (Chateaubriant, *Monsieur des Lourdines,* 1911, p. 221)

L'intensité pour *ego* peut être rendue par *vivre dans :*

> Marguerite vivait dans l'épouvante ; elle ne m'en disait rien, mais je le voyais (Erckmann-Chatrian, *Histoire d'un paysan,* 1870, p. 416)

...cette inépuisable épouvante, où il vivait depuis six jours... (J. Malègue, *Augustin ou le maître est là,* t. 2, 1933, p. 325)

...à trente ans, je vivais dans l'épouvante... (M. Bataille, *L'Arbre de Noël,* 1967, p. 229)

On trouve aussi de nombreux exemples de *grand'peur* et *grande peur* ; mais, comme l'adjectif *grand* est sous-représenté dans le corpus étudié (sauf avec *frayeur),* celui-ci est affecté d'une valeur négative d'écart réduit (-1,18):

II avait peur de soi-même, il avait une bien plus grande peur de Mme de Chasteller, et il avait une grande peur aussi de Melle Bérard (Stendhal, *Lucien Leuwen,* t. 2,1835, p. 49)

L'accent peut être mis sur la gradation dans la temporalité de l'acteur :

...les populations, gagnées par la panique montante... (Zola, *La Débâcle,* 1892, p. 28)

Insensiblement, comme si cette masse humaine eût été un seul être, elle fut prise d'un frisson qui s'accrut par degrés jusqu'à la terreur panique... (P. Louys, *Aphrodite,* 1896, p. 196)

Pour marquer le crescendo, les auteurs emploient aussi *achever de* (sélectionné avec des verbes comme *terrifier* et *épouvanter) :*

...ce détail acheva de l'épouvanter... (Zola, *Madeleine Férat,* 1868, p. 83)

1.2 Le caractère mêlé

...un mouvement qui peignait autant de respect que d'horreur (Balzac, *Splendeurs et misères...,* 1847, p. 340)

...il semblait craintif, honteux, se faire tout petit, et son regard était constamment tourné vers la terre (J. Verne, *L'île mystérieuse,* 1874, p. 367)

...pour qui mon antipathie se double d'une répugnance quasi peureuse... (C. Farrère, *L'homme qui assassina,* 1902, p. 280)

...son regard était haineux et peureux, comme une bête à qui l'on a fait mal... (R. Rolland, *Jean-Christophe, Le Buisson ardent,* 1911, p. 1381)

2. L'expression du sentiment

2.1. « *la parole, dire, se taire* »

2.1.1. « registre de la parole » :

Au patient est associé *murmurer* dans les contextes de *avoir peur et faire peur* (alors que *rire* ou *ricaner* sont associés à l'agent de la peur) :

— Vous m'avez fait peur, murmura-t-elle (G. Bernanos, *La Joie,* 1929, p. 551)

Voix peut représenter le patient :

...une voix faible comme la brise des paroles de terreur ou d'espoir... (Sand, *Lélia,* 1833, p. 191)

...il prononçait en ces temps, d'une voix craintive, en soulevant devant lui, comme pour écarter des présages néfastes, ses mains gantées de noir (R. Martin du Gard, *Les Thibault, La Sorellina,* 1928, p. 1146)

Les mots de l'acte de dire pourraient faire l'objet d'une étude contrastive sur les registres agent/patient, en particulier pour *voix* ou *accent* employé avec les adjectifs « intensifs » *terrible, effroyable, horrible* (« Joue ! dit la Thénardier d'une voix terrible. » Hugo, *Les misérables,* 1862, p .572), ou pour des mots comme *révélation* (« ...ce qui terrifiait don José, c'était cette révélation menaçante... », Ponson du Terrail, *Rocambole,* t. 4, 1859, p. 273) ou *vérité* (« ...elle eut une peur enfantine de se l'entendre dire et que la terrible vérité se coagulât en des mots précis... », R. Martin du Gard, *Les Thibault. La mort du père,* 1929, p. 1351).

2.7.2. « *sans parler » :*

> ...il y a du mutisme dans l'épouvante ; les terrifiés parlent peu, il semble que l'horreur dise : chut ! (Hugo, *Les Travailleurs de la mer,* 1866, p. 151)
>
> Bientôt, elles furent trente, puis cinquante, toutes étranglées de la même terreur (Zola, *Germinal,* 1885, p. 1300)
>
> ...une étrange panique aux cris inarticulés, aux gestes murés s'empara des hommes... (H. Barbusse, *Le Feu,* 1916, p. 347)
>
> ...avec des yeux où se lisait l'effroi de la mort... (Montherlant, 1926, p. 544)
>
> La panique de la voix étranglait les mots au passage (R. Vercel, *Capitaine Conan,* 1934, p. 162)
>
> ...elle le regarda, d'un air interrogateur et craintif (Montherlant, *Pitié pour les femmes,* 1936, p. 1137)
>
> ...l'œil dit une épouvante... (R. Vailland, *Drôle de jeu,* 1945, p. 24)

2.2 « voir, exprimer par le visage et comprendre »

La synthèse lexicale la plus élaborée se réalise par la formulation : *yeux d'épouvanté,* où *yeux* peut être considéré comme un pivot de fonctions narratives, puisqu'il renferme les sèmes de l'acte de voir et de l'acte d'exprimer, en rendant visible pour autrui, le sentiment ressenti par *ego* :

> ...cette face pâle, à la bouche tordue, aux grands yeux d'épouvanté (Zola, *La Bête humaine,* 1890, p. 50)
>
> Nous nous regardions avec des yeux stupides, des yeux d'épouvanté devant cet irréel... (G. Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune,* 1907, p. 89) [Cet auteur emploie également *yeux d'effroi (ibid.* p. 72)]

Par synthèse de la notion « ne pas pouvoir parler » (puisqu'il s'agit de Séverine assassinée par Jacques) et du regard considéré comme mode d'expression, Zola a pu écrire : « Les yeux de pervenche, élargis démesurément, questionnaient encore, éperdus, terrifiés du mystère » *(La Bête humaine,* 1890, p. 257).

Pour cette notion, les « variantes » de *yeux* sont *:face, figure, mine, air, prunelles, masque, physionomie* (et ces mots sont rarement employés avec un verbe support comme *exprimer)* :

...Dina souriait de l'embarras et de la mine panique de Bonaventure (P. Borel, *Champavert, Contes immoraux,* 1833, p. 134)

...l'effroi peint sur la figure de son ami... (Balzac, *Le Cousin Pons,* 1847, p. 98)

La face bouffie de sa femme, ce masque blême, ravagé par la peur, l'épouvantait (Zola, *Au bonheur des dams,* 1883, pp. 794-795)

...elle ne disait pas un mot, la face seulement convulsée en un masque d'indicible terreur... (Zola, *La Bête humaine,* 1890, p. 228)

...une lueur de vie et d'intelligence rentra dans ces prunelles, une épouvante y passa... (E. Vogué, *Us Morts qui parlent,* 1899, p. 376)

...la figure du prêtre normand exprima soudain l'horreur profonde et le dédain tout ensemble... (Barrés, *La Colline inspirée,* 1913, p. 124)

...et, de ses prunelles agrandies par l'épouvante, elle regardait une vision d'horreur (P. Bourget, *Lazarine,* 1917, p. 249)

La notion de compréhension s'exprime aussi *avec pensée :*

Cette pensée, surgie soudain en son âme, l'épouvanta (Maupassant, *Contes et nouvelles,* 1883, p. 875)

tandis que cet énoncé de Zola :

...que la même pensée naissait au fond des yeux terrifiés de sa compagne (Zola, *Docteur Pascal,* 1893, p. 208)

exprime la synthèse de la notion de compréhension et de celle d'« yeux reflets du sentiment ressenti ».

2.3. Les manifestations physiologiques

2.3.1. « être blême, être glacé, se sentir sans vie, dans un état proche de la mort » :

C'était un spectacle effrayant que la pâleur de cette femme, l'angoisse de son regard, le tremblement de tout son corps (Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo,* 1846, p. 657)

...des cris qui vous donnaient froid, des cris horribles (Erckmann-Chatrian, *Histoire d'un paysan,* 1870, p. 307)

Maigrat s'était levé, et son visage apparut, gras et blême, décomposé par l'épouvante (Zola, *Germinal,* 1885, p. 1445)

...les glaces de l'effroi... (P. Adam, *L'Enfant d'Austerlitz,* 1902, p. 521)

...mes yeux se voilèrent, mes jambes fléchirent... (A.France, *Le Petit Pierre,* 1918, p. 170)

...une horreur qui la glaçait et la pénétrait jusqu'aux os (F. Carco, *L'Homme traqué,* 1922, p. 178)

De Véronique, paralysée par l'effroi, la physionomie resta d'albâtre une seconde... (M. Jouhandeau, *Mr Godeau intime,* 1926, p. 81)

...la perfection de sa terreur fut telle que le mouvement même de sa vie s'en trouva suspendu, et il crut sentir son cœur se vider dans ses entrailles (G. Bernanos, *Sous le soleil de Satan,* 1926, p. 174)

...elle sortait de cette nuit d'effroi comme du gouffre élastique des fraîches eaux, inerte... (J. Gracq, *Au château d'Argol,* 1938, p. 134)

2.3.2. L'idée de figement du corps et de raideur est rendue par : *contracté, contraction, crisper, roide, pétrifié, oppressé.*

> Elle resta glacée, pétrifiée, les yeux dilatés de terreur, la bouche entr'ouverte et le gosier aride, sans pouvoir faire un mouvement ni pousser un cri... (Th. Gautier, *Capitaine Fracasse,* 1863, p. 336)
>
> ...avec une angoisse d'épouvanté qui lui crispait la face... (Maupassant, *Contes et nouvelles,* 1885, p. 1038)
>
> ...tout à coup sa bouche se crispa, et laissa échapper une exclamation d'horreur indicible ; je ne reconnus plus sa figure de fou (G. Leroux, *Le Parfum de la dame en noir,* 1908, p. 104)

Pour signifier que la peur intense saisit la personne entière, les auteurs emploient *os, mœlle, pénétré, muscle :*

> ...je ne sais quelle horreur secrète a pénétré avec un froid de glace jusqu'à la moelle de mes os, lorsque... (Th. Gautier, *Capitaine Fracasse,* 1863, p. 429)
>
> ...et une épouvante lui traversa les os (Maupassant, *Contes et nouvelles,* 1881, p. 346)
>
> ...le frisson d'épouvanté le plus affreux qui puisse secouer des moelles humaines... (G. Leroux, *Le Parfum de la dame en noir,* 1908, p. 82)
>
> ...ses muscles contractés par l'épouvante de la mort (G. Bernanos, *Nouvelle histoire de Mouchent,* 1937, p. 1298)
>
> Oui, jeune homme, l'épouvante entre pas à pas en moi par les yeux (Id., *Monsieur Ouine,* 1943, p. 1366)

Ou *intérieur* :

> ...ses yeux dilatés semblaient exprimer un effroi intérieur que confirmait encore la pâleur étrange répandue sur ses traits (Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo,* 1846, p. 577)
>
> un visage étrange, défiguré non par la peur, mais par une panique plus profonde, plus intérieure (G. Bernanos, *Journald'un curé de campagne,* 1936, p. 1135)

Quelques pages plus loin, le même Bernanos renchérit sur cette idée :

> Car je ne luttais pas contre la peur, mais contre un nombre, en apparence infini de peurs — une peur pour chaque fibre, une multitude de peurs *(Op. cit.,* p. 1228)

Pour exprimer cette notion, on trouve aussi *entrailles,* mot pour lequel Flaubert semble avoir eu une prédilection, puisqu'il l'a employé dans trois textes différents *(Première éducation sentimentale,* et *La Tentation de Saint Antoine,* dans les versions de 1856 et 1874) : sur les 6 attestations de ce mot dans les contextes de *épouvante,* 4 lui reviennent, 1 à V. Hugo et 1 à G. Bernanos.

> ...il entrevoyait un avenir prochain de dégradation complète, épouvante qui le prenait aux entrailles (Flaubert, *Première éducation sentimentale,* 1845, p. 202)
>
> Sa fureur me versait l'épouvante dans les entrailles... (Id., *La Tentation de Saint Antoine,* 1856, p. 532)
>
> ...Oh ! L'épouvante de l'éternité me glace jusqu'aux entrailles... (Id., *ibui.)*

On peut interpréter comme une synthèse de l'expression gestuelle du sentiment, du caractère irrépressible de la peur (avec, éventuellement de plus, la notion « ne pas pouvoir avouer, montrer sa peur », liée à la honte ou au danger), le syntagme

fréquent *laisser échapper* (ou *ne pouvoir retenir, réprimer) un geste, mouvement de (peur, effroi, épouvante,* etc.,) :

> Morrel laissa échapper un mouvement d'horreur et d'incrédulité (Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo,* 1846, p. 586)
>
> ...l'enfant laissa échapper un mouvement d'effroi (Ponson du Terrail, *Rocambole,* t. 3, 1859, p. 244)

Chair est parfois sélectionné et a été associé à *hérisser :*

> II semblera sans doute singulier que j'aie envisagé alors l'éventualité de ce malheur sans que ma chair se hérissât d'épouvanté (H. Bosco, *Le Mas Théotime,* 1945, p. 104).

2.4. « *Mouvement, non mouvement* »

2.4.1, « Ne pas pouvoir bouger » :

Cette notion peut être exprimée avec des mots comme *force, faiblesse, chanceler, perclus, tomber :*

> il portait des regards épouvantés autour de lui, sans force pour agir (F. Soulié, *Les Mémoires du diable,* 1837, p. 8)
>
> ...il regardait cela, perclus d'horreur et haletant... (Maupassant, *Contes et nouvelles,* 1883, p. 200)
>
> Une effroyable terreur poigna Des Esseintes ; ses jambes se dérobèrent (J.-K. Huysmans, *À rebours,* 1884, p. 128)
>
> ...elle tomba, trop effarée pour résister, trop épouvantée pour appeler (Maupassant, *Contes et nouvelles,* 1885, p. 1040)

Par synthèse de la notion de regard comme reflet du sentiment et de celle de « figement », on trouve *regard lent :*

> D'un regard lent et craintif, Chrysis s'assura qu'elle était bien seule (P. Louys, *Aphrodite,* 1896, p. 208)

2.4.2. « Notion de recul, de mouvement de fuite » :

> Et il fit deux pas en arrière avec un mouvement d'indicible horreur (Hugo, *Les Misérables,* 1862, p. 660)
>
> ...dans les bousculades de la panique (Zola, *Germinal,* 1885, p. 1539)
>
> Un arrêt, puis un recul ; une panique et le cœur des plus forts se trouble et s'effare, et on est entraîné, emporté comme par un flot qui monte... (R. Benjamin, *Gaspard,* 1915, p. 65)

2.5. « L'impuissance, l'être-agi, la dépersonnalisation »

Pour exprimer la perte de contrôle *d'ego* sur ce qu'il vit, les modes d'expression sont variés : cette notion peut être rendue par l'emploi, en formulation négative à propos *d'ego,* de mots comme *brave, audace,* ou en formulation positive, *lâche, lâcheté* (que l'on rapprochera des emplois à la forme négative de *oser et pouvoir,* constatés dans l'ensemble du champ étudié).

> Négrel se sentait blêmir, lui aussi, très brave d'ordinaire, saisi là d'une épouvante supérieure à sa volonté, une de ces épouvantes qui soufflent de l'inconnu (Zola, *Germinal,* 1885, p. 1436)

ou par des énoncés comme :

> ...il se demanda : «peut-on avoir peur malgré soi ?» et ce doute l'envahit, cette épouvante ; si une force plus puissante que sa volonté, dominatrice, irrésistible le domptait, qu'arrverait-il ? (Maupassant, *Contes et nouvelles,* 1884, p. 84)
>
> Il ne répondit pas, il était imbécile et terrifié. Il suivait avec une angoisse d'idiot les mains de sa femme nerveusement agitées... (L. Duranty, *Le Malheur d'Henriette Gérard,* 1860, p. 346)
>
> ...une épouvante égarait leurs yeux... (Maupassant, *Contes et nouvelles,* 1889, p. 1169)

Dans ce paragraphe, ainsi que dans la partie H, il s'agit de mots sélectionnés par le test de l'écart réduit : on a pu relever çà et là, dans les exemples, des formulations originales qui rendent compte des concepts dégagés, mais utilisent des mots non sélectionnés comme *albâtre* dans « (sa) physionomie resta d'albâtre une seconde » exprimant l'aspect pâle, figé et sans vie du visage. Ainsi, les mots sélectionnés servent de « filtres », menant à d'autres lexies avec lesquelles ils peuvent entrer dans toutes sortes de combinaisons syntaxico-sémantiques. Une lecture humaine, même extraordinairement attentive, ne pourrait garder fidèlement en mémoire ni les mots ni l'ensemble des notions intriquées dans le signifié des lexies rencontrées : le tri préalable et le rapprochement, dans les documents extraits des corpus sélectionnés, des mots co-occurrents, procurent une assistance qui permet d'extraire les richesses enfouies dans la base textuelle.

B. Structures sémantiques et textualité

Les exemples donnés illustrent suffisamment comment la plupart des signifiants sont à interpréter selon deux, voire plusieurs isotopies (parmi lesquelles la notion d'intensité dans le registre dysphorique est primordiale). On peut noter le caractère particulièrement synthétique de la langue française, dans *visions d'épouvanté,* par exemple : il oblige à paraphraser longuement, pour faire apparaître les notions impliquées par la synthèse des sémèmes, ce qui est décodé instantanément par tout locuteur francophone (dans une tâche de « perception sémantique »[28] dont on ne connaît pas encore les processus).

J'esquisserai seulement ici quelques grandes lignes d'approches que l'on peut réaliser avec ce type de documents informatiques et statistiques (qui montreraient comment interagissent le système lexical et les autres sous-systèmes de la langue) :

a) On a noté l'importance des notions de perte de contrôle, de non-puissance, de dépersonnalisation de *ego* et passé en revue des mots qui comportaient les sèmes qui en rendent compte. Mais on pourrait les appréhender sous l'angle de données textuelles : le fait que le sentiment est en position d'ergatif agissant sur *ego,* que *pouvoir* ou *oser* se trouvent en formulation négative ou au subjonctif du monde contrefactuel dans la plupart des énoncés, et l'importance quantitative des formes passives employées à propos *d'ego (frappé, en proie à, saisi,* etc.). Cet ensemble de notions a entraîné la sélection de *humain* (et *naturel, instinctif, natif)* ou *bête,* à étudier pour leur valeur aspectuelle de type, dans des énoncés comme : « un cri qui n'avait plus rien d'humain » .

b) La macro-structure sémantique de la peur peut se caractériser comme un « système » articulant l'ensemble des notions dégagées, comme des variables et celles-ci sont attestées dans des combinatoires multiples : chaque auteur reprend les différents éléments dans une expression toujours nouvelle, en jouant sur la possibilité de varier certains signifiants et sur les potentialités de la langue, en particulier, me semble-t-il, le déplacement des actants sur l'échelle de transitivité (cf. : *ego* est glacé d'effroi ; l'épouvante glace *ego* ; « les glaces de l'effroi » ; « sa colère me glaçait d'épouvanté » et « la peur me prend, un froid me glace »).

Les mots et syntagmes servant à désigner les notions que j'ai relevées, peuvent, bien entendu, être employées dans des contextes où l'on évoque **seulement** un sentiment caractérisé par son intensité dans le registre dysphorique comme la souffrance, la douleur (« mais toute l'angoisse de la terrible semaine fait trembler sa voix, lorsqu'elle demande... » R. Martin du Gard, *Les Thibaut. Le Cahier gris,* 1922, p. 653 ; « il tremblait, en proie à un déchirement terrible » Daniel-Rops, *Mort où est ta victoire ?,* 1934, p. 33), et pour d'autres registres, pour certains mots. Mais on reconnaîtra un contexte de peur au fait qu'il renferme à un degré élevé aussi bien des mots du champ lexical étudié *(cf.* le tableau 2, en annexe, sur les co-occurrences) que les notions mises en évidence dans cette étude, exprimées principalement par les signifiants repérés dans les parties II et III (compte tenu des variations possibles sur le plan morpho-syntaxique)[29].

c) La lecture des contextes de co-occurrents sélectionnés par le test statistique met en évidence des éléments d'étude sur les sémiotiques de la culture : des schèmes de représentation, normes socialement, apparaissent clairement dans cet ensemble d'énoncés du roman français, assez homogène au plan de la « norme littéraire ». La peur, on l'a vu, est considérée comme inavouable, mais de l'ensemble des contextes se dégage l'idée qu'elle est honteuse, s'il ne peut la dominer, pour l'être humain mâle, d'âge ni trop tendre, ni trop avancé ; en revanche, la peur est admise pour les enfants, les femmes et les vieillards, et le test a sélectionné de façon non

équivoque *craintif, peureux* et *terrifié* pour des sujets enfants ou féminins (tandis que *terrible* et *effrayant* le sont à propos d'hommes)[30].

J'ai mentionné plus haut la sélection de *bête* : les animaux apparaissent dans les contextes soit à propos du fait qu'un être humain mâle dans la force de l'âge est considéré comme ravalé au rang d'animal par la peur intense qui le domine, soit pour exprimer une valeur de « type » : les animaux considérés comme peureux de façon typique sont l'oiseau, le volatile, le lièvre.

Parmi les entités agents de la peur, on rencontre de manière constante, chez de nombreux auteurs les ténèbres, la nuit, l'obscurité, et la forêt *(cf.* les *bois peureux* de H. Pourrat), ainsi que le silence : on peut ainsi mettre en évidence des schèmes de plus grand niveau de généralité qui sont des topoï *(cf.* : « un silence effrayant comme les ténèbres d'un bois ». Maupassant, *Contes et nouvelles,* 1883, p. 839) dont l'expression peut être l'objet d'études différentielles dans d'autres genres littéraires[31].

d) Les marques prosodiques seraient à envisager avec l'ensemble de la macro-structure sémantique : importance quantitative des exclamations, des onomatopées liées au niveau infra-langagier, passage au style direct avec ouverture des guillemets dans les contextes où *ego* avoue sa peur par la parole ou le cri.

e) Sur le fond de régularités auquel j'ai fait allusion à plusieurs reprises apparaissent des particularités d'emploi d'un mot par un auteur. Zola est le seul auteur du corpus à écrire : « *la panique souffla* », à côté de l'emploi traditionnel du verbe *souffler* avec *un vent de panique* comme ergatif. Cette « lecture choisie » permet de repérer des variations idiolectales, et des procédés de création discursive.

IV. UN SUJET HUMAIN, DES EXPÉRIENCES VÉCUES, UNE LANGUE

> Une longue tradition nous a accoutumés à réduire le signifié au concept, et à estimer que la « chose à dire » pourrait jouir de quelque autonomie à l'égard de la manière dont elle est dite. Dès que l'on a affaire à un corpus, cette illusion « conceptualiste » devrait se dissiper d'elle-même (Rastier, 1989, p. 102).

Cette expérience de « recherche thématique assistée par ordinateur » montre que le domaine sémantique n'est pas voué au flou et à l'aléatoire[32], et qu'il existe des « passages obligés » pour exprimer dans une langue certains aspects de l'expérience vécue. L'expression des sentiments a ses « lois », qui peuvent être mises en évidence par des études comme celle-ci, réalisées sur chaque sentiment, reprises ensuite dans une étude globale d'un groupe (euphorique, dysphorique, etc.), puis de l'ensemble des sentiments, afin de dégager des constantes et des

particularités qu'il n'est pas possible de faire apparaître ici : pourquoi avons-nous en français 8 substantifs pour désigner la peur ? ; comment est-il parlé du corps dans les contextes des autres sentiments ?

Cette étude programmatique ne peut mettre en évidence des éléments qui ne sont perceptibles que si l'on passe à un niveau surordonné, le thème SENTIMENT, SENTIMENTS DYSPHORIQUES, ou, par exemple, JOIE (si la joie constitue une structure macro-sémantique opposée et complémentaire à la peur).

Les trois « axes sémantiques» que j'ai évoqués, à l'aide des signifiants avec lesquels le français les exprime, n'ont bien sûr été séparés ici que pour des raisons de clarté d'exposition : on a pu voir par les exemples que les notions dégagées sont intriquées au plan de l'expression.

Cette étude met en évidence :
a) l'existence d'une macro-structure sémantique, référant à des particularités biologiques et psychologiques de l'espèce humaine, à des systèmes de « normes sociales », en partie indépendantes de la langue dans laquelle elles sont exprimées.
b) Dans ce plan conceptuel, le français réalise des coupes qui lui sont propres, comme le fait chaque langue : l'expression linguistique de la peur dans notre langue entraîne l'emploi d'un certain nombre de lexies (lexèmes et grammèmes), dont le signifié contient (parmi les sèmes inhérents ou les sèmes afférents, validés en contexte), les sèmes /intensité/, /dysphorique/, /fixité/, /sensation de froid/, /pâleur/, /mouvement incontrôlé/, etc. Mais on ne peut prétendre trouver des structures lexicales correspondant strictement à ces notions et à elles seules puisqu'une langue n'est en aucune façon une nomenclature et que les sémèmes sont interdéfinis dans des classes sémantiques (taxâmes) différentes (on dit *perclus de peur,* mais aussi d'*étonnement,* de *stupéfaction,* de *fatigue,* etc.).

Cette méthode d'étude thématique des énoncés d'une base textuelle me semble apporter un éclairage nouveau à la possibilité d'une « étude systématique de l'univers sémantique et conceptuel » (Baldinger, 1984, p. 155). À propos de l'exigence heuristique de dissocier le plan du concept et celui du signifié linguistique (exigence théorique fondatrice de la sémantique) il cite K. Heger : « n faut prouver, d'une façon ou de l'autre leur indépendance (des concepts) de la structure d'une langue donnée ». Puisque le concept « en pratique n'est saisissable qu'à l'aide d'un signifiant (...) cette indépendance ne peut être prouvée pour un concept isolé, mais seulement à partir des relations qui lient plusieurs concepts entre eux. Si le système de ces relations reflète une structure cohérente qui assigne à chaque concept une place dans ce système qui revient à lui et seulement à lui, la preuve de l'indépendance exigée est fournie. Car, par une telle structure, le concept

est fixé par quelque chose qui ne dépend pas des données de la langue dont les signifiants servent à le saisir » *(ibid.,* p. 79).

Il me semble important de souligner que la portée de ces résultats tient au fait que la macro-structure sémantique de la peur a été étudiée *dans un corpus d'énoncés réalisés du français* (de façon compréhensionnelle) et non à partir d'un système qui aurait été élaboré *a priori* (de façon extensionnelle), sur la base d'intuitions ou d'une organisation des domaines d'expérience humaine, semblable au classement bien connu du *Begriffsystem* de Hallig-von Wartburg.

On a pu constater que les notions dégagées formaient des ensembles (comme /dysphorique et intensité maximale/, /corps glacé et sans mouvement, comme mort/, qui peuvent à leur tour être considérés comme une structure sémantique, une « subdivision» d'un thème (la valeur pour *ego,* les sensations corporelles, le mouvement, etc.), ou un thème (macro-structure). Ce fait rejoint une des principales difficultés rencontrées en sémantique, c'est qu'il faut à la fois distinguer des niveaux opératoires d'analyse (sans lesquels on mélange des entités de statuts différents), mais aussi reprendre les unités (les sèmes et les sémèmes), à d'autres niveaux car, comme les morphèmes (et plus généralement toute unité linguistique), ils ne sont pas limités à un palier d'analyse. On doit au contraire les appréhender par leur insertion dans des paradigmes d'unités où certains traits les différencient

> ... on a reconnu que la sémasiologie et l'onomasiologie sont des méthodes applicables à tous les rangs et que l'onomasiologie a dépassé de loin son point de départ, son origine dans le cadre de la « Wort-und Sacbforschung », des « mots et des choses » (Baldinger, *op. cit.,* p. 220).

CONCLUSION

> ...ces mots qui me servent à chaque instant et sont parfaitement clairs et immédiats pour tout le monde, jusqu'à ce qu'on les trouve isolés, obscurs et confus. Ce qui est clair comme *passage* est obscur comme *séjour.* La réflexion les brouille (Valéry).

Les résultats de cette recherche thématique, menée dans un corpus important, font apparaître que l'expression du sentiment de la peur se réalise principalement par la description de ses manifestations physiologiques. Il reste à confronter des études similaires pour chacun des sentiments, afin de vérifier leurs particularités respectives, et si le registre du corps s'avère le mode d'expression privilégié des émotions, il faut encore en préciser les représentations.

Si, en position de lecteur épisodique, on peut avoir tendance à considérer comme « allant de soi » l'emploi des mots du corps, et ceux-ci comme « pauvres au plan

sémantique » ou « démotivés », la perception change devant un corpus homogène, et ces mots (ainsi que *la proie de, saisi par,* etc.) semblent reprendre une nouvelle force d'expressivité : selon le mot de Valéry, ils s'avèrent autrement plus complexes comme « séjour » que comme « passage ».

Que l'on songe à la difficulté qu'il y aurait à restituer l'implicite que le français parvient à intégrer dans les formulations synthétiques dont j'ai donné de nombreux exemples. Cette synthèse lexicale s'est élaborée à travers le temps grâce à la mémoire collective transmise par l'institution sociale qu'est une langue. Celle-ci a enrichi de nombreux mots de sèmes afférents venus des champs d'expérience humaine où ils ont été employés en discours, et qu'on peut considérer comme des « marques sémantiques » servant de repères pour l'interprétation du sens au même titre que les marques segmentales ou séquentielles. Une locution figée comme *vision d'épouvanté* représente une forme achevée d'élaboration, une « bonne forme », résultant d'un compromis entre le plan conceptuel et le plan linguistique : elle tient compte de l'expérience humaine (et apporte les sèmes de contenu nécessaires à la compréhension) et elle exploite avec souplesse les potentialités du système de la langue, puisqu'elle permet un « jeu » sur l'actant et le patient.

L'existence d'une base textuelle comme FRANTEXT et le concours d'outils informatiques et statistiques, permettent d'envisager des recherches nouvelles en linguistique textuelle et dans le domaine des sémiotiques de la culture. Grâce à elles, la sémantique du français pourra mettre en évidence des « faisceaux de traits» qui sont comme les fils avec lesquels les écrivains inventent et tissent des toiles toujours nouvelles.

NOTES

1. Au sens de Hagège, 1985, p. 287.
2. Sur le genre de texte comme norme sociolectale, v. Rasn'er, 1989, pp. 35-53.
3. Environ 350 romans, correspondant aux 608 textes-machine obtenus quand on fait la sélection par genre proposée par le logiciel d'interrogation en ligne — STELLA — de J. Dendien (les textes longs pouvant être référencés par plusieurs cotes-machine).
4. Même si une longue tradition nous a habitués à privilégier les substantifs, il n'y a pas de raison sémantique de négliger les autres catégories morpho-syntaxiques : « pour une analyse linguistique, tous les mots sont égaux en droit ». Rastier, 1989, p. 28.
5. Une proportion atypique de 52% pour *panique,* de même que des scores de fréquence très faible pour les mots sélectionnés dans le corpus *de frayeur* (qui m'a entraînée à supprimer les résultats *te frayeur* de cette étude synthétique même si, sur le plan sémantique, les données sont cohérentes avec l'ensemble) s'expliquent par des raisons sémantiques, liées au statut particulier de chacun des substantifs dans le champ lexical.
6. Je remercie pour sa collaboration toujours patiente et efficace J. Maucourt, informaticien à l'INaLF, qui a bien voulu mettre au point les programmes d'analyses et de tris statistiques,

de sortie des contextes sélectionnés et de tableaux synoptiques présentant les résultats issus de plusieurs corpus.
V. en annexe le tableau des co-occurrences des mots du champ lexical étudié qui précise la fréquence des mots-pôles et explique que la moisson de mots sélectionnés par le test est beaucoup plus importante auprès des substantifs.
Petit glossaire des termes techniques concernant l'assistance statistique et informatique :
Co-occurrent : chaque mot sémantique d'un contexte de travail, quelle que soit sa place, est pris comme co-occurrent du mot-pôle.
Contexte de travail : pour chaque occurrence du mot-pôle, on retient une séquence (dans un corpus de référence) comportant 10 mots avant et 10 mots après (la séquence peut être écourtée par un point).
Lemme : le regroupement des formes d'un même lemme sous sa forme canonique se fait grâce à un fichier dans lequel la majorité des formes homographes sont prises en compte.
Test de l'écart réduit:

de sortie des contextes sélectionnés et de tableaux synoptiques présentant les résultats issus de plusieurs corpus.
V. en annexe le tableau des co-occurrences des mots du champ lexical étudié qui précise la fréquence des mots-pôles et explique que la moisson de mots sélectionnés par le test est beaucoup plus importante auprès des substantifs.
Petit glossaire des termes techniques concernant l'assistance statistique et informatique :
Co-occurrent : chaque mot sémantique d'un contexte de travail, quelle que soit sa place, est pris comme co-occurrent du mot-pôle.
Contexte de travail : pour chaque occurrence du mot-pôle, on retient une séquence (dans un corpus de référence) comportant 10 mots avant et 10 mots après (la séquence peut être écourtée par un point).
Lemme : le regroupement des formes d'un même lemme sous sa forme canonique se fait grâce à un fichier dans lequel la majorité des formes homographes sont prises en compte.
Test de l'écart réduit:

p est le rapport du nombre d'occurrences du corpus de travail formé par l'ensemble des contextes de travail, au nombre d'occurrences du corpus de référence (corpus ROMAN), l'écart réduit permet d'apprécier la déviation d'une fréquence observée (Fobs.) par rapport à la fréquence théorique (Fthéor.) (Fthéor. = Fabsolue*p) qu'elle devrait avoir si l'on fait l'hypothèse que les mots se répartissent au hasard dans un texte (plus le score d'écart réduit est élevé, moins la co-occurrence s'explique par le hasard). On a retenu un seuil r=3 à partir duquel on considère que la co-occurrence est non aléatoire.

7. Comme *tante* sélectionné pour sa co-occurrence avec *épouvanté,* chez 4 auteurs différents, ou *révolutionnaire* en co-occurrence avec *terreur* (sans majuscules).
8. Sur les finalités de la Base Thématique, v. É. Martin, 1993 ; dans la nomenclature des thèmes (pp. 267-283) on trouve *épouvante, horreur, peur, terreur* (avec renvoi à *épouvante).*
9. Des recherches menées à l'INaLF sur la statistique lexicale et la catégorisation devraient permettre de mettre au point prochainement des dispositifs plus sophistiqués.
10. J'emploie ce terme en hommage à la remarquable étude de K. Baldinger sur le système conceptuel du souvenir en français (v. Baldinger, 1984) : je dois beaucoup à l'ensemble des analyses contenues dans l'ouvrage cité et à ses mises au point sur les concepts fondamentaux de la sémantique.
11. J'emprunte à Hagège, 1982, pp. 100-112 la notion *d'ego,* comme centre de déixis qui me permet de référer à la personne qui éprouve le sentiment.
12. Selon le point de vue de la dialogique : sur ce concept et les autres *composantes textuelles la thématique, la dialectique, et la tactique - cf.* Rastier, 1989.
13. *Panique* est, à son entrée dans la langue au XVI^e^ siècle *(terreur Panice,* 1534, Rabelais), un adjectif dér. de Pan (dieu qui passait pour être responsable des bruits entendus dans les montagnes et les vallées), et le TLF donne 3 attestations modernes du sens étymologique : il ne devient substantif qu'en 1828-29 (chez Vidocq) pour désigner une peur collective, concept pour lequel il ne semble pas exister de désignation antérieurement en français. C'est seulement dans l'environnement de *panique* que les tests ont sélectionné *foule, gagné par, contagion* (qui se trouve également près de *crainte), galop, vent de* + *souffler,* et *courir* : le mouvement incontrôlé est particulièrement associé à la peur panique, cf. 2.4.1 pour la notion de mouvement en général dans les contextes de peur (les résultats du test apportent un éclairage particulier grâce auquel on peut fonder une étude différentielle du signifié de chacun des substantifs, adjectifs ou verbes).
Au cours de l'histoire de la langue les associations syntagmatiques évoluent avec l'évolution du signifié (en fonction des classes référentielles, c'est-à-dire du rapport signifié-concept) : un adjectif comme *panique* s'est s'employé en association avec *crainte* d'abord, puis *épouvante* (H. Pourrat, *Les Vaillances. Château des sept portes,* 1922, p. 69 et Hugo, *Les Travailleurs de la mer,* 1866, p. 354) après avoir été originellement utilisé en syntagme avec un autre substantif du même champ d'expérience humaine *(terreur* est massivement associé *à panique* entre 1500 et 1800 dans FRANTEXT — 54 attestations —, contre seulement 3 de *crainte panique).* Ensuite, on le trouve dans le champ des sentiments mais pour un autre registre : « en proie à ce *désir* panique qui ressemblait à la peur» (Alain-Foumier, *Le Grand Maulnes,*

1913, p. 67). *Peur panique* est attesté dans le fonds roman chez Hugo et Balzac (à propos de Grandet et son or), puis on observe un hiatus jusqu'à Proust ; dans l'ensemble de FRANTEXT, c'est encore *terreur panique* qui l'emporte dans la première moitié du 19e s., avant que l'emploi substantival ne gagne (faisant régresser l'adjectif).

14. Les documents de co-occurrences informatisés, faisant ressortir les associations qui sont « sémantiquement figées », bien qu'attestées dans une infinité de types d'énoncés (permis par la souplesse de la langue, et les multiples intentions énonciatives) sont indispensables pour exploiter les richesses d'une base comme FRANTEXT et les mettre à la portée de l'analyse d'une mémoire humaine. D serait particulièrement intéressant d'utiliser ce type de résultats en lexicographie pour fonder un plan d'article sur des « catégories sémantico-référentielles » plus proches des catégories cognitives de l'esprit humain que les catégories syntaxiques, ce qui permettrait de faire apparaître comment la syntaxe et les unités de contenu s'articulent dans l'élaboration du sens.
15. Les mots du champ des sentiments ont déjà été repérés comme ayant des comportements syntaxiques particuliers : on pourrait mener des études sur ce sujet, en exploitant la base FRANTEXT avec des outils informatiques et statistiques. Sur le plan diachronique, en tenant compte des faisceaux de traits sémantiques « hérités » de l'étymon, et des renouvellements apportés au cours du temps, ce domaine sémantique pourrait faire l'objet de passionnantes recherches. Juste un aperçu : le français avait à sa disposition le latin *tremere* qui signifiait à la fois « trembler » et « avoir peur ». Or il s'est donné un double moyen d'expression, *membre (craindre* par réfections successives du paradigme de conjugaison) pour désigner le sentiment (issu de *tremere),* et *trembler* pour désigner la manifestation physiologique (issu du fréquentatif *tremulare* de *tremere),* et, avec les dérivés, un double paradigme lexical est offert au locuteur.
16. C'est dans ce sens, me semble-t-il, qu'on peut dire avec G. Guillaume, qu'un sens est lié à une forme et une seule ; il faut tenir compte du « moule syntaxico-sémantique» (révélateur de la « sémantique de la syntaxe », au sens de Hagège, 1985, p. 288), des contraintes sur les classes d'actants qui peuvent occuper un rôle dans le schéma actancicl, et de « classes référentielles » dont l'inventaire n'existe que de façon intuitive *a priori,* mais qui émergent de l'analyse d'énoncés réalisés étudiés dans un corpus important comme celui d'une base textuelle (alors que les exemples forgés par les linguistes au cours de recherches théoriques ne tiennent souvent pas compte de l'ensemble des sémèmes, ou privilégient des points de détail avant d'avoir expliqué les régularités). Les classes référentielles ne sont pas en nombre illimité dans les contextes sémantiquement homogènes : si *revenant* est sélectionné par le test dans les contextes de *avoir peur* ou *effrayer,* il s'agit toujours du substantif désignant le « fantôme » et non du participe présent du verbe *revenir* ; ce verbe de mouvement n'est d'ailleurs jamais sélectionné auprès des mots désignant la peur (son score d'écart réduit est négatif) et la partie 2.4 montre que les « classes » de mouvement dans ces contextes sont relativement réduites.
17. On peut expliquer par ce facteur l'adjectif *ridicule* exprimant le j ugement porté par autrui ou par *ego* sur son propre sentiment :
« une crainte ridicule me poursuivait en effet : on ne pouvait mourir sans avoir avoué tous ses mensonges ». A. Camus, *La Chute,* 1956, p. 1519.
« Je faisais un effort pour chasser de mon esprit cette crainte irraisonnée, ridicule » Daniel-Rops, *Mort où est ta victoire ?,* 1934, p. 326.
18. On voit qu' à côté des verbes supports attendus comme *inspirer* ou *causer* considérés comme « sémantiquement » vides, *cacher* et *trahir,* s'expliquent par des notions spécifiques au thème de la peur (comme *secret* ou *inexprimable),* liées à des savoirs humains passés dans la langue.
19. À côté des énoncés dans lesquels *dire* concerne *ego* et qui justifient que ce mot soit retenu pour illustrer la notion de parole, de nombreux exemples attestent avec « on dirait » ou « à vrai dire » la notion d'indicibilité (l'obligation de garder secrète la peur) qui peut aussi être repérée dans les exemples donnés ci-dessus.
20. *Hurlement, fracas, vacarme, bruit, tapage, tumulte,* employés en syntagmes avec *épouvantable, terrible, effroyable,* etc. peuvent référer à l'agent de la peur et, suivant les contextes, dénoter soit la peur (versant *agent* ou *patient)* soit l'intensité dans le registre /dysphorique pour *ego/* en lien avec la douleur, la souffrance (morale ou physique).

21. Avec *haine* on n'emploie pas ce type de syntagmes et *yeux* n'est pas sélectionné par le test ; si *regard* et *visage* le sont, ils sont attestés dans des associations différentes de celles de la peur *(visage chargé de haine, qui respire la haine, rayonne de haine,* etc. ; on trouve de nombreux *regards de haine* mais aussi des associations avec *éclair, allumé, scintillant,* etc.). Si l'on examine un thème appartenant à un autre domaine sémantique que les sentiments, on trouve associées à *yeux* d'autres catégories référentielles : dans les contextes où *yeux* est employé pour évoquer la beauté de la femme, ou trouvera des syntagmes faisant allusion à la couleur, la taille, la forme, etc. (rejoignant le plus souvent des canons culturels). Mais si, dans les contextes de la peur ou ceux de la beauté féminine, on peut considérer *yeux* comme un « pivot de fonctions narratives », il en serait tout autrement dans un ouvrage d'ophtalmologie.
22. Sur la notion d'affférence, issue de systèmes socialement normes, v. Rastier, 1987, pp. 39-55.
23. *Mourir* et *mort* sont sélectionnés avec un score important d'écart réduit et pourtant une fréquence relative importante dans les sous-corpus, car ils sont employés dans toutes sortes de syntagmes, dont *avoir peur de mourir/de la mort,* concernant *ego* ou un autre acteur dont *ego* redoute la mort : (« ...plus souvent encore, il avait l'épouvante de mourir loin d'elle » R. Rolland, *Jean-Christophe, Antoinette,* 1908, p. 896 ; « Karelina, transie d'épouvanté, resta à le regarder mourir sans oser bouger. » M. Van der Meersch, *L'Empreinte du dieu,* 1936, p. 70 ; « La mort n'était ni plus ni moins effrayante qu'une vie qui n'avait pas été pour lui un véritable commencement » I. Monesi, *Nature morte devant la fenêtre,* 1966, pp. 252-253).
    Dans l'étude d'une œuvre on analyserait ce « danger » en le liant à un acteur, un monde, un univers, en précisant le caractère « réel » ou « imaginaire, contrefactuel », pour tel acteur, à l'instant t, ce qu'on ne peut faire sur l'ensemble de la base. On notera seulement que, en dehors des cas où la mort est un élément de la situation pour un acteur, on peut dire que, dans le roman, l'emploi de *mort et mourir* s'explique par l'expression d'une intensité maximale dans le registre dysphorique : cette axiologie est d'ailleurs intégrée à la langue par la phraséologie : *mourir de peur.* L'ensemble des résultats de cette expérience dans la base invite à considérer sous un autre jour la phraséologie, comme une somme de savoirs humains intégrés au langage, dont le degré de figement et de stabilité à travers la diachronie renseigne sur des caractéristiques humaines « intemporelles » liées à l'unicité de l'espèce.
24. Comme le rappelle C. Hagège, si la linguistique, à la fin de la seconde guerre mondiale, a « exercé une sorte de fascination sur les autres sciences humaines (...) parce que sa visée atteint au noyau le plus profond de l'espèce, et parce qu'elle s'était inventé un discours rigoureux et ordonné », on constate que depuis une vingtaine d'années, « ce magistère est contesté » (...) et que d'autres sciences humaines « semblent reléguer les spécialistes du langage dans une sorte de besogneuse arrière-garde, qui produit des travaux trop techniques, sans toujours tenir, quant aux dévoilements des nombreux mystères liés aux phénomènes humains, les promesses de naguère ». (Hagège, 1985, p. 7).
25. R. Martin, 1988 : avec l'aide du temps grammatical employé, le signifié du mot génère une image d'univers distincte de l'univers actuel *d'ego,* plaçant la référence dans le passé (sur les notions *d'univers* et *d'image d'univers,* v. aussi R. Martin, *Langage et croyance. Les Univers de croyance dans la théorie sémantique,* Bruxelles, Mardaga, 1987).
26. Ch. Bally, 1950, p. 353 : « Mais puisque le français donne une si grande place à l'expression nominale (c'est-à-dire statique des procès !) ne peut-on pas s'attendre à ce qu'il arrive à rendre des nuances aspectives indirectement, par le véhicule des substantifs que la phrase met en contact avec le verbe ? Question embarrassante, parce que les études ont été peu poussées dans cette direction ; on cherche toujours l'aspect dans le verbe lui-même, presque jamais dans son entourage. »
27. Ce trait /aspectuel/ est à considérer comme un *trait-attribut* pouvant prendre, en contexte, certaines valeurs : /val. : imperfectif/, /val. : non accompli/ etc. (de même que le trait /modalité évaluative pour *ego/* peut prendre la valeur dysphorique ou euphorique). Dans l'analyse des sémèmes en contexte, il faut le marquer comme tel *(id est* : avec son *caractère aspectuel et sa valeur)* ce qui permet de justifier cette valeur (qui peut être contenue dans un sème afférent du signifié de la lexie), par la récurrence du trait, par exemple dans le sémantisme du verbe associé, *et aussi* dans le choix du temps grammatical. On peut ainsi expliciter une analyse en termes de « génération d'univers» ou de référence à deux moments

vécus de la sphère *A'ego* (monde 1 et monde 2) qu'il faut faire intervenir pour les énoncés concernant la peur prospective, rétrospective, le pressentiment, etc. *(cf. : «* elle se voyait à l'avance, terrifiée sous son regard dur et méfiant » P. Reider, *Mademoiselle Vallentin,* 1862, p. 187 ; « il avait pour elle la répulsion terrifiée qu'on a pour les monstres » Zola, *La Bête humaine,* 1890, p. 234).

28. Sur le concept de « perception sémantique » v. Rastier, 1989, p. 9 et p. 20 et Rastier, 1991, pp. 207-223.

29. Si à la place du sème macrogénérique /humain/, le contexte valide le sème /inanimé/, avec « des mots de la peur », on se trouve devant d'intéressants exemples, fournis par les contextes de co-occurrence, où le sentiment est « attribué » à des inanimés : on peut les étudier sous l'angle du « réalisme » avec le concept sémantique de dissimilation-assimilation de traits :
« ...la tristesse infinie de ses côtes, la magnifique horreur de ses grèves qui hurlent à la mort » O. Mirbeau , *Journal d'une femme de chambre,* 1900, p. 360.
« ...des nuages éperdus qui semblaient fuir devant une épouvante » Maupassant, *Contes et nouvelles,* 1882, p. 800.
« ...sans le soleil la campagne semblait encore plus morte abandonnée effrayante par sa paisible et familière immobilité cachant la mort aussi paisible aussi familière et aussi peu sensationnelle que les bois les arbres les prés fleuris » C. Simon, *La Route des Flandres,* 1960, p. 93.
« L'aube déchirait sur l'horizon le bord de la nuit et de ses mains lentes voilait les étoiles soudain pâlies, comme peureuses à son approche » P. Hamp, *Marée fraîche vin de Champagne,* 1909, p. 85.
« Les feuilles s'envolent par bandes, reviennent aussitôt, peureuses, apprivoisées » J. Renard, *Poil de Carotte,* 1894, p. 271.

30. À rapprocher de la fréquence de co-occurrence de *peur* et *enfant,* et également de nombreuses attestations dans lesquelles *cri, hurlement,* sont employés à propos de femmes. Ce schème culturel peut s'exprimer sous différentes formes: « ...j'étais saisi du même dégoût et de la même colère de voir (...) un homme (...) se défaisant à vue d'oeil, montrant sans vergogne son âme faible et épouvantée » J. Dutourd, *Pluche ou l'amour de l'art,* 1967, p. 41.

31. Comme par exemple celui de « nuit <=> peur », et « nuit <=> froid <=> peur », qui est souvent représenté dans le corpus : « le silence et les ténèbres, deux sources d'horreur » Balzac, *Splendeurs et misères,* 1847, p. 555 ; « Dehois ! les miasmes, l'obscurité, l'horreur étaient derrière lui » Hugo, *Les Misérables,* 1862, t. 2, p. 561 ; « La maison, ... le refuge contre tout ce qui est effrayant : l'ombre, la nuit, la peur, les choses inconnues » R. Rolland, *Jean-Christophe, L'Aube,* 1904, p. 25 ; « et ce silence morne du soir glacé avait quelque chose d'étrange et d'effrayant » Maupassant, *Contes et nouvelles,* 1882, p. 1244 ; *cf.* en poésie : « Le poète aujourd'hui, quand il veut concevoir Ces natives grandeurs, aux lieux où se font voir La nudité de l'homme et celle de la femme, Sent un froid ténébreux envelopper son âme Devant ce noir tableau plein d'épouvantement » Baudelaire, *Spleen et idéal,* I, V, 1861, p. 10.

