

Les chiffres en parenthèses rouges renvoient aux notes en bas de page

## Le passé simple subjectif

### *Introduction*

L'avantage de notre petit séminaire c'est d'avoir rassemblé des chercheurs qui, tout en ayant chacun son approche, abordent les mêmes problèmes : la subjectivité, ce qui devient, transféré dans le domaine de notre groupe, des problèmes de polyphonie. J'ai pu profiter de l'occasion offerte de reprendre certains exemples déjà commentés par nos invités ; le texte présent a donc pu intégrer quelques remarques très pertinentes faites durant les discussions.

Dans mon intervention, je me suis limité à traiter du statut subjectif du passé simple, ce qui me portera à problématiser le paradigme de Benveniste. Mais avant cela deux mots sur notre approche pour détecter les éléments qui peuvent indiquer la subjectivité dans la fiction (et, partant, la polyphonie). Je ne prétends évidemment pas à être complet ; je voudrais tout juste poser quelque repères.

### *Personnage-guide ou témoin*

C'est Hanne Marie Svendsen qui a introduit ce terme (1962), qui s'est avéré très utile pour nous. Un tel personnage se signale par sa seule présence durant un certain temps. Or si un tel personnage assiste à une description, il est candidat à une focalisation, à une vision : on voit par les yeux de ce personnage. Étant le témoin de tout, il voit en concordance avec l'auteur. Cela semble être la valeur standard, la valeur par défaut. Et on peut rendre plausible une telle affirmation par une analyse présuppositionnelle. Les textes, en effet, prennent souvent la peine de signaler les cas contraires. Ainsi :

(1) " Et nous allons être récompensé de notre diligence ? " continua le mercier avec une légère altération dans la voix, altération que d'Artagnan *ne remarqua pas* plus qu'il n'avait fait du nuage momentané qui, un instant auparavant, avait assombri la figure du digne homme (Dumas ; 1844, chap. 23).

Dans ce passage, on nous dit que d'Artagnan ne remarque pas la " légère altération dans la voix " parce que, autrement, il en eût été le témoin 'par défaut'<sup>[1]</sup> Les exemples sont légion ; en voici encore un :

(2) Mme de Rênal s'approcha, distraite un instant de l'amer chagrin que lui donnait l'arrivée du précepteur. Julien, tourné vers la porte, *ne la voyait pas* s'avancer. Il tressaillit quand une voix douce lui dit tout près de l'oreille [...] (Stendhal : Le Rouge [...] début du chapitre 6).

Nous retrouvons donc, comme valeur par défaut, ou valeur standard, une caractéristique que Bakhtine attribue à la 'révolution copernicienne' de Dostoïevskij : ne rien laisser en dehors de la conscience du

personnage. Et en effet, telle est aussi mon impression de lecture (difficile à vérifier). Dans la littérature sérieuse ancienne : les épopées et les romans de chevalerie, le plus souvent les personnages se 'comprennent' les uns les autres, et cela vaut même (ou surtout) pour des ennemies (le comique, par contre, semble souvent jouer sur une forte dénivellation du savoir entre personnages et entre personnages et lecteurs/spectateurs).

Si un personnage est présent à l'action décrite par l'auteur, il en est le témoin, sauf indication contraire. Si j'hésite un peu à appeler une telle instance 'témoin', c'est qu'elle s'incarne le plus souvent dans un des protagonistes principaux (dans la terminologie de Genette : autodiégétique et non pas seulement homodiégétique). Évidemment ce personnage-guide peut accéder au statut de personnage-focalisateur. Concluons que, toujours sans indication contraire, le champs perceptuel de l'univers fictif appartient aussi bien à l'auteur/lecteur qu'à un éventuel personnage-guide.

Dans les deux exemples suivants (construits) :

- (3) La marquise sortit à cinq heures ; il faisait très froid.  
La marquise sortit à cinq heures ; un vent glacial lui frappa le visage.

la marquise est candidate au rôle de personnage-guide. Mais on peut vite changer de focalisation de ces exemples en introduisant un " Jean la vit serrer son foulard ". Voici une autre variation :

- (4) Mme Arnoux suffoquait un peu. Elle s'approcha de la fenêtre pour respirer.  
De l'autre côté de la rue, sur le trottoir, un emballer en manches de chemise clouait une caisse. Des fiacres passaient.  
Elle ferma la croisée et vint se rasseoir. Les hautes maisons voisines interceptant le soleil, un jour froid tombait dans l'appartement. Ses enfants étaient sortis, rien ne bougeait autour d'elle. C'était comme une désertion immense.  
- " Il va se marier ! est-ce possible ? "  
Et un tremblement nerveux la saisit.  
- " Pourquoi cela ? est-ce que je l'aime ? "  
Puis, tout à coup :  
- " Mais oui, je l'aime !... je l'aime ! "

Dans cet exemple, qui a été varié et analysé aussi bien par Rabatel (p. 43), que par Banfield (p. 104), et qui nous servira encore, on peut également rajouter notre Jean focalisateur, à condition de l'introduire assez tôt. A focalisateur, focalisateur et demi :

- (4a) Mme Arnoux suffoquait un peu. Elle s'approcha de la fenêtre pour respirer.  
De l'autre côté de la rue, sur le trottoir, un emballer en manches de chemise clouait une caisse.  
Des fiacres passaient. [ajout] : Jean la vit fermer la croisée.

Dans l'exemple 3, il ne semble pas que l'emploi alternatif de l'imparfait ou du passé simple ait une influence quelconque sur la candidature de la marquise au statut de personnage-guide : dans les deux cas, elle perçoit le temps qu'il fait. Mais évidemment l'imparfait et le passé simple produisent des effets différents. J'y reviendrai.

Ma thèse est que l'utilisation du passé simple est fort compatible avec l'expression d'une subjectivité, celle d'un personnage, même d'une subjectivité qui dépasse le simple enregistrement des actions et des lieux de l'action fictive. Pour montrer ce dernier point, il faut évoquer un autre phénomène :

### *La contagion stylistique*

Cohn (p. 33) parle de " Stylistic contagion ". Le terme a été emprunté à Leo Spitzer qui parle de 'Sprachmischung' (in " Sprachmischung als Stilmittel und Ausdruck ", 1922) ou 'Sprachmengung' (in 1961, II, p. 84-124) et utilise également le terme 'pseudo-objektiv' (1921 p. 60).<sup>[2]</sup> En bref, l'auteur peut se servir d'un vocabulaire autre que le sien, celui d'un personnage, un jargon quelconque (citation explicite, citation implicite, évocation de code, 'textuellement' etc). L'exemple 4, pris chez Dostoïevskij et cité par Vološinov, est caractéristique de ce procédé :

(5) En ce temps-là, par une soirée d'hiver claire et gelée, vers les (sic) minuit, trois maris extrêmement respectables étaient assis dans une pièce *confortable* et même luxueusement aménagée dans une *superbe* maison à deux étages située à Saint-Pétersbourg et étaient engagés dans une conversation *sérieuse* et de *haute tenue* sur un sujet *extrêmement curieux*. Ces trois maris avaient grade de général. Ils étaient assis autour d'une petite table, chacun dans un *superbe* fauteuil *moelleux* et tout en devisant ils descendaient tranquillement et *confortablement* du champagne (p. 5s.).

