

HENRI BÉHAR

Spécificités d'*À rebours*

C'est en juin 1991, bien m'en souviens, qu'après plusieurs années passées à évaluer les différents outils informatiques mis à la disposition des chercheurs dans leurs analyses de corpus littéraires, deux doctorants (Michel Bernard, Patrick Rebollar) et moi-même avons fondé le groupe de recherche Hubert de Falaise et décidé de soumettre une œuvre intégrale à notre examen. Ce n'est pas le hasard qui nous fit choisir *À rebours* de Huysmans¹, mais, tout simplement, le fait que ce roman figurait au programme de l'agrégation de lettres pour le concours à venir, et qu'il nous semblait d'une approche assez compliquée pour que les étudiants, nos futurs lecteurs, bénéficiassent d'emblée des sorties d'ordinateur que nous allions leur fournir.

Le résultat est connu de tous. Il a pris l'apparence d'un livre on ne peut plus classique, publié dans un délai extrêmement bref chez l'éditeur le plus traditionnel, spécialisé dans la littérature symboliste, et intitulé : *Comptes À rebours. L'œuvre de Huysmans à travers les nouvelles technologies* (Nizet, 1991). Ce contraste entre édition classique et technologies numériques ne manquait pas d'allure à nos yeux.

Cinq chapitres y donnaient, tour à tour, la synthèse des informations fournies par les instruments alors disponibles : banques de données pour les repères historiques ; outils lexicométriques pour la structure du vocabulaire et les fiches thématiques ; dictionnaires numériques pour le glossaire-concordance ; Frantext, la plus importante banque de données textuelles française, pour les échos et les direx relatifs à Huysmans, son milieu et son œuvre ; banques de données bibliographiques pour finir. À quoi s'ajoutait un index automatique limité aux noms propres, faute de place. Contrairement aux apparences et, en tout cas, à nos illusions de départ, il ne suffisait pas d'appuyer sur un bouton pour obtenir ces informations et surtout les rendre accessibles au

¹ Les références renvoient à l'édition de Marc Fumaroli, Gallimard, coll. Folio, 1977.

lecteur postulé à qui nous prétendions montrer comment passer le concours d'agrégation sans difficulté !

Reprenant un thème séculaire, répété à satiété par nos propres maîtres, « le texte, rien que le texte », lui disions-nous, en triturant ce texte sous toutes ses formes, à la virgule près. Tous comptes faits, il me semble que nous avons apporté un regard neuf sur cette œuvre complexe, pourtant déjà largement commentée, ne serait-ce qu'en quantifiant ce qui, jusqu'alors, n'était que sentiment de lecture, impression, approximation.

Aujourd'hui, je voudrais reprendre ce recueil et, à l'instar des scientifiques, refaire les calculs, me livrer à un réexamen de la méthode utilisée, pour la valider, comme on dit dans les laboratoires.

Dans la mesure où Huysmans a choisi de composer son roman en chapitres de longueur plus ou moins variée, suivons cette partition et voyons ce qu'elle peut indiquer au regard de la statistique, sachant que nous appelons « forme » une suite de caractères séparée par une espace ou une ponctuation, « occurrence » le nombre de fois où cette forme apparaît dans le texte.

Voici, fourni par Hyperbase, le logiciel d'Étienne Brunet, un tableau figurant la longueur des chapitres, fondé sur le nombre d'occurrences :

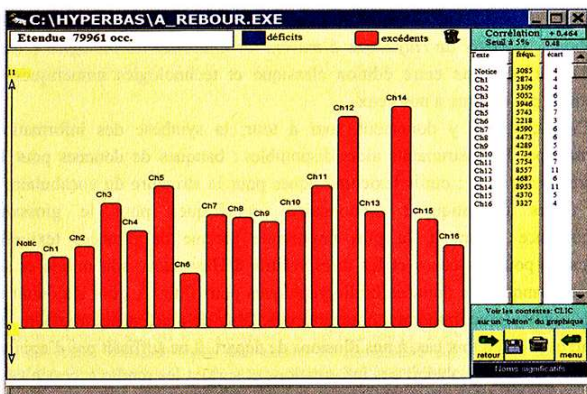


Figure 1 : longueur des chapitres.