32. *Cf.* par exemple Ullmann, 1965, pp. 126-131 : « II résulte de ces enquêtes (de MM. Bally et von Wartburg) que le français moderne a une préférence très marquée pour le mot arbitraire, isolé et indécomposable. (...) Affranchi d'associations formelles, le mot se fait plus abstrait et s'intellectualise. (...) L'arbitraire du mot français s'explique donc en premier lieu par la faiblesse relative de la motivation morphologique. Le rôle des autres types de motivation est plus difficile à saisir. (...) La motivation sémantique, par contre, serait relativement riche en français pour compenser la maigreur de la motivation morphologique. »

BIBLIOGRAPHIE

BALDINGER (K.), *Vers une sémantique moderne,* Paris, Klincksieck, 1984.
BALLY *(Ch.), Linguistique générale et linguistique française,* 3e éd., Berne, Francke, 1950.
BALLY (Ch.), *Traité de stylistique française,* Genève, Georg ; Paris, Klincksieck, 1951.
HAGÈGE (C), *La Structure des langues,* Paris, Seuil, 1982 (Que-sais-je?).
HAGÈGE (C), *L'Homme de paroles : Contribution linguistique aux sciences humaines,* Paris, Arthème Fayard, 1985 (Folio Essais).
MARTIN (É.), *Reconnaissance de contextes thématiques dans un corpus textuel. Éléments de lexico-sémantique,* Paris, CNRS-DMaLF ; Didier Érudition, 1993 (Études de sémantique lexicale).
MARTIN (R.), Le Paradoxe de la fiction narrative : Essai de traitement sémantico-logique, in *Le Français moderne,* t. 56,1988, pp.161-173.
RASTIER (F.), *Sémantique interprétative,* Paris, PUF, 1987.
RASTIER (F.), *Sens et textualité,* Paris, Hachette, 1989. RASTIER (F.), *Sémantique et recherches cognitives,* Paris, PUF, 1991.
ULLMANN (S.), *Précis de sémantique française,* Berne, Francke, 1965.
WARTBURG (W. von), *FranzOsisches etymologisches Wôrterbuch,* Tubingen ; Bâle, (1922).

ANNEXES

	crainte	**effroi**	**épouvante**	**frayeur**	**horreur**	**panique**	**peur**	**terreur**
angoisse			**16**				**31**	**15**
anxiété	**6**	**3**	**4**			**2**		
affolement	**3**							**3**
colère	**21**	**16**	**10**	**4**			**46**	**15**
dégoût	**15**	**18**	**7**	**2**	**35**	**14**	**14**	**16**
désespoir			**6**	**2**		**5**		**13**
douleur	**18**	**14**	**16**					
ennui	**11**	**4**						
haine	**11**			**2**	**18**		**40**	**13**
honte	**29**	**7**					**55**	**13**
inquiétude	**13**	**5**	**5**				**25**	
rage			**5**					**6**
remords	**15**	**5**			**6**			**5**
répugnance		**6**	**6**		**4**	**4**	**7**	
solitude		**8**	**5**		**11**		**31**	
souffrance		**9**			**17**			**11**
pitié	**11**	**10**			**40**		**30**	**13**
tristesse		**10**						
étonnement	**7**	**12**	**6**	**2**				**6**
surprise		**9**	**7**					
stupeur	**4**	**12**	**12**					
curiosité	**16**	**9**		**3**	**10**			**10**
admiration	**7**	**11**			**8**			**9**
respect	28	**7**						**7**
désir	**42**	**12**	**8**					
espoir *espérance*	26 23							**10**
joie	20							20
amour	40							

Tableau I : Fréquences d'association entre les substantifs désignant des sentiments dans le corpus étudié

	crainte	effroi	épouvante	frayeur	horreur	panique	peur	terreur	effrayant	effroyable	épouvantable	horrible	terrible	craintif	épouvanté	horrifié	peureux	terrifié	effrayer	épouvanter	faire peur	terrifier	terroriser	avoir peur	craindre	redouter
fréquence	2387	1035	1079	287	2615	384	5086	1748	1170	752	839	1960	4990	348	674	30	183	248	1104	417	771	93	35	3139	4752	1130
crainte	36	5	5		12		28	8		4		14					2		7							8
effroi					10		11				3		7	2												
épouvante	5		9		16	5	20	7	5	3		7	9									2				
frayeur																										
horreur	13	10	15		78						5			3	5					3						
panique s.. s.			5			4	25	13		2			5													
peur	29		17		23	24	738				11	39							27	8	32			281		12
terreur	10		8			13		29	5	5	6	11													44	6
effrayant			5				11	6	8		3	6	11					2								
effroyable			3			2	8	4		2										2						
épouvantable		3			5		13	4	3		2	6	6													
horrible	14		6				35	11	6		6	38			3											
terrible		7	9			5			10				54		11					6						6
craintif		2			3																					
épouvanté					6		8					5	11		6											
horrifié																										
peureux	2																6		3							
terrifié																										
effrayer	5					2	16										5		9					6	9	
épouvanter					3		7			2			6											3		
faire peur							32																			
terrifier			2																						2	
terroriser																										
avoir peur							281																			
craindre		2					35											2	11		5			16	102	13
redouter	12						13						10	2											13	8

Tableau II : Fréquences d'association entre les mots du champ lexical étudié.
Note : Dans le cas de *peur* ou *horrible*, les chiffres élevés s'expliquent par le fait que chaque occurrence du mot est tantôt "mot-pôle", tantôt "mot associé" : si le mot-pôle est répété 3 fois, la fréquence d'association calculée est 6.

Françoise SURDEL-SCHEHR
CNRS, INaLF, Nancy

DÉFENSE ET ILLUSTRATION D'UN THÈME LITTÉRAIRE : LA PITIÉ

De toutes les sœurs de l'amour,
l'une des plus belles est la pitié.
(A. de Musset. *La Confession d'un enfant du siècle*).

Introduction

Les études de thèmes fleurissent en littérature, mais ce n'est pas le cas pour celui de la *pitié.* C'est pourquoi, notre propos est d'étudier un thème presque ignoré des spécialistes[1]. Bouty[2] n'a rien prévu pour « thématiser » des notions comme celles de *pitié, compassion, commisération, chanté, miséricorde,* il se contente de traduire ces termes par *bonté.* C'est, par exemple, de cette façon qu'il indexe *Les Misérables.*

La BDHL[3] cite un assez grand nombre de mots clés pour indexer *Les Misérables,* mais elle se contente du terme *bonté* pour rendre l'idée de *pitié.* M Bernard, cependant, dans sa thèse récente[4], corrige cette omission. Nous pensons, avec lui, que la *pitié* constitue un thème littéraire et nous avons l'intention d'en montrer de nombreux exemples.

On peut être particulièrement surpris de constater une telle lacune car comment ne pas reconnaître dans le titre même de l'œuvre de Hugo le sens fondamental de *misérable.* Nous trouvons par ailleurs de nombreux exemples d'emplois substantifs du mot, au XIX[e] siècle, dans le sens de : « *personne misérable, malheureuse, infortunée, digne de pitié*[5]*».* Autre exemple de l'époque : « *La population des misérables croît avec leur misère*[6]*.* » Hugo emploie *misérable* 96 fois au singulier et au pluriel, dont 59 fois comme substantif, et plusieurs fois dans le sens indiqué plus haut. Exemples : « *il faut*

bien quelque chose à ceux qui sont en bas, aux va-nu-pieds, aux gagne-petit, aux misérables » et « *d'ailleurs il y a un point où les infortunés et les infâmes se mêlent et se confondent dans un seul mot, mot fatal, les misérables* », t. 1, p. 884.

Le mot *pitié* est bien représenté dans FRANTEXT : 3 440 occurrences dans 608 romans, de 1830 à 1970[7].

Si on se reporte à l'annexe V[8], on remarque que le mot est le plus souvent cité chez Montherlant, *Les Jeunes Filles* en fréquence absolue et chez Sand, *Lélia,* en fréquence relative. Viennent ensuite, en fréquence absolue, Proust, *A la recherche du temps perdu* ; Hugo, *Les Misérables* ; Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo* ; Sand, *Lélia* ; Maupassant, *Contes,* etc. Et si l'on considère les fréquences relatives, on aura, après Sand, Montherlant, *Les Jeunes Filles* ; Bernanos, *Sous le soleil de Satan, L'Imposture* et *Le Journal d'un curé de campagne.* Bernanos est donc l'auteur de notre corpus qui emploie le plus souvent *pitié.*

Enfin, notons que la liste des titres d'œuvres, comportant notre terme[9], témoigne de la vitalité du thème.

Les outils utilisés

Nous avons interrogé la base textuelle FRANTEXT, dans laquelle nous avons puisé nos attestations, et la base de synonymes de l'INaLF. Nous avons également consulté les dictionnaires de synonymes, et nous nous sommes servi d'un outil *ad hoc* que nous nommerons « document Maucourt[10] ». Bien qu'il constitue un outil indispensable, il n'évite pas toujours le recours à un contexte élargi et même à l'ouvrage. En effet, une bonne connaissance des textes est indispensable pour tout travail de thématique et, souvent, des exemples de quelques phrases ne permettent pas d'effectuer une analyse suffisamment fine et fiable.

Les corrélats : nombreux, ils ont été extraits de FRANTEXT. Nous en donnons une liste non exhaustive en annexe. Nous sommes obligée de limiter notre étude, mais nous aurions pu nous intéresser aussi à la *miséricorde* et à la *charité,* thèmes très proches du nôtre.

L'étude rapide de la *pitié* dans *Les Misérables* et dans *Les Jeunes Filles* montre que, si on s'en tient au seul relevé des corrélats, on conclut qu'ils ont en partage le même thème, mais, en lisant les ouvrages, s'impose la certitude que dans les deux œuvres deux réalités sont opposées. Dans le roman hugolien, la pitié est présentée comme une vertu bienfaisante qui humanise Jean Valjean, en revanche, chez Montherlant, ce n'est qu'un ersatz de l'amour, un sentiment qui dégrade les deux partenaires.

Dans les deux œuvres, le relevé des corrélats apporte une riche moisson. *Les Misérables :* — (s')apitoyer 3 occurrences — s'attendrir 2 — attendrissement 11 — aumône 16 — bonté 45 — commisération 2 — compassion 9 — compatir 6
* consolation 7 — consoler 8 — faire grâce 6 — fendre le cœur 1 — larmes 32
* mansuétude 7 — miséricorde 4 — pitié 59 — pitoyable 1 — (se) plaindre 43
* serrer le cœur 4 — sympathie 7 — sympathique 4.

L'œuvre de Montherlant, *Les Jeunes Filles*[11], recèle une même abondance de termes, et pourtant la suite romanesque ne compte que 2 899 226 occurrences contre 660 904 pour *Les Misérables,* on y relève : — (s')apitoyer 1 occurrence
* (se) plaindre 38 — apitoiement 1 — s'attendrir 7 — attendrissement 1
* aumône 1 — bonté 15 — commisération 1 — compassion 4 — compatir 1
* consolation 11 — consoler 19 — larmes 41 — mansuétude 2 — miséricorde 1
* pitié 103 — pitoyable 5 — sympathie 36 — sympathique 10.

Cet exemple nous montre, d'évidence, qu'il faut, pour étudier un thème, dépasser la simple collation des corrélats et s'enfoncer plus profondément au cœur des œuvres. C'est pourquoi, afin de préciser davantage notre sujet, nous avons exploré plusieurs romans dans lesquels nous avons effectué des relevés de contextes autour de *pitié, compassion, commisération, (se) plaindre et (s') apitoyer.* Nous appuyant sur cette documentation, nous souhaitons donner, au cours de notre exposé, à la fois, une définition du sentiment très complexe de pitié, et approcher la psychologie du *pitoyable* et de l'*apitoyé.* Un aperçu de cette complexité nous est fourni par Proust :

> [...] et les yeux de Françoise se remplissaient de larmes, mais à travers lesquelles perçait la curiosité cruelle de la paysanne. Sans doute Françoise plaignait la douleur de Mme de Marsantes de tout son cœur, mais elle regrettait de ne pas connaître la forme que cette douleur avait prise et de ne pouvoir s'en donner le spectacle et l'affliction. Et comme elle aurait bien aimé pleurer et que je la visse pleurer, elle dit pour s'entraîner : « ça m'a fait quelque chose ! » *(À la recherche du temps perdu, Le Temps retrouvé, p. 849).*

Les définitions du dictionnaire

Nous nous en tiendrons à celle du *TLF* pour *pitié, commisération, compassion.*

* pitié : *«Sentiment d'affliction que l'on éprouve pour les maux et les souffrances d'autrui, et qui porte à les (voir) soulager ; disposition à éprouver ce sentiment. »*

* compassion : *« Sentiment qui incline à partager les maux et les souffrances d'autrui. »*

— commisération : *« Sentiment qui fait prendre part ou intérêt à la misère, aux malheurs d'autrui. »*

Nous déciderons de considérer les trois termes comme des synonymes parfaits que nous emploierons indistinctement dans notre exposé. Nous prenons cette liberté, car nous avons constaté que ces mots étaient souvent employés l'un pour l'autre, par les écrivains, sans qu'aucun compte ne soit tenu des nuances qui les distinguent.

Les définitions d'auteurs

Certains auteurs de notre corpus ont eux-mêmes défini la *pitié* :

> ce que nous appelons pitié n'est, le plus ordinairement, que notre mépris de ceux que nous aimons. Nous savons trop bien ce que signifie notre pitié du prochain pour ne pas redouter d'être pris en compassion à notre tour. (Milosz, *L'Amoureuse Initiation,* p. 92),
>
> ce sentiment hybride, à mi-chemin entre l'amour et l'indifférence, qu'est la pitié (Montherlant, *Le Démon du bien,* p. 1344),
>
> La pitié, c'est à dire l'entraide (Bourget, *Nos actes nous suivent,* p. 136).

Afin de mieux préciser l'objet de notre étude, nous effectuerons un rapide rappel historique de la notion de *pitié.*

1. La pitié, une vertu chrétienne

La *Bible* est riche en attestations du mot *compassion* (46), employé surtout au pluriel. Les actes de pitié de Jésus sont multiples dans le *Nouveau Testament :*

> Voyant la foule, il fut ému de compassion pour elle. (Mathieu, 9)

S'appuyant sur l'exemple du Fils de Dieu, la morale chrétienne traditionnelle prescrit aux fidèles sept actes de commisération, sept œuvres de miséricorde : — nourrir ceux qui ont faim, — donner à boire à ceux qui ont soif, — vêtir ceux qui sont nus, — visiter les prisonniers, — loger les pèlerins, — soigner les malades,— ensevelir les morts.

Dans *Théo*, la *Nouvelle encyclopédie catholique*[12], un chapitre est consacré aux problèmes moraux, et un paragraphe traite de la *compassion* et donne une définition qui convient à notre époque : *« C'est la disposition de l'âme qui se met à l'écoute des maux et des souffrances d'autrui et y fait participer par le cœur. »*

2. Ce qu'en disent les penseurs et les philosophes

Ils se sont penchés sur l'étude générale de la morale ou éthique et, à travers elle, ils ont traité de la *pitié.*

Notre propos n'est pas de résumer tous leurs travaux mais d'examiner rapidement la théorie de trois d'entre eux : J.-J. Rousseau, A. Schopenhauer et Alain.

— ROUSSEAU

Dans maints de ses ouvrages, Rousseau aborde notre thème[13]. Nous empruntons ici quelques éléments d'analyse à M. Tlili[14].

Dans le *Discours,* la pitié apparaît comme une vertu naturelle : la nature a donné à l'homme la pitié à l'appui de la raison et de la pitié découlent toutes les vertus sociales. Générosité, clémence et humanité, c'est la pitié appliquée aux faibles, aux coupables, à l'espèce humaine en général. La pitié est un sentiment qui modère l'amour de soi. Il nous porte au secours sans réflexion. La pitié retient de mal faire.

Dans les *Lettres à d'Alembert,* la pitié est stérile qui n'a jamais produit le moindre acte d'humanité. Elle peut être une émotion passagère et vaine.

Dans *La Nouvelle Héloïse,* la pitié est barbare qui se contente de détourner les yeux des maux qu'elle pourrait soulager.

Dans le *Discours,* la pitié, selon Rousseau, appartiendrait presque au domaine de l'instinct : « *vertu d'autant plus universelle et d'autant plus utile à l'homme qu'elle précède en lui l'usage de toute réflexion et si naturelle que les bêtes mêmes en donnent quelquefois des signes sensibles... »*, p. 154.

— SCHOPENHAUER[15]

Schopenhauer se réclame de Rousseau : « *ma théorie a pour elle l'autorité du plus grand des moralistes modernes* [...] *J.-J. Rousseau. »* D'après Schopenhauer, deux morales s'opposent : une reposant sur la seule religion, l'autre, une morale naturelle, fondée dans la nature des choses.

Schopenhauer part du postulat qu'il y a des hommes qui agissent d'une façon désintéressée. « *Ainsi il suffit d'un motif intéressé qu'on découvre derrière un acte, s'il a agi seul, pour enlever à l'acte toute sa valeur morale, et s'il n'a été que secondaire, pour le ravaler. Donc l'absence de tout motif égoïste, voilà le critérium de l'acte qui a une valeur morale ».*

Pour Schopenhauer, la pitié et la charité sont des *vertus cardinales* dont découlent toutes les autres. L'une et l'autre ont leur racine dans la compassion naturelle, « *c'est un produit primitif de la nature, elle fait partie de la constitution même de l'homme... si elle manque à quelqu'un, celui-là on le nomme un inhumain » ;* du reste *humanité,* bien souvent, est synonyme de *pitié.*

— ALAIN[16]

Alain a une opinion sur la pitié, diamétralement opposée à celle de Rousseau. Il écrit : *« Il y a une bonté qui assombrit la vie, une bonté qui est tristesse, que l'on appelle communément pitié, et qui est un des fléaux humains. »,* p. 60. « *Nul n'aime inspirer la pitié »,* p. 60.

« Nous sommes empoisonnés de religion. Nous sommes habitués à voir les curés qui sont à guetter la faiblesse et la souffrance humaines, afin d'achever les mourants d'un coup de sermon qui fera réfléchir les autres », p. 61.

Nous retrouverons des personnages de romans qui ont adopté cette vison négative de la pitié, mais peut-on, sous cet angle, encore parler de vertu ? Sans être toujours aussi extrêmes, le plus souvent, les écrivains de notre corpus ont dépeint toutes les nuances de pitié en présentant des acteurs dans des scénarios, des attitudes et des rôles très différents.

La pitié, l'apitoyé et le pitoyable

Au début de cette étude, un certain nombre de questions se posent : — qui ressent la pitié ?, — pour qui ?, — pourquoi ?, — pousse-t-elle à l'action ?, si oui, sous quelle(s) forme(s) ?, — est-elle sollicitée ?, si oui, en quels termes ?,

* est-ce un sentiment agréable pour celui qui donne sa pitié et pour celui qui la reçoit ?, — quelles sont les manifestations comportementales des deux parties ?,
* est-elle perçue comme un devoir par celui qui la ressent ?, — est-ce un sentiment naturel, spontané comme le pense Rousseau ?

Dans le scénario de la pitié, il y a souvent deux protagonistes : d'une part celui qui donne et, d'autre part, celui qui reçoit et qui peut aussi se trouver en situation de demandeur et même de suppliant. Nous les nommerons l'*apitoyé* et le *pitoyable* ou, selon la terminologie de Schopenhauer, l'agent et le patient. Notons que l'agent et le patient peuvent être un groupe, une collectivité, voire toute une ville. Quels rapports entretiennent-ils ?
De même que l'on constate la dualité des actants, de même la pitié a un double aspect : celle qui est agissante et celle qui n'est que de surface ; la pitié fortement ressentie et la pitié tiède qui n'est que faux-semblant.

Quantité/qualité

Si les auteurs, par des phrases comme celle de Gide : *mais je l'aimais, si Von veut entendre par là de la tendresse, une sorte de pitié (V Immoraliste,* p. 373), entretiennent un certain flou dans l'analyse des sentiments de leurs personnages, ils quantifient et qualifient abondamment la pitié ressentie ou reçue. L'étude de la liste des syntagmes[17] fait apparaître une assez grande variété dans la détermination de ce sentiment, ce qui sera confirmé par les observations, faites par ailleurs, sur le fonctionnement de pitié.

Qualité de la pitié

On peut classer les adjectifs relevés en deux grands groupes : positifs et négatifs.

POSITIFS : *admirable, affectueuse, aimable, amicale, amoureuse, attendrie, bienfaisante, bienveillante, caressante, céleste, chaleureuse, charitable, complaisante, consolante, consolatrice, courtoise, délicate, divine, douce, énergique, fraternelle, généreuse, grave, humaine, heureuse, indulgente, infatigable, intime, maternelle, navrée, noble, paternelle, poignante, protectrice, pure, religieuse, sans réserves, sereine, sincère, supérieure, sympathique, tendre, violente, vraie.*

NÉGATIFS : *amère, agacée, amusée, atroce, anxieuse, bourrue, condescendante, déchirante, dédaigneuse, dévastatrice, douloureuse, effarée, égoïste, étrange, évanouie, exténuante, facile, glacée, grossière, hautaine, inquiète, insultante, ironique, irritable, méprisante, narquoise, rageuse, railleuse, sombre, vengeresse.*

Quelques adjectifs n'entrent dans aucune de ces catégories, soit parce qu'ils ont une coloration neutre, comme *banale, simple, tranquille,* soit parce qu'on ne pourrait décider de leur place qu'en contexte, c'est le cas de : *dévote, furtive, impérieuse, langoureuse, naïve, subite.*
On relève aussi une quinzaine d'emplois de *plaindre sincèrement* qui semble être une façon de parler stéréotypée, chez Huysmans, Balzac, Bernanos, Fromentin, etc.

À travers le premier groupe, la pitié nous apparaît comme un sentiment à la fois agréable et sérieux qui anime des êtres de bonne volonté souhaitant soulager le mal d'autrui.
En revanche, le deuxième groupe donne une impression de discordance, ce sont des termes qui jurent d'être associés à nos mots-clés. Nous verrons qu'ils dépeignent pourtant une réalité de la vie affective des personnages de romans.

Quantité de pitié

Le nombre d'adjectifs donnant une idée de grandeur ou d'intensité sont assez peu nombreux : *infime, grande, mesurée, profonde, immense, vive*, et *violente* qui indiquent à la fois l'intensité et la qualité du sentiment. Mais cette connaissance nous est fournie par d'autres termes : *une nuance de pitié, une pointe de pitié, pendant un clin œil j'ai eu pitié, une profondeur inexprimable de pitié, une double vague de pitié et d'amour, pitié sans fond, de tout mon cœur, beaucoup, du plus profond de son âme, vivement,* etc.

La « formidable pitié divine »

Dans les œuvres de notre corpus, la pitié divine est assez peu décrite. Vigny évoque le *sentiment divin de la compassion. (Servitude et grandeur militaires,* p. 121).
À un haut degré de spiritualité, l'apitoyé semble être inspiré par Dieu et il manifeste les mêmes sentiments vis à vis des autres hommes que Dieu envers ses créatures. Le chrétien implore la pitié d'abord pour lui-même : prenez-moi en pitié mon Dieu (Soulié, *Les Mémoires du diable,* p. 234)

mais aussi pour ses semblables :

> que le ciel ait pitié de nous (Du Camp, *Mémoires d'un suicidé,* p. 134)

avec lesquels il entre en communion :

> leurs âmes, agissant à l'envi les unes sur les autres, se communiquèrent ainsi leurs sentiments et se confondirent dans une commisération religieuse (Balzac, *Un épisode sous la terreur,* p. 440)

ou pour une créature particulière :

> mon Dieu, vous le prendrez en pitié (Soulié, *Les Mémoires du diable,* p. 169).

Chateaubriand exhorte les chrétiens à manifester des sentiments de compassion :

> tâchons en nous montrant vrais chrétiens de les appeler à la lumière de l'évangile. Plus ils sont misérables et dépourvus des biens de la vie, plus nous devons plaindre leurs foiblesses. *(Les Natchez,* p. 158).

Zola apporte un regard différent sur le rôle des religions : il agonisait devant ce mensonge charitable des religions, dont la pitié cache aux faibles la vérité terrible. *(La Joie de vivre,* p. 990).

Quant à Daniel-Rops, il nie toute valeur à la pitié :

> La pitié est un sentiment de faible. Si l'être que vous devez sacrifier n'est pas capable de se défendre seul, pourquoi, vous, le défendriez-vous. *(Mort où est ta victoire '!,* p. 161).

A. l'apitoyé :

Ce peut être un homme ou une femme, bien que *« les femmes* [soient] *plus près que les hommes de la nature angélique, en ce qu'elles savent mêler une tendresse infinie à la plus entière compassion. »* (Balzac, *Histoire de C. Birotteau,* p. 326)

On rencontre de véritables professionnels de la pitié :

> Elle ne pouvait entendre parler d'une catastrophe, d'une maladie ou d'une affliction sans qu'aussitôt elle s'élançât afin de répandre... le dictame de ses conseils et l'éiectuaire de sa compassion. (Bloy, *Histoires désobligeantes, p.* 230),
>
> [elle] traitait Paul comme... une pauvre loque qu'il fallait plaindre. Elle deviendrait infirmière des hôpitaux. (Cocteau, *Les Enfants terribles,* p. 63).

Montherlant souligne l'aspect typiquement féminin de la gestuelle :

> elle se pencha sur lui... avec compassion, dans un geste très "femme". *(Pitié pour les femmes, p.* 1163).

L'agent n'est quelquefois pas précisé, c'est l'opinion publique : On

> le plaignait (Zola, *Le Ventre de Paris,* p. 851).

L'esclavage de la pitié — son rejet

L'agent se sent souvent étouffé par le sentiment importun de la pitié qui l'emplit et le domine :

> Lui restait l'esclave de la compassion pour sa mère, de l'obéissance. (Adam, *L'Enfant d'Austerlitz,* p. 524),

il se retient :

> il évitait de s'abandonner à la compassion (Tharaud, *L'Illustre Écrivain,* p. 98),

il ressent du dégoût :

> la lâcheté de la compassion, la pitié et le dégoût de la pitié (Milosz, *L'Amoureuse Initiation,* p. 232).

La pitié peut investir l'agent malgré lui :

> on ne pouvait se défendre d'un sentiment de compassion (Toepffer, *Nouvelles genevoises,* pp. 428-429),
>
> il fut rempli de pitié, et sa pitié ne lui faisait pas de bien (Montherlant, *Le Songe,* p. 52), elle fut envahie par la pitié la plus vraie (Gobineau, *Les Pléiades, p.* 208).

Les délices de la pitié et ses bienfaits

A contrario, certains personnages disent leur bonheur de ressentir de la compassion pour autrui. Certains, même, regrettent de ne pouvoir éprouver ce sentiment :

> Françoise en veut aussi à Melle Courtaud non certes d'avoir eu des malheurs... mais de ne pas parvenir à vous inspirer de la compassion, de la sympathie, alors que ses malheurs l'en rendraient digne. (Romains, *La Douceur de la vie,* p. 54).

D'autres ressentent la pitié comme un sentiment pacificateur, au regard des tumultes de l'amour :

> elle sentit son âme s'amollir, la tendre pitié adoucit la rudesse de cette âme (Sand, *Lélia,* p. 314).

Enfin pour d'autres encore, ressentir de la pitié constitue une véritable jouissance :

> Ses pièces n'avaient pas souffert, il plaignait le désastre des autres, avec des ricanements de joie intime. (Zola, *La Terre,* p. 201),
>
> Toutes deux, elles avaient la dignité pincée, aigre-douce des personnes que chacun est enchanté de plaindre. (Balzac, *Les Illusions perdues,* p. 92),
>
> [les] plaisirs de la compassion la plus naturelle. (Toepffer, *Nouvelles genevoises,* p. 54),
>
> II voulait qu'elle fût malheureuse, tant il goûtait en ce moment de volupté à la plaindre (Martin Du Gard, *Les Thibault,* p. 811).

Proust dépeint le plaisir de plaindre comme un sentiment très subtil qui se nourrit de revanche :

> Pour en revenir à l'antipathie qui animait les Courvoisier contre la duchesse de Guermantes, les premiers auraient pu avoir la consolation de la plaindre tant qu'elle fut jeune fille, car elle était alors peu fortunée. *(A la recherche du temps perdu, Du côté de Guermantes,* p. 446).

Les sentiments mêlés

La pitié n'est pas un sentiment simple, il peut s'y mêler beaucoup d'autres émotions.

Si l'on s'en tient seulement à l'examen de la liste des syntagmes formés de *pitié* et d'un autre substantif, on prend conscience de la complexité du sentiment étudié.

La pitié est gratifiante : elle est teintée *d'admiration, d'allégresse, d'amitié* ou *d'amour.* Elle peut apporter le *bonheur* comme le *chagrin,* être un acte de *chrétien,* être inspiré par la *clémence* aussi bien que par la *colère,* le *courage* ou la *crainte.* Teintée de *découragement,* elle confine quelquefois au *dédain,* au *mépris,* voire au *dégoût* et au *désespoir.* La *haine* l'inspire également bien que l'apitoyé en ressente *honte* et *horreur.* Elle engendre un désir de protéger, d'être tendre.

Nous pourrions continuer de lier ainsi tous les termes qui se trouvent dans l'environnement textuel de notre mot pivot. Le retour à des contextes plus larges nous conduit à tenir un discours de même nature. L'apitoyé est un être partagé qui éprouve souvent plusieurs sentiments à la fois. La pitié est rarement un sentiment empreint de pureté absolue. Les éléments les plus hétéroclites peuvent coexister :

> [Ils] considèrent un auteur avec un sentiment où il entre de la terreur, de la compassion et de la curiosité (Balzac, *Histoire de César Birotteau,* p. 179)

ou bien, deux sentiments opposés sont ressentis en même temps par le patient :

> il se sentait frappé d'une sorte d'horreur mêlée d'une compassion (Musset, *Mimi Pinson,* p. 235)

des impressions diverses, mais de même nature peuvent s'unir :

> et l'inquiétude, la compassion, des mouvements de tendresse irrésistible s'emparant de son cœur (Sand, *La Mare au diable,* p. 86),
>
> les fracas puissants de la volupté, de la compassion qui déchire, de la tendresse infinie tordues en un seul carreau (Bloy, *La Femme pauvre,* p. 197).

La confusion des sentiments peut être telle que l'agent ne sait plus très bien ce qui se passe en lui :

> Ce n'était pas la crainte, et non plus la pitié, c'était cela ensemble et quelque chose de plus qui ressemblait à une satiété naturelle, à l'écœurement de l'âme elle-même. (Bernanos, *L'Imposture,* p. 529).

Il arrive même que des sentiments s'annulent :

> les deux impulsions pitié et hostilité se neutralisant l'indifférence se réinstallant alors (Simon, *La Route des Flandres,* p. 303).

Un cas particulier : amour et pitié

Si amour et haine sont souvent considérés comme des sentiments allant de pair, bien qu'opposés, nous pouvons en dire autant de pitié et d'amour qui entretiennent des rapports de bon voisinage :

> il les aimait avec une sorte de pitié tendre (Roy, *Bonheur d'occasion,* p. 249), un
>
> regard qui a pitié et qui vous aime (Rolland, *Jean-Christophe,* p. 1234), je vous
>
> aime avec une nuance de pitié (Barrés, *Un homme libre,* p. 121),
>
> c'est de tant de pitié qu'est sorti tant d'amour (Borcl, *Champavert, les contes immoraux,* p.16),

ces rapports peuvent être ambigus :

ton triste amour plein de pitié (Musset, *Confession d'un enfant du siècle, p.* 243).

La compassion peut s'inscrire dans une stratégie amoureuse, être les prémices d'un sentiment plus tendre, ou, au contraire, mener au mépris ou à la haine ou, encore, n'être qu'un substitut de l'amour, un état qu'on ne dépassera jamais :

Hermine ne m'aime pas encore..., mais elle me plaint (Ponson du Terrail, *Roccanbole,* p. 665),

Les hommes, de leur côté, affectaient de me plaindre pour offrir de me consoler. (Maurois, *Climats,* p. 215).

La charité active ou la vraie commisération se moque de la commisération

II faut bien reconnaître que la pitié, en s'exprimant par une larme, un sourire, un geste, se borne ainsi à quelques manifestations extérieures, mais n'engage pas l'apitoyé dans la voie de la charité, de l'aumône, de la réparation d'une injustice. Même si son sentiment est sincère, il ne paye pas souvent de sa personne. Les exemples du contraire ne sont pas très nombreux dans notre corpus.

La pitié agissante[18] :

Le patron avait congédié l'amant et l'amante, mais lui, le surlendemain, était venu pleurer sur ses cheveux blancs et par commisération on l'avait repris. (Huysmans, *Les Sœurs Valard,* p. 85),

elle embrassa la barbe hideuse du comédien et lui jetant tout ce qu'elle avait en poche (Huysmans, *Marthe, histoire d'une fille,* p. 131),

cédé par pitié un morceau de son grabat (Beauvoir, *Les Mandarins,* p. 530),

un homme se prit de pitié pour elle et entreprit sa guérison morale et physique. Dumas, *La Dame aux camélias*, p. 6).

L'apitoyé peut être, à la fois, sensible au malheur universel et conscient que son action réelle ne peut qu'être limitée aux personnes proches :

Je sais qu'il y a dans ce monde beaucoup plus de malheureux que je n'en puis soulager. Ceux que je ne connais pas, je les plains ; mais, si j'en vois un, il faut que je l'aide. (Musset, *Mimi Pinson,* p. 241).

Proust dénonce le faux semblant de la commisération :

Quand, plus tard, j'ai eu l'occasion de rencontrer au cours de ma vie, dans des couvents par exemple, des incarnations vraiment saintes de la charité active, elles avaient un air allègre, positif... de chirurgien pressé, ce visage où ne se lit aucune commisération,... et qui est le visage sans douceur, le visage antipathique et sublime de la vraie bonté. (À *la recherche du temps perdu, Combray, p.* 82).

L'apitoyé dit, à celui qui souffre, combien il compatit :

comme je te plains (Balzac, *La Cousine Bette*, p. 256).

Le personnage peut préférer souffrir lui-même plutôt que d'assister à la peine de l'autre, avoir pitié c'est se mettre à la place de celui qui est malheureux :

> cette plainte muette éveilla dans mon cœur un sentiment chevaleresque. J'étais résigné à souffrir mais voir le supplice de Mary-Ann était chose au-dessus de mes forces. (About, *Le Roi des montagnes,* p. 112),
>
> Je le plaignais ; je me mettais à sa place *(Ibid.,* p. 216),

même s'il n'a jamais ressenti des maux identiques :

> « J'ignore ces chagrins-là..., mais je vous plains de toute mon âme » et je ne doutais pas qu'il ne me plaignît en effet du fond du cœur (Fromentin, *Dominique,* p. 272),

et à plus forte raison s'il a connu pareille douleur :

> je vous l'avoue, j'ai connu ce que vous souffrez et je vous plains du fond de mon âme (Gobineau, *Les Pléiades,* p. 212).

Les limites de la pitié :

> ils vous consoleront car moi je ne puis vous plaindre (Dumas, *La Dame aux camélias,* p. 36).

L'apitoyé se livre à une comparaison mentale entre soi et l'autre :

> il plaignait le malheureux enfant... et l'analyste lucide qui était en lui ne pouvait se retenir d'observer la différence entre la sorte de désespoir propre au poète et celui qu'il avait éprouvé lui-même. (Bourget, *Mensonges,* p. 397).

L'identification est totale chez un personnage de Bourget : il

> se plaignait en plaignant la victime. *(Ibid.,* p. 447).

Pour l'agent généreux, la pitié l'emporte sur tout autre sentiment péjoratif, même légitime :

> Lorsqu'elle m'a menti..., je me mets à la plaindre de ses infamies au lieu de lui en vouloir *(Ibid., p. 62).*

Les romanciers jugent de la qualité de la pitié en général et énoncent, ou font énoncer par leurs personnages des jugements critiques sur ce sentiment et, ce faisant sur la nature humaine :

> Comme l'homme est dur malgré ses cris de pitié, comme la douleur des autres lui semble légère, quand la sienne n'y est pas mêlée. (Dorgelès, *Les Croix de bois,* pp. 99-100)[19].

B. Le pitoyable

Comment se manifeste la pitié

La mimique de la pitié est très limitée. Il n'y a pas de gestuelle typique sinon les larmes qui sont versées aussi bien par l'apitoyé que par le pitoyable, larmes qui montrent que l'on souffre et larmes qui indiquent que l'on partage cette souffrance :

Une « surface de larmes » ou la « voie humide », pitoyables et apitoyés pleurent beaucoup :

> C'est qu'en effet il n'y a jamais dans le voluptueux qu'un semblant de compassion, une surface de lannes. (Sainte-Beuve, *Volupté,* p. 145),
>
> il m'a prédit que de la vie je n'obtiendrais une femme comme il faut, sans l'aimer, autrement que par la pitié, les lannes et tout ce que ce chimiste de malheur appelle la voie humide. (Stendhal, *Lucien Leuwen,* p. 362).

Le siège corporel de la pitié c'est le visage qui peut être affecté tout entier : Le visage altéré de pitié et de chagrin. (Martin du GanJ, *Jean Barois,* p. 363)

et, plus particulièrement, le regard :

> Magdeleine leva sur lui un regard de compassion. (Karr, *Sous les tilleuls,* p. 18),
>
> des regards d'une compassion pleine de malaise revenaient toujours vers le pauvre être infirme (Zola, *Germinal, p.* 1224),
>
> Son regard resplendissait de cette sorte de pitié qu'on ne voit qu'aux yeux des mères. (Bernanos, *La Joie,* p. 593)

ou le sourire :

> avec un de ceux-ci [des agents] Costals avait échangé un sourire de commisération désolée (Montherlant, *Les Jeunes Filles,* p. 1062)

c'est aussi le cœur (les exemples abondent : 69) :

> mais son cœur se serrait cependant de pitié (Bernanos, *Une nuit,* p. 32),
>
> une espèce de pitié cria dans le cœur de l'abbé (Bernanos, *L'Imposture,* p. 380),
>
> c'est atroce et je plains Yvonne de tout mon cœur (Gide, *L'École des femmes,* p. 1275).

Pour France, ce sont les entrailles qui sont le siège de la pitié : La pitié est dans les entrailles comme la tendresse est sur la peau. *(Le Lys rouge,* p. 58).

La pitié peut s'exprimer dans les paroles que l'on prononce ou dans le ton de la voix :

> et quelques paroles de compassion parvinrent aux oreilles de Dantès (Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo,* p. 242),
>
> Quant au vieux Michaud, il poussait des exclamations d'effroi, de commisération, d'etonnement (Zola, *Thérèse Raquin,* p. 74).

Le vocabulaire employé par les auteurs est singulièrement restreint dans beaucoup d'exemples :

> pauvre petite enfant (Groult, // *était deux fois,* p. 345),
>
> pauvre femme vieillie (Ponson du Terrail, *Rocambole,* p. 12),
>
> /es pauvres gens (Farrère, *L'Homme qui assassina,* p. 106)

on pourrait multiplier les citations dans lesquelles apparaît l'adjectif pauvre.

L'apitoyé peut aller jusqu'à manifester sa compassion par des gestes :

> vous tous qui me portez des regards de pitié et pressez ma main avec compassion (Ponson duTerrail, *Rocarnbole,* p. 336),
>
> avec un geste outré de compassion, il attira devant soi le Goliath (Cladel., *Ompdrailles,* p. 211),
>
> il secoua la tête d'un air de compassion (Bernanos, *Un crime,* p. 762),
>
> elle haussa les épaules d'un air de pitié (Zola, *Nana*, p. 1266)

son corps entier en est affecté :

> tout ce qu'elle voyait et sentait autour d'elle la laissait frissonnante d'une pitié immense. (Zola, *Une page d'amour,* p. 830).

Il arrive que l'acte ne soit qu'évoqué et qu'il ne parvienne pas à son accomplissement :

> II eût voulu serrer ce malheureux dans ses bras (Martin Du Gard, *Les Thibault,* p. 1203).

Quelquefois le geste accompagne la parole :

> dans un élan de compassion maternelle, elle se pencha sur lui, elle lui parla affectueusement (Rolland, *Jean-Christophe,* p. 362).

On peut même parler d'un degré zéro de la pitié :

> Le silence était quelquefois la dernière expression de l'ironie, la seule ressource de la compassion (Jouhandeau, *Monsieur Cadeau intime,* p. 137).

Le personnage d'Erckmann-Chatrian est sans doute l'un des êtres les plus démonstratifs que nous ayons rencontrés :

> — HÉ ! s'écria David en haussant les épaules avec une grimace bizarre, la tète penchée et les mains jointes d'un air de pitié profonde. *(L'Ami Fritz,* p. 215).

Il semble que, pour un auteur au moins, il existe un air spécial de commisération, peut-être celui des ecclésiastiques :

> L'abbé Pirard le rappela, et de l'air de la commisération, ajouta... (Stendhal, *Le Rouge et le noir,* p. 190).

Envers qui s'exerce la pitié

Si on est un chrétien, elle doit s'exercer envers tout un chacun :

> Un admirable sentiment éclôt en lui, l'oubli de soi et la pitié pour tous. (Hugo, *Les Misérables,* p. 816)

mais, le plus souvent, c'est le faible qui en est l'objet :

> La prendre dans ses bras, bercer, endormir cette faiblesse... toute la pitié que Jacques, ce soir, avait du monde, décupla soudain sa compassion pour cet être fragile et las (Martin Du Gard, *Les Thibault,* pp. 622-623).

De quoi a-t-on pitié ? On plaint le malheur, le deuil, la maladie, c'est-à-dire toutes sortes de douleurs physiques et morales :

je ne peux pas vous plaindre, je vous plaindrais si vous étiez malade, s'il vous était arrivé malheur, si vous aviez perdu un parent (Proust, À *la recherche du temps perdu,* p. 107),

L'extrême malheur lui avait inspiré tant de pitié (Stendhal, *La Chartreuse de Parme,* p. 303).

On plaint pour des raisons anodines, c'est façon de parler :

Je vous plains, Edouard, de sortir après déjeuner par cette chaleur. (Chardonne, *L'Epithalame p.* 65).

La pitié : sentiment fragile

Il faut peu de chose pour que la pitié tiédisse ou se fane :

La présence de Largilier l'intimida encore, coupa les ailes à la compassion. (Malègue, *Augustin ou* te *maître est là,* p. 478),

l'irrévérence d'Antoine à l'égard de leur père le froissa si profondément qu'il ravala ses paroles de compassion. (Aymé, *La Jument verte,* p. 118).

Comprendre et plaindre

II y a dans le sentiment de pitié profondément ressentie la compréhension de l'autre :

Je ne la blâme pas. Je la comprends et je la plains. (Montherlant. *Les Jeunes Filles,* p. 1021),

ce petit incident m'a du moins permis une chose : comprendre une certaine catégorie de gens, et les plaindre (Montherlant, *Les Lépreuses,* p. 1393).

Le patient préfère quelquefois être compris plutôt que plaint :

Elle ne demandait pas d'être admirée ni plainte, mais d'être comprise. (Mauriac, *Le Mystère Frontenac,* p. 17).

Il demande également qu'on l'aide à se comprendre lui-même :

La pitié que je réclame de vous ce n'est pas une compresse sur mon front, un bol d'eau fraîche, une tisane, c'est de me comprendre. Aidez-moi à me comprendre par pitié. (Gide, *Le Prométhée mal enchaîné,* p. 332).

Un sentiment de pur instinct ou un sentiment dénaturé

Fromentin dit de ses personnages qu'il n'y a entre eux *« que cette commisération de pur instinct » (.Dominique,* p. 269).

Certains personnages ont une attitude méprisante envers celui qui souffre et bien que l'on emploie encore les termes de *pitié, compassion* ou *commisération,* il semble que tout sentiment d'humanité soit écarté de l'esprit ou du cœur du pseudo-apitoyé :

Ils avaient une compassion ironique et un peu méprisante pour ce pauvre diable (Rolland, *Jean-Christophe,* p. 815),

> On n'y trouvait pas de chaleur secrète mais une sorte de compassion raisonnée et froide (Abellio, *Heureux les pacifiques,* p. 199).

La pitié peut être empreinte de cruauté et ne plus présenter qu'une caricature de sentiment charitable :

> une pareille histoire fait rire de pitié (Erckmann-Chatrian, *Histoire d'un paysan,* p. 260),
>
> II considéra le petit Monsieur du Thillot avec une grimace de compassion goguenarde (Duhamel, *La Passion de Joseph Pasquier,* p. 12),
>
> Et elle le plaignait d'une voix si cruellement moqueuse (Zola, *Son Excellence Eugène Rougon,* p. 341),
>
> à une joie sadique, se mêlait une infinie pitié (Daniel-Rops, *Mort où est ta victoire ?,* p. 442),
>
> un mélange de pitié paternelle et de plaisir vicieux à aider un vieillard (Druon, *Les Grandes Familles,* p. 80).

Même les médecins montrent quelquefois une commisération de circonstance, voire de routine :

> il lui faisait écouter avec une compassion ironique les doléances de ses malades, sans rien tenter pour les guérir (Rolland, *Jean-Christophe,* p. 1022),
>
> le docteur avait jeté sur le malade un de ces regards hippocratiques, où la sentence de mort, quoique cachée sous une commisération de coutume, est toujours devinée (Balzac, *Le Cousin Pons,* p. 102).

Vigny met en garde contre une certaine sécheresse du cœur qui fait qu'on s'endurcit contre la pitié :

> On s'exerce à durcir son cœur, on se cache de la pitié, de peur qu'elle ne ressemble à la faiblesse ; on se fait effort pour dissimuler le sentiment divin de la compassion, sans songer qu'à force d'enfermer un bon sentiment on étouffe le prisonnier. *(Servitude et grandeur militaires,* p. 121).

Il existe au moins trois sortes de patients, ceux qui exigent d'être plaints ou qui sont tentés de demander de la pitié mais qui se retiennent, ceux qui ne demandent rien mais qui l'accueillent avec reconnaissance et ceux qui la refusent.

1. *Les **demandeurs** :*

Ils sollicitent la pitié de plusieurs façons. Très discrètement :

> le sien [de regard] cherche naïvement votre compassion, votre sympathie, mais avec une noblesse ! (Bernanos, *Journal d'un curé de campagne, p.* 1118),
>
> Caravan s'approcha d'eux, en quête de commisération (Maupassant, *Contes,* p. 353)

avec des remords :

> [le] prêtre se reprochait avidement son timide appel à la pitié comme une faiblesse. (Bernanos, *Sous le soleil de Satan,* p. 131)

ils implorent avec détermination :

> J'étais si épuisé ce matin que j'aurais donné je ne sais quoi pour une parole humaine de compassion, de tendresse. (Bernanos, *Journal d'un curé de campagne,* p. 1100),
>
> — Secourez-moi ! pardon ! pitié ! grâce ! sauvez-moi ! (Maupassant, *Contes,* p. 1115)

avec désespoir :

> il l'adjure d'avoir pitié, le supplie de l'épargner, sanglote, pleure (Huysmans, *Là-bas,* p. 22),
>
> II avait machinalement levé les yeux vers le ciel... cherchant dans sa tête quelqu'un auprès de qui se réfugier, auprès de qui quêter un regard de compassion. (Martin Du Gard, *Les Thibault,* p. 907).

Remarquons, dans ce dernier exemple, la modicité de la demande du personnage, il ne souhaite pas une aide mais réclame seulement un peu de compassion.

Certains êtres décrètent eux-mêmes qu'ils sont pitoyables :

> il se trouvait bien à plaindre (Cladel, *Ompdrailles,* p. 144).

Il y a aussi ceux qui exploitent les bons sentiments de leur entourage :

> II enrage de bouder, mais il lient bon, afin qu'on le plaigne et qu'on en passe par ses volontés. (Zola, *La Conquête de Plassans,* p. 1066).

2. Les reconnaissants pour les bienfaits prodigués par l'agent :

> Toute ma vie est en vous. Fée aux miettes, et votre seule compassion pour ma solitude et pour ma misère m'a forcé à la supporter sans découragement et sans dégoût. (Nodier, *La Fée aux miettes,* p. 176).

Le personnage de Queneau prend plaisir à se faire plaindre :

> Jacques qui se délectait de subir la pitié d'une femme et de boire le lait amer de la mendicité aimable. *(Loin de Rueil,* p. 155)

et celui de Du Camp décrit complaisamment sa jouissance :

> Je me baignais dans la pitié de cette enfant, et je sentais s'amollir toutes les colères douloureuses qui m'avaient fait souffrir. Une sorte de lassitude attiédie détendait mes membres et coulait lentement dans mon être rasséréné. *(Mémoires d'un suicidé,* p. 118).

Il y a chez un personnage de Gobineau une certaine perversité dans la complexité des sentiments ressentis :

> Elle ne souffrit aucunement de ses infidélités ; bien au contraire, car elle eut une révélation que beaucoup de gens la plaignaient, et, certainement, unir aux bénéfices de l'insensibilité ceux de la sympathie qu'on vous porte pour un malheur qui ne vous cause aucune souffrance, il n'y a rien de plus complètement agréable. *(Les Pléiades,* p. 120).

Pour certains, la compassion témoignée est leur seule raison de vivre :

> Et je m'imaginais que, sans sa compassion, ce n'était pas la peine de vivre. (Toepffer, *Nouvelles genevoises,* p. 113).

3. *Ceux qui refusent la pitié :*

> les méchants vous déchirent, les pires vous plaignent (Hugo, *Les Travailleurs de la mer,* p. 405)

et qui le disent :

> Je n'aime pas qu'on me prenne en commisération, surtout quand je ne mérite pas autre chose, (Duhamel. *La Confession de minuit,* p. 41),
> Je me souviens que son ton de commisération me désobligea (Bataille, *L'Arbre de Noël,* p. 41),
> la pitié des autres m'aurait fait mourir (Karr, *Sous les tilleuls,* p. 272)

ou qui font semblant de l'ignorer :

> Elle continuait de se mettre en toilette,... s'exaspérant quand les autres prenaient avec elle un air de compassion et de mystère, détournant les yeux pour ne pas croiser en route de ces regards qui la glaçaient. (Loti, *Pêcheur d'Islande,* p. 305).

Le pitoyable souffre surtout du mépris :

> Michel sentit la compassion dédaigneuse, l'espèce de désaveu dont tonte sa jeunesse avait été accablée. (Bazin, *Le Blé qui lève,* p. 24),
> — Mais non, je n'ai pas peur, protesta-t-il, comme s'il eût voulu prévenir des paroles de compassion. (Kane, *L'Aventure ambiguë,* p. 151),
> Clotilde, broyée de chagrin, s'était vue forcée de subir, en manière d'extra, la flétrissante commisération des chroniqueurs (Bloy, *La Femme pauvre, p.* 188).

Il accepte la pitié de façon sélective : j'ai horreur de la pitié, sinon de la vôtre. (Bernanos, *Dialogue d'ombres,* p. 44).

Balzac nous donne, à sa façon, une définition de la compassion :

> à cet âge l'âme encore neuve redoute et le rire et la compassion, deux genres de moquerie. *(Louis Lambert,* p. 56).

Il est des patients qui se prennent eux-mêmes en pitié : Je la plaignais beaucoup..., mais cela faisait match nul, je me plaignais beaucoup aussi. (Groult. // *était deux fois,* p. 303)

et pour finir, ceux qui ressentent les effets négatifs d'un sentiment encombrant :

> Elle éprouvait pour lui une commisération qui le rapetissait un peu (Zola, *Une Page d'amour,* p. 980).

C'est très souvent que le personnage refuse de s'apitoyer sur lui-même ou qu'il juge qu'il n'est pas suffisamment malheureux pour qu'on le prenne en pitié : *—je refuse de me plaindre*, *—je ne me plains pas, —je ne suis pas à plaindre,* sont des phrases qui apparaissent très fréquemment dans la bouche des héros de romans.

