

Polyphonie – linguistique et littéraire

Lingvistisk og litterær polyfoni

Documents de travail/arbejdsrapporter

N° VI

NOVEMBRE 2002

Les polyphonistes scandinaves

De skandinaviske polyfonister

Samfundslitteratur Roskilde

© Les auteurs/ forfatterne

ISSN 1600-4647

Rédaction : Michel Olsen

Michel@ruc.dk

Le projet est financé par/projektet er financeret af:

NosH. (Joint Committee of the Nordic Research Councils for the Humanities). NosH: <http://www.nos-nop.org>

De skandinaviske polyfonister er en interskandinavisk arbejdsgruppe der, inspireret af forskere som Michail Bachtin og Oswald Ducrot forsøger at samarbejde litterær og lingvistisk polyfoni. Deltagerne er alle romanister med speciale i lingvistik eller litteratur. Vor publikation vil udkomme når vi har materiale til den. Bidragene vil være på de skandinaviske sprog, fransk og engelsk. Nærmere om vore aktiviteter kan findes på:

www.hum.au.dk/romansk/polyfoni

Inspirés par, entre autres, Mikhaïl Bakhtine et Oswald Ducrot, *les polyphonistes scandinaves* ont constitué un groupe interscandinave qui se propose d'étudier la polyphonie d'un point de vue littéraire et linguistique. Les participants sont des romanistes, linguistes ou littéraires. Ces cahiers paraîtront de façon irrégulière. Les contributions seront en langues scandinaves, en français ou en anglais. Vous pouvez vous tenir au courant de nos activités sur :

www.hum.au.dk/romansk/polyfoni

Membres du groupe

Kjersti Fløttum

Université de Bergen, Institut des Études Romanes

kjersti.flottum@roman.uib.no

Helge Vidar Holm

Université de Bergen, Institut des Études Romanes

hroh@roman.uib.no

Kathrine Sørensen Ravn Jørgensen

École des Hautes Études Commerciales de Copenhague

krj.fra@cbs.dk

SRJ@dk2net.dk

Coco Norén

Université d'Uppsala, Institut des Langues Romanes

Coco.Noren@romanska.uu.se

Henning Nølke (directeur du projet)

Université d'Aarhus, Institut des Études romanes

romhn@mail.hum.au.dk

Michel Olsen

Université de Roskilde, Institut d'Études culturelles et linguistiques

michel@ruc.dk

Päivi Sihvonen

Université de Helsinki, Département des langues romanes

paivi.sihvonen@helsinki.fi

Secrétaire : Jette Odgaard Willemoes

Université d'Aarhus, Institut des Études romanes

romjov@stud.hum.au.dk

Dans ce numéro je publie un peu en vrac, quelques résultats et beaucoup de problèmes laissés ouverts, retombées de notre tentative de collaboration entre linguistes et littéraires.

Dette nummer indeholder nogle resultater og mange problemer der er opstået i kølvandet af vort samarbejdsprojekt mellem lingvister og litterater.

Michel Olsen : *Remarques sur le dialogisme et la polyphonie*

I. Dialogisme	3
II. Polyphonie	19
III. Passé simple	117
IV. Les connecteurs	141
V. Pour conclure :	159
VI. Statistiques	163
VII. Bibliographie	165
VIII. Index des noms	171

En commission chez/i kommission hos:

Samfundslitteratur

PB 260, DK 4000 Roskilde

bj@sl.cbs.dk

Pris på dette nummer: 90 dak.

Prix de ce numéro 90 couronnes danoises.

rédacteur : Michel Olsen. Michel@ruc.dk

Polyphonie – linguistique et littéraire

Lingvistisk og litterær polyfoni

Documents de travail/arbejdsrapporter

N° VI

NOVEMBRE 2002

Les polyphonistes scandinaves

De skandinaviske polyfonister

Samfundslitteratur Roskilde

© Les auteurs/ forfatterne

ISSN 1600-4647

Rédaction : Michel Olsen

Michel@ruc.dk

Le projet est financé par/projektet er financeret af:

NosH. (Joint Committee of the Nordic Research Councils for the Humanities). NosH: <http://www.nos-nop.org>

De skandinaviske polyfonister er en interskandinavisk arbejdsgruppe der, inspireret af forskere som Michail Bachtin og Oswald Ducrot forsøger at samarbejde litterær og lingvistisk polyfoni. Deltagerne er alle romanister med speciale i lingvistik eller litteratur. Vor publikation vil udkomme når vi har materiale til den. Bidragene vil være på de skandinaviske sprog, fransk og engelsk. Nærmere om vore aktiviteter kan findes på:

www.hum.au.dk/romansk/polyfoni

Inspirés par, entre autres, Mikhail Bachtine et Oswald Ducrot, *les polyphonistes scandinaves* ont constitué un groupe interscandinave qui se propose d'étudier la polyphonie d'un point de vue littéraire et linguistique. Les participants sont des romanistes, linguistes ou littéraires. Ces cahiers paraîtront de façon irrégulière. Les contributions seront en langues scandinaves, en français ou en anglais. Vous pouvez vous tenir au courant de nos activités sur :

www.hum.au.dk/romansk/polyfoni

Michel Olsen
 Université de Roskilde

Remarques sur le dialogisme et la polyphonie

Avant-propos	1
Introduction	2
I. Dialogisme	3
Structuration	4
Le personnage	4
L'auteur	6
L'idée	8
Évolution de l'œuvre	11
Interprétations	12
Rapports humains	12
Dialogue	13
Idées défenses	13
Sarraute	14
Polyphonie linguistique et littéraire	16
II. Polyphonie	19
Polyphonie intertextuelle	20
Polyphonie diffuse : Le mot bivocal, contagion stylistique.	22
Marquage ?	27
Citation explicite	28
Évocation de code	29
Citation implicite	32
Textuellement	32
Contestation de la signification	32
Polyphonie sectorielle	33
Le personnage-guide	36
Les formes du discours rapporté	38
Les différences entre le rapport de pensées et le rapport de paroles ...	40
Le proto-DIL	43
Schéma commentée	51
Le somnambulisme ou la perception faussée : Broch, Mann, Dostoïev- skij.	62
Le DIL au second degré : la parole intériorisée	70
Cataphore, anaphore, ou déictique ?	71
Le nom propre en DIL de pensée	72
Parole ou conscience au second degré	73
Pensée dédoublée	81
Le Discours rhétorique et le DIL de Flaubert	85
Points d'exclamation et points d'interrogation : niveau de réflexion ...	93
Quelques jalons pour mesurer l'évolution depuis Flaubert du monologue intérieur en discours indirect libre.	102

Le mot bivocal et le DIL	109
Le DIL et le DIR – dire et montrer ?	109
La diffusion du DIL et les différences dans les différentes langues.	115
III. Passé simple	117
Passé simple, imparfait et DIL	117
Le paradigme Benveniste	126
La subjectivité au niveau de l'histoire'	127
Passé simple et déictiques	128
Passé simple et perception	130
Verbes factifs	133
IV. Les connecteurs	141
Donc	142
Puisque	144
La négation	148
Cependant	151
Mais	154
Mais = négation ?	156
V. Pour conclure :	159
VI. Statistiques	163
VII. Bibliographie	165
VIII. Index des noms	171

Remarques sur le dialogisme et la polyphonie

Avant-propos

Le terme de la période subventionnée par NosH. (Joint Committee of the Nordic Research Councils for the Humanities) s'approchant de sa fin, il est temps de tirer un bilan provisoire de notre projet d'études polyphoniques. Ce sera l'objet d'une publication collective ultérieure. Ici je voudrais seulement présenter quelques pistes de recherche, quelques problèmes laissés plus ou moins ouverts. Ces pistes et problèmes ne sont pas tous liés par un fil conducteur, ne rentrent pas dans une même problématique. Cela revient à dire que l'organisation de mon texte sera quelque peu chaotique. J'y mettrai un peu de tout, pour peu que cela puisse servir à des recherches ultérieures. J'espère que d'autres pourront profiter de mes tâtonnements et c'est pourquoi je les présente ici, dans une publication à petit tirage mais bien ciblé vers un public de spécialistes.

Je n'ai pas pu me procurer toutes les œuvres citées en traduction française ; pour les analyses d'expressions particulières, il est d'ailleurs souvent indispensable de recourir aux versions originales. Quant aux références, vu le grand nombre d'éditions possibles, je donne parfois les pages de l'édition que j'ai utilisée, mais surtout les références internes (chapitres, parties etc.) auxquelles j'ajoute même parfois : « début », « fin ». La hâte à publier a d'autres conséquences fâcheuses :

- la langue n'a pas été revue.
- la correction des épreuves a été vite expédiée.
- certaines références sont approximatives.
- l'index des noms propres n'est pas complet.
- etc. etc.

Introduction

La polyphonie sera comprise comme l'actualisation de plusieurs voix dans un même texte. Le terme, on le sait, s'inspire de Bakhtine.¹ La polyphonie sera la catégorie englobante. Souvent elle est peu intéressante pour un littéraire : les simples reportages : A dit/écrit que B a dit/écrit X, quand ils sont concordants (A épouse le point de vue, garantit l'assertion de B etc.) ne donne pas l'éveil au lecteur.

Elle se distinguera du 'dialogisme' qui – a mon sens – ne se laisse pas définir par des moyens linguistiques. On pourrait même penser que certaines formes de polyphonie ne sont pas très propices au dialogisme ; ainsi l'insistance sur les particularités langagières ou les façons de parler d'un personnage peut contribuer à sa description. L'auteur détaille par exemple, sa manière de s'habiller tout comme il décrit sa manière de parler. Les deux procédés peuvent servir à réifier le personnage, ce que voulaient éviter aussi bien Bakhtine que son grand romancier modèle, Dostoïevskij.

Je vais d'abord consacrer quelques mots au dialogisme :

¹ Malheureusement, ma terminologie se rapporte à peu près 'en chiasme' à celle de Bres & Verine : polyphonie pour dialogisme, dialogisme pour polyphonie. Nous pouvons probablement nous prévaloir, chacun de son côté de Bakhtine, moi du livre sur Dostoïevskij, eux des autres écrits du savant russe.

I. Dialogisme

Ce phénomène, qui d'après Bakhtine caractériserait certains auteurs (Dostoïevskij opposé à Tolstoï, mais d'autres aussi, comme Thomas Mann) ne semble pas pouvoir se définir formellement. Il faut, évidemment pouvoir dialoguer à pied d'égalité, mais le fait de rendre le discours de l'autre, n'empêche nullement que ne s'établisse une hiérarchie entre les voix citées. Le dialogisme n'est pas un trait formel ; je m'aperçois après coup qu'au commencement de ce projet je nourrissais quelques illusions à cet égard : j'espérais probablement que la collaboration entre linguistes et littéraires pourrait sinon déterminer pour les textes littéraires les conditions formelles du dialogisme, du moins désigner les formes les plus propices à sa naissance. Or dans ce sens nos résultats invitent à la modestie. Le dialogisme réalise probablement une attitude d'esprit qui – lapalissade ? – accepte le dialogue, passe la parole à l'autre etc. Il est possible que la pragmatique puisse décrire des formes ouvertes au dialogisme ou – plus probablement – déterminer des stratégies langagières qui y font obstacles, mais, et c'est un point important, dans les textes littéraires les expressions utilisées ne constituent qu'un premier plan – le plan de l'expression en glossématique – qui sert à la constitution du sens global de l'œuvre, mais sans pour autant la déterminer. Cela résulte d'ailleurs nettement d'une relecture un peu attentive de l'analyse de Dostoïevskij faite par Bakhtine : dans cet ouvrage on ne trouve pas de traits formels qui seraient caractéristiques pour Dostoïevskij seul ou pour un petit nombre d'écrivains 'dialoguistes'. Tout au plus le savant russe énumère quelques traits qui s'opposent au dialogisme, mais ces traits peuvent se réaliser avec des moyens linguistiques très différents.

J'éprouve un grand plaisir d'avoir découvert à la dernière minute un savant qui tout en ne connaissant de Bakhtine que le livre sur Rabelais est très proche d'une analyse dialogique. Il s'agit de Knud Hansen qui commence par constater que Dostoïevskij ne se sert pas de porte-parole, les personnages parlent de leurs propres voix et non pas de celle de Dostoïevskij (p. 11). Hansen parle de 'polyphonie' (p.), mais il n'homologue pas comme Šteinberg un auteur à un chef-orchestre, c'est-à-dire à une

instance qui dirige les voix pour produire un effet de sens global.² Il relève le fait que Dostoïevskij commençait quelques fois par vouloir écrire un roman à thèse, mais qu'il n'y réussit jamais (p. 15).

Structuration

Avant d'évoquer quelques points principaux de l'étude de Bakhtine, je voudrais rappeler, avec le chercheur russe Lotman qu'une œuvre originale consiste plus que dans une structure dans une 'structuration' (Lotman 1972 p. 280 ss.) ; c'est-à-dire qu'on trouvera même dans une telle œuvre des traits appartenant à des manières d'écrire traditionnelles, du Balzac chez Flaubert, du Gogol chez Dostoïevskij. Je ferai donc abstraction de telles traces traditionnelles dans l'œuvre de Dostoïevskij.

Le personnage

D'après Bakhtine, Dostoïevskij opère une espèce de " révolution copernicienne " qu'il décrit ainsi:

(1) L'auteur ne garde par-devers soi, dans son propre champ de vision, aucune définition importante, aucune caractéristique du personnage [...] il les introduit dans le champ de vision du personnage lui-même, les jette dans le creuset de sa conscience (1994 p. 252 ; 1970a, p. 83 ss.).

Bakhtine donne comme l'exemple une scène tirée du début de *Crime et Châtiment* ou Raskolnikov, ayant reçu une lettre de sa mère, reconstruit les pensées de celle-ci (1994 p. 307 s. ; 1970a p. 457 s.). Propices à la

² Fridlender (1985, p. 154) renvoie à Šteinberg (1923, p. 34-37 et 1936 p. 36-40) : Šteinberg parle d'une symphonie dialectique et de Dostoïevskij comme d'un chef d'orchestre ou, mieux, d'un compositeur (qui n'aurait donc pas de propre voix). Pour Bakhtine au contraire, l'auteur a bien une voix. Un autre parallèle plus troublant est l'importance que Šteinberg accorde à l'idée. Il dit que les êtres humains de Dostoïevskij sont des systèmes philosophiques incarnées (1923 : 37 ; 1934 : 40). Dans (1966), Šteinberg n'utilise plus le concept de polyphonie, ni ne mentionne l'étude de Bakhtine. A titre de curiosité, je note que dans la nouvelle version de l'étude sur Dostoïevskij (1963), Bakhtine ne cite pas le nom de Šteinberg. Il y a là un petit énigme que je transmets à mes collègues slavistes ; (peut-être est-il déjà résolu ; mes connaissances sont des plus limitées (v. aussi Olsen 1999a, p. 51, note 3 ou 1999b, p. 59 et note 7).

polyphonie sont donc les cas où la conscience commence à dialoguer avec elle-même.

Cette caractéristique de l'œuvre de Dostoïevskij appelle un commentaire, marginal peut-être mais non sans importance dans une perspective de longue durée : paradoxalement, on pourrait avancer que cette vue a été la norme dans toute littérature sérieuse depuis le Moyen-Âge. Ainsi généralement les héros se comprennent. Roland et Ganelon, le héros et le traître ne sont pas des énigmes l'un pour l'autre.

Dans le registre comique, c'est toute autre chose. La comédie de caractère, pour ne donner qu'une seule illustration de mon point de vue, appliquent de l'extérieur des qualités au personnage comique : avarice, maladies imaginaires, ambitions nobiliaires, vues rétrogrades sur l'éducation des femmes etc. Ces qualités ne sont que raisonnables, naturelles pour le personnage mis au pilori. Or, le comique n'est pas la chasse gardée de la comédie. Dans le roman les personnages comiques abondent ; on peut même dire, dans la foulée de Bakhtine d'ailleurs, que dans ce genre les héros purs et durs sont rares. Or, le fait de décrire un protagoniste de l'intérieur, de rendre ses pensées en discours indirect libre (DIL) permet d'étaler encore mieux son tour d'esprit ridicule (ou odieux). L'identification psychologique à un personnage n'est pas une question de technique narrative, comme on a semblé ou affecté de le croire à l'orée de la diffusion du discours indirect libre (Henry James par exemple).

On pourrait soutenir que notre Balzac si traditionnel (et non pas Flaubert) est un des premiers écrivains modernes : il décrit en effet des personnages, laissant le lecteur s'identifier à eux, tout en gardant ses distances, en tant qu'auteur muni d'une vue surplombant les individualités. Balzac est un écrivain qui construit ses personnages en fonction de théories psychologiques et sociologiques originales et hardies pour son époque (v. Nykrog). Le mérite de Dostoïevskij serait ainsi d'avoir surmonté, dépassé à son tour cette modernité fonctionnaliste, modernité qu'il connaît et refuse. Ainsi dans la conversation entre Lisa et Alësja (*les Frères Karamassov*, V,1) il pose le problème moral relié au seul fait d'analyser Snegirev, un être humilié et malheureux, de le considérer

déterminé à accepter une somme d'argent.³ Notons toutefois en passant que Dostoïevskij applique lui-même la vision 'par derrière' à certains personnages, ainsi au début de la troisième partie de *l'Idiot* (ou d'ailleurs il réduit, par ce procédé, un Ganja du rang de protagoniste qu'il tenait dans les ébauches à celui de personnage secondaire). Le tout est de s'entendre : cela vaut aussi bien pour la modernité que pour le rapport auteur – personnage.

L'auteur

Bakhtine insiste sur le rôle actif de l'auteur qui, selon lui, entrerait dans un dialogue avec les personnages. Il dénie toute passivité de l'auteur. L'affirmation de cette activité de l'auteur se trouve pourtant dans des notes non publiées du vivant de l'auteur :

Notre point de vue n'avalise aucune passivité de l'auteur, qui ne ferait que produire les points de vue, les vérités d'autrui, en renonçant à son point de vue propre, sa vérité. Il ne s'agit pas du tout de cela, mais d'un rapport tout à fait nouveau entre sa propre vérité et la vérité d'autrui. L'auteur est profondément *actif*, mais son activité possède un caractère particulier *dialogique*. [...] Cette activité qui questionne, provoque, répond, consent, objecte etc. n'est pas moins active que celle qui accomplit, réifie, explique par causalité, et tue, étouffe la voix d'autrui.

Dostoïevskij interrompt souvent ses personnages, mais il n'étouffe jamais la voix d'autrui, ne la termine jamais de sa propre initiative, c'est-à-dire à partir d'une autre conscience qui serait, en l'occurrence, la sienne. Il s'agit, pour ainsi dire, de la liberté de Dieu par rapport à l'homme, liberté qui lui [à l'homme] consent de se révéler complètement (dans une évolution immanente), se juger lui-même, se démentir lui-même. (" K pererabotke knigi o Dostoevskom " (1994 p. 184-85), faute de traduction française, j'ai tenté une traduction approximative).⁴

³ Net li tyt prezrenija k nemy, k ètomy nesčastnomy... v tom čto my tak ego dyšy teper' razbirajem, svysoka točno, a? V tom čto tak naverno rešili teper', čto on den'gi primet, a?

(N'y a-t-il pas là un mépris à l'égard de ce malheureux, en ce que nous analysons ainsi son âme, en ce que vous avez dit si résolument qu'il acceptera l'argent ? Ma traduction, hélas!).

⁴ Pour permettre le contrôle, je donne le texte russe: Naša točska zrenija vovse ne utverždaet kakyju-to passivnost' avtora, kotoryj tolko montiryet čyžie točki

L'auteur se trouverait donc à pied d'égalité avec son personnage, mais où se trouve chez Dostoïevskij cet auteur, qu'on a souvent qualifié d'omniscient ? Dans la plupart des grands romans, nous sommes en présence, non pas d'un auteur textuel ('narrateur extradiégétique'), mais d'un chroniqueur plus ou moins évanescent, d'un 'narrateur intradiégétique',⁵ qui module sa voix en fonction des personnages, mais qui ne dialogue pas avec eux, sauf dans *Les Démons*). Et dans les rares parties conclusives (p. ex. l'épilogue de *Crime et Châtiment*) d'après Bakhtine, l'auteur, tout en parlant en son propre nom adopte la stylisation (v. plus bas), en l'occurrence le style des vies de saints. Cela vaut également pour

zrenija, čyžie pravdy, soveršenno otkazyvajas' ot svoej točki zrenija, svoej pravdy. Delo sovsem ne v étom, a v coveršenno novom osobom vzaimootnošenii meždy svoej i čyžoj pravoj. Avtor glyboko aktiven, no ego aktivnost' nocit osobyj *dialogičeskij* xarakter. [...] Èto aktivnost' voprašajuščaja, provociruščaja, o-tvečajuščaja, soglašajuščaja, vospražajuščaja, i.t.p. [...] Dostoevskij často perebivaet, no nikogda ne zaglyšaet čyžogo golosa, nikogda ne končaet ego "ot sebja", t. e. iz drugogo, svoego, soznanija. Èto, tak skazat' aktivnost' boga v otnošenii čeloveka, kotoryj pozvoljaet emy samomy otkryt'sja do konca (v immanentnom razvitii), samogo sebja osydit', samogo sebja oprovergnyt'.

⁵ Exception : *Crime et Châtiment*. Ce roman, d'abord rédigé à la première personne, est dans la version publiée un roman à auteur extra- et hétérodiégétique. D'ailleurs Dostoïevskij ne se préoccupe pas trop de la vraisemblance narrative (quoiqu'il y fasse allusion dans *Les Démons*. Dans ce même roman, il passe allègrement de la perspective d'un narrateur au récit auctorial, c'est-à-dire à un récit d'événements auxquels le narrateur n'a pas pu être témoin ni être informé par un tiers (longs monologues intérieurs etc.) Un premier changement se fait au début de la deuxième partie (II,i,2. p. 195/228). Le narrateur dit : Je reprends maintenant ma chronique en pleine connaissance de cause, c'est-à-dire en exposant les événements tels qu'ils nous apparaissent aujourd'hui, quand tout s'est expliqué et que nous savons enfin à quoi nous en tenir. A condition d'ajouter la connaissance des âmes, c'est là presque la définition du problématique 'auteur omniscient'.

Mais plus tard le narrateur reprend plusieurs fois une perspective plus limitée, celle du témoin ou de celui qui ne dispose que de ouï-dire, voire de potins.

Peut-être ne faut-il donc pas attacher trop d'importance à la distinction entre 'narrateur' (intradiegétique) et 'auteur' (extradiégétique) quand il s'agit des romans de Dostoïevskij (pour les nouvelles les choses se présentent de façon différente).

la confession du starets Zossima des *Frères Karamassov*. Il serait à mon avis difficile de trouver chez Dostoïevskij un auteur ou un narrateur qui entre en dialogue avec ses personnages. *Les Démons* sont une exception : le rôle du narrateur y est plus développé que dans les autres romans et on connaît un peu l'état civil du narrateur ; celui-ci intervient, quoique de façon parenthétique et non déterminante, dans l'action. Il est l'ami du protagoniste Stéphane Trophimovitch avec qui il dialogue parfois. Mais jamais il ne « s'adresse à lui avec un profond sérieux ». ⁶ Leur conversation qui a lieu après qu'un policier qui fait du zèle a saisi des documents chez Stéphane (II,ix), sert à révéler encore une fois les idées fixes du protagoniste, et non pas à discuter avec lui. Et de façon plus générale on pourrait contester également, à propos de ce personnage, la thèse selon laquelle un personnage doit représenter une idée. Certes on peut dire que Stéphane représente les idées de sa génération : des utopies sans grand rapport avec la réalité, mais sont-elles prises vraiment au sérieux ? C'est peut-être pourquoi Bakhtine a omis, dans la révision de son ouvrage, l'assertion péremptoire sur l'activité de l'auteur.

L'idée

Bakhtine définit les protagonistes de Dostoïevskij par rapport à une idée :

Nous n'insistons jamais assez sur le fait que le héros de Dostoïevskij est un homme de l'idée, et non pas un caractère, un tempérament, un type social ou psychologique (p. 1994, p. 292/126)

Ce sont ces protagonistes qui dialoguent entre eux (et avec l'auteur). D'autre part, Bakhtine constate que les personnages de Dostoïevskij n'évoluent pas, n'apprennent rien (p. 309), contrairement aux personna-

⁶ Kundera considère également l'intrigue entre Stéphane et Varvara, la mère de Stavroguine, comme 'ironique' (p. 93). Il distingue dans ce roman deux autres intrigues (un roman romantique sur Stavroguine et un roman politique), ce pourquoi il considère le roman comme 'polyphonique'. Polyphonique certes, mais, dans ma terminologie, pas dialogique. Il suffit de s'entendre sur les termes.

ges des romans de formation, par exemple.⁷ Le dialogue se limite donc, semble-t-il, à un pour et un contre, à un choix, à une alternative, à un *ou bien – ou bien* presque kierkegaardien.

Pour les œuvres monologiques, Bakhtine énumère trois modes de présence de l'idée (1994, p. 289 /123) :

- (1) un principe de vision et de représentation du monde.
- (2) une déduction à partir des faits représentés.
- (3) la position idéologique du personnage principal.
- (4) Et j'ajouterais : la voix évaluatrice de l'auteur.

Mais qu'en est-il pour Dostoïevskij ? Il est difficile de discuter (1), car Dostoïevskij n'est pas très explicite à cet égard. On peut essayer d'écarter (3). Ce faisant, on aura quelques difficultés avec *Alësja des Frères Karamassov* mais, pour aller vite, on peut dire que, si ce personnage expose les idées de Dostoïevskij, il n'entre pas vraiment dans l'action, il se trouve dans une position d'attente (dans les ébauches, par contre, il devait être le personnage principal, mais on sait que Dostoïevskij modifiait et changeait ses ébauches en cours de route). J'écarte allègrement mon (4) : il est vrai que l'auteur ou le chroniqueur ne juge que peu les personnages.

Cela oppose Dostoïevskij, pas seulement à Balzac, mais même à Flaubert. Dans *Madame Bovary*, quoiqu'on en ait dit, la présence de l'auteur reste tout aussi efficace que discrète, mais sur le mode du jugement négatif, par la constante négation des idées d'Emma. Flaubert écrit à partir d'un « principe de vision et de représentation du monde », mais qui comporte des partis pris sur les valeurs. J'y reviendrai. La négation peut être explicite, Flaubert y recourt quelques fois.

⁷ C'est peut-être là une vérité toute relative. Pourtant la seule vraie exception qui me vient à l'esprit serait l'adolescent dans le roman éponyme. L'adolescent est surtout un personnage-témoin, mais il arrive à un certain discernement, à comprendre la vie et, notamment, la nature complexe de son père. A la fin du roman, j'ai l'impression qu'il a acquis une vue plus réaliste sur le monde, qu'il évitera dorénavant de voir les hommes tout en blanc ou tout en noir.

Mais elle peut également se faire moyennant la 'logique narrative' qui est pour moi « une déduction à partir des faits représentés », donc le point (2) de Bakhtine. En simplifiant à outrance, celle-ci veut que succès égale affirmation et échec égale négation. Et Dostoïevskij ne se prive pas, ni de la négation explicite (fin des *Carnets du sous-sol*), ni de l'échec comme constat d'impossibilité d'une position, comme dans *l'Idiot*, où en plus Myškin aurait été qualifié d'idiot par son médecin (dernier mot de l'avant dernier chapitre).

Dostoïevskij utilise une manière de terminer fort en vogue à son époque : l'échec comme issue d'un récit. Mais ce procédé est chez lui significatif. Tout d'abord, il est vrai que l'échec n'est pas local, il ne frappe pas une idée déterminée, ni un individu représentant d'une psychologie, d'un groupe social, d'une condition. Ainsi il est vrai que même lorsque Dostoïevskij décrit la misère noire, le froid et la faim, le moment déterminant est toujours la perte du contact humain et du respect de soi. Ses fins (celles des récits ainsi que celles des personnages) ne procèdent donc pas d'une déduction à partir d'une théorie psychologique, politique ou sociale.

Ce qu'il y a de curieux, c'est que les fins à donner à ses récits préoccupaient beaucoup Dostoïevskij, comme on le voit dans les matériaux et commentaires de la grande édition soviétique. A lire ses ébauches, on peut souvent trouver une dizaine de fins envisagées, rien que pour *L'Idiot* ; Dostoïevskij avait envisagé de marier Myškin, soit avec Aglaïa, soit avec Nastas'a. Il avait donc cherché une fin heureuse, mais n'y arrive pas. De même pour les frères Karamassov où la fin n'en est vraiment pas une ; elle ressemble bien plus à la fin d'un premier acte d'opéra : la confusion portée à son point culminant. On peut se demander ce qu'il adviendra de Grušenka, de Katerina, ainsi que des trois frères, surtout Alësja qui, je l'ai dit, n'est pas encore entré en action.

Mais contrairement à bien de fins de récits négatives, celles de Dostoïevskij ne prouvent que peu de chose et surtout pas la misère de l'existence, le mou désespoir fin de siècle. L'échec chez Dostoïevskij est une négation précise, négation d'une ou plusieurs positions bien déterminées auxquelles ne sont pas opposées des positions triomphantes.

D'ailleurs si l'échec équivaut à négation, refus, la position d'un Myškin, saint donquichottesque (*l'Idiot*) et celle de Stavroguine (*les Démons*), héros individualiste, 'nietzschéen' si on veut, se trouvent logées à la même enseigne. La négation ne 'prouve' pas, ou elle prouve seulement une impossibilité.

Souvent l'artiste qui s'occupe d'un problème n'arrive pas à une solution (nous nous méfions avec raison des solutions). Et, comme le dit Bakhtine, Dostoïevskij ne peut avancer de solution qu'en empruntant un autre style (cf. p. 20). Cela tient pourtant moins à une éventuelle vision pessimiste du monde qu'au fait qu'on ne peut pas demander à l'art la bonne nouvelle, mais bien une perlaboration d'un faisceau de problèmes.

On voit d'ailleurs que l'homme Dostoïevskij, le journaliste, était fort engagé et nullement pessimiste (ni optimiste à outrance). Et dans ses rapports avec la société, on voit un tout autre dialogisme, sans tiers exclus, où il accueille les faits divers, les introduisant parfois dans ses romans, même et surtout quand ils s'inscrivent en faux contre ses propres lubies idéologiques : ainsi du moment que Dostoïevskij commence à rêver du peuple, il enregistre les crimes commis par ses représentants, tout en essayant de les expliquer.

Évolution de l'œuvre

On trouve également la reconnaissance par Bakhtine du fait que tous les protagonistes ne sont pas porteurs d'idées.

A la différence de Diévouhkine (*Les Pauvres Gens*, 1846) et de Goliadkine, (*Le Double*, 1846) " l'homme du sous-sol " (1864) est un idéologue (1994, p. 455 /305). et la plupart des protagonistes qui le suivront le seront, alors que, dans *les Humiliés et offensés*, (1861), le cynique Valkovskij – qui à certains égards, mais pas pour l'essentiel, peut rappeler les grands cyniques de Dostoïevskij – ne l'est pas encore. Il reste encore un simple égoïste jouisseur. Et il ne s'agit pas d'œuvres sans importance. Bakhtine consacre une partie essentielle de ses analyses proprement polyphoniques à ces premiers récits de Dostoïevskij. On peut cependant s'étonner quelque peu quand il va jusqu'à dire que les romans n'apportent presque rien de

nouveau pour l'énoncé monologique (*monologičeskoje vykazivanije*) mais bien pour le dialogue (p. 457/307), quoique, évidemment, le dialogue peut être polyphonique, lui-aussi, non pas par le seul fait qu'il y ait deux voix qui alternent, mais dans le sens qu'une réplique peut s'énoncer en actualisant ou présupposant la pensée de l'autre, ainsi le célèbre « Ce n'est pas toi (le meurtrier de ton père) » adressé par Alësja à Ivan dans le chapitre qui porte approximativement ce titre (XI,5).

Interprétations

Une telle position se démarque de façon tranchée des 'interprétations', quelque différentes qu'elles soient, de l'œuvre de Dostoïevskij. Un Girard, par exemple, accepte la conversion d'un Šatov (*les Démons*), comme exprimant la position de Dostoïevskij. Et on peut citer de nombreuses autres interprétations ; Je prie le lecteur de penser à celles qu'il connaît, aux meilleures, aux plus convaincantes, puis de comprendre que la question n'est plus, dans la perspective bakhtinienne, de choisir une interprétation contre une autre, mais de voir que Bakhtine et l'œuvre de Dostoïevskij ne proposent pas, comme l'essentiel, un contenu idéologique, ni une technique romanesque, mais une attitude envers le prochain.

Au fond, toute solution ferait s'écrouler l'œuvre de Dostoïevskij, qui alors se serait tu ou aurait écrit autre chose. Le grand romancier aurait connu le même sort que Kierkegaard, dont l'œuvre a profondément changé du moment qu'il s'est mis à parler en son propre nom, à énoncer la vérité (sa vérité).

Rapports humains

Les protagonistes des premiers récits de Dostoïevskij n'ont donc pas de systèmes idéologiques. Ils sont préoccupés ou pris par le rapport à autrui, cet autrui dont ils reproduisent constamment la voix dans leur âme. Le dialogue ou la polyphonie s'instaure donc, non pas à partir d'une idée, mais sur fond de rapport humain, sur recherche de reconnaissance, sur des réactions par le mépris etc. Les héros 'idéologiques' ne

font leur apparition qu'avec les *Carnets du sous-sol* (1864) et *Crime et Châtiment* (1865)

Et, ouvrons une parenthèse, le 'viol' dont Stavroguine se rend coupable n'en est à proprement parler pas un. Mieux vaudrait le terme d'abus de mineure, mais l'essentiel, ce n'est pas l'acte sexuel, mais le refus de reconnaissance qui le suit : Après son crime, Stavroguine ne répond pas aux recherches de contact de sa victime, et c'est devant cette fin de non recevoir qu'elle se donne la mort.

Dialogue

C'est donc le dialogue qui est développé dans les grands romans de Dostoïevskij. Mais quel dialogue ? Il s'agit d'une réduplication de la part d'un personnage d'une des voix intérieures de l'autre, telles que nous les connaissons des monologues intérieurs dédoublés. Bakhtine cite les dialogues entre Ivan et Smerdiakov, Ivan et Alësja (*Les Frères Karamassov*), Myškin et Nastas'ja (*L'Idiot*), Stavroguine et Tikhon (*Les Démons*) et d'autres. Il ne s'agit que rarement d'idées (à l'exception de la conversation entre Alësja et Ivan à propos de l'ordre du monde et de la légende du grand inquisiteur et de quelques autres endroits peut-être), mais toujours de dédoublements partiels. Pourtant la parole d'autrui, le 'mot pénétrant' de personnages comme Alësja ou Myškin aide bien souvent un autre personnage à retrouver la paix. Ne reprenons pas les analyses admirables de Bakhtine, mais contentons-nous de conclure qu'il ne s'agit pas de modifications de points de vue, mais d'espèces de conversions momentanées (quoique peu stables !). Dostoïevskij n'offre certainement pas un débat d'idées avec les pour et les contre, tel qu'il figura au programme de Georg Brandes, grand critique qui lança un programme pour le réalisme danois des années 1870.

Idées défenses

Les 'idées' des protagonistes de Dostoïevskij, risquons encore cette hypothèse, ne sont donc pas des idées plus ou moins acceptables, idées qu'on pourrait épouser, modifier ou rejeter. Elles constitueraient plutôt des mécanismes de défense dont les premiers protagonistes de Dostoïevskij ne disposent pas. Et cela vaut pour *toutes les idées*, même celles proches de Dostoïevskij (celle d'un Šatov, par exemple). J'ajouterais pour mon compte que les personnages positifs, modèles, comme Alësja des *Frères Karamassov* et, dans une certaine mesure, le prince Myškin n'ont pas à proprement d'idéologie, pas de systèmes construits.

Pour comprendre les positions de Dostoïevskij, on pourrait donc plutôt recourir aux développements de Kierkegaard qui, analysant dans *La Maladie jusqu'à la mort (Sygdommen til Døden)* différentes formes de 'démonie', c'est-à-dire de renfermement, de déni, de refus, peut conclure, une fois arrivé à la fin de son traité, que l'opposé du péché, c'est la foi et non pas la vertu. Avec pourtant cette différence fondamentale que les convictions religieuses de Dostoïevskij, accordent une importance bien plus grande au prochain que ne le fait celles de Kierkegaard.

Quant aux idées, elles constituent un renfermement sur soi, une tentation. Dostoïevskij est certainement un romancier religieux, mais pas assez orthodoxe pour rien affirmer. Son dieu ne devient pas un *deus ex machina* qui résout tous les conflits. En témoigne aussi la difficulté de conclure qu'éprouve Dostoïevskij, son incapacité, bien autre que matérielle, d'écrire le roman sur la conversion du *Grand Pécheur*.

