

ITINÉRAIRE MARGINAL : L'ÉTUDE DES RÉCITS DE MAGAZINES

Claude ABASTADO

Parcours d'analyse en marge des textes dits « littéraires », l'étude des récits d'un magazine se donne deux objectifs sensiblement différents : mettre en relief, par la comparaison de discours littéraires et non-littéraires, le caractère intertextuel de l'écriture ; répondre à des exigences d'éducation.

1. — Une étude de la littérature limitée aux « chefs-d'œuvre » est une histoire politique réduite à la biographie des rois et des princesses. C'est pourtant la forme qu'a prise l'enseignement littéraire : dominé par des préoccupations normatives exclusives, il rejette dans l'ombre toute une production marginale, populaire ou non, autrefois les ouvrages de colportage, aujourd'hui ce que diffusent les media. En réaction contre cet élitisme, certains voudraient faire table rase des programmes ; sous prétexte de démocratiser leur enseignement, ils « valorisent » des formes comme le roman policier, le récit de science-fiction, la bande dessinée, voire le roman-photos : retour naturel de balancier, mais attitude fondée en théorie sur les mêmes *a priori* normatifs que l'enseignement traditionnel.

Une critique d'inspiration romantique, occupée uniquement des « phares », s'appuie sur les notions de « création », d'« originalité », de « génie » ; elle ne fait souvent que nommer le mystère en sacralisant l'écrivain, en l'admirant dans l'absolu. On se condamne à ne rien comprendre à un texte si on l'isole des écrits vite oubliés qui forment son environnement culturel. La production d'une époque est un ensemble ; tout s'y tient : la littérature aristocratique classique a des attaches avec les récits d'almanachs, les contes bleus, les spectacles de bateleurs et de comédiens ambulants (1) ; le Romantisme social de Lamartine, George Sand ou Hugo s'inspire d'une littérature populaire de chansons, de pamphlets, de récits ; etc... Mais la saisie de ces relations et de ces influences dans le passé exige la connaissance de documents peu accessibles et implique un travail interdisciplinaire difficile à pratiquer dans l'enseignement secondaire. En revanche, pour le présent, les documents abondent ; ils occupent la place de choix dans les vitrines des librairies et s'étalent à la devanture des kiosques ; journaux, magazines, revues, livres de grande consommation (sans compter tout ce qui

(1) Voir G. Bollème, *La Bibliothèque bleue*, Julliard, 1971 ; *La Bible bleue*, Flammarion, 1975.

s'entend ou se regarde à la radio, à la télévision, au cinéma), les messages des media sont à notre portée ; ils nous submergeraient plutôt. Leur sens dénотatif n'offre aucune difficulté de compréhension. Leur étude bénéficie de l'attrait qu'exerce l'actualité et ne présuppose, au stade de l'initiation, qu'un minimum de compétences théoriques (linguistiques et sémiotiques) ; elle permet de montrer l'importance sociale et le rôle idéologique d'une pratique, l'« écriture », dont toutes les formes manifestées, « littéraires » et « non-littéraires », sont liées, dont tous les types de discours sont en relation d'intertextualité. On peut ensuite dérouler le temps à rebours et appliquer au passé des méthodes éprouvées dans l'analyse des messages (verbaux, iconiques) actuels. (Ce serait l'amorce sans doute d'une nouvelle forme d'histoire littéraire, celle que Valéry définissait « une histoire de l'esprit en tant qu'il produit et consomme de la littérature ».)

2. — Ces messages des media nous cernent et nous piègent si nous ne prenons pas à leur égard une distance critique. Ici intervient un autre objectif que peut se fixer l'enseignement secondaire : analyser les mécanismes d'une intoxication d'autant plus efficace qu'elle agit par séduction. Tout, bien sûr, n'est pas nocif dans ce que diffusent les media : ils véhiculent une « culture mosaïque » (2), formatrice au même titre que la « culture programmée ». Mais comment faire le départ entre l'information et la déformation ? Il ne suffit pas d'ignorer une certaine presse, tels auteurs à succès, le cinéma commercial ou, en bloc, la télévision : on est alors dupe du mépris qu'on affiche ; une simple condamnation ne saurait tenir lieu de critère pour convaincre les élèves. On peut en revanche favoriser leur esprit de discernement en démontant les messages, montrer comment ils agissent et séduisent, quelles idées ils transmettent, quels buts ils poursuivent. Cette analyse prolongée par des exercices de bricolage et d'imitation (pastiche ou parodie) des discours étudiés, permet aux élèves de prendre leurs distances. L'ironie pourrait bien être la véritable immunité.

L'étude retenue comme exemple répond à ces deux intentions. Elle porte sur les récits d'un magazine. Ces textes de fiction se prêtent à une comparaison avec les récits littéraires. D'autre part ils sont intégrés à un ensemble, un hebdomadaire de la presse féminine, dont nous verrons la cohérence idéologique. Il s'agit d'une livraison de *Nous Deux*, le numéro 1340, un numéro déjà ancien (3) mais il n'importe : tous usent des mêmes procédés, véhiculent la même idéologie, produisent les mêmes effets, appellent des conclusions identiques.

Pourquoi avoir choisi spécialement ce magazine ? D'abord parce qu'il titre sur la couverture : **le plus fort tirage de la presse familiale**. Le tirage moyen était en effet, à l'époque de ce numéro, de 1.052.340 exemplaires et l'audience totale de 3.355.000 lecteurs (4). Oui, chaque semaine, plus de trois millions de personnes « consomment » et n'ont souvent pour seule lecture que les nouvelles, les romans-photos, l'horoscope, le courrier du cœur et les divers « conseils » de ce magazine. Et si l'on totalise les statistiques données pour trois magazines de contenus très semblables : *Nous Deux*, *Confidences* et *Intimité*, on atteint, par semaine, un tirage de

(2) Voir A. Moles, *Sociodynamique de la culture*, Mouton, 1967.

(3) La date est masquée autant qu'il se peut, dissimulée dans une parenthèse (8-3-73) à la fin du tarif des abonnements ; le magazine se veut Intemporel.

(4) Statistiques O.J.D., C.E.S.P., I.N.S.E.E. publiées par la revue *Tarif-Media* de septembre-octobre 1974. Ces chiffres n'ont pas sensiblement varié depuis cette date.