L'auteur intercède rarement en faveur de son personnage. Nous reproduisons une citation trouvée dans une préface :

> cet ennemi des siens, ce cœur dévoré par la haine et par l'avarice, je veux qu'en dépit de sa bassesse vous le preniez en pitié ; je veux qu'il intéresse votre cœur. (Mauriac, *Le Nœud de vipères,p.* 11).

Conclusion

Au terme de cette étude qui a essayé de prouver que l'on peut légitiment parler du thème de la *pitié,* nous aurions aimé avoir vérifié l'hypothèse que la pitié est ressentie, à notre époque, comme un sentiment de condescendance vieilli et inutile et qu'il est remplacé, peut-être, par la *solidarité.* Seule une analyse réalisée sur un corpus d'œuvres contemporaines permettrait de vérifier ce postulat. On pourrait même ajouter à ces textes des articles de journaux dans lesquels le terme *compassion* semble vivre une renaissance. On dépouillerait, en particulier, les papiers qui évoquent les tiers et quart mondes. Enfin, rappelons le titre du roman de Hervé Guibert : *Le Protocole compassionnel* dont le deuxième terme, un néologisme, est repris par la presse lorsqu'elle évoque des maladies incurables.

En tout cas, on constate une usure certaine du mot *pitié* au profit de *compassion* et de *compatir* qui eux conservent tout leur sens.

Dans les limites du corpus de référence : les romans de FRANTEXT, de 1830 à 1970, il nous est apparu que vaste est le champ de la *pitié.* Elle est, à la fois, vertu charitable et son contraire, un sentiment négatif confinant au mépris. Le spectre du thème est immense. Il comporte de nombreuses nuances : il peut être passion, il peut être tiédeur et indifférence. Hugo en fait une vertu cardinale, Montherlant un sentiment hideux à la fois pour l'apitoyé et pour le pitoyable, pour l'homme et pour la femme. La pitié est mise en scène dans plusieurs scénarios. Elle applique les préceptes chrétiens ou au contraire s'en éloigne jusqu'à n'être plus que sa propre caricature.

NOTES

1. On ne peut citer que l'étude de M. Tlili. *La Dynamique de la notion de pitié dans l'humanisation chez J.-J. Rousseau. 1.*
2. *Cf.* M. Bouty. *Dictionnaire des œuvres de la littérature française.*
3. Banque de Données d'Histoire Littéraire, sous la dir. de Henri Béhar.
4. *Cf.* M. Bernard. *De quoi parle ce livre : élaboration d'un thésaurus pour l'indexation automatique d'œuvres littéraires,* p. 230.
5. *Cf. Le Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle par P. Larousse.*
6. *Cf.* Ledru-Rollin, cité par P. Larousse.
7. Notons, à titre de comparaison que, dans ces mêmes romans, on a, pour d'autres sentiments : *amour* 17 204 occurrences, *amitié* 3 370 occurrences, *jalousie*1 387 occurrences.
8. *Cf.* ANNEXE IV : Tableau des fréquences d'emploi *de pitié* dans quelques romans.
9. *Cf.* ANNEXE III : Titres d'œuvres comportant le mot *pitié.*

10. Du nom de l'informaticien qui le produit. Il consiste en une liste de mots en contexte, classés par ordre alphabétique. Ces termes sont ceux qui se trouvent autour du *mot pivot* que l'on a déterminé, ici *pitié.*
11. En 4 vol. : *Les Jeunes Filles, Les Lépreuses, Le Démon du bien*, *Pitié pour les femmes.*
12. *Cf.* p. 286.
13. *Cf. Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* ; *La Nouvelle Héloïse* ; *L'Emile* ; *Les Rêveries d'un promeneur solitaire* ; *Lettres écrites sur la montagne* ; *Lettres écrites à M. d'Alembert sur les spectacles.*
14. *Op. cit.*
15. *Cf. Le Fondement de la morale, chapitre II : Établissement de la morale.*
16. *Cf. Propos.de la pitié,* pp. 56-57.
17. *Cf.* ANNEXE II : Associations syntagmatiques.
18. Dans notre corpus, nous n'avons trouvé aucune attestation de ce syntagme.
19. Pour consulter d'autres exemples, *cf.* ANNEXE V : Aphorismes et jugements. Dans une étude plus étoffée, ces citations mériteraient d'être examinées de plus près.

BIBLIOGRAPHIE

ALAIN, *Propos : De la pitié,* Paris, Gallimard, 1962, pp. 56-57 (Bibliothèque de la Pléiade ; 116).

BERGEZ *CD.),* La Critique thématique, in : *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire,* sousladir. deD. Bergez, Paris, Bordas, 1990, pp. 85-120.

BERNARD (M.), *De quoi parle ce livre : Élaboration d'un thésaurus pour l'indexation thématique d'œuvres littéraires,* Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1992, 348 p. (Thèse pour le doctorat).

BOUTY (M.), Dictionnaire des œuvres et des thèmes de la littérature française. Éd. rev. et augm., Paris, Hachette, 1992, 447 p.

Dicologique : dictionnaire intégral : version 1.0, éd. par Patrick de Torcy et Dominique Dutoit, Caen, Memodata, 1992,2 disquettes + 1 livret Du thème en littérature, *Poétique,* 1985, n° 64, pp. 393-516.

KAHLMANN (A.), La Symétrie des relations dans un dictionnaire de synonymes, *Le Français moderne ,* 1978, t. 46, n° 3, pp. 250-255.

ROBERTSON (T.), Dictionnaire idéologique : recueil des mots, des phrases, des idiotismes et des proverbes de la langue française..., Paris, A. Derache, 1859, 480 p.

SCHOPENHAUER (A.), Le Fondement de la morale, trad. de l'allemand par A. Burdeau, Paris, Germer BaflJière, 1879,196 p.

Théo : Nouvelle encyclopédie catholique, sous la dir. de M. Dubost, Limoges,Droguet-Ardant ; Paris, Fayard, 1990,1235 p. Thésaurus Larousse : Des mots aux idées, des idées aux mots, sous la dir. de D. Péchoin, Paris, Larousse, 1991, XXI-1146 p.

TLILI (M.), La Dynamique de la notion de pitié dans l'humanisation de l'homme chez J.-J. Rousseau, *Us Cahiers de Tunisie,* 1977,125, n° 97-98, pp. 85-101.

TROUSSON (R.), Les Études de thèmes : questions de méthode, *in : Mélanges Franzel (Elisabeth). Elemente der Literatur : Beitrâge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung.* Stuttgart A. Krôner, 1980, L 1, pp. 1-10.

WEBER (J.-P.), *Domaines thématiques,* Paris, Gallimard, 1963,341 p. (Bibliothèque des idées).

ANNEXES

I : Corrélats

II : Associations syntagmauques

III : Titres d'œuvres comportant le mot *pitié*

IV : Tableau de fréquences d'emploi de *pitié* chez quelques auteurs

V : Aphorismes et jugements

ANNEXE I : Corrélats

Nous mettons à part commisération et compassion que nous considérons comme des synonymes presque parfaits.

*(s^apitoyer
-adoucir
*altruisme
*arracher le cœur
-attendrir
*attendrissement
*avoir le cœur brisé
*avoir le cœur crevé
*avoir le cœur déchiré
-bienfaisance
*bienveillance
-bon cœur
-bonté
-bras ouverts
-charité
*cœur d'or
-compatir
*compréhension
*condoléance(s)
*condoléant
-déplorer
*désespoir
-détresse
*douleur
-ému
*endosser une douleur
*essuyer les lannes (de quelqu'un)
*être affecté
*faire de la peine/faire peine
*fendre l'âme
*fendre le cœur
*généreux
*générosité
-grâce
-humanité
-implorer
*indulgence
-larmes
-maladie
-malheur
*malheureux (subst.)
-mansuétude
-ménager
*mendiant
-mépriser
-merci
- meurt-de-faim (subst.)
-misérable
-misère
-miséricorde
*navré
*noyer le cœur de p.
*pardonner
• partager la peine (de quelqu'un)
-pauvre
*pauvre créature
*pauvre diable
*philanthropie
*piteux (XVÏIIe s.)
-plaindre
*plainte
-pleurer
-pleurs
*prendre part (au malheur de quelqu'un)
*remuer le cœur
*s'attendrir
*s'émouvoir
*s'intéresser à quelqu'un
*s'oublier
*sangloter
*secourante
*sentir son cœur se fondre
*serrer le cœur
-solidarité
*souffrance
-souffrir
*supplier
*sympathie
*sympathiser
*tendre les bras
-tendresse
*tirer des larmes
-touchant
-toucher
*verser du baume
-victime
*vie abominable
*voie humide (= lannes)

ANNEXE II : Associations syntagmatiques

p. et admiration
p. et affection
p. et agacement
p. et aide
p. et allégresse
p. et amitié
p. et amour
p. et angoisse
p. et ardeur
p. et attendrissement
p. et bienveillance
p. et blâmes
p. et bonheur
p. et bonté
p. et chagrin
p. et chanté
p. et chrétienté
p. et clémence
p. et colère
p. et compassion
p. et courage
p. et crainte
p. et cruauté
p. et curiosité
p. et découragement
p. et dédain
p. et dégoût
p. et dépit
p. et désespoir
p. et deuil
p. et douceur
p. et douleur
p. et effroi
p. et embarras
p. et envie
p. et estime
p. et étonnement
p. et fatigue
p. et fraternité chrétiennes
p. et générosité
p. et grâce
p. et gratitude
p. et haine
p. et honte
p. et horreur
p. et hostilité
p. et impertinence
p. et indignation
p. et indulgence
p. et inquiétude
p. et intérêt
p. et ironie
p. et jalousie
p. et justice
p. et malice
p. et mépris
p. et misère
p. et outrage
p. et peine
p. et peur
p. et protection
p. et protestation
p. et rage
p. et reconnaissance
p. et regret
p. et remords
p. et réprobation
p. et reproche
p. et répugnance
p.et respect
p. et révolte
p. et sagesse
p. et scrupule
p. et sensualité
p. et soin
p. et sollicitude
p. et souffrance(s)
p. et sympathie
p. et tendresse
p. et terreur
p. et triomphe
p. et tristesse

B.
amère p.
amoureuse p.
apparente p.
atroce p.
banale p.
douce p.
furtive p.
grande p.
heureuse p.
indicible p.
infime p.
p. admirable
p. affectueuse
p. agacée
p. amicale
p. anxieuse
p. attendrie
p. bienveillante
p. brûlante
p. charitable
p. complaisante
p. condescendante
p. consolante
p. consolatrice
p. déchirante
p. dévote p.
divine p.
douloureuse p.
effarée p. égoïste
p. évanouie p.
familière p.
fraternelle p.
généreuse p.
grave p. hautaine
p. humaine p.
immense p.
impérieuse p.
indifférente p.
indulgente p.
infatigable p.
infinie p. inquiète
p. insultante p.
ironique p. irritée
p. maternelle p.
méprisante p.
naïve p. navrée p.
paternelle p.
philosophique p.
poignante p.
profonde p.
protectrice p.
railleuse p.
sereine p.
silencieuse p.
sincère p. subite
p. supérieure p.
sympathique p.
tendre p.
tranquille p.
vague p.
vengeresse p.
violente
religieuse p.
saignante p.
simple p. tendre p.
vive p. vraie p.

commisération amusée
c. bienfaisante c.
bourrue c. caressante

c. chaleureuse
c. dédaigneuse
c. énergique
c. grossière
c. immense
c. infinie
c. intime
c. ironique
c. narquoise
c. noble
c. profonde
c. rageuse
c. sombre

D. compassion
affectueuse
c. aimable
c. bienveillante
c. céleste
c. courtoise
c. déchirante
c. dédaigneuse
c. délicate
c. dévastatrice
c. douloureuse
c. étrange
c. exténuante
c. facile
c. fraternelle

c. glacée
c. infinie
c. irritable
c. langoureuse
c. maternelle
c. mesurée
c. paternelle
c. profonde
c. pure
c. réelle
c. rêveuse
c. sans réserves
c. sincère
c. tendre
c. violente

ANNEXE III : Titres d'œuvres comportant le mot *pitié*
(Liste ni exhaustive, ni sélective, elle résulte de l'interrogation des bases bibliographiques OPALE et ELECTRE.)

Dans FRANTEXT :

* *Pitié pour les femmes* (H. de Montherlant)
* ***Un monde sans pitié*** **(E. Rochant)**
* *Élégies pitié* (M. Desbordes-Valmore)

Autres:

a. Livres français
* ***Ayez pitié du cœur des hommes*** **(E. de Castro)**
* ***La Dernière Pitié*** **(P. Sogno)**
* ***La Pitié (K.*** **Hilaire)**
* ***La Pitié de Dieu*** **(J. Cau)**
* ***La Violence de l'esprit et la pitié du cœur*** **(M. Poncet)**
* ***Le Chagrin et pas de pitié*** **(M. Fradin)**
* *Le Ciel aura pitié* (C. Chauleur-Lahsinat)
* ***Le Démon de pitié*** **(L. Estang)**
* ***Le Livre de la pitié et de la mort*** **(P. Loti)**
* ***Solitude de la pitié*** **(J. Giono)**
* ***Ni chagrin, ni pitié*** **(F. Flohic)**
* *Pitié pour les hommes* (J.-B. Muraccioli)
* ***La Maison de la nuit : la politique ou la pitié*** **(T. Maulnicr)**
* ***Le Gendarme est sans pitié*** **(CourteUne)**
* ***On n'implore pas la pitié du soleil*** **(M. Grillet)**
* ***Les Chansons des rues et des bois... La Pitié suprême*** **(V. Hugo)**

b. Livres étrangers traduits (pour la plupart des romans policiers)
* ***Ville sans pitié*** **(M. Gregor)**
* ***Seigneur, ayez pitié de moi*** **(L. Perutz)**
* ***Pas de pitié pour les neveux*** **(P. G. Wodehouse)**
* ***Pas de pitié pour ceux qu'on aime*** **(M. A. Collins)**
* ***Le Salaire de la pitié*** **(F. Clifford)**
* ***La Pitié dangereuse*** **(S. Zweig)**

On peut ajouter également *Le Chagrin et la pitié,* film de Max Ophuls.

ANNEXE IV : Tableau de fréquences d'emploi de *pitié* chez quelques auteurs

	fréq. abs.	fréq. rel.
MONTHERLANT, *Us Jeunes Filles*	103	0,00035
PROUST, *À la Recherche...*	85	0,00005
HUGO, *Us Misérables*	65	0,00009
DUMAS, *U Corne de Monte-Cristo*	62	0,00010
SAND,Lélia	60	0,00046
MAUPASSANT, *Contes*	58	0,00025
BERNANOS, *Sous le soleil de Satan*	43	0,00035
HUGO, *Notre-Dame de Paris*	42	0,00019
BERNANOS, *L'Imposture*	38	0,00035
BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne*	34	0,00029
MALÈGUE, *Augustin*	34	0,00017
DANIEL-ROPS, *Mort où est ta victoire ?*	33	0,00015
ZOLA, La Joie de vivre	32	0,00020
ROY, *Bonheur d'occasion*	32	0,00019

ANNEXE V : Aphorismes et jugements

Le sentiment que l'homme supporte le plus difficilement est la pitié, surtout quand il la mérite. La haine est tonique, elle fait vivre, elle inspire la vengeance mais la pitié tue, elle affaiblit encore notre faiblesse. C'est le mal devenu patelin, c'est le mépris dans la tendresse, ou la tendresse dans l'offense. Balzac, *Peau de chagrin,* 1831, pp. 287-288.

L'espérance est un mensonge appuyé sur l'avenir, l'orgueil est un mensonge de nous à nous, la pitié, la sagesse, la terreur sont des calculs mensongers. Balzac, *La Duchesse de Langeais,* 1834, p. 262.

Le sentiment de pitié égoïste qu'éprouvent en général les hommes pour un malheur auquel ils ont échappé la veille. Dumas, *U Comte de Monte-Cristo,* 1846, p. 261.

Ce qu'il y a de plus généreux dans le cœur de l'homme, c'est la pitié... Pleurer sur les souffrances d'autnn. c'est se faire saigner le cœur sur des maux dont on pourrait détourner les yeux ! Lamartine, *Le Tailleur de pierre,* 1851, p. 435.

Les hommes méritent plus de pitié que de colère. Erckmann-Chatrian, *Histoire d'un paysan,* 1870, p. 275.

Il faut plaindre les riches. France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard,* 1881, p. 307. Il

vaut mieux faire envie que pitié. Zola, *Pot-Bouille,* 1882, p. 332.

Rien de plus grotesque, et, au fond, de plus lamentable que les airs de miséricorde hautaine ou de compassion navrée des gavés du monde. Bloy, *U Désespéré,* 1886, p. 115.

C'est souvent griffer la misère que de la plaindre ouvertement. Frapié, *La Maternelle,* 1904, p. 164.

Cependant il n'est rien de plus tyrannique en ce monde qu'un sentiment mélangé de compassion et de mépris. Milosz, *L'Amoureuse initiation,* 1910.

Le mépris empoisonne notre compassion tout de même que le désir du châtiment corrompt notre souci de la justice. *Ibid*, p. 92.

Nous savons trop bien ce que signifie notre pitié du prochain pour ne pas redouter d'être pris en compassion à notre tour. *Ibid.,* p. 92.

On plaint plus ceux qu'on ne connaît pas, ceux qu'on imagine, que ceux qui tout près de nous dans la vulgarité de la vie quotidienne. Proust, *La Recherche, Le Temps retrouvé,* 1922, p. 775.

Le mélange de l'admiration et de la pitié est une de plus sûres recettes de l'affection. Maurois, *Ariel,* 1923, p. 313.

Le cœur ne fournit pas de la compassion sur commande. Gide, *Les Faux-monnayeurs,* 1925, p. 1116.

Qui cherche la vérité de l'homme doit s'emparer de sa douleur, par un prodigue de compassion, et qu'importe d'en connaître ou non la source impure ? Bernanos, *La Joie,* 1929, p. 561.

Inutiles accessoires : la pitié, l'incertitude. Malègue, *Augustin ou le maître est là,* 1933, p. 456.

Il est tels élats où les sentiments les plus humains, la pitié par exemple, deviennent toxiques. Tout est impur aux impurs. Bernanos, *Monsieur Ouine,* 1943, p. 1492.

On se fatigue de la pitié quand la pitié est inutile. Camus, *La Peste,* 1947, p. 1291.

L'homme a besoin de la pitié, plus encore, de la pitié de l'homme. Paysan, *Les Feux de la Chandeleur,* 1966, p. 146.

Plaindre les gens, c'est acquiescer tacitement à leur malheur, tandis qu'en les houspillant on leur montre qu'on ne les considère pas comme les victimes du destin, mais comme des êtres doués de volonté et capables, avec de l'énergie, de surmonter leur infortune. Dutourd, *Pluche, 1967, p.* 88.

Il vaut mieux faire pitié qu'envie. Groult, // *était deux fois,* 1968, p. 158.

Le Français, plus que tout autre homme, ne conclut jamais en dessous de lui, il va du degré sur lequel il se trouve au degré supérieur, il plaint rarement les malheureux. Balzac, *La Duchesse de Langeais,* 1834, pp. 221-222.

Cet égoïsme qui inspire à l'homme tous les actes de générosité et de dévouement, en le faisant se reconnaître dans tous les misérables, en le disposant à plaindre sa propre infortune dans l'infortune d'autrui et en l'excitant à porter aide à un mortel semblable à lui par la nature et la destinée, jusque-là qu'il croit se secourir lui-même en le secourant... La bienfaisance est un divertissement assez fade qu'on se donne à défaut d'autres plus savoureux. France, *Les Dieux ont soif,* 1912, p. 161.

On donne toujours trop aux mendiants, ce sont des fainéants, mais il y a les pauvres honteux, et ceux-là sont à plaindre. France, *La Vie en fleurs,* 1922, p. 290.

Notre raison d'être c'est la pitié pour les faibles, l'humanité. Bernanos, *Sous le soleil de Satan,* 1926, p. 277.

On a toujours trop peur de la faire voir sa pitié. Giono, *Le Grand troupeau,* 1931, p. 265.

La pitié est un sentiment de faible. Si l'être que vous devez sacrifier n'est pas capable de se défendre seul, pourquoi, vous, les défendriez-vous. DANTEL-ROPS, *Mort où est ta victoire ?,* 1934, p. 161.

La pitié, quel avilissement ! *Ibid.,* p. 161.

Je n'aime pas la pitié. Bazin, *Vipère au poing*, 1948, p. 89.

Gérard GORCY
CNRS, INaLF, Nancy

EUPHORIE ET *SPLEEN,* DEUX THÈMES ANTONYMIQUES ?

1. Lorsque je me suis proposé d'étudier ces thèmes, ma compétence langagière m'inclinait à répondre par l'affirmative à la question posée, — corroborée superficiellement par l'information fournie par les dictionnaires et le *Trésor de la langue française (TLF)* en particulier.

Emprunté au grec, *euphorie* entre dans la langue comme terme de médecine en 1732 et signifie : « Impression de bien-être, de soulagement, parfois illusoire, provenant soit d'une amélioration de l'état de santé, soit de l'action de certains médicaments ou stupéfiants » *(TLF,* t. 8). L'antonyme est *dysphorie :* « État de malaise, d'angoisse » *(TLF,* t. 7), rarement signalé dans l'article *euphorie* des dictionnaires comme antonyme de ce dernier ; *euphoriser, euphorisant, euphorique* sont des dérivés tardifs et datent respectivement des années 1926 et 1922, avec des emplois en médecine incontestables.

Le parcours de *spleen* est comparable. Emprunté à l'anglais *spleen,* terme désignant la rate depuis le quatorzième siècle, considérée comme siège de la mélancolie, *spleen* entre en français en 1745 pour désigner un « état affectif, plus ou moins durable, de mélancolie sans cause apparente et pouvant aller de l'ennui, la tristesse vague au dégoût de l'existence » *(TLF,* t. 15). La synonymie fournie par les dictionnaires est riche : *dépression, ennui, hypocondrie, langueur, neurasthénie* et dans la langue familière *bourdon, cafard* et même *blues.* L'adjectif *spleenétique/splénétique* a été emprunté au latin en 1429 pour désigner le malade de la rate, qui a la rate dure ou obstruée ; mais l'emprunt de sens à l'anglais est patent en 1750 pour désigner « celui qui est dans l'état de mélancolie appelée *spleen* (en Angleterre) » ; il en va de même des adjectifs synonymes *spleenitique* et *spleenique* qui s'appliquent à une chose inspirant le spleen ou désignent une personne qui en est atteinte.

Une première conclusion est manifeste : la lecture fine d'articles de dictionnaires conduit à ne pas considérer *euphorie* et *spleen* comme antonymes ; ces termes entrent dans une thématique complexe que seul l'examen d'exemples nombreux doit permettre d'éclairer. Je le ferai en examinant pour chacun des

termes les séries paradigmatiques et syntagmatiques dans lesquelles ils s'insèrent, à travers les énoncés fournis par la base FRANTEXT entre 1830 et 1970, — à la bibliographie de laquelle je renvoie, en rapprochant les données fournies par les romans de celles apportées dans la même période et dans la décennie ultérieure par des textes didactiques.

2. Approche *d'euphorie*

Les séries synonymiques *d'euphorie* laissent apparaître les causes et les effets tant positifs que négatifs de cet état.

2.1. Trois séries développent les causes :

* *euphorie/alcool* : «Celles-ci avorteraient, disait-il, dans *l'euphorie* causée par *V alcool.* » (Proust, *La Recherche, A l'ombre des jeunes filles,* 1918, p. 496),

* *euphorie/intoxication* : « Cette *euphorie* marquait la première période d'*intoxication.* » (P. Bourget, *Le Sens de la mort,* 1915, p. 92),

* *euphorie/ivresse* : *«L'ivresse* le gagnait, et déjà *l'euphorie* bienveillante de la pointe d'opium avait cédé la place à l'irascibilité alcoolique. » (P. Bourget, *Lazarine,* 1917, p. 193).

2.2. En tête des effets positifs se rangent l'excitation, l'entrain, la vivacité :

* *(sur)excitation/euphorie* : « De Charlus continuait à s'élever (...) de son débit ordinaire : phénomène d'amplification vocale par *surexcitation* et *euphorie* nerveuse » (Proust, *La Prisonnière,* 1922, p. 279) ; « Elle y trouva [au Belvédère] *l'excitation, Veuphorie* un peu ivre qui accompagne toujours la réunion des touristes innocents » (J. Peyré, *Matterhorn,* 1939, p.203)[1],

* *vivacité/entrain/euphorie* : « Le malheur donne parfois des forces, une *vivacité,* une sorte d*'entrain* égales à celles que donne *l'euphorie »* (F. Sagan, *La Chamade,* 1965, p. 150).

Puis se font sentir des effets d'expansivité et d'harmonie, de correspondance avec le monde extérieur dans des textes à caractère didactique, ne relevant pas du genre romanesque :

— *correspondance/harmonie/euphorie* : « Le rythme poétique [de Schubert] (...) suscite une *euphorie* révélatrice de quelque *harmonie* réveillée, de quelque plus profonde *correspondance* restituée entre nous-mêmes et l'univers dont nous faisons partie. » (A. Béguin, *L'Âme romantique et le rêve,* 1939, p. 110),

— *expansivité/euphorie* : « Jovial, aisé, bien en chair, voire un peu plantureux, il est l'*expansivité* et *l'euphorie* en personne. » (E. Mounier, *Traité du caractère,* 1946, p. 122)[2].

De l'euphorie résulte finalement un état général de bien-être, d'aise, de rêveries, de santé paresseuse :

* *aise/euphorie :* « Ce sentiment *d'aise,* cette *euphorie* de tous leurs organes ne leur venait pas du large paysage. » (J. Giraudoux, *Bella,* 1926, p. 15),

* *paresse physique/euphorie* : « L'exposition prolongée crée un état d'*euphorie* qui risque d'amener une certaine *paresse physique* et de diminuer dans une certaine mesure les qualités dynamiques. »
(R. Vuillemin, *Éducation physique et sportive,* 1941, p. 81),

* *rêve* ou *rêverie/euphorie :* « *Rêverie* faite *d'euphorie* physique et élevée jusqu'à l'impression d'une présence spirituelle» (A. Béguin, *op. cit.,* 1939, p. 335) ; «L'analogie entre Rousseau et Baudelaire n'est pas si parfaite que l'on puisse confondre la simple *euphorie* de l'un avec cette tentative que fit l'autre pour s'emparer du *rêve* » *(Id, ibid.,* p. 380)[3].

2.3. L'euphorie a cependant aussi des effets moins agréables que l'on peut regarder comme étant négatifs et qui sont dominés ou suivis par l'angoisse, l'ennui, la peur :

* *angoisse/rage/euphorie* : « Son effrayante besogne est devenue le drame des matins et des soirs, avec des alternatives *d'euphorie* traîtresse, de *rage, d'angoisse.* » (G. Bernanos, *Un mauvais rêve,* 1948, p. 879),

* *ennui/euphorie :* « Alternatives *d'ennui* et *d'euphorie. »* (R. Vaillant, *Drôle de jeu,* 1945, p. 116),

* *stupeur/euphorie :* « Et, sous *V euphorie,* des petits coups de *stupeur.* » (E. Triolet, *Le premier accroc coûte deux cents francs,* 1945, p. 386).

2.4. Les autres formes de groupes nominaux ou verbaux dont *euphorie* fait partie montrent très clairement qu'à côté de son statut de terme en médecine, le mot s'est plus tard, tout au début du vingtième siècle, introduit dans la langue usuelle avec, par extension du sens premier, quatre acceptions que le *TLF* enregistre comme suit : 1 — Sentiment de bien-être, d'épanouissement physique, spirituel ; 2 — État de confiance, d'optimisme parfois excessif ou injustifié ; 3 — Sérénité de l'âme ; 4 — [En parlant d'un pays, d'une collectivité] Bien-être, prospérité.

2.4.1. Considérons d'abord le groupe nominal *euphorie* de/des + substantif. Comme attendu, on dispose de constructions illustrant la cause de l'euphorie : il est question dans les textes de l'*euphorie de l'alcool*, de l'opium?, du système nerveux*[6]*, de la détente nerveuse*[1]*, d'une dernière prise*[8]*, de l'amour*[9] *de l'arrivée*[10], *de la solitude* [u], *du voyage*[12]*, des vacances*[13], *du succès*[14].

D'autres constructions indiquant une précision temporelle montrent l'extension du sens : il est question par exemple *du 13 mai*[15].

2.4.2. Dans le groupe nominal substantif + de + *euphorie,* la démarcation des acceptions est moins nette.

Années d'euphorie réfère à l'évidence à une période de prospérité, mais *période d'euphorie*[16]*, sensation*[11] ou *sentiment*[19] *d'euphorie, signe*[19] *d'euphorie* peuvent être ambigus. Le sens médical est manifeste dans *état d'euphorie*[20] et *journée*[21].

2.4.3. Des observations semblables peuvent être faites pour le groupe *euphorie* précédé ou suivi d'adjectif.

L'aspect technique ou médical n'est pas totalement absent dans *euphorie active*[22]*, ivre*[23] et dans *euphorie accablée*[24]*, chaotique*[25]*, crépusculaire*[26]*, secrète*[21]*, traîtresse*[29]*, vague*[29].

Nous entrons assurément dans un autre monde avec *l'euphorie politique*[30]*, hâtive et artificielle*[31]*, allemande*[32]*, gastronomique*[33].

2.4.4. L'analyse fait apparaître des correspondances entre les groupes verbaux dans lesquels entre *euphorie* et les groupes nominaux examinés ci-dessus.

On peut en effet *diminuer*[34]*, découvrir* ou *connaître*[35]*, retrouver*[36] *l'euphorie* ; elle peut *prendre un goût amer*[31] ; elle *monte*[36] en vous ; on *s'abandonne* à elle[39], on finit par *être en pleine euphorie*[40]. Et, d'un autre côté, le bien-être, comme agissant sur le système nerveux central, *nourrit l'euphorie*[41]*,* on *vit dans une espèce d'euphorie*[42]*,* on finit par *nager dans l'euphorie*[43].

Ainsi *euphorie,* comme ses dérivés *euphorique,* adjectif et substantif, *euphoristique,* adjectif, et *euphoriser* verbe, se déploie sémantiquement sur deux plans : celui de l'individu, qui bénéficie de satisfaction physique et spirituelle, celui de la société, qui, par analogie, connaît le bien-être et affiche l'optimisme. Mais dans l'un et l'autre cas, l' *euphorie* n'est pas un état très durable.

3. Regard sur le *spleen*

3.1. Les textes fournissent de riches séries paradigmatiques qui peuvent s'ordonner selon trois pôles : le spleen, l'ennui et ses synonymes, le spleen et l'angoisse, le spleen et le plaisir.

3.1.1. La thématique de *l'ennui* inclut celle du *spleen : «* Aucun *ennui,* aucun *spleen* ne résiste au moxa que l'on se pose à l'âme en se donnant une manie » (H. de Balzac, *Le Cousin Pons,* 1847, p. 10) ; « II eut des mois entiers sans *ennui,* sans ce *spleen* qui prend, après un trop long repos, l'esprit habitué à l'exercice et à la lutte avec lui-même » (Ed. et J. de Goncourt, *Charles Dernailly,* 1860, p. 94) ou encore :

«LÉ spleen romantique, *l'ennui* orgueilleux, le sentiment aigu de l'incommunicabilité des âmes sont autant de traits paranoïdes. » (E. Mounier, *Traité du caractère,* 1946, p. 552)[44].

Les synonymes *d'ennui* sont bien représentés en cooccurrence avec *spleen :*

* *déconfort/taedium vitae/spleen* : « II se traîna par les allées, dans un étal de complet *déconfort,* dans un de ces accès de *spleen* religieux qui déterminent, lorsqu'ils se prolongent, pendant des années, le *taedium vitae* des cloîtres.» (J.-K. Huysmans, *En route,* 1895, p. 266),

* *dégoûtationi'spleen* : «La *dégoûtation* de l'existence s'accentue et le *spleen* écrase. » (J.-K. Huysmans, *À rebours,* 1884, p. 161),

—- *dépression nerveuse/spleen : «* Le peuple qui créa le mot *spleen* pallie par tous les moyens une *dépression nerveuse* sans seconde, sauf peut-être la russe. » (J.-E. Blanche, *Mes modèles,* 1828, p. 239),

* *hypocondrie/spleen :* « Revenu de tout, abattu par *l'hypocondrie,* écrasé par le *spleen.* » (J.-K. Huysmans, *À rebours,* 1884, p. 34),

* *isolement/spleen* : « S'il avait eu ces cinq francs, il était sauvé, il renaissait, il sortait des limbes et des ténèbres, il sortait de *l'isolement,* du *spleen,* du veuvage. » (V. Hugo, *Les Misérables,* 1862, p. 902),

* *maladies de langueur/spleen* : « L'obi, qui a pour but l'ensorcellement du pauvre monde, ou la consomption par des *maladies de langueur,* le *spleen.* » (P. Borel, *Champavert, Contes immoraux,* 1833, p. 99),

* *mélancolie/nostalgie/hypocwndrie/spleen* : « Oui, j'ai le *spleen,*
compliqué de la *mélancolie,* avec la *nostalgie,* plus l'*hypocondrie,* et je bisque, et je rage, et je bâille, et je m'ennuie, et je m'assomme et je m'embête ! » (V. Hugo, *op. cit.,* p. 796)[45],

— *nostalgie/spleen* : « Tous ceux qui ont tenté de faire une retraite parmi nous étaient rongés par la *nostalgie* et par le *spleen* et ils n'avaient plus qu'un désir, prendre la fuite. » (J.-K. Huysmans, *En route,* 1895, p. 137)[46].

3.1.2. Il est vain de chercher si *l'angoisse* est la cause ou la conséquence du *spleen :*

— *appréhension/spleen : «* Une *appréhension* irréfléchie, un *spleen* naissant qu'il connaît bien, l'oppressent. » (R. Martin Du Gard, *Devenir,* 1909, p. 28),

—*jouissances/spleen :* « Ces blanches sirènes, impénétrables en apparence et sitôt connues, qui croient que l'amour suffit à l'amour, et qui importent le *spleen* dans les *jouissances* en ne les variant pas. » (H. de Balzac, *Le Lys dans la vallée,* 1836, p. 228),

— *plaisir/spleen :* « II semblait impossible d'éprouver auprès de lui, non seulement aucun *plaisir,* mais autre chose qu'un *spleen* presque intolérable et qui vous gâtait votre après-midi. » (Proust, *Sodome et Gomorrhe,* 1922, p. 1022).

3.2. En groupes nominaux, les contextes de *spleen* n'offrent pas de grande originalité. Dans les séquences substantif + de *spleen* viennent en tête *accès*[1] de spleen* de ses variantes *attaque*** et *flot*[49] de spleen,* puis *heures*[0], jours*[51] de spleen* et *mois*[52] du spleen. Métropole du spleen*[53] et *patrie du spleen*[54] sont des périphrases évidentes pour Londres et l'Angleterre, auxquelles fait écho *spleen de Londres*[55].

Un groupe à part : *l'homme au spleen,* périphrase qui enveloppe de mystère un personnage du roman de P. Hamp, *Marée fraîche. Vin de Champagne,* 1909 (p. 229 et p. 230).

3.3. Les déterminations adjectivales du *spleen* sont attendues : le *spleen* est *baudelairien*[56], *héréditaire*[51], *incurable*[59], *moral*[59], *romantique*[60], *voluptueux*[61].

3.4. Comme observé pour *euphorie,* les groupes verbaux contenant *spleen* sont en correspondance avec les séries étudiées ci-dessus, avec quelques contextes originaux cependant.

Comme attendu, *avoir*[62] le (son) spleen, ne plus l'avoir*[6^],* sont les principales constructions. On est *attaqué de spleen*[64], travaillé du spleen*[65], arraché au spleen*[66], tué par le spleen*[61]. On *tombe dans le spleen*[6i],* on ennuie et on le *donne*[69] on navre jusqu'au spleen*[10] et parfois on le *désarçonne*[11].

Un contexte appelle l'attention : « J'étais sorti pour respirer un peu, je flânais le long de ma canne et de mon spleen, regardant les passants et les passantes sans autre projet que de gagner dix heures. » (P. Bourget, *Mensonges,* 1887, p. 324).

4. Pour conclure, je voudrais tirer quelques enseignements de cette étude de microthématique.

Et d'abord celui-ci : l'examen des contextes fournis par FRANTEXT sur *euphorie* et *spleen* confirme l'analyse faite à partir des dictionnaires tant généraux que techniques : *euphorie* et *spleen* entretiennent des rapports d'antonymie trop lointains pour qu'ils soient jamais apparus corrélés dans les textes. Ces termes, relevant de la médecine, de la psychiatrie et de la psychologie, se distinguent fondamentalement parce que l'un concerne presque toujours une personne (le *spleen* n'est pas un *mal du siècle* — corrélat absent du corpus), tandis que l'autre a pu, par analogie, s'appliquer à des manifestations collectives consécutives à l'aisance sociale, à la prospérité, mais pour une période peu durable. L'euphorie participe toujours de l'engouement qui en est la cause et qu'elle nourrit.

Les 236 énoncés que j'ai eu à examiner (dont 135 pour *euphorie)* neutralisent les idiolectes d'auteurs ; mais mon examen d'expert-lecteur les classant par groupes nominaux ou verbaux, et pas seulement suivant une extraction automatique de corrélats, a fait apparaître des séries généralement omises dans les dictionnaires, lesquels parfois, se fiant à la seule compétence de leurs rédacteurs, en fournissent d'autres. Ainsi n'ai-je jamais rencontré *mal de vivre* corrélé à *spleen,* — qu'un autre corpus d'énoncés aurait peut-être produit[72].

Les analyses présentées aboutissent à des microstructures présentant quelque intersection, synonymique pour *spleen* et antonymique pour *euphorie,* avec le thème vaste de *Y ennui* étudié par ailleurs[73] et qu'elles contribuent à compléter et à affiner.

NOTES

1. Voir aussi *euphorie/exaltation* dans A. Béguin, *L'âme romantique et le rêve,* 1939, p. 117 ; *exaltationA>ivacité /euphorie dans E.* Mounier, *Traité du caractère,* 1946, pp. 220-221.
2. Voir aussi *activité de relations/euphorie* dans Céline, *Voyage au bout de la nuit,* 1932, p. 116 ; *cristallisation* (d'un monde devenu *harmonieux)leuphorie* dans A. Béguin, *op. cit.,* p. 310.
3. Voir aussi : *sérénité/euphorie* dans A. Malraux, *L'Espoir,* 1937, p. 618 et dans J. Giraudoux, *Cantique des Cantiques,* 1938, p. 11 ; *volupté/euphorie* dans H. de Montherlant, *Les Célibataires,* 1934, p. 801.
4. B. et FI. Groult, *// était deux fois,* 1968, p. 109.
5. P. Bourget, *Lazarine,* 1917, p. 193.
6. M. Proust, *La Prisonnière,* 1922, p. 52.
7. G. Bernanos, *Sous le soleil de Satan,* 1926, p. 290.
8. Id., *Un mauvais rêve,* 1948, p. 977.
9. M. Barrés, *Un jardin sur l'Oronte,* 1922, p. 145.
10. L. Aragon, *Les Beaux Quartiers,* 1936, p. 203.
11. Fr. Sagan, *La Chamade,* 1965, p. 19.
12. Al. Sarrazin, *L'Astragale,* 1965, p. 56.
13. B. et FI. Groult, *op. cit.,* p. 251.

14. M. Droit, *Le Retour,* 1964, p. 241.
15. Id., *op. cit.,* p. 379.
16. J. Romains, *La Douceur de la vie,* 1939, p. 101, avec sens "médical" et avec le sens courant chez B. et H. Groult, *op. cit.,* p. 84.
17. Dans R. Guérin, *L'Apprenti,* 1946, p. 171 (contexte avec acception médicale encore nette).
18. R. Guérin, *op. cit.*, p. 93.
19. M. Droit, *op. cit.,* p. 93.
20. J.Peyré, *op. cit.,* p. 166.
21. R. Vaillant, *Drôle de jeu,* 1945, p. 116.
22. L.F. Céline, *op. cit.,* 1932, p. 116.
23. J. Peyré, *op. cit.,* p. 203.
24. A. Malraux, *La Condition humaine,* 1933, p. 314.
25. G. Bataille, *L'Expérience intérieure,* 1943, p. 104.
26. J. Malègue, *Augustin,* 1933, L 1, p. 328.
27. H. de Montherlant, *Les Célibataires,* 1934, p. 862.
28. G. Bernanos, *Un mauvais rêve,* 1948, p. 879.
29. A. de Saint-Exupéry, *Pilote de guerre,* 1942, p. 284.
30. B. et FI. Groult, *op. cit.,* p. 84.
31. M. Droit, *op. cit.,* p. 349.
32. Fr. Ambrière, *Les Grandes Vacances,* 1946, p. 119.
33. Id., *op. cit.,* p. 373.
34. J. Malègue, *op. cit.,* p. 443.
35. H. de Montherlant, *Les Célibataires,* p. 801.
36. Fr. Sagan, *Bonjour tristesse,* 1954, p. 54.
37. E. Triolet, *op. cit.*, 1945, p. 386.
38. H. de Montherlant, *Le Démon du bien,* 1937, p. 1287.
39. Ch. de Rivoyre,, 1964, p. 159.
40. Fr. Sagan, *Bonjour tristesse,* p. 57.
41. Fr. Ambrière, *op. cit.,* p. 16.
42. S. de Beauvoir, *Les Mandarins,* 1954, p. 121.
43. H. Bazin, *La Mort du petit cheval,* 1950, p. 272 ; S. de Beauvoir, *op. cit.,* p. 35.
44. Voir aussi H. Murger, Scènes de la vie de jeunesse, 1851, p. 6.
45. Voir aussi pour la série *mélancolie/spleen,* C. Farère, *L'Homme qui assassina,* 1907, p. 240.
46. Voir aussi J. Giraudoux, *Simon le pathétique,* 1926, p. 130.
47. Villiers de l'Isle-Adam, *Contes cruels,* 1883, p. 286 et J.-K. Huysman, *L'Oblat,* 1903, p. 89.
48. Villiers de l'Isle-Adam, *op. cit.,* p. 103.
49. P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine,* 1883, p. 7.
50. R. Martin du Gard, *Devenir,* 1909, p. 159 ; E. Psichari, *Le Voyage du centurion,* 1914, p. 7 ; M. VanderMeersch, *Invasion 14,*1935, p. 154.
51. H. de Balzac, *Louis Lambert,* 1832, p. 108.
52. J. Guehenno, *Jean-Jacques,* t. 3,1952, p. 196.
53. P. Morand, *Londres,* 1933, p. 33.
54. H. Murger, *op. cit.,* p. 6 et p. 17.
55. P. Morand, *op. cit.,* p. 280.
56. H. de Balzac, *Le Lys dans la vallée,* p. 221.
57. Villiers de l'Isle-Adam, *op. cit.,* p. 286.
58. J.-K. Huysmans, *Les Sœurs Vatard,* 1879, p. 239.
59. H. de Balzac, *Le Lys dans la vallée,* p. 221.
60. E. Mounier, *op. cit.,* p. 552.
61. A. Daudet, *Aventures de Tartarin de Tarascon,* 1872, p. 94.
62. A. de Vigny, *Chatterton,* 1835, p. 282 ; G. Sand, *Lelia,* 1839, p. 507 ; E.-P. de Senancour, *Obemann,* 1840, p. 90 ; V. Hugo, *Les Misérables,* p. 170 ; L. Frapié, *La Maternelle,* 1904, p. 170.
63. R. Martin du Gard, *op. cit.,* 1909; p. 138.
64. H. de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes,* 1847, p. 91.
65. A. de Musset, *Confessions d'un enfant du siècle,* 1836, p. 360.
66. L. Frapié, *op. cit.,* p. 210.

67. V. Sardou, *Rabagas,* 1872, p. 26.
68. J.-K. Huysmans, *A rebours,* p. 135.
69. R. Guérin, *op. cit.,* p. 282 ; Cl. Farrès, *op. cit.*, p. 138.
70. J.-K. Huysmans, *Marthe, histoire d'une fille.* 1876, p. 86.
71. R. Martin du Gard, *op. cit.,* 1909, p. 84.
72. Voir É. Martin, *Reconnaissance des contextes thématiques dans un corpus textuel,* Paris, 1993, 283 p., et plus précisément l'annexe intitulée *Nomenclature des champs,* p. 281. *Euphorie* ne figure pas dans cette nomenclature.
73. Dans É. Martin, *op. cit.*, pp. 145-202,

Danielle BOUVEROT
Université de Nancy II

POUR L'AMOUR DE L'ART

L'objectif est de faciliter les études thématiques sur les sentiments suscités par l'art. Une enquête préliminaire, réalisée manuellement sur des romans de Balzac, aide à déterminer une liste 1 de mots-clés donnant accès au thème de l'art. Parmi les étapes suivantes, la première consiste à rechercher cette liste 1 dans des romans de FRANTEXT signés de plusieurs auteurs échelonnés de 1830 à 1970, pour obtenir un corpus 1 composé de près de trois mille exemples concernant l'art. La seconde est l'élaboration d'une liste 2, celle des corrélats, répartis en deux classes, l'une pour l'art, l'autre pour les sentiments. Les mots qui font l'objet d'un commentaire sont mis en italiques. Le lecteur prendra une connaissance partielle du corpus 1 grâce à un corpus 2 constitué par une sélection de citations numérotées. Au terme de ces recherches se profilent des champs thématiques utiles pour repérer et caractériser l'amour de l'art, ainsi que des variations liées au temps.

I - Sélection de la liste 1 et du corpus 1

L'enquête préliminaire est rappelée à titre anecdotique. Le point de départ est la lecture des écrits de **Balzac,** de ses trois articles publiés dans *La Silhouette* les 23-2, 11-3 et 22-4-1830 sous le titre «Des artistes», de ses trois textes narratifs consacrés successivement au peintre, au compositeur de musique et au chanteur, *Le Chef-d'œuvre inconnu,* en 1832, *Gambara,* en 1837, *Massimilla Doni,* en 1839. Le vocabulaire commun à tous les arts comporte des mots, et leurs familles, comme *admir-, art, artiste, (chef-d')œuvre, génie, neuf, nouveau, original,passion-;* d'autres se sont révélés plus limités à Balzac, qui associe à l'art les notions représentées par des familles comme celles de *bizarre, ciel, divin, extase, fou, idéal,poète, sublime.* Les artistes sont définis en extension par « poètes, peintres musiciens, sculpteurs, architectes ». En compréhension, ils sont « doués de puissance créatrice (...) ; l'artiste commande à des siècles entiers ; il change la face des choses, il jette une révolution en moule »" ; la liste des artistes

est ainsi étendue à Gutenberg, Colomb, Descartes, Voltaire, etc. : « Tous étaient artistes, car ils créaient, ils appliquaient la pensée à une production nouvelle des forces humaines ». L'accent est mis moins sur les œuvres que sur les êtres humains, ceux qui créent, certes, mais aussi le public, les « connaisseurs » : la « passion pour l'art », les « plaisirs d'une extase particulière aux artistes » ne sont rien si, en face des œuvres, « nous ne les sentons pas ». Cette double liste a fait l'objet d'une interrogation des romans de Balzac enregistrés dans FRANTEXT. Le nombre d'exemples a été important, mais l'art n'a pas été le seul thème repéré, il était plutôt question de personnages épris d'absolu, comme Louis Lambert, ou fortement marqués par une passion. Il n'était donc pas souhaitable d'utiliser au moins la part la plus balzacienne de la liste pour interroger tous les romans de 1830 à 1970. Autres difficultés rendant plusieurs choix nécessaires : le nombre de romans est trop important et certains termes généraux sont trop ambigus, à commencer par le mot « art », qui peut désigner simplement des procédés visant à des fins diverses.

L'examen des textes de Balzac met en lumière les éléments fondamentaux : pour que l'art suscite des sentiments, il faut un chef-d'œuvre, créé par un artiste pour un public désigné de diverses manières ; ces classes, d'objets fabriqués comme d'animés humains, sont désignées essentiellement par des substantifs. Les sentiments que les premiers font naître chez les seconds correspondent plutôt à des verbes ou à leur famille, par exemple *aimer-amour, passionner-passion, admirer-admiration.* Ce vocabulaire, de type prédicatif, n'est pas spécialisé, et ne peut servir à repérer les contextes sur l'art. La recherche s'effectue donc en deux temps : le repérage de contextes intéressants par une liste, aussi limitée et aussi peu ambiguë que possible : les unités retenues pour la liste 1 sont, non pas *art,* mais *d'art, artiste, chef-d'œuvre,* et, pour mieux isoler deux domaines spécifiques, *musique* et *tableau.* C'est dans les contextes de ces mots-clés que s'opère, dans un second temps, la sélection de corrélats relatifs au domaine des sentiments. Le vocabulaire que nous recherchons est donc à la rencontre de deux thématiques, celle de l'art et celle des sentiments.

Il convient aussi de limiter l'étendue du corpus interrogé. Parmi les romans de FRANTEXT de 1830 à 1970 sont retenus ceux où l'un au moins des personnages s'intéresse notoirement à l'art : de Balzac *César Birotteau* (1837), *La Cousine Bette* (1846), *Le Cousin Pons* (1847), de Huysmans *À rebours* (1884), de Zola *L'Œuvre* (1886), de Romain Rolland *Jean-Christophe* (1904-1912), de Ramuz *Aimé Pache, peintre vaudois* (1911), de Proust À *la recherche du temps perdu* (1913-1922), de Jean Dutourd *Pluche ou l'amour de l'art* (1967). Dans deux romans où les chapitres portent des titres correspondant aux sujets traités, *Jérôme*

Paturot de Louis Reybaud (1842), et *Le Jardin de Bérénice* de Barrés (1891), le thème de l'art ne concerne que quelques pages, d'un intérêt négligeable. Le texte de Ramuz ne donne que peu de précisions sur les sentiments d'un peintre vaudois à Paris, à part la classique concurrence entre l'amour de l'art et celui d'une femme ou de la famille, et la discontinuité dans la création ; chez Balzac, *Le Cousin Pons* suffit pour l'essentiel. En définitive, les ouvrages retenus pour le choix des citations se répartissent dans le temps en quatre groupes : Balzac, puis Huysmans et Zola, puis Romain Rolland et Proust, enfin Jean Dutourd. Quant au nombre des pages, et à celui des exemples sélectionnés par l'ordinateur, 723 de Proust et 899 de Romain Rolland, la période 1904-1922 domine.

Les citations proposées sont classées par auteur, dans l'ordre chronologique et en suivant l'ordre des pages de chaque texte.

II - Corpus 2 : Citations numérotées

Sont en *italiques grasses* les mots-clés de la liste 1, et en *italiques* maigres les corrélats sélectionnés pour la liste 2.

