

Article

« Le titre comme séduction dans le roman Harlequin : une lecture sociosémiotique »

Margo Nobert

Études littéraires, vol. 16, n° 3, 1983, p. 379-398.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500622ar>

DOI: 10.7202/500622ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

LE TITRE COMME SÉDUCTION DANS LE ROMAN HARLEQUIN ¹

margo nobert

Harlequin c'est un « monde merveilleux » à découvrir au dire de la publicité, mais c'est aussi et bien plus l'effort d'une maison pour conquérir son public-cible : la femme. Une fois attirée par le produit publicisé, elle se laisse séduire par le titre. L'éditeur promet du rêve, de l'aventure, de l'évasion, de la détente et de l'amour — toutes valeurs universelles ou leurs ersatz — à des millions de femmes dans plus de 90 pays et dans près de vingt langues différentes. Devant le présentoir de la maison Harlequin, l'acheteuse dispose d'une information au moins sommaire sur le type de discours qui lui est offert. Si elle est déjà conquise par le produit Harlequin, qu'est-ce qui est susceptible d'orienter son choix vers un livre plutôt qu'un autre ? Mises à part les inconditionnelles, et elles sont nombreuses, qui achètent toute la production, il y a celles qui font un choix, et ce choix nous formulons l'hypothèse qu'il est en partie influencé par le titre du roman. Certains titres séduisent l'acheteur, d'autres pas ; et cela l'éditeur l'a bien compris.

Par son surgissement du flot, du flux, ou mieux du flou de la multitude des caractères imprimés, par son évidence même, par son écart avec le texte, le titre peut se définir comme un lieu marqué qui sollicite l'attention. Tout à la fois « discours sur le texte » et « discours sur le monde » — l'expression est de Henri Mitterand ² —, d'entrée de jeu il distribue au lecteur les premiers éléments servant au décodage de ce double discours.

Pour mieux cerner le phénomène Harlequin, par la voie du titre, mais encore et surtout pas sa voix, tentons de répondre à quatre questions : qu'est-ce que le titre ? que fait-il ? comment le fait-il ? et pourquoi le fait-il³ ?

Il ne s'agit pas, bien sûr, d'une analyse sémiotique au sens strict, car les composantes syntaxiques et sémantiques ne sont pas étudiées de façon systématique mais seulement dans leurs aspects les plus significatifs. Portant au plan syntaxique sur l'actorialisation, la spatialisation, la temporalisation, et au plan sémantique sur la thématisation et la figurativisation, l'analyse se situe presque essentiellement au niveau du discours proprement dit, niveau de surface par rapport aux structures plus profondes du niveau sémio-narratif dans le parcours génératif du discours ; et elle puise dans la théorie greimassienne les éléments susceptibles d'apporter des réponses aux questions posées. Notre but premier n'est pas de vérifier la pertinence d'une théorie, mais bien d'en apprécier le caractère heuristique pour l'analyse d'un certain type de textes. Et cette lecture, parmi d'autres possibles, se fait dans une perspective sociologique intéressée tant par les moyens de communication que par leur finalité sociale. Dans cette optique, notre étude devrait contribuer à faire avancer la réflexion sociosémiotique encore à ses balbutiements.

1. Qu'est-ce que le titre ?

1.1 « Étymologiquement, écrit Maurice Hélin, le titre est une étiquette (*titulus*) : appendue à l'extrémité du bâton (*umbiculus*) sur lequel s'enroulait la bande de papyrus qui constituait le *volumen*, elle dispensait de dérouler celui-ci pour connaître l'auteur de l'œuvre ou la matière de l'ouvrage... »⁴ Du point de vue lexicologique, écrit-il encore, c'est l'« inscription en tête d'un livre, destinée à l'identifier, ordinairement par le nom de l'auteur et par une référence plus ou moins adéquate au contenu de l'ouvrage. »⁵

1.2 Proprement fonctionnel au début, il faudra attendre le XVI^e siècle pour voir apparaître le « titre en coup de poing », selon l'expression de Jean-Louis Flandrin⁶, le titre qui tente d'annoncer le contenu de l'ouvrage. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, le sous-titre souvent explicatif se subordonne au titre. À partir du XIX^e siècle, titre et sous-titre ont souvent tendance

à devenir moins explicites par rapport au texte, à se situer à un niveau d'abstraction logico-sémantique plus profond ; abstraction qui a conduit aujourd'hui à l'apparent hermétisme de certains titres⁷. Mais non de tous les titres ; pas des titres du roman populaire, à tout le moins ; et surtout pas des titres du roman Harlequin.

2. Que fait le titre ?

2.1 Le titre remplit d'abord une *fonction identificatonnaelle*, ou appellative, ou classificatrice, en ce sens qu'il sert à identifier l'ouvrage. Il renvoie au livre en lui-même et il en définit le « genre » ou le type par rapport à la production de son époque et de toutes les autres à la fois ; l'on peut alors parler de sa fonction intertextuelle. Le titre dit : nous sommes en présence d'un livre de fiction, du « genre » roman. D'emblée il marque l'ouvrage d'un trait particulier.

2.2 Le titre remplit aussi une *fonction dénominative* (ou dénominatrice) en ce sens qu'il nomme un texte particulier ; il lui sert en quelque sorte de nom propre. Il affiche la nature même du texte, il évoque l'esprit de son contenu ; il renseigne donc le lecteur sur le genre de lecture qui lui convient. Il sert à désigner le contenu de l'ouvrage, le texte lui-même. Il s'affiche en l'espèce comme roman d'amour.

2.3 Le titre remplit encore une *fonction de communication* ; il concourt à établir une première relation entre le destinataire et le destinataire. Premier contact, presque phatique, où l'objet s'impose au regard et incite par là même le destinataire à le toucher, à le prendre en main pour en examiner les pages couvertures. D'où la re-connaissance du produit déjà présenté par la publicité, dans ce qui était alors une communication au premier degré. Le titre dit ici : je ne suis pas n'importe quel roman d'amour, je suis un Harlequin.