À rebours est composé de dix-sept sections (« Notice » et chapitres I à XVI²). Il saute aux yeux que deux chapitres (XII et XIV) sont presque deux fois plus longs que la moyenne des autres ; que la Notice, les deux premiers chapitres, ainsi que le chapitre VI et le dernier sont inférieurs à cette moyenne. La consultation de ces chapitres montre que leur brièveté souligne leur fonction narrative : les premiers pour la mise en place du personnage, de son état d'esprit et de son environnement, le chapitre VI pour sa fonction d'intermède parabolique, le dernier pour la clôture du récit.

Je ferai suivre cette première approche visuelle d'un autre tableau, tout aussi parlant. Il n'est pas dans notre livre, car nous ne disposions pas, alors, de l'outil permettant de le produire aisément. Pour le dire simplement, l'analyse factorielle des correspondances (AFC) est une méthode statistique qui rapproche les chapitres selon leur contenu, ou plus exactement la proximité et la hiérarchisation des mots entre eux, en formant des constellations, des nuages plus ou moins proches.

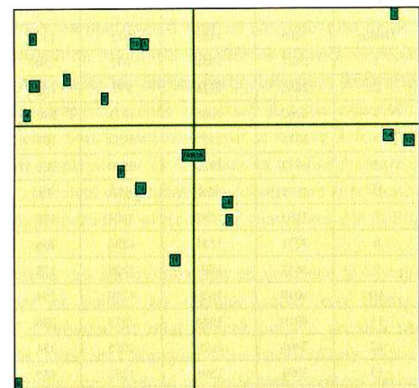


Figure 2 : analyse factorielle des chapitres.

2. La préface « écrite vingt ans après le roman » est exclue de ce décompte, d'une part parce qu'elle n'en fait plus partie, d'autre part parce que les calculs entre les autres parties en seraient faussés.

Tandis que, par son aspect rétrospectif, la Notice est au centre, aux limites du tableau, le sixième chapitre, déjà signalé pour sa brièveté, se fait remarquer par son vocabulaire hétérogène par rapport à l'ensemble. À l'opposé, le troisième, évoquant la décadence latine, est tout aussi frappant. On s'assure que ce n'est pas seulement par un effet statistique dû à leur longueur que les chapitres XII et XIV se trouvent associés à droite. Les autres chapitres se regroupent en raison des formes les plus employées.

Dans la langue, un *hapax* est un mot n'ayant qu'une seule occurrence connue. Ici, nous nommons *hapax* une forme n'apparaissant qu'une seule fois dans l'ensemble considéré. Cependant, cette forme peut n'être utilisée qu'une seule fois dans un chapitre, et revenir ailleurs une ou plusieurs fois, de telle sorte qu'elle sort de cette catégorie. Ce qui explique que le total de la colonne « Nb. Hapax » n'est pas la somme mathématique des nombres qui la composent. Voyons ici la répartition des formes, des occurrences et des hapax :

Partie	Nb occ.	Nb formes	Nb hapax	Fréq. Max
Notice	2665	1165	952	136
1	2487	1088	902	130
2	2845	1216	971	161
3	4262	1805	1472	246
4	3375	1377	1083	157
5	4872	1923	1500	321
6	1851	828	652	70
7	3897	1597	1304	178
8	3771	1555	1230	206
9	3647	1507	1228	172
10	4049	1620	1290	254
11	4910	1944	1525	296
12	7400	2629	2055	354
13	3994	1595	1282	185
14	7697	2616	1988	384
15	3808	1526	1226	199
16	2838	1206	986	138
total	68368	13814	8481	3587

Figure 3 : principales caractéristiques de la partition par chapitre.