2.363.467 exemplaires et une audience de 8.251.000 lecteurs. Ces chiffres manifestent un phénomène social auquel on ne saurait rester indifférent.

En outre un descriptif du profil social du public de *Nous Deux* indique qu'il y a 70 % de lectrices et 30 % de lecteurs ; que beaucoup sont des jeunes (32 % ont entre quinze et vingt-quatre ans, 18 % entre vingt-cinq et trente-cinq ans) ; que 48 % sont des femmes restant à leur foyer et que les autres sont pour la plupart des ouvriers ou des employés, c'est-à-dire qu'ils ont quitté l'enseignement général au niveau du B.E.P.C. ou du baccalauréat. On peut donc imaginer que l'analyse critique d'un tel magazine ait sa place dans une classe de Troisième, Seconde ou Première. Certes les professeurs ne sauraient à eux seuls modifier des statistiques aussi consternantes, mais leur action auprès des individus peut ne pas être inefficace.

L'étude qui suit n'est qu'un exemple du travail à faire sur ces messages qu'on ne qualifie jamais que négativement ou péjorativement : « para-littérature », « sous-littérature », textes exclus du domaine littéraire mais qui sont avec lui en liaison organique et qui ont un impact social toujours important. Nous suggérerons, à la fin de cet article, des prolongements de l'exercice. On peut aussi, selon les publics auxquels on s'adresse, choisir d'autres revues : *Mademoiselle Age Tendre*, *Hit*, etc... On peut travailler sur des hebdomadaires comme *Détective* ou *France-Dimanche*, mais avec des étudiants, des adultes, car l'étalage de la violence en rend l'étude insupportable avec un auditoire trop jeune. On peut appliquer le même type d'analyse aux récits d'auteurs qui s'imposent à l'attention par leurs tirages élevés comme Delly, Guy des Cars, Simenon, San Antonio, Gérard de Villiers, etc... Ce travail, qui porte à la fois sur les techniques d'écriture et sur les contenus idéologiques, est souvent critique dans ses conclusions. Mais il ne vise pas (il faut y insister) telle publication ou tel auteur pris comme objet d'étude. Il concerne des types de discours, une production, une presse qui ont, dans notre société, valeur d'institution.



Comme il est peu probable que les lecteurs de cet article aient sous les yeux le numéro 1340 de *Nous Deux*, présentons-le. Sur la couverture, deux formules qu'on retrouve chaque semaine : **l'hebdomadaire qui porte bonheur — le plus fort tirage de la presse familiale**. « Bonheur » — « famille » cette association est, nous le verrons, une des clés du magazine. Le numéro qui nous occupe présente un couple jeune, vêtu simplement (pull-over, polo) sur fond flou de feuillage : **deux sourires pour attendre le printemps**, dit un sous-titre : une image idéalisée des lecteurs. Au sommaire, à côté des rubriques pratiques (mode, tricot, cuisine, santé, beauté, enfants), du courrier du cœur, de l'horoscope, des jeux, d'un article de fond contre la drogue et des pages de publicité, la fiction est représentée par deux romans à épisodes, cinq nouvelles complètes, trois romans-photos à suivre, un roman-photos complet et, dans un supplément encarté, une adaptation de *Madame Bovary* en roman-photos, **version moderne dépouillée de littérature** (5).

Des cinq nouvelles, l'une est marquée d'un badge **Pour vous Monsieur**. Son titre, *Les Disparues du Train Vert*, annonce une histoire policière ; un

(5) Toutes les citations en caractères gras dans cet article sont absolument authentiques.

dessin l'illustre, montrant deux hommes qui s'affrontent, l'un braquant un revolver, l'autre serrant les poings — dessin qui n'a rien à voir avec le récit ; contrairement aux quatre autres nouvelles, celle-ci est signée et ne comporte aucune maxime morale en sous-titre.

Les quatre nouvelles qui vont faire l'objet particulier de cette étude s'adressent en principe aux lectrices. Elles sont anonymes. Leurs titres promettent du romanesque et du sensationnel : *Sous le Joug* (I), *Mon Beau Vagabond* (II), *Après le Silence* (III), *Cher Père !* (IV) * Des sous-titres tirent la leçon de l'histoire ou proposent une maxime morale :

I. : **Tyran domestique, il gâchait la vie de ses enfants comme il avait gâché celle de sa femme ;**

II. : **Elle faisait une bêtise en repoussant un homme riche pour un beau vagabond ;**

III. : **Une franche explication vaut parfois mieux qu'une grande colère ;**

IV. : **J'avais mis mon père sur un piédestal mais ce n'était qu'un homme comme les autres.**

Une photo, en noir ou en quadrichromie, accompagne chaque nouvelle ; elle occupe à peu près une demi-page :

I. : Deux visages, ceux d'un jeune homme et d'une jeune fille, au regard grave, au front soucieux, aux lèvres crispées, font contraste avec la photo de couverture ;

II. : Un homme déjà mûr regarde une jeune fille et lui caresse la joue ; celle-ci lui tient le bras ; tournée vers la lectrice, elle sourit et semble la prendre à témoin de son bonheur ;

III. : Un jeune couple, assis, lui dans un fauteuil, un livre à la main, elle sur le bras du fauteuil, bavarde avec une fillette qui sourit ;

IV. : C'est la photo d'un visage de jeune fille de face et riant aux éclats.

Ces photos illustrent les récits, mais de très loin ; en fait elles se suffisent à elles-mêmes et, comme la couverture, servent de représentations projectives idéales.

Abordons maintenant le texte des nouvelles. Une méthode structurale d'analyse s'avère ici très efficace : la description des formes permet de déceler une morphologie assez constante ; on perçoit les règles de fabrication, des recettes même (des instructions précises sont données aux « nègres » qui écrivent ces histoires) ; on peut vite généraliser, établir des typologies ; l'étude conduit à s'interroger sur les effets de tels récits et sur leur fonction sociale.

Le travail est aisé car on a affaire à des structures simples. Ces analyses entraînent les élèves à se servir de concepts méthodologiques plus délicats à manier quand on les applique à des récits complexes. Tous les concepts mis en place par la critique structuraliste ne trouvent pas ici leur usage ; mais, pour un enseignement d'initiation, c'est une facilité. Les ouvrages de V. Propp, A. Jolles, A. Greimas, R. Barthes, T. Todorov, G. Genette proposent un ensemble d'outils entre lesquels il convient de choisir selon les exigences du corpus étudié, sans prétendre à l'exhaustivité.