BALZAC

(1) (à propos de Schmucke, qui vit avec le cousin Pons) « Ce *pianiste,* comme tous les *pianistes,* était un Allemand, allemand comme le grand *Liszt* et le grand *Mendelssohn,* allemand comme *Steibelt,* allemand comme *Mozart* et *Dusseck,* allemand comme *Meyer,* allemand comme *Dœulher,* allemand comme *Thalberg,* [suivent onze autres noms propres...]. Quoique grand *compositeur, Schmucke* ne pouvait être que démonstrateur, tant son caractère se refusait à *V audace* nécessaire à l'homme de génie pour se manifester en *musique » (Le Cousin Pons, p.17*).

(2) « L'administration, pour un modique traitement, chargea *Schmucke* des *instruments* qui ne sont pas représentés dans *l'orchestre* des *théâtres* du boulevard, et qui sont souvent nécessaires, comme le *piano,* la *viole d'amour,* le *cor anglais,* le *violoncelle,* la *harpe,* les *castagnettes* de la *cachucha,* les *sonnettes* et les inventions de *Sax,* etc. Les Allemands, s'ils ne savent pas jouer des grands instruments de la liberté, savent *jouer* naturellement de tous les *instruments de musique* » (Balzac, *Le Cousin Pons,* pp. 22-23).

(3) « Elie Magus, à force (...) de *brocanter* les *tableaux* et les *dentelles,* les *hautes curiosités* et les *émaux,* les fines *sculptures* et les vieilles *orfèvreries,* jouissait d'une immense *fortune* inconnue, acquise dans ce *commerce* (...) Ce don Juan des *toiles,* cet *adorateur de l'idéal,* trouvait dans cette *admiration des jouissances*

supérieures à celles que donne à l'avare la *contemplation* de l'or. D vivait dans un sérail de beaux ***tableaux*** ! Ces *chefs-d'œuvre,* logés comme doivent l'être les enfants des princes, occupaient tout le premier étage de l'hôtel qu'Elie Magus avait fait restaurer » *(Le Cousin Pons,* pp. 130-131).

(4) « ces hommes sont des *millionnaires*, des *collectionneurs,* les gens les plus *passionnés* de la terre, des gens capables de s'avancer dans les terrains boueux de la police correctionnelle pour s'emparer d'une *tasse,* d'un ***tableau,*** d'une pièce rare, comme fit Elie Magus un jour en Allemagne. (...) — vous allez voir (...) le plus *riche* des anciens *marchands de la curiosité,* le plus grand *connaisseur* qu'il y ait à Paris » *(Le Cousin Pons,* pp. 135-136).

(5) « La Cibot (...) trouva (le marchand) Magus *immobile* devant les quatre ***tableaux.*** Cette *immobilité,* cette *admiration,* ne peuvent être comprises que par ceux dont *l'âme est ouverte au beau idéal,* au *sentiment ineffable* que cause la perfection dans l'*art,* et qui *restent plantés sur leurs pieds durant des heures entières* au *musée* devant la *Joconde* de *Leonardo De Vinci,* devant l'*Antiope* du *Corrige,* le ***chef-d'œuvre*** de ce *peintre,* devant la maîtresse du *Titien,* la *sainte, famille d'Andréa Del Sarto,* devant les enfants entourés de fleurs du *Dominiquin,* le petit *camaïeu* de *Raphaël* et son *portrait* de vieillard, les plus immenses *chefs-**d'œuvre*** de *Y art* » *(Le Cousin Pons,* p. 154).

HUYSMANS

(6) « II avait voulu, pour la *délectation* de son esprit et la *joie* de ses yeux, quelques *œuvres* suggestives *le jetant dans un monde inconnu* (...). Entre tous, un ***artiste*** existait dont le talent le *ravissait en de longs transports, Gustave Moreau » (À rebours,* pp. 70-71).

(7) « une *tristesse charmante,* une *désolation* en quelque sorte alanguie, coulaient dans ses pensées, et il méditait longuement devant cette *œuvre* qui mettait, avec ses points de *gouache,* semés dans le *crayon gras,* une *clarté de vert d'eau* et d'*or pâle,* parmi la *noirceur* ininterrompue de ces *fusains* et de ces *estampes.* En outre de cette série des *ouvrages de Redon (...),* il avait pendu dans sa chambre à coucher une *ébauche* désordonnée de *Théocopuli* (sic), un *Christ aux teintes* singulières, (...) un ***tableau*** *de la seconde manière* de ce *peintre* (...). Cette *peinture* sinistre, aux *tons de cirage et de vert cadavre,* répondait pour Des Esseintes à un certain ordre d'idées sur l'ameublement » *(À rebours,* pp. 86-87).

(8) « II se rappelait certains spécimens qu'il avait vus dans les *expositions* internationales, (...) des ***tableaux*** de *Watts,* aux *couleurs* étranges, *bariolés de gomme-gutte et d'indigo* » *(À rebours,* p. 173).

(9) « c'étaient surtout **des** *lieder* de *Schubert* qui l'avaient *soulevé, jeté hors de M,* puis *prostré* (...). Cette ***musique*** lui *entrait, en frissonnant, jusqu'aux os* et refoulait un infini de *souffrances* oubliées, de vieux *spleen,* dans le cœur *étonné* de contenir tant de misères confuses et de *douleurs vagues.* Cette ***musique*** de *désolation,* criant du plus profond de l'être, le *terrifiait* en le *charmant » (À rebours,* pp. 273-274).

ZOLA

(10) « il se mit à *dessiner,* d'un air profondément *heureux.* Tout son trouble, sa curiosité charnelle, son désir combattu, aboutissaient à cet *émerveillement* ***d'artiste,*** à cet *enthousiasme* pour les beaux *tons* et les muscles bien *emmanchés.* Déjà, il avait oublié la jeune fille, il était dans le *ravissement* de la *neige* des seins, éclairant l'*ambre* délicat des épaules *» (L'Œuvre*, p. 16).

(11) « il se mit à siffler fortement, *ravi* sans le dire de *Y ébauche* qu'il avait faite de la *tête* de Christine *soulevé* par un de ces grands coups d'*espoir,* d'où il retombait, plus rudement dans ses *angoisses* ***d'artiste,*** que *la passion de la nature* dévorait » (*L'Œuvre,* p. 32).

(12) « personne ne le connaissait, son *œuvre* seule était souffletée. Puis il reporta un instant les regards sur le ***tableau*** (...). Et, dans le désastre de ses *illusions,* dans la *douleur* vive *de son orgueil,* un souffle de *courage,* une bouffée de santé et d'enfance, lui vinrent de toute cette *peinture* si *gaîment brave,* montant à l'assaut de l'antique routine, avec *une passion* si désordonnée » *(L'Œuvre,* p. 140).

(13) « elle dit son *désir* violent de voir le ***tableau,*** son escapade au *salon,* et comment elle était tombée dans la tempête des *rires,* sous les *huées de tout ce peuple » (L'Œuvre,* p. 150).

(14) « C'était un *marchand* (...). Il apportait l'unique flair du *succès,* il devinait *l'artiste à lancer,* non pas celui qui promettait le génie discuté d'un grand *peintre,* mais celui dont le talent menteur, enflé de fausses *hardiesses, allait faire prime sur le marché bourgeois.* Et c'était ainsi qu'il bouleversait ce *marché,* en écartant l'ancien *amateur de goût* et en ne traitant plus qu'avec l'*amateur riche, qui ne se connaît pas en art, qui achète un* ***tableau*** *comme une valeur de bourse, par vanité ou dans l'espoir qu'elle montera* » *(L'Œuvre,* p. 201).

ROMAIN ROLLAND, *Jean-Christophe*

(15) « Elle *aimait* la ***musique,*** quoique n'étant pas *musicienne* ; elle y trouvait un *bien-être physique et moral,* où sa pensée s'engourdissait paresseusement dans une *agréable mélancolie* » *(Le matin,* p. 184).

(16) « Elle *passait des heures* maintenant au *piano,* répétant, avec une *patience* exaspérante pour les autres, des *accords, des passages,* qui la faisaient devenir *toute blanche et glacée d'émotion.* Elle *pleurait en entendant de la musique de Schumann »{Le matin,* p. 201).

(17) « le souci de *l'œuvre d'art,* l'effort nécessaire pour dominer et concentrer la *passion* dans une forme belle et claire, lui donnait une *santé d'esprit,* un *équilibre de toutes ses facultés,* qui lui causait une *volupté physique.* Souveraine *jouissance* connue de tout *artiste* : pendant le temps qu'il *crée,* il échappe à l'esclavage du *désir* et de la *douleur* ; il en devient le maître » *{Le matin,* pp. 209-210).

(18) « n était excédé par les mensonges des gens qui se disaient *fous de musique* et qui mouraient *d'ennui,* quand ils en entendaient : ce lui semblait presque une vertu de *ne pas l'aimer et* de *le dire* » *{L'adolescent,* p. 280).

(19) « Le *dégoût* que lui inspirèrent ses *compositions* anciennes, *produites sans passion,* fit qu'avec son exagération coutumière, il décida de ne plus rien écrire qu'il ne fût contraint *d'écrire par une nécessité passionnée {...). Il* jura de renoncer pour toujours à la *musique,* si la création ne s'imposait, à coups de tonnerre (...). Cette *jouissance* de l'inspiration était si vive que Christophe prit le *dégoût* du reste » *{La révolte,* p. 381 et p. 383).

(20) « le candide Schumann ne pouvait être taxé de fausseté : il ne disait presque jamais rien qu'il n'eût vraiment *senti.* Mais, justement, son exemple amenait Christophe à comprendre que la pire fausseté de *l'art* allemand n'était pas quand ses ***artistes*** voulaient *exprimer des sentiments qu'ils ne sentaient point,* mais bien plutôt quand ils voulaient *exprimer des sentiments qu'ils sentaient* — et qui sont faux. La ***musique*** est un miroir implacable de l'âme » *{La révolte,* pp. 391-392).

(21) « Christophe ne pouvait s'empêcher de penser avec *amertume* aux *salles combles de ses concerts* d'enfant. (...) ce n'est pas la ***musique,*** c'est le *musicien* qui *intéresse* la majeure partie du *public* ; et il est de toute évidence qu'un *musicien* qui ressemble à tout le monde offre moins *d'intérêt* qu'un *musicien* en jupe d'enfant, qui *touche la sentimentalité et amuse* la badauderie » *{La révolte,* p. 405).

(22) « Antoinette assista, *muette et glacée,* aux péripéties de ce lamentable *concert,* où Critophe **se** heurta à la *malveillance non dissimulée d'un public,* qui *était mal disposé* pour les artistes ***allemands,*** et que sa ***musique*** *assomma.* Quand, après une *symphonie* qui avait semblé trop longue, il reparut pour *jouer* quelques *pièces pour piano,* il fut accueilli par des *exclamations gouailleuses,* qui ne laissaient aucun doute sur *le peu de plaisir qu'on avait* à le revoir » *{Antoinette,* p. **914).**

(23) « Pas un ne se doutait que tout vrai *musicien* vit dans un univers sonore, et que ses journées se déroulent en lui *comme* un flot de *musique.* La *musique* est l'air qu'il respire, le ciel qui l'enveloppe. Même son âme est *musique* ; *musique* tout ce qu'elle *aime, hait, souffre, craint, espère.* Une âme musicale, quand elle aime un beau corps, le voit comme une *musique.* Les chers yeux qui la charment ne sont ni bleus, ni gris, ni bruns : ils sont *musique* ; elle *éprouve,* à les voir *l'impression d'un accord délicieux* » *(La foire sur place,* p. 701).

(24) « il se *passionnait* en parlant (...). *L'artiste* se laissait griser par l'*ivresse* des autres. En un de ces moments *d'émotion esthétique,* il *improvisa,* dans l'arrière-boutique d'Aurélie, un *chant* révolutionnaire (...). Xavier Bernard se disait *toqué* de la *musique* de Christophe ; — (car le *dilettantisme* et l'esprit anarchique s'étaient glissés jusque parmi les chiens de garde de la troisième république) » *(Le buisson ardent,* p. 1310).

PROUST

(25) « la mer, *sertie* entre les montants de fer de ma croisée *comme* dans *les plombs d'un vitrail,* effilochait sur toute la profonde bordure rocheuse de la baie des triangles empennés d'une immobile écume *linéamentée* avec la délicatesse d'une plume ou d'un duvet *dessinés* par *Pisanello,* et fixés par cet *émail blanc,* inaltérable et crémeux qui *figure* une couche de neige dans *les verreries de Galle.* (...) le ciel *violet (...)* s'inclinait vers la mer sur la charnière de l'horizon *comme un tableau* religieux au-dessus du *maître-autel,* tandis que les parties différentes du couchant, exposées dans les glaces des bibliothèques basses en acajou qui couraient le long des murs et que je rapportais par la pensée à la merveilleuse *peinture* dont elles étaient détachées, semblaient comme ces *scènes* différentes que quelque *maître ancien exécuta* jadis pour une confrérie sur une *châsse* et dont on exhibe à côté les uns des autres dans une *salle de musée* les *volets* séparés que l'imagination seule du visiteur remet à leur place sur les *prédelles du retable* » *(À l'ombre des jeunes filles en fleurs,* p. 803).

(26) « fût-ce dans une petite ville de province, vous trouverez des *passionnés de musique* ; *le meilleur de leur temps,* le plus clair de leur *argent se passe aux séances de musique de chambre,* aux réunions où on *cause musique,* au café où l'on se retrouve entre *amateurs* et où on coudoie les *musiciens* » *(Côté de Guermantes 2,p.* 400).

(27) « Y avait-il dans *l'art* une réalité plus profonde où notre personnalité véritable trouve une expression que ne lui donnent pas les actions de la vie ? Chaque grand *artiste* semble, en effet, si différent des autres, et nous *donne* tant

cette *sensation de l'individualité* que nous cherchons en vain dans l'existence quotidienne ! » *(La Prisonnière,* p. 158).

(28) « M. de Charlus avait quelque chose de comique ; car tantôt il foudroyait ses invités de regards enflammés, tantôt, afin de leur indiquer (...) le *religieux silence* qu'il convenait d'observer, (...) il présentait lui-même (...) un modèle (...) de *gravité,* presque.déjà *A' extase* (...). Tous furent *hypnotisés, on n'osa plus proférer un son, bouger une chaise; le respect pour la* ***musique*** (...) avait été subitement inculqué à une *foule* aussi mal élevée qu'élégante » *(La Prisonnière,* p. 248).

(29) «Ce *chant* différent de celui des autres, semblable à tous les siens, où Vinteuil l'avait-il appris, entendu ? Chaque ***artiste*** semble ainsi comme *le citoyen d'une patrie inconnue,* oubliée de lui-même, différente de celle d'où viendra, appareillant pour la terre, un autre grand ***artiste*** » *(La Prisonnière, p.* 257).

(30) « cette ***musique*** (de Vinteuil) me semblait quelque chose de plus vrai que tous les livres connus. Par instants je pensais que cela tenait à ce que ce qui est *senti* par nous de la vie, ne l'étant pas sous forme d'idées, sa traduction littéraire, c'est-à-dire intellectuelle, en rend compte, l'explique, l'analyse, mais ne le recompose pas comme la ***musique,*** où les *sons* semblent prendre l'inflexion de l'être, reproduire cette pointe intérieure et extrême des *sensations* qui est la partie qui nous donne cette *ivresse* spécifique que nous retrouvons de temps en temps (…). Dans la ***musique*** de *Vinteuil,* il y avait ainsi de ces visions qu'il est impossible *d'exprimer* et presque défendu de *contempler (...).* Il me semblait, quand je m'abandonnais à l'hypothèse où *l'art* serait réel, que c'était même plus que la simple *joie nerveuse* d'un beau temps ou d'une nuit d'opium que la ***musique*** peut rendre, mais une *ivresse* plus réelle...). Mais il n'est pas possible qu'une *sculpture,* une ***musique*** qui donne une *émotion* qu'on *sent* plus élevée, plus pure, plus vraie, ne corresponde pas à une certaine réalité spirituelle, ou la vie n'aurait aucun sens » *(La Prisonnière,* p. 374).

JEAN DUTOURD, *Ptuche ou l'amour de l'art*

(31) « l'*égoïsme* d'un ***artiste*** n'est pas de même nature que celui d'un *bourgeois.* Je suis *égoïste* pour le bon motif, qui est de faire mon *œuvre,* laquelle, petite ou vaste, aura ajouté quelque chose au monde (...). Durant quelques années, ma *peinture* s'est assez joliment *vendue,* ce qui m*'étonnait* bien. Dieu merci, la tête ne m'a jamais tourné ; je savais que ce *succès* ne signifiait pas grand chose, et qu'on *louait* mes *toiles* pour les plus mauvaises raisons » (pp. 13-14).

(32) « Je ne suis pas un homme libre. J'ai un négrier. (...) il est *marchand de* ***tableaux.*** Il me verse *mille francs par mois* en échange de *deux peintures.* (...)

Certains mois, je ne lui donne que des *pochades exécutées* en dix *coups de pinceau* » (p. 29).

(33) « Nous, ***artistes***, nous ne portons aucune tragédie en nous, même si nous sommes *désespérés* et si nous nous suicidons comme le pauvre Nerval, car *notre esprit se dédouble pour nous regarder souffrir,* et accomplit par là même une sorte de partage de la *douleur,* repousse les ennuis au second plan, les transforme en un spectacle sur lequel on peut plaisanter ou philosopher. Pour un ***artiste,*** le seul malheur vraiment irréparable est la *stérilité.* J'entends non pas cette *stérilité* qui m'affecte en ce moment, qui est temporaire, et presque agréable, mais *l'incapacité définitive à créer.* Tandis que pour les *bourgeois,* c'est une autre paire de manches. (...) Pas de *dédoublement,* pas de *recul sur soi,* pas de philosophie, pas de refuge » (p. 40).

(34) « Je crois que je devine la cause profonde de ces *intermittences de la volonté*> qui doivent faire partie intégrante du caractère *artiste.* D'abord, si curieux que cela paraisse, elles proviennent d'une indéracinable *confiance en soi.* Au plus opaque de mes périodes de *découragement* et d'*inertie,* j'entends toujours dans mon lointain intérieur une espèce de petite voix qui me dit (...) que j'ai de vastes réserves, grâce auxquelles, le moment venu, je rattraperai, et au delà, le temps perdu. Seconde cause : ma *répugnance totale pour l'action,* due à la facilité, à la *toute-puissance* à quoi la *pratique de l'art* m'a habitué. Etre *artiste,* faire une *œuvre,* c'est *exquis,* car dans la *création,* la *volonté* n'a aucune limite sinon celle du talent ou de l'habileté d'*exécution* (et de ce côté-là, ça va) » (p. 121).

(35) (Pluche s'adresse à son beau-frère, Mesnard, peintre lui aussi) « c'est l'idiotie qui l'a emporté. Pourquoi ? D'une part parce que tu as gardé l'*orgueil* des *artistes,* qui survit au naufrage du talent (...) ; d'autre part parce que tu as du *succès,* parce que *tes croûtes se vendent,* parce que les *bourgeois* du XVI[e] ont tous *un Mesnard* dans leur salon, parce que les *échotiers* parlent de toi (...). As-tu jamais songé à ce qu'est ton *public* ? C'est celui qui, de tout temps s'est trompé, qui *achète les barbouillages à la mode,* qui se croit du goût parce qu'il a de l'*argent.* Et tu ne travailles plus que pour ces *porcs* » (pp. 178-179).

(36) « II est arrivé à Mesnard et à Boulard ce qui est arrivé à la plupart des ***artistes*** d'aujourd'hui : ils ont manqué de *la force d'âme* nécessaire pour construire une *œuvre* dans un temps qui, plus que tout autre, et malgré le *culte* grotesque qu'il affecte de *vouer à l'art,* le *hait impitoyablement* » (p. 279).

III-Liste 2

A - Thématique de l'art

Le vocabulaire de ces citations est suffisant pour que des listes soient au moins esquissées, d'autres lectures permettant facilement de les enrichir, sans jamais pouvoir les rendre complètes.

1. L'œuvre

Certains termes sont communs aux différents arts, par exemple *chef-d'œuvre* (3, 5), *œuvre* (6, 7, 12, 31, 34, 36, et le titre de Zola), *œuvre d'art* (17), *ouvrage* (7), avec *créer-création* (17, 34), *exécuter-exécution* (25, 32, 34), *la pratique* (34). Mais il est commode de séparer les arts plastiques et la musique.

Les *arts* ***plastiques*** sont représentés par :

* des **titres,** en italiques, qu'ils portent ou non une majuscule à l'initiale, ainsi : la *Joconde, VAntiope,* une *sainte famille*, *un portrait* (5), des *scènes* (25), une *tête* (11), un *Christ* (7), *un Mesnard* (du nom de son auteur, par métonymie, 35),
* des **catégories d'oeuvres** : *barbouillage, croûte* (35), *dessin(er)* (25) *estampe* (7), *ébauche* (7, 11), *peinture* (7, 12, 25, 31, 36), *pochade* (32), *toile* (31), *vitrail* (25), ***tableau,*** terme générique que nous avons retenu pour sélectionner le corpus restreint,
* des **détails de technique** : *coups de pinceau* (32), *crayon gras, fusain, gouache,* (7), *plomb, sertir* (25),
* du **vocabulaire technique** : *clarté, de la seconde manière* (7), *emmanché* (10), *figurer* (25), *linéamentée* (25),
* des indications de ***couleurs***, *camaïeu* (5), *vert d'eau , or pâle, noirceur, tons de cirage et de vert cadavre, teintes* (7), *couleurs étranges, bariolés de gomme-gutte et d'indigo* (8), *beaux tons, neige* des seins, *ambre* des épaules (10), *blanc, violet* (25),
* des listes d'objets vendables, *dentelles, émaux, orfèvreries* (3) *sculptures* (3, 30), *curiosité, tasse* (4), *verreries* (10), *émail* (25),
* des **lieux** où se trouvent les œuvres : *musées* (5, 25), *expositions* (8), *salon* (13), et aussi *châsse, maître-autel, prédelle de retable* (25).

Pour la ***musique,*** outre ce mot, le terme générique est *composition* (19), mais le vocabulaire comporte aussi

* des **titres** : *cachucha* (2), *chant* (24, 29), *lieder* (9), *pièces pour piano, symphonie* (22),
* des **fragments d'œuvre,** *accords, passages* (16), *son* (28,30),

* des **lieux** d'écoute : *concert* (21, 22), *salles combles* (21), *séances de musique de chambre* (26) *théâtres* (2),
* des ***instruments*** (2), présents ou non dans l'*orchestre : castagnettes, cor anglais, harpe, sonnettes, viole d'amour, violoncelle* (2), *piano,* (2, 16).

2. L'artiste

II **apparaît** sous des dénominations diverses.

Pour la ***peinture,*** outre les termes **génériques** *peintre* (5, 14), *maître ancien* (25):
— des **noms propres,** *Vinci, Le Corrige, Le Titien, Andréa Del Sarto, Le Domniquin, Raphaël* (5), *Gustave Moreau* (6), *Redon, Theocopuli* (sic, Le Greco, 7), *Pisanello* (25), *Watts* (8), le verrier *Galle.*

Pour la ***musique,*** outre les termes **génériques** *musicien* (23, 26), *compositeur* (1):
* des **noms propres de compositeurs et interprètes** : *Liszt, Mendelssohn, Mozart, Dusseck, Meyer, Dœuhler, Thalberg,* etc. (1), *Schubert* (9), *Schumann* (20), le personnage de *Schmucke* (1, 2), le personnage de *Vinteuil* (30),
l'inventeur d'instrument, *SaxÇl),*
* des noms communs **d'exécutants,** comme *pianiste* (1),
* des verbes : *jouer (2,*22), *improviser* (24).

*3. Le **public***

A part le mot *public* (22, 35), ou des désignations non spécialisées comme *tout ce peuple* (13), la *foule* (28), les catégories socialement importantes sont celles des collectionneurs et des marchands, dont on parle plus que des amateurs de musique.

Dans ce domaine, on repère tout juste le *dilettantisme* (24). Le cousin Pons est l'exemple d'un artiste, un musicien, ***collectionneur*** (4), notamment de peintures, à côté *d'amateurs* (14, 26). Mais les ***artistes*** ne survivent que si un **public** les soutient, *connaisseur* (4) ou non (14). Le rôle des ***marchands*** (4, 14), qui *brocantent* (3), face à la clientèle des ***bourgeois*** (14, 31, 33, 35, traités de *porcs* 35) est alors indispensable. La thématique de l'*argent* (26, 35) est associée à celle de l'art, déjà chez Balzac, mais plus tard aussi, chez Zola, Romain Rolland, Jean Dulourd : la notion de l'artiste, pauvre si ses œuvres *se vendent* mal (35), et *riche* s'il a du *succès* (14, 31, 35), au besoin en flattant les goûts du public, dépasse le temps du romantisme. Il est question de *commerce, de fortune* (3), de *riche* (4), de *millionnaires* (4), *d'artiste à lancer* (14), *d'amateur riche,* qui *ne se connaît pas en art,* qui *achète* un tableau *comme une valeur de bourse* (...) dans l'espoir

qu'elle *montera* (14), de *verser mille francs par mois* (32). Le rôle des propos sur l'art apparaît avec *causer musique* (26), *louer* (31), *les échotiers parlent de toi* (35).

Les fragments de citations donnent à penser que les romans se nourrissent d'éléments simples, pour ne pas dire simplistes, énumérés un peu comme les listes de personnages dans une pièce de théâtre. Autour d'une œuvre d'art gravitent deux types de personnes ou d'actants, d'un côté ceux qui l'ont créée ou qui, en musique, l'interprètent, et de l'autre ceux qui la regardent ou l'écoutent.

B - Les sentiments

Sous cette appellation se groupent des états psychologiques désignés par des mots divers, et d'ailleurs polysémiques, comme **émotions, impressions, passions, sensations, transports,** le point commun étant ce que l'on **ressent.** Ces termes génériques correspondent à des réalités vécues diverses, une *émotion* qu'on *sent* (30) ou qui fait devenir « toute blanche et glacée » (16), ou l'émotion esthétique (24), *l'impression* d'un accord délicieux (23), la *passion* ou son absence (19) chez l'artiste (11), (12), (17), (19), (24) ou bien chez les collectionneurs, la *sensation* de l'individualité (27), les *sensations* que donnent les sons (30), le « *sentiment* ineffable que cause la perfection dans l'art » (5), la *sentimentalité* que touche « un musicien en jupe d'enfant » (21), ou encore l'effet de Gustave Moreau, « qui ravissait en de longs *transports* » le héros de Huysmans (6). Mais ce vocabulaire général rassemble des termes plus spécifiques, que nous sélectionnons par leur emploi possible avec les verbes **éprouver, manifester** ou **ressentir,** et qui renvoient à des champs thématiques diversifiés, à classer.

Il semble naturel de respecter d'abord l'opposition précédemment établie entre les artistes et leur public.

1. Chez les artistes

Ils peuvent *aimer* (15), éprouver de *l'amertume* (21), de *l'angoisse* après *l'espoir* (11), de *l'audace* (1), de la *bravoure* (12), de la *confiance en soi* (34), du *courage* (12), mais aussi du *découragement* (34), un *dédoublement* (33), du *dégoût* (19), du *désespoir* (33), de l'*égoïsme* (31), de l' *émerveillement,* de l'*enthousiasme* (10), de la *force d'âme* (36), de la *hardiesse* (14), des *illusions* (12), de *l'incapacité* (33), de *l'inertie* (34), de la *patience* (16), de la *répugnance pour l'action* (34), de la *stérilité* (33), de la *toute-puissance* (34), des *intermittences de la volonté* (34). Ces « états d'âme » sont soit « euphoriques », soit, à l'inverse, « dysphoriques ».

2. *Pour le public*

Deux schémas de phrase sont possibles : ou le public manifeste un sentiment envers l'œuvre, ou bien c'est l'œuvre qui provoque une réaction sur le public. Ce dernier cas est le moins fréquent, on trouve : *amuser, intéresser, toucher* (21), *assommer* (22).

Les sentiments classiques dont le public a l'initiative sont soit l'amour de celui qui se *dit fou de musique* (18), *toqué de* (24), l'*admiration* (3, 5), soit au contraire l'état de celui qui *n'aime pas* (18), qui est *malveillant* ou *mal disposé* (22), la *haine* ou encore l'absence de *pitié* (36). Certaines formulations sont indirectes, ce qui les fait échapper à un repérage automatique. Ainsi l'amour et l'admiration se décrivent par des sortes de périphrases : *don Juan des toiles* (3), *adorateur de l'idéal* (3), *l'âme est ouverte au beau idéal* (5), *vouer un culte à l'art* (36). Dans d'autres cas, ce sont des **manifestations physiques,** des **attitudes** qui sont mentionnées, par exemple la *contemplation* (3, 30), le *silence,* la *gravité, l'extase* (28), l'*immobilité de ceux qui restent plantés sur leurs pieds durant des heures entières* (5), qui sont *hypnotisés,* n'osent plus *proférer un son, bouger une chaise* (28) ; ces dernières expressions précèdent chez Proust le *respect pour la musique,* mais on pourrait penser aussi à l'admiration : le choix du sentiment donne lieu à des hésitations. La même réaction *muette et glacée* (22) peut ailleurs marquer le malaise, la douleur devant l'échec. Et que dire de *pleurer* (16) ? Inversement, les *rires,* les *huées* (13) sont le signe d'un sentiment à désigner par *haine,* ou *dérision, moquerie* ?

3. *Pour les artistes comme pour le public*

L'art a aussi des effets communs sur l'espèce humaine dans son ensemble.

L'artiste et le bourgeois éprouvent de l'égoïsme (31), de l'*étonnement* (9, 31). Les deux peuvent être poussés par le *désir* (13,17), l'*orgueil* (12, 35), ou la *vanité* (14). Mais les deux sentiments dominants sont soit la *joie* (6, 30), soit la *souffrance* (9), ou, pour choisir comme appellation générique les mots les plus répétés, la *jouissance* (3, 17, 19) ou la *douleur* (9, 12, 17, 33). Il faut bien procéder à des regroupements, même s'ils sont discutables. Quelquefois le contexte est une aide lorsque l'écrivain pratique les séries synonymiques, par exemple Zola avec *heureux, émerveillement, enthousiasme, ravissement* (10) ; on peut ajouter *délectation, ravissait (6), ravi, soulevé* (11), *gaîment* (12), *volupté physique* (17), *bien-être physique et moral, agréable* (15), *exquis* (34), *ivresse* (24, 30). A l'opposé, Huysmans offre une série avec *souffrance, spleen, douleur, désolation* (9) ; on peut ajouter *mélancolie* (15), *peu de plaisir* (22), *désespéré, se regarder souffrir* (33).

En réalité les tentatives de classement se heurtent à plusieurs types de problèmes. Pour éviter l'éparpillement des sentiments, le nom générique qui en rassemble d'autres, plus spécifiques, n'appartient pas à une terminologie de type scientifique ou technique. La difficulté est double : certains sentiments ne correspondent pas à un substantif unique, comme l'amour de l'art, certains autres ont de multiples dénominations. Comment appeler l'espèce de *dépaysement* que procure l'art aux artistes comme au public ? Gustave Moreau jette Des Esseintes *dans un monde inconnu* (6), Schubert le jette *hors de lui* (9) ; selon Proust, *chaque artiste semble ainsi comme le citoyen d'une patrie inconnue, oubliée de lui-même* (29) ; le public a aussi *cette sensation de l'individualité que nous cherchons en vain dans l'existence quotidienne* (27). Mais comment appeler aussi ce qu'inspirent à Des Esseintes les lieder de Schubert ? Aux effets physiques *soulevé,prostré, entrer jusqu'aux os,* font suite des noms plus abstraits, *souffrances, spleen, douleurs, désolation* (9) ; malgré le déploiement de plusieurs mots du champ, lequel choisir ? Ce qu'on pourrait appeler *abattement* est-il un sentiment ou un état physique et psychologique ? Les effets sont d'ailleurs parfois mêlés, ce qui donne lieu, chez Huysmans en particulier, à la rhétorique de l'antithèse et de l'oxymore, avec *tristesse charmante* (7), *soulevé, prostré, terrifier en charmant* (9), et aussi *agréable mélancolie* (15), et chez R. Rolland, l'énumération *aime, hait, souffre, craint, espère* (23).

Post-scriptum

Les mots mêmes de la liste 1 ne sont pas sans inconvénients. *D'art* (17) n'apparaît que dans *œuvre d'art,* en cooccurrence d'ailleurs avec *artiste. Chef d'œuvre* (3, 5), peu fréquent, est de toute façon en cooccurrence avec *tableau.* Ces deux expressions sont donc inutiles. Le rendement varie d'ailleurs selon les mots. Alors que les deux domaines de la peinture et de la musique sont à égalité dans les citations numérotées, seize pour chacun et quatre pour les arts confondus (17), (27), (33), (34), *musique* est de beaucoup le mot le plus fréquent avec 27 occurrences, contre 18 pour *artiste,* et 11 pour *tableau.* Et le choix des citations, n'est-il pas une limitation abusive et mutilante ? Une relecture des exemples non cités montre que leur vocabulaire se répartirait dans les listes ci-dessus. De toute manière, si riche qu'elle soit, la base FRANTEXT ne représente pas la totalité des romans français.

Plus gênant est l'obstacle de la polysémie. *Musicien, en* fonction d'adjectif, et plutôt attribut peut se dire aussi de quelqu'un qui ne pratique pas la musique, mais est un peu *amateur,* et même *connaisseur,* ce qui est en contradiction avec la citation (15). Un cas particulier est celui des comparaisons et des métaphores.

Avec *tableau* chez Proust, on n'est pas sûr d'arriver directement à la peinture, même avec des cooccurrents du même thème. Ainsi, lorsqu'on lit, à propos d'un voyage en train : «je passais mon temps à courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour *rentoiler* les fragments intermittents et opposites de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un *tableau* continu » *(À l'ombre des jeunes filles,* p. 655), la métaphore filée est perceptible, grâce, notamment aux séries *rapprocher, rentoiler,* et *vue, tableau* ; peu après, à propos des « collines de la mer », le héros aperçoit « leurs premières ondulations, dans un lointain transparent, vaporeux et bleuâtre *comme* ces glaciers qu'on voit au fond des *tableaux* des *primitifs* toscans » (p. 673). Le *comme* rend la comparaison explicite ; elle l'est aussi dans la citation (25). Ailleurs des bleuets dans la campagne sont « *comme* la précieuse fleurette dont certains *maîtres anciens* signaient leurs *tableaux* » (p. 711). Souvent, chez Proust, le spectacle de la nature est décrit comme une œuvre d'art. Ou bien ces exemples sont à écarter comme étrangers au thème de l'art, ou bien ils constituent une thématique seconde, aussi importante parfois que la première, et il ne faut pas les rejeter : c'est la solution que nous préférons.

En tout cas les citations triées par l'ordinateur mettent en évidence l'importance de la rhétorique. Romain Rolland pratique les répétitions au point qu'on trouve six fois *musique* en (23), exemple qui recèle aussi des comparaisons. Huysmans s'adonne aux oxymores, aux séries synonymiques comme Zola, et, comme Zola, il multiplie les indications de couleurs : ces deux derniers traits seraient-ils particuliers à la période naturaliste ? Aux frontières entre figures et thématique se situent aussi les énumérations d'êtres humains ou de choses, musiciens, peintres, instruments de musique, objets d'art : par ses catalogues ou inventaires, Balzac constitue facilement des ensembles lexicaux. Autres choix liés à la personnalité de certains écrivains : c'est chez Romain Rolland et chez Jean Dutourd que le vocabulaire des sentiments est le plus développé. La recherche des thèmes peut apporter des éléments pour une stylistique d'auteurs, même si elle n'est pas le but de la recherche. Inversement la connaissance de ces habitudes langagières peut fournir des orientations pour les listes de mots-clés. Certains mots semblent avoir marqué des époques. Par exemple, les romantiques ont usé et abusé *d'artiste.* En trouvant plutôt *peintre* chez Ramuz, on est tenté d'opposer deux cultures; or *artiste* revient en force dans le roman de Jean Dutourd consacré, ultérieurement, lui aussi, à un peintre. La prudence est de règle dans les interprétations.

Le chercheur garde ses responsabilités, celle de fournir sa liste de départ, celle de l'abréger des données superflues, celle de l'enrichir au moyen des corrélats. Des aménagements sont d'autre part à espérer du côté de l'interrogation des

données, grâce aux recherches actuelles des informaticiens à l'INaLF. Le présent travail ne constitue qu'une étape.

Pour en revenir à la thématique des sentiments, elle entre en combinaison avec celle de l'art ; il n'est pas étonnant que *l'amour de l'art* s'exprime en plusieurs mots. Il reste d'ailleurs, comme le dit Balzac ce « *sentiment ineffable* que cause la perfection dans l'*art* » (5). De plus, l'amour de l'art porte en lui une ambiguïté : ou bien il est celui de l'amateur passionné qui ne vit que pour sa collection, en y mettant parfois le prix et en cherchant la spéculation ; ou bien il est celui de l'artiste qui se soucie peu de l'argent et veut réaliser son idéal esthétique, au risque de l'insuccès et de l'incompréhension, ce qui suppose la gratuité. Les romans sur l'art vivent un peu de cette contradiction. Cette dernière notion d'amour désintéressé prévaut dans le sens figuré de **pour l'amour de l'art,** celui qui n'occupe que peu de place dans les dictionnaires, mais qui mérite sans doute le plus d'intérêt.

Thierry MÉZAILLE
Équipe *Sémantique des textes*
Centre de linguistique française, Université de Paris IV

LA COULEUR DES SENTIMENTS CHEZ PROUST

> Les écrivains du XIX[e] siècle ont fait des sentiments un ensemble d'apparitions capricieuses qui s'unissent parfois fortuitement à des représentations[1] mais qui n'ont pas au fond de rapport réel avec leurs objets. Le lien entre mon amour et la personne aimée n'est au fond pour Proust et ses disciples qu'un lien de contiguïté (Sartre, *L'Imaginaire).*

Avant de proposer à mon tour une méthode d'analyse sur un corpus limité à un auteur, qu'il me soit permis de préciser la définition du sentiment, d'autant plus nécessaire que ne partant pas d'un sentiment donné, je dois tenter de circonscrire tout un champ d'investigation.

Relèvent de la dimension noologique aussi bien les catégories thymique, évaluative, que cognitive. Or le sentiment est un complexe de ces catégories puisque se définissant comme (i) un "état affectif d'origine soit sensitive (joie, peur) soit morale (sentiment de l'honneur), mais aussi (ii) comme une "conscience, connaissance intuitive" (avoir le sentiment de).

Étant donné que le subjectivisme — voire le solipsisme — de Proust suppose que chaque élément du réel empirique soit appréhendé sur le mode de l'intuition ou à tout le moins de l'impression[2], cette seconde acception trop vaste du sentiment ne peut être retenue[3]. Il faut en effet distinguer par exemple (i) l'état affectif résultant de la contemplation des aubépines de (ii) leur mode de connaissance intuitif qui s'opère par fragmentation du végétal en maints points de vue minutieux qui le rendent mystérieux. Dans la terminologie de F. Rastier, le premier ressortit à la *thématique,* qui seule nous occupe ici, alors que le second relève de la *dialogique.*

I. Principes d'analyse thématique

1) Une double limite : lexicale et textuelle

Étant donnée l'étendue du champ des sentiments dans ce roman qu'est la *Recherche,* usuellement qualifié de "psychologique", je m'attacherai à n'étudier que ceux qui sont cooccurrents du (contenu du) mot "blond(e)" qui fait thème, et ce, dans la seule première partie *Combray.* Dans une étude consacrée à la constitution de ce thème[4], il est en effet apparu en liaison étroite avec diverses formes de spiritualité, très récurrentes. Il n'est pas oiseux de mentionner que la valeur symbolique de cette couleur blonde est celle d'un sentiment de « force divine »[5], d'autant que la mythologie des blonds mérovingiens est présente dans la lignée des Guermantes.

Le principe de la cooccurrence a pour conséquence utile de limiter le relevé de tous les sentiments — celui-ci n'étant pas exhaustif du seul fait qu'il se restreint à un coloris. C'est en levant ultérieurement cette restriction que devient possible la comparaison, permettant de mesurer la spécificité de notre groupement par rapport à ceux de coloris différents.

2) Rhétorique

« La couleur des sentiments » : cette expression suppose une hypallage implicite[6] ; les segments textuels retenus montreront que la propagation étrange du trait /abstrait/ au coloris provient d'entités (animées ou non) intermédiaires. Par exemple, la blondeur (i) des tombes comparées à du miel, et (ii) des pétales des aubépines, après leur blancheur, s'explique métonymiquement par (i) la douceur spirituelle religieuse du miel et des tombes, qu' adoucit la patine du temps qui passe, éternité sacrée en quelque sorte ; et par (ii) la sensualité et le sentiment religieux auréolant les jeunes filles florales que sont *Mlle* Vinteuil et *Mlle* Swann. L'église en pierre et les filles sont ces intermédiaires qui possèdent parmi leurs attributs virtuels *(Le.* dans la norme socio-culturelle) la blondeur et des sentiments de « sacralité ». Ceux-ci sont ensuite attribués aux comparants — miel[7] et aubépines — de tels intermédiaires.

3) Sémantique

De plus, selon l'exemple musical, le contenu du thème consiste en ses "variations", entendons par là les sèmes qui lui sont afférés en contexte. De là l'objectif de F. Rastier (1989 : 57) que nous faisons nôtre : "ainsi le concept de thème pourrait-il être détaillé, et trouver un fondement dans la microsémantique." C'est pourquoi, à sa suite, nous nous proposons de cerner la récurrence d'une molécule sémique spécifiant le domaine des sentiments. C'est précisément la

stabilité de celle-ci qui est constitutive du thème, entendons par là qui lui donne sa forme.

Il va de soi que la base de données FRANTEXT ne peut fournir qu'un matériau préalable à la constitution d'un thème ainsi défini, du simple fait qu'elle repère des signifiants verbaux. Mais de quelle façon l'utiliser ? Comment élaborer un réseau associatif de lexèmes pertinents ? C'est ce à quoi nous tenterons de répondre.

4) Sémiotique

Précisons que la blondeur concrète et lexicalisée, fixe, sert d'ancrage phénoménologique à la saisie de ses essences intentionnelles[8], à savoir des sentiments labiles, car réclamant un effort interprétatif. En outre la description du monde physique autour de cette couleur suscite l'émergence d'abstractions (par exemple les pierres mielleuses recèlent le sentiment de « douceur » de celui qui les décrit ainsi). C'est là une version cryptique des sentiments commune à l'ontologie romantique — ils sont l'être caché des apparences sensibles —, en quoi se résumait précisément le *niveau thématique* de la sémiotique greimassicnne. En effet, celui-ci est la version abstraite du figuratif[9]. Cela incite à extraire — quand le narrateur ne le fait pas lui-même selon sa loi "physiognomonique" — un sentiment de situations, d'apparences. Par exemple, l'énoncé "nous étions bien, tous ensemble, discutant paisiblement" permet d'inférer du rassemblement et de l'harmonie la récurrence du trait /amitié/[10]. Remarquons dans ce cas que les médiations argumentatives permettant son extraction ainsi que le sème lui-même échappent au relevé formel de lexèmes *a priori* constitutifs du thème des sentiments.

La *nécessité d'inférences* prescrites par le genre même du roman psychologique montre ainsi que souvent les sentiments ne sont pas lexicalisés. Ils n'en constituent pas pour autant un thème plus profond et insaisissable qu'un autre[11].

II. Analyse de segments dans la partie liminaire Combray

Quels sont les corrélats sentimentaux du seul lexème concret "blond(e)(s)"[12], *neuf* fois attesté dans *Combray* (sur *quatre-vingts* occurrences en tout dans la *Recherche,* soit une proportion importante de un neuvième) ?

Notre analyse ne retiendra que les contenus sentimentaux les plus saillants lors d'une lecture attentive. Après quoi, l'étape suivante devra être leur classement, en bonne logique.

N.B. : On utilisera les deux types de guillemets suivants pour distinguer l'implicite de l'explicite : « réécritures d'un sentiment par catalyse » ; "citation" du texte de Proust.

1) LES SWANN (à Combray et Tansonville)

a) CS 108[13] : les "cheveux blonds presque roux" de Swann inspirent un sentiment de « noblesse » (cf. sa discrétion, sa générosité, son "haut front" et son "nez busqué" du type des Guermantes qu'il côtoie dans une "brillante vie mondaine"). Ainsi que « d'amitié » au grand-père. Le narrateur assume ces valeurs, même s'il se souvient — au même endroit — que Swann le séparait cruellement de sa mère, inspirant par là un sentiment de « jalousie ». La psychologie est donc complexe.

Évolution. Au cours de son amour pour Odette, c'est elle qui lui inspirera la jalousie[14] ; et dans le volume suivant, la noblesse du mari d'Odette héritera du toc de celle-ci.

b) CS 249-252 : leur fille Gilberte se caractérise aussi par "un blond roux" hérité du père ; on lit encore "qu'elle était blonde", puis que c'était "une petite fille rousse". Elle inspire successivement un sentiment de « fascination amoureuse » ("je m'arrêtai, je ne pus plus bouger [...] amoureux"[15]), un « désir de capturer l'âme » en plus du corps, puis de « supplication » (Marcel s'efforce de l'intéresser à lui) ; par la suite, le narrateur interprète les regards de la jeune fille filant vers lui comme un signe de « dédain indifférent », explicitement associé à "l'outrageant mépris" d'un sourire dissimulé et à « l'indécence » du geste de sa main, ce qui suppose "une intention insolente". La conclusion de ce passage de l'énamoration au rudoiement est que Gilberte incarne "l'impénétrable" et le "sournois", répété avec "l'inexpressif'.

Les sentiments qu'elle inspire sont donc nombreux et complexes, pris dans une métamorphose qui aboutit à la duplicité de l'acteur. Ce qui n'empêche pas le sentiment de "charme" de succéder à la rencontre et d'engendrer par hypallage "le douloureux quartier des Champs-Elysées qu'elle habitait à Paris." De sa blondeur, premier signe de reconnaissance de l'acteur, émanent maints sentiments ; plutôt, ils embaument son quartier, comme la fleur ("lis jaunes", "giroflées") qu'elle côtoie dans le parc où elle apparaît

Évolution. Toutefois, "l'air indifférent et dédaigneux" inféré dans ce premier temps — qui la rapproche de la "fière" duchesse, mais avec plus de rudesse — sera contredit *in fine* par Gilberte femme de Saint-Loup avouant que cette première apparence masquait en réalité un réel sentiment d'amour.

Bref, les Swann s'avéreront *a posteriori* beaucoup plus abordables que leurs sentiments initiaux ne l'indiquaient.

2) LEGRANDIN (à Combray)

CS 167 : de cet acteur "souvent" rencontré[16] et possédant de "longues moustaches blondes" émane dans un premier temps un sentiment de « noblesse » selon le narrateur. C'est un "homme d'élite prenant la vie de façon la plus noble" (socialement, physiquement, intellectuellement) ; de plus, comme les futurs blonds Guermantes, il est "grand" avec un "visage pensif"[17].

La grand-mère ne partage pas cet univers de croyance[18] ; soit une dissimilation *dialogique* du sentiment. Elle reproche l'aspect artificiel, affecté de l'acteur, ainsi que sa virulence contradictoire et déplacée contre les nobles. Il lui inspire donc un sentiment de *«* fausseté ».

CS 238 : dans son discours ampoulé, il compare les "plages d'or", censées décrire un Balbec mythique, à de "blondes Andromèdes [...] attachées", aussi "douces" qu'elles, où se reflètent des sentiments de « merveilleux » et de « noblesse ». L'équivalence de la double métaphore de l'or et de la blonde Andromède, comme le doré pour les blonds Swann, miel, Brabant, propage par ASSIMILATION à chaque occurrence du coloris les sentiments du « précieux » et de la « beauté ».

Mais dans ce second temps du discours de Legrandin, l'univers de parole de l'acteur rend ostentatoires et factices ces beaux sentiments. Ils sont dévalués du fait de la prise de conscience de son être "snob" (CS 236), dans l'univers du narrateur. Celui-ci confirme la véracité de la croyance de la grand-mère, auquel il se range *a posteriori.* Blondeurs et sentiments subissent ainsi une inversion *dialectique* à 70 pages d'intervalle. Son *être* négatif alors révélé rend cet acteur masculin moins mystérieux que Gilberte.

Du point de vue de la méthode, l'histoire contextuelle des corrélats sentimentaux que nous menons prête l'attention à de tels phénomènes d'ordre *tactique.*

Évolution. La suite du récit confirme le dévoilement de l'imposteur, en outre marginalisé par son homosexualité. Si bien que ses Andromèdes sont à relire comme révélatrices de son androgynie dont le sentiment de « perversité » sexuelle confirme celle qui touche son attitude morale et sociale.

3) DU VÉGÉTAL ET MINÉRAL RELIGIEUX À LA DUCHESSE (à Combray)

a) CS 219 : les aubépines blanches et bourdonnantes qui introduisaient M^lle^ Swann étaient d'abord celles de Mlle Vinteuil[19] à la sortie de la messe : leurs "places plus blondes" étaient comparées aux parties gratinées d'une frangipane, partant à la douceur de l'odeur d'amande, et aux "taches de rousseur" des joues de Vinteuil. L'attribution en hypallage de son coloris blond roux à la fleur

manifestait des sentiments de « sensualité » et donc de « profanation » dans le contexte religieux. Il y a donc un parcours dialectique qui inverse le « sentiment religieux » émanant aussi bien des aubépines sacrées que de Mlle Swann visitant avec l'écrivain Bergotte les cathédrales : leur soudaine blondeur commune a pour corrélat une dégradation perverse[20].

De plus, leur rudesse surprenante, confirmée par le côté "gratiné" de la scène (au propre comme au figuré, puisqu'à l'aspect frangipane de la fleur s'adjoint une comparaison sensuelle), se trouvait renforcée par la proximité des "étamines presque rousses", d'où émanait un sentiment de "virulence printanière" "irritant" les sens. Soit une inversion dialectique par rapport à la première douceur d'amandes.

Une homologation de la valeur des coloris s'impose : cette rousseur virulente, fauve, rappelle celle de M[lle] Swann, dont la blondeur se restreint par dissimilation à une douce pureté. Là encore la tactique intervient entre CS 219 et CS 249.

En outre, d'un point de vue dialogique, la multiplicité des verbes de cognition ("je sentis", "je remarquai [...] comme", "était comme", "semblaient", "métamorphosés") et connexions métaphoriques sur deux phrases, incitent à activer *a posteriori* un sentiment de « mystère », à partir de cette vision très rapprochée.

