

Université Paris X - Nanterre

TROPISMES

N° 11

QUE FAIT LA FICTION ?



2003

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

Littérature de genre ou les aventures de l'archétype

L'approche ici définie est sûrement théorique. Il ne s'agit pourtant pas d'élaborer un système, mais de proposer un type de regard critique sur l'écriture de narration, en particulier sur l'écriture populaire dans ses différents avatars génériques, mais aussi indirectement sur l'écriture élitaire, ce qu'on appelle la haute littérature. L'approche proposée sera donc comparative, intergénérique, s'intéressant plus aux fonctionnements textuels qu'aux contenus qui en résultent. L'idée principale étant que les invariants de récit s'inscrivent de façon relative selon les pratiques historiques, mais que seule la perception intuitive de leur présence nous permet de comprendre ces inscriptions historiques pour ce qu'elles sont vraiment. Je m'intéresserai aujourd'hui aux lieux et modes de manifestation les plus importants selon moi de ces invariants archétypiques.

1. Lieux préférentiels d'actualisation de l'archétype

J'emprunterai la conception particulière d'archétype narratif à l'étude que Charles Grivel a consacrée à la littérature populaire du XIXe siècle en France : *Production de l'intérêt romanesque* publiée en 1973¹

¹ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, The Hague, 1973.

Littérature de genre ou les aventures de l'archétype

pour l'étendre à des domaines qui ne sont pas directement les siens dans la définition qu'en donne le critique. Quant à la désignation « lieu », c'est une façon métaphorique de décrire la manifestation ou actualisation, c'est-à-dire la réalisation textuelle de l'archétype. Je dirai donc que les trois lieux textuels principaux de cette actualisation sont premièrement celui du déroulement du récit (sens premier selon Grivel), deuxièmement celui de la référence, c'est-à-dire le rapport à l'univers empirique, et troisièmement celui du personnage dans sa relation à la norme, donc de l'axiologie (sens dérivé et déplacé de la notion d'archétype, toujours selon Grivel). Je propose donc l'hypothèse que ces trois « lieux » (déroulement, référence et rapport du personnage à l'axiologie), sont les fondements qui nous intéressent en matière de fonctionnement de la littérature à formule ou littérature de genre, et peut-être aussi comme nous le verrons en conclusion de cette présentation en matière de littérature tout court.

Qu'en est-il tout d'abord de l'archétype en matière de déroulement au sens propre défini par Grivel.

Premier point : l'idée que le roman n'est que la variation infinie d'un Texte immuable (63), que le romanesque se perpétue tel quel sous ses différents modes et ceci aussi longtemps que ses données (archétypes) institutionnellement garanties demeurent inchangées (66). Deuxième point : le récit fonctionne comme réalisation d'un trouble attendu (79) et donc comme instauration indirecte d'un savoir déjà su (81). Au départ du récit, une promesse déniée qui impose le détour, le délai, le retard (90), le drame de l'inacceptable produit à partir d'une positivité imaginaire qui comprend cet inacceptable (187). Le roman est itératif ; il répète et enrichit le code archétype, figure élémentaire qui est « le *ressort secret* du drame » : « le bien, le bon, le vrai, le juste, l'espéré, le convenable, le naturel, l'ordinaire, en un mot l'entière positivité » (189). Conséquence : « L'aventure qui arrive au héros arrive en réalité au code » (191). Et cette formule clé de la démonstration de Grivel : « Le roman est donc l'aventure toujours éphémère (et toujours recommencée) 'arrivant' à l'archétype » (201). La vérité de la fiction est celle de l'archétype (255), un archétype qui vaut comme idéologème provoquant une lecture « barrée » (314) ou encore « obligée » (337).

Michel Morel

De cette première composante archétypique relèvent essentiellement la littérature populaire, en particulier le feuilleton dans son plein développement au XIXe siècle, mais aussi le conte dans l'analyse d'André Jolles et de Propp (le premier pour le jugement moral impératif relevant de la justice poétique, le second pour les fonctions que l'on retrouve dans l'approche d'un Claude Brémont par exemple dans sa *Logique du récit* de 1973). Retenant donc l'idée de l'archétype comme donné fonctionnel qui se prête à tous les remplissages d'époque, je l'étends aux deux autres composantes que sont la référence et le personnage.