Si on n'entend pas une certaine polyphonie, une voix autre que celle de l'auteur, on risque d'accuser Dostoïevskij de mal écrire (on n'y a pas manqué, comme le fait observer Vološinov).

Dans l'exemple 6, nous entendons, probablement, mais cela n'est pas sûr à cent pour cent, la voix du père de Charles Bovary :

(6) Le beau-père mourut et laissa peu de chose ; il en fut indigné, se lança dans la *fabrique*, y perdit quelque argent, puis se retira dans la campagne, où il voulut *faire valoir*. (*Madame Bovary*, I,1).

Or, la contagion stylistique est compatible avec le passé simple. Qu'en est-il donc de ce récit dans lequel, d'après Benveniste, " les événements semblent se raconter eux-mêmes " (Benveniste, p. 241). Peut-on dire ici que " personne ne parle ? " La contagion stylistique n'est-elle pas par essence polyphonique ? Dans notre groupe, Kjersti Fløttum a fait des remarques parallèles, prenant son point de départ dans différents 'subjectivèmes'.

La contagion stylistique n'introduit pourtant pas nécessairement un personnage-focalisateur. Dans l'exemple pris chez Dostoïevskij, nous ne pouvons pas encore désigner un seul personnage principal qui penserait, lui, dans les termes indiqués. C'est tout au plus un sociolecte des nantis, donc des trois personnages pris ensemble.

Mais qu'en est-il de l'exemple 7 ?

(7) Enfin son mari, sachant qu'elle aimait à se promener en voiture, trouva un *boc* d'occasion, qui, ayant une fois des lanternes neuves et des garde-crotte en cuir piqué, ressembla presque à un *tilbury*. (*Madame Bovary*).

Ce passé simple ingressif, ne rapporte-t-il pas une vision d'un personnage, d'une focalisation ? J'évite le terme de discours (ou style) indirect libre, mais je maintiens qu'il s'agit d'une subjectivité.

*L'alternance passé simple - imparfait*

Avant d'aborder de front l'essentiel (le statut du passé simple) je voudrais faire une remarque sur la fonction des deux aspects (imparfait et passé simple). Au risque de passer pour le paysan du Danube, ou du Danemark, je rappellerai d'abord une chose connue de tous : dans plusieurs langues, notamment les langues germaniques (un peu moins en anglais), cette opposition disparaît ; en italien et en espagnol, elle prend parfois un autre sens, puisque ces langues utilisent les temps analogues au passé simple dans la langue parlée (passato remoto, perfecto).

Qu'on se rapporte, dans l'exemple 8, à l'équivalent anglais :

(8) Mais, quand la lettre fut close, comme elle ne savait pas l'adresse de Léon, elle se trouva fort embarrassée.

Aber als der Brief fertig war, fiel ihr ein, daß sie ja seine Adresse gar nicht wußte.  
Was tun ?

But when the letter was sealed up she was in a quandary, as she did not know Leon's address.

La traduction allemande s'en tire assez bien, mais la traduction anglaise (et la danoise que je ne cite pas) font disparaître la nuance introduite par le passé simple français.

Et ces exemples sont légion. J'en ai d'étonnants où la focalisation est mise sens-dessus-dessous. Mais je compare des langues différentes, et, bien sûr, comparaison n'est pas raison. Mais il est quand même étonnant qu'un tel effet puisse laisser si peu de traces et si peu de problèmes aux traducteurs.

Il faut donc avancer d'encore un pas. Si on accepte que le passé simple donne un récit impersonnel et l'imparfait ouvre sur le DIL ou le proto-DIL, on obtient des analyses à mon sens absurdes. Des descriptions morcelées des textes sans autre utilité que de faire preuve de connaissances grammaticales. Un coup de fusil retentit (au passé simple). C'est le récit d'auteur. La fumée flotte sur le gazon (à l'imparfait). Ce sera une vision du chasseur !

Examinons un peu un texte 'événementiel' en DIL, mais interrompu par des passés simples. Là encore, nous pensons qu'il faut considérablement modifier des affirmations comme celle-ci de Rabatel (p. 33) : " le texte (est) plutôt montré à partir du PDV [point de vue] de Maurice (son exemple 29), soit plutôt raconté à partir de la perspective du narrateur (son exemple modifié, 29b) ". Je note en passant qu'en bon lecteur Rabatel introduit un *plutôt* ! Il cite un morceau d'une certaine étendue du *Débâcle* de Zola (p. 195), puis y substitue la plupart des imparfaits par des passés simples, exercice courant dans l'apprentissage des langues romanes. (1998, exemples 29 et 29b). Son prélèvement semble prouver la thèse avancée, ce pourquoi je ne le reproduis pas. Mais voyons un autre extrait pris une page plus loin dans le même roman (p. 196) :

(9) [... Ah ! Interrompt brusquement Maurice, vois donc cette fumée, sur le Hattoy, nous

allons la danser belle !]

Et, pendant un instant, sa curiosité anxieuse, où entraît le frisson de sa peur première, eut un aliment. Il ne quittait plus du regard le sommet arrondi du mamelon, la seule bosse de terrain qu'il aperçût, dominant la ligne fuyante des vastes champs, au ras de son œil. \*Le Hattoy était beaucoup trop éloigné, pour qu'il y distinguât les servants des batteries que les prussiens venaient d'y établir ; et il ne voyait en effet que les fumées, à chaque décharge, au-dessus d'un taillis, qui devait cacher les pièces. C'était[, comme il en avait eu le sentiment,] une chose grave, que la prise par l'ennemi de cette position, dont le général Douay avait dû abandonner la défense. Elle commandait les plateaux environnants. Tout de suite, les batteries, qui ouvraient leur feu sur la deuxième division du 7e corps, la décimèrent. Maintenant, le tir se réglait, la batterie française, près de laquelle était couchée la compagnie Beaudoin, eut coup sur coup deux servants tués. Un éclat vint même blesser un homme de cette compagnie, un fourrier dont le talon gauche fut emporté et qui se mit à pousser des hurlements de douleur, dans une sorte de folie subite.

- Tais-toi donc, animal ! Répétait Rochas. Est-ce qu'il y a du bon sens à gueuler ainsi, bobo au pied !

L'homme, soudainement calmé, se tut, *tomba* à une immobilité stupide, son pied dans sa main. Et le formidable duel d'artillerie continua (p. 196).

Peut-on encore soutenir pour cette citation qu'il s'agit d'alternance entre le personnage (toujours Maurice) et l'auteur (appelé 'narrateur' par Rabatel qui utilise une terminologie légèrement différente de la nôtre) ?

Notons aussi qu'en substituant quelques *il* par *on* et en omettant les phrases que j'ai mises entre crochets, on aurait une simple description de bataille d'un auteur qui se serait situé dans la perspective française. Banfield (p. 201) cite le passage suivant du début d'*Hérodias* de Flaubert, (*Trois Contes*).