Anticipons : le jaune floral reste pratique et non mythique comme l'est le suivant qui évoque l'adoucissement du minéral par l'écoulement temporel.

b) CS 158 : toujours dans l'église de Combray, le "flot blond" des tombes comparées à du miel inspire des sentiments de « merveilleux », de « sacralité » et de « douceur » intense, que leur affecte le narrateur[21]. Ici comme pour les aubépines ils profitent d'une personnification par métonymie, à savoir celle que confère "la noble poussière des abbés de Combray"[22] situés précisément sous ce "pavage spirituel". On retrouve le « sentiment religieux » qui concernera ci-après la duchesse dans le même lieu.

c) CS 287-290 : dans un second intervalle temporel, revoici le domaine de l'apiculture avec les "plates tombes [...] dorées et distendues comme des alvéoles de miel", mythiques, sur lesquelles apparaît "dans une chapelle une dame blonde" qui n'est autre que M[me] de Guermantes. Ses "cheveux blonds" qui retiennent les regards du narrateur suscitent un vif sentiment « d'admiration » de leur "noblesse", inséparable de celui de « sacralité ».

Toutefois l'évaluation positive coexiste au même moment et de façon complexe avec la "déception" qui "était grande", de l'aveu du narrateur, lorsqu'il passe de la rêverie sur le nom à la vision concrète de la femme.

Mais progressivement sa blondeur la restitue de nouveau dans son ascendance mythique : "Je ne détachais pas mes yeux d'elle, [...] Qu'elle est belle ! Quelle noblesse ! Comme c'est bien une fière Guermantes, la descendante de Geneviève de Brabant"[23]. De là le sentiment de "suprématie" sans condescendance alliée à la "sincère bienveillance" qu'elle semble posséder (elle est explicitement comparée à "une mère"[24]). Avec l'aspect distendu des pierres — et en dépit de ses yeux "perçants" — elle inspire un sentiment de « douceur » intense. Notons que sa "simplicité" la rapproche de Swann. Elle est revalorisée par l'idéalisme du narrateur, c'est-à-dire ses propres sentiments qu'il intègre au portrait : "maintenant que me le faisaient trouver beau toutes les pensées que j'y rapportais".

Notons qu'entre b) et c) les cooccurrences sentimentales s'avèrent remarquablement stables à 130 pages d'intervalle : tactiquement, le miel tombal fait le lien entre la "dame de Guermantes" annoncée et celle qui, avant d'être contemplée, "baign[e] comme dans un coucher de soleil dans la lumière orangée qui émane de cette syllabe « antes »" (284), *Le.* dans une spiritualité néoplatonicienne.

Le sentiment « mythique » auréolant Oriane se propage par ASSIMILATION aux Andromèdes, personnifications et à l'adoucissement doré du minéral. La cohésion sentimentale entre les différents acteurs s'avère par conséquent forte.

III. Répartition et structuration des sentiments

1) **Par les** sèmes casuels[25]

II convient de différencier le sentiment, en tant qu'essence de l'acteur, selon que celui-ci possède cette qualité statique (trait /attributif/), ou selon qu'il provoque l'extraction d'une propriété dynamique à partir de son comportement (trait /résultatif/). Dans ce cas, il faut préciser quel est le statut casuel du sentiment relativement aux acteurs concernés, c'est-à-dire qui en est l'agent et l'objet (traits /ergatif/ et /accusatif/, au niveau du segment où l'on trouve le sentiment). Cela conduit à un classement d'après l'intégration des cas profonds, mais qui ne reflète pas la succession chronologique pas plus qu'il ne précise quels sont les univers de parole, afin de donner une vue simplifiée :

/ergatif/		/accusatif/
narrateur	« jalousie » «	Swann

narrateur Gilberte	« désir de capturer l'âme » « supplication » « fascination amoureuse » "charme" "douloureux" « dédain indifférent » "outrageant mépris" "intention insolente" « indécence »	Gilberte
Legrandin	(fait) « ostentation » « merveilleux » « douceur »	discours au narrateur
aubépines	« fascination amoureuse »	narrateur
pavage	« fascination esthétique »	narrateur
duchesse	« fascination amoureuse » « déception » « protection » « admiration »	narrateur duchesse

Swann	/attributif/	« discrétion » « noble-précieux » « droiture »
Gilberte /attributif/		« sentiment religieux » « précieux » "impénétrable" "sournois" "inexpressif" « perversité »
Legrandin /attributif/		« noble-précieux » « spiritualité » « fausseté » « perversité » « sacré-précieux » « sensualité » « profanation » « mystère »
aubépines /attributif/		

pavage	/attributif/	« sacré-précieux » « merveilleux » « mythique »
duchesse	/attributif/	« noble-précieux » « sacralité » « mythique » "suprématie" "bienveillance" « sentiment maternel » "simplicité"

Tels sont les groupements sentimentaux articulés aux acteurs blonds (humains et non humains).

2) Par le sens du champ des sentiments

Indépendamment des acteurs auxquels ils se rapportent, les sentiments mutuellement comparés dégagent un jeu de sèmes *spécifiques* qui les organise.

a) *Les sèmes distinctifs noologiques*

L'opposition codée en langue /sentiments élevés/ *vs* /sentiments bas/ ne paraît pas pertinente pour établir des transversales entre les groupes ci-dessus. D'abord parce que comme on l'a vu la pensée proustienne affectionne les complexes et que ses héros cumulent améliorations et dégradations, si bien que l'omniprésence de cette nébuleuse sentimentale n'est pas distinctive. Ensuite parce que le narrateur se complaît à réévaluer des sentiments socialement normes comme "bas" (pensons aux perversions plus ou moins criardes dont sont atteints les protagonistes) : l'homosexualité comme la sensualité à l'église et le mensonge acquièrent dans l'idiolecte une profondeur, donc une hauteur nouvelles. De sorte que c'est surtout le brouillage évaluatif qui rend difficilement utilisable la catégorie oppositive.

En revanche, la catégorie ontologique /masqué/ vs /manifesté par autrui/ est nettement structurante. Le premier terme de la catégorie correspond à l'ensemble des sentiments (i) qu'il a été nécessaire d'inférer du concret non humain en fonction de normes sociales et idiolectales ; (ii) qui relèvent d'une stratégie de camouflage humaine. Citons dans cet ensemble aussi bien le « merveilleux » émanant des pierres tombales, que la « fausseté » de Legrandin dans un premier temps.

b) *Vers des sèmes distinctifs cosmologiques*[26]

La catégorie /douceur mythique/ *vs* /rudesse pratique/ vaut en effet aussi bien pour l'abstrait que pour le concret d'où il semble à tout moment provenir. L'alternance de sentiments de douceur et de violence concerne comme on voit chaque acteur :

* Legrandin : la douceur mythologique de ses plages d'or est virtualisée par la perversité de son discours égoïste et agressif[27] ;
* aubépines et filles : la tendre sacralité des places blondes est indissociable de la "virulence" sensuelle des rousseurs ;
* duchesse : les yeux perçants et la déception passagère relativisent la douceur mythique, sauf pour ce qui concerne les tombes mielleuses ayant une pure douceur biblique.

La subtilité des sensations décrites par Proust sert à situer en elles l'émergence de sentiments. Cela repose sur la fusion que recherche constamment le roman entre l'empirisme et l'idéalisme : comment le plus fin percept induit un contenu psychologique, parfois non explicité il est vrai. Le sentiment serait alors inséparable de la sensation comme l'atteste son sens vieilli.

Pour actualiser ainsi les sèmes cosmologiques, il faut en revenir au contexte immédiat de la source blonde d'où émanent les sentiments. Voyons comment il est possible de structurer sa molécule sémique concrète, mais déjà orientée vers l'abstrait. L'hypothèse est alors que les sentiments seraient répartis selon les clivages structuraux du monde sensible.

La blondeur de Gilberle et d'Oriane voit son sens enrichi par celle des deux acteurs humains masculins : les "longues moustaches blondes" de Legrandin ainsi que le front de Swann, "entouré de cheveux blonds", lui propagent par assimilation les sèmes /incurvé/ + /finesse/, qui précisent le type de beauté.

Venons-en aux trois entités inanimées (pavage, aubépine, plages), autrement complexes. Elles héritent du sème /humain/ afférent à leur comparant blond[28]. Pour la première, les syntagmes "couler comme du miel" et "dépassées d'un flot blond" actualisent aussi le sème /incurvé/ dû au groupement /liquide/, /visqueux/, /abondant/, /dynamisme/. Pour la seconde, les "petites places plus blondes" associées à la "frangipane" reprennent les sèmes /sucré/, /comestible/, et leur adjoint /tacheté/, /statisme/. Quant à la troisième, son syntagme "douces et attachées, comme de blondes Andromèdes" actualise le sème /fragile/ : on infère de lui le sème /finesse/, déjà présent dans les "petites" places et la sculpture de la pierre.

Conclusion : la cohésion remarquable des blondeurs empêche tout clivage net. Les trois sèmes les plus récurrents /incurvé/, /finesse/, /sucré-visqueux/ induisent un sentiment de « douceur ». Ils semblent éliminer comme les autres toute démarcation entre le matériel et le spirituel, au point que le caractère

mielleux hypocrite de Legrandin est inséparable du miel tombal. Même la rudesse prend un tour doucereux.

c) *Des catégories dialectiques*

Ces alternances de /sentiment masqué/ à /sentiment manifesté/, de /douceur mythique/ à /rudesse pratique/ s'opèrent à différents moments du récit. Elles témoignent d'une complexité des sèmes des acteurs qui constituent dès *Combray* des charnières narratives importantes. Ainsi la jalousie de Swann et le tendre amour de Gilberte ne pourront être actualisés que respectivement lors de la relation durable avec Odette, et lors de la conjonction finale des deux côtés. De même pour l'acteur inanimé qu'est le miel blond tombal : il n'est ici que douceur spirituelle, et il faudra attendre le butinage homosexuel de *Sodome et Gomorrhe* pour que son pollen-nectar actualise le sentiment de «perversion»[29]. Ces passions sont partie intégrante du parcours narratif des héros sur l'ensemble du récit[30].

En revanche, on a assisté au sein de *Combray* au dévoilement du paraître à l'être des blondeurs sentimentales de Legrandin ; et, sur un espace textuel plus réduit, à l'ambiguïté des jaunes aubépines : d'abord religieusement douces, puis perverses (i) quand leur odeur d'amande est une composante de leur frangipane (péché de gourmandise), (ii) quand leurs places blondes sont taches de rousseur (péché de sensualité), enfin rudes en devenant de roux insectes.

IY. Le filtre statistique : une seconde liste lexicale

> *"Bien des jugements que l'on croit qualitatifs ne sont guère en effet que l'expression de relevés quantitatifs sous-jacents"* (E. Brunet).

Après le relevé des segments, tels que pouvait les fournir la base FRANTEXT, la question méthodologique qui ne manque pas de se poser est : comment extraire autour du lexème "blond(e)(s)" des noms de sentiments qui soient cette fois *significatifs* par rapport au roman proustien ? Nous emprunterons la réponse à J. Maucourt (INaLF-Nancy). Le statisticien a en effet fourni à notre demande un *écart réduit* permettant d'isoler les cooecurrents dont la fréquence est la plus significative. Parmi eux apparaissent naturellement des termes aussi bien concrets (l'écart le plus élevé étant celui de "cheveu" : 21.33) qu'abstraits (fort écart de 17.12 pour "extravagance" : il s'agit de celle qui définit une crémière fière, grande et rêveuse dont la « chevelure de comète »[31] « sidère » véritablement le narrateur).

De cette liste nous n'avons retenu que ceux qui signifient un sentiment, et cela seulement à partir du contexte limité de *Combray.* Par la suite, nous nous autorisons à comparer la présence de ces corrélats dans d'autres contextes de la *Recherche,* mais extérieurs à *Combray.* La stabilité qui apparaît alors incite à l'homologation des acteurs (humains ou non) qui possèdent la même blondeur sentimentale.

> *N.B.* : II va de soi que l'enquête se déroule au niveau des formes lexicales (et non plus des inférences), ce qui est un critère plus limitatif.
> Toutefois elles exigent l'étape de désambiguïsation : par exemple, "air" signifie l'apparence et le sentiment qu'elle procure[32] dans la lexie "avoir l'air", mais non pas dans l'air gazeux ou musical (attesté chez Proust) ; ou encore, le sentiment de l'attirance sera absent de l'expression "attirer les moustiques" (absence due à l'inférence par laquelle on conclut que l'animal est *instinctivement* attiré ; voir ici une « séduction » serait une anthropomorphisation digne de certains genres littéraires). Le relevé n'est donc pas automatique et exige la médiation du sémantique.

Le filtre statistique possède cet avantage, outre le dépassement des fréquences absolues, de fournir des segments de 300 mots de part et d'autre du mot-pôle, toujours ramenés à des phrases, et classés d'après le mot coocurrent qui revient dans différents segments.

Par exemple, pour le coocurrent sentimental à plus fort écart réduit, BLOND + PENSIF, on obtient deux seuls segments-phrases. On peut alors, à partir d'eux, homologuer Legrandin avec la future crémière. La soudaine apparition respective de ces acteurs fait rêver à son tour l'observateur qui leur attribue une même spiritualité :

> "Grand, avec une belle tournure, un visage PENSIF et fin aux longues moustaches blondes, au regard bleu et désenchanté, d'une politesse raffinée, causeur comme nous n'en avions jamais entendu, il était aux yeux de ma famille, qui le citait toujours en exemple, le type de l'homme d'élite, prenant la vie de la façon la plus noble et la plus délicate." (CS 167).

> "En cette trop maigre jeune personne, qui frappait aussi trop l'attention, l'excès[33] de ce qu'un autre eût peut-être appelé des charmes était justement ce qui était pour me déplaire, mais avait tout de même eu pour résultat [...] de me rien rappeler, des autres petites crémières, que le nez arqué de celle-ci, son regard — chose si peu agréable — PENSIF, personnel, ayant l'air de juger, avaient plongées dans la nuit, à la façon d'un éclair BLOND qui enténèbre le paysage environnant" *{La Prisonnière).*

Il est bien sûr d'autres sentiments autour de "blond(es)", mais l'écart réduit statistique rend le fait d'être songeur ici seul significatif. C'est donc un outil efficace de sélection. Grâce à lui, on *retrouve* certains des sentiments inférés lors du premier relevé, mais avec cette fois le statut de *corrélats statistiques.* Il peut aussi utilement le compléter en mettant l'accent sur un sentiment ténu ignoré en première lecture.

Voici donc la liste des nouveaux corrélats sentimentaux[34] à partir de *Combray,* organisée par affinités thématiques (la mention E.R. donne pour chacun

la hauteur de l'écart réduit qui permet de les hiérarchiser du point de vue de leur fréquence relative ; quant à l'indicateur *coocc,* il précise le nombre de cooccurrences du nom de sentiment). Ainsi, après PENSIF (EU. 17.79 ; 2 *coocc*), voici :

* BLOND + FIÈRE (E.R. 10.93 ; 4 *coocc),* caractérisant dans CS 290 la duchesse, et ailleurs (i) encore la duchesse ; (ii) la jeune fille suivant son institutrice, donc ressemblant à Mlle Swann ; (iii) la crémière, dite extravagance, de *La Prisonnière.* Soit une assimilation des trois acteurs féminins constituant un paradigme idiolectal. Leur fierté commune s'intègre à la plus vaste récurrence du sème /noble/, où se définit aussi le snobisme de Legrandin.

* BLOND + REPENSER (EJR. 10.36 ; 2 *coocc),* pour Mlle Swann dans CS 250 et la duchesse toujours dans CS 290. Le sentiment typiquement proustien du souvenir réitéré leur est commun. Il s'intègre au parcours de « fascination amoureuse » établi *supra* — comme le "rappel" et la vision rétrospective pour Oriane, et l'aspect "frappant" de Gilberte qui déjà « sidérait » lors de sa première rencontre.

Telles sont les trois seules hautes fréquences, il faut ensuite ajouter :

* BLOND + RAPPELER (E.R. 5.53 ; 6 *coocc),* associés toujours dans CS 290 à la duchesse. Ailleurs, le doublet détermine (i) Odette mondaine du bois de Boulogne, accompagnée de son "tigre" métaphorique *(Le.* "un petit groom"), et dont le vision sublime blesse le cœur du narrateur ; (ii) la "crinière" du dernier amant d'Odette qu'est le duc de Guermantes, "vieux fauve dompté" par elle ; (iii) la crémière éclair (qui zèbre donc le ciel idéal où elle s'impose à la rêverie du narrateur) ; (iv) à deux reprises, les jeunes filles de Balbec.
Tous ces acteurs apparemment hétérogènes sont unifiés par le thème du blond tigré et de la reconduction à une abstraction du réel empirique (le souvenir), mais aussi au sentiment de la divinité[35].

* BLOND + REVOIR (E.R. 4.45 ; 5 *coocc),* inséparables des verbes précédents, puisqu'on les retrouve encore associés à la duchesse dans CS 290. La parasynonymie de la vision réitérée avec les corrélats précédents traduit une insistance évidente. Ailleurs, de même que pour RAPPELER, l'association lexicale concerne (i) les filles nébuleuses de Balbec ; mais aussi (ii) Gilberte sur la pelouse, (iii) *alias* la future Mlle d'Eporcheville, (iv) ainsi que la crémière extravagance. Le retour des mêmes contextes induit ainsi une association avec FIÈRE (comme si le port fier était un élément marquant la conscience de l'observateur).

* BLOND + FRAPPER (E.R. 6.55 ; 2 *coocc),* déterminant encore *Mlle* Swann dans
CS 250, et ailleurs la crémière éclair vue ci-dessus (avec PENSIF). Un sentiment leur est commun : celui de la première impression forte.

* BLOND + DÉGAGER (E.R. 4.50 ; 3 *coocc.)*[36]*,* associés toujours à Gilberte dans CS 250 ; et plus loin lorsqu'elle se trouve sur la pelouse, ou se déguise en vénitienne. C'est le processus d'abstraction intuitive : les sensations qui émanent sont si ténues qu'elles relèvent des sentiments de l'observateur.

* BLOND + NOTION (E.R. 4.05 ; 2 *coocc),* inséparables du verbe précédent, puisqu'on trouvait à propos de M^lle^ Swann, dans CS 250, "dégager la notion". Celle-ci n'est pas rationnelle mais affective. Ailleurs, la cooccurrence concerne sa mère Odette, en tant que mondaine du bois de Boulogne.

* BLOND + DÉLICATE (E.R. 4.96 ; 3 *coocc),* inséparable de l'attitude pensive, du fait que le doublet caractérise Legrandin dans la phrase citée *supra* (CS 167). Ailleurs, on retrouve ce sentiment complexe de finesse spirituelle mêlé au désenchantement avec (i) M^lle^ d'Eporcheville, séduisante *(cf.* REVOIR) ;
(ii) M. Bontemps, admiré de Swann. Ce sentiment de délicatesse témoigne d'une féminisation des acteurs masculins, ce que confirme l'androgynie de Legrandin.

* BLOND + AIR *(le.* « apparence » ; E.R. 4.06 ; 14 *coocc),* conjoints par deux fois à l'apparition de Swann dans CS 108 ; ainsi qu'à celle de sa fille dans CS 249. Cette subjectivité est contiguë à celle de DÉGAGER LA NOTION et de FRAPPER, renforçant le sentiment de mystère qui enveloppe M^lle^ Swann[37]. Il enveloppe aussi le père qui était soumis dans la même phrase (es 108) au processus de "reconnaissance". Père et fille relèvent bien de la catégorie ontologique structurante /masqué/ dans un premier temps *vs* /manifesté/ dans un second.

Ailleurs, le doublet concerne encore (i) Swann et le sentiment de modestie apparente qui émane de lui ; (ii) Gilberte déguisée en vénitienne[38] ; (iii) à trois reprises le sentiment de mélancolie qui émane d'une jeune femme de Rivebelle ; (iv) corrélativement le sentiment de délicatesse souffrante de Mlle d'Eporcheville (cf. *supra)* ; (v) l'attitude pensive de la crémière éclair (cf. *supra);* (vi) le sentiment "efféminé" qui se dégage de Saint-Loup, conséquence de sa "finesse" délicate ; (vii) l'air "interrogateur et détaché" que prend Albertine pour masquer son désir homosexuel pour une blonde ; (viii) enfin, par deux fois, le sentiment de jeunesse, de gaieté et d'insouciance provenant de la barbe blonde initiale, par contraste avec la substitution de la blancheur de vieillesse.

Terminons sur le doublet BLOND +DOUCE(S) (E.R. 3.27 ; 3 *coocc),* qui concerne trois acteurs inanimés dans CS, comme on l'a déjà constaté lors du

premier relevé : (i) pierres tombales, (ii) aubépines à odeur d'amandes, (iii) Andromèdes qui caractérisent les plages d'or dans le discours de Legrandin au sujet de sa vision mythique de Balbec.

Il est intéressant de constater que la lexicalisation de la rudesse est absente des cooccurrences statistiques. La perversité des blondeurs (ii) et (iii) est seulement suggérée par le contexte élargi : à la phrase suivante pour la première (cf. l'irritation des sens), au volume ultérieur de *Sodome* pour la seconde (cf. les androgynes "maudits" et persécutés).

> *N.B.* : Au-delà de *Combray,* voici quels sont les principaux sentiments cooccurents significatifs :
> * DÉLICIEUSE (E.R. 3.26 ; 2 *coocc.)* : inséparable (i) de "dégager" et de Gilberte jouant sur la pelouse ; (ii) de "revoir" et de la nébuleuse des jeunes filles.
> * SOUHAITE (E.R. 6.56 ; 3 *coocc.)* : encore associé à (i) "revoir" et à la crémière dite "extravagance" ; (ii) une jeune fille similaire inspirant la vertu d'un amour spirituel et noble ; (iii) "avoir l'air" pour Swann à la modestie apparente : c'est le sentiment d'adhésion du narrateur à cet acteur ;
> * SONGER (E.R. 3.75 ; 2 *coocc.)* : comme pour "revoir", le verbe détermine ici (i) l'attribut principal de la duchesse qu'est sa chevelure ; et (ii) la "sournoise M^Ue^ d'Eporcheville", ayant bien la fourberie de M^^e^ Swann.
> * REVEUR (E.R. 7.19 ; 2 *coocc.)* : associé à (i) "l'air triste" d'une jeune femme de Rivebelle ; (ii) M^me^ de Guennantes, sous ses cheveux.
> * SEMBLE (E.R. 4.27 ; 3 *coocc.)* : conjoint (i) avec "frappé", "rappeler", "revoir", dans le même segment des jeunes filles nébuleuses de Balbec ; (ii) avec la fascinante Eporcheville ; (iii) mais aussi avec la "jeune personne blonde" perverse, puisqu'homosexuelle.
> * ÉVEILLE (E.R. 4.29 ; 2 *coocc.)* : il s'agit de "l'émotion" inséparable de la "fière" duchesse ; et des "désirs" de la crémière.
> * ÉPROUVER (E.R. 3.61 ; 2 *coocc.)* : l'objet du verbe est (i) "le sentiment" de désir pour le mythe trompeur de l'actrice blonde — qu'on peut rapprocher d'Odette — ; (ii) "un plaisir spécial" devant le mythique voyageur blond.
> * enfin HYPOCRISIE, à forte fréquence (E.R. 10.36 ; 2 *coocc.* dans le même segment) : immédiatement consécutif à cette actrice blonde, voici les "boucles blondes" dont l'hypocrisie consiste à ignorer la future inversion (du blond au brun, comme de l'homosexualité ignorée). Le sentiment est celui de la perversité.

La recherche des mots corrélats touche à sa fin, et pour éviter la fragmentation du relevé on les a intégrés à des parcours sémantiques "sentimentaux" plus étendus qui les harmonisent[39]. Ce faisant, la liste prend allure de paradigme, du fait que les rapprochements des items lexicaux (conjonctions et disjonctions) sont opérés au fil des syntagmes.

On a insisté d'autre part sur les liens qu'instaurent les cooccurrences de sentiments entre eux, renforçant l'homologation thématique des acteurs qui leur sont associés. S'ouvre alors une direction de recherche : puisque ce vaste réseau associatif possède des liens internes forts, il faudrait préciser le type de rapport *casuel* qu'entretient dans chaque segment hors *Combray* la blondeur et son corrélat sentimental, de façon à pouvoir affiner la comparaison des rôles actoriels concernés avec ceux étudiés dans *Combray (cf. supra* III).

Conclusions

On a inversé la problématique ordinaire : ne pas chercher des corrélats de sentiments pré-donnés, tels que peut les établir un listage en langue puis une recherche en contexte, mais faire l'histoire contextuelle des sentiments corrélés, souvent par *inférence,* à un élément sensible (la couleur). Autrement dit, la découverte de ceux-ci, de leur stabilité et de celle de leur molécule, s'est opérée de façon onomasiologique : n'est-il pas plus heuristique de les recueillir et de limiter par opération interprétative leur extraction que de restreindre le champ autour d'un ou de quelques-uns d'entre eux *a priori* ?

Prenons un dernier exemple pour éclaircir ce point central. Autour des trois seules occurrences du substantif **"blondeur"** dans la *Recherche*[40]*,* viennent se greffer des sentiments inédits et absents de listes thématiques *a priori,* précisément parce qu'ils définissent la matière sentimentale originale de la race des Guermantes. Leur physique blond passant à travers les comparants étranges végétal ("touffes", "lichens"), animal ("pelage félin") et surtout minéral ("filons", "jaspe", "onyx", "agate") les dote d'une impression complexe et intense de "précieux", de "rare" et de "merveilleux", lequel rattache leur coloris à "l'éclat lumineux" de leur "intelligence" et d'un « sacré » incarné. A cela s'ajoute le sentiment d'une esthétique noble de longue durée (puisque le coloris figure dans leurs "portraits" des XVI^{e} et XVII^{e} siècles). On est donc devant une totalité ontologique qu'instaurent les multiples comparaisons. Dans un tel cas emblématique, seule la patiente analyse textuelle montre comment un nom de sentiment (par exemple celui de "l'insaisissable" essence), qui subsume tout un segment lexical fortement cohésif, se compose de sentiments plus précis. Et pour retenir tel ou tel, c'est leur récurrence (par *isotopie)* qui les rend pertinents pour l'interprétation du (con)texte où ils se trouvent.

Il est aussi apparu que les noms de sentiments tels qu'on les a extraits des segments sont des sémèmes spirituels, séparés de leurs corrélats matériels au prix d'un artifice. C'est pourquoi, d'emblée, notre étude s'est placée au-delà de cette dichotomie ontologique. On a ainsi pu tenter une rapide structuration sémique de l'interaction des sémèmes concrets et abstraits. C'est elle qui exige un sérieux approfondissement au niveau du réseau associatif étendu à l'ensemble de la *Recherche.*

NOTES

I. En ce sens ils rompent avec le matérialisme radical — il est vrai peu compatible avec l'art littéraire — pour qui la croyance en l'existence d'états mentaux (sentiments, *qualia,* ou "attitudes propositionnelles" selon Russell) est une erreur ontologique. Quant à leur prétendu manque de "rapport réel avec leurs objets", il les éloignerait de la *mimesis* d'Aristote, selon qui les "états de l'âme représentent des choses" *(Péri herméneias).*

On ne tombera pas cependant dans l'excès inverse de mentalisme — dans lequel verse pourtant la *Recherche du temps perdu* en traduisant de façon platonicienne l'Idée enfouie dans l'inconscient. En effet le seul plan de "la parole, symbolisant les états de l'âme" (Aristote) nous occupera. Aussi l'étude phénoménologique de tels états mentaux ne sera-t-elle menée ici qu'à travers un *discours* littéraire — et non les référents ou d'autres systèmes sémiotiques — à partir duquel on peut les inférer. Z Mot qu' il se plaît à réitérer, surtout dans le dernier tome théorique du *Temps retrouvé.*

3. Il équivaut à la posture énonciative implicite (quoique souvent explicite) à chaque énoncé.

4. Cf. l'auteur, *Micro-sémantique et génétique chez Proust : le thème de la blondeur,* thèse de doctorat, 1993. Parution partielle dans les *Bulletin d'Informations Proustiennes* 23 et 24, 1992-1993. Le test statistique que donne J. Maucourt (cf. *infra* IV) confirme le bien-fondé de notre refus de nous limiter dans cette recherche au seul lexème "blond(e)", du fait que celui-ci est *va forte corrélation significative* avec les mots DORÉ (E.R. 11.32 ; 7 *coocc.*) et ROUX (E.R. 10.36; *2 cooec),* mais non pas avec "jaune". Pour transformer les observations quantitatives en relations qualitatives, seule une analyse de chaque occurrence au pas à pas semble pertinente. Elle permet *in fine* d'élever les sentiments cooecurrents méritants au rang de corrélats. Aux écarts réduits qui témoignent d'une association éloignée du hasard doit ainsi répondre une confirmation d'ordre sémantique.

5. *Cf.* le *Dictionnaire des symboles* de Chevalier-Gheerbrandt : "chez les Anciens, dieux, déesses, héros, ont été blonds ; (...) la Bible confirme cette tradition : le roi David est d'un blond roux (1 *Samuel,* 16, 12), comme le sera le Christ dans de nombreuses œuvres d'art."

6. On la retrouve d'une certaine façon dans la métaphore du "cœur d'or" qu'est Swann : seul le sème /précieux/ de 'or' est normalement conservé dans le passage du concret à l'abstrait, les autres sèmes étant virtualisés dans de telles phraséologies. Mais puisque l'expression sert à caractériser par métonymie la bonté et la bienveillance de Swann (CS 109) et que celui-ci est blond roux, peuvent restent actifs les traits /jaune/ + /brillant/ qui colorent ses sentiments.

   En outre, il est conjoint à une autre hypallage sentimentale, celle du "tintement timide, ovale et doré de la clochette" (CS 107) qui annonce sa venue. Le sentiment de timidité est d'autant plus lié à celui de bienveillance que le cœur est aussi "ovale et doré". Notons déjà que la spiritualité humaine émane de l'objet par synesthêsie.

7. Il symbolise à lui seul le sentiment de douceur sensuelle sacrée (cf. *Cantique des Comiques),* sans parler de sa valeur d'élaboration intellectuelle et initiatique.

8. Dans un vocabulaire husserlien.

9. Par exemple, F. Rastier (1987 : 117-119) montre que le redoublement qu'opèrent Greimas et Courtes du sème concret-figuratif /banquet/ par le sème abstrait-thématique /amitié/, dans l'analyse de *Salut* de Mallarmé, est un artifice affaiblissant la portée du premier sème, qui intègre le second par affférence (cf. la phraséologie *banquet amical).*

   Ce reproche fondé ne vaut évidemment pas pour une analyse qui dès le départ se fixe l'étude des sentiments, donc d'un "««5 *moral* sous-jacent".

10. En d'autres termes, la lexicalisation de ce sème donne un sémème qui paraphrase par condensation l'énoncé précédent.

II. C'est pourquoi sans doute un critique thématique — d'obédience phénoménologique-existentielle et psychanalytique — comme J.-P. Richard se proposait de décrire "chaque «moindre désir» afin de dégager à travers lui, en lui, les quelques grandes figures, sensibles ou libidinales, qui en organisent de manière spécifique l'émergence" *(Proust et le monde sensible,* Seuil, 1974 : 7). La perception et l'obsession de la matière sont ainsi l'aboutissement de cette modalisation thyznique que représente le "désir". Nous inversons la description en partant des percepts, pour cerner les multiples éléments affectifs et intuitifs stables qu'ils induisent.

12. Qui ne suffit évidemment pas à couvrir le thème de la blondeur (supposant en outre les lexèmes "jaune", "or", mais aussi "citron", "topaze", etc.).
La base de données FRANTEXT confirme le relevé qu'effectue une lecture attentive. Bien que l'actualisation des sentiments puisse excéder le cadre de 300 mots de part et d'autre du mot-pôle que fournit le logiciel, on peut supposer que cet environnement est suffisant pour entreprendre une recherche des corrélats et une élaboration thématique. Nous avons dû délaisser les trois autres dérivés de blond que sont "blondin", "blondit", "blondeur" (5 occurrences en tout) car leur écart statistique ne pouvait être significatif.
13. Abréviation pour *Du côté de chez Swann,* p. 108. L'édition retenue de la *Recherche* est "GF-Flammarion" (1984-1987), non pas « vulgaire » édition de poche, mais version remarquablement mise au point par les généticiens (notamment J. Milly et B. Brun), dès avant la nouvelle *Pléiade.*
Les données de FRANTEXT (et du *Brunet)* se réfèrent en revanche à l'ancienne *Pléiade.*
14. Par un *écart réduit* comparant le lexique de Proust à celui de la prose littéraire de son temps, \t *Brunet* (tome 1, p. 153) montre que les noms de sentiments les plus significativement présents sont, par ordre décroissant, "plaisir", "amabilité", "jalousie", "charme", "souffrance", "désir", "impression", "mémoire", etc.
15. La scène ponctuelle et singulative introduit une contemplation durative. De même pour l'apparition de la duchesse.
16. Apparition masculine diurne, *itérative* comme celle nocturne de Swann. En revanche Mlle Swann et la duchesse apparaissent sur le mode *singulatif* ; de là leur plus fort contenu sentimental.
17. Pour la statistique lexicale (cf. *infra),* c'est ce corrélat sentimental qui est seul pertinent relativement à cet acteur.
18. *Cf.* R. Martin (1992) sur ce concept
19. Donc déjà "jeunes filles en fleurs".
20. Surtout confirmée par la suite du récit
21. Il en ira de même quelques pages plus loin du "clocher doré et cuit comme une plus grande brioche bénie, avec des écailles et des égouttements gommeux de soleil" (CS 165) ; le domaine de la pâtisserie rapproche ainsi le miel et la brioche de la frangipane précédente. Ou encore pour une tapisserie dans l'église (CS 160) : "le jaune de sa robe s'étalait si onctueusement si grassement" évoque un beurre, mais lui aussi rendu noble par le jaunissement du temps.
22. Inséparables des "seigneurs de Guermantes" — comme le révélera le curé (CS 208) — et donc blonds par assimilation.
23. Dont les rêveries du narrateur au début du récit coloraient en jaune son château et sa lande et en mordoré la sonorité de son nom, par synopsie et hypallage (CS 102). Sur cette synesthésie, cf. *infra* l'analyse de la syllabe « antes ». La corrélation entre la couleur et le sentiment du mythe s'avère donc stable.
24. Il est à noter que la vraie mère, bien que brune, matérialisait son sentiment de « douce protection maternelle » par le jaune de ses "petits cordons de paille tressée", avant l'arrivée de Swann (CS 106).
25. Il s'agit de prédispositions casuelles de lexèmes *(cf.* B. Pottier, 1987 : 119), réalisées au niveau d'énoncés précis, mais non de constructions syntaxiques par quoi, par exemple, É. Bourion (1992) classe les occurrences de "miroir".
26. Ce qualificatif ne signifie pas que l'on cède à un réalisme empirique : les sèmes signalent certes des qualités du réel concret, mais *dans le cadre* d'une sémantique linguistique où ils sont définis. Ils ne sont donc pas actualisés en fonction des intuitions de l'analyste au sujet d'un monde tel qu' il se l'imagine, mais inférés à partir de segments textuels.
Pour simplifier l'exposé, on ne traite ici que de sèmes spatiaux, délaissant les sèmes aspectuels-temporels.
27. Rappelons qu'avant d'agresser Marcel dans les salons, il refuse de répondre à la demande d'hébergement à Balbec que lui fait avec insistance le père de Marcel. Cela confirme sa fausse noblesse de cœur.
28. Dans son acception dite "au figuré", celui-ci voit bien sûr son sème inhérent /pour les cheveux/ virtualisé.

29. On a ici une contradiction dialectique au niveau des comparants, puisque le miel et son sème /résultatif/ (produit à partir du pollen-nectar) vient avant le pollen-nectar et son sème /causatif/.
30. Cela explique que la sémiotique narrative se soit orientée vers une "sémiotique des passions" *(cf.* Greimas et Fontanille). Celle-ci renverse la problématique en incluant un parcours narratif dans la définition de chaque passion.
31. Elle est concrètement comparée à un "éclair blond" et à une "déesse dans la nue" de façon astronomique et mythologique.
32. Autrement dit, la modalité d'apparence, chez Proust, fait penser l'observateur narrateur sur le mode affectif. On touche là à une limite du thème abordé.
33. Ce en quoi elle est bien extravagante.
34. Mais non pas des segments, qui reprennent ceux évoqués dans la première liste, pour ceux situés dans *Combray* (cf. *supra* H.).
35. Cf. le merveilleux néoplatonicien des jeunes filles de Balbec qui consiste à "rappeler leur céleste origine", comme est "céleste" aussi le nom de Gilberte sur la pelouse, lancé en l'air comme son volant (BLOND + CÉLESTE : E.R. 3.45 ; 2 *coocc).*
36. Car on ne retient pas celle du "cou dégagé" de Saint-Loup, bien qu'il suggère le sentiment de fierté et retienne l'attention.
37. Plus encore, une implication dialectique entre sentiments s'impose : pour être frappé au premier abord et ensuite se ressouvenir de la jeune fille, une première apparence floue est nécessaire.
38. Elle "avait l'air de figurer quelque animal fabuleux", paraphrasé par le sentiment d'un "travesti mythologique". On retrouve une seconde cooccurrence BLOND + MYTHOLOGIQUE (E.R. 6.37) pour ce qui concerne les jeunes filles nébuleuses (dans le même segment où l'on trouvait RAPPELER : là encore le sacré est perçu rétrospectivement et dans une apparence mystérieuse). Cela confirme l'élargissement de leur bande à Gilberte.
39. On est ici proche de Benveniste pour qui le *sens* d'une unité consiste en son intégration dans une unité d'un rang supérieur.
40. Elles sont regroupées significativement à sept pages d'intervalle dans *Le Côté de Guermantes,*

BIBLIOGRAPHIE

BOURION (É.), Un thème et les mots pour le dire : *miroir* dans la base textuelle FRANTEXT, in *FRANTEXT, Autour d'une base de données textuelles : Témoignages d'utilisateurs et voies nouvelles,* coord. É. Martin avec la collab. de M. Blœdé, Paris, CNRS-fNaLF, Didier Érudition, 1992 (Dictionnairique et lexicographie ; 2).

BRUNET, (É.), *Le vocabulaire de Proust,* Paris, Slatkine-Champion, 1983.

MARTIN (R.), *Pour une logique du sens,* Paris, PUF, 1992.

POTTTER (B.), *Théorie et analyse en linguistique,* Paris, Hachette, 1987.

RASTER *CF.), Sémantique interprétative,* Paris, PUF, 1987.

RASTIER (F.), *Sens et textualité,* Paris, Hachette, 1989.

III. *Épilogue*

François RASTIER
CNRS, INaLF, Paris / CLF, Paris IV

LA SÉMANTIQUE DES THÈMES

OU LE VOYAGE SENTIMENTAL

Il aurait fallu juger des paroles par les sentiments et non pas des sentiments par les paroles. (Bossuet)

Malgré sa place, cette étude n'est pas une conclusion ni une synthèse. Simple contribution personnelle, elle n'engage aucunement les autres collaborateurs du volume. L'occasion que j'ai eue de lire l'ensemble me permet simplement un regard rétrospectif.

I. Pour définir le thème

La notion de thème tient une place particulière dans le paysage intellectuel français. La critique thématique issue de Bachelard a été si bien acceptée par les autorités académiques que les programmes des concours l'honorent régulièrement, et les sujets de mémoire ou de thèse qui s'en inspirent se comptent par centaines chaque année. Elle s'est tant diffusée que bien des recueils de textes à l'usage des écoliers, du petit classique au manuel, sont maintenant organisés par thèmes.

Fort utilisée, la notion de thème reste en général intuitive[1]. Du moins, les définitions ordinaires n'ont pas de rapport précis avec les sciences du langage. Par exemple J.-P. Richard, dont les études thématiques se signalent par leur finesse inégalée, définit le thème comme « un principe concret d'organisation, un schème ou objet fixe autour duquel aurait tendance à se constituer un monde » (1961, p. 24). Ce vocabulaire d'inspiration philosophique rend hommage à Merleau-Ponty, et plus généralement à la phénoménologie existentielle.

La notion philosophique de thème nous paraît insuffisante. Soit elle désigne une catégorie transcendantale, ou un schème, voire un archétype au sens jungien, alors que notre objectif est de montrer la formation et l'évolution des thèmes au

sein d'une sémantique historique et comparée, partie intégrante d'une sémiotique des cultures — non d'une anthropologie philosophique[2]. Soit elle s'applique à la relation d'un sujet au monde, et veut en faire la cause de son langage, alors même que cette relation est médiatisée par son expression. Dans les deux cas l'autonomie relative du sémiotique se trouve éludée, le monde ou le sujet philosophique gouvernant la problématique du thème.

Définir plus généralement le thème comme un concept ou comme une « relation affective » le maintiendrait à l'écart des sciences du langage. Du moins, les définitions qui ont cours doivent-elles être rapportées à l'analyse linguistique des textes, et réélaborées dans ce cadre.

En linguistique, le thème pourrait se définir par diverses voies, selon qu'on privilégie le signe ou le texte, et dans le signe, le signifiant ou le signifié.

a) La voie lexicographique définit le thème comme un mot-vedette, généralement un substantif, auquel sont rapportés divers parasynomymes ou équivalents partiels. Un dictionnaire de thèmes sera donc un sous-ensemble d'un dictionnaire. Cette voie est liée à une linguistique du signe.

b) La voie sémantique ne confère pas de prééminence à un mot-vedette identifié par son signifiant. Elle met en évidence des réseaux de récurrences sémantiques. Elle relève plutôt de la linguistique du texte que de la linguistique du signe. Explorons donc cette voie.

a) La voie sémantique

Nous nommerons *thème* une structure stable de traits sémantiques (ou *sèmes),* récurrente dans un corpus, et susceptible de lexicalisations diverses. Cette définition provisoire va être spécifiée, en caractérisant ces traits, ce corpus, et ces lexicalisations ; puis en posant la question de l'interrelation des thèmes entre eux et des paradigmes thématiques.

(i) La notion de catégorie sémantique est trop vague[3] et l'on convient de distinguer entre sèmes génériques et spécifiques *(cf.* Portier, 1974) : les uns indexent les sémèmes dans des classes (taxâmes, domaines et dimensions), les autres les opposent aux membres de leur classe de définition.

La récurrence d'un sème générique induit une isotopie générique. Et parfois, dans son acception générale, le mot *thème* est employé pour désigner le « sujet » d'un texte, c'est-à-dire son isotopie générique dominante, ordinairement un domaine sémantique[4]. Par exemple, on pourra caractériser (très faiblement) *La Princesse de Clèves* comme un roman d'amour. Nous avons parlé à ce propos de *thème générique,* ce qui est quelque peu abusif, car une isotopie n'est pas une structure[5].

En revanche, un thème spécifique peut se définir comme une molécule sémique, c'est-à-dire un groupement structuré de sèmes spécifiques. Une molécule se représente par un graphe sémantique, dont les nœuds sont étiquetés par des sèmes, et les liens, par des primitives sémantiques (cas et relations structurales). En voici un exemple[6].

Excursus 1 : De *l'ennui*

On hésite à revenir sur l'ennui après la thèse de Sagnes (1969), les études de Bouchez (1973), et d'Éveline Martin (1993, pp. 146-202) et de David Erlich ici même. Mais les données déjà recueillies, publiées et élaborées nous permettront d'abréger notre illustration.

Un sentiment est une structure actantielle où un actant humain se trouve affecté d'évaluations. Cette structure peut être représentée par un graphe sémantique[7], qui décrit sa molécule sémique. Définissons d'abord le contenu du graphe ci-dessous en soulignant de façon différenciée les étiquettes de ses nœuds et de ses liens. Le graphe se divise en deux sections : l'une niée (désormais N) décrit la possession d'un objet de valeur, l'autre affirmée (désormais A) l'action du sentiment sur le sujet.

Voici les sèmes constituants de la molécule sémique suivis de quelques expressions typiques.

L'actant Ego n'est pas spécifié autrement que par le sème /humain/. Les autres sèmes sont propagés par le contexte. Il est Ergatif dans N, et Accusatif dans A. L'agent est défini alors par le irait /sentiment/ ; les autres spécifications de l'ennui sont définies par les relations entre l'agent et le reste du graphe.

L'actant Accusatif dans N est spécifié par une évaluation positive /mélioratif/.

Le procès dans N est nié. On trouvera donc dans les contextes le sème /privation/, exprimé par des tours négatifs *(aucun moyen de comprendre, aucune occupation, ne sachant que faire, il ne rencontre rien de ferme, sans que le désir s'y mêlât)* ; des préfixes (inaction, impossibilité). D'autres expressions ne sont négatives que par inférence (ex. : *vide, mains ballantes, province).*

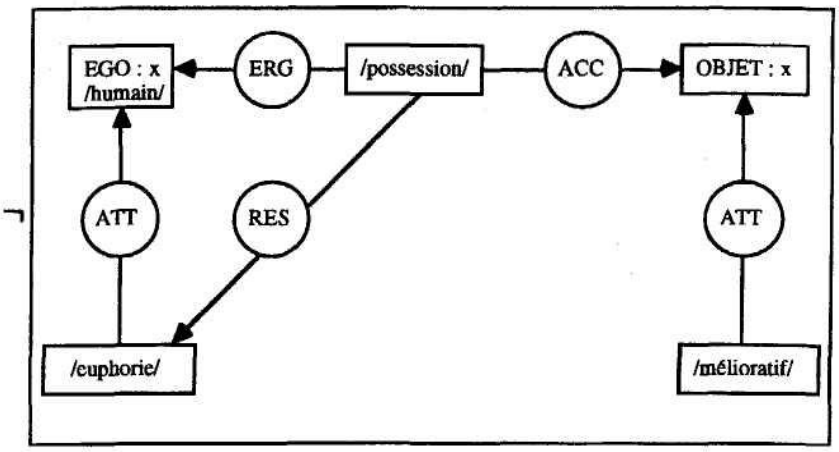
Dans A, le procès est caractérisé par deux attributs sémiques :

/imperfectivité/ : *indéfiniment, hébétude méditative, langueurs de moribond, abattement sans bornes* ; mais aussi l'emploi fréquent de temps verbaux imperfectifs, notamment l'imparfait ; ou encore *araignée, dimanche.*

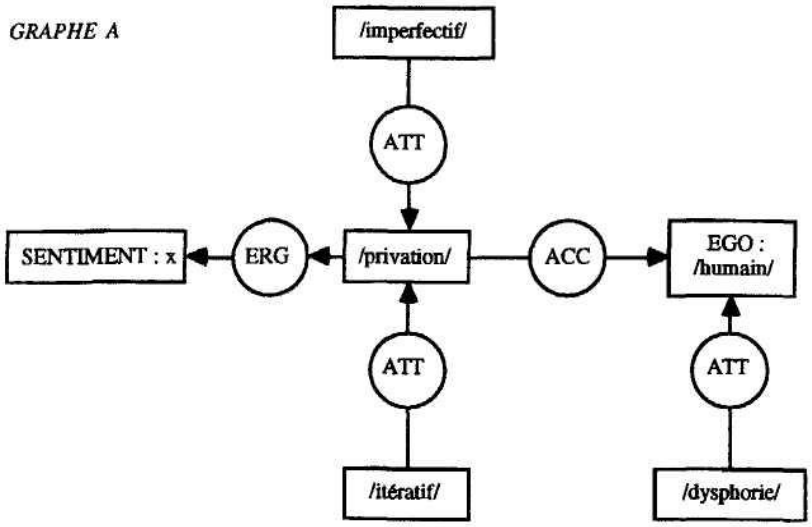
/itérativité/ : *désagrège, dévore, pétrit, ronge, lèpre, habitudes sans cesse recommençantes, les jours se succédaient, une régularité monotone, il retrouvait* [...] *le même ennui.* Dans ces expressions, les deux sèmes sont fréquemment lexicalisés ensemble* : ex. *errer.*

Le résultat du procès est un attribut /dysphorie/affecté à Ego, et qui se lexicalisé par des expressions comme : *vide, hébétude, endort, alanguir.*

GRAPHE N



GRAPHE A



N.B. : ERG abrège ergatif, ACC accusatif, ATT attributif, RES résultatif ; - symbolise la négation. Ces graphes sont des types, car certains de leurs nœuds, étiquetés en capitales, peuvent ne pas être instanciés (comme le rappelle le symbole x).

La capacité descriptive de cette représentation peut être mise à l'épreuve sur des exemples, de manière à souligner aussi comment les écrivains s'approprient le thème. Quand Prévert écrit : « ceux qui crèvent d'ennui le dimanche après-midi parce qu'ils voient venir le lundi » (*Paroles,* 1946, pp. 19-20), il remotive le dimanche, fréquemment associé à l'ennui, par le sème /imperfectif. Par la menace du lundi, topos du populisme de l'époque[9], il fait du travail ce qui gâche même l'inaction.

Ou encore, Barthes note : « L'ennui n'est pas loin de la jouissance : il est la jouissance vue des rives du plaisir » (1973, p. 43), il instancie par la jouissance l'objet du désir dont Ego est séparé (graphe N)- La séparation est figurée par l'image du fleuve, qui reprend les traits /imperfectivité/ et /itérativité/. Et classiquement, le plaisir reste associé à l'ennui (É. Martin, *op. cit.,* p. 108, relève dans des contextes antérieurs : *l'air d'ennui dans les étreintes ardentes, l'ennui de cet accouplement),* et il se trouve dans le graphe N à sa place. Le remaniement lacanien du thème aura consisté à mettre la jouissance là où les poètes fin de siècle plaçaient l'azur.

(ii) Un thème, défini comme molécule sémique, peut recevoir des expressions diverses, par des unités qui vont du morphème au syntagme. Nous les nommerons, pour simplifier, *lexicalisations.* On peut distinguer des lexicalisations synthétiques qui manifestent au moins deux sèmes, et des lexicalisations analytiques, qui n'en manifestent qu'un. Ainsi, un thème peut êlre manifesté de manière diffuse, par exemple dans un paragraphe où divers sèmes seront lexicalisés tour à tour. La lexicalisation la plus synthétique ne jouit d'aucune prééminence théorique par rapport aux autres lexicalisations : elle n'est pas le « mot juste » dont toutes les autres expressions ne seraient que d'imparfaits avatars[10].

Selon les discours et les genres, les normes de lexicalisation des thèmes varient : la poésie lyrique (la seule qui nous reste) cultive les lexicalisations analytiques, alors que dans les discours techniques, les synthétiques sont de rigueur.

Même si leur lexicalisation la plus synthétique relève d'une classe bien identifiée, les thèmes sont indépendants d'une classe sémantique, ou plus exactement peuvent se manifester sur diverses isotopies génériques. Par exemple, si l'on nomme Ennui la molécule sémique qui comprend les traits /privation/ (notamment : /inactivité/), /imperfectif/, /itératif/ (souvent combinés en /monotonie/), ce thème peut se manifester par *araignée,* par *dimanche,* ou par *monotone.* Il ne s'agit pas de métaphores, car un thème spécifique est par principe indépendant de toute isotopie générique ; en d'autres termes, il n'y pas de mot propre, même si le mot *ennui* reste une dénomination commode. Et alors que ce mot se rencontre seulement quatre fois dans *Madame Bovary,* les composants du thème apparaissent souvent, notamment à propos de Charles. Par exemple, dans cette phrase célèbre : « La conversation de Charles était [/imperfectif/] plate [/imperfectif/, /monotonie/] comme un trottoir de rue [/monotonie/], et les idées de tout le monde [/itératif/, /monotonie/] y défilaient [/imperfectif/, /itératif/], dans leur costume ordinaire [/itératif/, /monotonie/], sans [/privation/] exciter d'émotion [/euphorie/], de rire [/euphorie/] ou de rêverie [/euphorie/] » (I, vn)[11].

