

Du visible à l'invisible
Une approche stylistique à propos de
Dominique d'Eugène Fromentin

Peixin Qian

Université des Etudes Internationales de Shanghai

Résumé : *L'analyse stylistique, de par le nombre de paramètres qu'elle met en jeu, laisse souvent désarmés les étudiants de français. La présente étude, inspirée en partie de la méthode spitzérienne, vise à présenter un parcours stylistique, depuis l'imprégnation du texte jusqu'à l'interprétation synthétique finale, à partir d'un cas concret : Dominique d'Eugène Fromentin*

Introduction

Dans l'étude du style d'un auteur, l'une des difficultés que rencontrent nos étudiants est de trouver et d'interpréter les « faisceaux d'indices » (Combette, 1987 : 7) permettant de caractériser le style d'un ouvrage et de mieux comprendre son auteur. Par où commencer l'exploration ? Quelles sont les étapes essentielles ? A quels niveaux se trouvent les marques du style ? Comment les identifier ? Comment les choisir ? ... Autant d'interrogations qui parfois déroutent nos étudiants en littérature.

La présente étude retrace une expérience personnelle et une démarche pratique susceptibles de les intéresser. Il s'agit d'une étude du style de *Dominique*¹, roman semi-autobiographique d'un amour impossible écrit par Eugène Fromentin, écrivain français du 19^{ème} siècle.

S'imprégner de l'ouvrage à la recherche des éléments déclencheurs

C'est une phase préliminaire importante où nous entrons en contact avec l'œuvre, dans un état de réception totale, sans idée préconçue. Laissons le texte nous envahir, relisons-le autant de fois qu'il est nécessaire : une fois, deux fois, trois fois... pour nous forger une compréhension globale et jusqu'à ce qu'il y ait un « déclic », pour ne pas dire une « illumination » : je tiens le bon bout ! C'est souvent un fait de langue récurrent, un usage particulier différent des autres œuvres littéraires qui finit par retenir notre attention et qui constitue le point de départ de l'analyse.

Dans notre cas, au cours de la lecture de *Dominique*, nous avons rencontré deux éléments qui nous intriguaient : le vocabulaire de la vision, dont la fréquence était élevée, et le vocabulaire du silence opposé à la parole.

Pour un roman psychologique et un roman de confession, *Dominique* est pénétré de silence ! C'est curieux. Il s'agit bien sûr du silence relatif aux circonstances extérieures dans lesquelles se déroulent la plupart des épisodes du roman, silence lié à la saison, aux différents moments de la journée (souvent le soir, la nuit) ou au lieu ... Mais surtout le silence entre les deux êtres, de sorte que bien des scènes débordant d'émotions, et qui

auraient pu aboutir à une abondance de paroles sous une autre plume, restent muettes. Même dans la scène du baiser, « le seul acte sensuel de ce roman éthéré » (Barthes, 1953 : 160), aucune parole n'a été prononcée.

Et ce silence bizarre et lourd naît du mutisme des personnages tout au long du roman. Voilà le paradoxe : pour un roman qui appelle l'épanchement, la confiance et la révélation, les personnages semblent tous déterminés à fermer la bouche, à se retrancher derrière des lèvres scellées et à résister le plus possible à toute entreprise d'analyse psychologique. Pourtant ils souffrent tous et tous ont quelque chose à dire. Mais l'orgueil, les pudeurs, le mépris de soi-même, le dépit, le respect, l'égoïsme, « mille obstacles connus ou inconnus » (p.99)², « mille embarras réels ou imaginaires » (p.81) empêchent les personnages de parler à cœur ouvert. Nombreux encore sont les aveux de l'incapacité de l'expression face à « un sentiment intraduisible » (p.263), « un sentiment inexprimable » (p.168) ; on a l'impression que les personnages butent devant la difficulté de communiquer.