★
★ ★

(*) La direction du magazine ne nous a pas autorisé à reproduire ces nouvelles en fin d'article. Tout collègue désireux de posséder les textes étudiés peut écrire à **Pratiques**. Nous ferons circuler l'exemplaire d'où sont issus ces récits.

Le mot « récit » est ambigu. Il désigne tantôt une succession d'événements, un ensemble d'actions et de situations vécues par des personnages, tantôt une suite d'énoncés linguistiques, un discours oral ou écrit qui relate ces événements et décrit ces situations ou ces personnages. Pour distinguer ces deux sens du mot « récit », nous emploierons « fiction » et « narration » (6).

Considérons en premier lieu les modalités de la narration. L'auteur d'un récit se trouve, au moment d'écrire, devant une série d'options : par où commencer ? dans quel ordre raconter les événements ? que dire ? que passer sous silence ? quels mots, quelles images, quel ton adopter ? Des solutions retenues dépendent l'intérêt du récit et l'effet produit. Il y a une stratégie de l'acte narratif révélatrice des intentions de l'écrivain.

Les premiers choix à faire concernent le système temporel, les relations entre le temps de la fiction et le temps de la narration : l'ordre des événements racontés, la détermination du moment où se place l'acte narratif, le rythme du récit. Dans le corpus qui nous occupe, pour trois récits sur quatre (I, II et IV), l'ordre de la narration suit l'ordre de la fiction. Et l'écrivain localise scrupuleusement les événements, fournit des points de repère temporels (et spatiaux) avec une fréquence variable mais en moyenne toutes les vingt lignes (C'est une des directives donnée aux « auteurs »). *Sous le Joug* retrace l'enfance et l'adolescence de l'héroïne ; les épisodes marquants de sa vie commencent par ces formules :

Je n'avais que quatre ans quand... Des années passèrent... Au lycée... J'avais dix-huit ans quand... Un jour... Une fois... De jour en jour... Un jour en rentrant du lycée... Le lendemain... Le lendemain et les jours suivants... Trois mois s'écoulèrent ainsi... Le jour de mon dix-neuvième anniversaire... Etc...

Dans *Cher Père !* on a le même découpage temporel et le même système de repères faciles, notamment la date fatidique des dix-huit ans :

Depuis mon enfance... Quand j'atteignis dix-huit ans... Un jour... Les choses continuèrent pendant un an... Un jour... A cette époque... Un matin... Etc...

Mon Beau Vagabond est une histoire qui se déroule en un peu plus de vingt-quatre heures : l'unité de temps de la tragédie classique (la similitude n'est pas un hasard) ; les repères sont différents mais leur principe est identique : **Je chantais parce que j'avais vingt ans et qu'il faisait beau...** ; suivent des indications telles que :

J'étais en retard pour dîner... Pendant le dîner... Après le dessert... A minuit... Je ne me réveillai qu'à l'aube... J'avais quelques heures devant moi... Fais-toi très jolie pour le déjeuner... Cinq minutes plus tard... Deux minutes plus tard... Etc...

Après le Silence semble faire exception : le récit débute par une dispute : **La porte claqua sur lui...** ; mais très vite on revient à la règle observée dans les autres nouvelles : **J'avais tout juste dix-huit ans lors de mon premier mariage...**, etc...

De cet ordre du récit on peut tirer deux remarques : le refus des anachronies et l'abondance des repères manifestent un souci de clarté nar-

(6) G. Genette (*Figures III*, Seuil, 1972, p. 71) distingue un troisième sens du mot « récit » : l'acte de narrer en tant que circonstance de la vie d'une personne. Ce sens, qui est premier historiquement, n'intéresse pas notre propos.

native ; d'autre part l'ordre chronologique fait de la consécution un déterminisme — le passé est cause du présent — ; sur la destinée des personnages pèse une fatalité du temps écoulé.

Le sentiment de la fatalité est renforcé par le choix qui est fait du moment où se raconte l'histoire. Le temps zéro, le présent de l'acte narratif est toujours postérieur aux événements racontés. Le récit est au passé : imparfait, passé simple, plus-que-parfait, passé antérieur. C'est le système des mythes, des récits exemplaires dont la fonction est de prescrire une conduite à ceux qui les écoutent. On ne trouve dans ces quatre nouvelles ni passé composé, le temps qui relie le passé au présent, ni futur, le temps des prophéties et des projets (7). Après les événements relatés, il n'y a plus d'histoire, plus d'avenir, mais une fixité achronique, le « bonheur » selon la définition du magazine, c'est-à-dire le mariage.

Autre relation temporelle importante : le rapport entre la durée de la fiction, mesurée en heures, jours, mois, années, et la durée de la narration, mesurée en temps d'écriture-lecture, c'est-à-dire en lignes, paragraphes et pages. On peut parler de rythme du récit, ou, métaphoriquement, de *tempo*. Il n'y a isochronie approximative que dans les dialogues, mais ils sont rares. La narration oscille, en général, entre le raccourci elliptique — **trois mois s'écoulèrent ainsi, les choses continuèrent pendant un an, des années passèrent**, etc... — et l'*andante*, relation d'un épisode en plusieurs paragraphes : **un jour...**, **le lendemain...** On observe ainsi une alternance de temps faibles et de temps forts, ceux-ci constituant des « scènes », au sens dramatique du terme, des moments cruciaux de la fiction : rencontres, affrontements, renversements de situation, dénouements. C'est là un type de narration très classique, une tradition que tentent de rompre les écritures modernes mais qui est profondément enracinée dans les habitudes de lecture d'un public moyen, notamment par la formation reçue à l'école.

Car c'est un principe de la stratégie narrative de ces nouvelles : il ne faut pas que les formes du récit heurtent les habitudes mentales des lecteurs et retiennent leur attention au préjudice de la fiction. Il importe que le texte soit immédiatement compris pour que son message passe tout entier. Or la compétence des lecteurs correspond à leur niveau d'études. Aussi trouve-t-on des similitudes entre ces récits et certains exercices de la classe de français, spécialement la rédaction dans le premier cycle de l'enseignement secondaire. On retrouve les mêmes types de discours et la même langue : syntaxe, lexique, images. (Une étude diachronique montre plus précisément que les corrélations s'établissent avec les formes de la composition française enseignées il y a dix ou vingt ans, lorsque les auteurs et les lecteurs des nouvelles d'aujourd'hui étaient à l'école).