Au total, 61 % des formes n'apparaissent qu'une seule fois dans l'ensemble du récit, ce qui est l'indice d'une grande richesse lexicale³. Même si les théoriciens discutent encore cette notion (dans la mesure où elle dépend statistiquement de la longueur des textes considérés), on conviendra qu'elle s'applique parfaitement au roman de Huysmans, confirmant ici le sentiment du lecteur. Je dois dire qu'un tel pourcentage avait échappé à Hubert de Phalèse, qui aurait dû en tirer davantage parti, car il est tout à fait exceptionnel dans nos corpus littéraires. Cela signifie que, outre son souci de précision, consistant à employer le mot le plus exact, voire le plus rare, l'auteur s'est donné implicitement une contrainte, d'ordre poétique, celle de ne pas le répéter sur toute la longueur du roman. On l'imagine dressant des listes de mots, qu'il rayait chaque fois qu'ils trouvaient à s'employer ! En revanche, la forme qui détient la fréquence maximale dans chaque chapitre est toujours la préposition *de*, ce qui est conforme à l'usage et ne surprendra personne.

Allant plus outre dans l'emploi des programmes lexicométriques, Hubert de Phalèse examinait, en une page il faut en convenir trop dense pour le lecteur néophyte, le produit du calcul des spécificités internes au corpus. Pour le dire vite, le programme isole les formes particulièrement fréquentes par rapport à leur probabilité d'apparition dans la section du texte examiné : c'est ce qu'on nomme spécificité. Soit le mot *rouge* qui se trouve 7 fois dans le chapitre 1, alors qu'il n'est employé que 23 fois dans la totalité du texte (lequel contient 68 368 unités) : le calcul des probabilités montre une spécificité de 10-6. C'est-à-dire que cette proportion n'avait qu'une chance sur dix millions d'intervenir par hasard.

Cette recherche des spécificités met en évidence le vocabulaire propre à chaque chapitre et pointe, en quelque sorte, son thème principal. La composition d'*À rebours* est relativement simple : un seul personnage, dont l'auteur aborde l'une des topiques obsédantes d'une façon systématique, chapitre par chapitre, sauf dans le cas de la littérature qui est traitée deux fois. Au cours du troisième chapitre, pour ce qui concerne la décadence latine, au

3. Les variations quantitatives données par Hubert de Phalèse dans *Comptes À rebours* (op. cit., p. 20) tiennent au logiciel utilisé, qui prend en compte la ponctuation.

quatorzième pour la contemporaine. Certes, une lecture attentive ne peut manquer de remarquer tout cela. Du moins la machine l'atteste-t-elle de manière irréfutable.

Ainsi la *Notice* traite-t-elle de l'hérédité, de la famille et de l'héritage, mais on aura intérêt à s'interroger sur l'emploi remarquable de la forme *aucun* (8/32 E6), des pronoms pluriels *ils* (14/98 E6) et *leurs* (13/110 E4), ce qui oppose l'individu aux autres.

Dans le premier chapitre les couleurs dominent, mais aussi les espaces. On note la fréquence insolite de l'article partitif pluriel, du pronom personnel réfléchi et de la conjonction de coordination *et* (96/1919 E4).

Au chapitre II, celui de l'artifice, c'est la subjectivité du narrateur hétéro-diégétique qui attire l'attention : *paraissait* (4/12 E4), *nul* (3/4 E5). La littérature de la latinité envahit le chapitre III, où les *barbares* (4/6 E5) s'opposent à *Rome* (5/7 E6) et à *l'occident* (4/6 E5).

Pour le chapitre IV, consacré au lapidaire et à l'orgue à bouche, l'outil souligne la place surprenante de l'épisode quenottier : *dent* 3/3 E5, *dentistes* 3/3 E5, *molaire* 2/2 E4, *mâchoire* 3/4 E4.

Au chapitre suivant, les spécificités marquent trois isotopies dominantes : la maison, la Bible et les tableaux accrochés, parmi lesquels se distingue la *Salomé* de Gustave Moreau (9/9 E11). On notera la position exceptionnelle de *lotus* (4/4 E6) et la surreprésentation de *de* (321/3587 E6).

Nous avons déjà vu, par l'AFC, que les deux expériences perverses mettent le chapitre VI à part, en raison de l'usage exceptionnel du dialogue et du tutoiement : *tu* (8/10 E12), *je* (11/39 E9), *mon* (4/12 E5). Après les souvenirs d'enfance, l'isotopie religieuse domine le chapitre VII. Cependant, l'emploi des pronoms personnels et de la préposition appelle examen : *vous* (11/31 E7), *lui* (36/323 E5), *à* (109/1346 E5).