2.4 Le titre remplit enfin une *fonction d'anticipation* car il crée une attente. Remplissant sa fonction d'information, mais de façon tellement partielle, il pose en fait une question, question à laquelle seul le texte peut apporter une réponse. Le titre dit, et il occulte en même temps ; il dévoile et il voile ; il montre et il cache ; il affirme et il retient. Il pose l'ignorance, créant en même temps le désir de savoir ; et il offre le texte

comme une promesse de satisfaire ce désir : savoir fragmentaire, il implique le non-savoir et impose ainsi le texte en tant que savoir intégral. Bref, par sa fonction médiatrice entre le texte et le lecteur, le titre vise un certain effet : créer un manque.

3. Comment le fait-il ?

Comment le titre remplit-il ses multiples fonctions qui, tout compte fait, peuvent se résumer en une seule : la fonction incitative ? La façon dont il affiche son dire peut être analysée, entre autres, à partir de deux composantes interdépendantes, le sémantique et le syntaxique. D'abord perçu comme signe global, le titre est constitué de signes multiples organisés dans une suite logique et ayant une finalité ; il donne donc à lire le texte dans un certain sens, et à lire un certain sens dans le texte. Ce sens proposé sera par la suite amendé à la lecture du texte, ou il sera confirmé, ou bien il sera infirmé ; et cela à cause des rapports dialectiques entre titre et texte.

Outre les titres dits objectaux qui désignent le texte lui-même dans son entier, en tant qu'objet, ou type de texte selon la forme de l'expression, tels que les *Mémoires*, le *Journal* ou l'*Histoire*, il existe une seconde catégorie, les titres subjectaux — ceux qui désignent le sujet du texte —, et c'est essentiellement à cette dernière qu'appartiennent les titres de notre corpus. Si l'on définit sommairement le récit « classique » comme un événement impliquant un personnage, survenant à un certain moment, dans un certain lieu et en un certain milieu, l'on constate que le titre subjectal fournit un renseignement sur l'un ou l'autre de ces éléments. Suivant le type d'information donnée — toujours partielle et donc essentiellement partielle —, le titre est d'ordre actoriel, spatial, temporel, événementiel, objectal (au sens concret du terme : chose), ou de deux ordres ou plus à la fois.

Sur les 289 titres de notre corpus — les numéros 1 à 289 inclusivement de la collection Harlequin, en traduction française —, il y en a 129 dont le thème global dominant est d'ordre événementiel (*Un mariage de déraison* - 6, *Survint un inconnu* - 44), 81 d'ordre actoriel (*Jordan l'impitoyable* - 11, *Caramuru, l'homme de feu* - 5, *Eve et le mercenaire* - 42), 44 d'ordre spatial (*L'île aux mille parfums* - 8, *L'oasis du barbare*

- 65, *L'île du dieu* - 166), 19 d'ordre temporel (*La nuit de la lune jaune* - 95, *Une nuit et toutes les autres* - 200, *Cet instant entre tous* - 289), et 16 d'ordre objectal (*Le collier d'espérance* - 19, *Des rubis couleur de désir* - 165). Le bilan de cette mise en séries montre à l'évidence l'importance du surgissement de l'événement de même que la focalisation sur la présence de l'acteur dans le romanesque.

3.1 Titres d'ordre événementiel

Mais quel événement vient rompre le cours du temps dans le récit ? Quel élément, d'après le titre, provoque la transformation entre la situation initiale et la situation finale ?

Des deux types d'événements, statiques et dynamiques, mis en relief dans les titres, les premiers sont les plus nombreux, soit 77 titres contre 52 titres. Rêveries, sentiments, notions abstraites, expression de la vie intime, bref tout ce qui traduit un état d'âme compose la série des titres à événement statique. Parmi les 77 titres, 10 peuvent être décrits comme positifs — comme représentant quelque chose de bon dans le contexte du roman d'amour —, et affichent les thèmes de *corps, cœur, amour, espoir, tendresse* (*Un cœur à prendre* - 186, *Une lueur d'espoir* - 199, *Pour être un jour aimée de toi* - 242). Puis 17 titres peuvent être décrits comme négatifs, ou mauvais pour le cœur, et affichent les thèmes de *mensonge, solitude, tourmente, dépit* (*Le prix du mensonge* - 7, *Le piège du dépit* - 59, *Et mes yeux pour pleurer* - 243, *Il pleuvait sur son cœur* - 287). Enfin 50 titres peuvent être décrits comme complexes ou ambigus car ils véhiculent à la fois les contenus sémiques positifs et négatifs, avec des événements se rattachant par exemple aux thèmes de *rêve, destin, attente, secret, cœur, amour, passion, haine, oubli, hasard* (*Chimères en Sierra Leone* - 3, *Quand meurt la nostalgie* - 172, *Une étrange langueur* - 185, *Au risque de l'aimer* - 188). Titres à suspense, et de loin les plus nombreux, ces derniers retiennent sans doute davantage l'attention du destinataire car ils annoncent quelque chose de rassurant et d'inquiétant à la fois.

Les titres à événement dynamique, ou traduisant une action, sont au nombre de 52 dans le corpus. Seize ont un contenu sémique positif dans le sens où ils décrivent une action conjonctive, une action favorisant le rapprochement, le contact entre deux acteurs. On y recense les thèmes de l'amour et du

renouveau, sous les figures, entre autres, du voyage, de la fête, de la valse. (*La valse de l'espoir* - 97, *Je viendrai à ton appel* - 107). Rapportant une action disjonctive ou dénouante, 12 sont décrits comme négatifs. Une thématique de *feu*, de la *malédiction*, de la *destruction* marque une rupture dans le contact, une agression physique contre quelqu'un ou un acte de violence morale (*La malédiction des Mayas* - 83, *Et la jungle s'embrasa* - 88, *Un hiver en enfer* - 148). Enfin 24 titres décrivent un événement complexe ou ambigu, action pouvant être tout à la fois conjonctive et disjonctive; l'on y recense les thèmes de *mariage*, *voyage*, *jeu*, *fuite*, avec, entre autres, les figures de *croisière*, de *prison*, d'*arrivée*, de *noces*. (*Jeux interdits* - 108, *Prisonnières d'une nuit* - 288, *La croisière sauvage* - 41, *Les noces de Satan* - 76).