Mais un moyen de communication doit exister entre ces personnages confinés dans un cercle restreint : l'abondance du vocabulaire relatif à la vision nous montre que la thématique du refus de dire privilégie celle du voir. Le regard prend le relais de la parole pour établir une possibilité de communiquer. Par conséquent, les personnages possèdent tous un regard capable d'exprimer leurs sentiments et d'interpréter ceux des autres. Un examen détaillé des adjectifs qualifiant les regards tels que « vif », « pénétrant », « direct », « séduisant », « énigmatique », « absorbant », « taciturne », « doux », « paisible », « profond » nous conduit à un double constat : le regard sert à révéler la vie intérieure d'un personnage et à pénétrer dans l'intimité de ceux qui l'entourent. Et un grand nombre d'occurrences témoigne de l'importance et de l'efficacité de la vision dans ce roman psychologique. Les personnages s'adressent volontiers au regard d'autrui pour se faire comprendre. Dominique est certainement l'un des plus doués dans cet art de la communication visuelle, car il va jusqu'à mettre Madeleine « en face de certains tableaux de la campagne choisis parmi ceux qui (...) avaient le don infailible de m'émouvoir (...) comme une suite de confidences subtiles qui l'initiaient à ce que j'avais été, et l'amenaient à comprendre ce que j'étais. » (p.160)

Le recours massif au regard rehausse la nécessité de l'apparence, qui devient le support du message, d'où la présence importante des termes « paraître », « sembler », « avoir l'air »³.

Le silence, le non-dit, l'indicible, le regard, la vue, l'apparence, constituent tout un « faisceau d'incidences » dont l'observation détaillée sera le point de départ de cette étude. Les silences surprennent dans ce roman psychologique à la première personne, qui aurait pu privilégier le « dire » au lieu du « voir », et ils révèlent, à notre avis, un mode particulier de la communication utilisé systématiquement dans ce roman : tout passe de l'extérieur vers l'intérieur. C'est à travers les manifestations extérieures que les personnages dévoilent leurs sentiments intérieurs et connaissent ou essaient de connaître ceux des autres. La preuve la plus évidente est donnée par le narrateur, Dominique, que rien n'empêche d'analyser ses propres sentiments, mais qui se borne souvent à ne noter que les circonstances extérieures d'une réaction psychologique .

Le retour au texte pour identifier les particularités stylistiques

Avec les premiers indices ou les hypothèses, il faut revenir au texte pour pratiquer une sorte d'enquête ou de sondage, selon le principe du « cercle épistémologique » cher à Leo Spitzer, qui consiste à « aller de la surface vers le 'centre vital interne' de l'œuvre d'art : observer d'abord les détails à la surface visible de chaque œuvre en particulier (et les idées exprimées par l'écrivain ne sont que l'un des traits superficiels de l'œuvre), puis grouper ces détails et chercher à les intégrer au principe créateur qui a dû être présent dans l'esprit de l'artiste ; et finalement revenir à tous les autres domaines d'observation pour voir si la 'forme interne' qu'on a essayé de bâtir rend bien compte de la totalité »

(Spitzer, 1970 : 60).

Après quelques lectures attentives, dans un mouvement de va-et-vient de la partie au tout et du tout à la partie, nous avons pu identifier une série de procédés cohérente et systématique mise en place par l'auteur, adaptée au mode de communication adopté par les personnages du roman, et qui constitue, à notre avis, la particularité stylistique propre à Eugène Fromentin.

En effet, ce roman nous révèle d'abord la présence de l'œil du peintre et d'une technique picturale : on y trouve des termes picturaux, le point de vue élevé, la perspective étendue, l'utilisation de la lumière crépusculaire, l'atténuation de la réduction chromatique, l'opposition entre les couleurs chaudes et les couleurs froides... Cela n'est pas surprenant chez cet auteur, puisqu'il avait déjà 15 ans de carrière de peintre, une expérience de critique d'art et l'habitude d'associer l'écriture et la peinture. La vision réelle du paysage, du portrait, de la scène présente dans son roman est proche des tableaux qu'il a lui-même réalisés et curieusement de ceux des impressionnistes qu'il a pourtant reniés.

Ensuite, la présence massive du mot « comme »⁴ a attiré notre attention sur la comparaison, puis la métaphore, deux figures d'analogie qui ont pour caractéristique principale la création d'images littéraires et qui représentent une sorte d'art de voir deux choses à la fois. Dans ce sens, la comparaison et la métaphore prolongent la conception du peintre et s'inscrivent dans une démarche générale qui consiste à révéler l'invisible par le visible.