Les temps forts du récit sont des « narrations », au sens scolaire cette fois du terme, c'est-à-dire des récits d'événements émaillés de répliques en style direct introduites par **...lui demandai-je, ...s'écria-t-il, ...dit en riant Annie**. Les temps faibles, évocation des longues durées, sont, toujours selon la terminologie scolaire, des « descriptions » : **Notre bar était prospère. Le samedi soir...** etc... Les « portraits » sont sommaires (nous en reparlerons). Enfin le récit est jalonné de sentences, tout un discours injonctif où s'exprime une éthique :

(7) Voir E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, Gallimard 1966, pp. 237-250 : « Les relations de temps dans le verbe français ».

Etre trop doux devant certains êtres leur donne sur vous trop de pouvoir — Il ne faut pas juger, Nicole! — Tu n'as pas le droit d'épouser un homme que tu n'aimes pas.

Ces aphorismes sont des phrases prescriptives, souvent à l'infinitif ou à l'impératif, des paroles en styles direct, ce qui marque leur importance. Observons que ce n'est jamais l'héroïne qui les prononce, mais une autre personne qui a qualité pour le faire : un père, une mère, plus souvent un fiancé (qui sera bientôt un autre père), une amie plus sage qui tient lieu de confidente, exceptionnellement un enfant donnant des leçons aux adultes (« La vérité... »).

La langue employée semble, à première analyse, étrange. Elle est faite de tournures désuètes : **Toujours est-il que...**, **Nous passâmes au triple galop**, d'un lexique démodé :

Un grand diable avec un vieux pantalon de toile — Une jeunesse bruyante bavardait ferme autour des petites tables — Les rires fusèrent de plus belle — C'est une croqueuse de diamant — Ce fut un galop effréné — etc...

et surtout de clichés plus qu'usés :

Nous, ses enfants, innocentes victimes du drame — l'éclatai de rire comme une écolière, le visage enfoui dans ma serviette — Sa colère éclata comme un coup de tonnerre — La porte claqua comme un coup de feu — Ses yeux se mirent à lancer des éclairs — Je surpris la flamme menaçante qui brillait dans l'œil de mon père — Ce murmure de l'eau n'est-il pas la plus belle musique du monde? — Une joie immense me soulevait — etc...

Ce qui étonne, plus que la platitude de ces images, c'est leur incongruité et plus encore leur nombre : un relevé systématique en retient plus de cent pour ces quatre nouvelles. Ce ne peut être que voulu, ou du moins motivé : de tels clichés sont, pour les lecteurs de *Nous Deux*, à la fois insolites et familiers ; ils ne sont pas une manière usuelle de parler, mais ils rappellent certains travers d'écriture des rédactions faites à l'école. D'où la séduction qu'ils peuvent exercer : ils renvoient à ce qui est considéré comme du beau style, du style « relevé » ; ils donnent l'illusion d'originalité et la sensation de « littérature » ; ils dépaysent et entraînent l'imagination loin de la quotidienneté, obscurément vers quelque chose d'une enfance transfigurée par le rêve (8).

Un dernier élément de la technique narrative doit être mentionné : le choix de la *voix* qui parle. C'est toujours l'héroïne qui raconte son histoire ; elle est en même temps personnage principal et narratrice ; on la connaît intimement et son destin seul importe. Par ce moyen, l'identification des lectrices à l'héroïne joue sans obstacle ; d'autre part l'unicité de l'instance narrative — regard sur le monde et voix qui raconte — rend la vérité univoque, élimine toute tension idéologique et donne à ces récits un plus grand pouvoir prescriptif (9).

(8) Symétriquement les lecteurs de Céline ou San Antonio, qui appartiennent à des milieux plus cultivés — cadres, professions libérales — croient pratiquer une langue populaire, argotique, et goûtent le plaisir de « s'encanaller ». C'est, avec une rhétorique inverse, la même illusion.

(9) Au contraire, dans *Les Disparues du Train Vert*, la nouvelle destinée à Monsieur, le narrateur est une voix anonyme, un spectateur non impliqué dans l'action : le récit n'exerce pas la même pression idéologique.

Ainsi une stratégie narrative concertée produit une écriture efficace, assure la transitivité du message, crée un dépaysement, favorise les processus d'identification : tout, dans cette écriture, concourt à la mise en condition des lectrices.



Le second niveau de l'analyse a trait — pour reprendre les deux sens du mot « récit » — non plus à la « narration » mais à la « fiction ». Des formes de la fiction, nous retiendrons les actions, les situations, les personnages et les décors. Il s'y exprime en clair une idéologie qui donne leur sens à ces nouvelles et, par extension, au magazine qui les diffuse.

A. Les quatre récits qui nous occupent mettent en présence une femme et deux hommes. Dans *Sous le Joug*, Nicole, après un flirt sans importance avec un jeune homme **sans situation stable** rencontre celui qu'après diverses péripéties elle finit par épouser :

...avec ses vingt-sept ans et sa condition de fermier, il m'apparaissait comme un être solide et sûr.

Dans *Mon Beau Vagabond*, Violette, sur le point d'épouser le riche fiancé que sa tante lui destine mais **qui pourrait être son père**, tombe amoureuse d'un beau vagabond qui se révèle être un jeune producteur de cinéma :

Des millions derrière lui. Son père est richissime.

Dans *Après le Silence*, Cécile, après un mariage malheureux avec un voyou, trouve le bonheur en épousant un homme sérieux et travailleur, **promis à une belle situation**.

Cher Père ! offre un canevas différent mais on retrouve toujours une situation triangulaire : Marianne, pour tirer son père des griffes d'une **intrigante**, se laisse courtiser par le frère de celle-ci ; elle manque ainsi de perdre celui qu'elle aime.

L'intérêt de l'analyse est d'abstraire de ces récits des règles générales de composition, des constantes morphologiques :

1. Chaque intrigue est construite comme une « quête ». Ce type d'action, des romans de chevalerie aux romans policiers, est sans doute le schéma le plus répandu dans la littérature de fiction ; seul change l'objet de la quête et du désir. Ici cet objet est, pour l'héroïne, le « bonheur », c'est-à-dire le mariage avec un homme à la fois jeune (pas trop pourtant) et riche ; ce mariage est une fin sentimentale et un aboutissement social.