(10) Un matin, avant le jour, le tétrarque Hérode-Antipas vint s'y accouder et regarda (mise en relief par Banfield).

Les montagnes, immédiatement sous lui, commençaient à découvrir leurs crêtes, pendant que leur masse, jusqu'au fond des abîmes, était encore dans l'ombre. Un brouillard flottait, il se déchira et les contours de la mer Morte apparurent. L'aube, qui se levait derrière Machærous, épandait une rougeur.

Et Banfield de commenter :

The shift from aorist to *imparfait* or from simple past to past progressive which many commentators take as a sign of a shift to represented speech or thought can be taken as a shift from a SELF-less E to one where only the SELF's passive perception are recorded (p. 201).

Je saisis l'occasion de mettre à profit la distinction aussi fine qu'utile faite par Banfield entre conscience réfléchie et irréfléchie. Nous allons en tirer un grand profit. Mais en l'occurrence, je pense que tout le passage peut être compris comme la conscience irréfléchie d'Hérode rendue tantôt en imparfait, tantôt en passé simple. Et j'ajouterais qu'il suffit de l'introduction d'un autre personnage-guide pour abolir cet effet. Dans cet exemple aussi, on pourrait " destituer " Hérode de son statut de personnage-guide-focalisateur en ajoutant un : " Miriam, la servante, le vit faire un pas en arrière ".

Retenons d'abord, comme nous l'apprîmes en classe, que l'alternance entre l'imparfait et le passé simple marque deux plans. A partir de cette vérité communément admise, on veut distinguer entre récit d'auteur (ou récit qui se raconterait lui-même) et une subjectivation. Cela marche parfois, mais on serait probablement plus près de la vérité en admettant que dans la 'focalisation interne', dans la 'vision avec', l'alternance entre aspects perfectif et imperfectif se fait souvent comme dans un texte narratif normal. Deux plans peuvent alterner quel que soit le focalisateur, du personnage ou de l'auteur. Il est tout à fait licite, pour les linguistes, de parler d'une alternance entre histoire et DIL, les verbes au passé simple constituant des signes de clôture du DIL. Mais il ne faut pas se méprendre sur ce fait. En passant par exemple du DIL (en imparfait) au passé simple on ne sort pas nécessairement du champ d'une conscience. Le personnage est témoin de ce qui se raconte, et il peut l'intégrer dans sa réflexion (en DIL). Cela est trivial, mais il ne faut pas l'oublier :

(11) Pour savoir s'il irait chez Mme Arnoux, il jeta par trois fois, dans l'air, des pièces de monnaie. Toutes les fois, le présage fut heureux. Donc, la fatalité l'ordonnait (Flaubert : *l'Éducation sentimentale* I,5).

Argument supplémentaire et non pas décisif : Si on veut que le changement d'aspect produise nécessairement un changement de focalisation, on obtient un va-et-vient trop compliqué, une analyse en trop petites unités. Nous préférons, avec Hjelmslev, toutes choses égales d'ailleurs (mais le sont-elles jamais ?), la description la plus simple. Pensons aux pauvres potaches !

Il faudra donc réfléchir encore une fois sur le couple discours-histoire de Benveniste. Même dans l'aoriste, il peut y avoir des voix ou des points de vue représentés. Et comment concevoir une convocation de plusieurs voix sans une dose de subjectivité ?

### *Subjectivité, passé simple et personnage*

J'ai tout d'abord souvent l'impression que la subjectivité d'un personnage se fait sentir, même dans un contexte de passé simple. Que dire de l'exemple 7 ? Le mot *boc* est bivocal. *Ressembla presque* me semble n'être pas très auctorial. Il s'agit probablement de la vision de Charles qui voudrait que son boc ressemble à un tilbury. Le modificateur *presque* pose d'ailleurs des problèmes. Une phrase comme : " la bouteille est presque pleine " peut facilement être attribuée à l'auteur (ou, si on préfère, au récit qui se raconterait lui-même). C'est qu'on se trouve dans un registre assez objectif ou ensemble-identitaire (dans les termes de Cornélius Castoriadis). Mais dans l'exemple 7, le fait de ressembler ou ne pas ressembler à un tilbury est une affaire de jugement plus que de mensuration (computation), jugement qui dépend de codes et de désir (wishful thinking).

Je prends maintenant un exemple discuté par Ducrot (1980, p. 58), et Vuillaume (1998) en y ajoutant une traduction anglaise et une allemande.

(12) Le bourg était endormi. Les piliers des halles allongeaient de grandes ombres. La terre était toute grise, comme par une nuit d'été.

Mais, la maison du médecin se trouvant à cinquante pas de l'auberge, il fallut presque aussitôt se souhaiter le bonsoir, et la compagnie se dispersa (II,ii).

As the doctor's house was only about fifty paces from the inn, the goodnights had to be exchanged almost immediately, and the company dispersed.[3]

Da das Haus des Arztes nur fünfzig Schritt vom Gasthof entfernt lag, mußte man sich schon sehr bald gute Nacht sagen, und die Gesellschaft trennte sich (p. 138).

Ici aussi, le jeu entre le passé simple et l'imparfait a plus ou moins disparu dans les traductions dans les langues germaniques. Ce qui importe, c'est que Ducrot et Vuillaume s'accordent pour voir dans cet exemple une subjectivité. A propos de l'exemple 15, Ducrot note avec finesse qu'un récit impersonnel aurait utilisé " il lui fallut "à la place de " il fallut ", et ici un " il leur fallit " aurait eu le même effet, plus impersonnel. Ducrot parle " d'une sorte de discours indirect libre (beaucoup plus fréquent, et aux formes beaucoup plus souples qu'on ne le croit parfois) ". Je rejoins pourtant le prof. Vuillaume pour refuser d'utiliser le terme de DIL. On ne peut pas, note ce dernier, mettre en doute la séparation, ajoutant par exemple " mais malgré cela la compagnie continua la promenade " , ni ajouter " se dit-elle ". Mais je pense qu'il faut retenir la suggestion de Ducrot (acceptée par Vuillaume) en changeant sa formule, c'est-à-dire admettre une subjectivité souple exprimée au moyen du passé simple.

D'ailleurs cela semble être le cas pour d'autres verbes modaux, ainsi de l'exemple suivant :

(13) Tout de suite, elle dut gifler Lénore, parce que la petite s'amusa à ramasser la crotte sur ses galoche, ainsi que sur le bout d'une pelle. (*Germinal* II,2 ; p. 86).

on ne saurait déduire que Zola serait un partisan du châtement corporel. L'obligation est celle que ressent la mère (la Maheude), donc toute subjective.

Ou bien ce curieux exemple de Proust :

(14) Il ne m'offrit absolument rien pour la revue des deux mondes, mais me posa un certain nombre de questions sur ce qu'avaient été ma vie et mes études, sur mes goûts dont j'entendis parler pour la première fois comme s'il pouvait être raisonnable de les suivre, tandis que j'avais cru jusqu'ici que c'était un devoir de les contrarier. Puisqu'ils me portaient du côté de la littérature, il ne me détourna pas d'elle ; il m'en parla au contraire avec déférence [...] (I, p. 452).