Puis, au cours de notre contact avec *Dominique*, les phrases nous ont donné une impression de lenteur, avec des groupes successifs. A la première lecture, nous n'avons pas accordé une attention particulière à ce type de construction, en la considérant comme normale dans un roman du souvenir : la phrase est à l'image des souvenirs, qui s'appellent l'un l'autre et s'enrichissent au fur et à mesure. Mais de longues énumérations, qui se terminent par un terme global « tout », nous ont conduit à un examen systématique de la série énumérative, dont le résultat nous a plus que surpris. Dans ce roman de 284 pages, nous avons relevé plus de 500 séries⁵, certaines juxtaposant plus de 10 termes, touchant directement au domaine psychologique. Par sa facilité d'adaptation, ce procédé ressemble à la description par touches de la peinture, permettant en effet une analyse fine et habile, capable de rendre compte des moindres nuances psychologiques dans ce roman.

Enfin, la répétition insistante de la locution indéfinie dite d'ignorance⁶ nous a fait penser au demi-teinte, à l'atténuation, à l'indétermination, souvent relevés par des critiques à propos de *Dominique*. Plusieurs lectures attentives ont révélé en effet l'existence d'un réseau de procédé d'estompe⁷, qui repose aussi sur d'autres termes récurrents tels que « certain, quelque, une sorte de, choses, ce, paraître, sembler, comme, pour ainsi dire, on eût dit, ou, presque » dont l'emploi systématique, assez surprenant dans ce roman, constitue une sorte de regard voilé et crée le flou, l'indéfini, l'imprécision, repérés à juste titre par des critiques.

A travers cette investigation, nous avons en fait identifié quatre types de techniques qui concrétise ce langage « indirect » (Barthe, 1953 : 167) propre à Fromentin, à savoir :

- 1 - la description, qui fournit une vision réelle du paysage, du portrait, de la scène ;
- 2 - l'analogie, qui traduit une vision imaginaire appuyée sur la comparaison et la métaphore ;
- 3 - l'énumération, qui rend la réalité psychologique par touches successives ;
- 4 - l'atténuation, qui préserve le côté mystérieux de l'univers psychologique en y apportant une sorte d'effet d'estompe.

L'interprétation : étape cruciale pour une bonne étude stylistique

Si à la suite de ce va-et-vient incessant entre les hypothèses et le texte se dégage petit à petit la particularité de l'écriture, une photographie du style en quelque sorte, il importe maintenant de l'interpréter, car ces données n'ont de sens que si elles aident à mieux rendre compte de l'originalité de l'œuvre et de la personnalité de l'auteur, puisque « le style est l'homme même » selon la formule de Buffon.

A propos de *Dominique*, nous avons d'abord remarqué que la triple qualification - peintre, écrivain, critique d'art - ne faisait pas de Fromentin un cas particulier parmi les hommes de lettres du 19^{ème} siècle, où « les écrivains s'installent volontiers au chevalet et d'autre part peinture et sculpture abondent en allusions littéraires » (Vannier, 1972 : 49). Des écrivains comme Hugo, Baudelaire, Gautier, Zola ont tous touché un art voisin, soit la critique d'art, soit la création picturale, pour laisser des œuvres d'une valeur indéniable. Mais aucun n'a été constamment perçu, comme Fromentin, sous le double aspect d'homme de lettres et d'artiste. Même Charles Blanc, son concurrent pour la candidature à l'Académie française, le reconnaît : « Les uns le regrettent comme peintre, les autres comme écrivain. La vérité est que le littérateur, chez lui, marchait de pair avec l'artiste, et c'est même une chose singulière, unique peut-être, que deux facultés si différentes se soient, dans la même personne, équilibrées à ce point. »⁸ L'esprit le plus lucide à l'égard de la double disposition de Fromentin est sûrement Sainte-Beuve lorsqu'il écrit : « M. Fromentin a un privilège que je n'ai encore vu personne posséder à un degré égal : il a deux muses ; il est peintre en deux langues ; il n'est pas amateur dans l'une ou dans l'autre ; il est artiste consciencieux, sévère et fin dans tous les deux. » (Sainte-Beuve Ch.-A., 1883 : 102)