Outre les noms spécifiques des plantes et leurs formes singulières, le cauchemar envahit le chapitre VII (*femme-bouledogue* 3/3 E5, *cheval* 3/3 E5) et la *syphilis* occupe une position tout à fait singulière (3/3 E5).

Elle (31/206 E8), *la Femme* (11/51 E5) est le sujet exclusif du chapitre IX, avec ses deux représentantes et leurs pratiques érotiques. La constante *névrose* du sujet place ce terme (4/14) à une probabilité notable (E3).

Au chapitre des parfums, le narrateur « valide » (p. 215) tente une « homéopathie nasale » (p. 216) pour échapper à sa névrose, d'où des spécificités importantes (*parfums* 10/19 E9, *odeur* 10/18 E9, *senteur* 6/9 E7, *essence* 5/10 E5) tandis que les *fabriques de Pantin* (3/4 E4) feront bientôt fantasmer Valéry...

L'isotopie spatiale caractérise le chapitre du voyage cérébral à Londres (XI). Mais l'espace socialisé implique aussi le temps (*heure* 7/14 E6) et l'atmosphère pluvieuse (*pluie* 8/15 E7, *parapluies* 3/3 E4).

La *religion* (7/14 E5) sert de lien entre les livres latins (chap. III) et les textes modernes dans ce douzième chapitre. *Catholique* (8/10 E7) et *sadisme* (5/6 E5) sont bien proches ! La singularité du *M.* (5/5 E6) indique que l'on traite d'auteurs vivants, *ça et là* est un tic remarquable dans cette section.

Au chapitre des réflexions génésiques (XIII), le *Cœur* (6/20 E4), l'*estomac* (5/15 E4) indiquent une manifestation physique de la maladie. Morale aussi, car pour l'homme blasé, tous les gens sont les *mêmes* (11/30 E7) (« il en dégageait la synthèse de l'époque », p. 289).

Les admirations de Huysmans s'expriment nettement dans le chapitre XIV, dédié à la littérature moderne. Le calcul établit une hiérarchie intéressante entre les poètes et les romanciers : *Mallarmé* 9/10 E9, *Baudelaire* 12/20 E8, *Villiers* 6/6 E7, *Goncourt* 6/6 E7, *Poë* 5/5 E6, *Flaubert* 6/7 E6, *Verlaine* 5/6 E5... Fait notable : l'anaphore de *c'étaient* (21/80 E5).

Musique (13/18 E13) et *médecin* (14/17 E16), à très haute spécificité, indiquent la dernière tentative de traitement du malade au chapitre XV. *Ronflement* (2/2 E4), annonce la musique !

Enfin, au dernier chapitre, celui des décadences, la fabrication du *pain oblatif* (5/12 E5) (« la fraude au point de vue divin », p. 345) met en abyme la déchéance de la société dont l'*aristocratie* (3/3 E5) fait évidemment partie.

Fort de ces observations procurées de manière absolument mécanique, le lecteur attentif doit se reporter au texte, aux mots eux-mêmes, pour en évaluer le sens et la nuance dans leur contexte. Du moins la machine attire-t-elle son attention sur des emplois qui ne doivent rien au hasard.

Jusqu'à présent, nous avons examiné la fréquence des formes elles-mêmes et les particularités de leur emploi dans le volume. Il serait intéressant de voir

comment elles entrent en composition dans la phrase, et surtout comment elles s'enchaînent dans un ordre plus ou moins régulier. C'est ce que permettent de repérer certains programmes recherchant les « segments répétés », c'est-à-dire les suites de formes graphiques identiques et d'une fréquence supérieure ou égale à 2, quelle que soit leur distance dans le corpus. Pour l'occasion (Hubert de Phalèse n'était pas en mesure de le faire à l'époque), j'ai soumis le texte numérisé d'*À rebours* au traitement de Lexico 3 élaboré par André Salem⁴.