Cela rappelle le principe — souligné par Hjelmslev — qu'il n'y a pas d'isomorphisme entre les plans de l'expression et du contenu, malgré les vœux d'une certaine linguistique du signe.

Les molécules sémiques sont des formes sémantiques simples, alors que les isotopies génériques sont des fonds sémantiques sur lesquels elles se présentent à la perception. Dans certains discours, le rapport entre forme et fond est univoque ; mais dans le discours littéraire, des formes analogues peuvent se présenter sur des fonds différents, qui sont entre eux dans des relations de hiérarchie et de dominance. Quand deux occurrences de la même molécule sont relevées sur deux isotopies différentes, on peut les dire en relation métaphorique. Mais l'orientation de cette relation dépend de la dominance entre isotopies et du parcours interprétratif qui l'établit. En d'autres termes, *frisson* n'est pas une métaphore de *peur* ; ces deux mots lexicalisent sur des isotopies génériques différentes le même thème. L'opposition entre les dimensions //physique// et //moral// est alors secondaire pour l'analyse thématique.

Il reste bien sûr à préciser l'incidence des fonds sur les formes, et les remaniements que peut apporter à une molécule sémique l'adjonction d'un trait générique[12]. Mais on voit pourquoi une théorie des classes sémantiques reste utile, mais ne suffit pas à constituer une thématique, car elle ne concerne que les fonds. En prenant pour exemple les sentiments, nous entendons inventorier et décrire les formes sémantiques reliées à un même fond de référence par le déploiement d'une classe sémantique.

Le rapport entre forme et fond souligne la dépendance de la perception sémantique à l'égard du contexte *{cf.* l'auteur, 1991, ch. VIII). Ce rapport n'est pas statique, et ne doit pas être conçu à l'image d'une figure géométrique sur un plan ; la comparaison avec la composition musicale ne serait pas mauvaise. Les formes elles-mêmes ont en effet des modes de diffusion divers, et peuvent passer à l'arrière-plan en constituant des faisceaux d'isotopies spécifiques. Ainsi un thème peut être latent ou saillant, selon que des constituants sont épars ou regroupés.

b) Le palier de l'analyse thématique

La notion d'unité textuelle est quelque peu ambiguë. Une analyse de texte peut en rester au palier du mot, comme le fait par exemple la statistique lexicale. Rappelons donc qu'un texte peut être analysé à trois paliers principaux : micro-, méso-, et macrosémantique, qui correspondent au sémème, au contenu de la période, et à la structure textuelle.

Ces trois paliers correspondent d'une part à des degrés de systématicité dominants : système fonctionnel de la langue, normes socialisées, normes idiolectales. D'autre part, à des zones de localité qui intéressent la propagation des traits sémantiques : elle est maximale au sein du syntagme ; bonne entre les syntagmes d'une même période ; entre périodes, cette propagation demande une prise en charge par des structures macrosémantiques.

Chaque trait sémantique a un potentiel d'activation, qui se diffuse localement, en fonction des inhibitions et facilitations régulées par les structures morphosyntaxiques. Selon la nature des traits, et le mode de propagation de l'activation, on peut distinguer trois cas remarquables.

L'actualisation d'un trait favorise sa réitération. En ce cas, et selon le statut de ce trait, cela constitue une isotopie générique ou spécifique. La production des antonymes, massivement attestée par les associationnistes du siècle dernier, est un exemple d'activation au sein d'un même taxème, par la constitution d'une isotopie générique minimale.

L'actualisation d'un trait favorise aussi la réitération des traits voisins dans la même molécule sémique : c'est pourquoi des lexicalisations partielles d'un même thème sont fréquemment cooccurrentes dans la même période, voire dans le même syntagme. Ce phénomène pourrait être appelé *paratopie.* Il est à l'œuvre dans ce que l'on nomme les anaphores associatives[13]. Ces diffusions d'activation sont le corrélat sémantique des phénomènes que la *Gestalt* nommait *lois de bonne continuité,* et que la psychologie cognitive étudie sous le nom général d'amorçage *(priming).* Elles *justifient sémantiquement* l'étude statistique des cooccurrences lexicales pour l'analyse thématique.

Le thème, par ses récurrences, intéresse la macrosémantique. Mais en tant qu'unité, il relève de la mésosémantique. D'après nos relevés, ses lexicalisations diverses apparaissent généralement dans un espace inférieur à trois cents mots. Un espace de cinquante mots environ suffit pour identifier quatre occurrences d'un thème sur cinq.

Présenter la thématique relativement aux différents domaines de l'analyse textuelle excéderait l'objectif de cette contribution. Notons simplement les relations du thème par rapport aux autres composantes textuelles (c/. l'auteur, 1989,1). Relativement à la tactique, le thème a des positions identifiables — dans ses manifestations denses — on peut relever des rythmes thématiques. Relativement à la dialectique, les occurrences groupées des corrélats d'un thème ont une même position dans un intervalle dialectique ; et relativement à la dialogique, elles sont situées dans un même monde et dans un même univers. Cela spécifie les thèmes par rapport aux unités des autres composantes sémantiques, qui mettent en jeu des différences dialectiques, dialogiques, ou tactiques. Par exemple, un thème récurrent dans plusieurs intervalles dialectiques et intégré à des structures dialectiques se définit alors comme un acteur[14].

c) Les structures thématiques et topiques

Aux conditions statistiques de définition du thème s'ajoutent des conditions structurales.

Le problème de l'organisation paradigmatique des thèmes se pose d'une façon différente de celle des paradigmes lexicaux proprement dits, car ils relèvent d'un palier de complexité supérieur. Les classes de thèmes ne relèvent donc pas de la lexicologie, encore moins de la lexicographie[15], mais de la thématique ; ou de la *topique,* si l'on convient de nommer ainsi l'étude des formes sémantiques stéréotypées au palier mésosémantique[16]. Pour tracer la limite entre thème et topos, admettons qu'un thème est récurrent au moins une fois dans le même texte ; un topos au moins une fois chez deux auteurs différents.

S'il existe des paradigmes thématiques, la méthodologie de leur (re)constitution diffère sans doute de celle des paradigmes lexicaux, car ils n'ont pas le même statut. Par rapport aux thèmes, les sémèmes sont des unités primaires, et qui sont réputées appartenir au système de la langue, alors que les thèmes relèvent de normes socialisées.

La relation structurale la plus simple est l'antonymie. Et les études de cooccurrence lexicale, quand elles sont menées avec soin, montrent qu'un nom de sentiment est fréquemment associé à son antonyme[17]. Mais si l'antonymie est fréquente au palier lexical, il n'est pas certain qu'elle soit généralisée au palier thématique. Parmi les lexicalisations de thèmes, certaines peuvent se trouver en relation d'antonymie, d'autres non.

Quand elle est attestée, elle se manifeste par des séries d'oppositions sémiques (alors que les sémèmes antonymes ne diffèrent ordinairement que par un sème). Par exemple, le topos complexe de la fleur au bord de l'abîme, fort récurrent à l'époque romantique, comprend deux thèmes, Fleur et Abîme, qui peuvent être lexicalisés par *rosé, plante, gouffre, précipice, vertige, profondeur,* etc. Ils s'opposent par les catégories sémiques /saillant/ vs /creux/, /fragile/ vs /puissant/, /attirant/ vs /repoussant/, /vivant/ vs /mortel/, /coloré/ vs /sombre/ *{cf.* l'auteur, 1989, p. 63). Mais on ne saurait généraliser cet exemple, car l'antonymie lexicale entre sémèmes ne se traduit pas au palier supérieur par une antonymie entre les molécules sémiques qui constituent les thèmes[18].

Retenons que thèmes et topoï sont susceptibles de divers types de groupements. Une seule molécule sémique comme celle de l'Épée peut devenir partie d'un groupement qui met en relation deux molécules (ex. la Plume et l'Epée ; les Armes et les Amours ; la Maman et la Putain[19]). Les groupements ternaires sont légion dans la tradition indo-européenne, en liaison de ce que Dumézil a appelé l'idéologie trifonctionnelle ; les groupements quinaires abondent en Chine (comme l'a souligné notamment Gernet) ; les septénaires dans l'antiquité moyen-orientale (sans doute sous l'influence du culte astral babylonien). Bref, ces groupements sont l'homologue des taxèmes au palier lexical, mais leurs structures reflètent des normes d'un autre ordre. Par ailleurs,

les couples antithétiques, comme les Armes et les Amours opposent et relient des domaines et dimensions topiques.

On ne peut cependant transposer directement ce que l'on sait des structures lexicales aux structures thématiques. C'est précisément un des buts de la thématique de repérer les regroupements de thèmes, de faire la part entre topoï et thèmes personnels[20] ; enfin, montrer les traitements personnels des topoï, ou plus précisément souligner comment les topoï sont spécifiés, voire remaniés par leur contexte.

d) L'étude des motifs

Après le topos, un mot du motif, car thème et motif sont fréquemment associés, dans une tradition qui remonte à la folkloristique du siècle dernier[21]. Cette notion libérale appelle des clarifications : malgré les propositions théoriques des formalistes russes, les listes de motifs ne sont pas distinguées des inventaires de thèmes, et selon les bibliographies, on y trouve aussi bien le Juif errant, le féminisme dans l'*Enéide,* le mesméristne et le tabac. Trousson a naguère proposé une distinction : un motif est « une toile de fond, un concept large, désignant soit une certaine attitude — par exemple la révolte — soit une situation de base, impersonnelle, dont les acteurs n'ont pas encore été individualisés », alors qu'un thème serait « l'expression particulière d'un motif, son individualisation [...] On dira que le motif de la séduction s'incarne, s'individualise et se concrétise dans le personnage de Dom Juan » (1981, pp. 21-22). D reste une confusion des relations type/instance et fonction/acteur qui se conjoignent dans le rapport *séduction /Dom Juan* ; en outre, ces relations ne sont pas distinguées des relations fond/forme (le motif est comparé à une toile de fond, comme chez Sauer).

Les motifs peuvent être (re) définis comme des structures textuelles complexes de rang supérieur (macrosémantique) qui comportent des éléments thématiques, mais aussi dialectiques (par changement d'intervalle temporel), et dialogiques (par changement de modalité). Par exemple, le motif du *mort reconnaissant,* relevé par le *Motif-Index of Folk-Literature* de Thompson, est une structure thématique et dialectique complexe, qui met en jeu des fonctions décès, bienfait, et gratitude, ainsi que des acteurs humains. En somme, le motif est un syntagme narratif stéréotypé, et partiellement instancié par des topoï, alors que le thème est une unité du palier inférieur, non nécessairement stéréotypée, et qui se trouve dans toutes les sortes de textes. Bref, le thème est au syntagme narratif ce que le topos est au motif.

Soit, en bref :

	Unités thématiques	Unités dialectiques
D'un discours ou d'un genre	*Topos*	*Motif*
D'un texte	*Thème*	*Fonction, syntagme narratif*

Ces formes sont susceptibles de degrés de typicité, selon que l'on considère — dans une représentation par graphes — seulement les étiquettes des liens, certaines étiquettes des nœuds, ou toutes les étiquettes des nœuds.

N.B. : Le *type,* tel qu'il est défini par Panofsky en iconologie (1967, p. 17), correspond explicitement au topos en histoire de la littérature chez Curtius. Proposons une précision, d'après l'exemple de Panofsky : le topos de la femme à l'épée devient un type dès lors par exemple qu'on l'identifie comme Judith. En ce cas un type est une sorte de topos, dont la molécule sémique contient un nom propre.

Topoï et motifs sont deux sortes de formes sémantiques. Comme tels, ils ont une histoire, et sont tributaires de corpus. Leur étude relève de la sémantique historique et comparée, partie intégrante de la sémiotique des cultures. En étudiant les sentiments nous avons voulu contribuer à cette entreprise. Cela impose une déontologie philologique dans la délimitation et l'exploitation des corpus ; cela suscite parallèlement des questions herméneutiques.

e) Le problème de la pertinence et l'assise herméneutique de la thématique

Comme toutes les unités sémantiques, un thème est un construit, non un donné : en cela, la thématique dépend de conditions herméneutiques.

Les dictionnaires et index thématiques reflètent l'état moyen des conceptions contemporaines du thème. Si par exemple, comme l'a relevé plus haut F. Surdel, le thème de la pitié en est absent, c'est que les sentiments, *a fortiori* les sentiments charitables, sont de fait exclus du champ de la thématique à la française — qui, influencée notamment par Bachelard et Merleau-Ponty, s'est attachée à décrire plutôt les qualités sensibles que les qualités morales. A notre connaissance, aucun dictionnaire de thèmes n'est encore construit à partir d'un corpus, aucun ne part de considérations linguistiques. La plupart se bornent à compiler des listes sans principe de définition commun, et dont des classements de bon sens cachent le caractère hétéroclite. L'intuition, indispensable, doit être soumise à un contrôle méthodologique. De prétendus thèmes comme l'agressivité sont des catégories descriptives générales qui peuvent correspondre à des hypothèses anthropologiques, non à des thèmes dans un corpus littéraire classique. Le caractère anachronique des catégories descriptives doit être problématisé : si l'agressivité est vieille comme Caïn, le concept d'agressivité est éminemment moderne. Rendre justice aux textes du passé, pouvoir leur donner sens, c'est aussi apprécier ce qui nous en sépare.

En outre, l'interprétation des données textuelles se place dans un cercle méthodologique — dépendant du cercle herméneutique. L'analyse lexicale, dont la statistique est un auxiliaire, ne propose pas d'elle-même des indices à l'analyse thématique. Toute sélection de corpus, tout prélèvement dans un corpus, tout recueil de données est tributaire de choix qu'il importe de rendre explicites. En d'autres termes, pour atteindre ses objectifs, la thématique doit guider l'analyse lexicale, puis interpréter ses résultats qui sans cela resteraient inutilisables pour une sémantique textuelle. Les logiciels d'interrogation imposent certaines démarches, mais ne proposent rien. Ils servent à confirmer ou infirmer des hypothèses, qui dépendent de la stratégie d'interprétation.

Remarque : Plus généralement, la notion de *donnée* invite à la prudence. En premier lieu, les informations non interprétables — comme les fréquences absolues — ne méritent pas d'être considérées comme des données. D'autre part, les données textuelles n'ont rien de sémantique, ce sont des chaînes de caractères localisées par quelques précisions philologiques minimales : l'auteur, l'œuvre, la date de l'œuvre et la place dans l'œuvre. Les chaînes de caractères ont le même type d'objectivité que les suites de chiffres. Elles sont également dépourvues de sens : on peut les identifier, non les interpréter.

En somme, une donnée est « donnée » non à l'observateur, mais *par* l'observateur, du seul fait qu'une hypothèse a présidé à son recueil. D'une part, toute acception est liée à un genre et à un discours, il importe donc, pour la rendre interprétable, de restituer cet entour. De la même façon qu'en archéologie, mêler des vestiges d'un même champ de fouilles conduit à l'échec, mêler des textes hétérogènes par le type de discours, le genre et l'époque, interdirait de restituer les normes sémantiques — qui sont notamment l'objet de la thématique.

Le choix d'un corpus répond à une attente globale. En outre, tout sous-ensemble du corpus convoqué par une requête répond à une attente plus précise. L'art de l'interprétation —j'adapte ici l'expression de Schleiermacher — consiste alors à croiser les requêtes pour objectiver les attentes.

II. De l'analyse lexicale à l'analyse thématique

1. Difficultés de principe

Détaillons les difficultés théoriques rencontrées pour passer de l'analyse lexicale à l'analyse thématique. À la différence des lexèmes, les thèmes ne sont pas des signes, ni, corrélativement, des unités du français : ils dépendent en effet d'autres normes que la langue. Si le lexème et le thème diffèrent aussi bien par le niveau que par le palier d'analyse, le premier étant un signe, et relevant de la morphologie et de la microsémantique, le second une unité du contenu au palier mésosémantique, il est clair que tout lexème n'est pas un thème.

Une analyse thématique qui en resterait au palier lexical compterait potentiellement autant de thèmes que de mots de la langue. Sauf bien sûr à restreindre cet inventaire, comme le font les dictionnaires de thématique, de façon normative et non critique. On objectera que les thèmes sont ordinairement dénommés par un lexème. Mais ce lexème est simplement une lexicalisation privilégiée du thème. Et l'on pourrait fort bien rencontrer des thèmes sans lexicalisation privilégiée (comme celui que nous avons décrit chez Zola, 1989).

Comment savoir si un lexème donne ou non accès à un thème ? Nous retrouvons ici le problème de la pertinence. Pour l'éclaircir, posons-le à propos d'un mot, *nombril* chez Flaubert. Après enquête, nous pouvons faire état de quelques modestes découvertes.

Excursus 2 : Nombril *dans l'ceuvre de Flaubert*

Le choix de ce « thème d'étude » nous a été suggéré par une affirmation vertigineuse de Frédéric Nef : « Madame Bovary n'a pas une infinité de nombrils possibles ; tout simplement, elle n'a pas de nombril. Dans tous les mondes accessibles à partir du nôtre c'est un individu incomplet à qui manque cette propriété » (1992, p. 10).

Le mot *nombril* revient seize fois dans l'œuvre de Flaubert, récits de voyage et correspondance comprise (éd. Conard). Il ne figure pas dans *Madame Bovary.*

Dans la première version de l' *Education sentimentale* (1845) on trouve une commère « d'environ quarante-sept ans, assez fraîche encore, bien nippée et bien nourrie, un peu haute en couleur, l'œil vif et le caquet prompt, très fournie de gorge, puisqu'on entend par là ce qui s'étend depuis le menton jusqu'au nombril » (p. 39). La *Tentation* de 1849 reprend : « à l'ombre de la vigne, couchée sur le gazon, elle avance les lèvres pour saisir le raisin mûr : un grain tombe, il glisse sur sa joue, et, roulant entre ses seins, la chatouille tout entière, depuis le menton jusqu'au nombril » (p. 360).

La correspondance atteste aussi cette acception originale de *nombril* comme limite inférieure d'une gorge abondante, à propos des femmes grecques, qu'elles soient modernes : «Elles prennent leur vÊtement, et pour se cacher la mine, se découvrent ce qu'il est convenu d'appeler la gorge, c'est-à-dire l'espace compris entre le menton et le nombril » *(Corr.,* 1850, p. 136) —ou bien antiques comme l'atteste cette description d'un bas relief sur l'Acropole : « II ne reste plus que les deux seins, depuis la naissance du cou jusqu'au dessus du nombril » *(Corr.,* 1852, p. 298).

Dans la *Tentation* de 1874, le nombril féminin s'érotise encore jusqu'à annoncer le sexe : « J'ai d'abord cherché une femme comme il convient : de race militaire, épouse d'un roi, très bonne, extrêmement belle, le nombril profond, le corps ferme comme du diamant : et au temps de pleine lune, sans l'auxiliaire d'aucun mâle, je suis entré dans son ventre » (p. 123).

Dans *Salammbô* et la *Tentation , nombril* prend une autre acception : il est alors lié au divin ou au magique, comme origine d'un ou plusieurs cordons ombilicaux, voire de chaînes qui devraient enchanter les nombreux psychanalystes de Gustave : « Son corps occupait le plafond tout entier. De son nombril pendait à un fil un œuf énorme » *(Salammbô,* p. 81). Ou encore : « plusieurs rues partaient devant lui. Dans chacune d'elles, un triple rang de chaînes en bronze, fixées au nombril des Dieux Pateques, s'étendait d'un bout à l'autre, parallèlement » (p. 162). Dans la *Tentation* de 1849 des courtisanes « ont acheté à des mages des plaques de métal qui se portent au nombril » (p. 219).

L'ombilic géniteur se retrouve dans : *«* des fœtus quadruplés se tenant par le nombril » *(Tentation,* 1849, p. 408) ; puis en 1856 : « des fœtus quadruplés se tenant par le nombril et valsant comme des toupies » (p. 599, repris littéralement en 1874, p. 197).

Mais il devient omphalopsychique[22] dans : « je contemplais en souriant s'éleva de mon nombril la tige verte d'où devait éclore le dieu nouveau » (p. 448). En 1874 : « sur le nombril du dieu, une tige de lotus a poussé : et, dans son calice, paraît un autre dieu à trois visages » (p. 123).

Une dernière acception se trouve dans la correspondance. Pour les hommes, le nombril divise, platoniquement, le corps en deux : « nous ne devons entrer dans la vie réelle que jusqu'au nombril. Laissons le mouvement dans la région des jambes » *(Corr.,* 1857, p. 46).

Ces trois acceptions correspondent à trois formes textuelles différentes. La première lexicalisé fort obliquement un thème propre à la correspondance, c'est le thème de la poitrine féminine[23]. La seconde est une lexicalisation partielle du motif de la Genèse monstrueuse, récurrent dans les romans orientalisants (la *Tentation* et *Salammbô).* La troisième acception ne correspond pas non plus à un thème, si l'on convient qu'il faut au moins une récurrence pour faire thème[24]. En somme, le mot *nombril* est une lexicalisation partielle d'un thème dans la correspondance, d'un motif dans deux romans, et d'un topos isolé dans la correspondance.

Résumons. Un lexème peut ne lexicaliser aucun thème ; par exemple le mot *thème* ne correspond à aucun thème dans le corpus romanesque que nous avons étudié. Mais il peut aussi en lexicaliser plusieurs. Enfin, son lien avec le palier thématique est relatif à un discours (littéraire, médical, etc.), un genre, et un corpus.

Par suite, le rapport au corpus n'est pas le même pour l'analyse lexicale et l'analyse thématique. Le corpus doit être maximal pour une étude lexicographique qui entend mettre en évidence toutes les possibilités de la langue. Dans l'analyse thématique, il doit être restreint à bon escient pour pouvoir caractériser la spécificité des discours et des genres : les thèmes du roman ne sont pas ceux de l'essai ni du poème. Ainsi, en dépouillant un corpus trop étendu qui mêlait des romans et des essais dans la période 1830-1870, nous nous sommes aperçu que les sentiments du roman n'étaient pas ceux de l'essai. Par exemple, le sentiment *de fraternité,* récurrent dans les ouvrages de Leroux, et celui *d'équité* chez Proudhon, n'ont pas été relevés dans les romans, à l'exception confirmatrice des *Misérables,* qui alterne des chapitres romanesques et d'autres qui relèvent du genre de l'essai.

À supposer même que le même mot se rencontre dans des genres différents, rien n'assure qu'il se rapporte aux mêmes thèmes : *amour* se rencontrera certes en poésie et dans le roman, mais le thème de l'Amour diffère pourtant avec ces genres. Il n'a pas la même molécule sémique, ni les mêmes lexicalisations, ni les mêmes antonymes — et l'on remarque que l'Ambition n'est pas un thème en poésie, alors que dans le roman elle est fréquemment couplée avec l'Amour *(cf. supra* la contribution de Erlich).

Tout cela éloigne la thématique de la lexicologie, et *a fortiori* de la lexicographie. En particulier, les méthodes lexicographiques visant à l'élargissement du corpus sont impropres pour l'analyse thématique. Les éléments encyclopédiques qui se mêlent souvent aux définitions seraient alors oiseux. La structure de l'article de dictionnaire ne conviendrait pas à un répertoire thématique : la distinction des acceptions et leur hiérarchisation reflète une ontologie ; en outre, les dictionnaires, par leur fonction même, ont un rôle normatif, alors que la thématique ne peut être que descriptive.

Pour progresser, la thématique doit donc dépasser l'analyse lexicale. Elle en est cependant tributaire, notamment pour des raisons de fait qui tiennent à l'état de l'art. D'une part, seule l'interrogation de banques informatisées permet de vérifier certaines hypothèses, et de recueillir des faits là où personne n'aurait l'idée d'en chercher[25]. D'autre part, les logiciels d'interrogation acceptent pour unité la chaîne de caractères, simple signifiant, et ne constatent que des cooccurrences de signifiants qui peuvent être soumises à traitement statistique.

L'enjeu consiste à passer de ce *zéro meaning* à l'analyse thématique, à pallier l'absence de « données sémantiques » en tirant profit de la théorie sémantique.

Cette situation est sans doute temporaire, et l'évolution des architectures connexionnistes laisse prévoir des logiciels qui permettront de faire émerger, par apprentissage et discrétisation sur de grands corpus, des faisceaux de cooccurrences spécifiques. Cela permettra de guider la formulation des hypothèses, mais sans modifier pour autant les conditions herméneutiques que nous avons soulignées.

Si l'on veut préciser encore le rapport de l'analyse lexicale à l'analyse thématique, il faut préciser que le mot à partir duquel commence la recherche n'en est pas l'objet, à la différence d'un mot-vedette qui ferait l'objet d'une recherche lexicographique. On va certes chercher, en utilisant les moyens d'assistance informatisés, d'autres mots et expressions qui sont cooecurrents. Une fois interprétés, les cooecurrents pour lesquels on aura identifié une relation sémantique seront considérés comme des *corrélats,* c'est-à-dire comme des lexicalisations complémentaires de la même molécule sémique.

Le réseau des corrélats relie les manifestations lexicales du thème. Mais il faut pouvoir discerner le(s) meilleurs) point d'entrée(s) dans ce réseau. La « vedette » n'est alors qu'un mot d'entrée, choisi pour sa fréquence, et dans l'hypothèse qu'il présente une lexicalisation synthétique du thème que l'on cherche à décrire.

2. Qu 'est-ce qu 'un sentiment ?

En analysant le champ lexical des sentiments, nous ne postulons pas que ce champ soit uniforme, ni qu'il constitue une unité de langue. Il contient sans doute plusieurs taxèmes. Il ne constitue pas un domaine délimité par l'incidence d'une pratique sociale. Il s'agit donc d'un regroupement *ad hoc,* convoqué par la pratique descriptive en cours.

En dénombrant les noms de sentiments, nous ne prétendons pas compter autant de thèmes. Certains peuvent lexicaliser le même thème *(pitié, compassion),* d'autres des thèmes différents : par exemple, le mot *sentiment* signifie par défaut 'amour' *(cf. Le Rouge et le Noir,* p. 406 ; *Eugénie Grandet,* p. 57) et prend pour antonymes : *mariage (Nucingen,* p. 627) ; *malheur (Le Rouge et le Noir,* p. 407) ; *intérêt (La Duchesse de Langeais,* p. 249).

Pour mettre en évidence les difficultés, retraçons rapidement les étapes d'une recherche lexicale préparatoire à certaines contributions de ce volume. Il s'agissait de faire manuellement — c'est-à-dire intellectuellement — un inventaire des sentiments dans un sous-corpus constitué de 138 romans, soit un par an dans l'intervalle chronologique choisi (à l'exception de deux années où la

banque ne comptait aucun roman). Nous avons pour cela sélectionné les contextes de *sentiment* et de *sentiment de* ou *d',* dans l'étendue d'une phrase.

La liste ainsi obtenue, détaillée ci-dessous, a été ensuite croisée sur elle-même : en appelant tous les passages qui contenaient au moins deux membres de cette liste, nous avons pu sélectionner un sous-corpus à haute teneur sentimentale et éviter pour l'essentiel les ambiguïtés qui peuvent s'attacher aux occurrences isolées[26].

a) Réserves d'inventaire

Au cours de cette enrichissante lecture, nous avons rencontré deux problèmes classiques. Celui de la polysémie : *sentiment,* qui désignait d'abord la faculté de sentir, qu'il s'agisse de la sensibilité physique ou de la conscience, est venu à désigner aussi, au cours du XVIII° siècle, les affections et passions de l'âme. Cette évolution a sans doute accompagné la conquête de l'intériorité. Mais dans notre corpus, la première acception perdure, et l'on relève par exemple *le sentiment de son costume.* Elle se rencontre jusqu'au premier tiers de ce siècle, notamment chez des auteurs conservateurs en politique (Barrés) et qui se plaisent à quelques archaïsmes, innocents moyens de retrouver le bon vieux temps.

Certains sentiments n'ont pas de lexicalisation synthétique, et sont manifestés par des lexies complexes. Dans le meilleur des cas, elles sont récurrentes, mais parfois plusieurs sont employées de façon apparemment équivalente. On pourrait alors parler de sentiments sans nom, comme le sentiment du beau, que Balzac nomme *sentiment inexprimable (Le Colonel Chabert,* p. 48) ; ou le sentiment maternel, dit aussi *de la maternité (le plus saint de tous,* Dumas, *Monte Cristo,* H, p. 254 ; *tendresse des tripes,* Groult, p. 883), *d'être mère* ; *de mère* (Rops, p. 597).

Il s'agit, plus techniquement, de thèmes sans lexicalisation privilégiée. Ces sentiments sans nom mériteraient à eux seuls une étude particulière, dont la monographie de Danielle Bouverot *(cf. supra)* permet de mesurer la difficulté et l'intérêt. Ils engagent à souligner encore les limites d'une approche purement lexicale. D'autant plus que les méthodes d'interrogation et les calculs statistiques diffèrent selon qu'il s'agit de lexicalisations synthétiques, de syntagmes intégrés, ou de syntagmes non intégrés. Or il faudrait, pour l'analyse sémantique, intégrer les résultats de ces traitements divers dans un protocole commun.

Faut-il considérer comme équivalents les parasynonymes comme *espoir, espérance* ? Pour les homologuer, il convient de chercher s'ils se trouvent en relation de collocation. Si ce n'est pas le cas, ils sont sémantiquement assez proches pour être substituables en contexte. Cela n'entraîne cependant pas qu'ils aient les mêmes corrélats ; *espérance,* par exemple, convient mieux à des

contextes religieux. En somme, les parasynonymes ont des distributions complémentaires. Cela explique que leurs collocations soient rares ou nulles.

b) Anatomie des corps étrangers

Les relevés font apparaître des contenus qui ne sont pas ordinairement classés comme des sentiments. Par exemple, 'dignité' avait été chassé d'une première liste par un « sentiment linguistique » majoritaire dans un groupe de travail. Cependant, on trouve « un sentiment de dignité personnelle et d'orgueil » (Maupassant, p. 177). On peut conclure que localement 'dignité personnelle' entre dans la classe des sentiments.

Mais comment interpréter des coordinations comme « de fureur et de vengeance » (France, p. 333), « d'autre sentiment que l'orgueil et la force » (Tharaud, p. 324), « de malaise et d'aversion » (Aymé, p. 478), « de colère et de revendication » (Rops, p. 537), « de sérénité, de puissance, de liberté » (Martin du Gard, p. 691), « de regret, de mortification » (id., p. 693). Il est vraisemblable que coexistent ici des deux acceptions de *sentiment* que nous relevions plus haut, par une sorte d'antanaclase diachronique qui apparaît notamment dans : « sentiment de joie inconnue et d'élection merveilleuse » (Gracq, p. 812), ou « sentiment de permanent dégoût, de permanente impuissance et de permanente décomposition » (Simon, p. 929). Dans ces cas là, plutôt que de considérer le sentiment inattendu comme le corrélat d'un autre, mieux vaut admettre que l'inventaire des sentiments n'est aucunement arrêté, et que les variations contextuelles reflètent des normes individuelles propres à des auteurs particuliers.

Ici encore, il faut tenir compte du fait que le syntagme est la zone de localité qui facilite le plus la propagation des traits sémantiques. La parataxe notamment instaure des relations d'équivalence *(cf. «* l'amour, la tendresse, la fidélité », Abellio, p. 746), de même que la comparaison *(cf. «* sentiment d'étonnement comparable à l'angoisse », Duhamel, p. 704), la gradation (ex. : « sentiment de responsabilité, voire de culpabilité », Martin du Gard, p. 674 ; « sentiment d'admiration, presque d'envie », Green, p. 786).

On ne saurait oublier non plus que le mélange des sentiments fait partie de la psychologie romanesque, et l'on trouve des énumérations comme : « amitié, sentiment, tentation, oubli, silence, érotisme » (Sabatier, p. 915), qui semblent, plutôt que des coq-à-l'âne poétiques, des romans miniature.

c) Classement proposé

Les sentiments ont été classés selon deux critères. D'une part, leur structure actantielle : ego passif, réflexif, actif sur un ou plusieurs congénères ou objets ; d'autre part, le taxème où ils sont indexés. Le premier critère domine le premier :

les rubriques finales comprennent des sentiments relationnels. La présentation ci-dessous est grossière, car il y manque une classification croisée :

I. *Sentiments antiques :*
1. existentiels : *angoisse, anxiété, de culpabilité, égarement, ennui, espoir, étonnement, de la fatalité, impuissance, incertitude, inquiétude, insouciance, mélancolie, nostalgie, résignation, de sécurité, de (sa, la) solitude, stupeur, trouble.* Les aspectualisés sont anticipateurs : *anxiété, espoir, inquiétude, insouciance* ; ou rétrospectifs : *nostalgie, résignation.*
2. thymiques : *aise, allégresse, amertume, ardeur, bonheur, colère, dégoût, dépit, désespoir, détresse, enthousiasme, épouvante, exaltation, extase, félicité, fureur, gaieté, horreur, indifférence, indignation, joie, lassitude, malaise, malheur, mécontentement, panique, peur, plaisir, plénitude, répugnance, répulsion, satisfaction, sérénité, surprise, tristesse.* On peut les diviser en euphoriques *aise, satisfaction, gaieté, joie, allégresse, bonheur, félicité, extase ;* et dysphoriques : *amertume, malaise, mécontentement, malheur, désespoir, détresse.*
II. 3. *Sentiments relationnels* :
admiration, affection, amitié, amour, amour-propre, anti-sympathie, antipathie, aversion, bienveillance, camaraderie, complicité, confiance, crainte, cruauté, curiosité, défiance, délicatesse, effroi, embarras, envie, estime, exaspération, frustration, gêne, gratitude, haine, honte, humiliation, sentiment d'infériorité, indulgence, ingratitude, ironie, orgueil, pudeur, rancune, reconnaissance, respect, sentiment (par défaut = amour), *soumission, de (la, sa) supériorité, sympathie, tact, timidité, vanité, vénération.* Ds se divisent à leur tour en passifs et actifs, euphoriques et dysphoriques.
III. 3.1. Sentiments de filiation : *amour filial, amour maternel, de la famille, sentiment filial, sentiment maternel, de la maternité, de parenté, paternel, de la paternité, de la piété filiale, tendresse.*
3.2. d'alliance : *fidélité, jalousie, amour.*
3.3. sociaux : *ambition, sentiment colonial, dignité, du devoir, de ses devoirs, de ses droits, de discipline, fraternité, héroïsme, sentiment hiérarchique, honneur, humanité, intérêt, sentiment national, d'oppression, patriotisme, sentiment patriotique, de la propriété, de rébellion, de responsabilité, révolte, de solidarité.*
IV. 3.4. religieux : *charité, compassion, sentiment de faute, espérance, ferveur, foi, humilité, piété, sentiment religieux, de religion, remords.*
3.5. esthétiques : *de l'art, du beau, de la beauté, de la vraie beauté, sentiment inexplicable, poétique.*

Soit 98 désignations de sentiments, avant réduction des parasynonymes, pour les rubriques I et II ; et 34 pour les rubriques III et IV. Soit 128 en tout. Ce chiffre dépend sans doute pour une part du corpus traité, mais nous avons relevé un effet de saturation : au fil de la lecture, les sentiments nouveaux deviennent de plus en plus rares.

La distinction déterminante est certainement celle de l'évaluation positive ou négative. Ces dimensions sémantiques divisent le champ des sentiments, ce que confirme par d'autres moyens l'analyse factorielle conduite par Brunet *(cf.* la fig. 5 de son étude, dont la partie gauche, dysphorique, s'oppose à la partie droite). On vérifie subsidiairement la distinction entre les sentiments on tiques (dans le bas du tableau) et les sentiments relationnels (dans le haut). Plus généralement, il est remarquable que les résultats de notre analyse sémantique et ceux de son analyse statistique concordent globalement, bien que ces études aient été conduites séparément. Cela confirme que les proximités statistiques sont bien fondées sur des proximités sémantiques.

3. Cooccurrence et corrélation

Le passage de l'analyse lexicale à l'analyse thématique conduit de signes non interprétés à des unités sémantiques qui résultent d'un parcours interprétatif. Il se concrétise par le passage des cooccurrents aux corrélats.

a) La cooccurrence intéresse les signifiants

Les cooccurrents ne sont que des signifiants — certains disent aussi *formes,* ou *chaînes de caractères* — associées statistiquement par la méthode de l'écart réduit ou de l'écart hypergéométrique[27]. Il convient de distinguer plusieurs zones de cooccurrence : immédiate, proche, et large.

Contrairement à l'intuition, les cooccurrents immédiats ne sont pas toujours d'un grand intérêt pour l'étude thématique. Si l'on interroge la banque textuelle à partir de mots isolés, le bruit le plus sensible est dû aux constituants des expressions phraséologiques reviennent avec insistance. On peut distinguer ici entre les expressions complètement intégrées comme *avoir à cœur,* ou *savoir par cœur,* qui fausseront par exemple les résultats d'une interrogation sur les parties du corps ; et les phénomènes de cooccurrence restreinte, propres à des syntagmes moins intégrés (comme *éprouver un sentiment),* et que Mel'cuk a étudié sous le nom *de fonctions lexicales.* Par exemple, dans son analyse de *joie* (1981, p. 25) et de *désespoir* (p. 22), il relève la fonction *Oper 1,* qui prend la même valeur *éprouver.* Il est clair que ce cooccurrent ne permet pas de différencier la joie du désespoir. En règle générale, on relève dans les syntagmes en voie de figement une désémantisation des constituants, dont les lexies se confondent en une seule. Aussi la cooccurrence de ces constituants n'a-t-elle qu'une pertinence faible ou nulle.

C'est dans le contexte indépendant des figements phraséologiques que l'on trouve les cooccurrents les plus pertinents. Par extrapolation, peut-on faire l'hypothèse que le contexte proche soit plus sensible aux nonnes sociolectales que le contexte large, de l'ordre du paragraphe ? La question est délicate, car l'on trouve des usages individuels des topoï aussi bien au palier du syntagme qu'au palier du paragraphe.

Retenons cependant que le paragraphe est l'homologue (non l'analogue) sur le plan de l'expression de la période sur le plan du contenu. C'est ainsi dans l'espace du paragraphe que l'on trouve l'essentiel des cooccurrents correspondant au thème recherché.

Selon l'étendue du corpus et les objectifs de la description, on peut faire varier les seuils de pertinence quantitative retenus. Les listes de cooccurrents ainsi établies contiennent de bons candidats à la qualification sémantique.

b) La corrélation intéresse les signifiés

Les unités de cooccurrence sont des chaînes de caractères, et ne correspondent pas ternie à terme aux unités de corrélation qui sont des lexies. Ces dernières connaissent deux zones de localité qui favorisent de façon décroissante la propagation des traits sémantiques : le syntagme et la période *(cf.* l'auteur, 1994, ch. V).

La qualification des cooccurrents est cruciale, car elle permet le passage du quantitatif (les cooccurrents) au qualitatif (les corrélats). Elle se règle sur les principes herméneutiques que le global détermine le local, et que l'hypothèse gouverne l'objectivation. Ainsi, les cooccurrents ne sont élevés à la dignité de corrélats que s'il est possible d'établir une relation d'isotopie ou de paratopie avec d'autres cooccurrents. Par exemple, parmi les cooccurrents *à' ennui, dimanche* et *araignée* se sélectionnent mutuellement, dans le contexte d'*inaction*. Ils lexicalisent un des composants du thème recherché, et c'est à ce titre qu'ils sont qualifiés. Comme les corrélats sont des signifiés, les classes morphologiques qui les manifestent n'ont pas d'importance à ce niveau d'analyse, et l'on sait que le même sème peut être lexicalisé par un préfixe, un nom, un adjectif, un verbe, etc.[28].

L'hypothèse qui fonde la transformation de la cooccurrence en corrélation est celle-ci : le contexte proche est structuré par des isotopies qui marquent l'appartenance à un même fond sémantique, ou des paratopies — qui marquent l'appartenance à la même forme sémantique.

Tout corrélat peut être relié par une relation casuelle avec un autre corrélat, ou partage au moins un sème avec au moins un autre corrélat. Ainsi, un corrélat X peut partager le sème *a* avec le corrélat Y, et le sème *b,* avec le corrélat Z, etc. ; cependant Z partage le sème c avec X ou W, etc. Le réseau des relations casuelles ou d'équivalence partielle ainsi dessiné constitue le thème. Si ces relations ne peuvent être établies, l'hypothèse initiale doit être révisée, car l'on n'a pas choisi un bon point d'entrée, et l'on a conduit l'interrogation à partir d'un sémème faiblement corrélé au thème recherché ; soit encore on n'a pas affaire à un thème — ou du moins à un thème stabilisé dans le corpus choisi.

La recherche des coocurrents et la promotion de certains au rang de corrélat reprend, à un palier inférieur, mais à une échelle quantitative nouvelle, l'antique technique herméneutique des passages parallèles, déjà théorisée avant notre ère par Hillel l'ancien.

Bref, résumons les principales étapes d'une recherche thématique assistée : 1. Choix des hypothèses, en fonction de l'objectif général de la recherche. Une préanalyse statistique peut guider la recherche d'hypothèse, mais la fréquentation préalable du corpus reste indispensable pour guider les intuitions.

2. Recherche de cooccurrents par la méthode statistique dés écarts réduit ou hypergéométrique.

3. Transformation interprétative des cooccurrents en corrélats, et constitution des réseaux thématiques. Cette étape est facilitée si l'on a pratiqué une interrogation simultanée sur plusieurs cooccurrents *(cf. supra* Bourion, I. 2)[29].

4. Validation des résultats : par croisement de l'analyse thématique avec l'analyse d'autres composantes du même corpus ; par test sur un corpus de contrôle ; par confrontation avec d'autres recherches thématiques.

m. Problèmes épistémologiques : de la philologie à l'herméneutique

Tout protocole méthodologique se règle sur des principes épistémologiques, explicites ou non. Aussi, plutôt que de détailler ces protocoles eux-mêmes, qui dépendent de l'état de l'art, et doivent se régler sur le type de corpus choisi, comme sur le type d'hypothèse à valider, il nous paraît plus utile de préciser leurs principes déontologiques.

La philologie et l'herméneutique sont les deux disciplines concernées au premier chef. Une sémantique du texte doit les concilier, car elle ne peut se satisfaire de la séparation entre la lettre et l'esprit, quand bien même la philologie a connu naguère une dérive positiviste, et l'herméneutique une involution spéculative.

1. Les choix méthodologiques et la philologie

Même si l'on convient de dépasser par l'étude des corrélations le stade de la cooccurrence lexicale, comment formuler l'hypothèse initiale, comment choisir le ou les mots qui permettent d'entrer dans le réseau thématique ? Une recommandation générale suggère de choisir des mots du corpus. J'emprunte par exemple les résultats préliminaires d'une étude restée inédite de R. Choné. Voulant étudier le sentiment d'infériorité dans le roman du XIX^{e} siècle, elle n'en a pas trouvé d'attestation ; en revanche, le sentiment *d'écrasement* n'est pas rare, bien qu'il ne figure pas dans les dictionnaires thématiques, et soit étranger à la doxa contemporaine en matière de sentiments. Si bien que l'hypothèse qui a présidé à l'interrogation doit être reformulée, ou abandonnée. Le sentiment d'écrasement affecte des personnages situés au bas de l'échelle sociale, et résulte de l'oppression et de l'injustice qui s'exerce sur eux ; il est décrit pour ainsi dire de l'extérieur. En revanche le sentiment d'infériorité est une création contemporaine, qui affecte des personnages vus de l'intérieur, et n'a pas de cause sociale bien identifiée.

Faut-il, peut-on rechercher les thèmes contemporains dans les textes des siècles passés ? Cette question dépasse la distinction entre l'approche onomasiologique qui part de signifiés ou de concepts pour en rechercher l'expression, et l'approche sémasiologique qui prend le chemin inverse. Elle engage aussi bien la philologie que l'herméneutique, et nous allons l'illustrer par un parallèle.

Les deux contributions de Brunet et Béhar & Bernard se placent explicitement dans le cadre d'une *histoire des mentalités.*

On a vu comment Béhar et Bernard compilent neuf listes de sentiments « à la manière d'un sondage d'opinion »[30]. La liste résultante, qui ne retient que les termes figurant déjà dans le thésaurus de la BDHL, soit 106, reste hétérogène, puisqu'on y trouve l'alcoolisme, le culte, la dépression nerveuse, le mysticisme, la soif, la toxicomanie. La garantie d'une attestation majoritaire dans les listes de départ réduit ce nombre à une liste homogène de vingt. Cela entraîne l'élimination de quatre-vingts noms de sentiments attestés par ailleurs dans le corpus romanesque de langue française de 1830 à 1970. Ici apparaît le caractère normatif d'un thésaurus, qui, pour une étude de thème conduit à ne sélectionner que ce qui peut répondre à une indexation préalable. Les auteurs soulignent bien dans leur conclusion que l'étude de la littérature « a affaire à des opinions », mais « en se plaçant du côté du lecteur, se range du côté de l'histoire des mentalités ». Il s'agit bien entendu du lecteur d'aujourd'hui. La question du lecteur d'hier et des mentalités du siècle dernier ne se pose pas dans ce cadre.

Pour sa part, Brunet ne prend en considération que le corpus Frantext et part de notre relevé indicatif. Il fixe comme seuil de pertinence un seuil de fréquence[31]. Il trouve statistiquement 124 mots-cooecurrents du mot *sentiment.* Ils ne sont pas nécessairement des noms de sentiment, mais des formes comme *éprouvait, éprouvais* ou *visage, cri, vie.* Dans l'environnement de ces 124 entrées, il trouve 164 noms de sentiment, et le mot *sentiment* lui-même. Il accroît ainsi d'un quart la liste indicative initiale, établie à partir du tiers du corpus. Et à partir de cette liste étendue, il construit des données nouvelles sur la structure du champ des sentiments, son histoire et son évolution.

Si ces deux études partageaient les mêmes objectifs, on pourrait par généralisation opposer deux stratégies. La première semble accueillante, car elle multiplie les sources. Mais elle reste normative, dans la mesure où elle ne retient que ce qu'elles ont de commun, et conduit à une restriction des hypothèses. La seconde, simplement descriptive, conduit à une extension des hypothèses et à la constitution de données riches.

Cette symétrie reste fausse, car la sélection des œuvres par indexation et leur exploration assistée n'obéissent pas aux mêmes objectifs. Une question reste posée : comment choisir les thèmes qui servent à indexer les œuvres ? Ou bien

l'on reflète la doxa contemporaine en la matière, ou bien l'on cherche à restituer les thèmes importants à l'époque — tâche qu'un logiciel d'analyse thématique pourrait précisément assister.

La question philologique reste posée. L'exploration d'un corpus exige des précautions -— à l'image de tout travail historique. La première est le respect des limites du corpus. Si l'on convient que tout relevé, pour être pertinent, doit correspondre au corpus, c'est-à-dire à des coordonnées précises dans le temps et dans l'espace textuel, les sources annexes sont par là-même oiseuses. Enfin, un corpus inanalysé ne peut en éclairer un autre que si l'on démontre que l'on peut les confondre.

Nous n'avons pas l'illusion pour autant de nous transporter par la thématique dans la mentalité de naguère. L'entreprise même d'une sémantique des textes et les moyens d'assistance informatique sont bien de notre temps. Du moins, pour éviter le narcissisme des recherches qui ne retiennent que ce qui conforte leurs hypothèses, pouvons-nous soumettre à révision les nôtres, pour accueillir par exemples des sentiments sans nom, mêlés ou disparus. Sans quoi la thématique, comme la plus belle fille du monde selon Proust, ne donnerait que ce que l'on croit recevoir.

IV. Directions de recherche

1. Ouvertures méthodologiques

Ce n'est pas le lieu ici de revenir sur les problèmes classiques de l'analyse statistique et de la consultation de banques de données, comme la polysémie, le bruit, et le silence.

Il faut cependant souligner que l'amélioration des outils logiciels et l'enrichissement des corpus conditionnent en pratique l'analyse sémantique. Les résultats magistraux présentés ici-même par Brunet n'auraient pas été obtenus sans l'usage des logiciels qu'il a élaborés. Plus généralement, retenons que le quantitatif et le qualitatif ne s'opposent aucunement : seule une analyse qualitive peut rendre significatifs des phénomènes quantitatifs remarquables, et interpréter leurs variations. La sémantique des textes est d'ailleurs la partie de la linguistique la plus utile pour cela, dans la mesure aussi où elle permet de relativiser les phénomènes quantitatifs. Par exemple, Erlich ici-même a figuré les *rafales* thématiques de l'Ambition et de l'Amour dans *Le Père Goriot.* Mais les silences lexicaux, comme il le souligne, ne sont pas pour autant des silences thématiques : ces thèmes, pour n'être pas nommés, sont intégrés ailleurs et d'une autre manière à des structures dialectiques. L'on pourrait par paradoxe soutenir que dans ce roman l'Ambition et l'Amour sont partout à l'œuvre quand ils ne sont pas

nommés[32], et culminent à la mort du personnage éponyme, où leurs lexicalisations privilégiées font pourtant défaut.

2. Pour une thématique historique et comparée

Les thèmes, en tant que formes sémantiques, sont liés à l'histoire culturelle, dont ils sont une expression privilégiée, surtout quand leur récurrence les promeut au rang de topoï. L'exemple des sentiments est révélateur.

Les dates d'apparition de nouveaux sentiments ne manquent pas d'intérêt, qu'ils soient liés à l'histoire politique, comme le *sentiment patriotique* qui apparaît en 1912 et reparaît en 1940, ou à l'histoire de la métapsychologie, comme ce *sentiment de frustration* qui apparaît en 1960.

L'évolution diachronique des sentiments, et de leur évaluation trouve un excellent exemple dans la contribution de F. Surdel : à partir des années 1870, la pitié devient un sentiment suspect. Nous ne nous chargerons pas d'accuser les Communards ou leurs adversaires. Mais il faut souligner que les attaques venues des écrivains catholiques, de Bloy à Mauriac, ont accompagné sa fin, si bien que ce sentiment, perdant ses derniers soutiens, s'est absenté du roman, et sans doute de la vie. L'humanitaire a pris sa place, dans de tout autres contextes.

Plus généralement, une histoire globale du monde sentimental devient possible. Par exemple, le tableau que présente Brunet (figure 9) est éloquent : on assiste à un assombrissement continu des sentiments dans le roman depuis 1830.

Enfin, et là encore les résultats de Brunet sont pleins d'enseignement, une thématique comparée selon les genres permettrait de spécifier les particularités de chacun, et de restituer l'articulation générale du discours littéraire.