Son style porte la marque de cette particularité. Bien que Fromentin prenne garde de ne pas mélanger les deux registres, il manifeste une tendance évidente à revenir au visible, rare chez d'autres écrivains. Le champ lexical du « voir » comprend des termes tels que « voir », « regarder », « apercevoir » et s'élargit vers « sembler », « paraître », « avoir l'air » : la vue est constamment sollicitée, comme dans le cas de la peinture. Le recours à l'analogie n'implique pas directement l'intervention du regard, mais l'image analogique introduit un dédoublement de vision, l'irruption d'un œil spirituel qui sert à la recherche de l'invisible. *Dominique* est un roman des apparences avant tout. Les autres caractéristiques de l'art d'écrire de son auteur dépendent de cette prédominance visuelle et de cette dualité de la vision.

S'il est plausible d'interpréter le style « visuel » du roman à partir du passé et de la carrière du peintre - « homme des surfaces » (Christin A.-M., 1981 : 43) en quelque sorte - le recours presque systématique, un peu obsessionnel, à la faculté de voir nous invite à dépasser cette surface pour chercher une motivation plus profonde. En effet, en tant que critique d'art, Fromentin s'est attaché à chercher, à travers le style d'un peintre, l'intime personnalité d'un artiste : « L'art de peindre est peut-être plus indiscret qu'aucun autre. C'est le témoignage indubitable de l'état moral du peintre au moment où il tenait la brosse. (...) toutes les nuances de sa nature et jusqu'aux intermittences de sa sensibilité, tout cela se manifeste dans les ouvrages du peintre aussi nettement que s'il nous en faisait la confidence. » (Fromentin, 1875 : 632-633)

Cette démarche interprétative nous invite à retrouver au-delà du style de *Dominique* l'expression d'une personnalité profonde : l'observation, l'expression contrôlée, redressée, filtrée par l'intelligence du regard se substituant à l'affirmation directe par les mots montrent la retenue, la prudence de Fromentin. La tournure indirecte témoigne de la pudeur de Fromentin, pudeur qui s'associe à la douleur des réminiscences, à la volonté d'idéaliser ce qui pour lui est avant tout un drame intime. L'emploi de l'énumération traduit son indécision. Les procédés d'atténuation résultent de son sens de la mesure, de l'exacte nuance, mais aussi de son souci de l'effacement⁹. On peut même voir dans l'utilisation des formes d'analogie sa délicatesse et son respect pour les autres : il préfère

insinuer plutôt que de s'imposer. C'est dans cette perspective que l'aveu de Fromentin prend tout son sens : *Dominique*, écrit-il, montre en fait « une bonne partie de moi, la meilleure, qui ne trouve jamais place dans mes tableaux ». (Blanchon, 1912 : 139) Cette partie du « moi » ne renvoie pas uniquement à la « jeunesse » éloignée, mais aussi à sa personnalité présente : une personnalité en « demi-teinte » qui ne saurait trouver son expression dans les tableaux « réalistes », mais qui se révèle dans le style « vaporeux » de *Dominique*, comme le dit fort justement un critique : « Il ne sait pas, - et c'est fort heureux, - réserver en écrivant une partie de lui-même. Il se met tout entier dans chacun de ses livres. »¹⁰

Bien des traits originaux que nous avons relevés vont dans ce sens : la polysémie du langage (« Les mots d'ailleurs se prêtaient à tant de sens, les idées à tant d'équivoques, qu'en toute autre circonstance les mêmes protestations auraient pu signifier beaucoup plus. (p. 115) »), l'approximation de l'énumération, la confusion engendrée par la locution d'ignorance, l'alternative introduite par «ou», l'hypothèse de « ce fut comme », l'imprécision de la métaphore et de la comparaison... Toute une série d'indices de l'inachevé, du mystère, de l'opacité parfois même, créent un monde silencieux qui, plein d'allusions, de propos sous-entendus, sollicite le rêve, élargit l'esprit, libère l'imagination. Ceci correspond à l'une des pensées de Fromentin, lorsqu'il écrivait à 25 ans : il faut supprimer la précision en « laissant à faire aux lecteurs le travail qu'on a à faire soi-même. » (Blanchon, 1909 : 159) ou plus tard « l'art d'indiquer les choses par l'ellipse et de faire imaginer même ce que le spectateur ne voit pas, (...) » (Fromentin, 1859 : 320)