Voici un tableau indiquant les segments répétés (une fois), la première colonne marquant le nombre de formes concernées :

8	au point de vue de la beauté plastique	2
8	retour d'âge des sentiments et des idées	2
	il en était de même de l'	2
7	il n'y a pas à dire	2
7	d'un bleu clair et froid terribles	2
7	est-ce qu'il connaissait un homme	2
7	étaient au point de vue de la	2
6	et une fois de plus il	2
6	il en était de même de	4
6	d'un extrême à l'autre	2
6	un bleu clair et froid terribles	2
6	se promena de long en large	2
	au point de vue de l'	2
	au point de vue de la	4
6	ne put s'empêcher de s'	2
6	ce qu'il connaissait un homme	2
6	avec le plus beau sang froid	2
	âge des sentiments et des idées	2

Figure 4 : segments répétés.

Et voici les contextes de ces huit segments répétés :

créations dont la beauté est, de l'avis de tous, la plus originale et la plus parfaite : la femme ; est-ce que l'homme n'a pas, de son côté, fabriqué, à lui tout seul, un être animé et factice qui la vaut amplement, au point de vue de la beauté plastique ?

(*À rebours*, éd. cit., p. 104.)

depuis le temps, la jeunesse parisienne ne s'était pas encore aperçue que les bonnes des caboulots étaient, au point de vue de la beauté plastique, au point de vue des attitudes savantes et des atours nécessaires bien inférieures aux femmes enfermées dans des salons de luxe ! mon dieu.

(*Ibid.*, p. 290.)

la fièvre chaude de la luxure, les typhoïdes et les vomitos du crime, il avait trouvé, couvant sous la morne cloche de l'ennui, l'effrayant retour d'âge des sentiments et des idées.

(*Ibid.*, p. 253.)

si Baudelaire avait déchiffré dans les hiéroglyphes de l'âme le retour d'âge des sentiments et des idées, lui avait, dans la voie de la psychologie morbide, plus particulièrement scruté le domaine de la volonté.

(*Ibid.*, p. 310.)

De même, pour sept segments répétés :

– ah ! s'il en était de même de l'estomac, soupira des Esseintes, tordu par une crampe.

(*Ibid.*, p. 291.)

il en était de même de l'« intersigne » qui avait été

(*Ibid.*, p. 312.)

– il n'y a pas à dire, pensait des Esseintes s'essayant à se raisonner

(*Ibid.*, p. 173.)

il n'y a pas à dire, fit-il, résumant ses réflexions ; l'homme, peut en quelques années

(*Ibid.*, p. 194.)

4. À l'université Paris III, contact : <http://lexico3.no-ip.org>, salem@msh-paris.fr

cette figure ambiguë, sans sexe, était verte et elle ouvrait dans des paupières violettes, des yeux d'un bleu clair et froid, terribles.

(Ibid., p. 195.)

car les yeux, les affreux yeux de la femme étaient devenus d'un bleu clair et froid, terribles. Il fit un effort

(Ibid., p. 198.)

est-ce qu'il ne s'était pas mis lui-même au ban de la société ? est-ce qu'il connaissait un homme dont l'existence essayerait, telle que la sienne, de se reléguer dans la contemplation, de se détenir dans le rêve ? est-ce qu'il connaissait un homme capable d'apprécier la délicatesse d'une phrase, le subtil d'une peinture, la quintessence d'une idée, un homme dont l'âme fût

(Ibid., p. 340.)

Autant certaines répétitions nous sont évidentes, autant d'autres, intervenant à plus de cent pages de distance, échappent au lecteur le plus perspicace.

Revenons au programme de spécificités. J'ai parlé des particularités propres à un texte, en comparant un chapitre à l'autre et à la totalité. Bien entendu, il est toujours loisible de rapporter ce texte à un autre corpus de comparaison, constitué par le chercheur lui-même. J'ai voulu savoir où se situait *À rebours* par rapport aux autres œuvres de Huysmans. Voici (ci-dessous, p. 79) ce que donne une analyse factorielle de correspondance portant sur les sept textes numérisés dont je dispose, soit, dans l'ordre de publication : *Marthe* (1876), *Les Sœurs Vatard* (1879), *L'Art moderne* (1883), *Là-bas* (1891), *En route* (1895), *L'Oblat* (1903), en incluant évidemment *À rebours* aux fins de comparaison.