3. Des formes culturelles au vécu : les sentiments et les affects

Nous avons défini les thèmes comme des unités sémantiques, mais ils correspondent sans doute à des représentations socialisées. Comment sont-elles liées à leur expression linguistique ?

Gardons l'exemple des sentiments. Une première voie de réponse consiste à rechercher comment les sentiments éprouvés trouvent leur expression linguistique. Mais le monde sentimental n'est-il pas lié à sa représentation ? Pour les écrivains peut-être, et pour leurs lecteurs assidus. Hors même de la culture littéraire, les sentiments ne sont-ils pas inséparables de leur verbalisation ?

La demi-douzaine d'émotions de base répertoriées par les éthologistes expliquent peut-être l'existence des affects, mais non la variété des sentiments, et encore moins le caractère historique et culturel de leur expression. L'acédie érémitique et la dépression nerveuse ont peut-être les mêmes substrats biochimiques, mais non la même définition. Les sentiments, en tant que formes

culturelles, varient selon les époques et les sociétés ; ils ne sont d'ailleurs pas nécessairement individualisés comme tels, car ils supposent un sujet autonome et doué d'une vie intérieure. Et chacun sait combien d'une langue à l'autre les sentiments sont difficiles à traduire, même dans des sociétés très proches culturellement.

Bref, une culture transforme les affects en sentiments. Un homme normal, dit Sacks, est un homme qui peut se raconter son histoire. Mais ce récit demande une verbalisation, et qui sait si notre vécu, du moins ce qui en demeure hors de l'instant, n'en dépend pas ?

NOTES

1. Trousson (1981, p. 12 sq.) relève par exemple ces définitions : « point de rencontre d'un esprit créateur et d'une matière littéraire ou simplement humaine » (Cl. Pichois et A.-M. Rousseau) ; « un événement ou une situation infantiles » (J.-P. Weber) ; « réseau organisé d'obsessions » (Barthes). A quoi Collot (1988, p. 80) ajoute : « le thème [...] n'est rien d'autre que la coloration affective de toute expérience humaine » (Doubrovsky) et renchérit en soulignant que le thème « exprime la relation d'un sujet au monde sensible » (p. 81).
2. La définition du TLF témoigne du poids de l'anthropologie en matière de thématique : « Unité du contenu (d'un discours, d'un texte ou d'une œuvre littéraire) correspondant à une constante du symbolique ou de l'imaginaire. » Or un thème peut être spécifique à un texte ou à une groupe de textes, et comment faire fond sur ces constantes éminemment discutables ? La critique thématique a d'ailleurs mis en évidence des « thèmes personnels », et l'étude de Richard sur Mallarmé est l'exemple éminent d'une analyse idiographique.
3. Todorov définissait le thème comme « une catégorie sémantique qui peut être présente tout au long du texte ou même dans l'ensemble de la littérature (le thème de la mort, par exemple) » (in Ducrot et Todorov, 1972, p. 283).
4. Nous nous écartons évidemment de la problématique réaliste ordinaire en philosophie du langage comme de la linguistique qu'elle influence *(cf.* Reinhardt et Kuno), pour laquelle le thème est le référent de l'énoncé.
5. Pour une typologie des thèmes génériques, *cf.* l'auteur, 1989, ch. IV.
6. Nous avons proposé des exemples de thèmes sans lexicalisation privilégiée chez Zola (1989, H, ch. II), et chez Eluard (1991, ch. IV").
7. Nous appelons ainsi l'adaptation des graphes conceptuels définis par Sowa (1984) aux besoins de la description linguistique ; sur les avantages et les limites de cette sorte de représentation, *cf.* l'auteur, 1989, ch. V.
8. Ces deux sèmes aspectuels ont une grande importance dans la représentation du vécu, dans la mesure où les formes du vécu correspondent à des types de temporalisation.
9. On dit encore dans les ateliers *ça va comme un lundi,* pour signifier *ça irait bien si on n'avait pas encore une semaine à tirer.*
10. Un thème peut avoir une lexicalisation privilégiée (ex. *ambition),* ou plusieurs *(pitié, commisération, compassion). Il* peut s'agir d'une lexie *(amour paternel)* ou n'avoir pas de nom retenu par l'usage *(sentiment du beau, amour de l'art).* La parasynoymie des lexicalisations privilégiées se manifeste par le fait qu'ils n'apparaissent pas dans les mêmes contextes (ex. *spleen* apparaît rarement dans le contexte de *ennui,* non parce qu'il en est trop éloigné, mais vraisemblablement parce qu'il est trop proche *(cf. supra* Gorcy).

11. Le foyer énonciatif qui préside à la description est alors celui d'Emma. On sait que Flaubert passe sans doute à bon droit pour le créateur du style indirect libre, précisément dans *Madame Bovary.*
Cet exemple vaut pour les graphes A et N. Le contenu du graphe N se trouve détaillé dans les phrases qui suivent, et que résume cette interrogation : « Un homme, au contraire, ne devait-il pas tout connaître, exceller en des activités multiples, vous initier aux énergies de la passion, aux raffinements de la vie, à tous les mystères ? »
12. Une molécule sémique a le statut de type. À ses nœuds peuvent être attachés des sèmes ou des axes sémantiques *(attributs* dans la terminologie de l'intelligence artificielle) susceptibles de prendre diverses valeurs selon les occurrences.
13. Par exemple, dans *Nous montâmes dans un fiacre. La promenade fut enivrante, promenade* lexicalisé un sème de *fiacre.*
Nous ne postulons pas de traitement déterministe, tel que la propagation d'activation irait du mot vers ceux qui le suivent immédiatement.
14. Le rapport du thème aux lexicalisations de ses attributs est homologue du rapport de l'acteur aux lexicalisations de ses actants. Nous emploierons d'ailleurs la même notation pour le thème et l'acteur : une majuscule à l'initiale.
15. Encore que les « dictionnaires de thèmes » puissent rendre des services, en pédagogie notamment.
16. On peut distinguer trois acceptions du mot *topos*. La plus traditionnelle (depuis la rhétorique d'Aristote) est une forme argumentative stéréotypée (elle a été reprise, avec une extension moindre, par certains pragmaticiens). La seconde, que nous avons utilisée (1987) est un axiome normatif socialisé (comme *Les gascons sont vantards)* qui permet une afférence — en termes logiques, cette proposition complète un enthymème. La troisième, que nous employons ici, désigne une structure thématique stéréotypée, familière en histoire de la littérature : ainsi, le *topos* du *locus amoenus.*
17. *Cf. supra* l'élude de Brunet, et les syntagmes contradictoires relevés par Bourion, comme *épouvanté de joie, terroriser d'amour, désir panique*.
18. C'est peut-être là une des raisons des difficultés relevées plus haut par Gérard Gorcy : les noms de sentiments peuvent se trouver en relation antonymique, mais cela ne devient certain que si l'on relève des cooccurrences. Cependant, si les noms de sentiments étudiés relèvent d'un thème, fût-ce en qualité de corrélats privilégiés, on ne peut conclure sans médiation à une antonymie entre les thèmes, car d'autres corrélats des mêmes thèmes pourraient ne pas être opposés.
19. A la différence des précédents, ce complexe topique reste omniprésent. Cheb Khaled expliquait récemment les contradictions de l'Algérie en opposant deux acrostiches : FIS signifierait *Fatma interdiction de sortir,* et FLN *Femme libre la nuit...*
20. Personnel signifie ici *idiolectal,* relevant de nonnes individuelles. Certains auteurs, comme Trousson, estiment que les thèmes personnels ne sont pas à proprement parler des thèmes, réservant le nom de *thèmes* aux topoï. C'est là un effet des objectifs de la littérature comparée, qui privilégie la topique. Mais il reste à préciser, au sein d'un même texte, les rapports entre thèmes et topoï, ne serait-ce que pour montrer comment sa globalité particulière intègre des éléments généraux.
21. Bédier employait le mot *élément,* et *motif* nous vient de Vessélovski ; il a été repris par Chklovski : « Par motif, j'entends l'unité narrative la plus simple, qui, en forme d'image, répondait aux diverses exigences de l'esprit primitif et de l'observation quotidienne » (d'après Segre, 1988, p. 10). Cette définition conduira Tomachevski et Propp à voir dans les motifs des fonctions narratives.
22. Le nombril eut un rôle pour ainsi dire central dans la controverse sur l'hésychasme — qui dans la Byzance du XTVe opposa notamment Barlaam de Seminara à Grégoire Palamas. En effet, les mystiques athonites pratiquaient la prière du cœur pour accéder à la vision de la lumière divine ; or, ils considéraient le nombril comme le « lieu du cœur » sur lequel il fallait se concentrer, d'où le sobriquet d**omphalopsychiques* (qui ont l'âme au nombril) dont les affubla le caustique Barlaam.
23. *Cf.* e.g. cette description de Kuchuk-Hanem (1850) *Corr.,* t. II p. 174 : « C'est une impériale bougresse, tétonneuse, viandée. »

24. Cette division platonicienne, encore vivace dans des expressions comme *au-dessous de la ceinture,* constitue bien un topos, mais son occurrence isolée dans notre corpus ne permet pas de l'intégrer à une analyse thématique.
25. *Cf. supra* Béhar et Bernard sur l'abondance des sentiments chez Raymond Roussel, alors que toute la tradition critique insiste sur sa méthode d'écriture qui ne leur laisse aucune place.
26. Quand par exemple une requête sur *amour* sélectionne des occurrences dans des expressions comme *pour l'amour de dieu* ou *les enfants de l'amour.*
27. Prendre en considération l'écart absolu interdit en pratique d'apprécier les contrastes, et en théorie éloigne irrémédiablement la recherche des principes de la linguistique comparée.
28. Même les signes de ponctuation peuvent se trouver resémantisés : par exemple, à certains sentiments sont associés des points d'exclamation, à d'autres des points de suspension...
29. La requête simultanée sur plusieurs cooecurrents (relevant de diverses classes morphologiques) permet de sélectionner un sous-corpus dense et patinent.
30. Cinq dictionnaires dont quatre électroniques, un analogique, un thésaurus d'indexation (BDHL), un relevé dans les *Passions de l'âme* de Descartes, notre relevé dans le corpus de romans de Frantext ; enfin une liste de mots pouvant figurer après *éprouver.*
31. Les seuils de fréquence engagent l'analyse statistique sur la voie de la topique plutôt que la thématique individuelle. Cela est nécessaire pour que ses résultats soient significatifs, mais il faut y reconnaître une contrainte quantitative sur le qualitatif. Les hapax cependant ne signifient pas moins que les autres occurrences, même s'ils signifient autrement.
32. De même plus haut, à propos de l'Ennui dans *Madame Bovary.*

BIBLIOGRAPHIE

BOUCHEZ (M.), *L'Ennui de Sénique à Moravia,* Paris, Bordas, 1973.
BOURION (É). *L'Expérience d'extraction des contenus thématiques à l'aide du test de l'écart réduit,* ms, 1994, 5 p. BRUNET (É.), *THIEF,* in *Traitements informatisés de corpus textuels,* éd. par É. Martin, Paris,CNRS-INaLP, Didier Érudition, 1994, pp. 239-261.
COLLOT (M.), Le Thème selon la critique thématique, *Communications,* n° 47,1988, pp. 79-92.
DUCROT (O.), T0D0R0V (T.), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,* Paris, Seuil, 1972.
LEBART (L.), SALEM (A.), *L'Analyse statistique des données textuelles,* Paris, Dunod, 1988.
MARTIN (É.), *Reconnaissance de contextes thématiques dans un corpus textuel. Éléments de lexico-sémantique,* Paris, CNRS-INaLF ; Didier Érudition, 1993 (Études de sémantique lexicale).
MEL'CHUK (L), IORDANSKAJA (L.), ARBATCHEWSKY-JUMARIE (N.), Un nouveau type de dictionnaire : le dictionnaire explicatif et combinatoire du français contemporain, *Cahiers de lexicologie,* 38-1, 3-34,1981
MEUNIER (J.-G.), Le Traitement et l'analyse informatique des textes, *Actes de V1CO Québec,*1990, pp. 9-18.
NEF (F.), Sémantique et ontologie II, *Sémiotiques,* n° 2,1992, pp. 7-18.
PANOFSKY (E.), *Essais d'icanologie,* Paris, Gallimard, 1967. RASTTER (F.), *Sémantique interprétative,* Paris, PUF, 1987.
RASTIER (F.), *Sens et textualité,* Paris, Hachette, 1989.
RASTIER (F.), *Sémantique et recherches cognitives,* Paris, PUF, 1991.
RASTIER (F.), Thématique et génétique, *Poétique,* n° 90,1992a, pp. 205-228.
RASTIER (F.), Réalisme sémantique et réalisme esthétique, *TLE,* D° 10,1992b, pp. 81-119.
RASTIER (F.), *Sémantique pour l'analyse,* avec la collab. de A. Abeille et M. Cavazza, Paris, Masson, 1994.
RICHARD (J.-P.), *L'Univers imaginaire de Stéphane Mallarmé,* Paris, Seuil, 1961.

ROBERT (R.), Jalons pour une étude du traitement des *Topoï* romanesques dans le roman sentimental, in *Le Roman sentimental,* Limoges, Pulim, 1990, pp. 13-27.
SAGNES (G.), *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue,* Paris, Armand Colin, 1969.
SEGRE (C), Du motif à la fonction, et vice versa, *Communications,* n° 47,1988, pp. 9-22.
SOWA (J.), *Conceptual Structures,* New York, Addison-Wesley, 1984.
TROUSSON (R.), *Thèmes et mythes : questions de méthodes,* Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981.

NB : J'ai plaisir à remercier de leurs observations Henri BÉHAR, Danielle BOUVEROT, Pierre LAFON.

BIBLIOGRAPHIE DU CORPUS UTILISE

Ordre alphabétique

ABELLIO (R.), *Heureux les pacifiques* (1946), Paris, Le Portulan, 1947.
ABOUT (E.), *Le Roi des montagnes* (1857), Paris, Hachette, 1857.
ABOUT (E.), *Le Nez d'un notaire* (1862), Paris, Calmann-Lévy, 1888.
ADAM (P.), *L'Enfant d'Austerlitz* (1902), Paris, Ollendorff, 1902.
ALAIN-FOURNIER (H.), *Le Grand Meaulnes* (1913), Paris, Émile-Paul, 1932.
AMBRIÈRE (F.), *Les Grandes vacances* (1946), Paris, éd. de la Nouvelle France,1946.
ARAGON (L.), *Les Beaux quartiers* (1936), Paris, Denoël et Steele, 1936.
ARLAND (M.), *L'Ordre* (1929), Paris, Gallimard, 1930.
AYMÉ (M.), *La Jument verte* (1933), Paris, Gallimard, 1935.
BAILLON (A.), *Délires* (1927), Paris, Valois, 1931.
BALZAC (H. de), *Un épisode sous la Terreur* (1830), in *La Comédie humaine,* éd.M. Bouteron, t. 7, Paris, Gallimard, 1936.
BALZAC (H. de), *La Peau de chagrin* (1831), éd. M., Paris, Garnier, 1960.
BALZAC (H. de), *Le Colonel Chabert* (1832), éd. P. Citron, Paris, M. Didier,1961.
BALZAC (H. de), *Louis Lambert* (1832), éd. M. Bouteron et J. Pommier, t. 1, Paris, J. Corti, 1954.
BALZAC (H. de), *Le Médecin de campagne* (1833), éd. M. Allem, Paris, Garnier,1961.
BALZAC (H. de), *Eugénie Grandet* (1834), éd. P.G. Castex, *Ibid.,* 1965.
BALZAC (H. de), *La Duchesse de Langeais* (1834), in *Histoire des Treize,* éd. P.G. Castex, *Ibid.,* 1956.
BALZAC (H. de), *Le Père Goriot* (1835), éd. P.G. Castex, *Ibid,* 1960.
BALZAC (H. de), *Le Lys dans la vallée* (1836), éd. Moïse Le Yaouanc, *Ibid.,*1966.
BALZAC (H. de), *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau* (1837), éd. P. Laubriet, *Ibid,* 1964.
BALZAC (H. de), *La Maison Nucingen* (1838), in *La Comédie humaine,* éd.M. Bouteron, t. 5, Paris, Gallimard, 1936.
BALZAC (H. de), *Les Illusions perdues* (1843), éd. A. Adam, Paris, Garnier, 1961.
BALZAC (H. de), *La Cousine Bette* (1846), éd. M. Allem, *Ibid,* 1962.
BALZAC (H. de), *Le Cousin Pons* (1847), éd. A. Adam, *Ibid,* 1962.
BALZAC (H. de), *Splendeurs et misères des courtisanes* (1847), éd. A. Adam, *Ibid,* 1958.
BARBUSSE (H.), *Le Feu* (1916), Paris, Flammarion, 1960.
BARRES (M.), *Sous l'œil des Barbares* (1888), Paris, Pion, s.d.
BARRES (M.), *Un Homme libre* (1889), *Ibid,* 1928.
BARRES (M.), *Le Jardin de Bérénice* (1891), *Ibid,* 1927.
BARRES (M.), *La Colline inspirée* (1913), Nancy, Berger-Levrault, 1962.
BARRÉS (M.), *Un Jardin sur VOronte* (1922), Paris, Pion, 1928.
BATAILLE (M.), *L'Arbre de Noël* (1967), Paris, Julliard, 1967.

BAZIN (H.), *Vipère au poing* (1948), Paris, Grasset, 1948.
BAZIN (H.), *La Tête contre les murs* (1949), *Ibid,* 1949.
BAZIN (H.), *La Mort du petit cheval* (1950), *Ibid.,* 1950.
BAZIN (H.), *Le Bureau des mariages* (1951), *Ibid.,* 1951.
BAZIN (R.), *Le Blé qui lève* (1907), Paris, Calmann-Lévy, 1927.
BEAUVOIR (S. de), *Les Mandarins* (1954), Paris, Gallimard, 1954.
BENJAMIN (R.), *Gaspard* (1915), Paris, Fayard, 1929.
BENOIT (P.), *L'Atlantide* (1919), Paris, Albin Michel, 1920.
BERGER (Y.), *Le Sud* (1962), Paris, Grasset, 1962.
BERNANOS (G.), *Premiers écrits* (1907), Paris, éd. du Seuil, 1991.
BERNANOS (G.), *Madame Dargent* (1922), in *Œuvres romanesques,* éd. A. Béguin, Paris, Gallimard, 1961.
BERNANOS (G.), *Sous le soleil de Satan* (Ï926), *Ibid*
BERNANOS (G.), *L'Imposture* (1927), *Ibid.*
BERNANOS (G.), *Dialogue d'ombres* (1928), *Ibid.*
BERNANOS (G.), *Une Nuit* (1928), *Ibid*
BERNANOS (G.), *La Joie* (1929), *Ibid.*
BERNANOS (G.), *Un Crime* (1935), *Ibid.*
BERNANOS (G.), *Journal d'un curé de campagne* (1936), *Ibid*
BERNANOS (G.), *Nouvelle Histoire de Mouchette* (1937), *Ibid*
BERNANOS (G.), *Monsieur Ouine* (1943), *Ibid.*
BERNANOS (G.), *Un Mauvais rêve* (1948), *Ibid.*
BILLY (A.), *Introibo* (1939), Paris, Flammarion, 1939.
BLOY (L.), *Le Désespéré* (1886), in *Œuvres,* t. 3, Paris, Mercure de France, 1964.
BLOY (L.), *Histoires désobligeantes* (1894), *Ibid,* t. 6, 1967.
BLOY (L.), *La Femme pauvre* (1897), *Ibid.,* t. 1,1932.
BOREL (P.), *Champavert, les contes immoraux* (1833), Paris, Montbrun, 1947.
BOSCO (H.), *Le Mas Théotime* (1945), Paris, Chariot, 1946.
BOUDARD (A.), *La cerise* (1963), Paris, La Table ronde, 1983.
BOURGES (É.), *Le Crépuscule des dieux* (1884), Paris, Stock, 1939.
BOURGET (P.), *Cruelle énigme* (1885), Paris, A. Lemerre, 1885.
BOURGET (P.), *André Cornelis* (1887), *Ibid,* 1887.
BOURGET (P.), *Mensonges* (1887), *Ibid*
BOURGET (P.), *Le Disciple* (1889), in *Œuvres complètes.* Romans, t. 3, Paris,Pion, 1901.
BOURGET (P.), *Cosmopolis* (1893), Paris, A. Lemerre, 1893.
BOURGET (P.), *Le Sens de la mort* (1915), Paris, Pion, 1916.
BOURGET (P.), *Lazarine* (1917), Paris, Plon-Nourrit, 1917.
BOURGET (P.), *Le Beau rôle* (1920), in *Conflits intimes,* Paris, Pion, 1925.
BOURGET (P.), *Le Sursis* (1921), *Ibid.*
BOURGET (P.), *L'Exemple* (1921), *Ibid.*
BOURGET (P.), *Le Chauffeur* (1922), *Ibid.*
BOURGET (P.), *La Geôle* (1923), Paris, Pion, 1923.
BOURGET (P.), *Le Geste du fils* (1923), in *Conflits intimes,* Paris, Pion, 1925.
BOURGET (P.), *Le Chapiteau roman* (1924), *Ibid.*
BOURGET (P.), *Le Couvent désaffecté* (1924), *Ibid.*
BOURGET (P.), *Nos actes nous suivent* (1926), Paris, L'Illustration, 1926.
BOYLESVE (R.), *La Leçon d'amour dans un parc* (1902), Paris, Calmann-Lévy, 1920.
BRETON (A.), *Nadja* (1928), Paris, Gallimard, 1963.
CABANIS (J.), *Les Jeux de la nuit* (1964), Paris, Gallimard, 1964.

CAMUS (A.), *L'Étranger* (1942), in *Théâtre, récits, nouvelles,* éd. R. Quilliot, Paris, Gallimard, 1962.
CAMUS (A.), *La Peste* (1947), *Ibid.*
CAMUS (A.), *L'État de siège* (1948), *Ibid.*
CAMUS (A.), *La Chute* (1956), *Ibid.*
CAMUS (A.), *L'Exil et le Royaume* (1957), *Ibid.*
CARCO (F.), *Jésus-la-Caille* (1914), Paris, LGF, 1987.
CARCO (F.), *L'Homme traqué* (1922), Paris, Albin Michel, 1947.
CARCO (F.), *L'Équipe : Roman desfortifs* (1925), *Ibid.,* 1989.
CÉLINE (L.-F.), *Voyage au bout de la nuit* (1932), Paris, Denoèl et Steele, 1932.
CÉLINE (L.-F.), *Mort à crédit* (1936), Paris, Denoël et Steele, 1936.
CHABROL (J.-P.), *Je t'aimerai sans vergogne* (1967), Paris, Gallimard, 1967.
CHAMPFLEURY, *Les Aventures de Mademoiselle Mariette* (1853), Paris,M. Lévy, 1857.
CHAMPFLEURY, *Les Souffrances du professeur Delteil* (1853), *Ibid.,* 1857.
CHAMPFLEURY, *Les Bourgeois de Molinchart* (1855), *Ibid.,* 1859.
CHARDONNE (J.), *L'Épithalame* (1921), Paris, Grasset, 1929.
CHATEAUBRIANT (A. de), *Monsieur des Lourdines* (1911), Paris, Grasset, 1911.
CHEVALLIER (G.), *Clochemerle* (1934), Paris, L.G.
CLADEL (L.), *Ompdrailles, le tombeau des lutteurs* (1879), Paris, A. Cinqualbre, 1879.
CLAVEL (B.), *Malataverne* (1960), Paris, J'ai Lu, 1990.
COCTEAU (J.), *Les Enfants terribles* (1929), Paris, Fayard, 1929.
COLETTE (G.), *Claudine à l'école* (1900), Paris, Albin Michel, 1929.
COLETTE (G.), *Sept dialogues de bêtes* (1905), Paris, Club français du livre, 1962.
COLETTE (G.), *La Maison de Claudine* (1922), Paris, Ferenczi et fils, 1930.
COLETTE (G.), *La Naissance du jour* (1928), Paris, Flammarion, 1934.
COLETTE (G.), *Sido* (1929), Paris, Ferenczi et fils, 1947.
COURTELINE (G.), *Le Train de 8 h 47* (1888), Paris, Flammarion, 1930.
COURTELINE (G.), *Messieurs les ronds-de-cuir* (1893), *Ibid.,* 1931.
CREVEL (R.), *Détours* (1924), Paris, Soc. nouv. éd. Pauvert, 1985.
CREVEL (R.), *Babylone* (1927), Paris, Pauvert, 1991.
CREVEL (R.), *Êtes-vous fous ?* (1929), Paris, Gallimard, 1991.
CREVEL (R.), *Le roman cassé* (1935), Paris, Soc. nouv. éd. Pauvert, 1989.
DABIT (E.), *L'Hôtel du Nord* (1929), Paris, Denoël et Steele, 1931.
DANIEL-ROPS, *Mort, où est ta victoire ?* (1934), Paris, Pion, 1934.
DAUDET *(A.), Aventures prestigieuses de Tartarin de Tarascon* (1872), in *Œuvres complètes,* t. 4, Paris, Librairie de France, 1930.
DELATTRE (L.), *Carnets d'un médecin de village* (1910), Bruxelles, Dechenne et Cie, s.d.
DORGELÈS (R.).. *Les Croix de bois* (1919), Paris, Albin Michel, 1919.
DRIEU LA ROCHELLE (P.), *Rêveuse bourgeoisie* (1937), Paris, Gallimard, 1960.
DROIT (M.), *Le Retour* (1964), Paris, Julliard, 1964.
DRUON (M.), *Us Grandes familles* (1948), Monaco, Imprimerie nationale, 1952.
DU CAMP (M.), *Mémoires d'un suicidé* (1853), Paris, Librairie nouvelle, 1855.
DUHAMEL (G.), *La Confession de Minuit* (1920), Paris, Mercure de France, 1950.
DUHAMEL (G.), *Journal de Salavin* (1927), *Ibid.,* 1947.
DUHAMEL (G.), *Chronique des Pasquier* (1934-1945), t. 1-t. 10, *Ibid.,* 1948-1949.

DUMAS (A. Fils), *La Darne aux Camélias* (1848), Paris, Calmann-Lévy, 1931.
DUMAS (A. Père), *Le Comte de Monte-Cristo* (1846), t. 1 et t. 2, éd. J.H. Bornecque, Paris, Gamicr, 1956.
DURANTY (L.), *Le malheur d'Henriette Gérard* (1860), Paris, Gallimard, 1942.
DUTOURD (J.), *Pluche ou L'Amour de l'art* (1967), Paris, Flammarion, 1967.
ERCKMANN-CHATRIAN, *L'Ami Fritz* (1864), in *Contes et romans nationaux et populaires,* t. 5, Paris, Pauvert, 1962.
ERCKMANN-CHATRIAN, *Le Conscrit de 1813* (1864), *Ibid.,* t. 4.
ERCKMANN-CHATRIAN, *Histoire d'un paysan* (1870), *Ibid.,* t. 1, 2.
ESTAUNIÉ (É.), *L'Empreinte* (1896), Paris, Perrin, 1923.
ESTAUNBÉ (É.), *L'Ascension de M. Baslèvre* (1919), *Ibid.,* 1923.
ETCHERELLI (C), *Élise ou la vraie vie* (1967), Paris, Denoël, 1967.
FALLET (R.), *Carnets de jeunesse* (1947), Paris, Denoël, 1990.
FALLET (R.), *Banlieue sud-est* (1947), Paris, Domat, 1947.
FALLET (R.), *La Grande ceinture* (1956), Paris, Denoël, 1956.
FARRÈRE (C), *L'Homme qui assassina* (1907), Paris, Flammarion, 1924.
FLAUBERT (G.), *Smarh* (1839), in *Œuvres de jeunesse inédites,* t. 2, Paris, Conard, 1910.
FLAUBERT (G.), *La Première éducation sentimentale* (1845), éd. F.R. Bastide. Paris, éd. du Seuil, 1963.
FLAUBERT (G.), *La tentation de Saint-Antoine* (1849), in *Œuvres complètes,* t. 4, Paris, Conard, 1910.
FLAUBERT (G.), *La tentation de Saint-Antoine* (1856), *Ibid.*
FLAUBERT (G.), *Madame Bovary* (1857), t. 1 et t. 2, éd. R. Dumesnil, Paris, Les Belles Lettres, 1945.
FLAUBERT (G.), *Salammbô* (1863), *Ibid.,* 1944.
FLAUBERT (G.), *L'Éducation sentimentale* (1869), *Ibid.,* 1942.
FLAUBERT (G.), *La Tentation de Saint-Antoine* (1874), in *Œuvres complètes,* t. 4, Paris, Conard, 1910.
FLAUBERT (G.), *Trois contes* (1877), Paris, Garnier, 1960.
FLAUBERT (G), *Bouvard et Pécuchet* (1880), t. 1 et t. 2, éd. R. Dumesnil, Paris, Les Belles Lettres, 1945.
FRANCE (A.), *Le Crime de Sylvestre Bonnard* (1881), in *Œuvres complètes,* t. 2, Paris, Calmann-Lévy, 1925.
FRANCE (A.), *Le Lys rouge* (1894), *Ibid.,* t. 9, 1927.
FRANCE (A.), *L'Orme du mail* (1897), *Ibid.,* t. 11, 1927.
FRANCE (A.), *Crainquebille, Putois, Riquet* (1904), *Ibid.,* t. 14, 1928.
FRANCE (A.), *L'île despinguouins* (1908), *Ibid.* t. 18, 1929.
FRANCE (A.), *Les Dieux ont soif(\9U), Ibid.,* t. 20, 1931.
FRANCE (A.), *Le Petit Pierre* (1918), *Ibid.,* t. 23, 1932.
FRANCE (A.), *La Vie en fleur* (1922), *Ibid.,* t. 23, 1932.
FRAPIE (L.), *La Maternelle* (1904), Paris, Albin Michel, 1934.
FROMENTIN (E.), *Dominique* (1863), éd. E. Henriot, Paris, Garnier, 1961.
GAUTHIER (T.), *La Morte amoureuse* (1836), Paris, Gallimard, 1992.
GAUTHIER (T.), *Mademoiselle de Maupin* (1836), Paris, Garnier-Flammarion, 1973.
GAUTHIER (T.), *Avatar* (1856), in *La Morte amoureuse...,* Paris, Gallimard, 1992.
GAUTHIER (T.), *Récits fantastiques* (1856), in *Ibid.*
GAUTHIER (T.), *Le Roman de la momie* (1858), éd. A. Boschot, Paris, Garnier, 1955.
GAUTHIER (T.), *Le Capitaine Fracasse* (1863), *Ibid.,* 1961.
GENEVOIX (M.), *Raboliot* (1925), Paris, Grasset, 1949.

GENEVOIX (M.), *La Boîte à pêche* (1926), *Ibid.,* 1989.
GENEVOEX *(M.), La Dernière harde* (1938), Flammarion, 1984.
GIDE (A.), *Le Voyage d'Urien* (1893), in *Romans,* éd. Y. Davet et JJ. Thierry, Paris, Gallimard, 1961.
GIDE (A.), *Le Prométhée mal enchaîné* (1899), *Ibid.*
GIDE (A.), *L'Immoraliste* (1902), *Ibid.*
GIDE (A.), *La Porte étroite* (1909), *Ibid.*
GIDE (A.), *Isabelle* (1911), *Ibid.*
GIDE (A.), *Les Caves du Vatican* (1914), *Ibid.*
GIDE (A.), *La Symphohie pastorale* (1919), *Ibid.*
GIDE (A.), *Les, Faux-monnayeurs* (1925), *Ibid.* GIDE (A.), *L'École des Femmes* (1929), *Ibid.*
GIDE (A.), *Robert* (1930), 7fcW.
GIONO (J.), *Colline* (1929), Paris, Grasset, 1929.
GIONO (J.), *Un de Baumugnes* (1929), *Ibid.,* 1929.
GIONO (J.), *Regain* (1930), /toi, 1937.
GIONO (J.), *Le Grand troupeau* (1931), Paris, Gallimard, 1931.
GIRAUD (R.), *La Coupure* (1966), Paris, Denoël, 1966.
GIRAUDOUX (J.), *Suzanne et le Pacifique* (1921), Paris, Grasset, 1951.
GIRAUDOUX (J.), *Siegfried et le Limousin* (1922), *Ibid.,* 1949.
GIRAUDOUX (J.), *Bella* (1926), *Ibid.,* 1949.
GIRAUDOUX (J.), *Simon le Pathétique* (1926), *Ibid.,* 1926.
GOBINEAU (J.-A.), *Les Pléiades* (1874), éd. J. Mistler, Monaco, Le Rocher, 1946.
GOBINEAU (J.-A.), *Les Nouvelles asiatiques* (1876), éd. J. Gaulmier, Paris, Garnier, 1965.
GONCOURT (E. et J.), *Charles Demailly* (1860), Paris, Charpentier, 1876.
GONCOURT (E. et J.), *Renée Mauperin* (1864), *Ibid.,* 1876.
GONCOURT (E. et J.), *Madame Gervaisais* (1869), *Ibid.,* 1876.
GOZLAN (L.), *Le Notaire de Chantilly* (1836), Paris, M. Lévy, 1856.
GRACQ (J.) *Au château d'Argol* (1938), Paris, Corti, 1946.
GRACQ (J.), *Un Beau ténébreux* (1945), *Ibid.,* 1945.
GRACQ (J.). *Le Rivage des Syrtes* (1951), *Ibid.,* 1951.
GRACQ (J.), *Un Balcon en forêt* (1958), *Ibid.,* 1990.
GRACQ (J.), *La Presqu'île* (1970), *Ibid.,* 1991.
GREEN (J.), *Moira* (1950), Paris, Pion, 1950.
GROULT (B. et F.), // *était deux fois* (1968), Paris, Denoël, 1968.
GUÉRIN (R.), *L'Apprenti* (1946), Paris, Gallimard, 1949.
GUÈVREMONT (G.), *Le Survenant* (1945), Montréal-Paris, Fides, 1962.
HAMP (P.), *Marée fraîche. Vin de Champagne* (1909), Paris, Gallimard, 1936.
HÉMON (L.), *Maria Chapdelaine* (1916), Paris, Grasset, 1921.
HUGO (V.), *Notre-Dame de Paris* (1832), éd. M.F. Guyard, Paris, Garnier, 1959.
HUGO (V.), *Les Misérables* (1862), éd. M.F. Guyard, t. 1 et t. 2, Paris, Garnier, 1957.
HUGO (V.), *Us Travailleurs de la mer* (1866), Paris, Ollendorff, 1911.
HUYSMANS (J.-K.), *Marthe, histoire d'une fille* (1876), in *Œuvres complètes,* t. 2, Paris, Crès, 1928.
HUYSMANS (J.-K.), *Les Sœurs Vatard* (1879), *Ibid.,* t. 3.
HUYSMANS (J.-K.), *À rebours* (1884), Paris, Fasquelle, 1907.
HUYSMANS (J.-K.), *Là-bas* (1891), in *Œuvres complètes,* t. 12, Paris, Crès, 1930.
HUYSMANS (J.-K.), *En route* (1895), *Ibid.,* t. 13.

HUYSMANS (J.-K.), *L'Oblat* (1903), *Ibid,* t. 17, 1934.
JAPRISOT (S.), *La Dame dans l'auto* (1966), Paris, Denoël, 1966.
JOUHANDEAU (M.), *Monsieur Godeau intime* (1926), Paris, Gallimard, 1963.
JOUVE (P.-J.), *Paulina 1880* (1925), Paris, Mercure de France, 1962.
JOUVE (P.-J.), *La Scène capitale* (1935), *Ibid.,* 1961.
KANE. CHEIKH HAMIDOU, *L'Aventure ambiguë* (1961), Paris, Union générale d'éditions, 1988.
KARR (A.), *Sous les tilleuls* (1832), Paris, Calmann-Lévy, 1888.
LACRETELLE (J. de), *Silbermann* (1922), Paris, Gallimard, 1933.
LAMARTINE (A. de), *Raphaël* (1849), in *Graziella, Raphaël,* éd. J. Des Cognets, Paris, Garnier, 1960.
LAMARTINE (A. de), *Le Tailleur de pierre* (1851), in *Œuvres complètes,* t. 32, Paris, 1863.
LARBAUD (V.), *Fermina Marquez* (1911), Paris, Gallimard, 1948.
LARBAUD (V.), *A.O. Barnabooth* (1913), *Ibid.,* 1948.
LE CLÉZIO (J.-M. G.), *Le Déluge* (1966), Paris, Gallimard, 1966.
LEMONNIER (C), *L'Homme en amour* (1897), Paris, OUendorff, 1897.
LEROUX (G.), *Le Mystère de la chambre jaune* (1907), Paris, L'Illustration, 1907.
LEROUX (G.), *Le Parfum de la dame en noir* (1908), *Ibid.,* 1908.
LEROUX (G.), *Rouletabille chez le tsar* (1912), *Ibid,* 1912.
LOTI (P.), *Aziyadé* (1879), Paris, Gallimard, 1992.
LOTI (P.), *Le Roman d'un Spahi* (1881), *Ibid,* 1992.
LOTI (P.), *Le Mariage de Loti* (1882), Paris, Calmann-Lévy, 1891.
LOTI (P.), *Mon frère Yves* (1883), *Ibid,* 1889.
LOTI (P.), *Pêcheur d'Islande* (1886), *Ibid,* 1886.
LOTI (P.), *Le Roman d'un enfant* (1890), *Ibid,* 1891.
LOTI (P.), *Fantôme d'Orient* (1891), in *Aziyadé...,* Paris, Gallimard, 1992.
LOTI (P.), *Ramuntcho* (1897), *Ibid,* 1989.
LOUYS (P.), *Aphrodite* (1896), Paris, Albin Michel, 1932.
MALÈGUE (J.), *Augustin ou le Maître est là* (1933), t. 1 et t. 2, Paris, Spes, 1933.
MALET (L.), *La Vie est dégueulasse* (1948), in *Romans, nouvelles et poèmes,* t. 5, Paris, R. Laffont, 1989.
MALET (L.), *Le Soleil n est pas pour nous* (1949), *Ibid*
MALET (L.), *Sueur aux tripes* (1969), *Ibid.*
MALLARMÉ (S.), *Igitur* (1869), in *Œuvres complètes,* éd. H. Mondor, G.J. Aubry, Paris, Gallimard, 1965.
MALRAUX (A.), *Les Conquérants* (1928), in *Romans,* Paris, Gallimard, 1960.
MALRAUX (A.), *La Condition humaine* (1933), *Ibid*
MALRAUX (A.), *L'Espoir* (1937), *Ibid*
MARAN (R.), *Batouala vérit. roman nègre* (1921), Paris, Albin Michel, 1928.
MARTIN DU GARD (R.), *Devenir* (1909), in *Œuvres complètes,* t. 1, Paris, Gallimard, 1962.
MARTIN DU GARD (R.), *Jean Barois* (1913), *Ibid.*
MARTIN DU GARD (R.), *Les Thibault Le Cahier gris* (1922), *Ibid*
MARTIN DU GARD (R.), *Les Thibault. Le Pénitencier* (1922), *Ibid*
MARTIN DU GARD (R.), *Les Thibault. La Belle saison* (1923), *Ibid.*
MARTIN DU GARD (R.), *Les Thibault. La Consultation* (1928), *Ibid.*
MARTIN DU GARD (R.), *Us Thibault. La Sorellina* (1928), *Ibid.*
MARTIN DU GARD (R.), *Us Thibault. La Mort du Père* (1929), *Ibid.*
MARTIN DU GARD (R.), *Confidence africaine* (1931), in *Œuvres complètes,* t. 2, Paris, Gallimard, 1959.

MARTIN DU GARD (R.), *Vieille France* (1933), *Ibid.*
MARTIN DU GARD (R.), *Us Thibault. L'Été 1914* (1936), *Ibid.*
MARTIN DU GARD (R.), *Les Thibault. Épilogue* (1940), *Ibid.*
MAUPASSANT (G.), *Contes et nouvelles* (1877-1890), t. 1-t. 2, A.M. Schmidt et G. Delaiscment, Paris, Albin Michel, 1959-1960.
MAURIAC (F.), *Le Baiser au lépreux* (1922), in *Œuvres complètes,* t. 1, Paris, Fayard, 1950.
MAURIAC (F.), *Génitrix* (1923), *Ibid.*
MAURIAC (F.), *Thérèse Desqueyroux* (1927), *Ibid.,* t. 2.
MAURIAC (F.), *Le Nœud de vipères* (1932), Paris, Grasset, 1932.
MAURIAC (F.), *Le Mystère Frontenac* (1933), *Ibid.,* 1933.
MAUROIS (A.), *Les Silences du Colonel Btamble* (1918), Paris, Grasset, 1921.
MAUROIS (A.), *Ariel ou la Vie de Shelley* (1923), *Ibid.,* 1927.
MAUROIS (A.), *Bernard Quesnay* (1926), Paris, Gallimard, 1973.
MAUROIS (A.), *La Vie de Disraeli* (1927), *Ibid.,* 1927.
MAUROIS (A.), *Climats* (1928), Paris, Grasset, 1928.
MÉRIMÉE (P.), *Colomba* (1840), éd. P. Jourda, Paris, Droz, 1947.
MÉRIMÉE (P.), *Carmen* (1845), éd. M. Parturier, Paris, F. Roches, 1930.
MILLE (P.), *Barnavaux et quelques femmes* (1908), Paris, Calmann-Lévy, 1908.
MILOSZ (O.), *L'Amoureuse initiation* (1910), Paris, Silvaire, 1958.
MIRBEAU (O.), *Journal d'une femme de chambre* (1900), Paris, Fasquelle, 1937.
MOINOT (P.), *Le Sable* vi/(1963), Paris, Gallimard, 1963.
MONESI (I.), *Nature morte devant la fenêtre* (1966), Paris, Mercure de France, 1966.
MONTHERLANT (H. de), *Le Songe* (1922), in *Romans,* Paris, Gallimard, 1962.
MONTHERLANT (H. de), *Les Bestiaires* (1926), *Ibid.*
MONTHERLANT (H. de), *Les Célibataires* (1934), *Ibid.*
MONTHERLANT (H. de), *Les Jeunes filles* (1936), *Ibid.*
MONTHERLANT (H. de), *Pitié pour les femmes* (1936), *Ibid.*
MONTHERLANT (H. de), *Le Démon du bien* (1937), *Ibid.*
MONTHERLANT (H. de), *Les Lépreuses* (1939), *Ibid.*
MOSELLY (É.), *Terres lorraines* (1907), Paris, Pion, 1907.
MURGER (H.), *Scènes de la vie de jeunesse* (1851), Paris, M. Lévy, 1861.
MURGER (H.), *Scènes de la vie de bohème* (1869), *Ibid.,* 1869.
MUSSET (A. de), *La Confession d'un enfant du siècle* (1836), in *Œuvres complètes,* éd. R. Doré, t. 7, Paris, Conard, 1937.
MUSSET (A. de), *Histoire d'un merle blanc* (1842), *Ibid.,* t. 9, 1940.
MUSSET (A. de), *Mimi Pinson* (1845), *Ibid.*
MUSSET (A. de), *La Mouche* (1854), *Ibid.*
NERVAL (G. de), *Les Filles du feu* (1854), in *Œuvres,* éd. H. Lemaître, t. 1,Paris, Garnier, 1958.
NERVAL (G. de), *La Pandora* (1855), *Ibid.*
NIZAN (P.), *La Conspiration* (1938), Paris, Gallimard, 1938.
NODIER (G), *La Fée aux miettes* (1831), Paris, Nilsson, 1930.
NODIER (G), *Jean-François les bas bleus* (1832), in *Les Contes de la veillée,* Paris, Charpentier, 1850.
NODIER (C), *Trésors des fèves* (1833), in *Contes fantastiques,* Paris, Charpentier, 1869.
NOURISSIER (F.), *Le Maître de maison* (1968), Paris, Grasset, 1968.
PAYSAN (G), *Les Feux de la Chandeleur* (1966), Paris, Denoël, 1966.
PEISSON (É.), *Parti de Liverpool* (1932), Paris, Grasset, 1933.
PELADAN (J.), *Le Vice suprême* (1884), Paris, Laurent, 1886.
PÉREC (G.), *Les Choses* (1965), Paris, Julliard, Les Lettres nouvelles, 1965.

PEYRÉ (J.), *Matterhorn* (1939), Paris, Grasset, 1939.
PILHES (R.-V.), *La Rhubarbe* (1965), Paris, éd. du Seuil, 1965.
PONSON DU TERRAIL (P.-A.), *Rocambole* (1859), t. 1-t. 5, éd. C.A. Ciccione, Monaco, éd. du Rocher, 1963-1965.
POURRAT (H.), *Les Vaillances, farces et gentillesses de Gaspard des Montagnes. Le Château des 7 portes* (1922), Paris, Albin Michel, 1922.
POURRAT (H.), *Les Vaillances, farces et gentillesses de Gaspard des Montagnes. A la belle bergère* (1925), *Ibid,* 1925.
POURRAT (H.), *Les Vaillances, farces et gentillesses de Gaspard des Montagnes. Le Pavillon des amourettes* (1930), *Ibid.,* 1930.
POURRAT (H.), *Les Vaillances, farces et gentillesses de Gaspard des Montagnes. La Tour du Levant* (1931), *Ibid.,* 1931.
PROUST (M.), *À la recherche du temps perdu* (1913-1922), éd. P. Clarac, A. Ferré, t. 1-t. 3, Paris, Gallimard, 1961-1962.
PSICHARI (E.), *Le Voyage du centurion* (1914), Paris, Conard, 1916.
QUEFFELEC (H.), *Un Recteur de l'île de Sein* (1944), Paris, Stock, 1944.
QUENEAU (R.), *Pierrot mon ami* (1942), Paris, Gallimard, 1942.
QUENEAU (R.), *Loin de Rueil* (1944), *Ibid.,* 1946.
QUENEAU (R.), *Zazie dans le métro* (1959), *Ibid,* 1967.
RADIGUET (R.), *Le Bal du comte d'Orgel* (1923), Paris, Grasset, 1947.
RAMUZ (C.-F.), *Aimé Pache, peintre vaudois* (1911), Paris, Grasset, 1942.
RAMUZ (C.-F.), *La. Grande peur dans la montagne* (1926), *Ibid,* 1942.
RAMUZ (C.-F.), *Derborence* (1934), *Ibid.,* 1949.
REIDER (P.), *Mademoiselle Vallantin* (1862), éd. G. Vanwelkenhuyzen, Bruxelles, Palais des Académies, 1959.
RENARD (J.), *Poil de Carotte* (1894), Paris, Flammarion, 1936.
REVERDY (P.), *Le Voleur de Talon* (1917), Paris, Flammarion, 1967.
REYBAUD (L.), *Jérôme Paturot* (1842), Paris, Paulin, 1844.
RTVOYRE (C. de), *Us Sultans* (1964), Paris, Grasset, 1964.
ROCHEFORT (C), *Les Petits enfants du siècle* (1961), Paris, Grasset, 1979.
ROLLAND (R.), *Jean-Christophe. L'Aube* (1904), Paris, Albin Michel, 1961.
ROLLAND (R.), *Jean-Christophe. Le Matin* (1904), *Ibid*
ROLLAND (R.), *Jean-Christophe. L'Adolescent* (1905), *Ibid.*
ROLLAND (R.), *Jean-Christophe. La Révolte* (1907), *Ibid.*
ROLLAND (R.), *Jean-Christophe. Antoinette* (1908), *Ibid.*
ROLLAND (R.), *Jean-Christophe. La Foire surplace* (1908), *Ibid*
ROLLAND (R.), *Jean-Christophe. Dans la maison* (1909), *Ibid*
ROLLAND (R.), *Jean-Christophe. Les Amies* (1910), *Ibid.*
ROLLAND (R.), *Jean-Christophe. Le Buisson ardent* (1911), *Ibid*
ROLLAND (R.), *Jean-Christophe. La Nouvelle journée* (1912), *Ibid.*
ROMAINS *(J.), Mort de quelqu'un* (1911), Paris, Gallimard, 1923.
ROMAINS (J.), *Les Copains* (1913), Paris, Le Club du meilleur livre, 1953.
ROMAINS (J.), *Les Hommes de bonne volonté* (1932), Paris, Flammarion, 1932.
ROMAINS (J.), *Verdun (193$), Ibid.,* 1938.
ROMAINS (J.), *La Douceur de la vie* (1939), *Ibid,* 1939.
ROY (G.), *Bonheur d'occasion* (1945), *Ibid,* 1947.
SABATIER (R.), *Le Chinois d'Afrique* (1966), Paris, Albin Michel, 1966.
SABATIER (R.), *Us Allumettes suédoises* (1969), *Ibid,* 1986.
SAGAN (F.), *Bonjour tristesse* (1954), Paris, Julliard, 1956.
SAGAN (F.), *La Chamade* (1965), *Ibid,* 1965.
SAINT-EXUPÉRY (A. de), *Courrier Sud* (1928), in *Œuvres,* éd. R. Caillois, Paris, Gallimard, 1961.
SAINT-EXUPÉRY (A. de), *Vol de nuit* (1931), *Ibid*

SAINT-EXUPÉRY (A. de), *Pilote de guerre* (1942), *Ibid*
SAINT-EXUPÉRY (A. de), *Le Petit Prince* (1943), *Ibid.*
SAINTE-BEUVE (C), *Volupté* (1834), éd. P. Poux, Paris, Les Belles Lettres, 1927.
SAND (G.), *Lelia* (1833), éd. P. Reboul, Paris, Garnier, 1960.
SAND (G.), *Lelia* (1839), *Ibid.*
SAND (G.), *La Mare au diable* (1846), *Ibid.,* 1981.
SAND (G.), *La Petite Fadette* (1849), Paris, Gallimard, 1981.
SAND (G.), *François le Champi* (1850), Paris, Garnier, 1981.
SAND (G.), *Les Maîtres sonneurs* (1865), *Ibid.,* 1980.
SANDEAU (J.), *Mademoiselle de la Seiglière* (1848), Paris, Fasquelle, 1924.
SANDEAU (I), *Sacs et parchemins* (1851), Paris, M. Lévy, 1855.
SARRAZIN (A.), *L'Astragale* (1965), Paris, Pauvert, 1986.
SARTRE (J.-P.), *La Nausée* (1938), Paris, Gallimard, 1938.
SARTRE (J.-P.), *La Mort dans l'âme* (1949), *Ibid.,* 1949.
SENANCOUR (É.-P. de), *Obermann* (1840), t. 1 et t. 2, Paris, Société nouvelle de librairie et d'édition,
SIMENON (G.), *Us Vacances de Maigret* (1948), Paris, Presses de la Cité, 1948.
SIMON (C), *La Route des Flandres* (1960), Paris, éd. de Minuit, 1960.
SIMONIN (A.), *Touchez pas au Grisbi* (1953), Paris, Gallimard, 1989.
SIMONIN (A.), *Du mouron pour les petits oiseaux* (1960), *Ibid.,* 1960.
SOULIÉ (F.), *Les Mémoires du diable* (1837), t. 1 et t. 2, Paris, A. Dupont, 1837.
STENDHAL, *Le Rouge et le Noir* (1830), éd. H. Martineau, Paris, Garnier, 1963.
STENDHAL, *Lucien Leuwen* (1835), t. 1-t. 3, éd. H. Martineau, Paris, Le Divan, 1929.
STENDHAL, *L'Abesse de Castro* (1839), in *Chroniques italiennes,* éd. M. Crouzet, Paris, Colin, 1960. STENDHAL, *La Chartreuse de Parme* (1839), éd. H. Martineau, Paris, Garnier,1962.
STENDHAL, *Lamiel* (1842), éd. V. del Litto, Lausanne, éd. Rencontre, 1962.
SUE (E.), *Atar-Gull* (1831), in *Œuvres illustrées,* t. 1, Paris, Impr. Schneider, s.d.
THARAUD (J. et J.), *Dingley, l'illustre écrivain* (1906), Paris, Pelletan, 1906.
THEURIET (A.), *Le Mariage de Gérard* (1875), Paris, Charpentier et Fasquelle, s.d.
THEURIET (A.), *La Maison des deux barbeaux* (1879), Paris, A. Lemerre, 1891.
TOEPFFER (R.), *Nouvelles genevoises* (1839), Paris, Charpentier, 1846.
TRIOLET (E.), *Le Premier accroc coûte deux cents francs* (1945), Paris, Denoël, 1945.
VAILLAND (R.), *Drôle de jeu* (1945), Paris, Corrêa, 1945.
VAN DER MEERSCH (M.), *Invasion 14* (1935), Paris, Albin Michel, 1935.
VAN DER MEERSCH (M.), *L'Empreinte du dieu* (1936), *Ibid.,* 1936.
VERCEL (R.), *Capitaine Conan* (1934), Paris, Albin Michel, 1934.
VERCORS, Le *Silence de la mer* (1942), Paris, Albin Michel, 1962.
VERNE (J.), *Les Enfants du capitaine Grant* (1868), Paris, Hachette, 1930.
VERNE (J.), *Le Tour du monde en 80 jours* (1873), Paris, Hetzel, s.d.
VERNE (J.), *L'île mystérieuse* (1874), *Ibid.*
VERNE (J.), *Les Cinq cents millions de la Bégum* (1879), Paris, Hachette, 1929.
VIGNY (A. de), *Servitude et grandeur militaires* (1835), éd. F. Germain, Paris, Garnier, 1965.
VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *Contes cruels* (1883), in *Œuvres complètes,* t. 2, Paris, Mercure de France, 1922.
VOGUÉ (E.), *Les Morts qui parlent* (1899), Paris, Nelson, 1910.