Tout se passe comme si Fromentin s'efforçait de préparer un terrain suffisamment indéterminé pour que chacun puisse suivre son rêve¹². On ne s'étonne plus dès lors qu'un peintre habitué à observer réalise des descriptions floues, alors qu'un Balzac, un Zola ou un Flaubert tracent des scènes d'une précision telle qu'un metteur en scène se passerait de toute autre indication scénique lors d'une adaptation cinématographique (voir *Madame Bovary* de Claude Chabrol, par exemple). On ne s'étonne pas non plus que, face à la grandiloquence de ces maîtres qui se permettent d'écrire « levez-vous, orages désirés » (Chateaubriand, 1805 : 130), Fromentin préfère imposer une sourdine à son écriture et la rendre conforme à sa perception en demi-teinte. On comprend alors son attachement à l'art du clair-obscur chez Rembrandt (qui n'est pourtant pas le peintre préféré de Fromentin), parce qu'il s'agit de « la forme la plus mystérieuse par excellence, la plus enveloppée, la plus elliptique, la plus riche en sous-entendus et en surprises, qu'il y ait dans le langage pittoresque des peintres. A ce titre, elle est plus qu'aucune autre la forme des sensations intimes ou des idées. Elle est légère, vaporeuse, voilée, discrète ; elle prête son charme aux choses qui se cachent, invite aux curiosités, (...). Elle participe enfin du sentiment, de l'émotion, de l'incertain, de l'indéfini et de l'infini du rêve et de l'idéal » (Fromentin, 1875 : 753). La puissance suggestive : voilà une conception qui n'est pas clairement énoncée, mais dont les effets se font partout sentir. Avec cette magie suggestive, l'auteur invite le lecteur à se laisser transporter par l'effet de mille résonances intimes suscitées dans son âme, à devenir un rêveur particulièrement réceptif à son univers personnel.¹³

Enfin, cette écriture qui participe à la fois du visible et de l'invisible ne pouvait prétendre à une telle cohérence si elle allait à l'encontre des idées de Fromentin. Toute l'esthétique de cet auteur se concentre et se retrouve en effet dans le mot « regard ». Selon lui, ce qui distingue « le vulgaire » (c'est-à-dire tout le monde) de « l'élite » réside dans la façon de voir. Le vulgaire, ce sont les gens dont la vue s'arrête à « l'extérieur des choses » (Blanchon, 1912 : 390) tandis que « les esprits d'élite, c'est-à-dire les yeux plus attentifs, plus pénétrants et plus sagaces (...) [cherchent à] pénétrer plus en avant, (...) dépasser les apparences et découvrir ce qui (...) est invisible. » (Ibid. : 390) Dans cette perspective, Fromentin considère que la mission d'un artiste est de faire voir la réalité d'une façon différente¹⁴. *Les Maîtres d'autrefois*, ouvrage critique de Fromentin,

contribue à créer une nouvelle vision de la peinture, et le livre est à juste titre apprécié comme une éducation du regard. *Dominique* mérite aussi cette appréciation. Ce roman qui répond si bien à l'appel incessant d'un Fromentin peintre, d'un Fromentin critique d'art - « traduisez (...) l'image intérieure et non pas l'objet réel » (Fromentin, 1845 : 899), « dépasser les apparences et découvrir ce qui est (...) invisible » (Blanchon, 1912 : 390), - finit par former un nouveau regard chez le lecteur, aptitude qui l'aide non seulement à pénétrer dans l'aventure intérieure des personnages, mais surtout, au-delà d'une écriture « moitié réelle et moitié imaginaire » (Fromentin, 1859 : 295), à découvrir sa propre vie intérieure.