Sarraute

Je passe maintenant à un écrivain qui s'est beaucoup inspiré de Dostoïevskij. Il s'agit de Nathalie Sarraute qui a pu développer sa célèbre 'sous-conversation' comme une découverte *psychologique*, comme un domaine inexploré par le roman psychologique traditionnel. A première vue il n'y a là rien à y redire. Cette position nous a donné une série de romans très intéressants et son originalité est considérable. Mais à y regarder de près, ne perd-on pas chez Sarraute une dimension existentiel-

le ? Sarraute a objectivé, réifié les consciences décrites. La sous-conversation est devenu un 'fait' psychologique qu'il faut reconnaître. Mais l'auteur ne se préoccupe pas autrement de la condition de possibilité d'un tel phénomène ; elle ne fait voir qu'indirectement qu'il résulte d'un rapport vicié au prochain. Et, comme ce rapport, on le sait, est problématique, le modèle de Sarraute est très opérationnel ; il trouve une application quotidienne à 90%. Mais parfois on est presque tenté de prendre la défense d'un personnage contre l'auteur. Cela vaut pour le philosophe Lebat qui fait son apparition à la fin du *Planétarium*, où Alain, le protagoniste lui dit qu'on a parlé de lui dans quelque revue. Lebat semble ne pas s'en soucier, puis court après Alain pour savoir la référence. J'avais lu, avec quelques autres, ce petit passage comme un dépassement heureux de l'univers de tropismes (tout comme la fin de *Martereau*), mais dans une discussion avec l'auteur nous fûmes rappelés à l'ordre : Lebat, lui aussi, est pris par les tropismes. Et pourtant, il me semble normal de s'intéresser à ce qu'on écrit sur votre compte (v. Olsen 1999 = 2002e).

Pourtant, dans un essai ancien, l'auteur avait noté que chez Dostoïevskij la communication ne s'interrompt jamais, sauf peut-être dans *Mémoires écrits dans un souterrain* (1956. p. 38). Cette comparaison pourrait servir à mettre en évidence *a contrario* que chez Dostoïevskij l'enjeu principal n'est pas psychologique.

De ce que je viens de dire il résulte que le dialogisme n'est pas une technique, du moins dans le sens de Bakhtine (qui n'a d'ailleurs jamais avancé une telle idée). Même le point de vue 'par derrière' (Pouillon) ou focalisation zéro (Genette 1969), où l'auteur peut analyser son personnage en termes que celui-ci ne comprendrait jamais, peut être dialogique par une opposition implicite ou explicite à une autre psychologie, à d'autres idées sur l'être humain etc.

L'exigence d'admettre le personnage au rang d'égalité avec l'auteur me semble pourtant, toute fascinante qu'elle est, par trop limitative. Je réduirai donc mes ambitions, comprenant par dialogisme des textes qui articulent fortement deux points de vue différents, dans le sens non seulement technique (répondant aux questions : Qui voit ? ou Qui

parle ?), mais deux assertions qui s'opposent sur quelques points plus essentiels. Une de ces assertions peut être non formulée, présupposée. Cette définition constitue déjà un pas en arrière par rapport à celle de Bakhtine. Elle me semble pourtant indispensable : on ne se trouve pas seulement en dialogue avec autrui en quête de reconnaissance, mais également avec des idées par rapport auxquelles la question n'est pas un tout ou rien.

Polyphonie linguistique et littéraire

Dans un contexte de collaboration, il est essentiel de marquer d'emblée la différence qui existe entre la polyphonie linguistique et la polyphonie littéraire. Certains linguistes (Ducrot et autres) se sont inspirés par Bakhtine, mais au fond leur objectif a été tout autre que la sienne. Ils ont construit un (ou plusieurs) modèles d'un bon rendement pour enregistrer les voix multiples qui se font entendre dans les textes. Mais ces voix sont présentées sous forme hiérarchisée : des voix portent des arguments dont la valeur est définie par l'accord plus ou moins grand que leur accorde le locuteur metteur en scène d'une stratégie discursive.

La polyphonie littéraire par contre est ouverte au dialogisme, la hiérarchie des voix n'est pas toujours décidable (cf. p. 20). Certes on peut opposer l'auteur de l'ouvrage sur Dostoïevskij et le Bakhtine des autres ouvrages ; ce dernier s'est beaucoup plus penché sur la pluralité des voix (et moins sur le dialogisme qui serait l'apanage du seul Dostoïevskij et de quelques autres rares élus). Ce Bakhtine enregistre des faits linguistiques polyphoniques, souvent plus ou moins hiérarchisés ; il connaît des formes stylistiques où une voix en domine d'autres (l'ironie par exemple), mais il dispose les différentes formes sur une échelle qui pointe vers le dialogisme ; ce sont les formes qui y avoisinent qui l'intéressent le plus.

Dans ce qui suit, je vais parcourir un certain nombre de faits qui ont une existence aussi bien linguistique que littéraire : certains connecteurs (*donc, puisque, mais*), le passé simple et la subjectivité et, pour commencer, le discours rapporté (surtout le DIL). Ces formes n'ont pas nécessaire-

ment une grande importance pour qui s'occupe du dialogisme littéraire. Cela vaut pour le discours rapporté : un « Pierre m'a dit qu'il viendra » présente pour le littéraire le même intérêt qu'une brique pour le maçon qui va construire une maison. D'ailleurs Hermann Broch a parlé de vocables de réalité (*Realitätsvokabular*, 1955, p. 227). Cela vaut également pour les connecteurs. Une phrase comme : « il est allé se promener puisqu'il faisait beau » présente un mince intérêt littéraire (sauf dans un contexte original, évidemment, on ne sait jamais). Mais la difficulté c'est qu'on n'arrive pas à établir une distinction de niveau entre analyse linguistique (qui fournirait une base) et l'analyse littéraire (qui utiliserait les éléments livrés). Un seul petit exemple à titre de suggestion : une graphie altérée indiquant une prononciation ou une forme morphologique déviante peuvent être littérairement intéressantes, mais le plus souvent ne le sont pas. Ce problème est d'ailleurs archi-connu.

Pour que ces phénomènes acquièrent de l'intérêt, il faut quelque chose de plus : très souvent une opposition axiologique. Les connecteurs articulent souvent, certes, des voix qui s'opposent ; encore faut-il que la teneur de ces voix articule des oppositions fortes. Cela est rarement le cas, tant que les personnages raisonnent, comme des personnes normales, tirant des conclusions factuelles dans leur univers fictif.

Les linguistes peuvent donc signaler des points de rupture dans un texte, mais ces points ne sont pas toujours pertinents au niveau littéraire.

D'autres phénomènes semblent se soustraire, en partie, mais pas totalement, aux linguistes : parodies, stylisation voire la simple teneur des paroles qui peut articuler deux visions du monde radicalement opposées. A ce niveau les littéraires ont parfois un léger avantage : leur fréquentation des textes supposée plus assidue (à tort ou à raison) que celle des linguistes.

Ainsi, si le discours rapporté (sensations, paroles, pensées) sont techniquement polyphoniques ils ne le sont pas nécessairement sur le plan idéologique. Dans notre groupe, nous avons probablement consacré trop d'efforts à l'analyse de ce discours rapporté, d'autant plus qu'un grand nombre de chercheurs se sont penchés sur ces phénomènes. Néanmoins on y trouve quelques effets assez intéressants et, puisque j'ai

utilisé une partie de mon temps et de mes efforts à ces techniques, j'y consacrerai une partie de cet essai.

II. Polyphonie

J'essaierai d'abord d'introduire quelques distinctions entre différentes formes de polyphonie. On ne saurait limiter, je l'ai dit, la polyphonie, même littéraire, aux différents procédés de discours rapporté : citations directes et indirectes. Mais il est relativement facile de circonscrire ces procédés. Ils sont *sectoriels*, isolables. Voilà une première forme.

Mais souvent (pas toujours et dans une mesure plus ou moins grande) l'analyse du vocabulaire d'une communication quelconque relève une grande quantité de mots marqués, appartenant à des niveaux stylistiques différents, sans qu'il soit toujours possible, loin de là ! d'attribuer ces mots à un personnage. Autrement dit, ce phénomène ne se réduit pas au procédé – pas rare, d'ailleurs – d'utiliser les expressions d'un personnage pour le caractériser, pour s'en moquer ou pour d'autres motifs. Ces procédés sont *diffus* : ils peuvent se présenter dans un segment isolé ou bien s'étendre à toute une œuvre. Et pour les reconnaître, il faut disposer de connaissances linguistiques et encyclopédiques assez étendues. Il s'agit là de ce qu'on appelle 'contagion stylistique'. Si je ne me trompe, on ne trouve pas chez Bakhtine un terme couvrant complètement ce terme. Mais le savant russe est parfaitement au fait du phénomène ; il parle de la double orientation du mot (discours) « vers l'objet du discours [...] et vers un *autre mot*, vers le *discours* d'autrui (1994, p. 399s./243) », de 'mot bivocal', (v. schéma 1994, p.414 s./259 s.).

Allons plus loin : des procédés comme la parodie, le pastiche etc. concernent toute une œuvre (ou une grande partie). Ces procédés sont *intertextuels* et supposent également certaines connaissances. Plus d'un chercheur s'est fourvoyé, selon Bakhtine, en prenant pour expression simple du point de vue de l'auteur certaines parties des romans de Dostoïevskij qui, toujours selon le savant russe, adoptent le style de l'hagiographie.

Je pars donc, dans la foulée de Bakhtine, de l'idée d'une langue essentiellement polyphonique, mais qui pourrait réaliser – exceptionnellement – la monophonie (ou une approche tendancielle de ce phénomène). La monophonie pourrait se réaliser comme une sorte de stérilisation (pensons à certains mode d'emploi, et encore !) Les premiers romans de Robbe-Grillet offrent une approche à la 'stérilisation stylistique', mais ce

n'est que pour suggérer une subjectivité d'autant plus problématique. L'esthétique de la réception a d'ailleurs abordé ce problème sous la forme du texte clos vs le texte ouvert.

Comme une première catégorisation comportant beaucoup de chevauchements et de recoupements et nécessitant probablement une révision, j'ai donc proposé *trois sortes de polyphonie : une polyphonie sectorielle, une polyphonie diffuse et une polyphonie intertextuelle*. Comme les deux premières sont souvent très enchevêtrées, commençons par la dernière :

Polyphonie intertextuelle

La polyphonie intertextuelle ne se trouve pas au centre de la réflexion de notre groupe, mais comme elle peut interférer avec les voix que j'étudierai, il est bon d'en prendre une vue d'ensemble. C'est d'ailleurs avec regret que je ne lui donne pas une place plus importante, car la polyphonie intertextuelle est certainement celle qui confine le plus et le plus souvent le dialogisme. La polyphonie intertextuelle concerne les formes que peut prendre une œuvre littéraire ou, du moins, des segments de textes plus ou moins étendus, allant de la citation explicite ou implicite à des rapports qui concernent une grande partie d'une œuvre ou l'œuvre tout entière. Parmi les formes intertextuelles énumérées par Bakhtine comptent la parodie, la travestie, le pastiche, la stylisation et l'imitation.⁸

Parodie et pastiche instaurent un rapport hiérarchisé, mais rien n'empêche le renversement, p. ex. qu'un héros parodié puisse mettre en question le système de valeur qui formule la parodie. Ainsi dans la parodie la plus célèbre, *Don Quixote*. Dans un sens quelque peu élargie,

⁸ A mon avis le genre joue également un rôle implicitement polyphonique, dans un double sens. D'une part, les conventions d'un genre se font souvent sentir par les limites qu'elles imposent, par les pans entiers de réalité qu'elles appellent ou excluent. D'autre part, on voit combien un écrivain peut se transformer en changeant de genre. Le roman figure d'après Bakhtine comme un non-genre ou un multi-genre qui peut opposer divers registres dans son intérieur, mais nous laisserons pour le moment cette problématique de côté.

un protagoniste méprisable peut mettre en question le protagoniste représentant de la normalité, ainsi dans *Le neveu de Rameau* Diderot fait mettre en question le protagoniste « Diderot » par le neveu de Rameau, un marginal, dont le cynisme questionne les valeurs établies.

Dans la 'stylisation', l'auteur a recours à un récit à tonalité autre. Selon Bakhtine :

le mot direct de l'auteur n'est pas possible à toutes les époques, car toutes ne possèdent pas un style ; celui-ci suppose en effet l'existence de points de vue reconnus, de jugements idéologiques stabilisés. Quand une époque en est dépourvue, il ne reste que la voie de la stylisation ou de l'emploi de formes narratives extra-littéraires » (v. 1994, p. 407/251).

Et quelques pages auparavant :

Le styliste utilise le mot d'autrui comme une matière étrangère, le teintant ainsi d'objectivation. Le mot ne devient pas tout à fait un objet, il est vrai. Ce qui importe au styliste, c'est l'ensemble des procédés du discours d'autrui, précisément en tant qu'expression d'un point de vue particulier dont il se sert comme d'un outil [...] (1994, p. 248/404).

Mais, en s'écartant peut-être un tantinet du propos de Bakhtine, on peut penser que le recours à un style autre peut servir également pour aborder des sujets exclus du discours officiel. Bakhtine cite l'histoire du maître de postes de Pouchkine, qui pourtant délègue le rôle de narrateur à un certain Belkine (dans *Les récits de Belkine*), le système de valeur officiel ne pouvant narrer une intrigue ou la jeune fille séduite devient une femme entretenue heureuse et qui respecte son père mort.⁹ Maupassant peut emprunter la voix narratrice au journalisme (récit exotique d'un petit port de pêche) pour narrer de façon non dramatique dans la nouvelle homonyme (in *Yvette*), le retour d'un mari supposé disparu dans un naufrage auprès de sa femme qui s'est remariée. Il est évident que la stylisation peut produire un effet polyphonique, voire dialogique très fort, rien que par l'opposition omniprésente au discours admis officiel.

⁹ Dostoïevskij a 'répondu' à ce récit dans *les Pauvres Gens* où, d'après ma lecture, Varvara épouse finalement son séducteur, Bylkine, homme plat et superficiel. Mais que faire d'autre ? Je prend 'réponse' dans le sens de Jauf : une œuvre reprend et reformule la problématique d'une œuvre précédente.

Dans les cas cités, Pouchkine pouvait trouver dans le discours officiel le topos de la 'femme tombée et perdue' et ce même discours aurait poussé Maupassant vers une solution tragique dans le sens fort du terme : un conflit insurmontable, alors que dans *le Retour* les deux hommes vont boire un verre ensemble. Dans le *Colonel Chabert*, de Balzac, par contre, la réapparition d'un mari cru mort crée de graves problèmes et finit mal.

Décrire ces phénomènes relève pourtant d'une large panoplie d'approches.

Polyphonie diffuse : Le mot bivocal, contagion stylistique.

La polyphonie n'est pas confinée ni à la polyphonie intertextuelle, très importante, ni aux formes de la sensation, de la pensée ou du discours rapportés que je traiterai plus tard. Bakhtine a décrit de façon convaincante comment la langue utilise le coup d'œil à côté, comment elle n'est pas centrée uniquement sur le contenu à communiquer, mais tout aussi bien sur la manière de dire. Un discours quelconque est pétri de mots appartenant à d'autres discours. Sur ce point aussi nos connaissances nous laissent mesurer notre ignorance : pour chaque allusion qu'on comprend, combien en sont passées inaperçues ! On pourrait dire, et certaines citations le donneront à penser, que le coup d'œil à côté équivaut à une modalisation d'un contenu propositionnel, à son questionnement ou bien (style sincère solennel) au fait de l'assumer à cent dix pour cent.

Le rapport entre certaines formes du discours rapporté et le mot bivocal donne lieu à un rappel : Si le DIL, notamment, admet volontiers le mot bivocal, le mot bivocal n'est pas confiné à cette forme. Ce mot bivocal, se trouve partout. On le rencontre dans le DIR (discours indirect rapporté) malgré les réserves de Vološinov et de Banfield (cf. p. 109), on le trouve en contexte de passé simple (malgré l'avis des benvenistiens qui ont souvent rendu trop absolues les suggestions d'un brillant essai, v. Olsen (2002) et Nølke et Olsen (2002b).

Le mot bivocal trouve un terme partiellement synonyme dans celui de 'contagion stylistique'.¹⁰ Il s'agit d'un phénomène diffus, phénomène qui connaît une large ventilation, allant du mot isolé (technique, vieilli, vulgaire, familier) jusqu'à couvrir des parties assez étendues d'un texte. Ce phénomène est donc assez difficile à placer par rapport aux catégories connues de la sensation, de la pensée et du discours rapportés : *discours direct rapporté* (DDR), *discours direct libre* (DDL), *discours indirect rapporté* (DIR) et *discours indirect libre* (DIL), et il n'a pas de limites précises (à moins que les auteurs ne le signalent par les italiques, guillemets ou d'autres procédés). C'est pourquoi je lui consacre une mention spéciale.

On trouve la contagion stylistique partout, mais on n'a pas toujours de critères sûrs pour le détecter. Il se combine, comme le mot bivocal, son presque synonyme, avec les quatre formes de discours rapporté, mais également avec le récit d'auteur. Si pourtant le mot bivocal (la contagion stylistique) est clairement perçu (se distinguant du discours de l'auteur, plus neutre par exemple) il peut marquer un énoncé comme appartenant au DIL (cf. p. 61).

Bakhtine note (1994, p. 243/400) que la lexicologie s'occupe de mots appartenant à « un autre contexte où ce mot (vieilli, dialectal) a une fonction normale, mais cet autre contexte est du domaine de la langue, non du discours (au sens strict) ». Cela est vrai tant que le mot se lit dans le dictionnaire, mais quand il surgit en contexte, on réagit. Écartons les cas où un tel mot ne reflète que la maîtrise incomplète de la langue, dénote une appartenance (régionale, sociale) que le locuteur n'a pas voulu souligner ou une vulgarité non recherchée (et donc non vulgaire dans le code du destinataire !) vs le vulgarisme affiché etc. Reste alors

¹⁰ J'emprunte le terme à Cohn (1978, p. 33) : '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). 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. 134/189) utilise 'rečevaja interferencija' ('interférence des discours').

une multitude d'occurrences où un locuteur ou auteur fait appel à des registres particuliers – ou bien à des mots utilisés par quelque interlocuteur (au sens large), donc à des 'mots-échos'.

Nous éprouvons des difficultés à rendre compte linguistiquement de phénomènes comme l'imitation, la parodie ou la stylisation (autrement que par le recours à des études déjà faites, p. ex. sur la langue classique, romantique). Encore faut-il se rappeler que parodies et pastiches ne reproduisent pas intégralement un style, mais, le plus souvent, en isolent et condensent certains traits. Ils en rajoutent, comme on dit. Le seul trait formel qui me vient à l'esprit est celui de la répétition voyante, répétition d'un certain vocabulaire comme dans l'exemple (3).

Mais il est également difficile de décrire l'utilisation de mots isolés (ou groupes de mots) autrement que par la lexicographie ou par l'étude littéraire intertextuelle qui cherche à mettre en évidence, dans un texte, des termes d'emprunt significatifs. Pourtant ces mots constituent souvent les seuls signes à peu près sûrs de la polyphonie d'un texte.

Autre point : si la signalisation vient à manquer, le mot risque de perdre sa bivocalité, du moins pour le lecteur peu averti. Ce fut mon cas à la lecture des passages cités par Bakhtine (1978, p. 122-151) ainsi que pour l'exemple (3), cité par Vološinov. On a accusé, dit Bakhtine, Dostoïevskij de mal écrire. Or, selon le critique russe, dans bien des cas il s'agit de la reproduction par le narrateur (ou l'auteur, peu importe dans le contexte qui est le nôtre), du langage ou de la manière de penser des personnages.

Le phénomène est loin d'être inconnu et on invoque à ce propos souvent l'ironie de l'auteur. Dostoïevskij, qui nous intéresse ici, offre plusieurs exemples hautement significatifs. Qu'on relise le début de *Besy* (*Les Démons*) ; il s'agit d'un récit à la première personne ('homodiégétique', mais non pas 'autodiégétique' pour user des mots de l'école), stylistiquement il est loin d'être neutre, mais les effets de style ne caractérisent pas seulement le narrateur (contrairement à *Doktor Faustus* de Thomas Mann, par exemple), mais le personnage objet du récit de la première partie du roman, l'humaniste Stefan Trofimovič. C'est le vocabulaire humaniste qu'utilise le narrateur pour caractériser son

personnage, ce qui produit un effet d'ironie et de parodie. (Et notons par parenthèse que la première partie de ce roman ne semble pas cadrer avec l'assertion de Bakhtine, à savoir que le récit ne présente que ce qui tombe dans le domaine de la conscience (possible) du personnage : Stepane Trofimovič n'est pas conscient de sa propre attitude idéologiquement problématique (cf. p. 8) ; tout au contraire, il se berce d'expressions qui sonnent faux).

Et que dire des mots en italiques du passage suivant ? Ils n'appartiennent pas au langage moderne courant, mais de là à y distinguer des expressions stylistiquement marquées du temps de Flaubert, il y a loin.

(2) 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).

Sans les italiques, les lecteurs – sauf les spécialistes du français des années 1840, qui ne sont pas nombreux ! – y verraient probablement un vocabulaire neutre, mais suranné. Une partie des efforts des chercheurs consiste justement à réactualiser – ne fût-ce qu'à titre d'échantillons – les valeurs des mots vieillis. Mais cet effort, légitime et nécessaire, ne doit pas nous priver de profiter de – notre ignorance, toute relative qu'elle soit (rien n'est parfait en ce bas monde !). L'enseignement de nouvelles couches sociales a fait voir aux professeurs comment fonctionnent les textes quand ils rencontrent de nouveaux lecteurs : sensibles, intelligents, mais ignorant des pans entiers de l'héritage culturel. Et à bien y penser, ne sommes-nous pas relativement ignorants nous aussi, par rapport aux bagages culturels de nos aïeux. L'oubli fait partie d'une culture vivante.

Mais comment détecter le mot bivocal, la contagion stylistique ? Mettons que, dans l'exemple de Flaubert, et dans ceux de Stendhal et de Balzac, le plus souvent le lecteur cultivé a senti les vulgarismes, néologismes, termes techniques etc. et que l'auteur a utilisé les italiques pour se prémunir contre l'accusation de mal écrire. Or, nous n'avons pas toujours à notre disposition les italiques et, depuis Zola, les écrivains y ont dans une large mesure renoncé.

C'est peut-être pourquoi on a reproché à Dostoïevskij ses répétitions. Or, la répétition d'un terme autrement peu marqué peut produire l'effet

de la contagion stylistique, comme dans l'exemple cité par Vološinov (p. 132 s./p. 186 s.) de *Skvernyj anekdot*. En voici la traduction française:

(3) 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-Petersbourg 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 (V, p. 5s.).

La citation est d'autant plus intéressante qu'elle se trouve au tout début du récit. Vološinov n'insiste pas sur la répétition («superbe»), qui se prolonge dans une isotopie du luxe (expressions soulignées), qui s'avère d'ailleurs par la suite de mauvais aloi. De plus, il y a, pour donner l'éveil, l'affirmation de la respectabilité des trois maris. Sans aller jusqu'à dire que toute affirmation est une négation, on se demande pourtant pourquoi il faut nous renseigner sur cette respectabilité. Si dans la vie courante j'affirme, sans motif, ma respectabilité, je risque tout simplement de donner l'éveil. La suite du récit montre que cette respectabilité est tout au plus extérieure, sociale, et que l'image de cette respectabilité que se forme un des trois convives est pour quelque chose dans la gaffe qu'il commet par la suite. On pourrait formuler une règle pour la fiction selon laquelle un renseignement qui ne sert à rien au niveau de la fiction primaire, est là pour quelque autre motif, règle qu'on applique d'ailleurs instinctivement.

Après une autre citation, toujours en mauvais style, Vološinov fait observer que les expressions éculées appartiennent aux personnages décrits. Et Vološinov parle à ce propos de 'deux voix', celle de l'auteur et celle du personnage. Certes Vološinov appelle cette citation ironique, en montrant que l'ironie est marquée de façon linguistique, bien que faiblement ; rappelons-nous pourtant que l'ironie n'est pas toujours marquée localement dans le texte. Souvent elle est produite par des énoncés inconciliables entre eux ou avec les valeurs du lecteur. Je ne saurais donc entièrement souscrire à l'avis de Banfield (1982, p. 220 ss.), pour qui nous passons, avec l'ironie, au-delà de la juridiction de la

grammaire, ou du moins de la stylistique. Mais le phénomène est souvent faiblement marqué (en l'occurrence par des répétitions) et a permis des 'lectiones faciliores' qui n'entendent que le sens littéral. Avec de tels procédés nous nous trouvons d'ailleurs souvent sur la frontière du DIL. Il s'agit d'un DIL peu marqué linguistiquement, donc centré sur le contenu, mais discordant (cf. p. 39) par rapport aux codes que l'auteur attribue à son lecteur-modèle et qu'il souligne par ses répétitions.

Mais s'agit-il, dans tous les cas de contagion stylistique, de mots bivocaux, de pensées ou de discours rapportés ? Décrire un univers avec les paroles d'un personnage, cela ne constitue pas une citation, loin de là. Quand on cite des expressions ou termes favoris d'un personnage on ne cite pas nécessairement un énoncé, on ne lui donne pas toujours la parole ; on peut se contenter de présenter certains traits tirés de son 'code'.

Le mot bivocal peut n'être pas marqué typographiquement. Ainsi, pour le début d'*Une histoire fatale*, (*Skvernyi anekdot*), Bakhtine voudrait que le vocabulaire banal caractérise les personnages. Mais est-il pour autant attribué à ces personnages représentés ? Il ne s'agit pas d'un quelconque compte-rendu formel de leurs pensées. Par contre, on peut s'imaginer que la description de la scène est faite, implicitement, du point de vue des personnages. Cela m'amène à quelques observations sur le marquage de la contagion stylistique.

Marquage ?

Comme je l'ai déjà dit, le mot bivocal risque de passer inaperçu et une telle situation se produit souvent presque automatiquement, par écart temporel, culturel etc.

Les auteurs ont souvent recours au marquage, au signalement du discours étranger qui résonne dans le leur. Mais il n'est pas probable que l'utilisation des italiques soit due à une telle préoccupation. Il s'agit là, comme je l'ai dit, plutôt du souci de ne pas encourir le reproche de mal écrire.

De plus, une langue aulique peut s'imposer pour refouler l'emploi du langage vulgaire (classicismes français et italien) ou du moins isoler cet usage comme le voulait déjà Platon dans *La République* (III, 396c-d), qui n'admettait pas qu'un homme noble se serve de termes vulgaires sans se réserver par une quelconque mise entre parenthèses. Les poétiques reléguaient les vulgarismes à des genres inférieurs. La poétique traditionnelle n'avait pas perçu, au temps de Flaubert, tout son autorité et la distinction des genres selon le critère de leur élévation – et leur langage plus ou moins châtié – survivait encore.

Tout en gardant la distinction des niveaux, on peut, dans une même œuvre opposer deux styles, comme par exemple dans les comédies celui des maîtres et celui des valets. Les théâtres espagnols et anglais empruntent cette voie même pour les pièces sérieuses et les tragédies. Avec le roman commence une abolition progressive du cloisonnement stylistique et, peut-être également comme résistance contre cette évolution, un marquage du terme étranger au langage de l'auteur. Il existe probablement des études sur la propagation de ce marquage (qui est rare avant le XIX^e siècle, peut-être parce que le roman était déjà considéré comme un genre bas).

Tant que les termes étrangers au style de l'auteur sont soulignés, les choses restent assez claires pour le lecteur. Si par contre il doit découvrir les intentions, l'ironie de l'auteur à demi-mot, les répétitions, des contrastes soulignés etc. offrent le peu de signalisation nécessaire, une perche tendue au lecteur vigilant.

Passons maintenant en revue certaines formes de bivocalité sans prétendre ni à une systématisation ni à l'exhaustivité.

Citation explicite

On trouve évidemment des citations explicites, des séries de mots prononcés.

(4) Mais, à tout cela, M. Bovary, peu soucieux des lettres, disait que ce *n'était pas la peine* ! Auraient-ils jamais de quoi l'entretenir dans les écoles du gouvernement, lui acheter une charge ou un fonds de commerce? D'ailleurs, *avec du toupet, un*

homme réussit toujours dans le monde. Madame Bovary se mordait les lèvres, et l'enfant vagabondait dans le village (*Madame Bovary* I,1).

Les italiques sont de Flaubert ; les mots sont marqués probablement parce qu'il s'agit de formules toutes faites, prononcées pourtant par le père de Charles. Le DIR : *que ce n'était pas la peine !* aurait passé inaperçu sans les italiques. Le passage suivant en italiques aurait attiré l'attention, même sans italiques, par son présent gnomique qui s'intègre facilement dans le DIL ? Le cas est décidable globalement: la voix de l'auteur n'aurait pas assumé une telle maxime, mais localement rien n'empêcherait de mettre ce présent gnomique sur le compte de l'auteur.

Dans cet exemple, les mots mis en relief ont peut-être été prononcés, mais de façon itérative, si cela se peut ; ils forment surtout un exemple des expressions typiques du personnage.

Évocation de code

On trouve aussi un mot pris dans un autre vocabulaire évoqué pour quelque motif.

Dans l'exemple (4), c'est bien la manière de penser du père de Charles qui est soulignée, mais qu'en est-il du début de la description de Yonville (chemin de grande vicinalité) ?¹¹

(5) Jusqu'en 1835, il n'y avait point de route praticable pour arriver à Yonville; mais on a établi vers cette époque un chemin de *grande vicinalité* qui relie la route d'Abbeville à celle d'Amiens, et sert quelquefois aux rouliers allant de Rouen dans les Flandres (II,i).

Le procédé pourrait ressembler à celui utilisé par Dostoïevskij dans la citation (3), mais on n'a pas, ici, de personnage-guide, ni de personnage focalisateur (cf. p. 36). La voix de l'auteur (ou du narrateur évanescent) joue probablement sur le jargon officiel, la précision d'un Homais par

¹¹ *Le Grand Robert* atteste un 'chemin vicinal' de 1775. Littré donne sous *vicinalité* : « Qualité d'un chemin vicinal. Voies de grande vicinalité, chemins destinés soit à relier les communes entre elles, soit à les rattacher aux routes nationales et départementales ou aux chemins de fer » .

exemple, mais avant que ce personnage ait fait son apparition dans le roman).

Et, à propos de *Madame Bovary*, le langage de Homais constitue un très bel exemple. Homais parle le langage du progrès. Il a probablement presque toujours raison ; la plupart du temps ce qu'il dit est vrai selon un certain langage. Dans un sens c'est presque de la poésie. On peut supposer que de nos jours certains effets de ce procédé, qui a valu l'immortalité à Homais, ne sont que faiblement perceptibles. Nos langues de bois sont autres !

Les mots appartenant à d'autres codes jouent un rôle énorme en littérature dans des formes comme la parodie et le pastiche, sans qu'on leur puisse assigner un statut de paroles prononcées (Céline, Gadda).

Parfois la contagion stylistique peut produire un texte dans lequel il est difficile de déterminer qui parle. Dans la citation suivante c'est d'abord le narrateur qu'on entend :

(6) Cette attitude (de Julie) consistait en un silence méprisant qui durait une heure, deux heures, vingt-quatre heures, parfois même trois jours, un silence obstiné que rien ne pouvait rompre quoi que dît ou fit von Lembke. ₁[Pour un homme sensible, cette méthode était véritablement insupportable]₁. (!) Julie Mikhaïlovna voulait-elle punir Andreï Antonovitch des gaffes commises ces derniers temps et de l'envie que suscitaient en lui ₂[les talents administratifs de son épouse]₂ ? Était-elle indignée des observations qu'il lui avait faites au sujet de sa conduite envers nos jeunes gens, envers toute notre société, ₃[témoignant ainsi qu'il ne comprenait rien à ses desseins politiques, subtils et profonds]₃ ? Était-elle fâchée qu'il fût ₄[bêtement, sans raison,]₄ jaloux de Piotr Stépanovitch ? Quoi qu'il en fût, elle résolut de ne pas céder, bien qu'il fût trois heures du matin (*Les Démons* II,x,1 p. 462).

Je mets les segments commentés entre crochets numérotés. (1) est un proto-DIL (cf. p. 43). Von Lembke est posé comme sujet possible, plus probable dans le texte russe qui contient un point d'exclamation que j'ai indiqué entre parenthèses. Nous connaissons d'ailleurs l'apitoiement qu'éprouve pour lui-même ce personnage. Mais le narrateur reprend la parole : en effet, Andreï Antonovitch est mentionné par son nom et non pas par un pronom. (2) n'est pas une évaluation du narrateur, qui a déjà décrit ces « talents » avec de fortes réserves mais de Julie elle-même. On

peut parler d'ironie, mais l'ironie consiste à employer les termes du 'code' de Julie. (3) est un DIL (le narrateur n'est pas d'accord, le lecteur qui a lu ce qui précède le sait) et (4) une 'contagion de code'.

Tout se passe comme si le narrateur, tout en tenant bien en main la conduite de son récit et émettant trois hypothèses pour expliquer le comportement de Julie, adoptait tour à tour la perspective de son personnage, d'abord celui de von Lembke, puis celui de Julie.

La citation (6) cite d'ailleurs un code 'idiolecte', contrairement à la citation (5), qui cite un 'sociolecte' qui a été plus tard normalisé.

Mais la lecture citationnelle peut produire un résultat tout autre qu'une lecture simple, suggérant des événements qui n'ont pas lieu selon la lecture simple. Dans *les Pauvres Gens*, roman par lettres entre deux personnages, Dostoïevskij fait faire à Varvara le récit de son enfance. Ce récit rapporte, à son tour, la vie d'un certain Pokrovskij. Sur la mère de celui-ci on apprend qu'elle a épousé un fonctionnaire terne, insignifiant et pauvre. Une certaine Anna, figure un peu énigmatique, mais négative l'a comblé de bienfaits et finalement elle l'a mariée au fonctionnaire mentionné. Un ami d'Anna, Bykov, propriétaire terrien, a généreusement payé la dot. Et Pokrovskij, fils de cette mère défunte ne parle qu'à contre-cœur de ses parents. Il dit pourtant que sa mère était très belle.

Le lecteur doit probablement subodorer une affaire de séduction où le séducteur finit par marier sa victime, moyennant finance, à quelqu'un qu'il trouve. Ce même Bykov finit d'ailleurs par épouser la protagoniste qu'il a, selon toute probabilité, séduite (ou dont il au moins détruit la réputation). Son nom joue d'ailleurs sur *byk* = taureau. Donc la même histoire se répète (réparation de la réputation) avec variante (dot ou mariage).

Mais l'important est ailleurs. Le lecteur se doute de l'affaire, mais qu'en est-il de la narratrice ? Écrit-elle à mots couverts ou rapporte-t-elle ce que Pokrovskij, le fils et d'autres lui ont raconté ? La seconde lecture est, d'après moi, de loin la plus probable. Mais c'est dire que le lecteur se doute de la vérité parce qu'il comprend un code que la protagoniste narratrice ne comprend pas.

Citation implicite

Ce sous-titre n'est peut-être pas très heureux. Mais le phénomène qu'il évoque est important. On y devrait regrouper 'l'intertextualité' dans le sens où un texte cite textuellement un autre texte, mais sans le nommer ou y faire allusion, et intégrant l'expression étrangère dans le contexte sans solution de continuité. Dans la citation suivante :

(7) Ajoutons qu'il est assez de voir la politique moderne et indifférente salarier ses plus mortels ennemis, ceux qui l'ont combattue à outrance, ceux qui ne l'embrassent que pour l'étouffer ou en faire leur profit (Renan, p. 520).

qui ne reconnaît pas le célèbre « J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer » de Néron (*Britannicus*, IV,3) ? Et j'avoue que, moi, je n'ai pas l'ouvrage de Renan ; il suffisait de faire une recherche dans *Discotext* sur la citation de *Britannicus*. Puisque j'ai moi-même utilisé quelques fois cette citation, il était plus que probable que d'autres auraient fait de même !

Textuellement

On trouve aussi un terme mis en relief qui a été prononcé, mais dans un résumé de paroles.

(8) Elle pleurait, elle l'appela même «son bon monsieur Lheureux ». Mais il se rejetait toujours sur ce « matin de Vinçart » *Madame Bovary* III,6 ; p. 266.

Flaubert utilise ici les guillemets. Il s'agit en effet d'une contagion stylistique au second degré : l'expression se trouve dans un proto-DIL (cf. p. 43) d'Emma qui reflète un discours prononcé de Lheureux.