La référence tout d'abord en relation avec la science-fiction dont l'apport principal à notre réflexion est de mettre évidence la composante hypothétique de toute création de monde de fiction. Au fondement générique du récit de science-fiction se trouve l'hypothèse qui instaure un monde parallèle, de quelque nature que ce soit, en le présentant comme vraisemblable. Cette hypothèse souvent centrée sur un néologisme ou une famille de néologismes décale et « débraye » le récit dans ses premiers moments. A l'intérieur de cet univers débrayé, tous les systèmes de récit peuvent se présenter, ce qui fait que la science-fiction est un domaine d'écriture romanesque à part entière pratiquant avec la plus grande inventivité les sous-genres les plus variés. Pourtant, de même que le roman populaire n'est que l'aventure d'un système normatif axiomatique, le récit de science-fiction ne peut, comme négativité indirecte et décalage normatif, que renvoyer au système axiologique refoulé. La science-fiction est donc préférentiellement une méditation indirecte sur la norme et particulièrement sur la dualité, élément fondateur de l'archétype axiologique, comme le montre bien le titre du roman de Ursula K. Leguin : *The Left Hand of Darkness*.

Dernière composante, le personnage dans sa relation avec cet archétype axiologique. Le modèle générique de référence est ici l'épopée dans l'interprétation qu'en donne Lukacs lorsqu'il compare le héros épique au héros de roman². Le premier selon lui est immature dans la mesure où son rôle est limité à la défense d'un donné de norme intangible et anhistorique : « Le roman est la forme de la virilité mûrie

² Georg Lukács, *La Théorie du roman*, Gallimard, Denoel, 1995 (1920).

Littérature de genre ou les aventures de l'archétype

par opposition à l'infantilité normative de l'épopée [...] » (66) ; « L'épopée façonne une totalité de vie achevée par elle-même, le roman cherche à découvrir et à édifier la totalité secrète de la vie » (54). La passivité du héros épique est donc une nécessité formelle par opposition à l'activité démonique du héros de roman (86) dont Lukacs trouve l'illustration parfaite dans le vers de Browning « I go prove my soul' [...] mot admirable qui n'a contre lui que d'être prononcé par un héros dramatique » (84). Thèse contrastive bien connue et tout à l'avantage du roman. Je dirai au contraire qu'il reste toujours quelque chose de la composante épique dans le roman, ne serait-ce que dans la notion de « héros ». Selon Guy Bourquin, la notion de héros, aussi bien du point de vue de la pratique que de la langue, est une catégorie vide se prêtant à tous les remplissages axiologiques propres à la société en jeu. Le héros est seulement et uniquement celui qui est sous le regard des autres : « keenest to win fame » nous dit le narrateur de *Beowulf*, comme commentaire final sur la grandeur du héros disparu. Il n'existe qu'en tant qu'il est digne de louange, qu'en tant qu'il est l'incarnation du système de valeur en jeu (quel que soit ce système). En ce sens le héros épique est un héros axiologique. Le personnage de roman à formule, et peut-être bien du roman « main stream », me paraît relever beaucoup plus directement de ce type de relation entre lui et le donné axiologique présumé dès l'instauration même du récit, que de typologies à fondement psychologique, donc mimétique, remontant à la théorie des humeurs du Moyen-Âge et de la Renaissance.

Tels sont les trois lignes de force du récit à formule, et de sa résurgence toujours possible, comme un rapide tour d'horizon de quelques formes dominantes des pratiques contemporaines le prouve aisément. Pensons, dans le domaine du film ou de la narration télévisuelle, aux productions de genre telles que les séries policières et les séries de science-fiction qui nous ramènent aux deux premières composantes respectivement (promesse déniée et hypothèse de mondes autres). Pensons encore à la tradition du Western, aux séries filmiques centrées sur un personnage (James Bond, Rambo, Terminator, etc.), mais aussi à certains feuilletons tels que le défunt *Dallas*, qui tous relèvent peu ou prou de la dimension épique. Pensons enfin aux multiples récits qui appartiennent au domaine mixte de ce qu'on