Si l'événement prédomine dans le roman Harlequin, ce n'est pas l'action qui y est importante mais bien l'état d'âme, les sentiments. L'intrigue amoureuse se situe au premier plan, avec tout son champ sémantique allant du désir secret à la passion ardente, et le roman d'aventure semble se dérouler en contrepoint, comme simple support narratif. L'événement amoureux se présente parfois de façon positive (dans 26 titres); auquel cas il fait allusion à la séquence finale du récit, toujours euphorique. Il apparaît parfois aussi de façon négative (dans 30 titres); il fait alors référence à la presque totalité du récit, à prédominance dysphorique, à l'exclusion toutefois de la séquence terminale. En dernière analyse, c'est le plus souvent sous une forme ambiguë (dans 73 titres), à la fois conjonctive et disjonctive, que s'annonce l'événement: ambiguïté propice à créer le suspense et, du même coup, à attiser le désir de savoir du destinataire.

3.2 Titres d'ordre actoriel

Que dit le titre quand il parle de l'acteur? Quelles informations donne-t-il quant à sa condition sociale, ses qualités physiques et morales, et ses rapports avec les autres ou sa situation sociale et narrationnelle?

Sur les 81 titres d'ordre actoriel, 32 décrivent un acteur portant la marque du féminin, 40 décrivent un acteur masculin, et 9 titres portent les marques et du masculin et du féminin.

Quel est le code social de l'acteur féminin? Elle répond d'abord au nom romanesque de Annabel, Mélisande, Alix,

Sara, Alice, Andréa, Caroline, Jenny, Aurore, Ève, mademoiselle Crusoé; elle porte encore le prénom Fleur (48), ou un nom de fleur qui contraste avec celui de l'autre femme, la faire-valoir, *Mara la cruelle* (230) ou *Une amie nommée Judas* (178). Souvent *prisonnière* ou *captive* (4 fois), parfois *fiancée*, *princesse*, *sirène* (2 fois), *passagère*, *Cendrillon*, ou *gitane*, mais toujours contre son gré. Encore présentée sous la figure d'une toute *jeune fille* (7 fois), une *poupée* ou un *ange*, elle ne connaît pas la *femme* qui sommeille en elle (2 fois).

L'acteur masculin, lui, se nomme Jordan, Nick, Sébastien, Caramuru ou Adam; il est de la famille des Médicis ou *le dernier des Mallory* (57). Quand il n'est pas le *Seigneur de l'Amazone* (72), le *Chevalier de Rhodes* (245), le *prince des ténèbres* (274), le *châtelain des montagnes* (80), le *maître du manoir* (30), il est le *Sicilien à l'anneau d'or* (92), celui qui peut unir mais aussi enchaîner. Quand il n'est pas *l'Espagnol*, le *Caïn*, *l'inconnu* ou *l'étranger* venu des îles ou des mers (3 fois), il est le *mercenaire*, le *gitan* et le *fantôme* (2 fois). Quand il n'est pas figurativisé par le *diable*, *Satan* ou le *démon*, il est tout simplement *l'homme* (5 fois), mais pas n'importe lequel: Il est *l'homme de l'aube* (283), *l'homme de granit* (217), *l'homme de feu* (5). Bien que parfois *mari* ou *oncle*, en lui se cache souvent un *dieu* grec, un *inouvable Dyonisos* (215).

Physiquement, l'acteur féminin est une jeune fille en fleurs, aux yeux clairs; une fille belle, trop belle, telle Annabel (84). Lui, il a un teint de cuivre chaud (132), il est riche et porte un anneau d'or (92); il affiche une allure princière, un air de maître, de grand seigneur (72).

Sur le plan moral, les titres décrivent l'acteur féminin comme faible, sans défense, prisonnière, impuissante, pauvre, craintive, captive, trahie, dépouillée; le thème de la *vulnérabilité* résume bien cet aspect de sa personnalité (15, 27, 32, 73, 195, 212, 221, 288). À l'occasion aventurière (Crusoé), elle se rebelle mais elle est vite apprivoisée, et si elle est menteuse, c'est parce que l'autre est menteur; parfois volontaire, elle porte alors le thème de la *détermination* (22, 46, 111). Plusieurs la présentent comme étant égarée, tourmentée, secrète, angoissée, le cœur tremblant, ayant peur d'aimer; souvent marquée donc par le thème de *l'insécurité* (66, 114, 122, 125, 157). Enfin, le thème de *l'innocence* résume bien ce que

dévoile le titre sur cette jeune fille angélique, adorable, drôle, pure, ingénue et généreuse (39, 62, 150, 175, 201).

Autant la femme est présentée comme fragile, autant le thème de l'*invulnérabilité* marque l'homme : impitoyable, sans merci, maître, seigneur, être de feu, rien ne résiste à sa passion (2, 5, 11, 30, 72). L'acteur masculin affiche aussi le thème de la *fierté* car il symbolise la force, la grandeur, la générosité (57, 80, 245, 274). Rien de cela ne le rend cependant plus accessible ; non, distant, inabordable, il reste étranger, inconnu, aventurier, mercenaire ; bref, il évolue souvent sous le thème du *mystère* (35, 36, 42, 208, 284). Enfin, barbare, démoniaque, vaurien, tyrannique, prêt à tout à l'image de son frère Caïn, il est marqué du thème de la *brutalité* : dur tout comme le métal, tout comme le granit ou le cuivre souvent associés à son nom (65, 78, 118, 162, 175, 217). Mais, en dernier ressort, le tyran se métamorphose en bien-aimé ; la proie de l'épervier se fait tendre et aspire en une conversion du rapace : elle veut en faire son maître et seigneur ; l'homme invulnérable, fier, mystérieux et brutal enrichit donc son panache du thème de la *séduction* (117, 126).