Contestation de la signification

Si on lit, en italiques, entre guillemets – ou les deux à la fois comme chez Dostoïevskij ! – le narrateur, ironique, nie qu'il s'agit d'un vrai ami, procédé assez répandu :

(9) Nicolai Sergejitch ne reconnut qu'avec peine son vieil « *ami* ». Piotr Alexandrovitch avait changé du tout au tout (ma traduction).¹²

C'est l'amitié qui est contestée. Le mot d'ami n'a pas nécessairement été prononcé. Ce procédé est extrêmement fréquent.

Et la liste n'est pas close, loin de là. On pourra énumérer bien d'autres phénomènes qui relèvent de la contagion stylistique.

Polyphonie sectorielle

La polyphonie diffuse et la polyphonie sectorielle se recoupent souvent, je l'ai dit. Dans chaque segment d'un texte, nous nous trouvons devant la possibilité d'une polyphonie, nous y pouvons distinguer plusieurs voix. Ainsi certains connecteurs et adverbes ou bien la négation, encore présentent plusieurs voix. Ainsi un exemple comme :

(10) Ce mur n'est pas blanc

ne prend son sens qu'à partir d'un

(10a) Ce mur est blanc

donc d'un point de vue non exprimé (v. Nølke 1994, p. 147 et Nølke & Olsen 2000b, p. 47 ss.). Connecteurs, adverbes, négations etc. jouent également un rôle dans l'analyse littéraire (et on trouvera plus loin des exemples), mais il serait oiseux de vouloir les analyser tous. Il faut que ces phénomènes revêtent un intérêt particulier pour que l'analyse littéraire s'en occupe. Peut-on circonscrire de quoi il s'agit ? Au risque de passer à côté de phénomènes importants, il est vrai, je me risque à dire que tout ce qui s'accorde avec l'univers normal ne mérite pas l'analyse littéraire (à moins que cet univers normal soit mis en question). Ainsi dans l'exemple (construit) :

(11) Il faisait beau, donc Pierre alla se promener

ou bien

¹² Voobšče Nikolaj Sergeič c trdom uznaval svoego prežnego «*druga*»: Knjaz' Petr Aleksandrovič čezvyčajno izmenilcja (I,iv ; III, p. 184).

(11a) Puisqu'il faisait beau Pierre alla se promener

Pierre fait ce que font un tas de gens. On peut certes relever la majeure du syllogisme dont les exemples expriment la mineure et la conclusion ; cela donne quelque chose comme « quand il fait beau, on (Pierre) se promène ».

Et analyser un exemple (toujours construit) comme :

(12) Cet hôtel est confortable mais cher vs Cet hôtel est cher mais confortable.

est certes éclairant du point de vue linguistique, mais les valeurs (économie vs confort) sont triviales. Comme nous le verrons, il existe d'autres exemples où les valeurs sont contestables ; ces exemples présentent un grand intérêt et, parfois mais pas toujours, ils sont signalés par des marqueurs linguistiques.

Puis il y a le célèbre discours rapporté qui appartient également à la polyphonie sectorielle. Comprenons le reportage de paroles, pensées et sensations (vue d'ensemble chez Rosier, idées intéressantes sur les points de vue dans différents travaux de Rabatel). Quand on rapporte un discours, il est indéniable qu'on est en présence d'une polyphonie. Mais là encore : toute voix reportée n'entre pas dans un dialogue. Le discours rapporté présente un intérêt réel mais, je l'ai déjà dit, somme toute limité, pour les études polyphoniques.

De nombreux chercheurs se sont occupés de 'point of view', des 'visions' ou des 'focalisations', donc de polyphonie. Je ne prétends rien ajouter à cette recherche. L'aperçu que je vais donner n'apportera pas de grandes nouveautés : il a pour but surtout de situer les possibilités de polyphonies fortes, voire de dialogisme.

Je pars de l'hypothèse qu'un texte de fiction représente facilement deux consciences ou deux voix, celle de l'auteur et celle d'un personnage, pour peu qu'un tel personnage puisse être identifié dans le texte. Tant que ces consciences se confondent et ne s'opposent pas, ce point n'est peut-être pas très contesté. Mais je soutiendrai par la suite que les voix de l'auteur et du personnage peuvent s'opposer dans un même énoncé, autrement dit qu'un même segment de texte peut manifester deux consciences.

Dans un exemple sur lequel je reviendrai comme :

(13) La marquise sortit à cinq heures ; il faisait très froid.

c'est à la fois l'auteur et la marquise qui ont une conscience (irréfléchie) du fait de sortir ainsi que du froid qu'il fait. Dans un second temps, on peut construire ou trouver une série d'exemples, et les attribuer soit à la voix de l'auteur, soit à celle d'un personnage, soit aux deux à la fois. Chaque exemple pourrait être placé sur une échelle allant de la certitude à la simple présomption, quant à l'appartenance de l'énoncé soit à l'auteur, soit au personnage. On est habitué aux traits textuels qui désignent un texte comme étant la voix d'un personnage : marques de citation, marques de DIL etc. On pourrait sans trop de frais faire également une ébauche des 'signes d'auteur' (cf. p. 43). Mais au fond, pour la polyphonie et surtout pour le dialogisme, il est souvent d'un intérêt secondaire de fixer la source d'un point de vue, soit chez l'auteur, soit chez le personnage. Les autres discours, sociaux p. ex., sont ordinairement plus intéressants.

Je pense que la double voix (ou focalisation), celle du personnage restant une conscience irréfléchie, est 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 :

(14) « 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, p. 350).

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'.

Nous retrouvons donc, curieusement, comme valeur par défaut, ou valeur standard, une caractéristique que Bakhtine attribue à la 'révolution copernicienne' de Dostoïevskij : de ne rien laisser en dehors de la conscience du personnage (cf. citation 1). Et en effet, telle est aussi mon impression de lecture (difficile à vérifier). Dans les romans anciens, dans

les épopées les personnages se 'comprennent' les uns les autres, et cela vaut même (ou surtout) pour des ennemies. Je m'empresse d'ajouter que ces épopées sont fort différentes entre elles, et que Bakhtine commet une imprudence à prendre comme donnée une notion comme 'épopée'. Elle n'existe probablement que dans les rhétoriques et histoires de la littérature (cf. Olsen 2001b). Mais l'observation de Bakhtine garde toute sa valeur, puisque Dostoïevskij, écrivant à la suite d'un roman qui analyse et explique (Gogol et en France Balzac), Dostoïevskij reconstitue et développe cette intersubjectivité qui, de simple qu'elle était, était devenue fort compliquée. Si en effet les personnages des littératures anciennes sont plutôt transparents les uns pour les autres (il y a à cela des exceptions), la psychologie des romans modernes part du fait qu'un homme ne s'explique plus par ses dires et ses actes.

Le personnage-guide

Mais n'anticipons pas. Pour clarifier le phénomène qui nous occupe : la double focalisation comme valeur standard, il faut d'abord introduire une notion un peu floue mais très utile : le personnage-guide. C'est Hanne Marie Svendsen qui a introduit ce terme (1962). Un tel personnage se signale par sa seule présence dans le monde fictif durant un certain temps. Si un tel personnage assiste à une description, il est, rien que par ce fait et sauf indication contraire, porteur d'une vision et candidat à la focalisation. Étant le témoin de tout, il voit en concordance avec l'auteur, sauf indication contraire, comme dans l'exemple (14). On pourrait donc également parler d'un personnage focalisateur. Je maintiens pourtant le terme de personnage-guide, terme plus large qui peut, à l'occasion devenir un focalisateur.

Si le terme est assez récent, le phénomène n'a pas échappé à l'attention d'un artiste conscient de son métier, comme l'était Flaubert. Ainsi dans la longue lettre dans laquelle il corrige *la Paysanne* de sa maîtresse, Louise Colet, Flaubert fait le commentaire suivant (Jean est l'amant d'une jeune fille morte ; il a participé à la campagne de Russie,

d'où il revient misérable, et Colet développe le topos, romantique, du changement du cadre où se réalisa l'amour des deux amants) :

(15) *Dans les jardins où souriait la serre*
trop fort, une serre qui sourit.

Court la vapeur sur le chemin de fer
il s'en fiche, Jean, et moi aussi (28.11.1852 ; I, p. 197).

L'endroit incriminé précède de peu la découverte du cadavre de l'aimée morte (Jean s'est fait fossoyeur pour vivre) et donc la catastrophe. Pourquoi la correction ? Je suppose que Flaubert n'accepte pas dans ce finale une description de la scène qui n'intéresse pas le personnage-guide. Et Louise Colet a accepté cette correction (comme de nombreuses autres) ! La version critiquée ne figure pas dans le poème reproduit en appendice de la correspondance (I, p. 961).

Autre remarque : 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. Cela vaut surtout pour l'imparfait, temps anaphorique et temps qui sert à la description, au commentaire, aux explications. On est tenté de reprendre la caractérisation d'E. Lerch (1928) : 'lebhaftes Vorstellung' (représentation/imagination vive). L'imparfait appelle, pour ainsi dire, un regard et, si le texte offre un personnage pour l'incarner, rien de plus facile que d'obtenir une subjectivisation. Mais, et c'est là le point important, si le regard du personnage-guide observe, il le fait conjointement avec l'auteur et le lecteur. Autrement dit : on passe, sans solution de continuité, de la description à travers le proto-DIL (sorte de discours indécidable entre l'auteur et le personnage, j'y reviendrai) jusqu'au discours indirect libre proprement dit.

Quant au passé simple, les choses sont plus compliquées. Mais avançons d'emblée que ce temps, quoi qu'en pensent les partisans du paradigme Benveniste, est parfaitement compatible avec la subjectivité. Comme nous le verrons, le passé simple ne destitue nullement le personnage-guide de son rôle.

Les formes du discours rapporté

La notion de discours rapporté comporte un large éventail de phénomènes : les différentes formes de citation : le discours direct ou indirect rapportés (DDR) et (DIR) ainsi que deux formes qui ont attiré l'attention des chercheurs plus récemment : le style indirect libre ou – comme on dit maintenant – le discours indirect libre (DIL), étudié sous différents termes depuis Baden (1785) et le discours direct libre (DDL), depuis Rosier au moins. Mais je rappelle, bien que je ne vais guère traiter de ces phénomènes, qu'il existe d'autres modes pour rapporter le discours ou la pensée d'autrui : la substantivisation : « X me communiqua sa décision », suivie éventuellement par « de commencer ses études », l'expression *selon/d'après X*, un usage précis du conditionnel, la 'contagion stylistique' etc.

On cite beaucoup en parlant et en écrivant. Grosso modo quatre manières ont été isolées et décrites :

- Le discours direct rapporté, DDR (« ») : la citation directe.
- Le discours indirect rapporté, DIR : *inquit* + conjonction, mais on peut omettre la conjonction dans certaines langues, comme l'anglais (he told me he would come) ou dans les langues scandinaves. Le subjonctif de citation allemand pose un très intéressant problème (cf. p. 75).
- Le discours (ou style) indirect libre DIL, (SIL) qui nous occupera plus particulièrement et
- Le discours direct libre, DDL (phénomène répandu dans le langage parlé, mais qui n'a attiré l'attention des chercheurs qu'assez récemment).

Les quatre formes peuvent servir à rapporter soit des paroles, soit des pensées, soit même des sensations et perceptions, mais le parallèle de ces formes est loin d'être complet ; j'y reviendrai.

Je ne traiterai guère que du DIL. Les DDR et DIR se distinguent facilement (présence d'un *inquit*) et le DDL n'est pas très fréquent dans la littérature ancienne ; de plus, il se signale le plus souvent par le changement de pronom: on passe de la troisième personne à la première,

et par le changement de temps: on passe du prétérit (si tel est le temps du récit) au présent.

Je présenterai d'abord un petit schéma qui essaie de synthétiser les acquis sur le DIL. Nous avons dû étudier la contagion stylistique avant de pouvoir faire une analyse des différentes formes du DIL. Ce n'est que maintenant que nous pouvons envisager les rapports du DIL et de la contagion stylistique. Le DIL combiné avec la contagion stylistique donnerait la deuxième colonne du schéma suivant, (Nølke & Olsen 2000, p. 101 pour exemplification) celle axée sur l'expression. Quant à la troisième colonne, axée sur le contenu, le DIL n'est signalée par aucun élément dans le segment même (les points d'interrogation et d'expression passeront du côté de l'expression : on rend une intonation ; de plus ces signes de ponctuation se retrouvent dans le récit, mais en dehors du DIL). Ce DIL n'est donc signalé que par des marques éventuelles d'ouverture et de clôture (Vuillaume 2000). Et si ces marques font également défaut, nous nous rapprochons du proto-DIL où le cas n'est pas décidable localement ; tout au plus globalement, et encore ces possibilités de décision sur le fond global du texte sont-elles rares (cf. p. 51).

Quelques mots encore d'éclaircissement : le couple *Concordant/discordant* (première colonne) a été proposé par Cohn. Il s'agit d'une opposition polaire, qui admet le plus et le moins : un auteur peut se dissocier plus ou moins de son personnage. Le couple *forme/contenu* est connu. L'insistance sur le contenu du langage d'un personnage remonte à des périodes reculées (cf. p. ex. les personnages comiques des comédies). Néanmoins elle a pris un essor au XIX^e siècle, parallèle d'ailleurs avec le développement de la 'contagion stylistique'. Elle a servi à définir le DIL mais, contrairement à ce que pensent certains théoriciens, elle n'y est nullement limité (cf. p. 22).

	expression	contenu
concordant		
discordant		

Pour la terminologie elle comporterait une certaine simplification ; *exit* donc le 'discours indirect (régis) partiellement mimétique' (Genette 1983, p. 38)

16 Marcel déclara à sa mère qu'il voulait épouser cette petite garce d'Albertine. qui, abrégé en DIM a été adopté par certains chercheurs (Taivalkoski, qui reprend le terme de chez McHale qui lui, me semble-t-il, est fortement inspiré par Genette). De tels cas ressortiront pour moi au DIR + contagion stylistique. Mais l'établissement de cette catégorie est toutefois réconfortante : elle est une constatation de la part d'observateurs impartiaux (parce que occupés d'autres problèmes) du fait que le DIR n'est pas limité à rendre le 'contenu' d'une parole.

Les différences entre le rapport de pensées et le rapport de paroles

Les déictiques de temps et de lieu se rapportent dans le DIR aux coordonnées temporels du locuteur primaire ; si Louis m'a dit vendredi

(17) Je viendrai après-demain.

et que je rapporte ses paroles samedi, cela deviendra :

(18) Louis m'a dit qu'il viendrait demain.

Ce qu'on oublie souvent, c'est qu'il en est exactement pareil pour le DIL de parole.

Vuillaume (1990, p. 49 s.) a mis en évidence un traitement différent pour les adverbes déictiques temporels selon qu'ils sont employés dans les propos rapportés ou dans le récit de pensées. Dans le premier cas, les déictiques se rapportent au temps et au lieu de celui qui rapporte. Un exemple bref, construit. B vient voir A dans le bureau de ce dernier. En le quittant, il dit :

(19) Alors, je reviendrai ici demain.

C rentre aussitôt après chez A qui lui dit :

(20) B est venu tout à l'heure ; (il a dit qu') il reviendrait ici demain.

Le lendemain D vient voir dans son bureau A qui lui dit :

(21) B est venu hier ; (il a dit qu')il reviendrait ici *aujourd'hui*.

Quelques jours après E rencontre dans un café A qui lui dit :

(22) B est venu l'autre jour ; (il a dit qu') il reviendrait *le lendemain* dans mon bureau.

Les déictiques se conforment, si possible, aux temps et lieu du rapporteur. Si cela est impossible, ils sont remplacés par les expressions chronologiques correspondantes. Au fond, les déictiques s'utilisent comme en DIR, comme le montrent les *inquit* qu'on peut ajouter facultativement. Dans le rapport de pensée en DIL par contre, donc surtout en fiction, les déictiques sont ceux de la pensée rapportée.

Une question se pose pourtant quant à la distinction de Vuillaume : Pourquoi cela ? Je fais un petit détour, m'imaginant Napoléon dans un récit historique :

(23) Le soir du 1^{er} décembre 1805, Napoléon se trouva enfin seul sous sa tente. La bataille qu'il livrerait ici/à cet endroit/là-bas demain/le lendemain serait décisive [...].

On sait que les historiens utilisent assez souvent le DIL pour imaginer les préoccupations de leurs acteurs. Mais en tel cas, n'utiliseraient-ils pas plutôt l'expression 'chronométrique' (le lendemain) à l'expression déictique (demain) ? Je parierais que oui, mais l'expression déictique ne serait peut-être pas exclue (il faudrait pourtant établir les faits !), puisque le récit historique peut facilement glisser vers l'histoire romancée. L'auteur (le locuteur primaire) peut donc y être plus ou moins présent.

Mais la question reste toujours : comment expliquer ce fait. Une première possibilité serait de placer la différence décisive non pas entre la pensée de la parole, entre mais présence ou absence d'un locuteur réel et situé dans des coordonnées spatio-temporelles précises. Tel n'est pas le cas en fiction. Sans suivre jusqu'au bout Käthe Hamburger qui veut que le prétérit épique ne réfère pas à un passé, il faut bien admettre que les coordonnées spatio-temporelles de l'auteur de fiction sont évanescentes (même dans les cas où il parsème son récit de dates plus ou moins précises) et celles du lecteur sont sans rapport avec son temps réel (et c'est pourquoi les déictiques peuvent renvoyer au récit secondaire, cf.

note 28). Si un *maintenant* de fiction peut renvoyer au lendemain d'un personnage, c'est que le lendemain de l'auteur n'existe pas dans sa fiction. Le récit historique peut à la rigueur 'oublier' les coordonnées spatio-temporelles de l'auteur, et d'autant mieux quand il se trouve en voie vers l'histoire romancée.

La remarque de Vuillaume n'est pas sans conséquences : on pourrait envisager de décrire autrement la fonction des adjectifs déictiques temporels le DIR et le DIL. Ce serait la présence ou l'absence d'un locuteur primaire et non pas le DIR ou le DIL seuls qui déclencheraient l'utilisation (seulement possible, rappelons-le) des adjectifs déictiques temporels. Le DIL comporte la présence d'un locuteur primaire dans le DIL de paroles. Dans le DIL de pensée, cela n'est le cas que s'il s'agit d'un DIL au second degré (cf. p. 70).

Je rappelle en fin que le parallèle entre *maintenant* et *ici* n'est assurément pas complet. Dans l'exemple (23) *ici* semble exclu. On peut certes placer un *ici* dans un DIL de paroles comme je l'ai fait dans l'exemple construit (19). Bres & Verine donnent un autre exemple construit et situé dans une conversation (p. 167, note 10) :

(24) Demain il reviendrait ici.

Mais pourrait-on loger cet exemple dans un DIL de fiction ? Il me semble en tout cas que les occurrences doivent être assez rares, contrairement aux équivalents danois: *her (ici)* et contrairement à *là-bas*.¹³ *Ici* est un terme marqué, contrairement au *her* danois, mais ce fait suffit-il comme explication ? Comme il existe peut-être des descriptions de ce phénomène que je ne connais pas, je m'arrête. C'est évidemment un point qui invite à la collaboration entre linguistes et littéraires (pour *là-bas* et *ici* avec le passé simple, v. p. 129).

¹³ Les 34 exemples d'*ici* de *l'Assommoir* se trouvent tous dans des répliques et je n'ai trouvé dans *Discotext* aucun exemple avec *serait [...]/aurait [...]/viendrait [...]* *ici* dans un DIL.

Le proto-DIL

Le DIL est souvent assez facile à identifier : il existe des marques internes ainsi que des marques d'ouverture et de clôture (Bally 1912, 1914, Vuillaume 2000), il est propice à la contagion stylistique (cf. p. 22), il accepte facilement les points d'exclamation et d'interrogation (mais il n'a pas l'exclusivité de ces marqueurs, ce qu'on a eu parfois tendance à oublier, (cf. p. 22 et p. 85). Mais il existe des problèmes de délimitation. Il n'est pas toujours aisé de décider de ses limites. Or cette difficulté constitue justement son grand intérêt artistique. Il peut confluer avec la description d'auteur ou s'en distinguer. Parfois il produit des effets d'après-coup. Nous parlons dans ces cas, lorsqu'il n'est pas possible de décider, de proto-DIL.

Marguerite Lips posa déjà, en 1926, le problème. Parfois on se demande qui voit ou pense, de l'auteur ou du personnage :

(25) Yves discerna... quelque chose qui bougeait... Il se pencha un peu pour regarder de plus près : *c'était un crapaud* (Lips p. 57)].

La partie de l'énoncé souligné peut être attribué aussi bien à l'auteur qu'au personnage, bien que la balance penche en faveur d'Yves, puisqu'il est mis en position d'observateur curieux, ce qui n'exclut pourtant pas que l'auteur et le lecteur voient avec lui.

Une définition stricte du proto-DIL est difficile, puisque cette notion a été forgée pour rendre compte d'énoncés indécidables *strictu sensu*. Le terme est forgé sur le moule de 'protozoaire' plutôt que 'prototype' (je ne suis pas de ceux qui pensent que Dieu créa en six jours le monde, y compris les prototypes). Le proto-DIL se signale par une indécidabilité locale. Il ne s'agit pas d'une indécidabilité dans un sens strict : il peut y avoir des indices qui font pencher la balance soit vers un personnage, soit vers l'auteur. C'est alors le contexte qui peut apporter des éléments de détermination, signes de personnage ou signes d'auteur, étudiés notamment par Rabatel (1998). Ce qui relie les formes hétérogènes que je vais évoquer, c'est leur indécidabilité en ce qui concerne le focalisateur ou l'énonciateur. On peut en effet se poser les questions suivantes :

Qui perçoit ou pense, de l'auteur ou du personnage (l'un n'exclut pas l'autre) et :

Qui parle de l'auteur ou du personnage (l'un exclut l'autre).

Ajoutons à cette pseudo-définition quelques remarques :

Cette notion ressemble à quelques égards à 'l'embryon de point de vue' de Rabatel (1999, p.51). Mais comme forme de base, j'ai opté pour l'indistinction la plus totale possible. Plus on trouve de marques de points de vue et plus on s'éloigne du proto-DIL.

Chercher des marques du proto-DIL est donc, dans ma perspective, un contre-sens. Certes, on peut dire que l'utilisation de l'imparfait, crée souvent un deuxième plan¹⁴. Mais cela ne suffit pas pour parler de proto-DIL. Il faut également un personnage-guide.

Par contre, il existe peut-être un moyen d'exclure le proto-DIL. Il faut en effet comme condition nécessaire, mais non suffisante, pour classer un énoncé dans cette catégorie qu'une transformation subjectivisante soit possible. Il s'agit le plus souvent de la substitution d'un pronom à la troisième personne avec un pronom à la première personne. On aura donc une espèce de *je*, *nous* ou *on* barrés :

(26) Marie allait à la gare. Elle était [je suis] pressée.

Cette substitution n'est *pas* obligatoire (c'est là une définition du proto-DIL). Et on doit se figurer le *je* comme un *je* préréflexif. Dans une description on peut s'imaginer que le personnage répondrait à la question : Que vois-tu ? un « Je vois » précédant la description proprement dite.

Le proto-DIL est réversible ou, mieux, rétractable. Ainsi un « Jean la voyait serrer son foulard », ajouté à l'exemple précédent destitue la marquise de la fonction focalisatrice pour passer ce rôle à Jean (provisoirement il devient un personnage-guide qu'on suit, toujours en proto-DIL). Par contre, un DIL proprement dit, n'est pas annulable par quelque possible enchaînement.

¹⁴ J'utilise *premier* et *deuxième* de façon conventionnelle. Comme nous l'apprend le gestaltisme, une des deux plans peut se mettre à l'avant, refoulant l'autre à l'arrière-plan.

Le DIL centré sur le contenu ne comporte pas de marques dans le segment même. En l'absence de marques d'introduction ou de clôture, on obtiendra donc un proto-DIL. Mieux que l'exemple (25) de Lips où il y a un mouvement et une volonté de voir, me semble l'exemple construit, déjà cité que je reproduis :

(13) La marquise sortit à cinq heures ; il faisait très froid.

Qui de l'auteur, de la marquise (ou d'un Jean, posté chez l'épicier d'en face) perçoit le temps qu'il fait ? Évidemment, il faut, pour parler de proto-DIL, une conscience possible, une ébauche de perception virtuelle. Est-ce l'imparfait qui ouvre cette focalisation possible ? Mellet (p. 96) signale ce rôle 'transitionnel' bivocal de l'imparfait. Cela vaut également pour les sensations, rapportées par l'auteur ou senties par le personnage, sans nécessité de trancher. Et tel a été longtemps mon avis. Il faudra pourtant maintenant reprendre cette analyse, tenant compte de la fonction du personnage-guide qui ne se limite pas à l'imparfait (cf. p. 35).

Rabatel (1998, p. 15) présente trois exemples construits un peu analogues et un quatrième attesté. Voici le premier :

(27) Le conférencier entra dans l'amphithéâtre. L'auditoire attendait sagement.
et l'exemple attesté (abrégé) :

(28) Rovère détailla longuement les jambes. Celles d'une femme, probablement assez jeune à en juger d'après le modèle de la cuisse [...] (T. Jonquet, *Les orpailleurs*, p. 16).

Il émet l'hypothèse plausible que les perceptions appartiennent « plutôt » aux personnages mentionnés. Mais il ne s'agit que de probabilité, je le souligne.

Il me semble que les exemples se distribuent sur une échelle allant d'une égalité de probabilités vers une certaine détermination pour le personnage. Dans l'exemple (13), la marquise n'est qu'un sujet possible, surtout si notre exemple constitue la première phrase d'un récit : sa conscience est encore inconnue, nous ne connaissons pas ses attentes ou ses peurs. Dans l'exemple (27), le conférencier pourrait, comme le dit Rabatel, avoir des préoccupations auxquelles répondrait sa perception et, dans l'exemple (28), se trouve un verbe de perception (signe d'ouverture,

mais de proto-DIL seulement, puisqu'il n'exclut pas le point de vue de l'auteur) et une phrase elliptique (après un point), certes pas inconciliable avec un point de vue d'auteur, mais provoquant un effet de style hachuré plus caractéristique des monologues intérieurs. Et, dans ce dernier exemple rien n'empêche d'attribuer au protagoniste une réflexion alors que notre marquise et le conférencier de Rabatel ont plutôt des perceptions non réfléchies.

Ou bien c'est une incise qui pourra souligner la subjectivité.

(13a) La marquise sortit à cinq heures ; il faisait très froid, sentait/pensait-elle.

La probabilité du proto-DIL ou d'un point de vue dépend donc de multiples facteurs. Il y a d'abord des critères internes, locaux, allant d'une position qui ouvre la possibilité d'une perception jusqu'aux verbes de perception, adverbes modalisateurs (qui ne sont pourtant pas réservés au proto-DIL)¹⁵ etc. Je rappelle que je ne prends pas en compte les signes du DIL proprement dit.

Il faut surtout, je pense, admettre la bivocalité inhérente au proto-DIL : ne pas s'efforcer de trop trancher, car le proto-DIL est apte à créer le 'lié' qui caractérise nombre de grands textes littéraires. L'imparfait du proto-DIL a également partie liée avec l'usage déictique du pronom de la troisième personne (*il/elle*), qui peut dans certains cas correspondre en DIL à un pronom de la première personne, un *je* barré (cf. p. 44), alors que dans d'autres cas, il est impossible d'opérer une substitution pure et simple. Je me suis fort inspiré de Banfield, mais je me sépare d'elle sur un point important (sur lequel je rejoins probablement Cohn) : la distinction entre emploi anaphorique : Jeanne [...] elle – où Jeanne est mentionnée dans ce qui précède ou figure dans le contexte – et l'emploi déictique, subjectif (*il/elle*) – où *elle* est une sorte de pronom d'une énonciation, réfléchie ou irréfléchie, parfois un *je*, parfois un *je* barré, accompagnant une sensation – n'est pas exclusivement déictique : dans tout emploi déictique du pronom de la troisième personne, il reste un élément anaphorique, autrement dit une énonciation d'auteur à propos

¹⁵ Dans DISCOTEXT, 43 occurrences de *sans doute* en contexte de passé simple, 3^e personne.

d'un personnage. Le parallèle entre imparfait et pronom à la troisième personne n'est pourtant pas absolu. L'auteur peut décliner toute responsabilité pour un énoncé rapporté en DIL ; il ne peut pas décliner toute narration.

Parmi les critères internes pointant vers le DIL figurent certains connecteurs : L'insertion d'un *mais*, ce coordinateur a été étudié par Adam, Rabatel (1999), Jørgensen (2002) et Olsen & Nølke (2000a) rend certes le proto-DIL plus probable, à condition toutefois que dans le texte un protagoniste s'offre comme porteur, ainsi :

(29) C'était une très belle journée, mais il faisait très froid.

pourrait se poursuivre par une description, et la focalisation se produirait sur l'axe auteur-lecteur. D'autres connecteurs posent la question de savoir d'où proviennent les maximes présupposées, ainsi *puisque* (Olsen 2001a et Nølke et Olsen 2002).

Puis il y a des facteurs globaux, des horizons d'attente, le genre littéraire, par exemple : plus un texte adopte la focalisation interne et plus on est préparé à interpréter les proto-DILs comme focalisés par les personnages. Ou bien la présence d'un personnage-guide (cf. p. 36).

Mais je voudrais surtout mettre l'accent, non pas tant sur la probabilité d'une focalisation que sur l'indétermination qui, à mon avis, appartient à la définition même du proto-DIL. Dans nos deux exemples (27) et (28) il suffit d'introduire un troisième personnage (comme notre Jean, observant notre marquise) pour que le focalisateur devienne focalisé. A focalisateur focalisateur et demi ! Certes, ces petits jeux se trouvent surtout en début de récit. Sarraute en tire pourtant de beaux effets (v. par exemple son 'tropisme' 2) qui permet d'observer le glissement d'un *elle* vers un *lui*.

Je tiens à rappeler par prudence le danger – inévitable – de la citation : le contexte peut apporter des modifications et faire pencher la balance en faveur d'une de plusieurs possibilités localement possibles.

Mais il faudrait enfin produire quelques exemples sans marques d'ouverture, rien qu'avec un personnage-guide :

(30) L'écume se dissipa. Gilliatt était debout. Le barrage avait tenu bon. Pas une chaîne rompue, pas un clou déplanté. Le barrage avait montré sous l'épreuve les deux qualités du brise-lames ; il avait été souple comme une claie et solide comme un mur. La houle s'y était dissoute en pluie. Un ruissellement d'écume, glissant le long des zigzags du détroit, alla mourir sous la panse. L'homme qui avait fait cette muselière à l'océan ne se reposa pas (Hugo 1911, p. 356).

Un retour en arrière (analepse) peut également être attribué à un personnage-guide et le cas reste bivocal :

(31) Toute la famille était assemblée ; Luizzi regarda Madame Buré : c'était une femme charmante, gracieuse, avenante et pleine d'une douce sérénité. Son père et sa mère, le père et la mère de M Buré étaient là, et deux jeunes filles de quinze et de seize ans se tenaient près de leur mère, douces fleurs qui s'ouvraient timidement à une vie pure et sainte, n'ayant aucune idée du mal, car, dans cette famille, personne ne pouvait la leur donner. On attendait quelqu'un, c'était le frère de Madame Buré ; il avait été capitaine sous l'empire et gardait une haine profonde à tout ce qui se rattachait au retour des bourbons. A ce titre, le baron De Luizzi devait lui déplaire. Cependant, le capitaine l'accueillit avec une franchise pleine de bonhomie (Soulié, 1837, t.1, p. 146).

On peut, ici, attribuer la focalisation aux convives, préoccupés d'un éclat possible ; et ce seraient eux qui prévoient le déplaisir du capitaine, mais cela ne s'impose pas absolument, et pendant une lecture immédiate on s'aperçoit à peine de la double focalisation possible.

Mais on pourrait constituer également des signes de discours d'auteur, comme le fait Rabatel (1997, p. 101 ss.). Ainsi un saut en arrière (analepse) sans personnage-guide qui aurait une raison de l'effectuer ou y participer :

(32) Roguin, grand et gros homme bourgeonné, le front très découvert, à cheveux noirs, ne manquait pas jadis de physionomie ; il avait été audacieux et jeune, car de petit-clerc il était devenu notaire ; mais, en ce moment, son visage offrait, aux yeux d'un habile observateur, les tiraillements, les fatigues de plaisirs cherchés. Lorsqu'un homme se plonge dans la fange des excès, il est difficile que sa figure ne soit pas fangeuse en quelque endroit ; (Balzac, VI, p. 85).

Certes, César Birotteau et Anselme, qui figurent dans ce qui précède, sont ici personnages-guides. Mais pourquoi se souviendraient-ils de l'apparence qu'avait *jadis* Rougon ? Rien dans le texte ne l'indique et c'est la voix de l'auteur qui poursuit en commentant les signes du vice. Qui plus

est, il introduit un *habile observateur*, alors qu'il pourrait se servir de ses personnages-guides déjà en scène.

C'est cette souplesse de l'imparfait (et du pronom en troisième personne), à cheval sur la focalisation, la subjectivité et la narration au nom de l'auteur que je voudrais mettre en évidence.

Pour montrer que l'imparfait comporte une présupposition faible (pour cette notion v. Nølke 1983, p. 36.) d'un point de vue, rien de mieux que de voir comment un écrivain peut jouer dessus. A la deuxième page environ de la nouvelle « Comment Beaumont fit connaissance de la douleur » on lit :

(33) Il (Beaumont) entendit « tic-tic, tic-tic, tic-tic, tic-tic, tic-tic, » et rejeta les couvertures à ses pieds. Il alluma la lampe de chevet et lut l'heure : trois heures trente-deux du matin. Il y avait donc environ sept minutes qu'il avait fait connaissance avec la douleur, et il ne le savait pas (Le Clézio, p. 60-61).

On lit presque automatiquement « Il y avait donc environ sept minutes etc. » comme une conclusion de Beaumont qui, effectivement, a regardé sa montre. Mais, surprise ! Pourquoi alors ne sait-il pas ? C'est que c'est l'auteur qui nous a donné un premier point d'ancrage chronologique et qui conclut par simple soustraction. Mais dans une lecture rapide, le lecteur peut facilement avoir oublié cette indication.

(33a) La première fois que Beaumont dut faire connaissance avec sa douleur, ce fut au lit, vers quelque chose comme trois heures vingt-cinq du matin. [Suit environ une page et demie jusqu'à la première citation].

Passons maintenant aux choses sérieuses. Que dire d'un personnage qui va occuper un point panoramique comme dans l'exemple, déjà cité par Banfield (p. 104), puis par Rabatel, qui épouse le point de vue de Banfield (1998, p. 43 s.) ? J'en donne quelques lignes de plus au début et à la fin :

(34) (Deslaurier, déloyal, a annoncé que Frédéric se mariera avec Mlle Roque) – « Dans un mois, au plus tard, avec Mlle Roque, la fille du régisseur de M. Dambreuse. Il est même parti pour Nogent, rien que pour cela. »

Elle porta la main sur son cœur, comme au choc d'un grand coup ; mais tout de suite elle tira la sonnette. Deslauriers n'attendit pas qu'on le mît dehors. Quand elle se retourna, il avait disparu.

[*] Mme Arnoux suffoquait un peu. Elle s'approcha de la fenêtre pour respirer.

De l'autre côté de la rue, sur le trottoir, un emballeur 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 ! » (*L'Éducation sentimentale*, II,5 ; p. 248 s.).

La citation, lue depuis [*], commence en proto-DIL. Ce que voit Mme Arnoux appartient à l'univers de la fiction. Mais déjà avant l'astérisque (qui indique le commencement de l'extrait cité par Banfield et Rabatel), Mme Arnoux est le personnage focalisateur.

Observons tout d'abord que le sujet du proto-DIL – je suis d'accord qu'il s'agit d'un tel phénomène – dépend du contexte. Oublions ce qui précède et postons un Jean au coin de la rue :

(34a) Mme Arnoux suffoquait un peu. Elle s'approcha de la fenêtre pour respirer.

De l'autre côté de la rue, sur le trottoir, un emballeur en manches de chemise clouait une caisse. Des fiacres passaient. Jean la vit fermer la croisée.

DIL ou proto-DIL peu importe. En changeant de personnage-guide on obtient un autre sujet du DIL. On peut également déplacer la focalisation sans introduire un personnage :

(34b) Mme Arnoux suffoquait un peu. Elle s'approcha de la fenêtre pour respirer.

De l'autre côté de la rue, sur le trottoir, un emballeur en manches de chemise clouait une caisse. Des fiacres passaient mais, toute bouleversée par la terrible nouvelle du mariage de Frédéric, elle ne sentait rien, ne voyait rien.