Michel Morel

appelle en anglais « romance », avec sa fiction composite mêlant invention masquée de réalité (à l'opposé de la science-fiction qui elle joue cartes sur table en ce domaine), la dimension épique de l'héroïne ou du héros parfait, et l'intrigue à mystère du roman populaire par exemple dans les « innocentes » séries telles que *L'Instituteur* ou *Docteur Sylvestre* dont les fondements seraient : la réparation d'un manque mettant en cause l'équilibre de la vie ordinaire (injustice ou maladie), l'héroïsme au quotidien d'un personnage central à la nonchalance imperturbable, le menace temporaire d'une mise en cause des valeurs selon le récit, et le départ final du chevalier solitaire sur sa monture mécanique (moto, Landrover), une fois la justice poétique restaurée, avec promesse implicite de nouvelles aventures à l'identique (roman de la route) ; et, dernière confirmation du profil « romance », dans les deux cas le mâle héros s'en va privé de la récompense suprême de l'amour, manque et déni qui le rendent plus chevaleresque encore son ascétisme imposé : héros solitaire qui comme tout héros épique n'a pas choisi de l'être.

2. Formes d'actualisation

Ceci pour les lieux textuels dominants de l'archétype en matière de littérature de genre. Qu'en est-il de cette triple contrainte et de l'équilibre relatif des trois composantes selon les pratiques génériques dominantes du récit à formule ? Considérons tout à tour le roman policier, le récit de science-fiction et le récit romanesque (« romance »).

Dans le roman policier (Agatha Christie, ou pour remonter au fondateur, Wilkie Collins), l'élément constitutif premier est la force d'intrigue, que le point d'intérêt central soit la solution d'un mystère où la crainte d'un meurtre à venir comme dans le roman noir. En général construit à partir de la fin, ce type de récit utilise la composante psychologique comme un simulacre destiné à berner le lecteur aussi longtemps que possible. Il n'en reste pas moins que la dimension individuelle du personnage est susceptible de développements et de complexités qui établissent une sorte de pont avec le roman tout court. De même, la création d'un univers de fiction (comme dans l'exemple du

Littérature de genre ou les aventures de l'archétype

Troisième homme) est suffisamment libre de contraintes génériques pour se donner un côté documentaire paraissant retranscrire le réel empirique, qui là encore rappelle les capacités du roman. Ce n'est en général que dans la phase conclusive que le lecteur découvre que ces éléments contribuant au vraisemblable (psychologie des personnages et univers référentiel) étaient au service de l'intrigue, en particulier du fait des multiples fausses pistes qui sont autant de rappels et de mise en évidence de l'artifice générique premier et fondateur.

Dans le cas de la science-fiction, les priorités sont différentes. Ici l'emporte le mode référentiel hypothétique qui accorde une liberté relative aux deux autres composantes que sont le déroulement et les personnages, surtout mais pas seulement lorsque ceux-ci sont humains. L'univers de fiction est fondé sur une hypothèse liminaire qui dans les récits contemporains n'a plus guère de lien direct avec la démarche originelle où le motif scientifique était le support dominant. La liberté la plus grande est celle de l'intrigue qui peut adopter toutes les formes du récit ordinaire, que cette intrigue soit de nature policière, fantastique, épique, etc. Alors s'inscrivent dans le genre les contraintes secondes propres à l'inscription générique de référence. Concernant le personnage, le jeu est moins ouvert, encore que dans l'exemple de récits comme *Dune*, ou *The Left Hand of Darkness*, la finesse et la complexité de la composition psychologique concernant le personnage central contribuent à établir une sorte de vraisemblable second au centre de l'intérêt créé par le texte. Il n'en reste pas moins que là encore l'effet de clôture rabat finalement ces données qui pourraient rapprocher le récit de science-fiction du roman ordinaire. C'est d'ailleurs un plaisir commun aux récits policier et de science-fiction que de nous donner l'illusion de maîtriser un univers de fiction dans son intégralité. Dans les textes les plus réussis, cet effet de globalité a quelque chose de poétique dans le sens où le récit devient le chiffre quasiment allégorique d'une méditation sur telle ou telle composante de la vie humaine.