Dominique n'est pas un roman qui a rencontré la bonne fortune qu'il méritait : le manque de densité du sujet (« la situation sentimentale (...) n'est pas en définitive très complexe » Sagnes, 1984 : 1411), l'inadéquation à son époque (un romantique attardé écrit un roman déjà éclipsé par les œuvres précédentes mais aussi par celles qui vont venir), expliquent l'image peu valorisante de ce roman dans le jugement des lecteurs les moins indulgents. H. Guillemin n'hésite pas à affirmer que *Dominique* « trotte malgré tout derrière la troupe des illustres » (Guillemin, 1956 : 147). Pourtant le chef-d'œuvre de Fromentin a bien tenu et son auteur s'est fait « une solide place d'écrivain » (Thibaudet, 1924 : 149) dans un genre littéraire particulièrement fréquenté, qui s'inscrit dans une ligne tout à fait traditionnelle de la littérature française, celle du roman d'analyse, où il est difficile d'innover.

On peut donc s'interroger sur la survivance d'un roman banal quant à son contenu, et à l'idéologie un peu surannée qu'il véhicule. Cette survivance n'est-elle pas précisément le fait d'une forme pleinement originale (en dépit de sa discrétion) et irréductible à toute autre ? Un bon lecteur notait : « le fait littéraire n'est reçu comme événement que s'il remédie à l'usure de l'expression ; une sensibilité, une fiction sont d'autant plus crédibles qu'elles s'imposent à l'esprit par des solutions neuves » (Boissier, 1983 : 457). Cette solution neuve, pour Fromentin, ne coïncide-t-elle pas avec son aptitude à faire passer dans une écriture tout ce que l'exercice de la peinture a pu lui apprendre et à l'adapter aux exigences romanesques ? La pérennité de son roman, Fromentin ne la doit à rien d'autre qu'à sa manière personnelle « de voir, de sentir et d'exprimer », manière qu'il a pris soin de promouvoir et d'exploiter, et qui réalise ce que l'écrivain a lui-même appelé « l'art d'exprimer l'invisible par le visible » (Fromentin, 1875 : 567).

En guise de conclusion

Actuellement, l'enseignement de la stylistique française est dispensé dans les départements de français en Chine, mais le passage de la théorie à la pratique s'avère difficile pour nos étudiants. Nous avons souhaité par cette étude montrer qu'une étude stylistique d'une œuvre littéraire française n'était pas chose insurmontable. Une telle étude exige d'être ouverte à des cheminements non tracés d'avance, d'être attentif avant toute chose au texte qui tend au lecteur des indices déclencheurs d'interprétations à valider, d'être prêt à se lancer dans une aventure qui nécessite curiosité, ouverture d'esprit, méthode rigoureuse et une certaine dose d'intuition.

Bibliographie

- Barthes, R. (1953) *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.
- Blanchon, P. (1912) *Correspondance et fragments inédits*, biographie et notes par Pierre Blanchon, Paris : Plon-Nourrit et Cie.
- Blanchon, P. (1909) *Lettres de jeunesse*, biographie et notes par Pierre Blanchon, Paris : Plon-Nourrit et Cie.
- Boissier, G. (1983) "Style et / ou stylistique», *Au Bonheur des mots, mélanges en l'honneur de Gérard Antoine*, Presse Universitaire de Nancy

- Chateaubriand, F.-R. (1805) *René, œuvre romanesque*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome 1.
- Christin, A.-M. (1981) "Présentation» in *Un Été dans le Sahara*, texte établi et présenté par Anne-Marie Christin, Paris : Sycomore
- Combette, B. (1987) "Types de textes et faits de langue", *Pratiques*, n° 56.
- Fromentin, E. (1863) *Dominique*, Paris : Garnier
- Fromentin, E. (1875) *Les Maîtres d'autrefois*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Fromentin, E. (1859) *Une Année dans le Sahel*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Fromentin, E. (1845) *Salon de 1845*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Guillemin, H. (1956) *A vrai dire*, Paris : Gallimard.
- Morier, H. (1975) *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris : PUF
- Spitzer, L. (1970) *Etude de style*, Paris : Gallimard.
- Sagnes, G. (1984) "notice" in *Dominique*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Sainte-Beuve, Ch.-A. (1883) *Nouveaux lundis*, tome 7, Paris, Calmann Lévy.
- Thibaudet, A. (1924) *Intérieurs, Baudelaire, Fromentin, Amiel*, Paris : Plon.
- Vannier, B. (1972) *L'inscription du corps, Pour une sémiotique du portrait balzacien*, Paris : Klincksieck.