Dans ce cas, c'est l'auteur et avec lui le lecteur qui se posent en focalisateurs.

Schéma commentée

Je ne présenterai pas une méthode d'analyse de texte, car je n'en ai pas. Un procédé me semble pourtant valoir la mention : le changement de contexte. Cette procédure n'est un secret pour personne, mais donne parfois des résultats curieux. On verra par la suite que bien des facteurs qui devraient certifier l'appartenance d'un bout de texte à telle catégorie narrative ne le font qu'en contexte. C'est notamment le cas du proto-DIL dont la définition, on vient de le voir, est justement la 'réversibilité'. Trois enchaînements différents peuvent faire d'une même phrase une pensée, une parole ou un commentaire d'auteur (cf. p. 40, 54). Le proto-DIL peut en être aboli ou changer de focalisateur (v. exemple 13). Un contexte ajouté, à droite ou à gauche, peut changer le statut d'un extrait. L'ajout à gauche est souvent déterminant, du moins en principe, mais l'ajout à droite peut également renverser une lecture par un effet de rétroaction.

Je présenterai un nouveau schéma qui détaillera ce qui a déjà été avancé. Ce schéma donnera une vue des différentes possibilités qui s'offrent si on applique au DIL et proto-DIL en plus des couples : *concordance/discordance*, *contenu/expression* celle de *global/local*.

Quelques mots d'éclaircissement : comme je l'ai dit, c'est Cohn qui a proposé le couple *Concordant/discordant*. Il s'agit d'une opposition polaire, qui admet le plus et le moins : l'énoncé d'un auteur peut concorder plus ou moins avec celui attribuable à son personnage. Le couple *forme/contenu* est connu (cf. p. 39).

J'introduis l'opposition *local/global* pour rendre compte du fait qu'un extrait de texte isolé peut changer de signification si on l'insère dans son contexte plus ou moins large. Les valeurs standard, et partant lues, dans un premier temps comme allant de soi, peuvent s'avérer contestables, des 'faits' (fictionnels) peuvent résulter faux.

De plus ce couple dépasse peut-être ce que peut offrir la collaboration avec les linguistes. Jusqu'à nouvel ordre, et même si l'approche pragmatique a réussi à dépasser la limite de la phrase, l'approche linguistique semble – pour l'essentiel au moins – ne pouvoir s'appliquer qu'à des

textes assez brefs, du moins quand il s'agit de textes relativement compliqués comme le sont la majeure partie des textes littéraires intéressants. Je caractérise donc – provisoirement – l'analyse linguistique comme plutôt sectorielle. Toutefois certains connecteurs portent loin. En principe rien ne nous empêche de nous imaginer un roman divisé en deux parties, la première ouverte par un *certes*, la seconde par un *mais*. Peut être existe-t-il. L'analyse compositionnelle de la fiction pourrait être structurée comme une argumentation sous-jacente. C'est d'ailleurs là l'essentiel de l'approche greimassienne à la fiction. Mais le fait est connu par les poétiques anciennes. Ainsi on la trouve sous forme quasi caricaturale chez Gottsched.¹⁶ La difficulté reste celle de l'articulation des « connecteurs » structurant le macro-texte. Car il est rare que ces connecteurs se trouvent explicitement dans le texte. Ce fait rappelle d'ailleurs certaine prose moderne qui, à une échelle beaucoup plus réduite, omet les articulations logiques. Ainsi dans l'exemple suivant l'auditeur doit lui-même établir le rapport logique entre les deux phrases :

(35) Il fait beau. Pierre est allé se promener.

¹⁶ Le but affiché de l'art est d'instruire: *miscere utile dulci*. Gottsched, le grand théoricien du classicisme allemand, a explicitement formulé une grande partie des acquis de la narratologie moderne. Voici sa fameuse recette pour la confection d'ouvrages en différents genres: on prendra une maxime morale, puis on choisira un événement commun dans lequel il y ait une action qui rappelle de façon frappante la maxime choisie (1968, vol. VI/1, p. 215 ss. et vol. VI/2, p. 317 ss.). La maxime (conçue à l'usage d'un jeune prince) pourrait être: "l'injustice et la violence sont des vices détestables". Un événement réduit à ses traits généraux (*allgemeine Begebenheit*) peut rendre cette maxime tangible: "il était une fois un homme faible et sans fortune: il vivait content du peu qu'il possédait sans incommoder personne. Un violent, que ses désirs immodérés rendaient effronté et cruel, attaque le faible et satisfait ses désirs impies par le dommage et la ruine du faible."

Puis Gottsched donne quatre versions, une fable, une comédie, une tragédie et une épopée. La fable pourrait être celle du "loup et de l'agneau" (citation légèrement modifiée de Olsen 1995, p. 12).

L'application du couple local-global présente pourtant quelques difficultés. On comprend sans plus que l'axiologique (les valeurs) peuvent se développer et changer en cours de route. C'est le cas dans de nombreux romans qui finissent par un certain renversement.

On comprend aussi que la fiction peut faire retour sur des événements déjà évoqués, ou sur les vides qu'ils encadrent, ainsi les 'analepses sur ellipses' chez Proust, mis en évidence par Genette. Le retour sur un personnage parfois non seulement complète, mais change du tout au tout la conception que le narrateur s'en était formée, ainsi, pour ne citer qu'un exemple, les apparitions du baron de Charlus dans la *Recherche* déclenchent surprise sur surprise. Et, plus généralement, la formation du sens d'un texte comporte un va-et-vient continu.

Mais qu'en est-il du 'dictionnaire' et de l'encyclopédie ? Combien de connaissances faut-il supposer au lecteur ? Personne ne connaît tout ce qui se présentait à l'esprit de l'auteur. Je me suis même – trop tard – rendu compte qu'une fonction non négligeable de mes connaissances est celle de me permettre de jauger mon ignorance. Il serait un non-sens de s'accorder l'existence du célèbre lecteur-modèle (qui sent d'ailleurs le narcissisme). Or on peut revenir sur un segment de texte, le comprendre mieux ou autrement, sur fond de l'œuvre entière. Cela m'est arrivé pour le mot *castigare* (châtier) dans les nouvelles de Sercambi : on avait lu une certaine nouvelle (n° 119) d'adultère comme conciliante (les maris auraient repris leurs femmes infidèles, tout en les *corrigéant*). Car c'est ce qui se passe chez Arioste (*Orlando furioso* XXVIII, l'histoire de Giocondo) qui traite la même matière et où les maris ne recourent même pas à une correction, se contentant du *così fan tutte*. Or après une lecture de l'ensemble des nouvelles de Sercambi, il est plus probable que les maris iront *tuer* les infidèles, car tel est le sens de ce mot chez cet auteur (v. Olsen 1984). Cet effet de rétroaction, de la totalité sur le détail (moitié du célèbre cercle herméneutique) est des plus communs, mais une fois le résultat acquis, on oublie parfois le chemin parcouru qui y a conduit.

<i>Auteur (1)</i>			
<i>Récit(2) de(3)</i>			
	<i>sensations(4)</i>	<i>pensées(5)</i>	<i>paroles(6)</i>
concordant(7)	contenu global(8) local expression	contenu expression	contenu expression(9)
discordant(10)	contenu global(11) local(12) expression (13)	contenu global(14) local(15) expression(16)	contenu global local expression

[1] Je fais ici abstraction de l'auteur subjectivisé, l'image que l'auteur présente de lui-même, se manifestant par des *peut-être, sans doute* etc.

[2] Peut-on toujours décider s'il s'agit de récit ou de sensation/pensée/discours rapportés ? Il me semble qu'il y a possibilité de confusion entre récit, sensation, pensée et parole. Genette (1983, p. 38) donne l'exemple suivant comme un exemple de DIL.

(36) Marcel alla se confier à sa mère ; il (Marcel) fallait absolument qu'il épousât Albertine.

Certes, mais si nous le transformons quelque peu (pour éviter le verbe du dire, 'confier' qui, assurément, annonce un DIL), d'autres possibilités, d'autres contextes deviennent possibles.

(37) Marcel alla voir sa mère ; il (Marcel) devait absolument épouser Albertine.

La sensation est ici exclue, vu que l'énoncé concerne une éventualité future, mais à condition d'éviter de mettre les deux points devant il, on ne sait vraiment pas si la phrase rapporte les pensées de Marcel avant son arrivée chez sa mère, ou bien les paroles qu'il lui adresse, voire même un commentaire d'auteur. Trois enchaînements suffisent à le montrer :(1) *se disait-il* (pensée de Marcel). *mais sa mère n'accepta pas cette idée*

(paroles de Marcel), à l'époque où se déroule notre récit, une telle conduite s'imposait à un garçon honnête (commentaire d'auteur).

[3] il voyait/pensait/disait que [...] Les verbes de sensation, de pensée et de paroles sont capables du DDR *elle pensa/dit* : « *il est malade* ». Par contre la phrase : **? elle vit* : « *il est malade* » est très bizarre.

[4] C'est évidemment ici le point le plus flou. La sensation ne demande pas – localement – qu'on tranche la question du focalisateur. Elle peut être une focalisation d'un personnage ou une focalisation générale (incluant le regard du lecteur). Il est possible de tenir compte de probabilités plus ou moins grandes et ces distinctions présentent un intérêt théorique certain. Mais dans notre perspective polyphonique, il est souvent oiseux de vouloir préciser. J'ai beaucoup insisté sur la coïncidence fréquente entre le point de vue auteur-lecteur et celui du personnage, introduisant la notion de personnage-guide. Cette notion est tout aussi utile qu'approximative. Rien n'empêche d'affiner les analyses, d'entrer dans le détail. C'est ce que fait Rabatel dans ses études des points de vue. Toutefois il prend une route opposée à la mienne : il veut souvent plutôt décider là où je voudrais laisser la focalisation dans le flou, sans trancher. Les deux approches se justifient sans doute, chacune dans sa perspective.

Dans l'immense majorité des cas, l'auteur et le personnage perçoivent de concert. Et la description de la vision du personnage porte sur son objet et non pas sur celui qui perçoit ; de tels cas existent, du moins depuis la description du paysage romantique, mais ils sont et restent minoritaires et, partant, d'autant plus intéressants.

C'est pourquoi le reportage de la sensation concordante (comme elle l'est dans l'immense majorité des cas) est passé presque inaperçu. Prenons un exemple dans les *Scènes de la vie de Bohême* de Murger :

(38) Schaunard examina attentivement ce particulier, qui lui jetait ainsi des hameçons à la causerie. Le regard fixe de ses grands yeux bleus, qui semblaient toujours chercher quelque chose, donnait à sa physionomie le caractère de placidité béate qu'on remarque chez les séminaristes. Son visage avait le ton du

vieil ivoire, sauf les joues, qui étaient tamponnées d'une couche de couleur brique pilée. Sa bouche paraissait avoir été dessinée par un élève de premiers principes, à qui on aurait poussé le coude. Les lèvres, retroussées un peu à la façon de la race nègre, laissaient voir des dents de chien de chasse, et son menton asseyait ses deux plis sur une cravate blanche, dont l'une des pointes menaçait les astres, tandis que l'autre s'en allait piquer en terre (chap. 1, p. 31).

Il s'agit de la rencontre entre deux protagonistes du roman ; l'un observe l'autre. *Semblaient* marque certes, une vue subjective, mais cette subjectivité peut être celle de l'auteur ; elle l'est ici, de concert avec celle du personnage. Impossible, évidemment de parler à ce propos de DIL ; de proto-DIL ? Peut-être, car on peut imaginer un ami survenant qui demandera à Schaunard : « Que fais-tu là » et qui recevra la réponse : « Je regarde cet individu ».

On peut certes exclure la vision du personnage quand la vue porte sur quelque chose que le personnage ne saurait voir, si le personnage est analysé (la vision 'par derrière' de Pouillon suggère ce fait mieux que la 'focalisation zéro' de Genette).

(39) Le drap de sa robe s'accrochait au velours de l'habit. Elle renversa son cou blanc qui se gonflait d'un soupir; et, défaillante, tout en pleurs, avec un long frémissement et se cachant la figure, elle s'abandonna. (*Madame Bovary* II,9 ; p. 150).

Quand Emma renverse son cou blanc, c'est l'auteur qui voit, sauf narcissisme assez improbable à cet endroit du texte, et contrairement à un passage qui suit à brève distance : (cf. p. 148 ss.).

[5] On peut hésiter, nous l'avons vu, entre le reportage de pensée et celui de parole; mais c'est l'un ou l'autre : Marcel parle ou ne parle pas (exemple 37) ; je réserve pour plus tard le cas des paroles d'un personnage réfléchies dans les pensées d'un autre.

La pensée se distingue de la sensation par un détachement possible de la situation présente. On peut penser à autre chose que ce qui est soumis au sens, s'éloigner dans le temps et dans l'espace, mais on peut également s'en détacher par un commentaire. A cela un point d'exclamation suffit.

(40) le mur était blanc vs le mur était blanc !

Cela dit, il peut y avoir indécidabilité entre la pensée d'un personnage et le commentaire d'auteur. On peut se demander, dans notre exemple (40), qui s'étonne, de l'auteur ou du personnage. Et cette remarque porte loin. L'analyse psychologique d'un personnage peut être le fait de l'auteur, certes, mais également d'un autre personnage, comme l'a déjà bien vu Pouillon (cf. p. 56) ou bien des deux ensemble. Un personnage peut également reconstruire les pensées d'un autre – dans une focalisation interne au second degré – et parfois tomber juste ! Chez Sarraute on peut par moments hésiter pour savoir qui pense, de deux, voire de trois personnages, et qui reconstruit la pensée de l'autre (v. Olsen 1999c).

[6] Parfois l'envie me prend de parler de proto-paroles. Certes, ce terme n'est pas à retenir, mais il existe des passages parfois imperceptibles entre récit, pensées et paroles :

(41) Djerzinski (personnage-guide) arriva à seize heures précises. Desplechin avait demandé à le voir. Son cas l'intriguait. Il était certes courant qu'un chercheur prenne une année sabbatique pour aller travailler dans une autre équipe en Norvège, au Japon, enfin dans un de ces pays sinistres où les quadragénaires se suicident en masse. D'autres – le cas s'était fréquemment produit pendant « les années Mitterrand », années où la voracité financière avait atteint des proportions inouïes – se mettaient en quête de capital-risque et fondaient une société afin de commercialiser telle ou telle molécule, certains avaient d'ailleurs édifié en peu de temps des fortunes confortables rentabilisant avec bassesse les connaissances acquises pendant leurs années de recherche désintéressée. Mais la disponibilité de Djerzinski, sans projet, sans but, sans le moindre début de justification, paraissait incompréhensible. À quarante ans il était directeur de recherches, son équipe obtenait d'excellents résultats [...]. En somme qu'est-ce qui n'allait pas ? Desplechin força le dynamisme de sa voix : « Vous avez des projets ? » (Houellebecq 1998, p. 25, cf. aussi p. 57 et p. 203 : DIL après-coup).

J'ai cité un long extrait. Ce n'est que vers la fin de la citation qu'on comprend que Desplechin a pris la parole. Auparavant on pourrait se croire en DIL de pensée. Mais on peut lire – sans possibilité de trancher, ou en tranchant seulement après-coup – que Desplechin commence par un : « votre cas m'intrigue ».

Le reportage de paroles possède une autre particularité. Les paroles peuvent être perçues par leur destinataire ou bien par leur destinataire. Ainsi dans l'exemple de Genette, transformé, (37) les paroles de Marcel peuvent retentir dans l'âme de sa mère avec un enchaînement possible comme : « mais était-il devenu absolument fou, son petit ? » ou bien elles peuvent être perçues par Marcel qui les prononce, enchaînant sur les paroles de la mère, toujours entendues à travers l'âme de Marcel (qui enregistre les paroles comme un résultat) : « mais comme d'habitude, elle ne voulait pas en entendre parler ».

L'allemand peut rendre cette différence. Le prétérit du subjonctif, ou le subjonctif 2, rend les paroles de l'autre ('festgestellte Rede'), alors que le prétérit de l'indicatif sert à rendre le DIL (Lorck, 1921, p. 28 s.).¹⁷ C'est d'ailleurs pourquoi Lorck a préféré les termes 'erlebte Rede' (discours vécu) vs. 'festgestellte Rede' (discours-constaté), ici, de citation.

[7] D'une part, le couple concordant/discordant n'indique souvent qu'une polarisation. Le pôle *discordant* semble être le pôle marqué.

D'autre part, il y a lieu de distinguer les concordances/discordances épistémiques (vrai-faux), axiologique (bon-mauvais) et esthétiques (beau-laid). Le couple beau-laid est particulièrement instable (les goûts changent). Souvent, si un personnage d'une œuvre ancienne possède un grand luxe, il est difficile de savoir si ce luxe et de bon aloi, celui d'un nouveau riche etc.

Le reportage de perceptions et de paroles est le plus souvent véridique : ce que perçoit ou voit un personnage se trouve ou a lieu au niveau de la fiction. Mais cela n'est pas toujours vrai. Le reportage de perceptions peut résulter faux globalement. Cela n'empêche pas qu'il ne puisse exister une discordance au niveau de l'expression : le style par

¹⁷ Bally (1912, p. 550) avait cru, dans un premier temps que le prétérit du subjonctif allemand correspondait au DIL français, puis (1914, p. 468 ss.) il le découvre. Lorck (1921, p. 24 s.) signale que Kalepky (1899 et 1913, sous le terme de 'verschleierte Rede') avait déjà constaté le phénomène en allemand, ce que Bally ne dit pas.

lequel est rendue une perception peut dire autant sur celui qui voit que sur la chose perçue.

[8] On peut imaginer une discordance locale qui se transforme en concordance globale. Des valeurs peuvent changer de statut, un état de fait peut se révéler faux.

[9] Il s'agit du fait d'une contagion stylistique positive : l'auteur adopte l'idiolecte d'un personnage censé avoir une valeur positive, d'authenticité par exemple. Ce phénomène est relativement récent. (cf. Nølke & Olsen 2000b, p. 101).

[10] Je rappelle que le proto-DIL ne peut être discordant que globalement.

[11] Plus loin je donnerai quelques exemples où, localement, le lecteur pourrait prendre une fausse vision ou une hallucination d'un personnage pour la réalité (cf. p. 62).

[12] Les exemples d'erreur locale (sensation, pensée) doivent dépendre de codes de perception inacceptables pour un lecteur normal.

On pense aux hallucinations évidentes pour le lecteur. Rarement celui-ci est laissé dans le doute. Car le plus souvent les hallucinations s'opposent non seulement aux autres endroits du texte (dont on fait abstraction pour décrire la discordance *locale* ; elles s'opposent également aux codes (j'utilise ce terme comme un concept parapluie) culturels courants. Ainsi un personnage n'est pas assis dans sa propre dent, comme à la fin de « *Le jour où Beaumont fit connaissance avec sa douleur* » de Le Clézio :

(42) Quand il fut installé dans sa dent, au centre d'une aire pulpeuse pleine de sommeil et de peine, Beaumont se sentit extrait de son malheur ; il était lointain et fluctuant, prisonnier d'une petite cage d'ivoire, et avide d'être souffrant dans la souffrance. C'était l'harmonie perdue le jour de sa naissance, et soudain

retrouvée sans désir, sans souci, comme s'il avait été condamné par un tribunal d'hommes et de bêtes ; [...] (p. 84).

On pourrait, certes, construire un contexte où Beaumont serait assis dans sa propre dent, mais dans cette fiction une dent ne serait plus une dent dans l'acception quotidienne, on se trouverait dans un autre 'monde possible' très différent du nôtre. Or, sauf indications contraires, les lecteurs supposeront que le monde fictionnel est régi par les mêmes lois qui valent dans le leur. Il est vrai que grand nombre de récits contiennent, à un degré plus ou moins fort, ces 'indications contraires'.

Un autre exemple serait « le rêve de neige » de Hans Castorp, protagoniste de *La Montagne magique (Der Zauberberg)* de Thomas Mann (chap. 6). Celui-ci s'est assoupi dans la neige et voit un paysage méditerranéen – qui rappelle les toiles de Gauguin. mais où vers la fin du rêve la mort et la cruauté font leur apparition : *et in Arcadia ego !* (Thomas Mann rappelle cette double dimension du paysage idéal, un peu oublié par les adorateurs du primitivisme).

Castorp voit donc un paysage, d'abord idéalisé, où jouent ou se promènent des êtres d'une beauté idéale. Évidemment le lecteur qui vient de lire quelque six cents pages du roman ne saurait se tromper et le passage de la perception au rêve est assez clairement indiqué.

Le fondu du début de la vision a mis en garde le lecteur. Après avoir tourné en rond sur ses skis, Hans s'abrite contre la tempête, s'appuyant contre le mur du chalet de montagne fermé, d'où il était parti ; il risque de mourir de froid :

(43) Die Wand ist gut, Holzbalken, es scheint eine gewisse Wärme davon auszugehen, soweit hier von Wärme die Rede sein kann, diskrete Eigenwärme des Holzes, möglicherweise mehr Stimmungssache, subjektiv ... Ah, die vielen Bäume! Ah, das lebendige Klima der Lebendigen! Wie es duftet ...

Es war ein Park (p. 677).

Le bois et sa chaleur, peut-être imaginaire – Hans s'en rend encore compte – embrayent sur le paysage exotique et chaud (le parc). Les points de suspension marquent encore le passage.

Mais si on présentait ces deux ou trois pages dans une anthologie, rien n'empêcherait de les classer dans un autre genre de roman que celui

dont ils ne forme qu'un moment de contre-point. Je dois donc présupposer chez le lecteur la connaissance des genres et sous-genres. Et un léger élargissement du prélèvement peut faire d'une concordance locale une discordance globale, ainsi, ici, l'inclusion ou l'exclusion du 'fondu'.

[13] L'expression discordante est très dépendante des codes, passés et présents : vulgarismes, jargons etc.

[14] Erreurs relevées plus tard, ainsi dans *Emma* de Jane Austen, (v. Nølke & Olsen 2000b, p. 104), v. ou bien :

(44) 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. (Maupassant: *Une Vie* chap. 8 ; p. 129 s.).

ou bien encore :

(45) Annabelle savait maintenant qu'un jour ou l'autre Michel aurait envie de l'embrasser, de caresser son corps dont elle sentait la métamorphose (Houellebecq 1998, p. 76).

Ce que tu te goures, fillette, fillette !

[15] constatations contrefactuelles, valeurs inacceptables, mais pour qui ?, désirs que le lecteur ne saurait partager.

[16] Zola utilise l'argot pour rendre la pensée de Gervaise, au point de la mort :

(46) « Que d'embêtements ! A quoi bon se mettre dans tous ses états et se turlupiner la cervelle ? Si elle avait pu pioncer au moins ! Mais sa pétaudière de cambuse lui trottait par la tête » (chap. 12, début ; p. 448).

Maintenant je passe à l'examen de quelques cas curieux.

Le somnambulisme ou la perception faussée : Broch, Mann, Dostoïevskij.

Dans un premier temps, j'avais pensé que la discordance globale épistémique serait un oiseau rare (contrairement aux discordances épistémiques locales). Je pensais aux hallucinations, mais le plus souvent elles sont évidentes pour le lecteur. Rarement celui-ci est laissé dans le doute. Car le plus souvent les hallucinations s'opposent non seulement aux autres endroits du texte (dont on fait abstraction pour décrire la discordance *locale*) ; elles s'opposent également aux codes culturels courants. Ainsi un personnage n'est pas assis dans sa propre dent, comme à la fin du « *Jour où Beaumont fit connaissance avec sa douleur* » de Le Clézio, déjà commenté.

Hallucinations et rêves dont le début est dûment indiqué n'ont rien de spécialement remarquable. Même si leur début n'est pas particulièrement signalé, si la vision est introduite par un 'fondu', le lecteur est vite fixé. Ainsi pour le chapitre célèbre « le rêve de neige » de Hans Castorp, déjà cité.

Mais on trouve des exemples où la vision d'un personnage localement concordante (c'est-à-dire sans traces de discordance locale) se trouve être globalement discordante. Je commenterai ici quelques extraits qui ont trait aussi bien aux sensations qu'aux pensées.

Voici un exemple où, localement, une hallucination pourrait passer pour la réalité.

(47) Pasenow sah seinen Vater raschen und zielstrebigem Schrittes die Treppe hinaufsteigen und sein Herz zog sich deutlich und sehr schmerzlich zusammen. *Die Schlafwandler* p. 37.

Dans cet exemple Pasenow voit son père monter d'un pas décidé les escaliers d'une espèce de Folies Bergères allemandes. Rien n'indique qu'il s'agit d'une hallucination – ou plutôt d'un épanchement du songe dans la vie réelle – sinon le fait que le père de Pasenow n'est pas présent sur la scène de la fiction (mais cela appartient à la lecture globale). Le lecteur lisant cet extrait isolé de son contexte conclura par inférence que,

probablement, le père a été mentionné dans ce qui précède immédiatement.

Il n'en est rien. Au contraire ! Quelque vingt pages auparavant, le père a monté avec son fils (le sujet de l'hallucination et le personnage-guide) l'escalier du même établissement.

(48) Herr Pasenow erstieg sie (eine schmale Holzterre) mit der geschäftlichen Geradlinigkeit, die ihm eigentümlich war (p. 15).

alors que dans l'exemple (47) ce n'est pas le père qui monte cet escalier, mais seulement Ruzena, la future amante de ce même fils, présente dans le contexte.

Le titre du roman indique justement ce somnambulisme que Broch réalise stylistiquement par des répétitions de situations et de paroles, qui se font écho et se mélangent dans l'âme de certains protagonistes et dans celle du lecteur. Il obtient ainsi de produire un effet de *déjà-vu* assez troublant.

La discordance globale, je l'ai dit, peut se réaliser de façon répétée. Dans le chapitre « Neige » de *La Montagne magique*, le protagoniste est sur le point de se laisser aller, de se coucher dans la neige et mourir de froid. Voici une partie de son monologue intérieur (en DIL). Pour comprendre cet extrait il faut savoir que Hans Castorp, le protagoniste, ayant échoué dans un sanatorium pour tuberculeux, doit passer plusieurs heures chaque jour, étendue sur son balcon dans une transat. Le livre dont il est question parle de l'envie de se coucher que peuvent provoquer la fatigue et le froid.

War er denn nicht daran gewöhnt, bei Schnee und Frost im Freien zu liegen, nachts sowohl wie am Tage? Und er machte Anstalt, sich niedersinken zu lassen, als ihn die Einsicht durchfuhr, ihn sozusagen beim Kragen nahm und aufrecht hielt, daß auch dieses sein Gedankenschwätz von der »Lage« nur auf Rechnung des Kulmbacher Bieres zu setzen war, nur seiner unpersönlichen, als typisch gefährlich im Buche stehenden Lust zum Liegen und Schlafen entsprang, die ihn mit Sophismen und Wortspielen betören wollte.

»Da ist ein Mißgriff begangen worden«, erkannte er. »Der Portwein war nicht das Rechte, die wenigen Schlucke haben mir den Kopf ganz übertrieben schwer gemacht, er fällt mir ja auf die Brust, und meine Gedanken sind unklares Zeug und fade Witzeleien, denen ich nicht trauen darf, – nicht nur die ursprüng-

liche, die mir zuerst einfallen, sondern auch die zweiten, die ich mir kritischerweise über die ersten mache, das ist das Unglück. [Hans mentionne une erreur commise dans son monologue intérieur, peu clair, puis :] Daß ich mich überhaupt dabei aufhalte! Während zum Beispiel die Tatsache viel vordringlicher ist, das mein linkes Bein, gegen das ich mich stütze, auffallend an das hölzerne Stelzbein von Settembrini's Drehorgel erinnert, das er immer mit dem Knie vor sich her stößt, über das Pflaster hin, wenn er näher unter das Fenster tritt und den Sammethut hinhält, damit das Mägdlein droben ihm etwas hineinwirft. Und dabei zieht es mich unpersönlicher Weise förmlich mit Händen, daß ich mich in den Schnee liege. Dagegen hilft nur Bewegung. Ich muß mir Bewegung machen, zur Strafe für das Kulmbacher und um das Holzbein zu schmeidigen« (p. 675-76).

L'extrait commence par une question – rhétorique – en DIL qui, si Hans y acquiesçait, pourrait avoir des conséquences létales. Il reconnaît que son radotage sur *Lage* (il vient de confondre position = situation et position couchée) est dû à son envie de dormir. Cette partie du texte s'approche du psycho-récit. Mais, et voilà la première discordance, non pas locale, mais globale : Hans n'a pas bu de bière du tout ! Il a bu du porto, il y a quelque temps. Il y a donc un jeu sur *porter* (bière) et *porto*. Et cela parce que Hans, par deux fois pendant sa première journée au sana, a bu du *porter*, ce qui à l'époque a contribué à rendre ses idées peu claires. On voit que la conscience qu'il prend ses mobiles s'accompagne d'éléments oniriques. Dans ce monologue, Thomas Mann réalise un processus psychique étonnamment proche au travail du rêve avec ses condensations et déplacements.

Les pensées de Hans passent du DIL au DDR. Le verbe *erkannte* (reconnut) semble garantir la reconnaissance. Or les verbes 'factifs' (réaliser, comprendre etc.) ne cautionnent pas leur contenu propositionnel (cf. p. 133). Thomas Mann est plus fin. Dans une première partie Hans semble accéder à une connaissance claire : il se rappelle avoir bu du porto (et non pas du porter), et même il comprend que ses pensées ne sont pas fiables, même les secondes qui analysent critiquement les premières. Cette impression est renforcée par le passage du DIL au DDR. Cette dernière forme est plus réfléchie et ce qui se conçoit bien s'énonce clairement. Mais la réflexion glisse de nouveau vers la conscience brumeuse. La béquille de l'orgue de barbarie que Settembrini pousserait

devant lui n'existe pas sur le plan de la fiction primaire. Cette représentation mentale sort d'une comparaison faite au début du roman. Settembrini rappelle à Hans les joueurs d'orgue de Barbarie de son enfance, qui tendaient leur chapeau pour recueillir des pièces jetées par les fenêtres (p. 82, rappel p. 122.). Puis un peu plus loin, dans un rêve de Hans, Settembrini apparaît comme un tel joueur (p. 131) et cette figure est développée ici où son orgue a été muni d'une béquille qu'il pousse du genou devant lui. Hans a donc, en pensée formulée, glissé vers la conscience brumeuse et, à la fin du paragraphe, il a fait retour au *porter*.

Si on se rappelle qu'un thème de ce roman – et de l'œuvre de Mann en général – est l'opposition entre l'ivresse et la sobriété, le songe et la conscience claire, ces observations techniques ne sont peut-être pas tout à fait oiseuses. Jamais la conscience claire n'est assurée. Un glissement est toujours possible, même en plein soleil. La concordance entre auteur et personnage est donc chez Mann extrêmement rare; elle se réduit presque à une seule phrase, relevé par Mann même (et qui se poursuit par l'action : Hans se relève et rentre au sana) :

(49) *Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken.* (p. 686). Ma traduction tout approximative : Au nom de la bonté et de l'amour, l'homme ne doit pas consentir à la mort une maîtrise sur ses pensées.

Et le chapitre se termine sur la phase:

(50) Was er gedacht, verstand er schon diesen Abend nicht mehr so recht (p. 688).

Le rapport de Mann au DIL n'est pas n'importe lequel. Il l'avait utilisé avec *maestria* et de façon très nuancée dans *Buddenbrooks* (1901) qu'un critique a appelé le seul grand roman naturaliste allemand ! Il a donc beaucoup travaillé et réfléchi sur les moyens de rendre la conscience et, avec *Der Zauberberg* (1924) il est déjà loin de se contenter de la reproduction simple des contenus de la conscience : les DIL et DDR ne servent pas sans plus, ni à une identification entre auteur et personnage, ni à une description objectivante. Les DIL et DDR ne sont pas définis d'avance comme concordants ou discordants. Et Mann, comme nombre de grands

écrivains de sa génération, se méfie des 'données immédiates de la conscience'. Il pourrait certainement souscrire à cette pensée de Proust :

Or si, quand il s'agit du langage inexact de l'amour-propre par exemple, le redressement de l'oblique discours intérieur (qui va s'éloignant de plus en plus de l'impression première et centrale) jusqu'à ce qu'il se confonde avec la droite qui aurait dû partir de l'impression, si ce redressement est chose malaisée contre quoi boude notre paresse, il est d'autres cas, celui où il s'agit de l'amour, par exemple, où ce même redressement devient douloureux (*A la recherche du temps perdu*, éd. p. Clarac et A. Ferré. Gallimard, Paris 1954. III, p. 890).

Proust constate que le discours intérieur n'est pas toujours porteur de vérité, qu'il faut le 'redresser' (d'où l'intérêt de quelques initiatives de redressement, comme celle de Butor dans *La Modification* : on sait que la plus grande partie de ce roman en écrite en un DIL à la deuxième personne du pluriel : les contenus de conscience du protagoniste lui sont rapprochés (reprochés) par cette voix qui empêche le flux du discours intérieur de tomber dans la pure rêvasserie et, peu à peu, force le protagoniste à un effort de vérité supplémentaire).¹⁸

Autre exemple : Chez Proust les discordances globales sont rares. Je ne sache pas que Marcel se trompe dans ses perceptions. Mais *La Recherche* introduit une technique remarquable : le lecteur est souvent

¹⁸ Il me semble donc que Cohn fait fausse route en attribuant à Proust " Some harsh words against the technique that imitates what he pointedly calls « l'oblique discours intérieur » " (1978 : 79). Quoiqu'en veuille Cohn, Proust ne parle pas des difficultés qu'il y aurait à reproduire le monologue intérieur ; il relève la difficulté d'un redressement, redressement du mensonge qu'on se dit à soi-même. Cohn, ne confond-elle pas ici technique et fait psychique ? A mon avis Proust critique surtout la valeur de vérité du monologue intérieur, de ce que nous dit la conscience, et non pas quelque technique pour rendre ce monologue. Le redressement, telle que Proust le propose, est celui de la vérité, que l'auteur effectue à de nombreux endroits, tant pour les pensées que pour les paroles.

Les réserves de N. Sarraute, citées également par Cohn, me semble également porter à faux. Ses reproches frappent d'ailleurs aussi bien Joyce que Proust ; Joyce n'offre " qu'une suite interrompue de mots " (" Conversation et sous-conversation " 1956, p. 83/1996 ; p. 1588). Mais pour Proust il y a quelque chose à redresser, et c'est pourquoi la conscience qu'il décrit ne se donne que pour un bref instant évanescant de façon immédiate. Pour Sarraute, le monologue intérieur n'est que surface.

amené à adopter une vision phénoménologique : à ne percevoir que ce que voit le narrateur (Marcel) quitte à corriger avec lui sa vision. Ne citons à cet égard que les avatars du baron de Charlus. Genette a rendu compte de cette technique par le terme 'analepse sur ellipse' : on fait retour sur une lacune du texte pour la remplir. L'approche phénoménologique des 'Erscheinungen' rendrait compte de cette technique : l'être du personnage se donne dans la suite de ses apparences ; l'être est constitué par le *paraître*. Mais dans une telle approche, les apparences ne sont pas fausses, fausses serait tout au plus une interprétation qui érigerait en essence ces apparences. Comme je l'ai dit, le regard de Marcel ne se trompe pas, ni le lecteur qui le suit.

Mais chez Dostoïevskij on trouve une technique qui ressemble un peu à celle de Proust. Le protagoniste voit et comprend quelque chose, puis corrige cette perception par une autre compréhension. Seulement la différence est notable : dans la deuxième partie de *L'Idiot*, nous suivons les déambulations du prince Myškin à Saint-Pétersbourg. Le prince va voir un Lebedev pour en tirer des renseignements sur Nastas'ja, puis, sans avoir pris de résolution ferme, il va voir son espèce de rival (si rivalité il y a) Rogožin, qui aime Nastas'ja, et de leur longue conversation, il résulte que Myškin ne serait pas le rival de Rogožin, qu'il n'irait pas la voir et, d'autre part, que Rogožin, serait prêt à lui laisser Nastas'ja (II,3-4), donc un double renoncement.

Après avoir quitté Rogožin, Myškin commence sa longue errance à travers la ville. Elle le conduit à la gare où il prend un billet pour Pavlovsk (résidence d'été où est placée une importante partie de la suite du récit) mais pour la jeter, parce qu'il sent dans la foule des voyageurs des yeux qui l'observent. Ces yeux, ceux de Rogožin, seront pour Myškin une obsession pendant le reste de sa promenade, qui le conduit au Jardin d'été, puis à la maison de Nastas'ja (qui n'est pas chez elle) et finalement à son hôtel (après qu'il a renoncé à aller trouver Rogožin) où le frappe une attaque d'épilepsie qui le sauve du couteau de Rogožin qui l'attend dans l'escalier.