2. On peut identifier, en surimpression à la « quête », d'autres schémas d'intrigues traditionnels : ainsi, dans *Mon Beau Vagabond*, les jeux de l'amour et du hasard. D'autre part la « quête » de l'héroïne est le moyen de son « éducation » : éducation sentimentale certes, mais également éducation professionnelle et éducation ménagère qui servent, bien sûr, l'éducation des lectrices. Celles-ci découvrent l'utilité de faire ou de reprendre des études de commerce ou de secrétariat, la nécessité de se recycler (par des cours du soir, bien entendu, et non en prenant un congé à la charge de leur employeur (10). Elles apprennent, de Nicole, la conduite à tenir quand on leur téléphone à leur travail :

(10) Selon une loi du 16 juillet 1971, nulle part mentionnée, semble-t-il !

Je ne restais que quelques secondes en ligne et mon service n'en souffrait pas.

Elles reçoivent des conseils de maîtresse de maison et de mère de famille : **Je réparei le désordre de la veille, fis le ménage et la vaisselle...** dit Violette, et Nicolas s'exclame : **Ma maison est devenue un palais** ; Cécile prépare un **gros gâteau** pour accueillir Jean-Jacques après la dispute ; elle dit encore : **Ma tendresse pour [ma fille] me donnerait la force de surmonter tous les obstacles**. Les lectrices trouvent même des informations juridiques : **« Tu approches de ta majorité, explique Charles à Nicole ; tu peux demander ton émancipation »**. (Ces aspects de l'éducation de l'héroïne — et des lectrices — correspondent aux rubriques « pratiques » du magazine : « orientation professionnelle », « apprentissage ménager », « conseils aux mamans », « cordon bleu de la semaine », « problèmes juridiques », etc...).

3. Le bonheur n'est jamais donné. Comme dans tous les récits de quête, il vient au terme d'une suite d'épreuves où l'héroïne fait figure de victime pathétique. Nicole, sous le **joug** de son père qui la bat, est serveuse de bar pendant que ses camarades de lycée s'amuse ; elle doit renoncer à Bernard ; elle fuit Bordeaux, devient serveuse dans un restaurant de la banlieue parisienne pour un **modeste gain** (mais elle a des **goûts simples** !) ; ce n'est qu'après toutes ces aventures qu'elle rencontre Charles... et **sa petite ferme modèle**. Violette, avant de savoir qu'elle épouse un cinéaste, doit renoncer à la fortune et accepter l'idée d'une vie de dénuement. Cécile, après son premier mariage, connaît la honte et la misère, doit lutter pour élever sa fille. Marianne n'épouse Albert qu'après avoir risqué son **bonheur** pour sauver son père des griffes de Sylvie... Les péripéties du récit produisent des effets tout classiques de « terreur » et de « pitié » ; mais toujours l'inquiétude et la *suspense* sont suivis d'un dénouement heureux.

4. Les épreuves sont le rachat d'une faute ; son « bonheur », à la fin, témoigne à l'héroïne qu'elle est pardonnée (Par qui ? Dieu est absent de ces nouvelles ; le jugement est celui d'une instance sociale qui n'est pas désignée mais que caractérise un système de valeurs sans équivoque). Par exemple Cécile, pour s'être laissée séduire par un voyou hâbleur, se trouve, après la mort de celui-ci (il s'est tué au volant d'une voiture volée), en **butte** à l'hostilité des voisins ; elle part avec sa fille, trouve un petit emploi de sténo-dactylo et travaille dur pour devenir enfin **secrétaire dans une grosse agence immobilière**. Son pardon social, si l'on ose dire, est progressif et se traduit dans sa situation matérielle : elle passe de la chambre d'hôtel au **meublé**, puis à un **véritable appartement**. Mais la rencontre de Jean-Jacques ne met pas fin à ses épreuves ; ils commettent tous deux la faute de faire leur passé, et ce n'est qu'après une confession réciproque — et le repentir : **Nous ne le ferons plus** (11) — que leur ciel devient tout à fait bleu.

5. L'effort et le mérite ne sont pas les seules voies du bonheur (sinon bien des lectrices pourraient s'étonner de leur sort !). Il y a aussi la chance. Le hasard intervient dans la destinée des personnages. Il est la part du rêve et il est lié, souvent, au temps des vacances. Ainsi c'est à la montagne que Violette rencontre Nicolas. La vie apparaît comme une vaste Loterie Nationale où il faut tirer le bon numéro.

(11) Voir note 5 p. 7.

B. L'action d'un récit se développe à travers une suite de « situations » : constellations de personnages, rapports de forces. Des liens se nouent et se dénouent, modifiant les forces en présence et changeant les constellations. On peut décrire chaque situation à partir de schémas actantiels simplifiés (12). L'héroïne (le sujet) dans sa quête du bonheur (l'objet) trouve des appuis (les adjuvants) et des obstacles (les opposants). Le sujet reste du début à la fin du récit le même personnage mais la figure de l'objet change (Bernard puis Charles, Georges puis Nicolas, Robert puis Jean-Jacques, etc...) et le système des adjuvants et des opposants anime toutes les péripéties narratives : les adjuvants deviennent plus nombreux, plus efficaces ; les opposants disparaissent (ils meurent), sont neutralisés (le père de Nicole cesse de s'opposer à son mariage) ou deviennent des adjuvants (la tante de Violette se félicite de sa rencontre avec Nicolas). On peut dessiner, pour chaque récit, les constellations initiale et finale, puis étudier les transformations opérées (12).

Il est intéressant, d'un point de vue thématique, d'analyser la qualité des liens qui unissent l'héroïne aux divers personnages. L'amour qu'elle connaît est, sans nuances, ou une erreur coupable ou la parfaite harmonie. Mais ce qui caractérise, de façon plus essentielle, sa situation, c'est le rapport de sujétion qu'elle entretient avec les autres personnages : elle n'est jamais majeure. Nicole passe de la tutelle de son père au service des patrons du restauroute et à la soumission à Charles ; Violette subit l'influence de sa tante, puis de son amie Dany, avant d'épouser Nicolas ; etc...