Notes

1. Ce roman d'analyse psychologique repose sur une histoire d'amour tragique. Le héros, Dominique, encore collégien, comprend qu'il aime son amie Madeleine au moment où elle se marie. Il la revoit, la quitte, la revoit encore. Mais Madeleine l'aime aussi. Entre eux s'établit une sorte d'amitié amoureuse. Pendant des années, malgré tous les moyens préventifs, la passion silencieuse du jeune homme grandit. Lorsque la situation arrive à son paroxysme, Madeleine, qui veut rester « honnête », demande à Dominique de s'éloigner d'elle à jamais. Il consent à ce sacrifice, se retire alors dans sa propriété des Trembles, près de la mer, dans une région calme et mélancolique où, marié et heureux en apparence, il garde au fond du cœur un inguérissable mal. Eugène Fromentin puise dans sa propre aventure douloureuse la source de ce roman, publié en 1862.
2. Pour ne pas alourdir les notes, la pagination suit directement chaque citation de *Dominique*, Paris : Garnier, 1961.
3. Leur fréquence est respectivement 46, 46 et 24.
4. Grâce à *Hyperbase*, logiciel de traitement documentaire et statistique des corpus textuels, développé par E. Brunet, nous trouvons 440 occurrences de « comme », dans ce roman où il n'y a que 79120 mots au total.
5. J'en cite un seul exemple : « C'est Madeleine embellie, transformée **par** l'indépendance, **par** le plaisir, **par** les mille accidents d'une existence prévus, **par** l'exercice de toutes ses forces, **par** le contact avec des éléments les plus actifs, **par** le spectacle d'une nature grandiose. » (p. 98)
6. Les « je ne sais quel (30 fois), je ne sais quoi (9 fois), je ne sais comment (3 fois), je ne sais combien (2 fois), je ne sais pourquoi (2 fois) » font partie de la catégorie de locution indéfinie.
7. Ce mot d'origine pictural est utilisé par H. Morier pour désigner l'effet produit par les techniques de l'indétermination. Lire l'article « estompage » dans son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1975. p. 460-469.
8. Ch. Blanc, *Le Moniteur universel*, 5-9-1896, cité par D. Bouverot, *Le Vocabulaire de la critique d'art (art musicaux et plastiques) de 1830 à 1850*, Thèse d'état multigraphiée présentée à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III (1976), p.986.
9. « Tu verras s'il n'y a pas trop je : j'ai pourtant veillé à ce que le moi ne fut pas trop embêtant, (...) j'ai une peur affreuse de la fanfare à propos de trop peu, (...) », Fromentin, E. *Correspondance*, p.79.
10. Victor Giraud, *Eugène Fromentin*, p.87, cité par D. Bouverot, *ibid.* p.1057.
11. *Revue Bleue* : Année 1876, p.317, cité par A. Lagrange, *L'Art de Fromentin*, p.93.
12. Sainte-Beuve est sensible à cet art de l'inachevé : « (...) chaque lecteur alors ajoute, retranche, rêve à son gré, et devient proprement collaborateur dans sa lecture. » '*Dominique, par Fromentin*', in *Nouveaux Lundis*,

t. 7, p.148-149.

13. « (...) ceci s'adresse aux rêveurs, aux poètes, à ceux voient par les yeux de l'âme au-delà des perspectives réelles. » Fromentin, *Salon de 1845*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p.899.

14. « Un artiste est un homme qui voit les choses de la vie autrement que le vulgaire, et dont la mission consiste à montrer au public ce que sont les choses vues d'une façon rare. » Fromentin, *Appendices II. Chronique parisienne*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p.1222.