Cette deuxième partie du roman donne une image du prince diamétralement opposée à celle de la première partie, d'un homme en

proie aux impulsions et sentiments obscurs. Elle est largement narrée en DIL et proto-DIL. Mais ce qui doit nous occuper ici, ce sont les perceptions de Myškin. Or à la sortie de la gare il se rappelle avoir vu dans une vitrine un objet dont il a estimé le prix à soixante copek (chap. 5, début, p. 187). Il retourne et effectivement il retrouve cet *objet*, mais c'est seulement vers la fin du chapitre qu'il se rappelle que cet objet est un couteau. De même pour la scène de la gare de Pavlovsk où il s'est senti poursuivi, il se rappelle plus tard qu'à cette même gare Rogožin était bien présent, mais non pas caché, presque à découvert par contre (p. 193 s.). Les lacunes sont ici dues, non pas au perspectivisme de toute perception (on perçoit d'une certaine position à un certain temps), mais à une volonté de ne pas voir.

Cette volonté de ne pas voir – ne pas voir clair – est un thème assez récurrent dans la littérature de la deuxième moitié du XIX^e siècle pour qu'on fasse encore un crochet vers Proust, vers le geste célèbre de Swann qui se passe la main sur les yeux quand un quelque chose de pénible se présente à son esprit (comme le fait qu'Odette soit une femme entretenue, idée qu'il repousse quoiqu'il soit conscient du phénomène (recevoir régulièrement de l'argent, sous forme de cadeau, il est vrai), ou bien vers *Effy Briest* de Fontane. Le père de la protagoniste prononce à chaque difficulté : « Das ist ein weites Feld » (à peu près : « cela nous porterait trop loin »).

Revenons pour un instant à nos trois exemples de somnambulisme patent : Dostoïevskij, Mann et Broch. Leurs trois protagonistes présentent des différences notables : le Pasenow de Broch est tout à fait obnubilé : il glisse le plus souvent d'une prise de conscience relative vers une mésinterprétation totale. Même les commandements éthiques portent l'empreinte du délire interprétatif ; ainsi Pasenow se trouve appelé à défendre l'innocence (dans le sens ouvertement sexuel) de sa future femme, tout en ne pouvant détacher son regard de son derrière (qui n'est évoqué que par des périphrases). Cette attitude pose évidemment quelques problèmes pour la continuation de sa famille, problèmes dont la solution est laissée, dans la quatrième partie du roman (longue de quelques lignes seulement) à l'imagination du lecteur !

Mann introduit l'éthique ; mais sans lui donner le dernier mot. Le retour de Hans sur lui-même est accompagné de somnambulisme, et l'endroit célèbre cité (et souligné par Mann) est suivi par un monologue intérieur non dépourvu d'une teinte ironique.

Chez Dostoïevskij par contre, il y a moins de flou. Un même thème insiste, même en se déguisant sous plusieurs formes.

Dans une optique dialogique, aussi bien Broch que Mann se pose par-dessus leurs créatures qu'ils analysent avec plus ou moins de bienveillance. Dostoïevskij par contre laisse au prince Myškin le soin d'arriver à une demi-clarté, c'est Myškin lui-même qui se rend compte de ses erreurs et, qui plus est, en donne la raison : l'*objet* était un couteau qui ressemblait au couteau vu chez Rogožin, les yeux qui se cachaient dans la foule, ceux de Rogožin, étaient parfaitement visibles. Et les non-perceptions sont dues à un refus de l'ouverture à l'autre, ouverture pourtant promise lors d'une entrevue, également célèbre dans l'appartement de Rogožin. Plus tard le roman nous apprend que le temps passé avec Nastas'ja à Moscou n'a laissé de sentiments que la pitié.

Mais l'essentiel est que le 'flux de conscience' (j'utilise ce terme, mais c'est pour le mettre en question), donc le flux de conscience n'en est pas un, à proprement parler. C'est d'abord un dialogue intérieur, mais contrairement aux Pasenow et Hans Castorp, Myškin arrive finalement à fixer un partenaire. C'est Rogožin, on l'a vu, mais à travers lui également le principe dialogique même, à l'ouverture à laquelle Myškin se soustrait. On peut dire que le texte amène une petite révolution. Myškin, et avec lui nous lecteurs, croit d'abord que Rogožin a formé des projets, peut-être demi-conscients de meurtre, puisqu'il a acheté un couteau de forme semblable à celui que voit Myškin dans la vitrine, qu'il épie le prince etc. Cela n'est pas faux, loin de là, mais les deux personnages forment comme des vases communicants. Seulement, au lieu de prendre la voie vers la psychologie des profondeurs (toute indiquée, d'ailleurs) envisageons la chose dans une perspective éthique ; nous assistons, dans une telle perspective, à un coup de théâtre : les réflexions du prince, son inquiétude, l'amène à une prise de conscience, c'est lui le coupable (ce qui constitue un parallèle à la fois partiel et essentiel avec

la tragédie d'*Œdipe*, (à savoir le fait de trouver la faute chez soi et non pas chez l'autre). Rogożyn ne s'est nullement caché ; il l'attendait ! Et c'est le refus de cette reconnaissance de l'autre qui a obnubilé la conscience du prince, et qui provoque l'attaque de Rogożyn dont Myškin est sauvé par l'attaque d'épilepsie. Le somnambulisme du prince est ainsi ramené à un refus de l'ouverture dialogique. Et de là un enchaînement nous porterait vers Kierkegaard qui, dans *La Maladie jusqu'à la mort*, a analysé le repliement sur soi démoniaque, l'opposant à la transparence du moi qui est la définition de la foi.¹⁹ Dostoïevskij a donné l'exemple d'une psychanalyse existentielle où le 'refoulement' (mais le refoulement du prochain !) va jusqu'à obnubiler la simple perception.

Mais revenons à notre propos : dans les trois textes l'opposition global/local est mise à profit avec une grande virtuosité.

Le DIL au second degré : la parole intériorisée

Banfield voudrait, je le rappelle, que dans la pensée ou le discours représentés, la conscience, le SOI, soit représenté, non pas par un nom propre mais par un pronom :

In represented speech and thought, any NP referring to the SELF must be a pronoun (p. 206).

Je la suis sur ce point, avec les quelques modifications, modifications qui pourraient d'ailleurs expliquer certains contre-exemples avancés par Vuillaume et par Banfield elle-même. Par contre, toujours d'après Banfield, le nom propre serait conciliable avec le reportage de la conscience irréfléchie (très proche de mon proto-DIL), (1982, p. 206 ss.)

¹⁹ Derimod er denne Modsætning gjort gjældende i hele dette Skrift, der strax i første Afsnit A, A opstillede Formelen for den Tilstand, hvori der slet ingen Fortvivlelse er : i at forholde sig til sig selv og i at ville være sig selv grunder Selvet gjennemsigtigt i den Magt, som satte det. Hvilken Formel igjen, hvorom oftere er mindet, er Definitionen paa Tro (*Sygdommen til døden*, fin).

Cataphore, anaphore, ou déictique ?

Je commencerai par deux petites rectifications de moindre importance. En effet, l'inverse n'est pas vrai. Lorsque Banfield écrit :

[a] nondeictic pronoun requires a lexically specified linguistic antecedent, either in the E or in the Text (p. 169).

il faudrait au moins envisager un emploi cataphorique. Je cite en passant la construction connue, mais peut-être vieillie, où le pronom a une fonction cataphorique :

(51) Quand il vit apparaître Turquoise, sir Arthur posa un doigt sur ses lèvres, laissa glisser un sourire de satisfaction sur sa face rubiconde, et d'un geste, fit signe à la jeune femme de s'asseoir devant un pupitre, sur lequel il y avait de quoi écrire (Ponson du Terrail – *Rocambo* t.3 (1) – 1859 – p. 116).

Cette première remarque est peu importante, marginale qu'elle est par rapport au propos qui nous occupe. Elle concerne également Vuillaume lorsqu'il écrit : un « pronom anaphorique sans antécédent comme révélateur du SIL » (2000, p. 118). Si on remplace « révélateur » par « indice » cela serait plus acceptable.

Nombreux sont en effet les cas où un pronom, placé au tout début d'un texte, renvoie au contexte extratextuel (excusez la redondance, je veux être compris !), produisant un effet *in medias res*. J'ai compté une vingtaine d'exemples, rien qu'en feuilletant les nouvelles de Maupassant. En voici deux :

(52) Il s'en allait mourant [...] C'était un grand Allemand» (*Auprès d'un mort*, I, p. 610s).

(53) Il n'avait eu, toute sa vie qu'une passion» (*La Rouille*, I, p. 277).

On appelle, je crois, cet emploi *exophorique*. Cela n'empêche d'ailleurs pas qu'une nouvelle puisse commencer, en DIL ou en proto-DIL, par un pronom, ainsi :

(54) Depuis trois ans qu'elle était mariée (*Réveil*, I, p. 303).

Ces cas sont facilement isolables quoiqu'on puisse jouer sur l'incertitude qu'ils provoquent, jusqu'à ce que le lecteur soit fixé, et ces quelques

propos n'ont eu pour objectif que de déblayer le terrain. Venons en à l'essentiel !

Le nom propre en DIL de pensée

Il reste, avant d'en venir au DIL redoublé, quelques autres contre-exemples, pour lesquels on pourrait proposer une reformulation, ajoutant par exemple à la règle qui veut qu'une conscience soit rendue par un pronom : « pourvu qu'un pronom soit employé dans le discours direct supposé ». Donc la règle se ramènerait à la simple transposition des pronoms (je → il/elle etc.), telle que nous la connaissons. Ainsi, en langage argotique un :

(55) Non ! Bibi veut aller se coucher.

pour « Non ! je veux aller me coucher » donnera en DIL :

(55a) Non ! Bibi voulait aller se coucher.

au lieu de « Non ! il voulait aller se coucher »

Il s'agit, dans l'exemple précédent, d'une transposition de paroles. Quand nous passons à la transposition des pensées les choses se compliquent un peu : il est évidemment hasardeux de vouloir dire comment une pensée donnée en DIL aurait été formulée en discours direct (même le DIL de parole ne rend pas nécessairement *verbatim* les paroles prononcées !). Mais que penser de l'exemple suivant :

(56) Ah, but that aeroplane! Hadn't Mrs Dempster always longed to see foreign parts? She had a nephew, a missionary (Virginia Woolf : *Mrs Dalloway* p. 31 s.).

Banfield note avec finesse « a quite self-consciously overuse (of) the proper name (p. 311, note 19) ». Cet emploi exagéré du mot propre paraît encore plus évident dans un passage qui précède de peu celui que je viens de citer :

(57) Roses [la vie en rose], she thought sardonically. All trash, m'dear. For really, what with eating, drinking and mating, the bad days and good, life had been no mere matter of roses, and what was more, let me tell you, Carri Dempster had no wish to change her lot with any woman's in Kentish Town! (p. 31).

Mais Banfield se contente de déclarer ces exemples « not entirely natural here », ce qui est une bonne intuition, mais ne donne pas une explication satisfaisante ! Ne pourrait-on pas simplement supposer un nom propre dans le discours direct sous-jacent ? L'exemple (57) semble le montrer. On y passe d'un texte indécié entre le DIR et le DIL au DIL net (avec *had*), mais avec la conservation du nom propre. Rappelons-nous qu'il y a des adultes qui parlent de (et peut-être pense à) eux-mêmes à la troisième personne. Et encore une fois : pour un DIL de pensée il est oiseux de vouloir reconstruire *verbatim* ce qui a été pensé, et peut-être pensé vaguement.

Parallèle des plus incomplets : Mellet (p. 98 ss.) signale que le pronom *on* (équivalent à un sujet indéterminé, à la première et parfois à la deuxième personne, *je, tu*, et, en français moderne à la première personne du pluriel, *nous*) passe facilement, sans transposition, du discours direct au DIL. Il serait peut-être à voir si, dans l'usage en première personne, ce *on* pourrait correspondre à un *je* irréfléchi, barré. Certaines citations semblent le suggérer. Le phénomène existe d'ailleurs également en danois.

Parole ou conscience au second degré

Les contre-exemples ne me semblent donc pas décisifs, tout au contraire. Passons donc, et revenons à l'essentiel. J'ai distingué entre le DIL de parole et le DIL de pensée. Dans la majorité de ces cas, nous lecteurs écoutons la parole d'un personnage ou suivons ses pensées. Mais nos personnages s'entendent également parler entre eux, puisque souvent ils se répondent. Je rappelle que je suppose la double focalisation (auteur-personnage) comme cas standard, dont partout où on ne trouve pas de contre-indication. Or il est des cas où nous avons l'impression d'entendre la parole d'un personnage, non pas directement, mais à travers le monologue intérieur d'un autre.

Allons plus loin : il se peut qu'un personnage vive la conscience d'un autre (au lieu, par exemple, de l'expliquer en catégories psychologiques ou autres). Nous avons dans ces cas monologue intérieur sur monologue

intérieur. Or, il se pourrait que les cas de réduplication puissent contribuer à l'explication de certains contre-exemples à des règles formulées.

Il faut, avant d'ouvrir ce débat, envisager d'autres possibilités d'explication : dans certains cas, on pourrait envisager d'autres règles, celle de désambiguïsation par exemple, qui pourraient dominer l'exigence du remplacement du nom propre par un pronom dans le DIL, comme le veut Banfield. Voici d'abord un exemple clair de l'exigence de désambiguïsation :

(58) Emma se retenait pour ne pas le (Lheureux) battre. Elle lui demanda doucement s'il n'y avait pas moyen de calmer M. Vinçart.

Ah bien, oui! calmer Vinçart; vous ne le connaissez guère; il est plus féroce qu'un Arabe.

Pourtant il fallait que *M. Lheureux* s'en mêlât.

– Écoutez donc! il me semble que, jusqu'à présent, j'ai été assez bon pour vous (*Madame Bovary*, III,6 ; p. 267).

Un *il* aurait été ambigu. Certes, Emma ne désire pas que Vinçart se mêle de l'affaire, puisqu'il l'a déjà fait (d'après Lheureux). Mais un *il* au lieu de *M. Lheureux* aurait reporté, par défaut, à Vinçart, premier terme au masculin.

Vuillaume produit le contre-exemple suivant à la règle proposée par Banfield. Il s'expliquerait également par un souci de désambiguïsation, mais laisse ouverte une autre possibilité d'interprétation :

(59)– Mon dieu ! dit-il [M. Madinier], on pourrait aller au musée...

Et il se caressa le menton, en consultant la société d'un clignement de paupières.

– Il y a des antiquités, des images, des tableaux, un tas de choses. C'est très instructif... Peut-être bien que vous ne connaissez pas ça. Oh ! c'est à voir, au moins une fois.

La noce se regardait, se tâtait. Non, Gervaise ne connaissait pas ça; Mme Fauconnier non plus, ni Boche, ni les autres, Coupeau croyait bien être monté un dimanche, mais il ne se souvenait plus bien. (*L'Assommoir* p. 87).

elle aurait renvoyé à *la noce* ; mais ce n'est pas tout : certes, Zola passe en revue les membres du groupe, donc les noms propres s'imposent, ne fût-ce que pour éviter la confusion complète. Mais on pourrait également proposer une autre explication qui nous ramène à notre réduplication. Il

s'agit de paroles rapportées, assurément, mais peut-être sont-elles filtrées par la conscience de M. Madinier, qui se dirait : « Gervaise n'a pas vu, ni M^{me} Fauconnier, ni Boche ». Mais comme la suite ne nous ramène pas dans la conscience de Madinier, le cas est indécidable. Essayons une variation. Madinier dirait :

(60) Peut-être bien que tu ne connais pas ça, Gervaise. Oh ! c'est à voir, au moins une fois.

Gervaise se tâtait. Non, elle/Gervaise ne connaissait pas ça.

Dans cet exemple aussi bien *elle* que *Gervaise* me semblent possibles, bien que la répétition de *Gervaise* eût été maladroite, mais avec une nuance de sens. Avec *elle*, le lecteur assiste à une conversation où alternent le DDR (paroles proférées par Madinier) et le DIL (réponse de Gervaise) technique des plus courantes, pour produire des effets de mise en relief etc. Mais avec *Gervaise*, ses paroles sont perçues à travers la conscience de Madinier. L'exemple ne serait donc plus un contre-exemple à la règle formulée par Banfield que j'ai légèrement modifiée. La réplique de Gervaise, mais enregistrée par Madinier, contient le nom propre de Gervaise ; or un nom propre en discours direct ne se transforme pas si ce discours est transformé en DIL de pensée d'un autre personnage.

La distinction entre le DIL de parole et le DIL de pensée s'avère donc des plus importantes. Ces deux formes de DIL se distinguent d'ailleurs également par leur utilisation des déictiques, comme l'a vu Vuillaume (cf. p. 40). L'exigence de Banfield voulant que le DIL de pensée ou de parole soit représenté par un pronom à la seule parole ou pensée au premier degré, exclurait le DIL de parole et le DIL de pensée au second degré (X s'imaginant ou entendant ce que pense ou dit Y).

Pour rendre ces distinctions plus évidentes, on peut comparer avec l'allemand qui dispose aussi bien du DIL (au prétérit, si le texte est en ce temps) et du subjonctif (présent ou imparfait selon les cas) et que j'appellerai ici de citation. Un exemple construit :

Otto sentit la voix de Marie : « je suis venue te voir. »	Otto sentit la voix de Marie. <u>Elle</u> était venue le voir !	Otto hörte Marias Stimme. Sie <u>sei</u> gekommen, ihn zu besuchen.	Otto hörte Marias Stimme: «Ich bin gekommen, dich zu besuchen»
Otto sentit la voix de Marie : « elle est venue me voir ».	Otto sentit la voix de Marie. <u>Marie</u> était venue le voir.	Otto hörte Marias Stimme. Sie <u>war</u> gekommen, ihn zu besuchen.	Otto hörte Marias Stimme: «Sie ist gekommen, mich zu besuchen».

En allemand, dans le premier cas (case supérieure) : *Sie sei gekommen, ihn zu besuchen*, on entend la voix de Marie directement (mais avec Otto, évidemment, qui l'entend aussi). Dans le deuxième cas (case inférieure), on assiste à son résultat dans la conscience de Otto : *Sie war gekommen, ihn zu besuchen*.

La version française est plus problématique. D'après l'hypothèse de Banfield, le français devrait donc pouvoir produire un équivalent à l'allemand en variant nom propre et pronom. Mais est-ce le cas ? A mon sens – mais je ne suis pas Français et c'est le cas de rappeler que j'en suis conscient – l'emploi du pronom admettrait les deux possibilités, alors que l'emploi du nom propre évoquerait la résonance des paroles dans une conscience : *Elle était venue le voir* admet donc les deux interprétations, alors que *Marie était venue le voir* donne le résultat des paroles de Marie dans la conscience d'Otto. Et, pour compliquer les choses, la répétition de *Marie* est peut-être sentie comme maladroite. Il faut donc probablement une volonté de marquage bien plus forte en français qu'en allemand pour produire quelque chose dans le genre de mon exemple construit. Là où l'allemand opère plutôt avec une opposition binaire (discours prononcé, subjonctif) vs DIL (discours d'autrui vécu par un personnage ou par l'auteur/lecteur), le français emploie tout au plus une opposition marquée/ non marquée, le discours vécu étant le terme marqué. Et encore ? Mes élucubrations pourraient n'être qu'une vue de l'esprit sans fondements dans les faits linguistiques ! Mais – encore un rappel – ceci est un document de *travail*.

Je donne un exemple allemand non construit avec une variation, sur un poème de Christian Morgenstern : « Der Werwolf ». Le loup-garou

(Werwolf) demande à l'instituteur de village (sorti de sa tombe !) de le décliner ; celui-ci s'exécute et le décline au singulier, mais le loup-garou voudrait être décliné également au pluriel :

- (61) Der Dorfschulmeister aber mußte
gestehn, daß er von ihr (le pluriel) nichts wußte
Zwar Wölfe gäbs (gabs) in großer Schar,
doch 'Wer' gäbs (gabs) nur im Singular.

Les *gäb* rapportent les paroles de l'instituteur ; les *gab* par contre, que j'ai ajouté entre parenthèses, rendraient les paroles de l'instituteur entendues (vécues) par le loup. (Ma petite manipulation du texte exigerait, pour être seulement acceptable, un point après *wußte*). La pensée du loup affligé par contre est rendue en DIL, un DIL proche du discours rhétorique (cf. p. 85) :

- (62) Der Wolf erhob sich tränenblind –
Er hatte ja doch Weib und Kind!!

(Le loup se leva aveuglé par les larmes, puisqu'il avait femme et enfant).

Encore une remarque sur le subjonctif de citation allemand : plus loin j'examinerai la fonction parfois différente que peuvent accomplir les points d'interrogation et les points d'exclamation. Or à propos du DIL et du DIL au second degré, la distinction que fait l'allemand entre 'erlebte Rede' (discours vécu) vs. 'festgestellte Rede' (discours-constaté) est éclairante. La dernière forme est rendue par le subjonctif de citation. Et dans cette forme les points d'exclamation ne seront pas plus fréquents que dans le discours direct cité, donc ils seront relativement rares. Si on met « Zwar Wölfe *gäbs* in großer Schar! », cela voudrait dire que l'instituteur aurait prononcé : « il y a des loups en masses ! » (en élevant la voix), donc a une expression peu probable. Un « doch 'Wer' *gäbs (gabs)* nur im Singular ! » serait par contre très pensable : L'instituteur aurait pu « faire la leçon » en soulignant par un ton montant : « *qui* n'existe qu'au singulier ! ». Mais enfin, Morgenstern n'a pas attribué une suffisance tout homaisque à son instituteur. L'essentiel c'est que, dans le DIL de parole, une exclamation doit exister dans la forme directe pour être transmise.

Pour le DIL au second degré, le discours vécu, il en va tout autrement : un « Zwar Wölfe *gabs* in großer Schar ! » (« il y a des loups en masses !») serait tout à fait normal. Cette variante serait non pas le reportage immédiat des paroles de l'instituteur, mais rendrait leur effet dans l'âme du pauvre loup-garou. De même c'est l'imparfait qui est utilisé pour rendre les pensées du loup (il avait pourtant femme et enfant chez lui !!) et l'affliction du pauvre est soulignée par les points d'exclamation. De même l'exemple du schéma : « Marie était venue le voir ! » indiquerait plutôt un étonnement joyeux d'Otto qu'un : « je suis venue te voir ! » direct de la part de Marie. Mais au fond, théoriquement l'un n'exclut pas l'autre.

Je ferai maintenant quelques commentaires à un exemple littéraire, cité par Lorck (p. 28s.) :

(63) Tout à coup, ils virent entrer par la barrière M. Lheureux, le marchand d'étoffes.

Il venait offrir ses services, *eu égard à la fatale circonstance*. Emma répondit qu'elle croyait pouvoir s'en passer (*Madame Bovary* III,2).

D'abord notons que ce sont les italiques qui signalent le passage comme DIL presque indubitable ; sans marquage, on aurait eu, tout au plus un proto-DIL (avant de lire qu'Emma répondit). Lorck fait observer que l'allemand dispose (pour *il venait*) de deux manières de traduire : « “ er kam ” und “ er komme (käme) ”, um seine Dienste anzubieten. » Les deux sont discours rapportés, on entend parler Monsieur Lheureux. Mais *er kam* est vécu par l'auteur, *er komme* discours constaté de son personnage.²⁰ Lorck différencie 'erlebte Rede' (discours vécu) de 'festgestellte Rede' (discours constaté). Donc, dans nos termes, *er kam* est un discours réfléchi dans une conscience, alors que *er komme* est un simple discours rapporté (dans le subjonctif de citation). A l'exemple analysé par Lorck, j'ajouterais simplement à la formule « vécu par l'auteur » un « ou par

²⁰ Beides ist Rede, man hört Herrn Lheureux sprechen. “Er kam [...]” ist vom Schriftsteller erlebt, “er komme [...]” ist vom Schriftsteller festgestellte Rede seiner Person.

Emma et Charles », puisque, présents dans ce qui précède, ils assument la fonction de personnages-guides.

L'exemple suivant pourrait s'expliquer par les trois hypothèses. Il commence par un proto-DIL (auteur/lecteur plus la Méchain) qui passe à un DIL vrai et propre (« Fayeux ne savait rien, ») :

(64) Pendant trois ans, la Méchain avait battu le pavé, en quête de Léonie Cron, cette fille séduite, à laquelle le comte de Beauvilliers avait signé une reconnaissance de dix mille francs, payable le jour de sa majorité. Vainement, elle s'était adressée à son cousin Fayeux, le receveur de rentes de Vendôme, qui avait acheté pour Busch la reconnaissance, dans un lot de vieilles créances, provenant de la succession du sieur Charprier, marchand de grains, usurier à ses heures : Fayeux ne savait rien, écrivait seulement que la fille Léonie Cron devait être en service chez un huissier, à Paris, qu'elle avait quitté depuis plus de dix ans Vendôme, où elle n'était jamais revenue et où il ne pouvait même questionner un seul de ses parents, tous étant morts (Zola, *L'Argent*, chap. 9 ; p. 359).

On peut d'abord expliquer l'utilisation du nom propre par un besoin de désambiguïsation : en remplaçant *Fayeux* par *il*, on produirait une confusion (Fayeux ? Busch ? Charprier ?). Ensuite le DIL est bien celui de la Méchain. Les paroles écrites de Fayeux sont rendues en DIL (une traduction allemande pourrait se servir du subjonctif de citation). La variation suivante est, me semble-t-il, impossible :

(64a) *Fayeux_i ne savait rien, écrivait il_i, il écrivait seulement que la fille Léonie Cron.

car le *il* marqué ne serait plus coréférentiel à *Fayeux* (comme je l'ai marqué). Par contre La Méchain aurait reçu une communication d'un *il* (un nommé Durand par exemple) qui lui aurait écrit que [...]. L'exemple suivant, par contre ne présente aucun problème : aucune modification de la teneur du texte.

(64b) Fayeux ne savait rien, constatait-elle, il écrivait seulement que la fille Léonie Cron [...].

Autre exemple :

(65) – « C'est moi », dit en riant Mlle Vatnaz. « Je viens de la part de Rosanette. »

Elles s'étaient donc réconciliées ?

– « Mon Dieu, oui ! Je ne suis pas méchante, vous savez bien. Au surplus, la pauvre fille... Ce serait trop long à vous conter. »

Bref, la Maréchale désirait le voir, elle attendait une réponse, sa lettre s'étant promenée de Paris à Nogent ; Mlle Vatnaz ne savait point ce qu'elle contenait. Alors, Frédéric s'informa de la Maréchale (*L'Éducation sentimentale*, II,6 ; p. 256).

L'adverbe *bref* ne peut guère être la transposition d'un : « Bref, la Maréchale désire vous voir ». Pourquoi passer du DIR au DIL en plein milieu d'une réplique ? Il doit s'agir d'un résumé des paroles de Mlle Vatnaz, opéré dans la conscience de Frédéric, d'une reduplication donc. Car, encore une fois, le DIL peut certes admettre des éléments expressifs exclus du DIR (quoique la nature et le nombre de ces éléments soit sujets à contestation), mais un DIL ne rapporte pas nécessairement *verbatim* une expression telle qu'elle a été prononcée (ou à plus forte raison pensée, si tant est qu'on pense en paroles formulées). Le DIL peut abrégé et, comme dans notre exemple, porter les marques d'une telle abréviation, ce qui est impossible en discours direct.

Un autre exemple de Zola, cité et commenté par Vuillaume (2000, p. 120 s.)

(66) Alors, Fauchery parla de se retirer. Pourtant, il s'oubliait de nouveau à regarder la comtesse Sabine. Elle se reposait de ses soins de maîtresse de maison, à sa place accoutumée, muette, les yeux sur un tison qui se consumait en braise, le visage si blanc et si fermé qu'il était pris de doute. Dans la lueur du foyer, les poils noirs du signe qu'elle avait au coin des lèvres blondissaient. Absolument le signe de Nana, jusqu'à la couleur. Il ne put s'empêcher d'en dire un mot à l'oreille de Vandœuvres. C'était ma foi vrai ; jamais celui-ci ne l'avait remarqué. Et tous les deux continuèrent le parallèle entre Nana et la comtesse (chap. 3, p. 80).

Vuillaume signale que, contrairement à ce qu'avance Bally (1914, p. 408), on trouve l'emploi du démonstratif (que Bally appelle 'anaphorique plein') pour désigner l'énonciateur. Il est évident qu'un *il* aurait produit une confusion. Reste à savoir si dans cet exemple, *celui-ci* coréfère à l'énonciateur, ou bien si les paroles – qui sont bien de Vandœuvres – ne sont pas réfléchies dans la conscience de Fauchery, s'il ne s'agit pas de reduplication. Vuillaume, signalant qu'un il serait ambigu, opte pour la

désambiguïsation. La continuation du texte ne permet pas de décider entre les deux explications.

Pensée dédoublée

Dans une perspective de polyphonie qui voudrait retrouver le dialogisme il existe un phénomène apparenté à celui que je viens d'évoquer. Il s'agit de la pensée dédoublée. On sait que selon Bakhtine les personnages de Dostoïevskij comprennent les autres ; c'est tout à fait évident pour des personnages comme Myškin (*l'Idiot*) ou Aljësja (*Les Frères Karamassov*), mais vaut pour de nombreux autres personnages. Pour produire cet effet Dostoïevskij ne se sert pas de façon prépondérante du DIL, à moins qu'il ne s'agisse d'un retour en arrière sur une scène, généralement pénible. Or, le fait de pouvoir suivre les pensées de l'autre n'égale pas dialogisme dans le sens fort. Cette faculté peut devenir malade, elle peut servir à combattre le prochain, à lui faire du mal. Les gens pourvus d'une forte intuition savent mieux blesser les autres que les abrutis. L'intuition de l'autre peut également devenir névrotique. C'est bien souvent le cas dans les romans de Nathalie Sarraute, surtout les premiers.

Or les textes de Sarraute représentent souvent des personnages qui collent à la conscience de l'autre et, pour produire un tel effet, ils se servent du DIL de pensée redoublé. D'une possibilité inhérente à la langue, la réduplication devient un procédé exploité par la romancière avec des effets tout à fait originaux. Sarraute pousse le procédé si loin que dans une première lecture on peut parfois hésiter pour savoir quel personnage reconstruit les pensées de l'autre. Je prends un exemple du début du chapitre 7²¹ du *Planétarium*. Il s'agit d'un repas pris en famille. La charpente du texte est constituée de répliques mises entre guillemets et à première vue insignifiantes ; j'avoue volontiers que j'ai mis un certain temps, à ma première lecture, pour m'apercevoir de ce procédé, adopté de façon conséquente le long du roman. Il implique que les

²¹ Ou grandes subdivisions (non numérotés) indiquées par le passage à la page.

'répliques' sans guillemets n'en sont pas ; elles sont des monologues intérieurs, mais de qui ? Voici le début de la charpente :

(67) Mère de Gisèle : « Oh, Alain, on les (les carottes râpées) a faites exprès pour vous, vous m'aviez dit que vous adoriez ça... » (premier paragraphe).

Alain : « Non, merci... » (deuxième paragraphe).

Gisèle : « Mais qu'est-ce qui te prend, Alain, voyons...tu adores ça... Maman les a faites exprès pour toi... Tiens... » (troisième paragraphe).

Et voici l'incipit qui aboutit en fin de paragraphe à la première réplique :

(68) Mon gendre aime les carottes râpées. Monsieur Alain adore ça. Surtout n'oubliez pas de faire des carottes râpées pour Monsieur Alain [...] Il est si gâté, vous savez [...] ah, pour ça il s'y connaît[...] « Oh, Alain, on les a faites exprès pour vous, vous m'aviez dit que vous adoriez ça » (chapitre 7, p. 120).

A partir d'une vue globale de l'extrait, on est relativement fixé sur la locutrice de la réplique : c'est la mère de Gisèle, mariée, elle, à Alain qui est le *gendre* mentionné plus loin. Et, ayant lu ce qui précède, on peut être relativement sûr que le début est un discours indirect ou direct libre (DIL ou DDL).

Mais quand le récit est au présent, comme c'est le cas, il ne reste guère que le pronom pour décider entre les deux formes (DDL et DIL). La date du texte pourrait rendre improbable le DDL. Mais en l'occurrence ce critère est inutilisable, car la date du texte admettrait parfaitement le DDL (largement connu depuis Joyce) et le premier paragraphe n'utilise qu'un *il* anaphorique (coréférentiel à Alain), donc pas un substitut d'un *je*. La connaissance de l'ensemble du roman permet pourtant de constater qu'il s'agit d'un DIL (le pronom de la première personne est confiné aux répliques).

Il s'agit donc d'un DIL de pensée et la première phrase pourrait faire supposer que la mère de Gisèle en serait le sujet. La deuxième phrase, par contre, semble être un DIL de parole que la mère de Gisèle adresserait à la bonne, par exemple, puisqu'elle appelle son gendre *Monsieur Alain*. Et cette lecture a un effet rétroactif sur la première phrase qui devient de ce fait un DIL de parole.

Ce serait donc quelqu'un d'autre qui reproduit, redouble les propos de la mère de Gisèle, car, elle, ne penserait pas comme cela, elle n'appellerait pas dans ses pensées son gendre « Monsieur Alain ». C'est plutôt un condensé des propos de la mère de Gisèle que quelqu'un pourrait lui supposer et dont ce quelqu'un ferait un résumé succinct, légèrement parodique. Mais qui reconstruit cette conscience ? Voici le début du deuxième paragraphe :

(69) Un jour *il* a eu le malheur, dans un moment de laisser-aller, un moment où il se sentait détendu, content, de lui lancer cela négligemment, cette confiance, cette révélation, et telle une graine tombée sur une terre fertile cela a germé et cela a poussé maintenant : quelque chose d'énorme, une énorme plante grasse [...].

Il réfère à Alain ; il semble exclu que ce *il* soit utilisé dans la pensée de la mère de Gisèle. On pourrait donc penser que l'emploi du pronom est 'subjectif' : expression d'une conscience, équivalent approximatif d'un *je*. Et la conscience serait celle d'Alain. Il est vrai qu'un doute se présente plus loin dans le paragraphe :

(70) Le ravier en main, elle le fixe d'un œil luisant. Mais d'un geste il s'est dégagé – un bref geste souple de sa main levée, un mouvement de sa tête... « Non, merci... ». Il est parti [...].

Si Alain avait été le sujet, sa conscience (irréfléchie) aurait peut-être été mieux exprimée par un « il se dégage ». De plus, le fait de voir les mouvements d'Alain de l'extérieur suggère un autre observateur (quoiqu'il ne soit pas impossible, chez Sarraute, de trouver un personnage qui s'observe lui-même ; ainsi on trouve Alain qui s'observe lui-même, sous le regard d'un autre personnage :

(71) Il voudrait se détourner, se renfrogner, mais les mots qu'elle vient de prononcer, le son de ces mots – comme le fameux tintement de la clochette qui faisait saliver les chiens de Pavlov – fait luire ses yeux, étire ses lèvres en un sourire flatté, il ouvre la bouche, il hésite une seconde [...] (chapitre 14, p. 206-7).

Mais l'incipit du troisième paragraphe vient ébranler l'hypothèse qui pose Alain en sujet :

(72) Mais il ne fera pas cela, il ne comprend pas ce qu'il fait... Tout occupé à parler, il n'a pas compris ce qui s'est passé, il a des moments quand il parle, quand il est préoccupé, où il ne remarque rien [...] Elle a envie de le rappeler à l'ordre [...].

On peut à la rigueur penser qu'Alain se dit qu'il ne comprend pas, qu'il n'a pas compris et qu'il réalise tout cela sous le regard de *elle* (sa femme Gisèle, comme on le comprend un peu plus loin, et dont Alain, dans cette hypothèse, reconstruirait les pensées), mais la lecture qui comprendrait le *elle* comme un pronom subjectif (Gisèle qui observe Alain) serait plus plausible.

Et effectivement c'est Gisèle qui reconstruit successivement les paroles de sa mère et les pensées de son mari, Gisèle qui est aux gémonies pendant ce déjeuner ou dîner, écartelée entre deux loyautés, celle envers son mari et celle envers sa mère (puis son père) et pressentant d'autres tensions cachées entre les membres de la famille qui éclateront par la suite – vraie tempête dans un verre d'eau. La grande romancière a parfaitement adapté le roman familial à l'atmosphère des années cinquante.

Bref, le *il* du deuxième paragraphe est non pas subjectif, mais anaphorique, se rapportant à Alain, déjà mentionné, présent donc dans le contexte. Et c'est un *elle*, coréférentiel à Gisèle, qui sera porteur déictique de la subjectivité. Seulement, ici, comme ailleurs, Sarraute commence par laisser un moment planer le doute.