L'inventaire des actants montre que les forces agissantes ne sont jamais des groupes, des organisations, des classes sociales : le patronat, le prolétariat, les syndicats, les partis, etc... Les relations sont toujours interpersonnelles, unissent ou opposent des individus en des rapports privés ; il n'est question ni de luttes sociales, ni de dissensions politiques. Plus généralement la collectivité n'est jamais décrite en tant que corps organisé responsable du sort de ses membres. Certains problèmes sont ainsi éludés : lorsque Nicole, à dix-neuf ans, quitte son père et débarque seule à Paris, elle n'a aucun des ennuis qui mettraient en cause la société et ses « tolérances » ; au contraire, elle a la chance de trouver immédiatement un emploi et des patrons plus secourables qu'un père. De même les « disparues du train vert » ne sont pas les victimes d'une « traite » réprouvée mais tolérée ; ce sont des jeunes filles enlevées par un fou maniaque (13). La société, dans son principe et dans ses valeurs, n'est nulle part justifiée ni condamnée (une justification impliquerait qu'une mise en question est pensable). Ce qui arrive aux personnages n'est pas lié à leur condition sociale.

C. L'étude des personnages confirme ces orientations idéologiques. Nous avons dit que les portraits sont sommaires. Il y en a pourtant. Au fil des récits on voit se dessiner ces « êtres de papier » qui donnent l'illusion de personnes. Voyons les traits qui les composent.

1. Un portrait est d'abord l'indication de l'âge. L'héroïne précise toujours le sien et note celui de ses partenaires masculins et de ses amis. Cette information est parfois le seul élément de description. L'âge est un critère

(12) Voir les analyses de Greimas : *Sémantique structurales*, Larousse, 1966, pp. 172-191 ; revue *Langages* n° 31, septembre 1973. Voir pour les développements de cette syntaxe narrative le n° 11/12 de *Pratiques*.

(13) Ce fou est de surcroît un psychiatre célèbre (rien, décidément, n'est fortuit dans ces récits !).

essentiel de classement : par rapport au mariage qui est le but de l'héroïne et le terme de l'histoire, il y a les garçons trop jeunes, les prétendants trop vieux et ceux qu'elle peut épouser ; dans le système des générations, les compagnons d'âge, amis, camarades, s'opposent aux parents, aux tantes, aux patrons, etc...

2. Rien n'est dit en général sur le physique des personnages. En revanche on s'occupe beaucoup de leur allure et de leur tenue vestimentaire, de façon normative plus que pittoresque, l'éloge ou la critique n'étant pas un jugement de goût mais un jugement moral.

Nicolas est habillé d'une manière désinvolte mais élégante ; Georges, le prétendant riche est maladroit de sa personne ; Robert, le premier mari de Cécile était élégant et faisait faire à sa voiture des démarrages spectaculaires. Beau parleur avec cela. Parmi les jeunes filles, Caroline, l'abominable créature qui s'est mis dans la tête de se faire épouser par Georges s'avance d'une démarche ondulante et déploie tout l'éventail de ses charmes ; Sylvie, la petite intrigante qui veut séduire le père de Marianne s'assoit dans le fauteuil, croise ses jambes, noue ses mains autour de ses genoux découverts par sa jupe très courte, etc....

L'allure n'a pour objet que d'exprimer un comportement moral.

3. Les personnalités se réduisent au tempérament, qui tient lieu de fatalité interne comme le hasard est une fatalité externe : Au lycée ma douceur naturelle me valut... Le naturel classe les individus en bons ou méchants, sympathiques ou antipathiques. Un adjectif les caractérise et les juge : violent, paresseux, lâche, rêveur...

Les seuls sentiments éprouvés et manifestés sont l'amitié, l'amour et l'antipathie : sentiments entiers, qui naissent et changent sans motifs. Pour l'amour, on pourrait parler de coup de foudre ; il est déclaré dès la première rencontre ou au cours d'une promenade ; il est suivi d'un long baiser, plus tard d'un tourbillon irrésistible ; mais entre le baiser et le tourbillon, Nicole, par exemple, a pu visiter la ferme modèle de Charles :

Quel contraste avec le bar bruyant de mon père ! Quelle vie saine et passionnante on y menait !

4. La profession des personnages est de toute importance. Mais il faut distinguer. L'héroïne exerce un métier modeste : serveuse, sténo-dactylo, au mieux secrétaire. Chez les partenaires masculins au contraire, on observe une grande diversité : cultivateur, cinéaste, cadre, exploitant forestier, artisan... (jamais ouvrier ni employé). L'héroïne quitte son métier après son mariage pour devenir la collaboratrice de son mari.

L'absence de travail est une faute morale, jamais la conséquence d'une conjoncture économique. Et changer trop souvent d'emploi est une tare, un signe d'insatisfaction qui caractérise les mauvais garçons et, pire, les révoltés :

Il changea je ne sais combien d'emploi. En vérité, ce qu'il aurait voulu, c'est gagner beaucoup d'argent, facilement et très vite. N'y parvenant pas il devint amer, révolté...

5. Le symbolisme des noms propres, les correspondances qu'on se plaît à trouver entre un prénom et un destin ne sont pas exploités : les personnages ont les noms de tout le monde : Nicole, Caroline, Céline, Marianne, Sylvie... Bernard, Charles, Gérard, Nicolas, Roger, Jean-Jacques... Tout au plus relève-t-on ici ou là des fantaisies d'auteur : Charles, qui sauve Nicole du joug de son père, s'appelle Lancelot, et Sylvie, qui séduit le père

de Marianne afin de le ruiner, se nomme Rougon. Réminiscences littéraires évidentes : clin d'œil — sans conséquence.

D. Une autre forme de la fiction mérite qu'on s'y arrête : les décors. Deux des quatre nouvelles étudiées — *Sous le Joug* et *Après le Silence* — débutent en province, se poursuivent à Paris. Les décors du travail (bar, restaurant, bureau d'entreprise...) et de la vie privée (chambre d'hôtel, « meublé », appartement...) ressemblent fort au cadre de vie quotidien des lectrices du magazine.