Par opposition aux deux genres précédents le récit romanesque paraît souffrir d'une triple contrainte, alors même qu'il semble se donner les dehors du roman « main-stream ». De ce point de vue, c'est peut-être en lui que joue le plus l'effet de reconnaissance-

méconnaissance que décrivent Althusser et Charles Grivel ou Jean-Marie Piemme³. Triple contrainte, donc. Tout d'abord, la dimension surhumaine des protagonistes les rapproche du héros épique, bien qu'ils aient toutes les apparences d'individus appartenant à la vie quotidienne. Par ailleurs, leur destin paraît se conformer aux schèmes fondateurs du conte puisque l'intrigue conduit nécessairement à l'avènement final de la justice poétique, surtout en matière de relations amoureuses. Enfin l'univers de fiction qui se donne tous les dehors de la réalité empirique la plus contemporaine (ceci est particulièrement frappant dans les feuilletons où le pire compliment qu'on puisse leur faire est de noter qu'ils semblent parler de la vie réelle), cet univers est en réalité aussi hypothétique que l'univers de science-fiction. L'hypothèse ici n'est plus dénudée et mise en avant, mais au contraire masquée et reléguée en définitive du simulacre.

La première leçon qu'on puisse tirer de ces faits est que malgré les apparences, il est difficile d'établir une claire distinction entre l'univers de l'écriture de genre et celui de la haute littérature. Il s'agit tout au plus de degrés et d'intensité dans l'emploi de l'une des trois composantes de référence. Une observation centrale peut cependant être faite dans la lignée des remarques de Tzvetan Todorov dans *Poétique de la prose*, lorsque dans la partie appelée « Typologie du roman policier » il écrit : « Le chef-d'œuvre littéraire habituel, en un certain sens, n'entre dans aucun genre si ce n'est le sien propre ; mais le chef-d'œuvre de la littérature de masse est précisément le livre qui s'inscrit le mieux dans son genre. [...] Le roman policier par excellence n'est pas celui qui transgresse les règles du genre, mais celui qui s'y conforme » (10)⁴. J'ajouterai aux remarques de Todorov que l'écriture à formule met en avant sa composante générique, l'exhibe dès les premières lignes, la donne à comprendre et à évaluer. Le lecteur de science-fiction ou celui de roman policier le sait bien qui attend les marques et les guidages génériques l'assurant qu'il est bien en territoire connu. Faute de quoi, il interrompt sa lecture. Au contraire, la haute

³ Jean-Marie Piemme, *La Propagande inavouée*, 10/18, Union générale d'édition, Paris, 1975.

⁴ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Points, Editions du Seuil, 1971/1978.

Littérature de genre ou les aventures de l'archétype

littérature se dresse contre le donné générique, le déconstruit et surtout le masque tout en laissant quand même paraître certains des guidages concernant précisément l'intrigue, la référence et la construction du personnage, comme le montre aisément tout incipit et toute conclusion de roman « main-stream ». C'est toute la différence entre la dénudation mécanique du procédé dans le cas de la science-fiction ou du roman policier, et sa remotivation par la haute littérature, puis sa mise à distance, parfois même jusqu'à la distanciation brechtienne. Je ne suivrai pourtant pas Todorov lorsqu'il conclut qu'il y a ainsi deux pratiques opposées, le « grand » art, et l'art « populaire ». Je ne vois aucun intérêt à séparer ainsi ce qui dans la réalité de l'écriture est de nature beaucoup plus hybride qu'il ne le dit. L'intérêt d'une approche englobant toutes les modalités d'écriture de fiction est précisément de saisir cet ensemble comme un tout et de pouvoir ainsi retrouver dans les « grands » textes la présence pour ainsi dire archéologique d'un donné de base visible tel qu'en lui-même dans l'écriture dite populaire.

Une deuxième série de remarques pourrait concerner la nature de la répétition. Dans son récent ouvrage *Interpretation as Pragmatics*⁵, Jean-Jacques Lecercle reprend la distinction capitale que Jean-François Lyotard établit entre deux modalités sérielles principales, l'une appelée « en parallèle » la seconde « séquentielle ». Dans le premier cas, la dérive imitative se fait par retour à un modèle séminal premier. Elle se veut fidélité à un donné canonique qu'il s'agit de déformer le moins possible. Dans le second type dit « séquentiel », l'imitation se fait en chaîne, dans une sorte de dérive qui passant d'état successif en état successif ne se réfère jamais qu'au modèle précédent. Le premier type d'imitation est contraint dans son essence même, le second est au contraire orienté vers la reprise inventive. On voit donc que la distinction entre les deux modes d'écriture principaux se joue aussi sur ce terrain là, l'écriture dite littéraire relevant plus de la deuxième modalité, alors que l'écriture à formule appartient à la première. Mais là encore la distinction est moins claire qu'il n'y paraît, comme dans l'exemple du roman historique fondé par Walter Scott et où le modèle

⁵ Jean-Jacques Lecercle, *Interpretation as Pragmatics*, Macmillan Press Ltd, London, 199.