Il y a loin entre le dialogisme et la polyphonie de pensée portée au niveau névrotique. Mais il existe, toujours dans le *Planétarium* deux chapitres (18 et 19) qui représentent la même rencontre vécue par deux personnages différents, le père d'Alain et sa sœur, la tante Berthe. C'est Alain qui fait problème et ils se comprennent en grande partie. Mais leur entente n'aboutit à rien, pris comme ils le sont par leurs propres occupations.

Le Discours rhétorique et le DIL de Flaubert

Le DIL passe facilement au proto-DIL et vice versa. Décider qu'il y a DIL, c'est constater un marquage : signes d'ouverture et de clôture, mais également l'utilisation de la 'contagion stylistique' ainsi que celle des points d'exclamation et points d'interrogation (cf. p. 22). Or l'utilisation de points d'exclamation et points d'interrogation n'est nullement réservée au DIL, même pas en dehors des répliques, comme je l'avais presque pensé établissant des statistiques de ces signes de ponctuation (v. Nølke & Olsen 2002b, p. 146 ss.). Il existe les exclamations et questions rhétoriques.

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

(73) 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 » (Pouchkine, *Le prisonnier du Caucase*).

Il s'agit du fait simple que la question rhétorique, destinée dans un premier temps à éveiller la curiosité du lecteur, à créer le suspense peut être en même temps une question que se pose un personnage. Cela n'est pas toujours le cas, loin de là ! Mais les exemples de coïncidence entre lecteur(s) et personnage(s) méritent d'être considérés comme un élément favorisant le développement du DIL. Le présent des verbes de l'exemple (73) dans un contexte au prétérit empêche de parler de DIL, au sens propre.²² Néanmoins on ne saurait nier que la surprise marquée par le point d'interrogation appartient également au personnage.

²² On qualifierait presque automatiquement ce présent d'« historique ». Je ne m'opposerai pas à une terminologie sanctionnée par l'usage, mais le terme 'présent scénique' conviendrait sans doute mieux. Ce présent ressemble fort à celui des indications scéniques du théâtre.

Poursuivons un peu cette piste. La littérature française offre évidemment de nombreux exemples de discours rhétorique. 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. L'auteur promène 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 :

(74) 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'œil si profondément mystérieux attendait sa venue pour le servir la serviette sur la patte (Gautier, T.: le Capitaine Fracasse, chapitre 1, p. 34).

Mais le temps est au prétérit ! 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 le prétérit (du moins dans les textes du XIX^e qui nous concernent ici plus particulièrement). Qui nous empêcherait donc de forger le terme de *discours indirect rhétorique*.

Autre exemple tiré 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 qui suit :

(75) 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 ? (Gautier, T.: Le Capitaine Fracasse, chapitre 1, fin).

Un petit trait qui distingue le discours rhétorique du DIL proprement dit est le fait qu'il admet parfaitement le passé simple ! Et cette observation constitue une objection contre le paradigme Benveniste : dans le 'discours indirect ou direct rhétorique' l'auteur peut s'adresser, en passé simple, au lecteur :

(76) Mais quel ne fut pas son effroi lorsque du seuil de sa chambre elle aperçut une figure étrange assise au coin de sa cheminée. Ce n'était pas un fantôme assurément, car la lumière des bougies et le reflet du foyer l'éclairaient d'une façon trop nette pour qu'on pût s'y méprendre; c'était bien un corps grêle et délicat, il est vrai, mais très vivant ainsi que l'attestaient deux grands yeux noirs d'un éclat sauvage, et n'ayant nullement le regard atone des spectres, qui se fixaient sur Isabelle, encadrée dans le chambranle de la porte, avec une tranquillité fascinante. (Gautier, T. – *le Capitaine Fracasse*, chapitre 16).

Après le *quel ne fut*, la vision passe tout à fait à Isabelle, la protagoniste.

Pour les points d'interrogation, d'ailleurs, on n'a qu'à rappeler 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.

Ce discours rhétorique, direct ou indirect, offrira certainement quelques surprises. Il se trouve en effet dans une littérature qui, si elle compte toujours un grand nombre d'amateurs, est quelque peu délaissée, peut-être boudée par les chercheurs. Des jeux subtils entre savoir et ignorance peuvent s'instituer. Ainsi le lecteur peut savoir ce que le personnage ignore.

Et voici un exemple clair où il serait loisible de parler carrément d'un discours indirect rhétorique égale au DIL qui passe au discours direct rapporté (DDR), pour rendre les réflexions du prince lorsqu'il reconnaît à la vue d'une bague sa fille (encore) illégitime :

(77) Il (le prince) avait reconnu, à n'en pouvoir douter, dans cette bague, l'anneau orné d'un blason de fantaisie avec lequel il scellait jadis les billets qu'il écrivait à Cornélia mère d'Isabelle. Comment cet anneau se trouvait-il au doigt de cette jeune actrice enlevée par Vallombreuse et de qui le tenait-elle ? « Serait-elle la fille de Cornélia, se disait le prince, et la mienne ? Cette profession de comédienne qu'elle exerce, son âge, sa figure où se retrouvent quelques traits adoucis de sa mère, tout concorde à me le faire croire. Alors, c'est sa sœur que poursuivait ce damné libertin ; cet amour est un inceste ; oh ! Je suis cruellement puni d'une faute ancienne » (*Le Capitaine Fracasse* (3) – 1863 – p. 422).

Très souvent la question *Qui était [...] ?* est accompagné par des formules qui s'adressent uniquement au lecteur : *On le sait, le lecteur l'a sans doute deviné* ou un *car c'était lui/ car c'était x*. Ainsi, dans la citation

(76) Gautier, après un passage omis où il est question d'un collier, enchaîne :

(78) A ce détail du collier, on a sans doute reconnu Chiquita. C'était elle en effet,[...].

La question rhétorique n'a pas besoin d'un personnage focalisateur éventuel. On n'en trouve pas pour l'exemple 79.

(79) Tout cela dit et fait, le bonhomme tourna le dos et reprit tranquillement sa promenade.

- ganache ! Murmura Montparnasse.

Qui était ce bonhomme ? Le lecteur l'a sans doute deviné.

Montparnasse, stupéfait, le regarda disparaître dans le crépuscule. Cette contemplation lui fut fatale.

Tandis que le vieillard s'éloignait, Gavroche s'approchait. (*Les Misérables*, IV,iv,2 fin ; p. 730).

Dans l'exemple suivant, par contre, on dispose d'un focalisateur virtuel (Fauchelevent), ce qui pourtant n'enlève rien au plaisir de la reconnaissance du lecteur.

(80) Le corbillard s'arrêta. L'enfant de chœur descendit de la voiture drapée, puis le prêtre.

Une des petites roues de devant du corbillard montait un peu sur un tas de terre au delà duquel on voyait une fosse ouverte.

- En voilà une farce ! Répéta Fauchelevent consterné.

Vi. Entre quatre planches.

Qui était dans la bière ? On le sait. Jean Valjean.

Jean Valjean s'était arrangé pour vivre là dedans, et il respirait à peu près. (*Les Misérables* II,viii,5-6 ; p. 438).

et dans l'exemple (81) c'est bien le personnage qui se pose, avec l'auteur, la question de savoir qui est exactement Cosette.

(81) Du reste, par sa fille Azelma, qu'il avait mise à la piste des mariés du 16 février, et par ses fouilles personnelles, il était parvenu à savoir beaucoup de choses, et, du fond de ses ténèbres, il avait réussi à saisir plus d'un fil mystérieux. Il avait, à force d'industrie, découvert, ou, tout au moins, à force d'inductions, deviné, quel était l'homme qu'il avait rencontré un certain jour dans le grand égout. De l'homme, il était facilement arrivé au nom. Il savait que madame la baronne Pontmercy, c'était Cosette. Mais de ce côté-là, il comptait être discret. Qui était Cosette ? Il ne le savait pas au juste lui-même. Il entrevoyait bien

quelque bâtardise, l'histoire de Fantine lui avait toujours semblé louche, mais à quoi bon en parler ? Pour se faire payer son silence ? Il avait, ou croyait avoir, à vendre mieux que cela. Et, selon toute apparence, venir faire, sans preuve, cette révélation au baron Pontmercy : votre femme est bâtarde, cela n'eût réussi qu'à attirer la botte du mari vers les reins du révélateur. (Hugo, V. – *Les Misérables*, IV,ix,4 ; p. 1136 s.).

Mais retournons à Flaubert ; il utilise également ce discours rhétorique, commun en son temps, mais qui tendait à se réduire, voire à disparaître. Pour les lecteurs modernes c'est une forme qui marque presque autant que l'emploi de la deuxième personne du passé simple (qu'on trouve chez Dumas, mais pas dans *Madame Bovary* !)

Dans *Madame Bovary*, Flaubert utilise à profusion les points d'exclamation, un peu moins les points d'interrogation (Nølke & Olsen 2000, p. 146-149). Or dans la littérature pré-flaubertienne ces signes de ponctuation soulignent souvent le discours rhétorique.

Un examen des points d'interrogation de *Madame Bovary* (en dehors des répliques) donne certes pour résultat que la plupart s'intègrent dans un DIL. Mais qu'en est-il de l'exemple (82) ?

(82) 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 (I,2 ; p. 16).

Puisque le texte vient de nier que Charles se pose la question de ses visites fréquentes aux Bertaux, il vaut mieux attribuer la question à l'auteur qui d'ailleurs propose plusieurs motivations que Charles aurait pu se donner – mais qu'il ne se donne pas. Examinons un autre exemple.

(83) Alors la paysanne, la tirant à l'écart, derrière un orme, se mit à lui parler de son mari, qui, avec son métier et six francs par an que le capitaine...

N'avaient-ils (Emma et Léon) rien autre chose à se dire ? Leurs yeux pourtant étaient pleins d'une causerie plus sérieuse; et, tandis qu'ils s'efforçaient à trouver des phrases banales, ils sentaient une même langueur les envahir tous les deux; c'était comme un murmure de l'âme, profond, continu, qui dominait celui des

voix. Surpris d'étonnement à cette suavité nouvelle, ils ne songeaient pas à s'en raconter la sensation ou à en découvrir la cause (II,3 ; p. 85 s.).

Encore une fois Flaubert nie la conscience claire des personnages. Et il les décrit un instant du dehors, observant leurs yeux. La question rhétorique s'intègre dans un psycho-récit qui déborde la conscience claire. L'auteur questionne pour suggérer des contenus de conscience dont les personnages ne se doutent que vaguement.

D'une part Flaubert utilise donc le discours indirect rhétorique de façon traditionnelle, quoi que d'une manière plus discrète : il évite les pronoms et adjectifs interrogatifs, sauf quand ils expriment une interrogation d'un personnage. Au lieu d'insister sur le dialogue auteur-lecteur, ce discours indirect rhétorique avec point d'interrogations sert à relever des états de conscience assez floue : l'auteur arrive à analyser tout en évitant à poser deux plans trop séparés.

De même, les points d'exclamation et d'interrogation peuvent servir à provoquer une identification mesurée avec l'héroïne, un « mettez-vous à sa place » :

(84) Charles, après le dîner, la voyant soucieuse, voulut, par distraction, la (Emma) conduire chez le pharmacien; et la première personne qu'elle aperçut dans la pharmacie, ce fut encore lui, le percepteur ! Il était debout devant le comptoir, éclairé par la lumière du bocal rouge (*Madame Bovary* II,10 ; p. 155).

Le passé simple empêche ici de parler de DIL, bien que, si on accepte la notion de discours rhétorique indirect, le lecteur et Emma partagent la désillusion : Homais pour toute distraction (cf. p. 85).

A d'autres endroits les points d'interrogation et points d'exclamation marquent le DIL de façon traditionnelle. Ainsi dans une citation qui précède de peu la précédente :

(85) Emma se repentit d'avoir quitté si brusquement le percepteur. Sans doute, il allait faire des conjectures défavorables. L'histoire de la nourrice était la pire excuse, tout le monde sachant bien à Yonville que la petite Bovary, depuis un an, était revenue chez ses parents. D'ailleurs, personne n'habitait aux environs; ce chemin ne conduisait qu'à la Huchette; Binet donc avait deviné d'où elle venait, et il ne se tairait pas, il bavarderait, c'était certain ! Elle resta jusqu'au soir à se torturer l'esprit dans tous les projets de mensonges imaginables, et ayant sans cesse devant les yeux cet imbécile à carnassière.

Mais Flaubert utilise également les points d'interrogation et points d'exclamation dans un DIL qui est devenu discordant. Lecteur et personne ne partagent plus une inquiétude; le lecteur se détache de la question rhétorique. Une question négative, par exemple : « ne fallait-il pas ; n'était-elle/il pas » sollicite la réponse : oui ; dans *Madame Bovary* le lecteur a tendance à répondre par « non ».

(86) Elle confondait, dans son désir, les sensualités du luxe avec les joies du cœur, l'élégance des habitudes et les délicatesses du sentiment. Ne fallait-il pas à l'amour, comme aux plantes indiennes, des terrains préparés, une température particulière ? Les soupirs au clair de lune, les longues étreintes, les larmes qui coulent sur les mains qu'on abandonne, toutes les fièvres de la chair et les langueurs de la tendresse ne se séparaient donc pas du balcon des grands châteaux qui sont pleins de loisirs, d'un boudoir à stores de soie avec un tapis bien épais, des jardinières remplies, un lit monté sur une estrade, ni du scintillement des pierres précieuses et des aiguillettes de la livrée (I,9 ; p. 55).

A d'autres questions rhétoriques aussi, le lecteur ne donnera pas son consentement spontané :

(87) Ce qui l'exaspérait, c'est que Charles n'avait pas l'air de se douter de son supplice. La conviction où il était de la rendre heureuse lui semblait une insulte imbécile, et sa sécurité là-dessus de l'ingratitude. Pour qui donc était-elle sage ? N'était-il pas, lui, l'obstacle à toute félicité, la cause de toute misère, et comme l'ardillon pointu de cette courroie complexe qui la bouclait de tous côtés ? (II,5 ; p. 101).

Emma devrait peut-être chercher ailleurs « l'obstacle à toute félicité », ou bien le lecteur pourrait ébaucher le début d'une réponse là où Emma semble sentir la pure énigme :

(88) Mais qui donc la rendait si malheureuse ? Où était la catastrophe extraordinaire qui l'avait bouleversée? Et elle releva la tête, regardant autour d'elle, comme pour chercher la cause de ce qui la faisait souffrir (II,10 ; p. 161).

Le lecteur n'est nullement invité à partager sans distance les sentiments d'Emma :

(89) Les premiers mois de son mariage, ses promenades à cheval dans la forêt, le Vicomte qui valsait, et Lagardy chantant, tout repassa devant ses yeux... Et Léon lui parut soudain dans le même éloignement que les autres.

– Je l'aime pourtant ! se disait-elle.

N'importe! elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais été. D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait ? [...] (III,6 ; p. 263).

L'héroïne se pose des questions auxquelles elle devrait savoir répondre, au prix, il est vrai, d'un considérable effort moral et mental, dont elle est incapable et, par parenthèse, l'affirmation de l'amour (« je l'aime pourtant ») équivaut à sa mise en doute. L'amour se trouve pour ainsi dire inscrit comme contenu mental thématique : Emma « sait » qu'elle aime Léon, alors qu'elle ne l'aime peut-être déjà plus.

Dans le style original de Flaubert ou mieux, dans celui de *Madame Bovary*, s'intègrent donc également certains procédés anciens, mais restructurés. Et il semble que Flaubert vise ces effets.

Il est faux de faire de Flaubert le quasi-créateur du DIL. Beaucoup de chercheurs ont en effet avancé une telle assertion. Elle est inexacte ! Le DIL est utilisé bien avant Flaubert, même en France. Un seul exemple en guise de rappel :

(90) Mme de Rênal regardait les grosses larmes qui s'étaient arrêtées sur les joues si pâles d'abord et maintenant si roses de ce jeune paysan [Julien]. Bientôt elle se mit à rire, avec toute la gaieté folle d'une jeune fille, elle se moquait d'elle-même et ne pouvait se figurer tout son bonheur. *Quoi, c'était là ce précepteur qu'elle s'était figuré comme un prêtre sale et mal vêtu, qui viendrait gronder et fouetter ses enfants !* (Stendhal : *Le Rouge et le Noir*, (1830) chap., 6).

On remarquera pourtant que ce DIL est concordant, à la fois épistémiquement (Julien, effectivement, ne battra pas les enfants) et axiologiquement (les valeurs de M^{me} de Rênal sont celles de l'auteur, à peu près).

On ne saurait pas dire non plus que Flaubert ait étendu, dans *Madame Bovary*, de façon remarquable l'utilisation du DIL. Des brouillons au texte définitif, Flaubert n'ajoute pas du DIL, il en supprime largement (communication orale de Kathrine Sørensen Ravn Jørgensen). Néanmoins cette assertion rend compte d'une intuition. Avec Flaubert quelque chose se passe. Et tout tient à l'héroïne, Emma. Avant son entrée en scène, Flaubert ne se démarque guère de ses devanciers dans l'utilisation du DIL. Mais avec le DIL rendant les pensées d'Emma, nous nous trouvons devant quelque chose de nouveau. Dans toute une série de passages

l'auteur se distancie nettement et *localement* de son personnage, pas seulement par un petit sourire bien gentil et ironique (comme chez Stendhal ou Andersen), mais par une fin de non recevoir de ses valeurs. Emma ne devient pas non plus une héroïne tragique. Pour cela il faudrait pouvoir partager ses valeurs. Je n'exclus pas une pointe de pitié de la part de l'auteur, mais il garde ses distances. Et pour ce faire, il se saisit du discours rhétorique, dont il tire, par endroits, un DIL fortement discordant. Et c'est probablement là qu'il s'approche du dialogisme : il s'oppose à son héroïne dont il expose les idées, point de vue somme tout assez voisin de Bakhtine.

Points d'exclamation et points d'interrogation : niveau de réflexion

Je noterai d'abord que j'examine le style d'une œuvre et non pas du style de Flaubert tout court. Dans *Un Cœur simple* (cf. p. 95) le DIL de pensée pour rendre la conscience de Félicité est rare, les points d'interrogations le sont d'autant, alors que les points d'exclamation sont relativement fréquents. Celles-ci accompagnent en effet facilement une conscience non réfléchie, mais fortement impressionnée alors que les points d'interrogation thématisent presque nécessairement le contenu propositionnel. Une analyse de *Salammbô* ou même de *l'Éducation sentimentale* étayerait probablement cette vue, que corrobore déjà les statistiques que j'ai établies (Nølke & Olsen 2000b).

Les citations examinées semblent indiquer que les points d'exclamation n'indiquent pas forcément un haut degré de réflexion. On peut être en état de choc sans conscience claire ; c'est le cas d'Emma Bovary abandonnée par Rodolphe (citation 123). Par contre les points d'interrogation ne sauraient se passer de réflexion ; un personnage qui formule une question, même en s'adressant à lui-même doit en avoir conscience.

Il y aurait une autre différence fondamentale entre le point d'exclamation et le point d'interrogation. Le point d'interrogation fait partie de l'expression directe, dans le DDL et le DDR, avant une transformation en DIL, et si on abolit l'interrogation on change la modalité de l'énoncé, obtenant par exemple, au lieu d'une question, une assertion. Un DIL de

parole : « Marie était-elle venue ? », correspondrait ainsi à un « Marie est-elle venue ? ». Le point d'exclamation par contre peut être rajouté dans la transformation et il semble que la modalité de l'énoncé ne soit pas nécessairement modifiée. « Marie est venue » peut devenir, réfléchi dans la pensée de l'auditeur « Marie était venue ! », mais sans pour autant cesser nécessairement d'être une assertion d'un fait nouveau pour destinataire (en l'espèce Otto qui se parle à lui-même). Mais le point d'exclamation peut également se trouver dans un énoncé qui rappelle quelque chose de déjà connu.

Il y a là un parallèle partiel avec *puisque*. Ce connecteur introduit un contenu incontestable, mais pas nécessairement nouveau (cf. p. 144). Dans cet essai, je m'accorderai un point : qu'une phrase assertive est assertive, donc que « Pierre est venu » annonce la venue de Pierre (et non pas un rappel, un reproche, un ordre etc.). C'est mon impression que ce point très contestable l'est déjà moins dans l'analyse des textes littéraires (répliques mises à part).

Or si on ajoute un point d'exclamation, l'assertion passe un peu au second plan (un peu comme l'éventuelle nouveauté du contenu d'une proposition introduite par *puisque*). Ce qui compte c'est que ce contenu fonctionne comme point de départ d'une opération, logique dans le cas de *puisque*, et probablement plus vague dans le cas de la proposition exclamative. Après « Pierre est venu », on peut enchaîner de bien des manières : « quelle chance/dommage/il va nous aider etc. ». Cela est également le cas pour la simple assertion, sans point d'exclamation, mais néanmoins, à mon avis, la différence est notable. Sans point d'exclamation, l'enchaînement est plus ouvert et est laissé plutôt à l'interlocuteur. Avec le point d'exclamation le locuteur fait appel à une certaine continuation de la part de son interlocuteur ; il voudrait déterminer en quelque sorte l'enchaînement. En littérature deux cas, *grosso modo*, se présentent : ou bien l'auteur fait appel à son lecteur, ou bien, le personnage se parle à lui-même (et si c'est en DIL, ce DIL peut être concordant ou discordant).

La différence entre le point d'interrogation et le point d'exclamation ressort avec netteté d'une analyse comparative de *Madame Bovary* et d'un

Cœur simple. Je commencerai par d'avouer que dans ma jeunesse, *un Cœur simple* m'a toujours un peu ennuyé. Cet ennui est probablement dû en partie à certaines caractéristiques du tissu textuel. D'où mon aveu initial. Certes, j'avais compris dès ma première lecture que Félicité était un personnage remarquable, un des simples d'esprit à qui le ciel est promis. J'avais compris son abnégation, sans doute remarquable. Mais le cœur n'y était pas. Maintenant j'aime et admire ce texte. J'essaierai de dire pourquoi.

Commençons par une observation triviale : un comptage des points d'interrogation et les points d'exclamation d'*un Cœur simple* et de *Salammbô*, d'un côté, et de ceux de *Madame Bovary* et de *l'Éducation sentimentale* de l'autre relèvent certains écarts significatifs. Dans ces textes – hors répliques – la fréquence de ces signes de ponctuation (calculée en 100.000^{èmes}) est la suivante :

<i>points d'interrogation</i>			
	mots	occurrences	proportion
<i>Salammbô</i>	90.380	43	50
<i>Cœur simple</i>	10.883	6	60
<i>Madame Bovary</i>	90.360	107	120
<i>Éducation sentimentale</i>	116.439	150	130
<i>points d'exclamation</i>			
	mots	occurrences	proportion
<i>Salammbô</i>	90.380	60	70
<i>Un cœur simple</i>	10.883	23	210
<i>Éducation sentimentale</i>	116.439	277	240
<i>Madame Bovary</i>	90.360	260	290

Autrement dit, à longueur de texte égale, pour 70 occurrences du point d'exclamation dans *Salammbô* on en trouverait 290 dans *Madame Bovary*. Ce sont donc les proportions qui comptent.

Aussi bien pour les points d'interrogation que pour les points d'exclamation, *Salammbô* et *un Cœur simple* se trouvent en bas de l'échelle

et *l'Éducation sentimentale* et *Madame Bovary* en haut. Cela n'a rien d'étonnant (mais était l'observation qu'il faut parler des styles de Flaubert plutôt que de son style unique ; d'un style de l'œuvre, du 'Werkstil', comme disent les Allemands, bien plus qu'une quelque évolution de son écriture). *Madame Bovary* et *l'Éducation sentimentale* se signalent, en effet, par un usage abondant (mais différent d'un roman à l'autre) des points d'exclamation et des points d'interrogation, alors que ces signes de ponctuation sont à la fois moins fréquents et moins voyants dans *Salammbô* et *un Cœur simple*.

Mais il y a plus : le saut quantitatif se situe pour les points d'interrogation entre *un Cœur simple* et *Madame Bovary*, alors que pour les points d'exclamation, il se trouve entre *Salammbô* et *un Cœur simple*, ce dernier récit s'approchant ainsi pour la fréquence des points d'exclamation de *Madame Bovary* et de *l'Éducation sentimentale*. J'espère pouvoir montrer que ce fait n'est pas dépourvu de signification.

Je me limiterai maintenant à une confrontation entre *Madame Bovary* et *un Cœur simple*, les deux récits plaçant leur action dans un cadre approximativement identique, la Normandie rurale que connaissait si bien Flaubert.²³ C'est le même milieu mesquin, même si, vers la fin de sa vie, Flaubert est peut-être devenu un peu plus indulgent. Les protagonistes, par contre, sont différentes, par leur extraction sociale d'abord : une petite bourgeoise et une servante ; puis par leurs comportements : Emma s'insurge, Félicité accepte, presque sans révolte, et par leurs attitudes : Emma se pose des questions et ces questions sont souvent formulées en DIL ; Félicité réfléchit sans doute moins et les questions qu'elle se pose sont différentes de celle d'Emma. Ainsi on ne trouvera pas, chez Félicité, des réflexions comme :

(91) N'importe! elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais été. D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait?... Mais, s'il y avait quelque part un être fort et beau, une nature

²³ Oublions par contre qu'une des servantes d'Emma s'appelle Félicité, comme la protagoniste d'*un Cœur simple*. Le point de départ de ce personnage se trouverait plutôt dans la vieille servante à qui on décerne un prix aux comices agricoles.

valeureuse, pleine à la fois d'exaltation et de raffinements, un cœur de poète sous une forme d'ange, lyre aux cordes d'airain, sonnante vers le ciel des épithalames élégiaques, pourquoi, par hasard, ne le trouverait-elle pas? Oh! quelle impossibilité! Rien, d'ailleurs, ne valait la peine d'une recherche; tout mentait! Chaque sourire cachait un bâillement d'ennui, chaque joie une malédiction, tout plaisir son dégoût, et les meilleurs baisers ne vous laissaient sur la lèvre qu'une irréalisable envie d'une volupté plus haute (III,6, p. 263).

J'ai souligné les points d'interrogation et les points d'exclamation. Emma se pose des questions auxquelles elle est incapable de répondre. Il s'agit d'un passage en DIL. On trouve certes dans *un Cœur simple* un passage comme :

(92) D'abord elle se révolta contre Dieu, le trouvant injuste de lui avoir pris sa fille – elle qui n'avait jamais fait de mal, et dont la conscience était si pure! Mais non! elle aurait dû l'emporter dans le Midi. D'autres docteurs l'auraient sauvée! mais il s'agit non pas de la conscience de Félicité, mais du désespoir de Mme Aubain qui « fut illimité ». La phrase soulignée est d'ailleurs fautive dans une perspective chrétienne. M^{me} Aubain se complaît comme le pharisien à ses propres qualités.

(93) Le pharisien, debout, priait ainsi en lui-même: O Dieu, je te rends grâces de ce que je ne suis pas comme le reste des hommes, qui sont ravisseurs, injustes, adultères, ou même comme ce publicain.

Je jeûne deux fois la semaine, je donne la dîme de tous mes revenus (Luc, 18,11).

Tournons nous maintenant vers les effets déclenchés par nos signes de ponctuation. J'ai dans d'autres publications affirmé que les points d'exclamation et les points d'interrogation sont des signes de DIL, emboîtant le pas de Banfield et de bien d'autres. Ce n'est là pourtant qu'une vérité toute relative. Les deux signes peuvent parfaitement se trouver dans le discours rhétorique que je viens d'analyser. On en trouve également dans *un Cœur simple* :

(94) Bourais leva les bras, il éternua, rit énormément; une candeur pareille excitait sa joie; et Félicité n'en comprenait pas le motif, – elle qui s'attendait peut-être à voir jusqu'au portrait de son neveu, tant son intelligence était bornée! (III, p. 30).

ou bien un autre endroit où Flaubert montre sa griffe :

(95) Un événement considérable surgit : le mariage de Paul.

Après avoir été d'abord clerc de notaire, puis dans le commerce, dans la douane, dans les contributions, et même avoir commencé des démarches pour les Eaux et forêts, à *trente-six ans, tout à coup, par une inspiration du ciel*, il avait découvert sa voie : l'enregistrement ! et y montrait de si hautes facultés qu'un vérificateur lui avait offert sa fille, en lui promettant sa protection (IV, p. 63 s.).

Au risque d'insister lourdement, je signale que les faits décrits comme extraordinaires dans la phrase soulignée résumant la carrière normale d'un bourgeois de province. L'ironie provient ici plus précisément du procédé qui travestit des faits triviaux dans le grand style.

On trouve aussi dans une forme mixte où les questions et exclamations rhétoriques peuvent être attribuées à la fois à l'auteur et à Félicité :

(96) [...] enfin, il (Loulou, le perroquet) se perdit.

Elle l'avait posé sur l'herbe pour le rafraîchir, s'absenta une minute ; et, quand elle revint, plus de perroquet ! (IV, p. 54).

Ou bien sous forme plus irréfléchie :

(97) Le fauteuil de Madame, son guéridon, sa chaufferette, les huit chaises, étaient partis ! La place des gravures se dessinait en carrés jaunes au milieu des cloisons. Ils avaient emporté les deux couchettes, avec leurs matelas, et dans le placard on ne voyait plus rien de toutes les affaires de Virginie ! Félicité remonta les étages, ivre de tristesse (IV, p. 65).

soit pour souligner sa préoccupation pour les autres ou pour Dieu, si on accepte que le perroquet empaillé soit à *la fois* un objet ridicule et l'expression du Saint-Esprit :

(98) Les oppressions et la fièvre augmentaient. Félicité se chagrinait de ne rien faire pour le reposoir. Au moins, si elle avait pu y mettre quelque chose ! Alors elle songea au perroquet. Ce n'était pas convenable, objectèrent les voisines. Mais le curé accorda cette permission ; elle en fut tellement heureuse qu'elle le pria d'accepter, quand elle serait morte, Loulou, sa seule richesse (IV, p. 68).

Comme le dit Flaubert :

(99) comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides, puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles. » (*Madame Bovary*, II,12.

p. 178 s.).

J'ouvre une parenthèse : le perroquet pourrait d'ailleurs concentrer la problématique du conte, réunissant en symbole l'intérieur et l'extérieur, l'âme et la société. Car à y regarder de près, Flaubert n'a pas changé dans son évaluation du fait social. L'entourage de Félicité lui offre très peu de choses ; elle est exploitée comme la servante de Comices Agricoles, Flaubert n'en fait pas un secret. Elle fixe sa foi sur un objet ridicule, mais tout cela ne lui enlève pas sa grandeur. On dirait, avec Kierkegaard, que la foi suffit à transformer un faux dieu en Dieu.²⁴

Les points d'interrogation (dans le DIL, je le rappelle) sont moins nombreux, six en tout et pour tout, contrairement à *Madame Bovary*. Une occurrence est à mettre sur le compte du brave Fabu que Félicité avait soupçonné d'avoir tué Loulou :

(100) – « Pardonnez-moi », dit-elle avec un effort pour étendre le bras, « je croyais que c'était vous qui l'aviez tué ! »

Que signifiaient des potins pareils ? L'avoir soupçonné d'un meurtre, un homme comme lui ! et il s'indignait, allait faire du tapage. – « Elle n'a plus sa tête, vous voyez bien ! ».

Les autres sont bien attribuables à Félicité, mais elles rendent soit ses réflexions religieuses

(101) Pourquoi l'avaient-ils crucifié, lui qui chérissait les enfants, nourrissait les foules, guérissait les aveugles et avait voulu, par douceur, naître au milieu des pauvres, sur le fumier d'une étable ?

soit ses préoccupations pour son neveu, parti au long cours :

(102) A cause des cigares, elle imaginait La Havane un pays où l'on ne fait pas autre chose que de fumer, et Victor circulait parmi les nègres dans un nuage de tabac. Pouvait-on « en cas de besoin » s'en retourner par terre ? A quelle

²⁴ Dersom En, der lever midt i Christendommen, gaaer op i Guds Huus, i den sande Guds Huus, med den sande Forestilling om Gud i Viden, og nu beder, men beder i Usandhed; og naar En lever i et afgudisk Land, men beder med Uendelighedens hele Lidenskab, skjøndt hans Øie hviler paa en Afguds Billede: hvor er saa meest Sandhed? Den Ene beder i Sandhed til Gud, skjøndt han tilbeder en Afgud; den Anden beder i Usandhed til den sande Gud, og tilbeder derfor i Sandhed en Afgud (*Afsluttende uvidenskabeligt efterskrift*, II,2, kap. 2).

distance était-ce de Pont-l'Évêque ? Pour le savoir, elle interrogea M. Bourais. soit une question provoquée par un simple étonnement, lors du retour de Loulou ou par sa mort.

(103) [...] un poids léger lui tomba sur l'épaule, Loulou ! Que diable avait-il fait ? Peut-être qu'il s'était promené aux environs !

et :

(104) Un matin du terrible hiver de 1837, qu'elle l'avait mis devant la cheminée, à cause du froid, elle le trouva mort, au milieu de sa cage, la tête en bas, et les ongles dans les fils de fer. Une congestion l'avait tué, sans doute ? Elle crut à un empoisonnement par le persil ; et, malgré l'absence de toutes preuves, ses soupçons portèrent sur Fabu.

J'ai cité les six seuls exemples de points d'interrogation en DIL. Alors que conclure ?

On a vu qu'il y a dans *un Cœur simple* un écart notable entre points d'interrogation et les points d'exclamation : 6 occurrences de points d'interrogation contre 22 de points d'exclamation. Je rappelle que les deux signes de ponctuation sont compatibles avec le point de vue de l'auteur aussi bien qu'avec le point de vue du personnage. Ce fait ne doit pourtant pas cacher la différence que j'ai signalée : le point d'interrogation thématise le contenu propositionnel ; si on se demande quelque chose, on en a conscience. Le point d'exclamation par contre peut certes accompagner la conscience thématique, mais il accompagne tout aussi bien la conscience irréfléchie, il souligne bien un sentiment qui, pour être fort, n'est pas nécessairement conscient.²⁵ Ce signe s'adapte donc à

²⁵ C'est notamment le cas pour les deux célèbres *Il fallut (se séparer/descendre)* de Madame Bovary sur lesquels se sont penchés de nombreux chercheurs, y compris nous-mêmes. Ils sont peut-être un peu moins étonnants qu'on ne le pense : cf. l'exemple suivant, pourtant sans point d'exclamation :

« [...] il n'eut pas la force, au commencement de la soirée, de se plonger dans la société. En parlant, il allait perdre la moitié de son bonheur. Dix heures sonnèrent : il fallut absolument se montrer. Par bonheur il trouva la loge de la maréchale remplie de femmes, et fut relégué près de la porte, et tout à fait caché par les chapeaux ». Stendhal : *Le Rouge et le Noir* II,30, p. 422).

Stendhal ne met pas le point d'exclamation, mais sinon l'exemple est parallèle à ceux de Flaubert ; L'absence notamment de pronom personnel (*il fallut* au lieu

merveille à la description de Félicité qui, contrairement à Emma, pense plus aux autres qu'à elle-même. Les points d'exclamation suffisent à souligner ce qu'éprouve Félicité, sans lui faire ruminer, à l'instar d'Emma, le désespoir de son existence (et au fait, elle ne désespère pas !)

Flaubert, agnostique, voire même athée, qu'importe, a réussi à nous suggérer ce qu'est la sainteté. Elle comprend certes les 'œuvres' (ne rallumons pas la vieille polémique entre Catholiques et Protestants ! Félicité fait d'ailleurs des œuvres de charité en abondance), mais également l'esprit. Félicité ne pense pas à elle-même. Elle n'est pas égoïste mais, au fond Emma Bovary ne l'est pas non plus, au fond.

Ce qui les distingue, c'est que Félicité n'est pas non plus égocentrique. Son moi n'est pas au centre de ces préoccupations, comme c'est le cas d'Emma. Et toutes les bonnes œuvres qu'elle fait, toutes les privations qu'elle souffre, n'arrivent jamais à remplir son âme. Or, comment représenter une telle attitude ? Beaucoup de romanciers chrétiens y ont échoué, plus ou moins, il est vrai. La difficulté consiste à exprimer l'expérience de Félicité, tout en évitant l'égoïsme, la délectation – douce ou morose – à ses propres qualités ou malheurs, le fait de coller à sa propre image.

Qu'on prenne cette phrase étonnante :

(105) La bonté de son cœur se développa.

Flaubert a l'autorité (autorité créée par la partie du conte qui précède) pour la faire passer.

Et abîmons-la par une des petites manipulations textuelles pour lesquelles notre groupe est si mal famé :

(105a) La bonté de son cœur se développait ! sentait-elle.

Une Emma aurait presque pu penser ou dire cela ! La différence entre les deux versions saute aux yeux ; c'est la réflexivité.