Situé à la limite gauche du tableau, *L'Art moderne* semble lui échapper, pour des raisons génériques (l'essai se différencie des autres textes romanesques) et de contenu. Toutefois, on notera qu'*À rebours* est l'œuvre la plus proche, en ce qu'elle contient elle aussi des appréciations artistiques... Relevant de la première période de Huysmans, *Marthe* et *Les Sœurs Vatard* occupent une place nettement différenciée, à l'opposé de *L'Oblat* et d'*En route*. Au milieu, *À rebours* occupe une place intermédiaire, comme si le programme informatique, s'en tenant aux formes, rappelons-le, n'arrivait pas à le départager.



Figure 5 : l'évolution créatrice : AFC.

Il y aurait encore beaucoup à dire sur cette analyse factorielle, qu'il faudrait prolonger par l'étude des spécificités, notamment pour confirmer cette intuition mathématique selon laquelle Huysmans n'a pas encore choisi entre naturalisme et symbolisme au moment où il compose *À rebours*.

Pour autant, on aimerait savoir si l'usage qu'un auteur se donne du vocabulaire est très différent de celui de ses contemporains, dans le même genre littéraire. Il suffit pour cela de se constituer un corpus de comparaison pertinent et cohérent. Voici une tranche de quarante romans strictement contemporains, publiés entre 1880 et 1890, tels qu'ils figurent dans la base de données Frantext, à laquelle je n'ai rien retiré ni ajouté :

Gustave Flaubert	<i>Bouvard et Pécuchet</i>	1880
Guy de Maupassant	<i>Contes et nouvelles, t. I-II</i>	1880
Émile Zola	<i>Nana</i>	1880
Anatole France	<i>Le Crime de Sylvestre Bonnard</i>	1881
Victor Hugo	<i>Les Misérables</i>	1881
Pierre Loti	<i>Le Roman d'un spahi</i>	1881
Jules Vallès	<i>Le Bachelier</i>	1881
Pierre Loti	<i>Le Mariage de Loti : Rarahu</i>	1882
Émile Zola	<i>Pot-bouille</i>	1882
Pierre Loti	<i>Mon frère Yves</i>	1883
Guy de Maupassant	<i>Une vie</i>	1883
Villiers de l'Isle Adam	<i>Contes cruels</i>	1883
Émile Zola	<i>Au bonheur des dames</i>	1883
Élémer Bourges	<i>Le Crépuscule des dieux</i>	1884
Alphonse Daudet	<i>Sapho</i>	1884
Joris-Karl Huysmans	<i>À rebours</i>	1884
Joséphine Péladan	<i>Le Vice suprême</i>	1884
Émile Zola	<i>La Joie de vivre</i>	1884
Paul Bourget	<i>Cruelle Énigme</i>	1885
Guy de Maupassant	<i>Bel-Ami</i>	1885
Émile Zola	<i>Germinal</i>	1885
Léon Bloy	<i>Le Désespéré</i>	1886
Paul Bourget	<i>Un crime d'amour</i>	1886
Pierre Loti	<i>Pêcheur d'Islande</i>	1886
Jules Vallès	<i>L'Insurgé</i>	1886
Émile Zola	<i>L'Œuvre</i>	1886
Paul Bourget	<i>André Cornélis</i>	1887
Paul Bourget	<i>Mensonges</i>	1887
Pierre Loti	<i>Madame Chrysanthème</i>	1887
Guy de Maupassant	<i>Mont-Oriol</i>	1887
Émile Zola	<i>La Terre</i>	1887
Maurice Barrès	<i>Sous l'œil des barbares</i>	1888
Georges Courteline	<i>Le Train de 8 h 47</i>	1888
Alphonse Daudet	<i>L'Immortel</i>	1888
Émile Zola	<i>Le Rêve</i>	1888
Maurice Barrès	<i>Un homme libre</i>	1889
Paul Bourget	<i>Le Disciple</i>	1889
Pierre Loti	<i>Le Roman d'un enfant</i>	1890
Guy de Maupassant	<i>Notre cœur</i>	1890
Émile Zola	<i>La Bête humaine</i>	1890

Figure 6 : corpus de comparaison.