Michel Morel

premier continue, aujourd'hui encore, de servir de référence paradigmatique. D'un pôle à l'autre peuvent s'observer toutes les variantes, mais les modalités de répétition sont très révélatrices quant à la pratique exacte du texte individuel. De même à l'intérieur de la catégorie générale du récit à formule, on peut noter que les deux formes de dérivation coexistent et que la prédominance marquée de l'une ou de l'autre explique le destin historique varié des trois sous-genres que sont les romans policier, de science-fiction et le récit romanesque. Alors que les deux premiers sont caractérisés par un foisonnement et une inventivité étonnante, le récit romanesque, lui, pris en tant que tel, a vu son aire générique se restreindre progressivement, du récit de chevalerie et « roman » dans les commencements de la littérature occidentale, au décrochement d'avec le récit dit réaliste à la naissance du roman (avec la distinction classique établie par Clara Reeve dans *The Progress of Romance* en 1785 entre « romance » et « novel »)⁶ pour finir dans la pure répétitivité mécanique du récit de cœur contemporain tel qu'il se perpétue dans les revues qui lui sont consacrées, et de son avatar dernier, le roman-photo. La triple pression générique équivaut chez lui à une triple dérivation en parallèle, le modèle premier étant à chaque fois une sorte de moule abstrait quasiment invariant, même si les contenus qui le concrétisent et lui donnent les apparences de la réalité vécue contemporaine (par exemple en matière de relations sexuelles) s'ajustent à la situation socioculturelle du moment par une sorte de mimétisme automatique. Dans le cas du roman policier et du

6 “The word *Novel* in all languages signifies something new. It was first used to distinguish these works from Romance, though they have lately been confounded together and frequently mistaken for each other ... The Romance is an heroic fable, which treats of fabulous persons and things. –The Novel is a picture of real life and manners, and of the times in which it is written. The Romance in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen. – The Novel gives a familiar relation of such things as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend or to ourselves; ...” Quant à Scott, sa définition est la suivante : “The Romance is ‘a fictitious narrative in prose or verse ; the interest of which turns upon marvellous and uncommon incidents’. The Novel is ‘a fictitious narrative, differing from the Romance, because the events are accommodated to the ordinary train of human events, and the modern state of society.” Alexander Welsh, *The Hero of the Waverley Novels*, Princeton University Press, Princeton, 1992, pp. 8-9.

Littérature de genre ou les aventures de l'archétype

roman de science-fiction, l'emprise de la matrice première est suffisamment restreinte et sélective pour autoriser des variations proches de la série séquentielle quand bien même le donné générique fondateur relèverait selon mon analyse de la série en parallèle.