Bien que physiquement beaux tous les deux, sur l'axe sémantique des qualifications morales l'on aurait tendance à définir la femme par les sèmes /bon/ et /faible/, et l'homme par les sèmes /méchant/ et /fort/. C'est aussi ce que les titres donnent à lire sur leur situation sociale et leur position narrationnelle. Explicitement ou implicitement, la femme se trouve rarement en position « forte » ; par contre dans 27 titres elle occupe la position « faible ». Jamais en position « faible », l'homme par ailleurs occupe 24 fois la position « forte ». Les autres titres d'ordre actoriel restent ambigus ou neutres quant aux rapports sociaux et narratifs. Ainsi l'homme est en situation de dominant et la femme dans celle du dominé ; alors qu'elle se trouve en position de manque, il est celui qui possède, et cette possession est souvent indiquée par *du* ou par la préposition *de* qui, entre deux substantifs, marque une relation d'appartenance (*L'anse de l'Espagnol* - 100, *L'ange du démon* - 175, *Le maître du manoir* - 30).

Reste un dernier groupe de titres d'ordre actoriel ceux portant le sème d'/animalité/. Pour qui connaît même sommairement l'univers Harlequin, il y a fort à parier que l'animal du titre est présent explicitement dans le texte, et que de

façon non moins explicite il s'identifie à un acteur humain. Sur 12 titres dont l'acteur est un animal, 3 pourraient être associés à la figure de la femme. *Alouette, petite alouette* (154) et *Papillon de nuit* (183) apportent relativement peu d'information. Par ailleurs *Bas les griffes, petit chat sauvage* (142) semble se rattacher au thème de la femme volontaire : manifestant parfois du caractère et une certaine tendance à la révolte, son maître a tôt fait de la mater. Les autres titres, 9 en tout, mettent en scène un animal dont le magnétisme permet un rapprochement avec la figure de l'homme Harlequin, du moins avec celui décrit avant la séquence finale, celui qui n'a pas encore subi la métamorphose opérée par l'amour ; car il ne faut pas oublier que la première loi du genre est le dénouement heureux (*Les griffes du tigre* - 40, *L'aigle aux yeux vides* - 54, *Le lion de Saracina* - 133). L'aigle, le tigre, l'épervier, le loup, le lion et le faucon sont tous des animaux qui véhiculent, de façon plus ou moins marquée selon le cas, les thèmes d'*invulnérabilité*, de *fierté*, de *mystère* et de *brutalité*, ceux-là mêmes rencontrés chez l'homme. Qui plus est, par leur grâce féline et/ou par leur force sauvage, ils exercent une certaine fascination, un pouvoir de *séduction*, tout comme l'acteur masculin. Il va même parfois jusqu'à partager leur habitat ; voir les titres d'ordre spatial : *En plein cœur de la jungle* (269), *La montagne aux aigles* (77), *Sous l'aile du dragon* (60), *Dans l'ancre du fauve* (4). L'homme est l'épervier gardant dans ses griffes la tendre proie (117) ; il est surtout le loup dans la bergerie (273), où les doux agneaux sont sans doute qui l'on pense. Sur l'axe sémantique, toujours le même schéma : d'un côté s'inscrivent les sèmes /masculinité/, /agressivité/ et /force/, de l'autre, à l'inverse, les sèmes /féminité/, /douceur/ et /faiblesse/.

Dans les titres du roman romantique on trouvait deux fois plus de femmes que d'hommes⁸, ce qui fait dire à Henri Mitterand que c'est « une littérature qui place le lecteur — et la lectrice — en situation de voyeurs, et leur donne la femme comme un objet à lire, à voir, à prendre. »⁹ La situation semble différente dans le roman Harlequin où l'analyse des titres d'ordre actoriel montre à l'évidence une plus grande présence de l'homme comme sujet (40 titres contre 32), et surtout une présence beaucoup plus marquée que celle de la femme. Est-ce à dire que cette collection place la lectrice en situation de voyeuse et lui donne « à lire, à voir [et] à prendre » l'homme

comme objet ? Ne serait-ce pas là un élément essentiel de la fonction incitatrice du titre dans le roman Harlequin ?

3.3 *Titres d'ordre spatial*

La publicité Harlequin promet des héros évoluant dans « des cadres romantiques qui vous transporteront dans un monde nouveau, hors de la grisaille du quotidien ». Celle pour qui le quotidien c'est l'appartement en plein cœur de Londres, New York ou Montréal, le cadre romantique ne sera rien de moins que l'Amazone ou le Mississipi, les Andes ou les Sierra Leone, la Sicile ou les Antilles, les îles grecques Mytilène ou Rhodes dans la mer Égée, l'Andalousie en Espagne méridionale ou le Natal baigné par l'océan Indien, Acapulco sur les bords du Pacifique ou Tripoli port du Liban ou la Libye. Ce sera encore des villes aux noms exotiques comme Valderosa, Malakaï, Sheba, Heimra, Saracina, Yucca, Baccaroo ou Soledad. La grisaille c'est l'ici-maintenant du destinataire; l'exotisme c'est l'ailleurs, peut-être un jour; c'est le pays surtout lointain, étranger à la réalité quotidienne. Ce recensement des toponymes dans les titres donne un aperçu de l'intérêt de l'onomastique dans les textes, incluant bien sûr l'étude des anthroponymes toujours chargés de sémantisme dans le cas de l'acteur romanesque.