Il s'agit de *La Recherche* de Proust, la fameuse entrevue entre Marcel et M. de Norpois. Un DIL, rapportant les paroles de M. de Norpois, et introduit par *puisque*, est suivi d'un passé simple *me détourna*, qui pourtant continue de résumer les paroles de ce personnage (" je ne voudrais pas vous détourner de la littérature "). Ce n'est qu'avec *parla* que le récit reprend. Il s'agit effectivement d'un bref reportage de paroles, d'un résumé de la teneur des propos de M. de Norpois et non pas d'une action omise sur la vie du protagoniste (car M. de Norpois arrive justement, par ces paroles sur la littérature, à en détourner Marcel pour un moment). Rien de plus facile, d'ailleurs, que de remplacer *détourna* par *détournait* et, partant, de faire continuer le DIL.

Je poursuis par un exemple également commenté par Ducrot (p. 18 s.) et Vuillaume qui s'accordent encore quant à la subjectivité.

(15) L'idée qu'elle venait d'échapper à la mort faillit la faire s'évanouir de terreur ; elle ferma les yeux ; puis elle tressaillit au contact d'une main sur sa manche : c'était Félicité.

- Monsieur vous attend, Madame ; la soupe est servie.

Et il fallut descendre ! il fallut se mettre à table !

\*Elle essaya de manger. Les morceaux l'étouffaient. Alors elle déplia sa serviette comme pour en examiner les reprises et voulut réellement s'appliquer à ce travail, compter les fils de la toile. Tout à coup, le souvenir de la lettre lui revint. L'avait-elle donc perdue ? Où la retrouver ? Mais elle éprouvait une telle lassitude dans l'esprit, que jamais elle ne put inventer un prétexte à sortir de table. Puis elle était devenue lâche ; elle avait peur de Charles ; il savait tout, c'était sûr ! En effet, il prononça ces mots, singulièrement :

- Nous ne sommes pas près, à ce qu'il paraît, de voir M. Rodolphe.
- Qui te l'a dit? fit-elle en tressaillant.

*Madame Bovary* (II,xiii).

Un " Et il fallait descendre ! " n'aurait pas été impossible et à première vue, la différence entre fallut et un fallait semble claire. Dans le premier cas, Emma descend, dans le second cas, on attend le résultat et la phrase devient nettement un DIL, rendant la conscience d'Emma plus réfléchie : elle se pose consciemment une obligation (et formellement le texte aurait pu enchaîner : " mais elle décida de rester dans sa chambre " ) au lieu de suivre cette obligation sans réfléchir, peut-être hébétée par le choc qu'a produit la lettre d'adieu de Rodolphe.

### *Le discours direct rhétorique*

Je voudrais faire deux autres remarques à propos de cette citation que j'ai prolongé un peu (à partir de \*). Tout d'abord les points d'exclamation " Et il fallut descendre ! il fallut se mettre à table ! " qui fonctionnent très souvent - avec l'imparfait - pour signaler une conscience, un SOI, un SELF (dans la terminologie de Banfield, donc pratiquement un DIL). Je pense qu'on pourrait tenter d'expliquer ces points d'exclamation autrement : on pourrait les mettre au compte de l'auteur, les placer sur l'axe de communication auteur-lecteur.

Vološinov dresse une catégorie qui peut rendre compte de telles concomitances dans les questions et interrogations : le discours direct rhétorique (p. 135/190). L'exemple cité par Vološinov me rappelle les romans de cape et d'épée de mon enfance :

- (16) Mais qui donc, a la lueur de la lune, au milieu d'un silence profond, chemine à pas feutrés ? Le Russe s'est réveillé brusquement. Devant ses yeux, lui faisant un accueil tendre et muet, se tient une jeune Circassienne. [...] Il regarde la jeune fille sans mot dire et pense : " C'est un rêve trompeur, le jeu trompeur de mes sens " (Puškin, *Le prisonnier du Caucase*).

Le présent du verbe dans un contexte au prétérit empêche de parler de DIL, au sens propre. Ce temps se situe sur l'axe auteur-lecteur. Néanmoins on ne saurait nier que la surprise marquée par le point d'interrogation appartient également au personnage.

Poursuivons un peu cette piste. Le premier chapitre du *Capitaine Fracasse* fait voir de façon quasi paradigmatique la fonction du discours rhétorique. On trouve d'abord une première question rhétorique. Gautier promène encore le lecteur à travers un château délabré. Aucun personnage n'a encore été introduit. C'est donc l'auteur et le lecteur qui sont les témoins, les focalisateurs :

- (17) Qui devait s'asseoir à ce modeste couvert apporté dans ce manoir sans habitants ? Peut-être l'esprit familier de la maison, le genius loci, le kobold fidèle au logis adopté, et le chat noir à l'oeil si profondément mystérieux attendait sa venue pour le servir la serviette sur la patte

(chapitre 1, p. 34).

Mais le temps est au prétérit (à l'imparfait) ! Tout ce passe donc comme si ce 'discours direct rhétorique' pouvait également se présenter sous une forme indirecte, usant le même temps que le récit, donc le plus souvent (du moins dans les textes du XIXe qui nous concernent), le prétérit, ce qui ouvre la possibilité d'attribuer l'énoncé à un personnage.

Ce qui distinguerait cet emploi rhétorique du DIL proprement dit serait par contre qu'il admet parfaitement le passé simple.

(18) Ils arrivèrent ainsi, en se couvrant de revêtements, jusqu'à une centaine de pas du bastion ! Là, d'Artagnan, en se retournant, s'aperçut que les deux soldats avaient disparu.

Dans l'exemple 18, d'Artagnan est sans doute le personnage-guide, mais il n'est pas question de DIL. Le point d'exclamation devrait s'interpréter comme adressé au lecteur ! Cette observation constitue une nouvelle objection contre le paradigme Benveniste : dans le 'discours indirect ou direct rhétorique' l'auteur peut s'adresser, en passé simple, au lecteur, c'est-à-dire à une instance de l'énonciation ! L'imparfait (celui du commentaire) est pourtant plus fréquent. A la fin du premier chapitre du *Capitaine Fracasse*, Sigognac, le protagoniste, a été introduit, et c'est donc lui, aussi bien que l'auteur et le lecteur qui se posent la question suivante :

(19) Trois coups frappés assez violemment à la porte du castel retentirent à intervalles mesurés et firent gémir les échos des chambres vides. Qui pouvait à cette heure venir troubler la solitude du manoir et le silence de la nuit ? Quel voyageur malavisé heurtait à cette porte qui ne s'était pas ouverte depuis si longtemps pour un hôte, non par manque de courtoisie de la part du maître, mais par l'absence de visiteurs ? Qui demandait à être reçu dans cette auberge de la famine, dans cette cour plénière du carême, dans cet hôtel de misère et de lésine ? (fin du chapitre 1).