La sainteté selon Flaubert est donc l'absence d'égoïsme, ce qui d'ailleurs faisait partie de son esthétique, de sa pratique littéraire. L'absence de l'auteur, qu'il préconisait, n'était certainement pas à

de *il lui fallut*) manque ici comme dans les exemples de *Madame Bovary*.

comprendre comme une attitude technique, comme la majorité des ses épigones et critiques l'ont compris : c'était la préoccupation de ne pas vouloir imposer un moi d'auteur égocentrique (comme il en trouvait chez les romantiques, Louise Collet, entre autres, sa maîtresse pendant de longues années).

Pour la méthodologie, il me semble qu'il existe une différence notable entre les deux signes de ponctuation étudiés. Le point d'interrogation thématise (presque ?) nécessairement, le point d'exclamation peut certes thématiser, mais sans nécessité.

Enfin, j'espère avoir donné avec cette petite analyse un exemple qui montre que le fond, le 'contenu' est souvent convoyé par la forme artistique et n'existe pas sans elle.

Quelques jalons pour mesurer l'évolution depuis Flaubert du monologue intérieur en discours indirect libre.

On sait que l'utilisation du discours indirect libre est devenue un procédé des plus utilisés à la fin du XIX^e siècle et pendant tout le XX^e. Mais, ce discours indirect libre est progressivement réduit à quelques emplois typiques. Chose plus curieuse, c'est Flaubert lui-même qui commence cette simplification.

Pour un article antérieur (Nølke & Olsen, 2000b), j'avais fait un peu de bricolage statistique. J'avais essayé de trier les différents contextes de *donc* dans quatre romans : *Madame Bovary* et *l'Éducation sentimentale* de Flaubert, *l'Argent* de Zola et *A Rebours* d'Huysmans.

L'établissement de cette petite statistique avait originellement pour but de faciliter une étude du connecteur *donc* et, notamment répondre à la question : qui raisonne, de l'auteur ou du personnage.

Puis je me suis aperçu que la distribution de l'aspect des verbes dans la phrase précédant *donc* et dans celle contenant ce connecteur pouvait dire quelque chose sur la fonction et l'extension du DIL et, surtout, de sa fonction dans le récit.

J'ai ici remplacé *l'Argent* et *A Rebours* par deux romans de Zola, *l'Assommoir* qui marque l'irruption du DIL pour caractériser le milieu

ouvrier de Gervaise et Copeau et *le Docteur Pascal* où Zola crée deux porte-parole pour exprimer ses convictions, également en DIL. Un DIL donc plutôt discordant opposé à un DIL concordant.

Dans les schémas, je note l'aspect du verbe d'abord dans la phrase principale précédant *donc* (homologuant l'infinitif qui n'est pas clairement du DIL et le participé présent à une principale à l'imparfait) :

(106) Mais comment dire un insaisissable malaise, qui change d'aspect comme les nuées, qui tourbillonne comme le vent? Les mots lui manquaient donc, l'occasion, la hardiesse (*Madame Bovary*, I,7 ; p. 38).

Puis je note l'aspect dans la phrase contenant *donc*. Il s'agit d'un triage approximatif. Ainsi, pour ne donner qu'un exemple, dans le PS-DONC-PS, ce serait en principe l'auteur qui raisonne sur des faits. Seulement voilà : les faits peuvent, de par la contagion stylistique, provenir du système de valeur du personnage. C'est donc l'auteur qui raisonne, mais sur les prémisses – fausses – du personnage :

(107) Emma fut intérieurement satisfaite de se sentir arrivée du premier coup à ce rare idéal des existences pâles, où ne parviennent jamais les cœurs médiocres. Elle se laissa donc glisser dans les méandres lamartiniens, écouta les harpes sur les lacs, tous les chants de cygnes mourants, toutes les chutes de feuilles, les vierges pures qui montent au ciel, et la voix de l'Eternel discourant dans les vallons. (*Madame Bovary*, I,6 ; p. 36).

Dans le schéma qui suivra je propose donc le classement suivant, provisoire et à titre de suggestion :

(1) récit-*donc*-récit ((1-4) : un *donc* encadré dans un récit d'auteur. C'est une forme traditionnelle qui se passe de commentaire.

(2) DIL-*donc*-DIL (5) = discours indirect libre (pensée) = monologue narrativisé dans la phrase contenant *donc*, ainsi que dans la phrase précédente.

(3) DIL-*donc*-récit (6) = discours indirect libre (de pensée) = monologue narrativisé, dans la phrase précédant *donc*. La phrase contenant *donc* est en narration ou psycho-récit. L'auteur enchaîne sur un DIL.

(4) récit-*donc*-DIL (7-10) = discours indirect libre pensée, monologue narrativisé dans la phrase contenant *donc*, récit dans la phrase précédente.

Sous la forme du passé simple suivi de l'imparfait, ce type est très fréquent. La plupart des exemples cités par Bally et Lips en relèvent.

(5) Le nombre total d'occurrences de *donc* (11)

(6) le nombre d'occurrences des *donc* figurant dans les questions rhétoriques ; *qui donc, quoi donc* etc. (12).

(7) Le DIL de parole (13).

(8) les *donc* réalisant la fonction 'reprise' : *je disais donc* (14).

(9) le total des *donc* attribuables aux personnages principaux (15).

		<i>Madame Bovary</i>	%	<i>Éducation sentimentale</i>	%
1	PS-donc-PS	13	19,70	5	10,64
2	PS-donc-IMP	3	4,55	0	0,00
3	IMP-donc-PS	16	24,24	3	6,38
4	IMP-donc-IMP	7	10,61	0	0,00
5	DIL-donc-DIL	9	13,64	12	25,53
6	DIL-donc-PS	7	10,61	4	8,51
7	IMP-donc-DIL	4	6,06	4	8,51
8	PS-donc-DIL	2	3,03	13	27,66
9	PS-RÉPLIQUE-donc-DIL	3	4,55	6	12,77
10	IMP-RÉPLIQUE-donc-DIL	2	3,03	0	0,00
11	nombre d'occurrences	66	100,02	47	100,00
12	quand, qui, quoi, où, comment, que(l), était-ce	14	14,93	13	27,66
13	DIL parole	5	7,58	8	17,02
14	reprise	9	17,91	0	0,00
15	Emma/Frédéric	32	48,48	39	82,98

		<i>L'Assommoir</i>	%	<i>Docteur Pascal</i>	%
1	PS-donc-PS	0	0,00	1	2,08
2	PS-donc-IMP	0	0,00	1	2,08
3	IMP-donc-PS	0	0,00	3	6,25
4	IMP-donc-IMP	1	3,70	0	0,00
5	DIL-donc-DIL	12	44,44	24	50,00
6	DIL-donc-PS	1	3,70	1	2,08
7	IMP-donc-DIL	5	18,52	10	20,83
8	PS-donc-DIL	7	25,93	8	16,67
9	PS-RÉPLIQUE-donc-DIL	1	3,70	0	0,00
10	IMP-RÉPLIQUE-donc-DIL	0	0,00	0	0,00
11	nombre d'occurrences	27	100,00	48	99,99
12	quand, qui, quoi, où, comment, que(l), était-ce	7	25,93	13	27,08
13	DIL parole	9	33,33	7	14,58
14	reprise	6	22,22	0	0,00
15	Gervaise	20	74,07		0,00

Que conclure ? Je ferai d'abord une comparaison entre *Madame Bovary* et *l'Éducation sentimentale*. Les statistiques permettent de constater que :

- le *donc* – hors répliques – est plus fréquent dans *Madame Bovary* que dans *l'Éducation sentimentale*, et cela dans une proportion de 73 à 40 (Nølke et Olsen 2002b, p. 153).
- il en va de même pour les conclusions de l'auteur sur le DIL (proportion 24,24 à 6,38)

Dans *l'Éducation sentimentale* prévalent :

- le DIL reprenant le récit (proportion 3,03 à 27,66)
- le *donc* englobé dans le DIL (proportion 13,64 à 25,53)
- le DIL de parole (proportion 7,58 à 14,89)
- les « Qui donc ? » sont proportionnellement deux fois plus nombreux que dans *Madame Bovary*
- dans *l'Éducation sentimentale* Frédéric est bien plus souvent personnage-guide qu'Emma dans *Madame Bovary*. (proportion 48,48 à 82,98). Cela s'explique en partie par le fait que dans ce dernier

roman d'autres personnages (Charles, Léon, Rodolphe) accèdent par passages au rang de personnages-guides.

Curieusement l'auteur tend à disparaître, non pas dans *Madame Bovary*, mais dans *l'Éducation sentimentale*. Une des faiblesses de ce roman est d'ailleurs les rapports troubles entre Frédéric et l'auteur.

On en vient à se demander dans quelle mesure Flaubert est son propre épigone et dans quelle mesure *l'Éducation sentimentale* inaugure le naturalisme. C'est un roman ambitieux, le roman d'une génération et qui prétend faire le point et conclure de façon presque métaphysique (échec de l'amour et de la politique le même jour). C'est certes un des romans les plus importants de la seconde moitié de son siècle, mais il se trouve aux prises avec de difficiles problèmes formels (cf. Sarraute 1986, p. 76, Ullman 1964, p. 115).

On a noté l'ambivalence de Flaubert devant Frédéric Moreau, le protagoniste du roman. Si Emma avait à la fois tout à fait tort et tout à fait raison (son entourage ne vaut rien, peut-être à l'exception de Charles), Frédéric a partiellement raison, partiellement tort. On sent de la part de l'auteur une alternance, mi-participation, mi-rejet. Cette attitude se manifeste peut-être dans un certain laisser-aller de la reproduction des pensées de Frédéric. Par rapport à *Madame Bovary*, je viens de noter des traits qui indiquent une extension du DIL et qui pointent vers le naturalisme.

A propos de Flaubert et le naturalisme, encore un mot : Le DIL utilisé aussi bien pour le discours rapporté que pour le monologue intérieur poursuit sa progression. D'abord le nombre total des *donc* augmente, de *La Curée* (1871), premier roman des *Rougon-Macquart*, jusqu'à *l'Assommoir* (1877) et au *Docteur Pascal* (1891) dans la proportion de 12 – 20 – 71 (v. les statistiques). La montée des *donc* porte à croire que le texte raisonne. Mais qui, de l'auteur ou des personnages ? A y regarder de plus près (v. schéma ci-dessus), on s'aperçoit que le taux des *donc* englobés dans le DIL est impressionnant (44,5% dans *l'Assommoir* et 50% dans *le Docteur Pascal*). Seulement la proportion des *donc* distingue fortement les deux romans ; elle progresse de 20 à 71. Dans *le Docteur Pascal*, comme déjà dans *l'Argent*, on le sait d'ailleurs, ce DIL raisonneur

est en très grande partie le fait des porte-parole de l'auteur ; c'est donc un DIL concordant alors que dans *l'Assommoir* un DIL de moindre extension sert surtout à rendre les raisonnements et les paralogismes des personnages, de façon à les caractériser tout en se dissociant d'eux. C'est donc un DIL plutôt discordant.

On note un phénomène curieux : *Germinal*, *l'Assommoir*, *l'Argent* et *le Docteur Pascal* décrivent une courbe croissante de *donc*. Or, un raisonnement appelle facilement le *donc* et déjà dans *Germinal* il y a des raisonnements politisants. Zola raisonnerait ainsi de plus en plus par personnage interposé, par porte-parole. Ce procédé, qui caractérise *Le Docteur Pascal*, le roman qui clôt *Les Rougon-Macquart*, se fait sentir tout autant dans *L'Argent*, avant-dernier roman des *Rougon-Macquart*.

Je terminerai cette partie sur un exemple curieux qui fait voir tout le raffinement du tissu stylistique de Flaubert. Dans l'exemple suivant, on peut rattacher la conclusion apportée par *donc*, soit à « Elle confondait », psycho-récit de l'auteur, soit au DIL d'Emma commençant par « Ne fallait-il pas à l'amour [...] une température particulière ». En même temps, et de façon indistinguible, l'auteur explique la confusion d'Emma et laisse l'héroïne manifester un paralogisme.

(108) Paris, plus vague que l'Océan, miroitait donc aux yeux d'Emma dans une atmosphère vermeille. La vie nombreuse qui s'agitait en ce tumulte y était cependant divisée par parties, classée en tableaux distincts. Emma n'en apercevait que deux ou trois qui lui cachaient tous les autres, et représentaient à eux seuls l'humanité complète.[...] Quant au reste du monde, il était perdu, sans place précise, et comme n'existant pas. Plus les choses, d'ailleurs, étaient voisines, plus sa pensée s'en détournait. Tout ce qui l'entourait immédiatement, campagne ennuyeuse, petits bourgeois imbéciles, médiocrité de l'existence, lui semblait une exception dans le monde, un hasard particulier où elle se trouvait prise, tandis qu'au-delà s'étendait à perte de vue l'immense pays des félicités et des passions. Elle confondait, dans son désir, les sensualités du luxe avec les joies du cœur, l'élégance des habitudes et les délicatesses du sentiments. Ne fallait-il pas à l'amour, comme aux plantes indiennes, des terrains préparés, une température particulière? Les soupirs au clair de lune, les longues étreintes, les larmes qui coulent sur les mains qu'on abandonne, toutes les fièvres de la chair et les langueurs de la tendresse ne se séparaient donc pas du balcon des grands châteaux qui sont pleins de loisirs, d'un boudoir à stores de soie avec un tapis bien épais, des jardinières remplies, un lit monté sur une estrade, ni du

scintillement des pierres précieuses et des aiguilles de la livrée.” (*Madame Bovary*, I,9 ; p. 60s).

Je peut donc tirer une conclusion partielle : Le DIL, j’ai déjà évoqué ce truisme, est indéniablement polyphonique, mais il n’est pas en lui-même fortement dialogique. Il faut pour cela que d’autres éléments entrent en jeu, comme chez Flaubert qui dans *Madame Bovary* du moins oppose presque systématiquement la voix du personnage à celle de l’auteur.

Mais la plupart du temps sensations, discours et pensées rapportées ne font qu’appartenir à l’univers fictif : le plus souvent la conscience caractérise les personnages tout comme leur apparence physique. Il y a à cela des exceptions. Ainsi dans les cas où le lecteur commence à questionner la crédibilité d’un récit pour essayer de restructurer l’information transmise. Je fais ici abstraction des romans modernes qui mettent en doute l’‘illusion référentielle’ (illusion qui n’a eue qu’une existence toute relative) pour n’évoquer que ceux qui ne demandent qu’une réinterprétation, et j’ai donné l’exemple du somnambulisme (cf. p. 62). Reste à savoir si de tels cas de réinterprétation et d’indéniable polyphonie méritent le terme de dialogisme. Seul Dostoïevskij soulève le problème que pose le dialogisme refusé.

Il vaut peut-être mieux réserver ce terme aux cas où un récit oppose des discours différents (le bovarysme et le discours rapporté et, peut-être à des procédés spécifiques tels le dédoublement des consciences chez Sarraute (seulement, cet auteur nie par son parti pris presque technique pour la ‘sous-conversation’ la possibilité d’un dialogisme authentique).

Le mot bivocal et le DIL

Selon une observation courante, le DIL accepte couramment la contagion stylistique à tel point que la contagion stylistique est un indice pour interpréter un énoncé comme un DIL (et non pas comme un énoncé d’auteur).

L’utilisation d’un terme appartenant à un personnage ou à un interlocuteur signale en effet souvent le DIL mais pas toujours sans possibilité de doute :

(109) Mon pauvre Caro,

Laporte, qui est venu déjeuner avec moi, ne m'a pas ramené Julio, parce que « ce pauvre petit » est malade, et qu'il ne veut me le rendre qu'en bon état (Correspondance p. 16 Croisset, dimanche, 4 heures 18 mai 1873).

Flaubert résume-t-il les paroles de Laporte ou les cite-t-il ? Peut-on même être absolument sûr que c'est Laporte qui a prononcé : « ce pauvre petit » ? L'expression pourrait également appartenir au code du vocabulaire commun à Caro et Flaubert. Et nous trouvons souvent des passages où, moyennant la contagion stylistique la parole d'auteur se mêle à celle du personnage, sans passer pour autant jusqu'au DIL.

Le DIL et le DIR – dire et montrer ?

Vološinov a voulu statuer une différence de nature entre le DIL et le DIR, le DIR focalisant sur le contenu, le DIL sur la forme (p. 125 s.). Il distingue dans le DIR deux tendances, une 'objecto-analytique' et une 'verbalo-analytique'. La seconde peut contenir des citations, que pourtant, selon cet auteur, il faudrait de préférence mettre entre guillemets ou, à la lecture, signaler par une tonalité différente. (p. 126 s./p. 178 s.). Et il constate que la première forme est rare dans la littérature russe (il écrit en 1930), alors que la seconde est répandue. Ce fait serait dû au peu de cartésianisme dans la culture russe. Le manque de concordance des temps dans le système verbal aurait également joué un rôle. Si j'é mets quelques réserves devant ces explications, c'est que bien d'autres langues se trouvent dans le même cas.

Banfield lui emboîte le pas : « In indirect speech, only the content of the speech act is reported ; its form is not reproduced (p. 41) » ou bien : « Can we maintain the claim that expression cannot be indirectly quoted ? » (p. 52.).

Banfield travaille dans une perspective de grammaire transformationnelle et la thèse principale du premier chapitre de son ouvrage, c'est que le discours direct (direct speech) n'est pas dérivable. Je passe sur ce point qui ne concerne pas mon propos actuel. Ce qui importe ici, c'est le rapport entre le DIL et le DIR.

J'ai examiné de plus près les exemples déclarés impossibles par Banfield et Vološinov, les soumettant à une épreuve simpl(ist)e, celle de les traduire en danois. Elles se distribuent à peu près en deux groupes, avec quelques cas douteux. Un premier où les exemples restent impossibles, un autre où ils deviennent fort acceptables. D'abord un groupe qui a trait à l'ordre des mots dans les subordonnées. Ainsi

(110) *The consul asked himself, why then should he be sitting in the bathroom'.

variante de :

(110a) The consul asked himself, 'Why then should I be sitting in the bathroom' (Banfield 1982, p. 29).

serait acceptable en danois moderne. Le danois parcourt, en effet, une évolution qui rend dans bien des cas caduque un ordre des mots obligatoire dans les subordonnées. Il semble que, à un niveau moins acceptable, quelque chose de pareil se produise en français parlé. Banfield elle-même enregistre des exceptions pour des variantes de l'anglais, l'irlandais par exemple. Un exemple français qui sera également acceptable en danois moderne, du moins pour certains, et peut-être aussi en français parlé :

(111) *Frédéric se posa la question comment expliquerait-il son séjour .

La dislocation à droite (right dislocation) est également acceptable en danois, même tout à fait standard :

(112) *Le jeune homme répliqua qu'il avait donc raison, ce grand fat.

transformation de :

(112a) Le jeune homme répliqua: Il avait donc raison, ce grand fat.

de même la focalisation :

(113) *Clarissa insisted that absurd, she was.

transformation de :

(113a) 'Absurd, she is', Clarissa insisted.

En français parlé, on trouve même une subordonnée exclamative, comme:

(114) on a tendance à dire que ah c'est l'usage commercial (cité par Andersen p. 203).

ce qui rendrait acceptable l'exemple de Banfield :

(115) Charles s'exclama qu'(ah!) elle serait jolie.

Notons toutefois qu'on cherche à expliquer cette sorte d'exemples comme anormaux.

En danois les répétitions et hésitations vont fort bien dans le DIR, à condition, peut-être, d'éviter la rencontre de deux connecteurs, comme « at, men », (que mais). L'exemple suivant serait donc correct en traduction :

(116) *Gerty revealed that she had paid three and eleven for those stockings on the Tuesday, no the Monday before Easter.

Ces remarques ne prouvent évidemment pas que les exemples seraient acceptables en anglais, mais elles posent une question quant au niveau d'acceptabilité sur laquelle je reviendrai brièvement (cf. p. 115).

Par contre d'autres exemples seraient impossibles en danois aussi. Ils semblent concerner la deixis primaire, celle de l'auteur : 'direct address' (adverbiaux s'adressant à un destinataire).

La distinction principale de Banfield est celle entre l'expression et la phrase (E vs S). Pour introduire une expression, on ne peut se servir que d'un verbe de communication, alors qu'un verbe de conscience peut s'utiliser dans une phrase parenthétique.

Comparer avec d'autres langues serait ici oiseux, puisque la possibilité ou l'impossibilité d'un verbe à introduire une expression ne prouverait strictement rien : il suffirait de re-classifier ce verbe, respectivement comme un verbe de communication ou un verbe de conscience (v. Banfield 1982, p. 45 s.).

Ce qui précède n'a au fond montré que 'la langue' est parfois difficile à définir, qu'elle ne rend parfois pas compte de certaines 'paroles'. L'essentiel du débat ne s'engage qu'avec l'assertion que l'expression ne peut être citée indirectement et que, dans le discours indirect rapporté, nous n'avons accès qu'à son contenu, non pas à sa forme (Vološinov, p. 125). Il suffit de discuter les 'adjectifs de qualité', c'est-à-dire les

mélioratifs et péjoratifs. D'après Banfield, si de tels adjectifs ne sont pas placés entre guillemets (1982, p. 56), ils doivent exprimer l'opinion du locuteur rapporteur (même s'ils ont pu être prononcés par le locuteur cité). Mais, nous l'avons vu, cette indication est faible ; l'auteur peut l'omettre pour de multiples raisons, p. ex. par le fait que l'hiatus entre l'expression citée et le langage de l'auteur est trop évident. Banfield admet que ces adjectifs ont pu être utilisés par le locuteur cité, mais elle veut qu'ils expriment l'évaluation du locuteur primaire, de l'auteur. Mais ne suffit-il pas qu'il y ait contradiction de l'évaluation pour donner l'éveil au lecteur ? Bakhtine cite l'exemple suivant (que je rend en français) :

(117) a. John a dit que ce crétin de docteur est un génie.

b. John a dit : « ce crétin de docteur est un génie ».

et elle voudrait que (b) serait contradictoire. Le locuteur primaire, si j'ai compris, assumerait deux évaluatifs, contradictoires en effet : *crétin*, et *génie*. J'admets que l'exemple est quelque peu bizarre, mais est-il impossible ? Ne suffit-il pas – pour (a) aussi bien que (b) – que le locuteur primaire, dans (a) ou John, dans (b) utilise *ce crétin de docteur* comme une citation, donc qu'il y ait contagion stylistique ? Banfield semble envisager cette analyse, puisqu'elle voudrait, comme je viens de le signaler, qu'on mette toujours les guillemets. Or cela n'est pas le cas.

Ce point est pour moi de la plus haute importance, puisque j'ai avancé que la contagion stylistique (cf. p. 22) se trouve partout, donc également en DIR. Un évaluatif (ou adjectif de qualité) peut donc fort bien, selon moi, ne rapporter que l'évaluation du locuteur cité, sans que l'auteur n'assume le moins du monde une telle évaluation. Je transforme :

(117) c. John a dit que ce crétin de docteur est venu.

En citant John, je n'assume pas nécessairement le qualificatif. Je peux laisser jouer la contagion stylistique (John seul penserait que le docteur est un crétin), mais il faut pour cela une situation énonciative qui s'y prête. Or la littérature en crée de merveilleuses ; plus un écrivain est sûr de son style et plus il peut jouer sur la contagion stylistique. Souvent je me dis : Flaubert n'aurait jamais laisser passer tout simplement sans

avertissement telle expression, mais l'avertissement se trouve souvent dans le contexte fictif, et parfois dans de codes que les lecteurs modernes ont oubliés.

Banfield ne donne que très peu d'exemples. Mais examinons le suivant (je présume que les Démocrates sont favorables à la taxation des compagnies pétrolières et que les Républicains s'y opposent).

(118) The Republican candidate told the nation that the damned oil companies should be taxed.

(le candidat républicain dit à la nation que les sacrées compagnies pétrolières devaient être imposées).

Plaçons d'abord un démocrate comme locuteur-rapporteur. Oui, le démocrate est probablement d'accord, c'est lui qui pense ou dit 'damned'. Laissons maintenant, avec un petit changement, la place du locuteur-rapporteur au Républicain :

(118a) The Democrat candidate told the nation that the damned oil companies should be taxed.

(le candidat démocrate dit à la nation que les sacrées compagnies pétrolières devaient être imposées).

Selon moi l'évaluation péjorative doit être attribuée au Démocrate cité et non pas au républicain citant, puisque le républicain ne trouve pas les compagnies *damnées*. Il y a contagion stylistique, presque assurément.

Il faut bien saisir cette différence. La contagion stylistique appartient souvent à la deixis secondaire : celle d'un personnage ou d'une autre voix évoquée, mais elle peut se présenter ponctuellement, sans deixis autrement marquée) alors que les expressions suivantes, pronoms personnels et termes de parenté, appartiennent au locuteur primaire. Dans :

(119) Œdipe dit que Maman était belle.

'Maman' devrait être celle du locuteur, et non pas celle d'Œdipe (comme le remarque Banfield (1982, p. 27) ; mais le littéraire ne saurait s'abstenir de remarquer que nos codes culturels invitent à une autre lecture selon laquelle il s'agirait de la mère d'Œdipe (c'est probablement pourquoi Banfield a choisi cet exemple). Il y a en tout cas, dans cet exemple, un

conflit fort entre instruction linguistique et code culturel (et dans une lecture rapide le code culturel pourrait l'emporter).

Alors que conclure ? Dans toute citation, tout reportage, sont présentes deux voix. Pour aller vite j'ai ramené ici ces deux voix à celle de l'auteur et celle du personnage cité. Cette autre voix, si elle est citée en DIR, peut se ramener au pur contenu, voire au pur résumé donné par le locuteur primaire. J'accorderais même que les évaluatifs sont, *le plus souvent*, le fait de ce locuteur primaire, mais il ne s'agit que d'un cas standard, par défaut.

Si une voix est citée en DIL, les évaluatifs lui appartiennent (cas standard). Mais le DIL peut aller jusqu'à se perdre dans le pur compte-rendu d'auteur. C'est, je le rappelle, une des raisons pourquoi j'ai introduit le terme de proto-DIL : un DIL indécidable, je le rappelle. Du côté personnage, par contre, il est vrai que le DIL peut actualiser les déictiques de temps et de lieu, du moins dans la fiction.

Je pourrais continuer mes variations sur Marcel (cf. p. 40, 54 s.) par un simple :

(120) Marcel alla voir sa mère ; il devait épouser Albertine.

ou bien :

(121) Marcel alla voir sa mère ; il dit qu'il devait épouser Albertine.

Le DIL comme le DIR peuvent se limiter à la teneur des propos. Dans le cas du DIL, les choses deviennent, en plus, à peu près indécidables : qui parle, l'auteur ou Marcel ? Marcel parle-t-il ? ou bien se contente-t-il de penser ? Et, dans ma variation que je modifie de nouveau :

(37a) Marcel alla voir sa mère ; il devait épouser cette affreuse Albertine ;* à l'époque où se déroule notre récit, cette action s'imposait à un garçon honnête (commentaire d'auteur).

qui, de l'auteur ou du personnage, voire de la mère de Marcel qualifie(nt) Albertine d'*affreuse* ?

Du côté de l'expression, il est vrai que le DIL s'ouvre plus que le DIR à l'imitation ; mais tant qu'il s'agit de proto-DIL (forme qu'on obtiendrait

en s'arrêtant à l'astérisque) c'est l'indécision qui règne. Et la contagion stylistique offre au récit d'auteur de faire entendre d'autres voix.

La diffusion du DIL et les différences dans les différentes langues.

Le danois adopte plus facilement dans le DIR la monstration, p. ex. les jurons, mais également les déictiques temporels et spatiaux, et ces divergences se retrouvent dans le langage littéraire (v. Olsen à paraître).²⁶ L'italien, notamment, semble avoir résisté plus que les langues scandinaves et l'anglais, voire même que le français à l'adoption du DIL et surtout à ses variétés rendant la forme d'une parole ou d'une pensée, donc à la contagion stylistique (chez Zola, par contre, on peut mourir en argot, v. exemple (46) et Olsen 2001b, p. 103). Ce retard de certaines langues littéraires pourrait être dû à la rémanence d'une forte tradition aulique, classique, ce qui semble être le cas pour l'italien et le français.

Cette diversité semble corroborée par d'autres observations. Brøndum-Nielsen (1953, p. 38-40) note que les traductions danoises de Smollet contiennent plus de DIL (et de contagion stylistique, ce qui ressort de ses exemples) que les originaux anglais. Mais si le danois accepte le mélange de style plus que l'anglais, le français est encore plus restrictif. Taivalkoski a observé que les traductions françaises de Fielding du XVIII^e siècle n'acceptent que mal le DIL et le DIM (discours indirect mimétique, qui pour moi est simplement le DIR + contagion stylistique, cf. p. 40). Pour expliquer ces faits, Taivalkoski invoque avec raison les normes littéraires. Je suis plus réticent quant à l'explication par les « divergences linguistiques entre l'anglais et le français ». Quoi qu'il en soit, la différence culturelle me semble beaucoup plus importante qu'une éventuelle différence structurale, portant par exemple sur la possibilité d'omettre *that* (*daß* en allemand, et *at* dans les langues scandinaves). Dans le français parlé « le DI (discours indirect) sans *que* » existe (cf. Andersen p. 202 s.). Un troisième facteur, la 'rivalité' d'un traducteur à l'égard du

²⁶ L'adoption des déictiques « hier » et « demain » DIL par les traducteurs étrangers d'Andersen pourrait désigner une courbe décroissante : allemand (qui retient presque tous les déictiques), l'anglais et l'italien.

texte qu'il traduit me semble par contre du plus grand intérêt. Ainsi, les deux traductions d'un roman danois en italien se distinguent fortement quant à l'acceptation des déictiques temporels (Olsen 2001). Et quelquefois, quand on fait une traduction de notre langue maternelle en une langue étrangère, on s'impose une hypercorrection de style.

Longtemps en effet, l'idéal stylistique, du moins pour les genres élevés, a été le cloisonnement des énoncés. On pouvait à la rigueur faire parler des personnages d'une extraction humble dans leur propre langage, à condition de ne pas fondre leur langage avec celui de l'auteur, ce qui commence à se faire avec Flaubert. C'est probablement une des raisons pourquoi la 'contagion stylistique' (cf. p. 22) est d'abord signalé par les italiques ou les guillemets. En règle générale pourtant, dans les genres élevés et moyens du classicisme, même les propos rapportés sont formulés dans le langage standard, sans coloration aucune.

III. Passé simple

Passé simple, imparfait et DIL

Je reprendrai maintenant deux exemples discutés par Ducrot (1980, p. 18 s. et p. 58), et Vuillaume (1998). Je prolonge quelque peu (à partir de l'astérisque) la deuxième citation pour des motifs qui apparaîtront plus tard :

(122) Le bourg était endormi. Les piliers des halles allongeaient de grandes ombres. la terre était toute grise, comme par une nuit d'été.²⁷

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 (*Madame Bovary* II,ii ; p. 79).

(123) 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 ; p. 192).

Ici encore le passé simple peut fort bien exprimer la subjectivité. Ducrot (1980b, p. 19) constate d'abord un indice de subjectivisation : dans l'exemple (122), normalement on aurait attendu : « il *leur* fallut », alors qu'on lit « il fallut ». Il parle à ce propos « d'une sorte de discours

²⁷ Dans les ébauches on trouve :

Léon donnait le bras à Mme Bovary et le poids presque insensible de cette main gantée lui *donnait* au cœur une satisfaction vague, qu'il n'avait jamais eue. Il se cambrait un peu, en marchant, et humait l'air à pleine poitrine....

Mais, la maison du médecin ... [environ identique puis :] Le pharmacien et Léon s'en retournèrent ensemble ... (Flaubert 1936, I, p. 327 s.) [la version finale laisse Emma comme personnage-guide]

indirect libre (beaucoup plus fréquent, et aux formes beaucoup plus souples qu'on ne le croit parfois) ». Je ne suivrai pas Ducrot quant à la terminologie. Pour des raisons formelles (impossibilité d'insérer les déictiques, p. ex. *maintenant*,²⁸ d'ajouter un incise : *pensait-elle*, etc.) et pratiques (ne pas bouleverser une terminologie convenue !) je garderai la définition traditionnelle du DIL. En effet j'attribue plus de poids que Ducrot (p. 58) aux « marques syntaxiques (du DIL) [...] comme l'imparfait ». Et surtout pourquoi toucher à la terminologie convenue sans une nécessité impérieuse ?

Mais l'essentiel est ailleurs : dans la finesse de l'observation. Il faut tenir compte des faits, quitte à modifier la théorie, ce à quoi je m'efforce ici. Or la subjectivisation en plein passé simple est du plus haut intérêt, mais à bien y réfléchir, pas trop étonnante ni rare (V. Olsen 2002 et Nølke & Olsen 2002a et à *paraître*). Ma collègue Lene Schøsler m'a rappelé, à propos de cet exemple, et de quelques autres qui seront cités, qu'il y a une espèce de tension entre la racine verbale imperfective de *falloir*, son 'aktionsart' et son aspect perfectif. Il s'agit ici d'un emploi ingressif. Et ne pourrait-on pas imaginer la citation poursuivie en DIL ? Dans ce cas, le passé simple serait capable de faire irruption dans un DIL, sans l'arrêter, sans constituer un 'signe de clôture'.

Le passé simple pourrait donc accompagner le DIL, non seulement le suivre, conclure là-dessus, mais également s'y insérer. A première vue, la différence entre *fallut* et un *fallait*, également possible, est claire. Dans le premier cas, Emma descend, dans le second cas, on attend le résultat :

(123a) Et il fallait descendre ! il fallait se mettre à table !

De plus, on peut créer une variante sous forme de question et qui exprimerait une conscience réfléchie :

(123b) Fallait-il descendre ? fallait-il se mettre à table ?

²⁸ déictiques se rapportant au 'récit primaire' (c'est-à-dire la fiction) alors que les déictiques peuvent se rapporter au 'récit secondaire' : = au moment du récit où nous (auteur et lecteur) en sommes (v. Vuillaume 1990).

Une question, comme dans la variante (123b) pose évidemment un contenu de conscience de façon explicite.

Un *fallut-il* par contre semble impossible (je n'ai pas trouvé d'exemple de *fallut-il* dans *Discotext*)²⁹ :

(123c)* Fallut-il descendre ? fallait-il se mettre à table ?

Or une conscience qui se questionne est réfléchie. L'exemple montre-t-il que le passé simple est inconciliable avec la conscience réfléchie ?

Le point d'exclamation de l'exemple (123) par contre, pose un petit problème : Banfield (1982, p. 203 s.) compte les exclamations comme signes du SELF (SOI), c'est-à-dire, si je ne me trompe, comme d'une conscience. Mais en est-il nécessairement ainsi ? Le problème se résoudrait facilement si on ne compte plus le point d'*exclamation* comme un signe de conscience réfléchie, mais comme l'expression d'un simple malaise. Un hélas ! n'empêcherait peut-être pas non plus de considérer ces passages comme des expressions de conscience irréfléchie. Et on pourrait également penser que notre exclamation est à mettre au compte de l'auteur, ce qui ajouterait à l'embarras des partisans de l'absence de l'auteur dans *Madame Bovary*, (v. Nølke & Olsen 2000b et c). Je pense donc également que Mellet – dont d'ailleurs l'idée d'interpréter l'imparfait comme une 'énonciation en surimpression' est proche de mes vues – devrait renoncer à exiger que les points d'exclamations soient rayés dans la transposition d'un énoncé de l'imparfait au passé simple (p. 93s. et note 10). Ils sont abondamment attestés dans le discours indirect rhétorique.

Au fond, dans les deux cas cités, narrés au passé simple, Emma n'a pas le temps de réfléchir. Elle éprouve simplement une irruption dans son état d'extrême bonheur ou d'extrême malheur.