Le lieu d'habitation n'est jamais commun dans le sens de courant ou de banal dans le roman sentimental. Le héros loge de préférence dans une somptueuse villa, dans un manoir (30), dans un ranch (*Le ranch de la solitude* - 58), dans un château (*Le château des fleurs* - 48), toujours à l'enseigne du luxe. Si d'aventure il habite une maison, ce n'est pas n'importe laquelle: c'est *La maison au pied des collines* (252), refuge rassurant dans la nature, c'est *La maison des amulettes* (61), à la fois refuge et menace, c'est *La maison de coquillages* (149), à la fois sécurité et fragilité; c'est surtout *La maison des lendemains* (189) où le pluriel renforce l'idée d'espoir en l'avenir par l'idée d'éternité. Il fréquente encore des lieux à son image: les *Arènes ardentes* (50), espaces du sang, du feu et de la passion, ou *La tour des quatre vents* (49), espace de la menace et de la domination. Être de solitude, il ne hante habituellement pas *la ville*, il la préfère *au loin* (191) il cherche refuge *Loin du reste du monde* (268), à la limite *Sur une planète lointaine* (197), lieu propice par excellence au rêve, à

l'évasion. Marquant ses distances par rapport au commun des mortels, l'acteur masculin n'a de limites spatiales que les frontières du globe, et encore !

Alors que la femme est parfois associée spatialement aux figures du désert et de la lande (51 et 27), terres incultes et stériles à connotation dysphorique, l'homme par ailleurs est souvent associé à la nature luxuriante à connotation euphorique, exaltante : nature heureuse figurativisée par la montagne, la mer, l'oasis dans le désert. Rien de moins pour lui que l'exotisme et la sensualité de *L'île aux mille parfums* (8), la paix et la sécurité d'*Une île à l'abri des tempêtes* (155), voire la beauté et la puissance de *L'île du dieu* (166). Il domine la nature, il la possède, il est enraciné dans le sol ; dans cette perspective, il est représenté comme un être chthonien, un être de la terre. Si la femme partage cet espace avec lui, c'est souvent qu'il la retient captive ou prisonnière ; mais pour répondre à l'exigence d'un dénouement heureux, il saura finalement lui rendre cette *prison dorée et chère* (25 et 218) ; pour sa *prisonnière* et sa *Cendrillon* (73 et 212), il en fera *Un paradis caché* (271). Ce thème du paradis — renforcé par les thèmes déjà développés de l'innocence, de la pureté et de l'angélisme — donne de la femme l'image d'un être aérien ; mais cet espace *Entre ciel et terre* (279) est souvent trouble (*Fille de la brume* - 122), *Seule dans le brouillard* - 113, *Alix dans la tourmente* - 125), ce qui accentue l'impression de vulnérabilité de l'acteur féminin.

3.4 Titres d'ordre temporel

Quel discours tient le titre d'ordre temporel (19 titres) dans le roman ? Sur l'axe sémantique de la temporalité, les titres faisant référence au passé sont marqués du sème/négatif/, ceux faisant allusion au futur sont marqués du sème/positif/, et ceux plus nombreux se rapportant au présent sont marqués du sème/complexe/, positif et négatif à la fois.

La référence au passé a presque toujours une connotation dysphorique, tantôt marquée par le regret du temps perdu (*Tant d'années perdues* - 255), tantôt par la nostalgie (*Au nom des jours anciens* - 254), tantôt par l'attente en vain (*Depuis tant d'années* - 12). Pas complètement effacé, le passé a des résonnances dans le présent et l'avenir (*L'eau dormante du souvenir* - 136) ; il porte la marque du sème /continu/. *Est-il*

déjà trop tard ? (105) s'interroge le héros romanesque acculé au désespoir. Face à l'échec du passé, la seule solution reste le futur.

Toujours à connotation euphorique, les titres faisant allusion au temps à venir sont au contraire porteurs d'espoir, tel que ce titre d'ordre spatial *La maison des lendemains* (189) avec son pluriel d'ouverture sur un bonheur sans fin, éternel, marqué du sème/continu/.

Plus complexes sont les titres désignant le temps présent. Leur connotation à prédominance euphorique reste ponctuelle, marquée du sème/discontinu/ : le bonheur est intense, mais il ne peut durer. À défaut d'éternité, faut-il privilégier l'instant ? C'est un peu la question que posent des titres comme *Cet instant entre tous* (289), *Quelques années seulement* (259) et *Pour une seule et merveilleuse année* (276).

Dans ce mouvement perpétuel du temps présent, deux saisons semblent propices à l'amour romanesque : l'été (*La fin d'un bel été* - 239, et, d'ordre événementiel, *La magie d'un été* - 87 et *Un été pour s'aimer* - 130), mais surtout le printemps, saison du renouveau, de l'ouverture à la vie, de l'espoir (voir le titre d'ordre événementiel *Quand le printemps refleurira* - 103, et aussi 261). À l'image du printemps, il y a la figure de l'aurore, moment prometteur entre tous : *L'aube aux doigts d'or* (99) apporte les thèmes de la lumière et de l'espoir (voir aussi les titres d'ordre événementiel *Après la nuit revient l'aurore* - 75, et *Le soleil se lève enfin* - 171). Il faut sans doute préciser que si le soir est souvent dysphorique (*De la belle aube au triste soir* - 123), la nuit se révèle par ailleurs un autre moment privilégié dans l'univers romanesque (voir les titres 95 et 180). Ainsi *Par delà le crépuscule* (18) et *Une étoile au soleil couchant* (145) laissent libre cours à l'espoir, tout comme *Une nuit et toutes les autres* (200) dont le pluriel marque du sème/continu/ l'ouverture sur le rêve, sur la vie rêvée.

Bref, à prédominance euphorisante, la temporalité valorise l'instant présent, même s'il est fugitif ; et face à l'avenir, elle laisse place au rêve, à l'espoir de quelque chose d'éternel.

3.5 Titres d'ordre objectal

Peu de titres d'ordre objectal dans notre corpus (16 en tout), mais ils sont bien caractéristiques de l'univers romanesque. Au moyen de l'objet l'on indique l'acteur; cette relation métonymique fait de l'objet un élément important pour la connaissance de son possesseur et/ou de son donateur.