Il me semble bien les avoir tous lus, encore que je ne puisse les résumer immédiatement, ni, surtout, caractériser le vocabulaire de chacun. C'est pourtant ce que fait l'outil lexicométrique en indiquant la fréquence des formes dans chaque texte (ici dans l'ensemble du corpus et dans notre roman) ainsi que sa probabilité, que je simplifie en ne donnant que l'exposant :

Forme	Corpus	À rebours	Exposant
langue	439	68	48
style	166	47	46
œuvres	153	38	35
siècle	485	51	28
littérature	159	28	22
névrose	22	14	21
poème	66	19	20
latine	32	15	20
livres	582	44	19
cervelle	104	19	16
église	768	46	16
couleur	460	35	15
parfums	122	19	14
spleen	16	6	8
estomac	183	15	8
fleurs	888	35	7
décadence	28	5	5

Figure 7 : spécificités externes (positives).

On voit nettement en quoi ce roman se distingue de ses contemporains, en ce qu'il est méta-artistique, peignant un névrosé se constituant un décor où les sons, les parfums et les couleurs se répendent. Il n'est pas surprenant, dès lors, que le nom de Baudelaire apparaisse au premier rang des auteurs nommés dans ce qui reste, malgré tout, un roman :

Baudelaire	28	20	31
Mallarmé	10	10	19
Verlaine	7	6	11
Goncourt	7	6	11

Flaubert	13	7	10
Lacordaire	8	6	10
Ozanam	4	4	8
Pétrone	6	4	7
Redon	3	3	6
Goya	3	3	6
Hugo	24	5	5

Figure 8 : noms propres spécifiques.

Je voudrais terminer ce trop rapide examen des particularités lexicales d'*À rebours* rapporté à l'ensemble contemporain en relevant les spécificités négatives. Rappelons qu'il s'agit ici de formes graphiques et non de mots. Si, par exemple, *répondit* n'a aucune occurrence dans le texte, cela ne veut pas dire que le verbe *répondre* n'y est jamais employé. Mais l'absence de la troisième personne du passé simple dénote l'absence de dialogue ! À cet égard, la fréquence nulle de la première ou troisième personne du singulier du présent du verbe *aimer* est encore plus éloquente pour dépeindre la misère morale de Des Esseintes !

<i>vous</i>	23206	31	100
<i>comme</i>	20856	157	19
<i>répondit</i>	2373	0	15
<i>père</i>	4014	12	13
<i>voix</i>	3917	17	9
<i>soir</i>	3106	12	9
<i>fille</i>	3294	12	9
<i>ami</i>	1402	1	8
<i>aime</i>	1238	0	8
<i>mère</i>	3125	13	8
<i>pauvre</i>	1861	3	8
<i>hommes</i>	2825	13	7
<i>cœur</i>	3581	20	7

Figure 9 : spécificités négatives.

Pour conclure, il me semble que la peine que l'on se donne à recourir à ces instruments barbares et pourtant quotidiens que sont devenus les ordinateurs est payée de retour lorsqu'on leur soumet un texte tel qu'*À rebours*, pour au moins trois raisons :

1. Ils signalent des traits significatifs, absolument imperceptibles à la lecture (ainsi les segments répétés, les fréquences improbables). Qui aurait pu noter, à cinquante pages de distance, la répétition de la suite de mots, dans le même ordre, du « retour d'âge des sentiments et des idées » qualifié d'« effrayant » ? Qui, autrement, établirait la liste des 8 481 hapax absolus du texte, soit plus de la moitié des formes utilisées par l'auteur ?

2. Les spécificités internes confirment l'isotopie de chaque chapitre ; elles suggèrent des pistes de lecture pour le moins inattendues, surtout pour ce qui concerne le vocabulaire grammatical.

3. Les spécificités externes caractérisent l'originalité du propos romanesque tant par rapport aux autres œuvres de Huysmans qu'au regard de la production romanesque contemporaine.

Ce n'est pas à dire qu'on ne serait pas parvenu à des résultats semblables par des moyens traditionnels. Ceux-ci ont le mérite de ne pas introduire ma subjectivité dans le débat.