Pour les points d'interrogation, on n'a qu'à citer les nombreux " Que faire ? " dont sont parsemés les romans d'aventures. Bref, les exclamations et interrogations, si justement appelées rhétoriques peuvent exprimer deux voix, presque à l'unisson, celle de l'auteur et celle du personnage. Mais pas toujours ; impossible de trouver un personnage-guide, un candidat à la focalisation dans la citation suivante de Victor Hugo, où c'est bien l'auteur qui parle :

(20) Un canon qui casse son amarre devient brusquement on ne sait quelle bête surnaturelle. [...] Il pèse dix mille, et il ricoche comme une balle d'enfant. Ce sont des tournolements brusquement coupés d'angles droits. Et que faire ? Comment en venir à bout ? Une tempête cesse, un cyclone passe, un vent tombe, un mât brisé se remplace, une voie d'eau se bouche, un incendie s'éteint ; mais que devenir avec cette énorme brute de bronze ? De quelle façon s'y prendre ? Vous pouvez raisonner un dogue, étonner un taureau, fasciner un boa, effrayer un tigre, attendrir un lion ; aucune ressource avec ce monstre, un canon lâché. Vous ne pouvez pas le tuer, il est mort ; et en même temps, il vit. [...]

En un instant tout l'équipage fut sur pied. (II,4 ; p. 38 s.).

L'exemple 15 de Flaubert pourrait ressembler un peu à ce procédé : un récit dont l'auteur et le personnage réunis prendraient en charge les exclamations et interrogations, l'auteur s'apitoyant sur le personnage et le personnage s'apitoyant sur lui même.

Mais est-ce là le style de Flaubert ? Il n'est pas impossible d'entendre la voix apitoyée de l'auteur se mêlant aux pensées d'Emma, mais il s'agit probablement d'un procédé dont Flaubert est en train de se dégager (et ce procédé est peut-être son propre romantisme posé comme à dépasser). De toute façon, le discours direct rhétorique, d'après Vološinov, représente également la subjectivité du personnage, et cela est le cas, a fortiori, pour notre 'style indirect rhétorique'.

Dans *Madame Bovary*, Flaubert utilise à profusion les points d'exclamations, mais moins les points d'interrogation. Un examen des points d'interrogations (en dehors des répliques) donne certes pour résultat que la plupart s'intègrent dans un DIL. Dans la citation suivante il semble pourtant impossible d'attribuer la question rhétorique à Charles :

(21) Quant à Charles, il ne chercha point à se demander pourquoi il venait aux Bertaux avec plaisir. Y eût-il songé, qu'il aurait sans doute attribué son zèle à la gravité du cas, ou peut-être au profit qu'il en espérait. Était-ce pour cela, cependant, que ses visites à la ferme faisaient, parmi les pauvres occupations de sa vie, une exception charmante ? Ces jours-là il se levait de bonne heure, partait au galop, poussait sa bête, puis il descendait pour s'essuyer les pieds sur l'herbe, et passait ses gants noirs avant d'entrer (*Madame Bovary*, I,2).

#### *Connecteurs*

Je voudrais maintenant ajouter ma seconde remarque à la citation 15 à laquelle j'ai ajouté le passage suivant que je reprends pour la commodité du lecteur :

(8a) Puis elle était devenue lâche ; elle avait peur de Charles ; il savait tout, c'était sûr ! En effet, il prononça ces mots, singulièrement :

- Nous ne sommes pas près, à ce qu'il paraît, de voir M. Rodolphe.
- Qui te l'a dit? fit-elle en tressaillant.

Un *avait prononcé* aurait été tellement plus commode !<sup>[4]</sup> Mais Charles, mari naïf et commode, prononce-t-il effectivement sa phrase *singulièrement* ? La virgule semble écarter cet usage (usage modal rattaché au verbe) Il faudrait peut-être plutôt comprendre : " quelle coïncidence ! " Et je pense que l'étonnement doit être mis au compte d'Emma.<sup>[5]</sup> Elle s'attend à ce que son mari se doute de sa relation avec Rodolphe, alors que Charles, comme toujours, n'a aucun soupçon. Il s'agit donc probablement d'un effet voulu, laborieusement produit dans le 'gueuloir' de Flaubert.

*En effet* introduit la mineure d'un syllogisme. Cela résulte du fait que ce connecteur peut être remplacé par *puisque* (Olsen 2001a). Dans les deux cas, Emma raisonne sur les paroles de Charles, dans un syllogisme ou enthymème :

- Quelqu'un qui sait peut faire des allusions
- Charles fait une allusion (attestée par la coïncidence entre l'arrivée de la lettre de rupture et la nouvelle, sue par Charles, du départ de Rodolphe)
- donc Charles sait tout.

C'est Emma qui raisonne. Mais avant de raisonner, elle est déjà persuadée de la " conclusion " (que Charles sait tout) et les paroles de son mari ne lui arrivent qu'après coup, pour être interprétées à partir de cette conviction, comme une confirmation de ses craintes. *En effet et singulièrement* sont au compte du personnage (Charles ne sait rien et la coïncidence n'en doit donc être une que pour Emma).

Ce qui ici est particulièrement intéressant, c'est que la mineure du syllogisme d'Emma est formulée au passé simple, alors que la conclusion, qui précède ! est exprimée en DIL. Comme nous l'avons montré ailleurs (Nølke & Olsen 2000a, 2000c, Olsen 2001a, Nølke & Olsen, à paraître), certains connecteurs sont particulièrement propices à l'embranchement d'un discours sur un autre. Des exemples comme le numéro 15 sont évidemment particulièrement propices à une collaboration entre linguistes et littéraires : les littéraires apportent leurs lectures parfois intuitives ainsi que la connaissance de nombre de codes particuliers, et les linguistes peuvent à leur tour rendre compte des conditions de possibilité que la langue offre aux interprétations, donc de la ventilation des interprétations linguistiquement admissibles.

### *Verbes factifs*

Un dernier groupe d'exemples concerne les exemples factifs.terminologie de Banfield Comme l'a déjà vu Banfield (p. 192), les verbes factifs, même en position introductive de l'énoncé, ne garantissent pas la vérité (fictive) de leur complément. On peut donc douter du bien fondé de l'idée communément admise (par nous aussi, jusqu'à une date récente) que le passé simple garantirait la réalité d'une vérité dans l'univers narré. Les exemples suivants donnent indubitablement la pensée de Don Quijote :

(22) El decir esto y el tenderse en el suelo todo fue a un mismo tiempo, y al arrojar se hicieron ruido las armas de que venía armado, manifiesta señal por donde conoció don Quijote que debía de ser caballero andante, y, llegándose a Sancho, que dormía, le trabó del brazo, y con no pequeño trabajo le volvió en su acuerdo, y con voz baja le dijo:  
"Hermano Sancho, aventura tenemos." (II, cap. 12).

(23) Y todos, o los más, derramaban pomos de aguas olorosas sobre don Quijote y sobre los duques, de todo lo cual se admiraba don Quijote, y aquél fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico, viéndose tratar del mismo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos (II, cap. 31).