Dans la figurativisation objectale, au premier plan viennent les pierres précieuses: Émeraude et diamant rose (112) synonyme d'espoir, mais aussi de richesse et de rareté, tout comme Les pommes d'or (257), l'or du désert (139) ou La canne d'ivoire (29); et Des rubis couleur de désir (165), titre de passion, à rattacher aux titres de feu et de flammes (193). Les fleurs arrivent au second rang avec Une rose près du bassin (202), La rose des Médicis (67) et les Roses blanches de décembre (13), tout à la fois tendresse, rareté, grandeur et luxe. Portrait dans un grenier (131) et Le portrait lacéré (168) rappellent un souvenir du passé, mais à la différence du premier, le second est marqué par la haine. Un parfum d'orangers (90) donne à lire l'exotisme et la sensualité, alors que Le collier d'espérance (19) peut être interprété ou comme un lien d'affection ou comme une chaîne contraignante.

Le titre le plus révélateur de cette série reste sans doute *Rose rouge et chardon bleu (216)*, où le thème de l'amour côtoie celui de la haine, et celui du feu côtoie celui du froid. Cette conjonction se révèle être à l'image du schéma de l'intrigue amoureuse dans le roman Harlequin — 1) rencontre, 2) conflit, 3) révolte car elle l'aime déjà et le hait encore, 4) état d'abattement car elle l'aime et croit qu'il la hait (mais elle ignore ses sentiments), et enfin 5) dénouement heureux avec la promesse de mariage —, valse à deux temps où l'amour et la haine marquent chaque pas depuis la première rencontre jusqu'à la réconciliation finale.

Cette étude des objets ne saurait être complète sans une étude du corps comme objet dans le titre. Toujours sous le signe de la beauté (51, 78, 84, 110, 173, 192, 244), il possède un étonnant pouvoir de séduction (*Le regard magicien* – 173). Empreint parfois de rudesse, dans les cas du corps-tyran et du corps-barbare par exemple (65 et 126), en lui s'inscrit souvent la sensualité comme en témoigne le titre prometteur

En un long corps à corps (52) impliquant une idée d'éternité dans la relation amoureuse.

Dans le roman *Harlequin*, l'objet est à l'image de l'acteur romanesque, lieu de conjonction des signes de sensualité et d'exotisme, de richesse et de luxe, de rareté et de beauté, de haine et d'amour, de passion et d'espoir. Souvent somptueux, l'objet semble habituellement appartenir à celui qui possède tout: l'homme; si d'aventure la femme le partage avec lui, c'est que dans un élan de générosité il lui en a fait le don. L'objet romanesque fait donc partie d'un double processus de séduction: et celui de l'acteur féminin par l'homme dans le récit, et celui de la femme, lectrice virtuelle, en s'affichant comme objet de désir dans le titre du roman.

3.6 *Ambiguïté et désambiguïté*

L'information donnée par le titre subjectal pose d'autant plus de questions au destinataire du fait qu'elle porte la marque de l'ambiguïté: ambiguïté de l'événement et de la temporalité, souvent complexes, porteurs des sèmes [positif] et [négatif] à la fois; ambiguïté de l'acteur masculin décrit en même temps par la brutalité et la séduction, et de l'acteur féminin par la détermination et la vulnérabilité; ambiguïté de certains lieux à la fois refuge et menace, et de certains objets conjuguant amour et haine.

Plusieurs titres affichent même explicitement cette ambiguïté. Deux sèmes en contradiction y sont alors juxtaposés ou coordonnés, conjonction du [négatif] et du [positif], au-delà de ce qui peut paraître une impossibilité logique. Et ces titres marqués par la figure de l'oxymore reviennent avec une fréquence assez grande dans notre corpus (42 titres). Outre ceux déjà mentionnés, il faut souligner: *D'ombre et de lumière* - 9, *Mélodie sauvage* - 10, *Tendre vengeance* - 43, *Comme un corps sans âme* - 70, *Un diable d'ange gardien* - 101, *Douce imposture* - 121, *Une ombre sous le soleil* - 163, *L'ange du démon* - 175, *Rien à prendre, tout à donner* - 231. Posant à la fois le savoir et le non-savoir, ce type de titres exige une réponse pour lever l'ambiguïté; il rend la lecture du texte nécessaire; il impose le texte.

Si d'aventure il se glisse dans la collection quelques titres à effet de sens plutôt nul sur le destinataire (17 titres neutres;

par exemple, *Cher oncle Nick* - 28, *Adorable Caroline* - 39, *Songe hivernal* - 256), de façon générale le titre est marqué d'un sème fort. Ainsi, à la thématique de *froideur* et de *solitude* (13 titres; *Une beauté de glace* - 223, *Une saison de solitude* - 151), la maison semble préférer la thématique du feu et accumule les titres affichant une idée de flamme, de passion, de désir, de sensualité (19 titres; *La flamme du désir* - 115, *Une brûlante fièvre* - 211, *Le chant de la passion* - 219). Sur l'axe sémantique [dur] vs [tendre], trois fois plus de titres s'inscrivent dans la première série. Ainsi, à la thématique de la *tendresse*, avec ses images de douceur, de soumission, de nature heureuse (25 titres; *Une jeune fille en bleu* - 62, *L'ingénue au nom de fleur* - 201, *Pour un peu de tendresse* - 207), l'éditeur privilégie nettement la thématique de la *rudesse* et multiplie les titres portant une idée d'agression, de lutte, de domination, de dureté, de déchirement, d'incommunicabilité (79 titres; *L'homme sans merci* - 2, *La haine aux deux visages* - 47, *Le piège du dépit* - 59, *À son cœur défendant* - 17, *Cet abîme entre nous* - 164). Alors que la tendresse est souvent associée à la femme, l'homme semble détenir le monopole de la rudesse.