VRIGNY (R.), *La Nuit de Mougins* (1963), Paris, Gallimard, 1963.
ZOLA (É.), *Thérèse Raquin* (1867), in *Œuvres complètes,* éd. M. Le Blond, t. 34, Paris, Bernouard, 1928.
ZOLA (É.), *Madeleine Férat* (1868), *Ibid*
ZOLA (É.), *Les Rougon-Macquart* (1871-1892), éd. A. Lanoux, H. Mitterand, t. 1-t. 3, Paris, Gallimard, 1961-1964.
ZOLA (É.), *L'Œuvre* (1886), in *Œuvres complètes,* éd. Le Blond, t. 15, Paris, Bernouard, 1929.
ZOLA (É), *La Terre* (1887), *Ibid.,* t. 16, 1929.
ZOLA (É.), *Le Rêve* (1888), *Ibid.,* t. 17, 1928.
ZOLA (É.), *L'Argent* (1891), *Ibid.,* t. 19, 1928.
ZOLA (É.), *Le Docteur Pascal* (1893), *Ibid.,* t. 22, 1928.

BIBLIOGRAPHIE DU CORPUS UTILISÉ

Ordre chronologique

BALZAC (H. de), *Un épisode sous la Terreur* (1830).
STENDHAL, *Le Rouge et le Noir* (1830).
BALZAC (H. de), *La Peau de chagrin* (1831).
NODIER (C), *La Fée aux miettes* (1831).
SUE *(E.), Atar-Gull* (1831).
BALZAC (H. de), *Le Colonel Chabert* (1832).
BALZAC (H. de), *Louis Lambert* (1832).
HUGO (V.), *Notre-Dame de Paris* (1832).
KARR (A.), *Sous les tilleuls* (1832).
NODIER (C), *Jean-François les bas bleus* (1832).
BALZAC (H. de), *Le Médecin de campagne* (1833).
BOREL (P.), *Champavert, les contes immoraux* (1833).
NODIER (C), *Trésors des fèves* (1833).
SAND(G.),L««fl(1833).
BALZAC (H. de), *Eugénie Grandet* (1834).
BALZAC (H. de), *La Duchesse de Langeais* (1834).
SAINTE-BEUVE (C), *Volupté* (1834).
BALZAC (H. de), *Le Père Goriot* (1835).
STENDHAL, *Lucien Leuwen* (1835).
VIGNY (A. de), *Servitude et grandeur militaires* (1835).
BALZAC (H. de), *Le Lys dans la vallée* (1836).
GAUTHIER (T.), *La Morte amoureuse* (1836).
GAUTHIER (T.), *Mademoiselle de Maupin* (1836).
GOZLAN (L.), *Le Notaire de Chantilly* (1836).
MUSSET (A. de), *La Confession d'un enfant du siècle* (1836).
BALZAC (H. de), *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau* (1837).
SOULIÉ (F.), *Us Mémoires du diable* (1837).
BALZAC (H. de), *La Maison Nucingen* (1838).
FLAUBERT (G.), *Smarh* (1839). SAND (G.), Le/ia (1839).
STENDHAL, *L'Abesse de Castro* (1839).
STENDHAL, *La Chartreuse de Parme* (1839).
TOEPFFER (R.), *Nouvelles genevoises* (1839).
MÉRIMÉE (P.), *Colomba* (1840).
SENANCOUR (É.-P. de), *Obermann* (1840).
MUSSET (A. de), *Histoire d'un merle blanc* (1842).
REYBAUD (L.), *Jérôme Paturot* (1842).
STENDHAL, *Lamiel* (1842).
BALZAC (H. de), *Us Illusions perdues* (1843).
FLAUBERT (G.), *La Première éducation sentimentale* (1845).
MÉRIMÉE (P.), *Carmen* (1845).
MUSSET (A. de), *Mimi Pinson* (1845).

BALZAC (H. de), *La Cousine Bette* (1846).
DUMAS (A. Père), *Le Comte de Monte-Cristo* (1846).
SAND (G.), *La Mare au diable* (1846).
BALZAC (H. de), *Le Cousin Pons* (1847).
BALZAC (H. de), *Splendeurs et misères des courtisanes* (1847).
DUMAS (A. Fils), *La Dame aux Camélias* (1848).
SANDEAU (J.), *Mademoiselle de la Seiglière* (1848).
FLAUBERT (G.), *La tentation de Saint-Antoine* (1849).
LAMARTINE (A. de), *Raphaël* (1849).
SAND (G.), *La Petite Fadette* (1849).
SAND (G.), *François le Champi* (1850).
LAMARTINE (A. de), *Le Tailleur de pierre* (1851).
MURGER (H.), *Scènes de la vie de jeunesse* (1851).
SANDEAU (J.), *Sacs et parchemins* (1851).
CHAMPFLEURY, *Les Aventures de Mademoiselle Mariette* (1853).
CHAMPFLEURY, *Les Souffrances du professeur Delteil* (1853).
DU CAMP (M.), *Mémoires d'un suicidé* (1853).
MUSSET (A. de), *La Mouche* (1854).
NERVAL (G. de), *Us Filles du feu* (1854).
CHAMPFLEURY, *Les Bourgeois de Molinchart* (1855).
NERVAL (G. de), *La Pandora* (1855).
FLAUBERT (G.), *La tentation de Saint-Antoine* (1856).
GAUTHIER (T.), *Avatar* (1856).
GAUTHIER (T.), *Récits fantastiques* (1856).
ABOUT (E.), *Le Roi des montagnes* (1857).
FLAUBERT (G.), *Madame Bovary* (1857).
GAUTHIER (T.), *Le Roman de la momie* (1858).
PONSON DU TERRAIL (P.A.), *Rocambole* (1859).
DURANTY (L.), *Le malheur d'Henriette Gérard* (1860).
GONCOURT (E. et J.), *Charles Demailly* (1860).
ABOUT (E.), *Le Nez d'un notaire* (1862).
HUGO (V.), *Les Misérables* (1862).
REIDER (P.), *Mademoiselle Vallantin* (1862).
FLAUBERT (G.), *Salammbô* (1863).
FROMENTIN (E.), *Dominique* (1863).
GAUTHIER (T.), *Le Capitaine Fracasse* (1863).
ERCKMANN-CHATRIAN, *L'Ami Fritz* (1864).
ERCKMANN-CHATRIAN, *Le Conscrit de 1813* (1864).
GONCOURT (E. et J.), *Renée Mauperin* (1864).
SAND (G.), *Les Maîtres sonneurs* (1865).
HUGO (V.), *Les Travailleurs de la mer* (1866).
ZOLA (E.), *Thérèse Raquin* (1867).
VERNE (J.), *Les Enfants du capitaine Grant* (1868).
ZOLA (É.), *Madeleine Férat* (1868).
FLAUBERT (G.), *L'Education sentimentale* (1869).
GONCOURT (E. et J.), *Madame Gervaisais* (1869).
MALLARMÉ (S.), *Igitur* (1869).
MURGER (H.), *Scènes de la vie de bohème* (1869).
ERCKMANN-CHATRIAN, *Histoire d'unpaysan* (1870).
ZOLA (É.), *Us Rougon-Macquart* (1871-1892).
DAUDET (A.), *Aventures prestigieuses de Tartarin de Tarascon* (1872).
VERNE (J.), *U Tour du monde en 80 jours* (1873).
FLAUBERT (G.), *La Tentation de Saint-Antoine* (1874).

GOBINEAU (J.-A.), *Us Pléiades* (1874).
VERNE (J.), *L'île mystérieuse* (1874).
THEURET (A), *Le Mariage de Gérard* (1875).
GOBINEAU (J.-A.), *Les Nouvelles asiatiques* (1876).
HUYSMANS (J.-K.), *Marthe, histoire d'une fille* (1876).
FLAUBERT (G.), *Trois contes* (1877).
MAUPASSANT (G.), *Contes et nouvelles* (1877-1890).
CLADEL (L.), *Ompdrailles, le tombeau des lutteurs* (1879).
HUYSMANS (J.-K.), *Us Sœurs Vatard* (1879).
LOTI (P.), *Aziyadé* (1879).
THEURIET (A.), *La Maison des deux barbeaux* (1879).
VERNE (J.), *Les Cinq cents millions de la Bégum* (1879).
FLAUBERT (G.), *Bouvard et Pécuchet* (1880).
FRANCE (A.), *U Crime de Sylvestre Bonnard* (1881).
LOTI (P.), *U Roman d'un Spahi* (1881).
LOTI (P.), *U Mariage de Loti* (1882).
LOTI (P.), *Mon frère Yves* (1883).
VTLLIERS DE L'ISLE ADAM, *Contes cruels* (1883).
BOURGES (É.), *U Crépuscule des dieux* (1884).
HUYSMANS (J.-K.), *A rebours* (1884).
PELADAN (J.), *Le Vice suprême* (1884).
BOURGET (P.), *Cruelle énigme* (1885).
BLOY (L.), *U Désespéré* (1886).
LOTI (P.;, *Pêcheur d'Islande* (1886).
ZOLA (E.), *L'Œuvre* (1886).
BOURGET (P.), *André Cornelis* (1887).
BOURGET (P.), *Mensonges* (1887).
ZOLA (É), *La Terre* (1887).
BARRÈS (M.), *Sous l'œil des Barbares* (1888).
COURTELINE (G.), *Le Train de 8 h 47* (1888).
ZOLA (É.), *U Rêve* (1888).
BARRES (M.), *Un Homme libre* (1889).
BOURGET (P.), *Le Disciple* (1889).
LOTI (P.), *U Roman d'un enfant* (1890).
BARRES (M.), *U Jardin de Bérénice* (1891).
HUYSMANS (J.-K.), *Là-bas* (1891).
LOTI (P.), *Fantôme d'Orient* (1891).
ZOLA (E.), *L'Argent* (1891).
BOURGET (P.), *Cosmopolis* (1893).
COURTELINE (G.), *Messieurs les ronds-de-cuir* (1893).
GIDE (A.), *U Voyage d'Urien* (1893).
ZOLA (É.), *U Docteur Pascal* (1893).
BLOY (L.), *Histoires désobligeantes* (1894).
FRANCE (A.), *Le Lys rouge* (1894).
RENARD (J.), *Poil de Carotte* (1894).
HUYSMANS (J.-K.), *En route* (1895).
ESTAUNIÉ (É.), *L'Empreinte* (1896).
LOUYS *(P.), Aphrodite* (1896)
BLOY (L.), *La Femme pauvre* (1897).
FRANCE (A.), *L'Orme du mail* (1897).
LEMONNIER (C), *L'Homme en amour* (1897).
LOTI (P.), *Ramuntcho* (1897).
GIDE (A.), *U Prométhée mal enchaîné* (1899).

VOGUÉ (E.), *Les Morts qui parlent* (1899).
COLETTE (G.), *Claudine à l'école* (1900).
MIRBEAU (O.), *Journal d'une femme de chambre* (1900).
ADAM (P.), *L'Enfant d'Austerlitz* (1902).
BOYLESVE (R.), *La Leçon d'amour dans un parc* (1902).
GIDE (A.), *L'Immoraliste* (1902).
HUYSMANS (J.-K.), *L'Oblat* (1903).
FRANCE (A.), *Crainquebille, Putois, Riquet* (1904).
FRAPBÉ (L.), *La Maternelle* (1904).
ROLLAND (R.), *Jean-Christophe. L'Aube* (1904).
ROLLAND (R.), *Jean-Christophe. Le Matin* (1904).
COLETTE (G.), *Sept dialogues de bêtes* (1905).
ROLLAND (R.), *Jean-Christophe. L'Adolescent* (1905).
THARAUD (J. et J.), *Dingley, l'illustre écrivain* (1906).
BAZIN (R.), *Le Blé qui lève* (1907).
BERNANOS (G.), *Premiers écrits* (1907).
FARRÈRE (C), *L'Homme qui assassina* (1907).
LEROUX (G.), *Le Mystère de la chambre jaune* (1907).
MOSELLY (E.), *Terres lorraines* (1907).
ROLLAND (R.), *Jean-Christophe. La Révolte* (1907).
FRANCE (A.), *L'île des pingouins* (1908).
LEROUX (G.), *Le Parfum de la dame en noir* (1908).
MILLE (P.), *Barnavaux et quelques femmes* (1908).
ROLLAND (R.), *Jean-Christophe. Antoinette* (1908).
ROLLAND (R.), *Jean-Christophe. La Foire surplace* (1908).
GIDE (A.), *La Porte étroite* (1909).
HAMP (P.), *Marée fraîche. Vin de Champagne* (1909).
MARTIN DU GARD (R.), *Devenir* (1909).
ROLLAND (R.), *Jean-Christophe. Dans la maison* (1909).
DELATTRE (L.), *Carnets d'un médecin de village* (1910).
MILOSZ (O.), *L'Amoureuse initiation* (1910).
ROLLAND (R.), *Jean-Christophe. Les Amies* (1910).
CHATEAUBRIANT (A. de), *Monsieur des Lourdines* (1911).
GIDE (A.), *Isabelle* (1911).
LARBAUD (V.), *Fermina Marquez* (1911).
RAMUZ (C.-F.), *Aimé Pache, peintre vaudois* (1911).
ROLLAND (R.), *Jean-Christophe. Le Buisson ardent* (1911).
ROMAINS (J.), *Monde quelqu'un* (1911).
FRANCE (A.), *Us Dieux ont soif* (1912).
LEROUX (G.), *Rouletabille chez le tsar* (1912).
ROLLAND (R.), *Jean-Christophe. La Nouvelle journée* (1912).
ALAIN-FOURNBER (H.), *Le Grand Meaulnes* (1913).
BARRÉS (M.), *La Colline inspirée* (1913).
LARBAUD (V.), *A.O. Bamabooth* (1913).
MARTIN DU GARD (R.), *Jean Barois* (1913).
PROUST (M.),*À la recherche du temps perdu* (1913-1922).
ROMAINS (J.), *Les Copains* (1913).
CARCO (F.), *Jésus-la-Caille* (1914).
GIDE (A.), *Les Caves du Vatican* (1914).
PSICHARI (E.), *Le Voyage du centurion* (1914).
BENJAMIN (R.), *Gaspard* (1915).
BOURGET (P.), *Le Sens de la mort* (1915).
BARBUSSE (H.), *Le Feu* (1916).

HÉMON (L.), *Maria Chapdelaine* (1916).
BOURGET (P.), *Lazarine* (1917).
REVERDY (P.), *Le Voleur de Talon* (1917).
FRANCE (A.), *Le Petit Pierre* (1918).
MAUROIS (A.), *Les Silences du Colonel Brarnble* (1918).
BENOIT (P.), *L'Atlantide* (1919).
DORGELES (R.), *Les Croix de bois* (1919).
ESTAUNIÉ (E.), *L'Ascension de M. Baslèvre* (1919).
GIDE (A.), *La Symphohie pastorale* (1919).
BOURGET (P.), *Le Beau rôle* (1920).
DUHAMEL (G.), *La Confession de Minuit* (1920).
BOURGET (P.), *Le Sursis* (1921).
BOURGET (P.), *L'Exemple* (1921).
CHARDONNE (J.), *L'Épithalame* (1921).
GIRAUDOUX (J.), *Suzanne et le Pacifique* (1921).
MARAN (R.), *Batouala vérit. roman nègre* (1921).
BARRÉS (M.), *Un Jardin sur l'Oronte* (1922).
BERNANOS (G.), *Madame Dargent* (1922).
BOURGET (P.), *Le Chauffeur* (1922).
CARCO (F.), *L'Homme traqué* (1922).
COLETTE (G.), *La Maison de Claudine* (1922).
FRANCE (A.), *La Vie en fleur* (1922).
GIRAUDOUX (J.), *Siegfried et le Limousin* (1922).
LACRETELLE (J. de), *Silbermann* (1922).
MARTIN DU GARD (R.), *Les Thibault. Le Cahier gris* (1922).
MARTIN DU GARD (R.), *Les Thibault. Le Pénitencier* (1922).
MAURIAC (F.), *Le Baiser au lépreux* (1922).
MONTHERLANT (H. de), *Le Songe* (1922).
POURRAT (H.), *Les Vaillances, farces et gentillesses de Gaspard des Montagnes. Le Château des 7portes* (1922).
BOURGET (P.), *La Geôle* (1923).
BOURGET (P.), *Le Geste du fils* (1923).
MARTIN DU GARD (R.), *Les Thibault. La Belle saison* (1923).
MAURIAC (F.), *Génitrix* (1923).
MAUROIS (A.), *Ariel ou la Vie de Shelley* (1923).
RADIGUET (R.), *Le Bal du comte d'Orgel* (1923).
BOURGET (P.), *Le Chapiteau roman* (1924).
BOURGET (P.), *Le Couvent désaffecté* (1924).
CREVEL (R.), *Détours* (1924).
CARCO (F.), *L'Équipe : Roman desfortifs* (1925).
GENEVOIX (M.), *Raboliot* (1925). GIDE (A.), *Les Faux-monnayeurs* (1925).
JOUVE (P.-J.), *Paulina 1880* (1925).
POURRAT (H.), *Les Vaillances, farces et gentillesses de Gaspard des Montagnes. À la belle bergère* (1925).
BERNANOS (G.), *Sous le soleil de Satan* (1926).
BOURGET (P.), *Nos actes nous suivent* (1926).
GENEVOIX (M.), *La Boîte à pêche* (1926).
GIRAUDOUX (J.), *Bella* (1926).
GIRAUDOUX (J.), *Simon le Pathétique* (1926).
JOUHANDEAU (M.), *Monsieur Godeau intime* (1926).
MAUROIS (A.), *Bernard Quesnay* (1926).
MONTHERLANT (H. de), *Les Bestiaires* (1926).

RAMUZ (C.-F.), *La Grande peur dans la montagne* (1926).
BAILLON (A.), *Délires* (1927).
BERNANOS (G.), *L'Imposture* (1927).
CREVEL (R.), *Babylone* (1927).
DUHAMEL (G.), *Journal de Salavin* (1927).
MAURIAC (F.), *Thérèse Desqueyroux* (1927).
MAUROIS (A), *La Vie de Disraeli* (1927).
BERNANOS (G.), *Dialogue d'ombres* (1928).
BERNANOS (G.), *Une Nuit* (1928).
BRETON (A.), *Nadja* (1928).
COLETTE (G.), *La Naissance du jour* (1928).
MALRAUX (A.), *Les Conquérants* (1928).
MARTIN DU GARD (R.), *Les Thibault. La Consultation* (1928).
MARTIN DU GARD (R.), *Les Thibault. La Sorellina* (1928).
MAUROIS (A.), *Climats* (1928).
SAINT-EXUPERY (A. de), *Courrier Sud(* 1928).
ARLAND (M.), *L'Ordre* (1929).
BERNANOS (G.), *La Joie* (1929).
COCTEAU (J.), *Us Enfants terribles* (1929).
COLETTE (G.), *Sido* (1929).
CREVEL (R.), *Êtes-vousfous ?* (1929).
DABIT (E.), L'//ôte/ du *Nord* (1929).
GIDE (A.), Z-'éco/e *des Femmes* (1929).
GIONO (J.),Co//ine(1929).
GIONO (J.), *Un de Baumugnes* (1929).
MARTIN DU GARD (R.), Les *Thibault. La Mort du Père* (1929).
GIONO (J.), *Regain* (1930).
POURRAT (H.), *Les Vaillances, farces et gentillesses de Gaspard des Montagnes. Le Pavillon des amourettes* (1930).
GIONO (J.), *Le Grand troupeau* (1931).
MARTIN DU GARD (R.), *Confidence africaine* (1931).
POURRAT (H.), *Les Vaillances, farces et gentillesses de Gaspard des Montagnes. La Tour du Levant* (1931).
SAINT-EXUPÉRY (A. de), *Vol de nuit* (1931).
CÉLINE (L.-F.), *Voyage au bout de la nuit* (1932).
MAURIAC (F.), *Le Nœud de vipères* (1932).
PEISSON (É.), *Parti de liverpool* (1932).
ROMAINS (J.), *Les Hommes de bonne volonté* (1932).
AYMÉ (M.), *La Jument verte* (1933).
MALÈGUE (I), *Augustin ou le Maître est là* (1933).
MALRAUX (A.), *La Condition humaine* (1933).
MARTIN DU GARD (R.), *Vieille France* (1933).
MAURIAC (F.), *Le Mystère Frontenac* (1933).
CHEVALLIER (G.), *Clochemerle* (1934).
DANDEL-ROPS, *Mort, où est ta victoire ?* (1934).
MONTHERLANT (H. de), *Les Célibataires* (1934).
RAMUZ (C.-F.), *Derborence* (1934).
VERCEL (R.), *Capitaine Conan* (1934).
BERNANOS (G.), *Un Crime* (1935).
CREVEL (R.), *Le roman cassé* (1935).
JOUVE (P.-J.), *La Scène capitale* (1935).
VAN DER MEERSCH (M.), *Invasion 14* (1935).

ARAGON (L.), *Les Beaux quartiers* (1936).
BERNANOS (G.), *Journal d'un curé de campagne* (1936).
CÉLINE (L.-F.), *Mort à crédit* (1936).
MARTIN DU GARD (R.), *Us Thibault. L'Été 1914* (1936).
MONTHERLANT (H. de), *Us Jeunes filles* (1936).
MONTHERLANT (H. de), *Pitié pour les femmes* (1936).
VAN DER MEERSCH (M.), *L'Empreinte du dieu* (1936).
BERNANOS (G.), *Nouvelle Histoire de Mouchette* (1937).
DRIEU LA ROCHELLE (P.), *Rêveuse bourgeoisie* (1937).
MALRAUX (A.), *L'Espoir* (1937).
MONTHERLANT (H. de), *U Démon du bien* (1937).
GENEVODC (M.), *La Dernière harde* (1938).
GRACQ (J.) *Au château d'Argol* (1938).
NIZAN (P.), *La Conspiration* (1938).
ROMAINS (J.), *Verdun* (1938).
SARTRE (J.-P.), *La Nausée* (1938).
BILLY (A.), *Introibo* (1939).
MONTHERLANT (H. de), *Les Lépreuses* (1939).
PEYRÉ (J.), *Matterhorn* (1939).
ROMAINS (J.), *La Douceur de la vie* (1939).
MARTIN DU GARD (R.), *Us Thibault. Épilogue* (1940).
CAMUS (A.), *L'Étranger* (1942).
QUENEAU (R.), *Pierrot mon ami* (1942).
SAINT-EXUPÉRY (A. de), *Pilote de guerre* (1942).
VERCORS, *U Silence de la mer* (1942).
BERNANOS (G.), *Monsieur Ouine* (1943).
SAINT-EXUPÉRY (A. de), *U Petit Prince* (1943).
QUEFFELEC (H.), *Un Recteur de l'île de Sein* (1944).
QUENEAU (R.), *Loin de Rueil* (1944).
BOSCO (H.), *U Mas Théotime* (1945).
DUHAMEL (G.), *Chronique des Pasquier* (1933-1945).
GRACQ (J.), *Un Beau ténébreux* (1945).
GUÈVREMONT (G.), *Le Survenant* (1945).
ROY (G.), *Bonheur d'occasion* (1945).
TRIOLET (E.), *U Premier accroc coûte deux cents francs* (1945).
VAILLAND (R.), *Drôle de jeu* (1945).
ABELLIO (R.), *Heureux les pacifiques* (1946).
AMBRIÈRE (F.), *Us Grandes vacances* (1946).
GUÉRIN (R.), *L'Apprenti* (1946).
CAMUS (A.), *La Peste* (1947).
FALLET (R.), *Carnets de jeunesse* (1947).
FALLET (R.), *Banlieue sud-est* (1947).
BAZIN (H.), *Vipère au poing* (1948).
BERNANOS (G.), *Un Mauvais rêve* (1948).
CAMUS (A.), *L'État de siège* (1948).
DRUON (M.), *Us Grandes familles* (1948).
MALET (L.), *La Vie est dégueulasse* (1948).
SIMENON (G.), *Les Vacances de Maigret* (1948).
BAZIN (H.), *La Tête contre les murs* (1949).
MALET (L.), *U Soleil n'est pas pour nous* (1949).
SARTRE (J.-P.), *La Mort dans l'âme* (1949).
BAZIN (H.), *La Mort du petit cheval* (1950).
GREEN(J.), *Moira* (l950).

BAZIN (H.), *Le Bureau des mariages* (1951).
GRACQ (J.), *Le Rivage des Syrtes* (1951).
SIMONIN (A.), *Touchez pas au Grisbi* (1953).
BEAUVOIR (S. de), *Us Mandarins* (1954).
SAGAN (F.), *Bonjour tristesse* (1954).
CAMUS (A.), *La Chute* (1956).
FALLET (R.), *La Grande ceinture* (1956).
CAMUS (A.), *L'Exil et le Royaume* (1957).
GRACQ (J.), *Un Balcon en forêt* (1958).
QUENEAU (R.), *Zazie dans le métro* (1959).
CLAVEL (B.), *Malataveme* (1960).
SIMON (C), *La Route des Flandres* (1960).
SIMONIN (A.), *Du mouron pour les petits oiseaux* (1960).
KANE. CHEIKH HAMIDOU, *L'Aventure ambiguë* (1961).
ROCHEFORT (C), *Les Petits enfants du siècle* (1961).
BERGER (Y.), *Le Sud* (1962).
BOUDARD (A.), *La cerise* (1963).
MOINOT (P.), *Le Sable* VJ/(1963).
VRIGNY (R.), *La Nuit de Mougins* (1963).
CABANIS (J.), *Les Jeux de la nuit* (1964).
DROIT (M.), *Le Retour* (1964).
RIVOYRE (C. de), *Us Sultans* (1964).
PEREC (G.), *Us Choses* (1965).
PILHES (R.-V.), *La Rhubarbe* (1965).
SAGAN (F.), *La Chamade* (1965).
SARRAZIN (A.), *L'Astragale* (1965).
GIRAUD (R.), *La Coupure* (1966).
JAPRISOT (S.), *La Dame dans l'auto* (1966).
LE CLÉZIO (J.-M. G.), *U Déluge* (1966).
MONESI (I.), *Nature morte devant la fenêtre* (1966).
PAYSAN (C), *Les Feux de la Chandeleur* (1966).
SABATIER (R.), *U Chinois d'Afrique* (1966).
BATAILLE (M.), *L'Arbre de Noël* (1967).
CHABROL (J.-P.), *Je t'aimerai sans vergogne* (1967).
DUTOURD (J.), *Pluche ou L'Amour de l'art* (1967).
ETCHERELLI (C), *Élise ou la vraie vie* (1967).
GROULT (B. et F.), *// était deux fois* (1968).
NOURISSIER (F.), *U Maître de maison* (1968).
MALET (L.), *Sueur aux tripes* (1969).
SABATIER (R.), *Us Allumettes suédoises* (1969).
GRACQ (J.), *La Presqu'île* (1970).

INDEX DES SENTIMENTS

abandon (s. d') 32, 33, 34, 35, 48, 50
abattement 88, 89, 90, 198
abjection 19
admiration 28, 32, 35, 36, 44, 48, 49, 50, 51, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 65,75, 77, 112, 144, 156, 169, 186, 187, 188, 197, 208,238, 239
adoration 32, 35, 36, 44
affection 28, 32, 33, 35, 36, 44, 48, 49, 50, 55, 56, 57, 58, 60, 65, 70, 71, 73, 76, 79, 160, 169, 239
affectivité 55
affliction 149
affolement 144
agacement 169
aise 28, 32, 34, 35, 48, 50, 177, 239
alcoolisme 55
aliénation 55
allégresse 32, 34, 35, 36, 44, 48, 156, 169, 239
altruisme 168
amabilité 218
ambition 22, 28, 32, 33, 35, 44, 48, 55, 69, 94, 101, 235, 239, 244-245, 246,
amertume 16, 28, 32, 35, 36, 48, 50, 190, 196, 239,
amitié 28, 33, 35, 36, 43, 44, 45, 48, 49, 50, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 154, 165, 169, 203, 204, 207, 217, 238, 239,
amour courtois
amour de la famille
amour filial amour
maternel amour
paternel 239 , 246,

amour, s. amoureux 19, 22, 26, 28, 31, 33, 35, 36, 43, 44, 48, 50, 51, 54,
amour-propre angoisse 55, 56, 57, 58, 60, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71,
anti-sympathie, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 94, 95,
antipath anxiété 98, 112, 117, 144, 148, 150, 151, 155, 156, 157, 165,
apaisement 169, 178, 186, 191, 196, 197, 198, 201, 224, 235, 236,
appréhension ardeur 238, 239, 244-245, 247 55, 56, 57, 58, 60, 65, 66,
art (amour de 1', s. de 67, 68, 79 28, 32, 35, 36, 44, 50, 55, 56, 57, 60,
1 attendrissement 65, 66, 67, 69, 71, 73, 79, 111, 130, 133, 134, 144,
169, 175, 177, 179, 180, 189, 196, 238, 239 ie 239
32, 33, 35, 36, 44, 48, 50, 111, 126, 144, 239 29, 32, 34,
35, 44, 50 180 28, 32, 35, 36, 48, 169, 238,185-200, 239,
246 44, 48, 50, 169

attirance 55
audace 187, 196
avarice 29, 32, 35, 44, 55
aventure 55
aversion 28, 32, 33, 34, 35, 36, 117, 238, 239
beau, (s. du), beauté de la, de la vraie) 205, 237, 239, 246
bien-être 177, 189, 197
bienfaisance 168
bienveillance 28, 32, 35, 36, 44, 48, 168, 169, 207, 209, 217, 239
blues 175
bonheur 14, 17, 28, 33, 34, 35, 43, 44, 48, 49, 50, 51, 55, 69,
73, 74, 75, 77, 78, 155, 169, 189, 239
bonté 29, 32, 33, 35, 36, 44, 55, 147, 151, 157, 168, 169, 217
bourdon 175
bovarysme 55
bravoure 196
cafard 175
camaraderie 28, 32, 35, 36, 44, 48, 50, 70, 72, 239
caprice 55
certitude 29, 31, 32, 34, 35, 44, 47, 48, 51

chagrin 29, 32, 33, 35, 36, 48, 49, 50, 169
chaleur 55
charité, s. charitable 31, 32, 35, 36, 44, 55, 147, 148, 151, 157, 168,
169, 232, 239
charme 189, 198, 204, 208, 218
chute 55
clémence 156, 169
colère 27, 33, 34, 35, 44, 48, 50, 51, 55, 56, 58, 60, 61, 65, 67, 68, 79, 111, 122, 134, 144, 156, 163, 169, 238, 239
commisération 49, 147, 149, 168, 169-170, 244
compassion 28, 31, 32, 34, 35, 44, 48, 147, 149, 156, 168, 169, 170, 236, 239, 246
complicité 28, 32, 33, 35, 36, 44, 48, 50, 239
compréhension 168
condescendance 165
confiance 28, 31, 33, 35, 36, 48, 50, 55, 75, 177, 239
confiance en soi 193, 196
consolation 29, 32, 34, 35, 36, 48, 49
contemplation 197
contentement 29, 32, 34, 35, 48, 50
coquetterie 32, 33, 35, 48, 50, 55
courage 28, 33, 35, 44, 48, 55, 71, 156, 169, 189, 196
crainte 28, 33, 34, 35, 48, 50, 51, 108, 111, 112, 113, 115-116, 117, 125, 126, 128, 139, 140, 144,
145, 156, 169, 191, 239
cruauté 28, 32, 34, 35, 55, 162, 169, 239
culpabilité (s. de) 29, 32, 35, 47, 48, 55, 238, 239
culte 55
cupidité 55
curiosité 29, 32, 33, 35, 48, 50, 51, 55, 112, 144, 149, 156, 169, 239
déception 55, 69, 206, 208
déconfort 179
découragement 29, 32, 35, 36, 48, 156, 163, 169, 193, 196
dédain 156, 169, 193, 196, 204, 208,
défi 32, 34, 35, 44, 50

défiance 32, 33, 35, 36, 44, 50, 111, 239
dégoût 32, 34, 35, 44, 48, 50, 51, 88, 89, 90, 111, 117, 144, 156, 163, 169, 190, 196, 238, 239
dégoûtement 179
délectation 188, 197
délicatesse 32, 35, 36, 44, 48, 50, 214, 239
dépaysement 198
dépit 20, 32, 33, 34, 35, 169, 239
dépression 175, 179
dépression nerveuse 55
dérision 197
désenchantement 214
désespérance 88, 89, 90, 92
désespoir 28, 32, 33, 35, 36, 44, 48, 50, 55, 56, 57, 58, 60, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 75, 77, 78, 79, 92, 144, 156, 163, 168, 169, 193, 196, 197, 239, 240
désillusion 55
désir 51, 55, 70, 112, 144, 189, 190, 197, 208, 217, 218, 247
désolation 188, 189, 197, 198
détresse 32, 35, 36, 44, 48, 50, 168, 239
deuil 169
devoir(s) (s. du, s. de ses) 51
dévotion 35,36
dévouement 29, 32, 33, 48, 49, 50, 55
dignité 28, 32, 35, 36, 44, 51, 238, 239
discipline (s. de) 239
discrétion 208
douceur 29, 33, 34, 35, 44, 48, 50, 169, 202, 203, 207, 208, 210,211,214,217,218
douleur 28, 33, 35, 36, 44, 48, 50, 51, 111, 134, 140, 144, 149, 160, 168, 169, 189, 190, 193, 197, 198
doute 116, 117
droiture 208
dureté 29, 32, 35, 47, 48
dysphorie 175, 196
écrasement (s. d') 242

effroi 28, 32, 33, 34, 35, 44, 48, 50, 108, 111, 112, 116, 118, 126, 129, 130, 132, 134, 144, 145, 159, 169, 239
égarement 32, 35, 44, 48, 50, 239
égoïsme 70, 192, 196, 197
égotisme 55
embarras 28, 32, 34, 35, 44, 48, 50, 130, 169, 239
émerveillement 189, 196, 197
émotion 190, 191, 192, 196
énergie 32, 33, 35, 47, 48, 50
ennui 21, 28, 32, 35, 36, 44, 48, 55, 56, 57, 58, 60, 65, 68, 70, 77, 78, 79, 85-94, 99-102, 111, 144, 175, 177, 179, 190, 225-227, 239, 246
enthousiasme 21, 28, 31, 32, 33, 44, 48, 189, 196, 197, 239
envie 28, 33, 35, 44, 48, 49, 50, 97, 98, 169, 238, 239
épouvante 28, 32, 33, 34, 35, 44, 48, 50, 55, 108, 111, 113, 118, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 139, 142, 144, 145, 239, 247
équité 235
espérance 31, 32, 35, 36, 48, 55, 112, 144, 237, 238, 239
espoir 28, 33, 35, 48, 50, 112, 127, 144, 189, 191, 196, 198, 237, 238, 239
estime 28, 32, 35, 36, 44, 45, 48, 49, 169, 239
étonnement 32, 33, 35, 36, 44, 48, 50, 112, 144, 159, 169, 189, 197, 238, 239
euphorie 175-181, 196, 237
exaltation 28, 32, 34, 35, 55, 181, 239
exaspération 28, 32, 34, 35, 48, 50, 239
excitation 176
existence 49
extase 28, 32, 33, 34, 35, 44, 55, 197, 239
fanatisme 55
fascination 204, 208, 213
fatalité (s. de la) 239
fatigue 32, 33, 34, 44, 48, 50, 169
fausse noblesse 218

fausseté 205, 208
faute (s. de) 239
félicité 32, 34, 35, 48, 50, 239
ferveur 28, 31, 32, 33, 35, 36, 50, 239
fidélité 32, 35, 36, 50, 55, 238, 239
fierté 32, 35, 48, 50, 55, 213, 219
filial (s.) 239
foi 28, 31, 32, 33, 35, 36, 48, 50, 55, 239
folie 32, 33, 35, 36, 44, 48, 50, 55
force d'âme 196
force 51,238
fraternité 28, 32, 35, 36, 44, 55, 72, 235, 239
frayeur 108, 128, 138, 144, 145
froideur 32, 35, 44, 48, 49, 50
frustration (s. de) 239, 245
fureur (s. de) 28, 32, 33, 34, 35, 44, 48, 50, 111, 238 ,239
gaieté 19, 28, 32, 34, 35, 44, 48, 50, 55
gêne 32, 35, 36, 44, 48, 50, 239
générosité 55, 168, 169
gloire 55
grâce 55, 169
gratitude 28, 32, 33, 35, 36, 44, 48, 50, 55, 169, 239
gravité 192
haine 28, 33, 34, 35, 36, 44, 48, 55, 56, 57. 58. 60. 61. 65, 70, 74, 76, 79, 111, 123, 126, 141, 144, 156 157, 164, 169, 191, 193, 197, 198, 239
haine de soi 55
hardiesse 196
héroïsme 55, 239
hiérarchique (s.) 239
honnêteté 32, 35, 36, 48, 50
honneur (s. de 1') 28, 31. 32, 33, 35, 36, 43, 44, 48, 50, 55, 201, 239
honte 28, 32, 33, 34, 35, 48, 50, 51, 55, 56, 57, 58, 60, 65, 66, 67, 68, 77, 79, 111, 123, 126, 144, 156 169, 239
horreur 32, 33, 34, 35, 44, 48, 50, 51, 55, 56. 57. 58. 60. 62, 65, 68, 71, 79, 108, 116, 117, 128

	129,130,131,132,139,142,144,145,156, 169, 239
hostilité	32, 34, 35, 44, 156, 169
humanité	55, 151, 168, 239
humiliation	28, 32, 33, 34, 35, 48, 50, 55, 63, 68, 239
humilité	19, 28, 31, 32, 35, 239
hypocondrie	175
illusions	196
impatience	32, 33, 48, 50
impertinence	169
impression	218
impuissance	28, 32, 33, 34, 35, 44, 47, 48, 50, 51, 55, 93, 238, 239
incapacité	196
incertitude	28, 32, 35, 36, 44, 47, 48, 239
indécence	204, 208
indifférence	32, 35, 44, 48, 50, 150, 156, 165, 204, 239
indignation	19, 28, 32, 33, 34, 35, 48, 50, 169, 239
indulsence	28, 32, 35, 36, 48, 50, 169, 239
inertie	193, 196
infériorité (s. d')	239, 242
ingratitude	239
injustice (s. d')	32, 35, 242
inquiétude	32, 33, 35, 36, 48, 50, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 65, 66, 67, 69, 78, 79, 111, 144, 156, 169, 239
insolence	204, 208
insouciance	28, 32, 34, 35, 48, 50, 239
inspiration	55
instinct	32, 35, 44, 47, 48, 50
intérêt	31, 33, 35, 36, 44, 47, 48, 50, 169, 236, 239
intimité	32, 33, 35, 44, 48, 50
intolérance	55,70
intrigue	55
ironie	18-20, 22-23, 28, 32, 35, 48, 50, 55, 70, 72, 160, 169, 239
irritation	32, 34, 35, 48, 50
isolement	32, 33, 35, 36, 48, 179
ivresse	32, 34, 35, 36, 42, 48, 50, 176, 192, 197

jalousie 22, 28, 32, 33, 44, 48, 50, 51, 55, 56, 57, 60, 61, 65, 70, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 165, 169, 207, 218, 239
joie 26, 28, 33, 34, 35, 36, 44, 48, 49, 50, 51, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 65, 68, 73, 79, 112, 117, 122, 136, 144, 155, 162, 188, 192, 197, 201, 238, 239, 240, 245
jouissance 32, 33, 34, 35, 47, 48, 187, 190, 197, 227
justice 51, 169
lâcheté 55,70
langueur 89, 90, 175, 179
lassitude 28, 32, 35, 36, 44, 48, 50, 55, 77, 89, 90, 92, 163, 239
liberté (s. de) 238
mal de vivre 181
malaise 28, 32, 34, 35, 44, 48, 50, 51, 175, 197, 238, 239
malheur 17, 49, 55, 161, 168, 236, 239
malice 169
malveillance 190
mansuétude 168
mariage 236
maternel (s.), maternité (s. de la), mère (s. de, d'être) 209,237,239
mécontentement 28, 32, 33, 35, 239
méfiance 32, 35, 44, 50
mélancolie 55, 78, 89, 175, 179, 214, 239
mémoire 218
mépris 20, 32, 34, 35, 44, 48, 50, 55, 56, 57, 58, 60, 65, 68, 70, 75, 79, 150, 156, 157, 161, 164, 165, 169, 204, 208
merveilleux 205, 208, 209, 216
misanthropie 55
misère 169
miséricorde 147, 148, 168
misogynie 55
modestie 214
moquerie 55, 197
mortification (s. de) 238
mystère 204, 206, 208, 214
mysticisme 55

narcissisme 55
neurasthénie 175
noble (s.), noblesse 204, 205, 208, 209, 216
nostalgie 28, 32, 33, 35, 44, 56, 69, 179, 180, 239
obsession 56
oppression (s. d') 32, 35, 50, 239, 242
optimisme 177, 178
orgueil 17, 28, 32, 33, 35, 36, 44, 48, 50, 51, 56, 57, 58, 60, 65, 68, 75, 76, 78, 79, 95, 189, 193, 197, 238, 239
ostentation 208
paix 34
panique 28, 32, 34, 35, 44, 48, 50, 108, 123, 124, 128, 129, 131, 132, 138, 139, 144, 145, 239, 247
parenté (s. de) 239
paresse 32, 33, 35, 48
passion 29, 33, 35, 36, 44, 48, 50, 56, 64, 70, 74, 75, 77, 165, 186, 188, 189, 190, 191, 196, 219
passion(s) 97,98
paternel, (s.), paternité (s. de) 29, 32, 35, 239
patience 196
patriotisme, patriotique(s.) 29, 32, 35, 50, 56, 239, 245
peine 169
perversité 205,208
pessimisme 56
peur 28, 33, 34, 35, 44, 48, 49, 50, 51, 56, 57, 58, 60, 65, 66, 67, 68, 71, 73, 79, 107-145, 169, 177, 201, 238, 239
philanthropie 168
piété 32, 33, 35, 36, 44, 50, 56, 197, 239
piété filiale (s. de la) 239
pitié 22, 28, 31, 33, 34, 35, 55, 48, 50, 51, 56, 57, 58, 60, 63, 65, 67, 68, 77, 79, 111, 144, 147-173, 232, 236, 245, 246
plainte 56
plaisir 28, 33, 34, 35, 44, 48, 49, 50, 56, 180, 190, 218, 239
plénitude 32, 34, 35, 44, 48, 50, 239

poétique (s.) 239
précieux 205, 208, 209, 216, 217
présence 51
profanation 206,208
propriété (s. de la) 239
protection, protection maternelle 169,208,218
pudeur 28, 32, 33, 48, 50, 239
puissance (s. de), toute-puissance 51,193,96, 238
pureté 32, 33, 35, 36, 44, 48
racisme 56
rage 32, 34, 35, 44, 48, 50, 111, 144, 169
rancune 28, 32, 34, 35, 44, 48, 50, 239
ravissement 189, 197
réalité 51
rébellion (s. de) 29, 32, 33, 239
reconnaissance 32, 35, 36, 44, 48, 49, 51, 169, 239
regret 32, 35, 36, 44, 48, 49, 50, 56, 169, 238
religion (s. de), religieux (s.) 28, 31, 33, 35, 36, 44, 50, 63, 202, 206, 208, 239
remords 28, 32, 33, 34, 35, 44, 48, 50, 56, 77, 111, 144, 169, 239
renoncement 56
repentir 32, 35, 48
réprobation 169
reproche 169
répugnance 32, 34, 35, 44, 50, 144, 169, 193, 196, 239
répulsion 28, 32, 33, 34, 35, 239
résignation 32, 34, 35, 48, 50, 56, 239
respect 28, 31, 33, 35, 36, 44, 48, 51, 112, 128, 144, 169, 192, 197, 239
responsabilité (s. de) 28, 32, 33, 36, 47, 48, 50, 56, 238, 239
revendication 238
révolte 32, 33, 34, 35, 48, 56, 63, 71, 169, 239
rudesse 211,215
sacralité 209
sacré 208, 209, 216, 217
sacrifice 32, 35, 36, 44, 50, 56
sagesse 169

sagesse 169
satisfaction 28, 32, 34, 35, 44, 239
scrupule 169
sécurité (s. de) 32, 33, 34, 35, 44, 47, 48, 50, 51, 239
sensualité 32, 35, 44, 169, 206, 208
sentiment(s) 28, 29, 33, 35, 36, 44, 45, 49, 50, 51, 53, 64, 78, 82, 107, 185, 186, 187, 188, 190, 196, 197, 200, 201-22, 209, 210, 217, 225, 232, 235, 236-237, 238, 239, 243, 245-246, 248
sentiment /impénétrable, inexplicable, inexpressif, insaisissable, manifesté, masqué, mythique, sans nom/ 208, 209, 211, 216, 237, 239
sentiment(s) /bas, bon(s), beaux, élevé(s), mauvais, noble(s), rare/ 72, 81, 205, 209, 216
sentiment colonial, national 239

sagesse satisfaction 28, 32, 34, 35, 44, 239 169 32, 33, 34, 35, 44, 47, 48, 50,
scrupule sécurité (s. de) 51, 239 32, 35, 44, 169, 206, 208 28, 29, 33, 35, 36,
sensualité sentiment(s) 44, 45, 49, 50, 51, 53, 64, 78, 82, 107, 185,
sentiment /impénétral 186, 187, 188, 190, 196, 197, 200,
sentiment(s) /bas, bon(201-22, 209, 210, 217, 225, 232, 235,
sentiment colonial, natic 236-237, 238, 239, 243, 245-246, 248)le,
sérénité inexplicable, inexpressif, insaisissable, manifesté,
masqué, mythique, sans nom/
208, 209, 211, 216, 237, 239 s),
beaux, élevé(s), mauvais, noble(s), rare/
72, 81, 205, 209, 216, 239, 177, 181, 238, 239

simplicité 209
soif 56
solidarité (s. de) 29, 32, 35, 36, 47, 48, 50, 165, 206, 239
solitude (s. de la) 28, 32, 33, 36, 44, 47, 48, 50, 51, 56, 69, 71, 73, 74, 75,77,92, 111, 144, 163,239
sollicitude 169
souffrance 29, 32, 35, 36, 44, 48, 50, 54, 62, 77, 111, 134, 140, 144, 149, 158, 163, 168, 169, 189, 191, 197, 198, 218
soulagement 32, 35, 44, 48, 50
soumission 28, 32, 35, 36, 44, 48, 239
souvenir 51
spiritualité 208
spleen 56, 89, 90, 91, 175, 179-181, 189, 197, 198, 246
stérilité 193, 196
stupeur 25, 32, 33, 35, 36, 44, 48, 50, 111, 144, 239
supériorité (s. de) 32, 44, 47, 48, 50, 51
suprématie 207, 209
surprise 28, 32, 35, 36, 44, 48, 50, 144, 239
sympathie 28, 32, 33, 35, 36, 44, 48, 49, 155, 163, 168, 169, 239
tact 28, 32, 35, 44

tendresse 28, 32, 33, 35, 36, 44, 48, 50, 56, 112, 152, 154, 156, 159, 168, 169, 238, 239
tentation 238
terreur 26, 28, 32, 33, 34, 35, 48, 51, 108, 113, 118, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 139, 144, 145, 156, 169, 189, 198, 247
timidité 17, 18, 23-24, 28, 32, 35, 44, 48, 50, 56, 217, 239
transport 196
triomphe 169
tristesse 28, 33, 35, 36, 48, 49, 50, 51, 56, 57, 58, 60, 61, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 73, 77, 79, 92, 93, 142, 144, 151, 169, 188, 198, 239
trouble 28, 32, 33, 35, 44, 48, 50, 239
vanité 28, 32, 33, 35, 44, 48, 56, 95, 189, 197, 239
vénération 32, 35, 36, 44, 239
vengeance (s. de) 32, 34, 35, 44, 48, 50, 238
vergogne 29
vertige 32, 33, 35, 36, 44, 48, 50
vertu 31, 32, 33, 35, 36, 44, 48, 50
vice 31, 32, 35, 36
violence 32, 34,35, 48, 49, 50, 210
volonté 193, 196
volupté 32, 33, 48, 156, 190

Imprimé à l'atelier Offset de l'Institut National de la Langue Française

Mise en page et saisie : Ch. MONGINOD

Imprimeurs : D. BOUILLY, D. SCHLOUPT

Dépôt légal : 3e trimestre 1995