Maupassant lui emboîte le pas :

(24) Elle aussi, le regarda, éperdue, murmurant : " ah ! C'est toi ! " il reprit, en remuant sa tête : " attends, attends, attends, je vas t'apprendre à fainéanter ! " Que se passa-t-il en elle ? Elle sentit, elle comprit que c'était bien lui, le mort, qui revenait, qui s'était caché dans les plumes de cette bête pour recommencer à la tourmenter, qu'il allait jurer, comme autrefois [...]. FRANTEXT.  
Résultat 40 (Texte sous droits)  
L557/MAUPASSANT.G DE/CONTES ET NOUVELLES 1888/1888, Pages 1157-1158 [1256]/  
LE NOYÉ T 2

La protagoniste, une femme qui a été brutalisée par son mari, pêcheur disparu en pleine mer depuis des années, croit le reconnaître dans un perroquet qu'elle vient d'acheter. Elle tue le perroquet, puis regrette,

pensant avoir tué son mari. Il s'agit chez Maupassant d'un cas de psychopathologie, où la compréhension est nettement subjective et, pour l'auteur, erronée.

Dans un registre plus sérieux, il m'est impensable qu'un romancier catholique comme Bernanos puisse accepter le suicide de Mouchette :

(25) Presque en même temps, son cerveau l'imagina, le réalisa pleinement. Et elle comprit que l'heure était venue de se tuer, sans aucun délai surtout ! à l'instant même. Avant que ses membres eussent fait un mouvement, son esprit fuyait déjà sur la route de la délivrance. FRANTEXT, K376/BERNANOS.G/SOUS LE SOLEIL DE SATAN/1926. Pages 213-214 / 1E P. TENTATION DU DESESPOIR

Dans l'exemple suivant, l'auteur ne souscrit certainement pas à la 'compréhension' de la mère.

(26) Son coeur et sa chair se ranimaient, elle se sentait mère ! Elle voulut connaître son enfant ! Il n'avait pas de cheveux, pas d'ongles, étant venu trop tôt, mais lorsqu'elle vit remuer cette larve, qu'elle la vit ouvrir la bouche, pousser des vagissements, qu'elle toucha cet avorton, fripé, grimaçant, vivant, elle fut inondée d'une joie irrésistible, elle comprit qu'elle était sauvée, garantie contre tout désespoir, qu'elle tenait là de quoi aimer à ne savoir plus faire autre chose. Dès lors elle n'eut plus qu'une pensée : son enfant. Elle devint subitement une mère fanatique, d'autant plus exaltée qu'elle avait été plus déçue dans son amour, plus trompée dans ses espérances. (*Une Vie*, chap. 8 ; p. 129 s.).

La description du bébé n'est pas un proto-DIL, Ce n'est pas l'expression de la conscience maternelle. " Il n'avait pas de cheveux, pas d'ongles, étant venu trop tôt ", cette explication est là pour expliquer la laideur. Et si la mère perçoit bien cette laideur, elle la supprime tout de suite de son champ de perception. Il se fait une sorte de transsubstantiation (opérée par l'instinct maternel ?) de l'essence du bébé.

L'exemple 27 pourrait par contre être une compréhension proche de la métaphysique de l'auteur., celle du premier Le Clézio :

(27) Alors, quand Besson connut cette grande beauté. Quand il comprit que tout était inutile, et qu'il fallait que cet instant succombe. Quand il apprit sa défaite, et sentit son destin proclamé. Quand il fut enfin violent contre lui-même, il ouvrit les yeux et fixa le soleil (pour s'aveugler). FRANTEXT. Résultat 156, R441/LE CLEZIO.J-M G/LE DELUGE/1966, Page 249 / CHAPITRE XII.

Les verbes factifs présentent une large ventilation. Ils enregistrent aussi bien l'erreur locale d'un personnage qu'une interprétation totalisante d'une partie importante d'un récit, voire parfois de sa totalité. Dans ces derniers cas, il n'est pas rare que personnage et auteur se trouvent en concordance partielle ou totale. (Dans certains récits (par exemple *Notre Cœur* de Maupassant) on trouve la même fonction assignée à un DIL concordant et souvent pathétique).

Mais comme on voit l'examen d'une série d'exemples de verbes factifs au passé simple, cela n'est nullement obligatoire, ce qui porte encore un coup à l'impersonnalité de ce temps.

### Conclusion

Je pense avoir montré avec suffisamment d'exemples à l'appui que le passé simple peut exprimer la subjectivité. Mais il y a à cela des limites. Le passé simple comme expression d'une conscience réfléchie me semble toujours exclu. On n'a qu'à voir les exemples 4b et c, et 8a.

(4b) ? Et ces fiacres qui passèrent !

(4c) ? Est-ce qu'elle l'aima ?

(8a) elle se trouva fort embarrassée, sentait-elle.

Il s'agit de divers marqueurs de conscience, d'un SOI, d'un SELF dans la terminologie de Banfield. L'exemple 4c exigerait des conditions de félicité difficiles à réaliser dans ce contexte. Il s'agirait d'une intervention rhétorique d'auteur qui poserait la question de savoir si Emma *tomba* amoureuse ; un événement et non pas l'état inconscient, mais latent que révèle le récit. Et une modification de l'exemple 15 : " Fallut-il descendre " est presque exclu. Dans DISCOTEXT, je n'ai pas trouvé de questions avec " fallut-il ".

Par contre, je proposerais donc d'accepter que le passé simple puisse exprimer la subjectivité, mais sous sa forme irréfléchie, athétique comme dit Sartre et comme Banfield a appliqué ce terme aux analyses textuelles. A mon avis, le passé simple peut parfaitement exprimer le contenu irréfléchi, athétique d'une conscience. Ces contenus peuvent ne pas être 'vrais' dans le monde possible de la fiction concernée. Ces énoncés peuvent s'opposer à la voix de l'auteur.

Je pense qu'il ne conviendrait pas de parler DIL (je m'en suis expliqué) ni d'ailleurs de proto-DIL à propos des exemples du passé simple subjectif.

Notre nouvelle proposition d'envisager le passé simple nécessite en effet un éclaircissement du rapport entre le passé simple subjectif et le proto-DIL.

Un proto-DIL peut en effet se transformer en DIL au moyen de quelques ajouts (points d'exclamation ou d'interrogation). Or, dans nos exemples, on ne saurait réaliser ce passage qu'en abandonnant le passé simple (cf. les transformations suivantes) :

(15a) Et il fallait descendre ! il fallait se mettre à table !

(15b) Fallait-il descendre ? fallait-il se mettre à table ?

Quant au récit de Benveniste qui se raconterait lui-même, je pense que c'est une vue de l'esprit, une construction théorique qu'on ne saurait réaliser qu'en laboratoire. Certains auteurs l'utilisent à bon escient, mais parcimonieusement comme Flaubert dans l'exemple célèbre de *l'Éducation sentimentale*, qui résume le vide d'une vie après l'échec d'un grand amour :

(28) Il voyagea.

Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, L'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues.

Il revint.

Il fréquenta le monde, et il eut d'autres amours, encore. (III,vi).