Mais l'opposition la plus révélatrice reste sans doute celle des sèmes [fermé] vs [ouvert], le premier à connotation dysphorique dans le discours amoureux, et le second à connotation euphorique. Contre 35 titres placés sous le thème de la *fermeture*, environ trois fois plus, soit 90, sont placés sous le thème de l'*ouverture*. Au lieu de l'espace clos, au lieu de l'événement marqué par la désespérance et la dépossesion, au lieu de la temporalité teintée de regret, de nostalgie, tournée vers le passé (*Un cœur sans refuge* - 26, *Rien ne sert de t'aimer* - 106, *Vivre sans toi* - 159, *Le dernier secret* - 262, *Comme un corps sans âme* - 70), la collection privilégie le titre ouvert, synonyme d'espérance. Les thèmes du renouveau (voir les figures de l'aurore, de l'aube, du printemps), de l'arrivée, du retour, de l'inconnu, de l'aventure, de l'attente tiennent la première place, tout comme ceux de l'ouverture sur la rêverie, sur l'amour, sur l'avenir. Le thème de la disponibilité aussi, où l'homme semble être celui qui ordonne et la femme celle qui exécute (*Pour être un jour aimée de toi* - 242, *Je viendrai à ton appel* - 107, *Demain, si tu veux...* - 270). Ces titres d'espoir sont aussi à l'image du schéma de l'intrigue amoureuse dans le roman : l'importance capitale accordée à

la première rencontre (*Survint un inconnu* – 44), le conflit qui après de multiples rebondissements s'achève heureusement (*D'ombre et de lumière* – 9, *La valse de l'espoir* – 97), et enfin la promesse de mariage semblant ouvrir sur toutes les possibilités (*L'amour s'apprend aussi* – 281, *Tout peut recommencer* – 153, *Voyage au bout de l'amour* – 116, *Malakaï pour la vie* – 222), y compris sur l'idée d'éternité (*Jamais je ne t'oublierai* – 86, *En un long corps à corps* – 52).

Tout ce discours est porté par une syntaxe très personnalisée avec la multiplication des pronoms *tu, je, toi, moi, nous*, et des possessifs *mon, ton, son, mes, ses, notre* et *vôtre*. Le discours des titres contribue ainsi à enclencher le processus d'identification du destinataire à l'acteur du roman. Alors que la préposition *pour* indique souvent l'attribution, les mots *de, du* et *des* soulignent la possession, deux éléments de définition de l'acteur masculin. Reste la conjonction *si*; renforcée par le point de suspension, elle laisse place à toute possibilité, à toute éventualité (*Si seulement...* – 228, *Demain, si tu veux...* – 270); tout comme le titre interrogatif (*Est-il déjà trop tard?* – 105, *Qui mène la danse?* – 120, *Est-ce bien cela l'amour?* – 194, *Était-ce une illusion?* – 253) laisse place à l'ouverture.

Si tant est qu'il y a ambiguïté dans la présence de thèmes contradictoires, sitôt posée cette ambiguïté se trouve en partie levée par la prédominance d'un sème fort: en l'occurrence, celui véhiculant d'une part le thème de la *rudesse*, à l'image des difficultés de la réalité quotidienne, et d'autre part le thème de l'*ouverture*, qui accrédite la thèse de l'importance du rêve, de l'importance de l'espoir. À la « vraie » vie, la lectrice privilégie, le temps d'un livre, la vie rêvée.

4. Pourquoi il le fait ?

Pourquoi le titre dit-il tant et si peu à la fois, et surtout pourquoi tient-il ce type de discours bien particulier? À cette question nous répondons d'emblée: pour séduire le destinataire virtuel, pour l'inciter à acheter le livre et à lire le texte. Après avoir créé un manque, le titre impose l'exigence du texte comme un moyen de liquidation du manque.

Après l'étude du titre au plan syntaxique (relations que les signes peuvent établir entre eux) et au plan sémantique (au sens sémiotique, relations entre le signe et son référent, en l'occurrence le texte comme contexte), nous abordons ici le plan pragmatique (au sens sémiotique, toujours) avec l'étude des relations entre les signes et ceux qui s'en servent, les interprétants. Parce que c'est bien d'un faire interprétatif dont il s'agit dans cette relation du lecteur au titre, interprétation qui est la contrepartie du faire persuasif du destinataire dont le but premier est la vente du livre: «des amours de profits» assure explicitement la publicité faite aux libraires par la collection «Duo» (chez Flammarion).

En tant que signe qui interpelle, le titre est un appât: ce que l'on montre, ou ce qui engage, ce qui pousse à faire quelque chose. Il met en évidence un discours dans le but premier d'attirer le lecteur, puis de provoquer l'achat «par impulsion» comme dit le marketing. Il est encore un appelant: ainsi nomme-t-on, dans le lexique cynégétique, le leurre offert au gibier, l'artifice destiné à l'attirer. Il est enfin une amorce, au sens vieilli du terme où il attire et séduit, où il provoque le plaisir chez celui à qui il est destiné. De ce même point de vue l'on peut encore le décrire comme dévoilant ses appas, c'est-à-dire ses charmes et ses attraits, au sens archaïque où le titre est alléchant: il attire en flattant les sens, il fait espérer quelque plaisir, et provoque même un désir presque sensuel. Bref, il séduit par ses prouesses de plaisir, et il semble répondre aux attentes de son public car, une fois bien accroché à l'hameçon, le lecteur reste fidèle à la maison. Et dans cette optique, le dire et le faire du titre ne sont pas un leurre.

La collection Harlequin présente l'homme comme sujet (du texte), donc comme objet (pour la lecture) de la quête d'un destinataire, quête située sur l'axe du désir. Or il se trouve que, dans le cas présent, sur l'axe de la communication, le destinataire (qui produit et donne le texte) et le destinataire (qui reçoit et consomme le texte) sont presque exclusivement des femmes. Nous pouvons donc affirmer qu'une fraction importante des femmes se donne comme objet de désir une certaine image de l'homme, et que par cette lecture la lectrice se fait voyeuse de l'homme comme appât, et aussi de l'homme comme appas ou comme séduction, somme toute comme

objet de son plaisir — tout littéraire, cela va sans dire. D'où la fascination exercée par le titre !