On pourrait ajouter, pour compléter le tableau des modalités pratiques de mise en œuvre des lieux génériques, des remarques sur la nature même de l'acte de répétition. La répétition, tout comme le cliché dans un autre domaine, a mauvaise presse. Pourtant sans elle pas d'apprentissage, et pas de vie quotidienne. La notion d'apprentissage est capitale à cet effet. Dans l'apprentissage, celui d'une langue en particulier, la répétition est source de dépassement ; elle permet d'acquérir la compétence qui peu à peu autorise une pratique de plus en plus créatrice à la mesure des capacités d'invention de l'individu. Comme le montre bien Deleuze dans *Répétition et différence*, on peut concevoir deux formes de répétition qui là encore représentent deux pôles opposés entre lesquels s'établissent de façon variable, dans le moment de vie et dans le moment d'écriture, et ceci tout au long d'un texte, les pratiques individuelles. D'un côté une répétition à l'identique, de l'autre une répétition qu'on pourrait appeler vive, dans la mesure où comme le montre Deleuze elle n'est accessible qu'aux plus grands artistes dans le moment de leur plus grande maîtrise et inspiration. Il n'y a jamais rien de nouveau, mais pour dire ce jamais nouveau il faut toute la force de la conscience et de la maîtrise artistiques individuelles. Telle est la leçon centrale des recherches de Deleuze en ce domaine, recherches qui retrouvent sur ce terrain, les intuitions de Benjamin lorsque ce dernier parle de « l'image [comme] dialectique à l'arrêt ». ⁷ La distinction entre écriture de genre et écriture dite littéraire est donc à replacer aussi dans ce cadre particulier. Si l'art ne progresse pas comme l'affirme T. S. Eliot, et d'autres avec lui, s'il n'y a jamais que répétition, on voit là encore que la distinction si impérative entre les types de pratiques d'écriture ne peut qu'empêcher de mettre au jour les composantes communes qui fonctionnent, ici dans le sens de l'ouverture, et là dans celui de l'enfermement. Ainsi en est-il par

⁷ Cité par Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, les Editions de Minuit, 1992, p. 138.

Michel Morel

exemple de la notion de héros qui peut permettre de faire apparaître des correspondances ignorées ou méprisées. Et pourtant nous utilisons bien le même terme dans le cas du récit épique le plus préformé par des exigences génériques dominatrices et dans celui du roman où, comme chez Virginia Woolf, la saisie de la nuance de pensée et de sensation paraît finalement défaire l'archétype et vaincre le « tyran » dont elle parle dans « *Modern Fiction* »⁸.

Au total, quelles leçons tirer de ce rapide parcours ? Trois, essentiellement. La première est que le domaine de l'écriture de fiction est unitaire, comme le sont tous les autres domaines touchant à la langue et à l'expression. Les mêmes processus y sont observables derrière les fonctionnements où états praxiques de surface divergents qui pourraient masquer cette dimension commune aux yeux de l'observateur non averti ou, au contraire, prévenu. Ce qui pourrait nous faire réfléchir à l'idée même de canon. Dérisoire me semble la tentative de certains de chercher à faire entrer tel ou tel « sous genre », tel que la science-fiction, dans les saint des saints de la « littérature ». Il y a mieux à faire : en particulier tirer les leçons d'une communauté d'appartenance, en montrant par exemple que la science-fiction dénude pour qui veut le voir une dimension commune à tout récit de fiction, à savoir l'invention hypothétique de la réalité. Dans la science-fiction cette invention est « débrayée », dans la roman ordinaire elle est mimétique. Elle n'en reste pourtant pas moins hypothétique des deux côtés avec toutes les conséquences que cela peut avoir et qu'on peut aisément observer, précisément dans la science-fiction.

La deuxième leçon concerne ce que j'appellerai une sorte d'archéologie critique. Si tous les textes de fiction relèvent du même fonctionnement élémentaire, on peut chercher et trouver les traces des états premiers dans toute forme plus évoluée et plus « dérivée ». C'est bien l'approche d'un E. M. Forster et celle aussi d'un Thomas Hardy, le premier faisant remonter le récit au temps des cavernes et l'autre se proclamant « *Ancient Mariner* ». C'est tout l'intérêt d'un regard critique éclairé sur le récit à formule, récit plus candide et révélateur, que de

⁸ Virginia Woolf, *The Common Reader I*, « *Modern Fiction* », The Hogarth Press, London, 1984, p. 149.

Littérature de genre ou les aventures de l'archétype

fournir ainsi des critères cliniques d'observation et d'appréciation sur les récits de la haute littérature.

La troisième leçon est que tout écrit et que tout art se bat avec et contre la formule, et que ce combat n'est pas à concevoir en termes négatifs, mais comme le fondement même de la création. Et c'est là que la division, dès la fin du XIXe siècle en Europe, de l'écriture de fiction en deux domaines culturels antinomiques, produit ses effets les plus délétères. La solution en ce domaine est à chercher du côté de la répétition selon Deleuze, et ce n'est pas le moindre avantage de la littérature à formule que d'aider à réfléchir sur le statut réel d'une haute littérature qu'on définit faussement en opposition absolue à ces mécanismes selon moi premiers.

Michel MOREL
Université de Nancy II