### *Perspectives*

Les perspectives qui s'annoncent, si on accepte le passé simple subjectif, c'est de réorganiser notre catégorisation de la subjectivité. A partir du personnage-guide (coïncidence de vue entre personnage, auteur et lecteur) on pourrait élaborer deux versants : un versant d'auteur, 'signes d'auteur'. C'est ce que propose Rabatel dont il faudra, à une autre occasion, reprendre les analyses. Nous nous distinguons peut-être de son approche en accentuant comme situation standard (par défaut) la perception commune de l'auteur/lecteur/personnage et, ce sera l'apport linguistique, en insistant davantage sur les microstructures du texte.

Mentionnons provisoirement en vrac : certaines locutions adverbiales, certains connecteurs, dont nous avons déjà esquissé l'analyse de *donc* (Nølke & Olsen 2000c), de *mais* (Nølke & Olsen 2000a), et *puisque* (Olsen 2001a, Nølke & Olsen, à paraître), certains qualificatifs appliqués aux personnages, 'anaphores métonymiques', certaines constructions syntaxiques, et, surtout, en absence de personnages candidats à la perception ; descriptions du décor, de l'aspect extérieur, l'analyse psychologique etc. Sur le versant du personnage, nous trouverons notamment le DIL, déjà bien étudié, mais également, parsemée un peu partout, la contagion stylistique, qui ouvre également sur d'autres discours.

Du moment qu'on accepte que le personnage-guide soit le témoin d'une scène décrite (toujours sauf indication du contraire), on peut très facilement faire la navette entre le point de vue d'un personnage et celui de l'auteur. Rien de plus facile que d'obtenir une subjectivation même d'une description, et cela sans passer au DIL proprement dit. Qu'on réfléchisse sur ce passage d'*Un Cœur simple* :

(29) Alors, il lui demanda si elle pensait au mariage. Elle reprit, en souriant, que c'était mal de se moquer. - " Mais non, je vous jure ! " et du bras gauche il lui entoura la taille ; elle marchait soutenue par son étreinte ; ils se ralentirent. Le vent était mou, les étoiles brillaient, l'énorme charretée de foin oscillait devant eux ; et les quatre chevaux, en traînant leurs pas, soulevaient de la poussière. Puis, sans commandement, ils tournèrent à droite. Il l'embrassa encore une fois. Elle disparut dans l'ombre. (II, p. 9).

Ce passage est une description, mais focalisée par les deux amoureux (*à droite* ne peut se comprendre que rapporté au sens de leur marche). L'effet enchanteur (donc subjectif) est discrètement souligné par les effets rhétoriques : trois phrases parallèles, puis une dernière phrase plus longue. Mais nous nous trouvons à la limite du subjectif, puisque Félicité, la protagoniste, est justement caractérisée par une adhésion à ce qui l'entoure immédiatement, adhésion rarement rompue. Le dernier exemple n'est pas décidable sans toute ambiguïté.

Sur le versant du personnage, nous trouvons donc le passage, sans solution de continuité, de la description à travers le proto-DIL (sorte de discours indécidable entre l'auteur et le personnage) jusqu'au discours indirect libre proprement dit, signalé par divers marquages assez bien étudiés.

Il s'agit d'un travail d'une certaine envergure qui nous attend et qui demandera une publication à part. Je signale seulement ici, pour éviter tout malentendu, que la contagion stylistique se trouve sur les deux versants, comme signe d'auteur, une citation de code p. ex. (exemple 4) aussi bien que comme signe du

personnage (phénomène beaucoup plus connu).

Et, comme c'est bien connu, il faut distinguer, pour la (re)production fictive de la subjectivité entre sensation, pensée irréfléchie et pensée. Dans l'hypothèse provisoire qu'est encore la nôtre la sensation se partage facilement entre auteur, lecteur et personnage comme le montre *a contrario* exemple 1. Quant à la pensée réfléchie d'un personnage il faut qu'elle soit indiquée par un DIL net, marqué, si elle est rendue en DIL, ou bien par des verbes de pensée ou de sentiment. Il existe également des verbes qui suggèrent la pensée irréfléchie (comme *deviner*, dans la citation suivante). Mais le récit d'auteur et la pensée peuvent se chevaucher, comme dans cette citation finale :

(30) Etienne prit à gauche le chemin de Joiselle. Il se rappela, il y avait empêché la bande de se ruer sur Gaston-Marie. Au loin, dans le soleil clair, il voyait les beffrois de plusieurs fosses, Mirou sur la droite, Madeleine et Crèvecoeur, côte à côte. Le travail grondait partout, les coups de riveline qu'il croyait saisir, au fond de la terre, tapaient maintenant d'un bout de la plaine à l'autre. Un coup, et un coup encore, et des coups toujours, sous les champs, les routes, les villages, qui riaient à la lumière : tout l'obscur travail du bagne souterrain, si écrasé par la masse énorme des roches, qu'il fallait le savoir là-dessous, pour en distinguer le grand soupir douloureux. Et il songeait à présent que la violence peut-être ne hâtait pas les choses. Des câbles coupés, des rails arrachés, des lampes cassées, quelle inutile besogne ! Cela valait bien la peine de galoper à trois mille, en une bande dévastatrice ! Vaguement, il devinait que la légalité, un jour, pouvait être plus terrible. Sa raison mûrissait, il avait jeté la gourme de ses rancunes. Oui, la Maheude le disait bien avec son bon sens, ce serait le grand coup : s'enrégimenter tranquillement, se connaître, se réunir en syndicats, lorsque les lois le permettraient ; puis, le matin où l'on se sentirait les coudes, où l'on se trouverait des millions de travailleurs en face de quelques milliers de fainéants, prendre le pouvoir, être les maîtres. Ah ! quel réveil de vérité et de justice ! (Zola : *Germinal*, p. 498, une page avant la fin).

Étienne est le personnage-guide, auquel, de plus, l'auteur attribue la mémorisation et les sensations. Le récit passe du DIR au DIL (signalé par l'interjection : *quelle inutile besogne* !), puis repasse vers l'irréfléchie (*il devinait*). La phrase suivante : *Sa raison mûrissait, il avait jeté la gourme de ses rancunes*, me semble pouvoir être aussi bien une caractéristique donnée par l'auteur (en psycho-récit) que la pensée irréfléchie d'Étienne ; puis le DIL reprend : Étienne fait preuve de sa maturation, en se rappelant les paroles de la Maheude, mais totaliser cette prise de conscience par un " j'ai mûri ". Cette lecture n'est qu'une possibilité, et je crois qu'un certain flou est une des possibilités fructueuses rendues possibles par le DIL.

Mes propos ne sont qu'une suggestion : nous nous trouvons en pleine recherche et j'espère que dans notre groupe nous pourrions aller de l'avant pour infirmer, confirmer ou (plus probablement) modifier ces propositions.