En guise de conclusion

Distributeur de sens, le titre est d'abord un discours sur le texte. Certes, mais il est et il fait plus que cela : il tient aussi un discours sur le monde. Après l'avoir défini comme un appât — à cause de ce qu'il montre pour séduire —, nous pouvons aussi le définir comme un piège, à cause de ce qu'il cache sous l'appât, — et c'est là que réside toute l'ambiguïté de la séduction, avec ce qu'elle peut parfois impliquer de spécieux et de fallacieux. Ainsi le titre est un miroir aux alouettes : il fascine et séduit d'abord, pour mieux tromper ensuite. En effet, tout texte — aussi court soit-il, tel que le titre — véhicule une certaine image de la société, une image des rôles de l'homme et de la femme dans cette société.

Dans ce type de textes, la lectrice est en quête de rêve, d'amour, d'évasion, et son désir semble satisfait puisqu'elle demeure fidèle au genre. Mais qu'y trouve-t-elle en plus, comme en trop-plein ? L'image d'un monde de virilité à la mesure de l'homme, un monde créé par l'homme possesseur, autoritaire et dominateur, un monde sous l'empreinte de son emprise. Et la place de la femme dans ce monde ? Par ses vertus toutes traditionnellement féminines de soumission, d'espérance et de persévérance, le mieux auquel elle semble pouvoir aspirer c'est de se faire un jour l'accoucheuse de la féminité chez l'homme, la révélatrice de la tendresse bien cachée sous la rude carapace de l'homme de ses rêves. Ce n'est qu'à cette seule condition — et grâce à la médiation du mâle tout-puissant — qu'elle aura accès à un monde ouvert, marqué du signe de l'espérance.

Injecté à petites doses répétées, ce message n'est pas sans influencer la façon de penser de toute une génération de femmes. Et, dans ce sens, sous des dehors bien innocents et inoffensifs, cette littérature de rêve et d'évasion devient un leurre quand, en plus de ce qu'elle annonce, elle dit autre chose ; et ce quelque chose d'autre qu'elle occulte c'est ce discours bien particulier sur la société. Elle s'inscrit en cela dans une certaine constante : la littérature de masse, tout particulièrement, illustre le plus souvent les valeurs reçues, héritage catéchistique du discours bien-pensant, comme l'écrit

Henri Mitterand. Elle dissimule une idéologie conservatrice et traditionnelle. Nourrie du discours social dominant, la littérature à grand tirage tend à en perpétuer la dominance.

Université de Sherbrooke

Notes

- ¹ Cet article est la version remaniée d'une communication faite en mai 1983 au congrès de l'A.C.F.A.S. tenu à l'Université du Québec à Trois-Rivières (Bourse du Fonds FCAC).
- ² Henri Mitterand, « Les titres des romans de Guy des Cars », *Sociocritique*, textes présentés par Claude Duchet, Nathan, Paris, 1979, p. 89.
- ³ Nous empruntons en partie la méthode et la terminologie aux travaux de
 - Claude Duchet, « La Fille abandonnée et La Bête humaine ; éléments de titrologie romanesque », *Littérature*, n° 12, Larousse, Paris, 1973 (décembre), pp. 49-73 ;
 - Charles Grivel, « Puissance du titre ; sémiologie du titre ; règles de titraison romanesque », *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, The Hague-Paris, 1973, pp. 166-181 ;
 - Jean Molino et al., « Sur les titres des romans de Jean Bruce », *Langages*, n° 35, Larousse, Paris, 1974 (septembre), pp. 87-116 ; mais surtout à ceux de Hoek, plus nombreux sur le sujet ;
 - Léo H. Hoek, « Description d'un archonte : préliminaires à une théorie du titre à partir du nouveau roman », *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, 1. Problèmes généraux*, UGE, Paris, 1972 (10/18, n° 720), pp. 289-326 ;
 - Léo H. Hoek, *Pour une sémiotique du titre*, Documents de travail et pré-publications du Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Università di Urbino (Italia), numeri 20/21, genn.-febr. 1973, serie D, 52 pages ;
 - Léo H. Hoek, « L'imposture du titre ou la fausse vraisemblance », dans Charles Grivel et A. Kibédi Varga, *Du linguistique au textuel*, Van Gorcum, Assen/Amsterdam, 1974, pp. 111-120 ;
 - Léo H. Hoek, « Questions de méthode en travail sémiotique », *Recherches Sémiotiques/Semiotic Inquiry*, Vol. 2, n° 3, septembre 1982, pp. 325-332 ; réponse au compte rendu de Pierre-Louis Vaillancourt, pp. 321-324, et à l'article compte rendu de Jean-Marc Lemelin, « Marques, manques, masques », pp. 309-320, portant sur le livre de Hoek : *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye/Paris/New York, Mouton, 1981, 368 pages (Approaches to Semiotics 60).
- ⁴ Cité par Hoek, 1974, p. 118.
- ⁵ *Loc. cit.*, p. 118.

- ⁶ Jean-Louis Flandrin, « Sentiments et civilisation ; sondages au niveau des titres », *Annales E.S.C.*, n° 5, 20^e année, sept.-oct. 1965, p. 940.
- ⁷ Voir Hoek, 1974, p. 112.
- ⁸ Barbara Cartland s'inscrit bien dans cette tradition, elle chez qui nous recensons 16 titres d'ordre actoriel féminin, contre 7 masculin, sur 48 titres ; et plus encore Guy des Cars qui, sur les 33 titres recensés, en a 18 d'ordre actoriel féminin contre 6 masculin, soit trois fois plus de femmes que d'hommes (voir le catalogue de la collection « J'ai lu », 2^e semestre 1981).
- ⁹ Henri Mitterand, *op. cit.*, p. 94.