Au contraire l'histoire de *Mon Beau Vagabond* se déroule pendant les vacances, à la montagne, dans un décor que bien des lectrices ne connaissent qu'en carte postale ou par des photos de publicité. C'est la part du rêve. Toute une panoplie d'accessoires contribue à la couleur locale et aux « effets de réel » (14) : un hôtel dans un parc, l'Hôtel des Cimes, bien entendu, où l'on s'habille pour déjeuner et pour dîner, des courts de tennis, une rivière où l'on pêche, un lac où l'on se baigne, un torrent que l'héroïne traverse à gué, la nuit, dans les bras de Nicolas, un chalet perdu dans la forêt, avec une seule fourchette pour deux, etc... L'histoire de *Cher Père !* se passe dans un pays de forêts ; les lieux du drame sont une scierie, un chalet, une auberge ; des scènes dramatiques ont lieu à cheval ; Olivier loue un alezan au club hippique ; Marianne pratique tous les sports et sa compétence de cavalière éclate dans des suites de clichés comme ceux-ci :

Merlette fit un écart, puis un bond en avant. J'entendis derrière moi le martèlement des sabots de l'alezan et cinglai ma monture de ma cravache, ce que je ne faisais jamais. Ce fut un galop effréné.

Voilà de quoi faire rêver des lectrices entassées dans un métro ou un train de banlieue !

Parmi les silences significatifs, notons que si l'on parle du travail de la serveuse de bar, on ne décrit jamais la vie de bureau, les rapports professionnels des employés entre eux. Il n'y a non plus aucun décor de fabrique, d'atelier ou d'usine (Mais il faudrait étudier plusieurs numéros du magazine pour s'assurer de ces faits).



Cette étude de quatre nouvelles simples constitue, avec des élèves, un travail méthodique et facile sur des structures de récits. Elle permet, en même temps, d'analyser l'idéologie et la fonction sociale du magazine qui les publie.

1. Les formes de la narration ne sont jamais arbitraires. Ici, elles concourent à mettre les lectrices en condition. Le « destinataire » du message, selon la terminologie de R. Jakobson — la « cible », comme disent les publicistes — apparaît en filigrane dans la texture même des récits. Les héroïnes — jeunes filles et jeunes femmes, ouvrières ou employées, généralement citadines — sont des représentations idéales des lectrices réelles. L'analyse sémiotique, dans la détermination du public de *Nous Deux*, rejoint l'enquête sociologique.

L'identification opère par projection et compensation. Les lectrices peuvent se reconnaître, à peu près, dans les héroïnes ; mais l'issue des récits est une réussite sociale fantasmatique : le rêve compensatoire pallie les frustrations de l'existence.

(14) Voir R. Barthes, « L'effet de réel », dans *Communications*, n° 11 1968, pp. 84-89.

Les constantes qu'on relève dans les figures d'héroïnes composent un stéréotype féminin qui nourrit des rêves, mais aussi, comme les mythes, intime une conduite ; il devient un modèle à imiter. C'est ici qu'on perçoit la fonction politique des récits : détourner les lectrices de l'action réelle : le comportement mimétique est concrètement inefficace.

2. Ces nouvelles manifestent un système d'idées-forces et de représentations, des « culturèmes » qui composent une idéologie cohérente et contraignante.

Il y apparaît que la vie est un tissu d'épreuves et de **chances**. Une femme ne s'accomplit que dans une certaine forme du mariage : avec un homme un peu plus âgé qu'elle, travailleur et ayant (ou promis à) une **belle situation**. L'amour qui semble occuper une place privilégiée, n'est qu'une attraction mal définie, objet d'une peinture particulièrement indigente ; sa fonction est surtout sociale. Le mari remplace les parents ; il tient lieu de « Père » au sens psychanalytique du terme.

Le célibat est une situation toute provisoire ; l'union sans le mariage est une anomalie — et d'abord une faute sanctionnée par une grossesse : **Un jour je m'aperçus que j'attendais un bébé**, dit Nicole. On ignore la contraception, *a fortiori* l'avortement. La venue de l'enfant exige de **régulariser** la situation : à Nicole, qui hésite par peur de son père, Charles déclare :

Tu ne veux pas que notre enfant vienne au monde dans un foyer qui n'en serait pas un !

(Encore faut-il noter une évolution de cette éthique : dans un récit antérieur à ceux que nous analysons, on trouve l'histoire de deux fiancés, sages pendant des années et qui cèdent à la passion la veille de leur mariage : il se tue en voiture en rentrant chez lui, elle est enceinte et expie sa faute pendant des années). Quant au divorce, il est un privilège des hommes ; Cécile ne se remarie que parce que son premier mari est mort.

La fonction économique du mariage explique qu'une séductrice soit toujours une voleuse ; il est admis qu'elle n'a en vue que la fortune de celui qu'elle séduit... quand ce n'est pas, comme dans *Cher Père !*, la caisse qu'elle cherche à emporter !

L'univers de ces nouvelles est manichéen. Toute conduite est affectée d'un coefficient moral. C'est un monde de la faute, de la punition, du repentir, du rachat, du pardon — marqué par la morale chrétienne, mais sans métaphysique : sans Dieu ni dogme.

3. Il est bien évident que de tels récits ont une fonction de « maintenance » et de reproduction indéfini de l'état des choses. Le système économique et social apparaît comme une réalité immuable ; on n'en discute ni l'existence ni les formes. C'est la démarche caractéristique d'une idéologie dominante : présenter une structure sociale historique et transitive comme un ordre naturel intangible ; les conduites suggérées, l'idéal de vie proposé, sont conformes aux lois de la société existante ; la réprobation vise les anomalies et les révoltés. Aucune action susceptible de remettre en cause l'ordre établi, n'est évoquée ou envisagée.

Ce constat permet des déductions, non sur l'idéologie des auteurs, les « nègres » chargés d'écrire ces textes, mais sur les groupes d'influence qui produisent et diffusent une telle « littérature ». *Cui prodest ?*



On peut imaginer d'exploiter et de prolonger les résultats obtenus dans deux directions : une réflexion sur les récits, une étude d'ensemble d'un magazine.

Entre *Sous le Joug*, *Mon Beau Vagabond*, *Après le Silence...* et *Germinal*, *La Condition humaine*, *La Chute...* la différence n'est pas de nature, mais d'abord de complexité structurelle et aussi de « valeur » (C'est à l'étude comparative de le prouver). Ces textes sont tous des fictions ; ils font partie de l'univers des récits.

Des nouvelles fortement stéréotypées permettent de « rôder » des concepts théoriques : le travail est simple, les outils sont rudimentaires, les résultats vite apparents. On peut ensuite procéder à des études de récits plus complexes — avec des outils plus sophistiqués et des résultats d'un tout autre intérêt. On ne saurait ici proposer un programme d'étude ; bornons-nous à quelques exemples.