## ***Bibliographie***

Bakhtine, Mikhaïl M. 1978.(1975) : *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard, Paris.  
 - (1994) : *Problemy tvorcestva/poetiki Dostoevskogo*, Kiev, comprenant les deux versions de ce livre (1929 et 1963), et les notes " K pererabotke knigi o Dostoevskom ", (dont nous ne connaissons pas de traduction).

- (1970) : Traduction française de (1963) : *La Poétique de Dostoïevski*. Présentation de Julia Kristeva. Seuil, Paris.
- Banfield, Ann (1982) : *Unspeakable Sentences. narration and representation in the language of fiction*. Routledge & Kegan Paul. Boston, London, Melbourne and Henley. Trad. *Phrases sans parole*, Seuil, Paris, 1995.
- Benveniste, E. 1966a. " Les relations de temps dans le verbe français ". Problèmes de linguistique générale. Paris : Gallimard, 237-250.
- Cohn, Dorrit Claire (1978) : *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton University Press, Princeton, N.
- Dostoïevski, F. M. (1972-1990) : *Polnoe sobranie cocunenij v tridcati tomox*. Uzdatel'stvo " nayka ". Leningrad
- (1993) : *Becy*. RIO " Krasnyj Krest ", 'Stavropol'.
- Ducrot, Oswald (1980) : *Les mots du discours*. Les éditions de minuit, Paris.
- Dumas, A. (1844) : *Les Trois Mousquetaires*.
- Flaubert, Gustave (1950) : *Trois Contes*. Garnier, Paris.
- Fløttum, Kjersti (2000) : " La dimension énonciative dans les typologies textuelles " *Actes du XIVe Congrès des Romanistes scandinaves*, Stockholm 10-15 août 1999. cd-rom.
- Gautier, Théophile (1961). : *Le Capitaine Fracasse*. Classiques Garnier, Paris.
- Hugo, Victor (1957) : *Quatrevingt-treize*. Garnier, Paris.
- Kristensen, S. M. 1955: *Impressionismen i dansk prosa*. Copenhague.
- Lips, Marguerite : *Le Style indirect libre*, Payot, Paris 1926.
- Nøлке Henning & Olsen, Michel (2000a) : " Noter om lingvistisk og litterær polyfoni og MAIS hos Flaubert ". *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister I*, ed. M. Olsen. Roskilde trykkeri, pp. 71-108.
- (2000b) : " POLYPHONIE : théorie et terminologie ". *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister II*, ed. M. Olsen. Roskilde trykkeri, pp. 45-171.
- (2000c) : " *Donc pour conclure. Polyphonie et style indirect libre : analyses littéraire et linguistique* ", *Actes du XIVe Congrès des Romanistes scandinaves*, Stockholm 10-15 août 1999. Acta Universitatis Stockholmiensis. Romanica Stockholmiensia 19, éd. Jane Nystedt. Cd-rom.
- (2002) : " *Puisque : indice de polyphonie ?* ". *Faits de langue* (à paraître).
- Olsen, Michel (1980) : " En note om forholdet mellem dansk fortid og fransk plus-que-parfait/passé antérieur ". *TRUC 5*, Roskilde Universitetscenter, pp. 41-51.
- (2001a) : " *Puisque - syllogisme caché* ". *Revue Romane* 36,1. pp. 41-58.
- 2001b. : " Monophonie " *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister III*, ed. M. Olsen. Roskilde trykkeri, pp. 87-106.
- Proust, Marcel (1954) : *A la recherche du temps perdu*. Gallimard, Paris.
- Rabatel, Alain (1997) : *Une Histoire du Point de Vue*. Recherches textuelle, numéro 2. Klincksieck, Paris.
- Spitzer, Leo (1921) : " Zur stilistischen Bedeutung des Imperfekts der Rede ", in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, pp. 58-60.
- (1928) : " Zur Entstehung der sog. 'erlebten Rede' ". *Germanisch-romanische Monatsschrift XVI*, pp. 327-332. In 1961.
- (1961 [1922]) : " Sprachmischung als Stilmittel und Ausdruck ", in : *Stilstudien II*, München, pp. 84-

124.

Svendsen, Hanne Marie (1962): *På rejse ind i romanen*. Munksgaard, Copenhague.

Vološinov, B. N. (1970) : *Marxizm i filozofia jazyka*, Leningrad 1930 (1929). Traduction, v. Bakhtine (Vološinov). Trad. fr. : Bakhtine, Mikhaïl (Vološinov, N. V.) (1970) : *Le Marxisme et la philosophie du langage*. Les éditions de Minuit, Paris.

Vuillaume, Marcel (1998) : " Le discours indirect libre et le passé simple ". *Temps et Discours*.

Vogeleer, Sv. et al. (éd), pp. 191-201.

- (2000) : " La signalisation du style indirect libre " *Cahiers Chronos 5*, Rodopi, Amsterdam, pp. 107-130.

Zola, Émile (1964) : *Germinal*. Le livre de poche, Paris.

- (1962) : *La Débâcle*. Le livre de poche, Paris.

## Notes

1. Dans la citation 1, il est vrai, comme l'observe Rabatel (1998, p. 110), que le verbe de sensation nié constitue un embrayeur d'auteur . Mais cela n'est pas toujours le cas. On peut ne pas voir (trouver) ce dont on connaît ou suppose l'existence ou la présence. Exemple construit :

Jean entra au bar. il n'y voyait pas Marie.

Il pourrait, éventuellement, se dire : " Tiens ! Marie n'est pas venue. ". Nous reprendrons probablement le problème de ces embrayeurs.

2. Au Danemark, le phénomène a été nommé: 'pseudo-objektiv beretning' (v. Kristensen 1977 pp. 44 ss.). Bakhtine (1978, pp. 136 ss.) parle de 'discours caché du personnage' ou de 'motivation ou d'affirmation pseudo-objectives'. Lips (1926 p. 70) signale le phénomène, mais sans le nommer. Vološinov (1930, p. 134/p. 189) utilise 'recevaja interferencija' ('interférence des discours').

3. *World Classical Books*, Cd-rom. Traduit par J. Lewis May. Pareil en danois : " Men da lægens hus kun lå halvtredsindstyve skridt fra kroen, måtte de næsten straks sige hverandre godnat ". (Ib. chap. 11, p. 68).

4. Je voudrais pouvoir écarter l'hypothèse d'un passé simple équivalent à un plus-que-parfait, possibilité que me rappelle ma collègue Lene Schøsler. Il est vrai que cette possibilité existe dans la langue classique (alors que de nos jours un plus-que-parfait français correspond souvent à un passato remoto italien ou à un *perfecto* espagnol, voire à un prétérit danois Olsen (1980), et peut-être allemand ou anglais). Flaubert est si conscient de la valeur de l'imparfait. Et pourtant, peut-on écarter les archaïsmes comme un matériau restructuré dans le style de Flaubert? Il semble bien profiter des possibilités léguées par le style indirect rhétorique.

5. *Négligemment* (et sans virgule consécutive, donc dans un emploi modal), aurait été plus facile à intégrer dans le discours d'auteur. C'est en effet ce qu'on trouve dans une variante : " en effet il lâcha ces

mots négligemment " (édition Leleu p. 173).