Le système temporel d'un récit peut comporter des retours en arrière, des parallélismes, des enchâssements, des projections dans l'avenir, des ellipses, qui classent un texte, lui donnent son caractère de récit d'aventures ou de confession, de mythe ou de prophétie ou d'exposé logique ou clinique d'un cas : c'est l'organisation temporelle qui fait de *Germinal* une épopée et de *La Chute* une parodie de psychanalyse.

L'ambiguïté du sens naît souvent de l'hésitation du lecteur à identifier l'instance narrative : un roman par lettres, en changeant le locuteur, permet déjà l'ambivalence ; plus subtilement Gide, Malraux, Camus... dissolvent le locuteur en une pluralité de points de vue : c'est une source de polysémie indéfinie.

Des études comparatives permettent de voir comment évolue un schéma d'action canonique : celui de la quête, par exemple, depuis les mythes de conquête ou d'initiation jusqu'aux récits les plus modernes : science-fiction et policier.

La construction des personnages obéit à des lois qui sont propres à chaque écrivain. Déceler ces lois permet de montrer que les personnages ne sont pas des personnes ; qu'ils ont une fonction double : dramatique et idéologique ; qu'ils répondent à des exigences proprement narratives et non au souci (pourtant affiché par les auteurs) d'imiter le réel. C'est pour les besoins du récit que Balzac mêle les théories incompatibles de Lavater et de Gall, que Zola transpose les thèses de Claude Bernard et du Docteur Lucas. Chez Dostoïevski, il est constant qu'un personnage agisse à l'opposé de ce que l'on attend : c'est là un effet dramatique très sûr. Les personnages proustiens supposent souvent que leurs interlocuteurs dissimulent ou mentent : d'où certaines analyses en spirale. Le monologue intérieur, la « sous-conversation » n'ont rien à voir avec le *stream of thought* ou l'inconscient mais sont riches d'effets narratifs... Il faut cesser de prendre les romanciers pour des psychologues ou des psychanalystes.

Des rapports existent, au sein d'une même pratique sociale — l'écriture de fiction — entre les textes « littéraires », l'infra-littérature et les exercices scolaires. Quels liens ont, avec la rhétorique des collèges et la « haute grammaire » des années 1830, les romans de Flaubert ? ou avec les manuels de composition française du début de ce siècle, les romans de Camus, de Malraux ou de Sartre ? On commence à poser ces questions ; les réponses éclairent la technique narrative de ces auteurs, une relation d'influence et de contestation,

d'imitation-transformation (15). Mais il y aurait à s'interroger sur les relations triangulaires « école-littérature-infralittérature » : c'est un aspect majeur de l'« intertextualité » — qui appellerait ici un plus long développement théorique et des exemples.



L'étude présentée ici peut encore être la première étape d'une analyse globale du magazine et d'une réflexion sur les media.

Pour cela il faudrait considérer l'économie du numéro, inventorier et classer les rubriques, mettre en parallèle la littérature de divertissement — nouvelles, romans-photos — et la littérature d'information et de prescription — éditorial, horoscope, courrier du cœur, conseils pratiques, publicité.

Chaque type de message a ses règles d'écriture et sa stratégie discursive : une langue, une syntaxe, une rhétorique. Un « cas » du courrier du cœur est construit comme un récit interrompu et la logique de la réponse a beaucoup à voir avec la casuistique (dont Pascal nous donne des exemples dans les *Provinciales*). L'étude de la syntaxe et des contenus d'un horoscope montre que, sous couleur de prédiction, cette rubrique est prescriptive et intime aux lecteurs une conduite. Les romans-photos et la publicité possèdent des codes iconiques simples et il est aisé d'en recenser les procédés et les clichés.

Ces analyses diverses révèlent la très forte unité idéologique du magazine. Ainsi, dans le numéro qui nous occupe, le roman-photos *Bovary 73* est, comme l'indique un avertissement, **une version moderne [...] en images d'aujourd'hui où Emma devient le symbole de ces femmes trop romanesques et trop rêveuses, insatisfaites par la réalité, qui ne peuvent s'adapter aux règles du mariage** ; les effets de l'éducation religieuse d'Emma, la médiocrité de Charles, le contraste entre l'austérité bourgeoise et le faste aristocratique, tout cela a disparu. Le courrier du cœur et l'horoscope suggèrent la même image féminine que les nouvelles : employée soumise, bonne ménagère, socialement et économiquement mineure. Les rubriques pratiques, nettement prescriptives, vont dans le même sens. La publicité est tout aussi significative : sur vingt-neuf annonces, neuf offrent des moyens de **maigrir sans régime** à des lectrices dont l'ordinaire est le sandwich ou la cantine d'entreprise, et un des seuls luxes la pâtisserie ; d'autres publicités proposent de rendre les cheveux souples et gonflants, d'allonger les cils ou les ongles, d'émailler les dents **comme les vedettes de cinéma**, de supprimer les poils, de **désincruster les points noirs du visage** ; quelques-unes concernent des produits ménagers : la lectrice doit savoir se rendre agréable à regarder pour son mari ou son chef de service, et bien choisir le produit qui nettoie **les carrelages de l'entrée ; les vitres ; la baignoire où [elle] fait couler un bon bain chaud à [son] mari ; les chandails qu'il enfle en rentrant du bureau...**

La fonction de « maintenance » sociale est bien celle de la totalité du magazine auquel s'appliquent les thèses de L. Althusser sur les « Appareils Idéologiques d'Etat » (16).

(15) Voir R. Balibar, *Les Français fictifs*, Hachette, 1974.

(16) L. Althusser, « Idéologie et Appareils Idéologiques d'Etat », dans *La Pensée* n° 151, mai-juin 1970 ; repris dans *Positions*, Editions Sociales, 1976.

On peut élargir l'étude à d'autres magazines ou l'ouvrir à des formes de messages tels que la presse quotidienne, les hebdomadaires, les bandes dessinées, la radio, la télévision... Certes une sémiotique des media, dans l'enseignement secondaire, ne saurait être que fragmentaire. Mais quelques études comme celle que nous avons retenue alertent les élèves et leur donnent les moyens intellectuels de défense contre des agressions devant lesquelles ils sont trop souvent démunis.