Examinons l'alternance des aspects verbaux dans la partie de la citation (123) que j'ai ajouté. L'imparfait et le passé simple alternent de la façon que nous l'enseignent nos grammaires scolaires. Action singulati-

²⁹ Mais les interrogatives en passé simple doivent de toute façon être rares en fiction (en dehors des répliques, dans la littérature, disons avant 1850, plus les pastiches).

ve : « Elle *essaya* de manger ». Commentaire, donnant le sentiment, irréfléchi, en proto-DIL : « Les morceaux l'*étouffaient* ». Événement : « le souvenir de la lettre lui *revint*. » Commentaire, cette fois une réflexion, donc DIL : « L'*avait*-elle donc perdue ? » Puis re-DIL : « il savait tout, c'était sûr ! » suivi par un passé simple : « En effet, il *prononça* ces mots, singulièrement », mais, petite surprise, un passé simple qui s'intègre dans la conscience d'Emma par *en effet*. Emma semble être le 'raisonneur' de ce connecteur (qui peut ici s'analyser un peu comme *puisque*, avec une 'majeure' dans le genre de « une prononciation singulière révèle quelque chose »). De plus *singulièrement* est sans doute à mettre sur le compte de la perception d'Emma (qui n'a pas la conscience tranquille). Elle se dit « il sait tout », après quoi les mots anodins de Charles viennent confirmer son erreur. Précédé d'une virgule, on doit sans doute lire *singulièrement* comme équivalant à *quelle coïncidence !*, moins que *de façon singulière*. Ce passé simple (*prononça*) est donc accompagné d'au moins deux marques de subjectivité.³⁰

La subjectivité est également en jeu, mais de façon plus normale, dans l'exemple cité par Vuillaume :

(124) Emma, le soir, écrivit au clerc une interminable lettre où elle se dégageait du rendez-vous; tout maintenant était fini, et ils ne devaient plus, pour leur bonheur, se rencontrer. Mais, quand la lettre fut close, comme elle ne savait pas l'adresse de Léon, elle se trouva fort embarrassée.

– Je la lui donnerai moi-même, se dit-elle; il viendra (III,1, p. 222 ; Vuillaume, 2000, p. 108).

Certes, Vuillaume (p.108) a raison de constater que le passé simple *se trouva* n'est pas du DIL, mais notons qu'on pourrait le remplacer, sans que le sens global change beaucoup, par *se trouvait* (re-DIL.)

Quant à la position de Vuillaume qui considère le passé simple comme un 'signal de clôture' du DIL (2000, p. 117), elle est acceptable

³⁰ Je saisis l'occasion pour corriger une interprétation que j'ai avancée (Olsen 2002 110 s. et Nølke & Olsen 2002a, p. 111 ss.), où j'avais proposé de voir dans *prononça* un presque équivalent de *avait prononcé*. Il est parfois difficile de ne pas succomber à la rage interprétative !

pour autant qu'on ne peut pas ajouter d'incises, ni d'autres marqueurs de DIL :

(124a) *elle se trouva fort embarrassée, sentait-elle.

Mais le passé simple peut s'intégrer à un passage en DIL. L'événement du verbe narré au passé simple, peut devenir objet pour une conscience et donner matière à réflexion (sans constituer lui-même cette réflexion). D'ailleurs, dans la traduction en certaines langues, nous l'avons déjà dit, la différence entre le passé simple et l'imparfait n'est pas rendue et, même en français, elle n'apporte souvent qu'une nuance subtile, comme par exemple l'irruption de quelque chose dans un état (décrit en DIL).

Les traductions n'ont pas valeur de preuve, mais elles peuvent constituer une mise en garde. Voici une traduction anglaise et allemande et, en note, une, danoise :

(124a) That night Emma wrote an interminable letter, excusing herself from keeping the appointment. It was all over now, and, for their own sakes, it were better for them not to meet. But when the letter was sealed up she was in a quandary, as she did not know Leon's address. « I will give it to him myself, » she said ; « he is sure to come. » (*World Classical Books*, Cd-rom. Traduit par J. Lewis May).

Am Abend schrieb si Léon einen endlosen Brief, in dem sie die Verabredung zurücknahm : Es sei alles aus, und es wäre zum wohle beider, wenn sie sic nicht wiedersähen. Aber als der Brief fertig war, fiel ihr ein, daß sie ja seine Adresse gar nicht wußte. Was tun ?

Ich werde ihm den Brief selber geben, sagte sie sich ; kommen wird er ja (p. 370).³¹

Le traducteur allemand utilise le subjonctif, qui rend la teneur de la lettre, mais qui n'est pas proprement un DIL (cf. p. 75 s) ; *fiel ihr ein* peut très bien être dit par le narrateur (ou le récit), mais avec le *Was tun ?* le

³¹ « Men da hendes brev var færdigt, vidste hun ikke Leons adresse og var således i stor forlegenhed » (Hasselbalch, Copenhague ; trad. N.J. Berendsen, chap. 25, p. 182). Ici aussi war (= was = était). On aurait pourtant pu garder l'aspect, en traduisant : « kom hun i stor forlegenhed », littéralement « elle arriva a un grand embarras ».

récit adopte le DIL ou le discours direct rhétorique, cela est indécidable (cf. p. 85).

Et, pour la citation précédente de *Madame Bovary* :

(122a) 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 (*World Classical Books*, Cd-rom. Traduit par J. Lewis May.).³²

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

La distinction d'aspect a disparu, on le voit. Le proto-DIL n'est donc même pas interrompu en anglais, ni en allemand.

Je propose donc qu'on accepte que le passé simple, n'interrompt pas nécessairement une conscience rendue en proto-DIL. Sur ce point je ne suis pas Banfield. Certes, le passé simple reste exclu pour exprimer une conscience réfléchie, mais ce temps peut rendre les événements qui se présentent à une conscience irréfléchie et il peut s'entrelacer avec la réflexion rendue en DIL (exemple 123).

Banfield (p. 201) cite un passage du début d'*Hérodiade* de Flaubert (deuxième page) :

(125) 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 leur 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.

puis commente : « 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 ».

Soit, mais pourquoi exclure de cette 'conscience' les passés simples *se déchira* et *parurent* ? Le changement d'aspect donne tout simplement la différence entre état et action singulative.

³² 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).

Passons un moment de la linguistique à une psychologie très élémentaire. Un événement qui arrive soudain n'est pas soumis à la réflexion. Tout au plus, la réflexion peut s'en saisir après coup. Dire qu'Hérode perçoit le brouillard, mais non pas son déchirement, n'est-ce pas un peu tiré par les cheveux ? La même question vaut pour les variations d'aspect de l'exemple (34).

Retenons d'abord, comme nous l'apprîmes en classe, que l'alternance entre l'imparfait et le passé simple marque deux plans.³³ A partir de cette vérité communément admise, on veut distinguer entre récit d'auteur (ou récit qui se raconterait lui-même) et une subjectivisation. 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 alternation 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).

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. Je préfère 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 (v. exemple

³³ Dans une certaine mesure ces fluctuations entre états de conscience sont conservés dans les langues germaniques par l' 'Aktionsart' des verbes (ou des verbes avec leurs compléments : manger un/le gâteau vs manger des gâteaux) et le russe peut, dans certains cas jouer sur le cas du complément direct (accusatif vs génitif).

4) ou des points de vue représentés. Et comment concevoir une convocation de plusieurs voix sans une dose de subjectivité ?

- En ce qui concerne la théorie de Banfield (une expression = une voix), pour sa réfutation de la théorie de la voix duelle ('dual voice theory'), un travail d'éclaircissement s'impose également. Je ne vois pas qu'on puisse, sans plus, rejeter la théorie de la voix duelle, mais il s'agit peut-être d'abord de s'entendre. Pourtant Banfield est, dans une certaine mesure, responsable du malentendu, puisque ce n'est que vers la fin de son ouvrage qu'elle introduit la distinction, d'ailleurs très intéressante, entre la conscience réfléchie et la conscience irréfléchie (cette dernière recoupant souvent mon proto-DIL).

L'imparfait et le passé simple peuvent donc, dans mon hypothèse, également rendre la conscience irréfléchie, alors que seul l'imparfait pourrait rendre la conscience réfléchie. Et les *il fallut* par deux reprises pourraient trouver une explication dans le discours rhétorique que j'ai quelque peu développé à partir de Vološinov.

J'ai donc refusé, après quelques hésitations, d'accepter la suggestion de Ducrot de laisser le passé simple figurer dans un DIL. L'exemple construit suivant est présenté par Vuillaume comme un cas-limite (1998, p. 199) :

(126) Pierre m'a conté sa carrière universitaire. Il fut étudiant à la Sorbonne où, au bout de douze ans, il obtint brillamment une licence ès Lettres. Puis il prit l'héroïque décision de s'investir pendant dix ans supplémentaires dans la préparation d'une maîtrise sur le iota souscrit.

certes « je peux me moquer d'un cuistre qui abuse du passé simple en parodiant son langage » et il est possible que « le passé simple (fasse) partie du contenu mentionne (qu'il soit) déjà présent dans les paroles que je rapporte ». Mais cela n'est pas nécessairement le cas. En tant que locuteur reproducteur des paroles d'autrui je suis censé avoir entendu les paroles que je rapporte (c'est en l'occurrence le cas de Vuillaume, quand il construit son exemple).

Mais moi (Olsen) j'occupe la place de l'auditeur et, dans un premier temps, lisant vite, j'ai compris cet exemple autrement : comme une geste parodique : le passé simple peut en effet servir également à parodier le

cuistre rien qu'en faisant de sa vie triviale qu'il a racontée une geste narrée dans le style épique. C'est dans ce cas là un effet de parodie. Dans les récits littéraires, nous ne savons pas ce qu'a entendu l'auteur quand il rapporte des paroles (le « sait-il » lui-même ?). Il est donc souvent possible de comprendre de plusieurs façons.

L'interprétation de Vuillaume, par contre, sert à mettre en relief un autre fait important et passé à peu près inaperçu, à savoir qu'on peut rencontrer le passé simple dans le DIL s'il figure déjà dans les paroles que je rapporte.

J'avais écrit ce qui précède quand je découvris (!) l'exemple suivant :

(127) En préparant une salade de tomates à la mozzarella Valérie me raconta sa vie professionnelle. En mars 1990, trois mois avant le bac, elle commença à se demander ce qu'elle allait faire de ses études – et, plus généralement de sa vie. Après beaucoup de difficulté son frère aîné avait réussi à intégrer l'école de géologie de Nancy ; il venait d'obtenir son diplôme. Sa carrière d'ingénieur géologique se déroulerait probablement dans des exploitations minières, ou sur des plateformes pétrolières, en tout cas très loin de la France. Il avait le goût des voyages, Elle aussi avait le goût des voyages, enfin plus ou moins ; finalement elle décida de faire un BTS [...]

C'était une erreur, elle ne tarda pas à s'en rendre compte (Michel Houellebecq (2001, p. 148).

Il s'agit d'un récit des paroles : celles de Valérie par Michel, le protagoniste, en DIL, dirait-on. Et il n'y a pas ici, à mon sens, ni reportage parodique d'un passé simple de Valérie (qui est un personnage très positif) ni – *a fortiori* – la geste dérisoire de Valérie. Pourquoi alors ne pas utiliser le plus-que-parfait au lieu du Passé simple ? Je ne trouve pas d'explication évidente à ce passage.

Je cite encore un passage tiré du *Temps retrouvé* :

(128) 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 [...] et je compris que j'avais eu doublement raison de renoncer à elle (I, p. 452).

Un DIL, rapportant les paroles de M. de Norpois et introduit par *puisque*, est suivi d'un passé simple *me détourna*, qui pourtant résume les paroles de M. de Norpois (« je ne voudrais pas vous détourner de la littérature »). Ce n'est qu'avec *parla* que le récit reprend. Il s'agit 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 (car M. de Norpois arrive justement, par ces paroles sur la littérature, à en détourner Marcel pour un moment, v. citation 128). Rien de plus facile que de remplacer *détourna* par *détournait*. De plus, une traduction en allemand, anglais ou danois donnerait un DIL pur.

Alors que conclure ? Que les écrivains se prennent des libertés avec le passé simple, temps purement livresque ? Comme je l'ai déjà dit, l'existence du paradigme Benveniste, même assoupli, est contestée par les textes, comme le note Judge (cf. p. 126).

Le paradigme Benveniste

Un mot sur Benveniste. L'affirmation de Benveniste (à propos de l'aoriste, le passé simple) :

« Il s'agit de la présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur [...] » (1966a, p. 239).

prête déjà à confusion. Elle a été déformée et utilisée pour créer une scission étanche où – à mon avis – on est tout au plus en présence d'une tendance et – c'est là le plus grave – elle empêche la recherche même de progresser. D'ailleurs le paradigme de Benveniste, pour autant qu'il ait jamais existé sous la forme nette sous laquelle on le présente, semble déjà en voie de dissolution et une nouvelle forme est en train de s'installer, qui combine première personne, présent et passé simple d'une manière qui reste encore à expliquer (v. Judge). Pour une critique v. aussi Genette (1983 p. 66 s.).

On se prend déjà à douter du bien-fondé d'une distinction trop étanche entre le plan du discours et le plan de l'histoire. On trouve facilement le passé simple combiné avec la première personne. Rien que dans *Le temps retrouvé*, une recherche sur ordinateur donne 13 occurren-

ces (-âmes, -îmes, -ûmes). Banfield pourrait avoir raison d'exclure la deuxième personne (aucune occurrence du pluriel de la deuxième personne dans *Le temps retrouvé*, mais le texte ne s'y prête pas non plus). Un contre-exemple serait pourtant *Les Liaisons dangereuses*, roman par lettres où il y a des occurrences de la deuxième personne du pluriel. Ces formes sont encore fréquentes dans *Les Trois Mousquetaires*, alors qu'elles ne se trouvent plus dans *Madame Bovary*. Quant à l'évolution du passé simple, d'autres phénomènes portent d'ailleurs à croire qu'une étape non négligeable est franchie autour de 1850.

La subjectivité au niveau de l'histoire'

Il faut bien noter que pour Benveniste le DIL n'appartient pas au récit historique. Ce qu'on a tendance à oublier, par contre, c'est que le récit historique s'accommode fort bien de la contagion stylistique, tout comme le fait le DIR (cf. p. 112). Autrement dit, on trouve la contagion stylistique en contexte de passé simple. Et, dans les exemples même cités par Benveniste, Kjersti Fløttum (2000) a mis en évidence toute une série d'expressions subjectives, témoignant donc de la présence d'une subjectivité. Évidemment on peut aller plus loin si, comme c'est mon cas, on veut mettre en doute les affirmations à l'emporte-pièce de Benveniste.

Que dire par exemple du passage qui suit. Le mot *boc* est bivocal. *Ressembla presque* me semble n'être pas très auctorial. Il s'agit probablement de la vision de Charles.

(129) 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*).

Et que dire de la citation suivante :

(130) Faria le reçut assis, évita tout geste compromettant, et parvint à cacher au gouverneur la paralysie qui avait déjà frappé de mort la moitié de sa personne. Sa crainte était que le gouverneur, touché de pitié pour lui, ne le voulût mettre dans une prison plus saine et ne le séparât ainsi de son jeune compagnon ; mais il n'en fut heureusement pas ainsi, et le gouverneur se retira convaincu que son pauvre fou, pour lequel il ressentait au fond du cœur une

certain affection, n'était atteint que d'une indisposition légère (Dumas, A. 1846, t.1 (2), p. 222).

Il me semble difficile de nier que *heureusement* ne soit signe de subjectivité. Mais subjectivité de la part de qui ? On peut, certes, se figurer le narrateur adoptant la crainte de son personnage. Mais on peut, tout autant, attribuer *heureusement* au personnage même, ou bien, aux deux à la fois, ce qui serait ma lecture. Mais il s'agit d'une conscience irréfléchie.³⁴

J'ai également trouvé pas mal déictiques spatiaux, se rapportant à un personnage-guide, en contexte de passé simple (cf. exemple 131).

Le plan de l'histoire, dans toute sa pureté, relève donc probablement de la névrose obsessionnelle – partage de certains historiens qui voudraient narrer l'histoire telle quelle fut (« *wie es eigentlich gewesen*, » selon Ranke, d'illustre mémoire et beaucoup plus intelligent, d'ailleurs, que ses épigones).

Passé simple et déictiques

Il faut ensuite signaler que le récit d'auteur peut même intégrer d'autres signes de subjectivités, p. ex. des expressions déictiques. Les déictiques de temps semblent grosso modo limités à un contexte imperfectif. Des expressions comme *maintenant* ou *aujourd'hui* avec passé simple sont rares en effet et trouvent souvent une explication satisfaisante dans le cadre du 'récit secondaire' (v. note 28).

Par contre, les déictiques spatiaux avec le passé simple sont fréquents. Les déictiques de lieu sont encore plus fréquents. Doležel les signale pour la littérature tchèque (p. 52), et une recherche rapide dans *Discotext* sur *là-bas* fournit de nombreux exemples. Sur les 157 occurrences de *là-bas* trouvées dans *Discotext* rien que pour les *Nouvelles* de Maupassant, on trouve également un nombre considérable de contextes au passé simple.

³⁴ Dans DISCOTEXT, j'ai trouvé une quinzaine d'exemples avec heureusement ou malheureusement accompagnés à au maximum deux mots de distance de fut, furent, eut, eurent et trouva.

(131) En remontant sur un trottoir, les armatures ferrées de ses chaussures encore une fois glissèrent sur le granit, et lourdement, il s'abattit, avec un bruit terrible dans son sac. Des passants le relevèrent, et il se remit en marche plus doucement, jusqu'à la Seine où il attendit une hirondelle. Là-bas, très loin, sous les ponts, il la vit apparaître, toute petite d'abord, puis plus grosse, grandissant toujours, et elle prenait en son esprit des allures de paquebot, comme s'il allait partir pour un long voyage, passer les mers, voir des peuples nouveaux et des choses inconnues. Elle accosta et il prit place (« Les dimanches d'un bourgeois de Paris » I, p. 89).

Cet extrait comporte un personnage-guide, la deixis spatiale peut lui appartenir. Preuve supplémentaire, s'il en faut, des possibilités subjectivantes du passé simple.

Ici par contre avec le passé simple semble presque toujours se rapporter au récit secondaire,³⁵ se situer sur l'axe de communication auteur-lecteur, ainsi dans l'exemple suivant *ici* indique non pas l'endroit où s'arrête la diligence, mais l'endroit jusqu'où est parvenue la narration, ou bien « à ce moment du discours que nous (l'auteur) rapportons », ce qui n'est qu'une variante de la première possibilité :

(132) « [...] une panthère, ce n'est qu'un gros chat... – tout juste ! » fit Tartarin qui n'était pas fâché de rabaisser un peu la gloire de Bombonnel, surtout devant les dames.

Ici la diligence s'arrêta, le conducteur vint ouvrir la portière et s'adressant au petit vieux : « vous voilà arrivé, monsieur, » lui dit-il d'un air très respectueux [...] (Daudet, A. – Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon- p. 109).

ou bien un *ici* indiquant l'endroit où en est dans sa philippique l'évêque d'Agde.

(133) – De 1806 à 1814, l'Angleterre n'a eu qu'un tort, dit-il (l'évêque d'Agde), c'est de ne pas agir directement et personnellement sur Napoléon. Dès que cet homme eut fait des ducs et des chambellans, dès qu'il eut rétabli le trône, la mission que Dieu lui avait confiée était finie ; il n'était plus bon qu'à immoler. Les saintes écritures nous enseignent en plus d'un endroit la manière d'en finir avec les tyrans. (ici il y eut plusieurs citations latines). Aujourd'hui, messieurs, ce n'est plus un homme qu'il faut immoler, c'est Paris. (Stendhal – *Le Rouge et le Noir*, chap. 23).

³⁵ Ce qui n'est pas le cas de *her* en danois ni, probablement de *hier* en allemand ni de *here* en anglais.

Un exemple construit comme le suivant me semble donc devoir être très rare (mais mon parcours dans le champ du passé simple m'a appris qu'il ne faut jurer de rien) :

*? (134) Ah ! ce qu'on était bien ici [se disait Isabelle].

Passé simple et perception

La négation des verbes de perception, on pourrait le penser et c'est ce que pense Rabatel (1998, p.104), ne garantit pas non plus l'objectivité d'un énoncé. Parmi les onze exemples que j'ai trouvés dans *Discotext* (corpus : romans après 1800) plus deux que j'ai moi-même trouvés dans *Vingt ans après* de Dumas, on pourrait vouloir constater une évolution d'un passé simple subjectif vers un passé simple objectif. La subjectivité peut se constater par l'épreuve de thématization que j'ai déjà évoquée : à une personne qui manifeste un comportement un peu étrange, on peut demander : « Qu'y a-t-il » et recevoir parfois pour réponse : « Je ne vois pas X ». Autrement dit, on peut s'imaginer une conscience athétique (avec un *je* barré) qui se dit : « Je ne vois pas ». C'est par ce critère que je trie les onze exemples de mon mini-corpus, les caractérisant de 'subjectifs' ou d'objectifs'.

(135) :

(1) Balzac, H. de – *Histoire... de César Birotteau* (1) - 18 - p. 133.

Birotteau donna quelques ordres à ses commis, il ne vit pas Popinot, devina que son futur associé s'habillait, et remonta promptement dans sa chambre où il trouva la vierge de Dresde magnifiquement encadrée, selon ses ordres. *subjectif*.

(2) Dumas, A. – *Le Comte de Monte-Cristo* t.2 (4) – 1846 – p. 711. Monte-Cristo leva les yeux au ciel, mais il ne vit pas le ciel ; il y avait un voile de pierre entre lui et le firmament. Il songea qu'il y avait eu un voile non moins épais entre les yeux de ceux à qui l'abbé Faria offrait des trésors et ces trésors qu'il leur offrait. *subjectif*.

(3) Dumas, A. : *Vingt ans après*. chap. 6, p. 95.

Sous ce rapport, on connaît le courage de d'Artagnan; il paya admirablement de sa personne, et, en chargeant à la tête de sa compagnie, il reçut au travers de la poitrine une balle qui le coucha tout de son long sur le champ de bataille. On le vit tomber de son cheval, on ne le vit pas se relever, on le crut mort, et tous ceux qui avaient espoir de lui succéder dans son grade dirent à tout hasard qu'il l'était. *subjectif*.

(4) Dumas, A. : *Vingt ans après*. chap. 86, p. 769.

Mazarin sourit amèrement à cette proposition, qui annonçait qu'elle avait pris la proposition du ministre au sérieux.

Anne avait la tête inclinée et ne vit pas ce sourire; mais remarquant que sa demande n'obtenait aucune réponse, elle releva le front. *objectif*.

(5) Ponson du Terrail – *Rocambole* t.3 (2) – 1859 – p. 433

(Il) entra dans l'unique salle, où trônait majestueusement une ancienne vivandière rendue à la vie civile depuis longtemps, et qu'un goût prononcé pour son ancienne carrière avait portée à s'établir près du fort de Vincennes. Deux soldats buvaient dans un coin ; mais l'œil interrogateur du marquis eut beau chercher... il ne vit pas l'ombre de l'anglais signalé. -oh ! Oh ! Pensa-t-il, est-ce que le drôle se serait moqué de sir Williams ? Le marquis prétextait la chaleur, la soif, le besoin de repos, s'installa sans façon à une table, et demanda qu'on lui servît de la bière. *subjectif*.

(6) Duranty, L. – *Le Malheur d'Henriette Gérard* (2) – 1860 - p. 321.

La mairie n'était pas loin, il y courut sans chapeau. Les affiches, placées sous un petit grillage, ne pouvaient se lire facilement. Ses yeux, agités comme son cœur, montaient et descendaient, sans s'arrêter sur les lignes imprimées ; il ne vit pas la moitié de l'affiche, et par conséquent il ne vit pas l'annonce concernant Henriette. Il n'osait pas recommencer une seconde lecture plus calme, de peur de détruire le faible grain d'espérance qu'il conservait encore. *objectif*.

(7) Hugo, V. – *Les Misérables* t.1 (6) – 1862 – p. 843

Il retourna au Luxembourg, mais il ne dépassa point son banc de la moitié de l'allée. Il s'y assit comme la veille, considérant de loin et voyant distinctement le chapeau blanc la robe noire et surtout la lueur bleue. Il n'en bougea pas, et ne rentra chez lui que lorsqu'on ferma les portes du Luxembourg. Il ne vit pas M Leblanc et sa fille se retirer. Il en conclut qu'ils étaient sortis du jardin par la grille de la rue de l'ouest. *subjectif*.

(8) Gautier, T. – *Le Capitaine Fracasse* (3) – 1863 – p. 340

Le crépuscule baissait rapidement, et déjà les passants se faisaient rares. Enfin Sigognac parut marchant d'un pas hâté, car une vague inquiétude l'agitait à l'endroit d'Isabelle, et il se pressait de rentrer au logis. Dans cette précipitation, il ne vit pas Lampourde, qui, lui prenant le bord du manteau, le lui tira d'un mouvement si sec et si brusque que les cordons en rompirent. En un clin d'œil Sigognac se trouva en simple pourpoint. Sans chercher à disputer sa cape à cet assaillant qu'il prit d'abord pour un vulgaire tire-laine, il mit, avec la promptitude de l'éclair, flamberge au vent et tomba en garde. *objectif*.

(9) Zola, É. – *La Fortune des Rougon* (2) – 1871 – p. 219

Cependant, la cavalerie sabrait toujours les fuyards, dans la plaine des Nores ; les galops des chevaux, les cris des mourants, s'éloignaient, s'adoucissaient, comme une musique lointaine, apportée par l'air limpide. Silvère ne savait plus qu'on se battait. Il ne vit pas son cousin, qui remontait la pente et qui traversait

de nouveau le cours. En passant, Pascal ramassa la carabine de Macquart, que Silvère avait jetée ; il la connaissait pour l'avoir vue pendue à la cheminée de tante Dide, et songeait à la sauver des mains des vainqueurs. *objectif*.

(10) Zola, É. – *La Conquête de Plassans* (2) – 1874 – p. 1135.

Le personnage qui avait déjà parlé lui dit alors, en jetant un regard sur ses deux compagnons : – voulez-vous que nous allions les chercher, vos enfants ? – je veux bien ! S'écria Mouret, qui se leva. Partons tout de suite. Dans l'escalier, il ne vit pas Trouche et sa femme, penchés au-dessus de la rampe du second étage, qui le suivaient à chaque marche, de leurs yeux ardents. Olympe descendit rapidement derrière lui, se jeta dans la cuisine, où Rose guettait par la fenêtre, très émotionnée. *objectif*.

(11) Theuriet, A. – *Le Mariage de Gérard* – 1875 – p. 69

Il ne tenait plus en place, et, abrégeant sa visite, il descendit en courant jusqu'à la côte du collège. Ce fut avec un tremblement qu'il introduisit sa clé dans la serrure et qu'il alluma une chandelle. Quand la vacillante lueur put triompher de l'obscurité, le bossu parcourut d'un rapide coup d'œil toute l'étendue de sa chambre. Il ne vit pas l'invitation si ardemment convoitée, et son cœur se serra. Il recommença ses perquisitions en visitant les meubles un à un. Rien. Alors, furieux, il bondit dans son escalier pour interroger la femme du tisserand, et rencontra Reine Lecomte, qui lui apportait un papier plié. Il le lui arracha des mains. *subjectif*.

Le niveau de signification est loin d'être atteint, évidemment. Néanmoins : les cinq occurrences 'objectives' et les six 'subjectives' se distribuent sur une chronologie. On peut penser que la diminution des *vit pas* 'subjectifs' (si diminution il y a) accompagne l'expansion du DIL (et surtout du proto-DIL). C'est plutôt l'absence des *vit pas* subjectifs chez Flaubert, Zola et les naturalistes qui pourrait être significative. Le passé simple serait, dans ces cas, remplacé par l'imparfait.

Un comptage des *voyait pas* (même corpus) semble – à première vue – étayer cette supposition. Sur 33 occurrences, huit chez Zola et deux chez Flaubert. On trouve certes huit exemples de *on ne voyait pas* dans *Les Misérables* de Hugo ! (huit également dans *Notre Dame de Paris*, roman non compris dans DISCOTEXT, donc aucune évolution sur ce point du style de l'auteur de 1830 à 1862).

La conjecture de l'objectivité croissante du passé simple, n'est peut-être pas pourtant contredite par de nombreux cas de *vit rien* 'subjectifs'. Dans le même corpus, sur 43 occurrences (après l'élimination de cas non pertinents : *ne vit plus rien* et autres) je ne trouve qu'un exemple

significatif, dans *l'Éducation sentimentale* de Flaubert et un autre dans *l'Œuvre* de Zola (1886)³⁶ (six exemples par contre chez Maupassant qui est réputé pour son style de conteur !). Mais il faudrait peut-être restreindre l'hypothèse : l'objectivité croissante du passé simple ne vaudrait que pour la tradition Flaubert – Zola.

De toute façon, ce qui précède ne pourrait valoir que comme une suggestion pour une recherche future et, surtout, les résultats laissent soupçonner que les Œuvres de Flaubert et des naturalistes ont peut-être trop dominé les recherches.

Je voudrais finalement clore ce sondage en signalant un fait curieux qui semble confirmer quelque peu la supposition qui propose de voir dans l'écriture de Dostoïevskij un retour dialectique à l'état ordinaire de la distribution du savoir fictionnel. J'ai avancé que – avant l'écriture 'scientifique' d'un Balzac – les personnages non comiques savent *grosso modo* ce qui se passe autour d'eux (cf. p. 35). Or il se trouve que les *vit pas* ou *ne vit* brillent par leur absence dans une grande partie de la littérature ancienne,³⁷ alors que les *il/elle vit* sont assez fréquents.

Verbes factifs

Comme l'a déjà vu Banfield, (1982 ; p. 192) les verbes factifs, même en position introductive de l'énoncé, ne garantissent pas la vérité (fictive) d'un énoncé. On peut donc douter du bien-fondé de l'idée communément admise (par moi aussi, jusqu'à une date récente) que le passé simple garantirait la réalité d'une vérité dans l'univers narré (v. à titre d'exemple Vuillaume 1998, p. 198). Dire que Marcel de *la Recherche* a raison de se détourner de la littérature, parce qu'il dit : « je compris que j'avais eu doublement raison de renoncer à elle » (exemple 128) va contre le sens même de l'œuvre : l'histoire d'une vocation.

³⁶ Deux autres dans *Madeleine Férat* (1868) et *La Fortune des Rougon* (1871), donc avant que Zola ait trouvé son style.

³⁷ mis à part des cas comme : La cortine fu merveilleuse, / onc nus ne vit si precieuse (*Roman de Thèbes* v. 913-14.)

Dans quelques cas, le verbe factif, même au passé simple (l'imparfait ne pose moins de problèmes) est à mettre sur le compte du personnage. Pourtant les cas de discordance sont rares. Sur 258 occurrences de *il comprit* (185) et *elle comprit* (73) trouvées dans une recherche dans *Frantext* il y en a peu où j'ai pu distinguer une divergence entre la compréhension de l'auteur et celle du personnage. Je n'oserais pourtant être trop affirmatif, car pour détecter ces différences, il faut bien connaître les textes – et plus précisément : les contextes ! – en question. On compte pourtant un certain nombre de *comprit* discordants qui produisent un certain effet.

Je fais d'abord un détour vers Cervantes dont le chef-d'œuvre joue sur le rapport réalité-illusion. Dans la deuxième partie de *Don Quijote* j'ai compté 19 occurrences de *conoció* (connut), dont deux avec distanciation de l'auteur. Que dira-t-on de la 'compréhension' du chevalier à la triste figure dans l'exemple que voici :

(136) 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, chap. 12).

Ce que « connut » Don Quijote, c'est le bachelier Carrasco, déguisé en chevalier errant, donc sa propre idée fixe. Ou bien :

(137) 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).

Et voici quelques autres exemples français :

(138) Une idée superstitieuse la frappa sans doute ; elle comprit que le Ciel lui refusait son secours et resta dans l'attitude où elle se trouvait, la tête inclinée et les mains jointes (Dumas 1844, chap. 66).

La compréhension de Milady est caractérisée de superstitieuse, donc de subjective et l'effet de *comprit* a donc en quelque sorte été désamorcé.

(139) 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. K376/BERNANOS.G/SOUS LE SOLEIL DE SATAN/1926, Pages 213-214 / [221-22] 1E P. TENTATION DU DESESPOIR.

L'emploi est hautement significatif. Mouchette 'comprend' qu'il faut se tuer, ce qui n'est pas sans plus l'avis de la voix de l'auteur – Bernanos, chrétien, je le rappelle. Quelques autres exemples, que j'ai déjà utilisés (Olsen 2001 p. 94 et plus haut, exemple 44) : Jeanne, la protagoniste de Maupassant, n'est nullement sauvée par la maternité ; la suite du roman ne le montre que trop. Mais à une période où on chantait les bienfaits de la maternité, un lecteur, même pas naïf, pouvait facilement se tromper.

Dans l'exemple suivant, le 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 :

(140) Elle aussi, le regarda, éperdue, murmurant : " ah ! C'est toi ! " il reprit, en remuant sa tête : " attends, attends, attends, je vais 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 [...]

Résultat 40 (Texte sous droits)

L557/MAUPASSANT.G DE/CONTES ET NOUVELLES 1888/1888. Pages 1157-1158 [1256]/ LE NOYÉ T 2.

Elle tue le perroquet, puis regrette, pensant avoir tué son mari.

Et que dire de la compréhension du prince Myškin dans l'épisode si pénible et émouvant où ce prince vient d'écouter le récit cousu de fil blanc (mais d'une envergure toute tolstoïenne) du général Ivolguine qui raconte sa rencontre avec Napoléon. Celui-ci aurait écrit pour l'album de sa sœur la sentence « ne mentez jamais » ! Il se demande s'il n'a pas mal fait de laisser le général poursuivre ses affabulations : en feignant de le croire, il a excité le général qui, le lendemain, comprenant que Myškin a agi par compassion, pourrait se sentir terriblement humilié (ce qui arrive effectivement). Le prince est saisi par un rire de dix minutes qu'il n'arrive pas à contenir, puis :

(141) Il était sur le point de se reprocher ce rire mais il *comprit* qu'il n'y avait pas de quoi, *puisque* le général lui faisait une peine immense (IV,5, p. 418).³⁸

Ce *comprit* (*ponjal*), est-il à mettre sans plus sur le compte de l'auteur ou du narrateur ?³⁹ Le *puisque* laisse rêveur; la majeure serait quelque chose comme : « Nous pouvons rire de ceux qui nous font de la peine » ; ce qui ne vaudrait tout au plus pour une morale de la pure intention. Je lis la phrase introduite par *puisque* subjectivement, comme un DIL (« puisque le général me fait une peine immense »). Mais pour une morale de la responsabilité Myškin serait coupable : il a provoqué une humiliation du général qui contribuera à sa mort. Son rire lui relève peut-être cette gaffe. Il a agi comme – un idiot !

Finalement on peut compter quelques exemples 'métaphysiques' douteux, mais très significatifs. Il s'agit d'un moment, généralement final, où un personnage prend une « connaissance », connaissance métaphysique de la vie, de la réalité, par rapport à laquelle il peut être souvent difficile de placer la voix de l'auteur. Souscrit-il, ne souscrit-il pas à la conclusion presque toujours négative de son personnage ? Je n'ai trouvé d'exemples vraiment douteux que chez des auteurs danois, chez qui la métaphysique précaire s'expriment dans un désespoir d'un personnage que l'auteur assume et n'assume pas, ainsi dans *Niels Lyhne* du romancier danois J. P. Jacobsen (cap. 1; II, p. 25/36). Dans l'exemple suivant, par contre, il s'agit d'une interprétation mythique du vertige, en parfait accord avec le monde (possible) du roman, bien que non-admise dans notre monde commun.

(142) Alors il eut l'idée de regarder vers le ciel qu'embrasaient les dernières lueurs du couchant. Un certain réconfort lui rendit aussitôt une partie de ses moyens. Il comprit que le vertige n'est que l'attraction terrestre se portant au

³⁸ On bylo stal ykorjat' sebja za étot smex; no tyt že *ponjal*, čto ne v čem ykorjat' sebja potomy čto emy beskonečno bylo žal' generala (*L'Idiot*, IV,4, p. 418).

³⁹ *L'Idiot* commence comme un récit d'auteur, (extra- et hétérodiégétique), puis, au début de la deuxième partie, cet auteur, présent comme un nous et non pas comme dans *Besy* (*Les Possédés*) un je, restreint considérablement son savoir, faisant appel à des ouï-dire, c'est-à-dire qu'il se rapproche d'un narrateur ayant vécu les événements (homodiégétique).

cœur de l'homme demeuré obstinément géotropique. L'âme se penche éperdu-ment vers ces fonds de granite [...]. Résultat 160 (Texte sous droits)
S122/TOURNIER.M/VENDREDI OU LES LIMBES DU PACIFIQUE/1967, Page 199 / CHAPITRE IX.

On peut conclure que les exemples problématiques de l'emploi divergent des verbes factifs, produisent un certain effet littéraire.

Suivi d'un conditionnel, *comprit* n'est le plus probablement qu'un futur du passé, tel qu'il pourrait se trouver dans un DIL : « Fernande ne reviendrait jamais ». Et bien que, en l'occurrence, il s'avère que Fernande ne reviendra pas et que le conditionnel pourrait donc représenter l'ancien *ne devait jamais revenir*, le personnage se dit simplement : « Fernande ne reviendra pas », et le lecteur ne peut pas être absolument sûr du fait que Fernande ne reviendra pas.

(143) [...] Il (La Caille) y prit plaisir. Pourtant le second soir, tout en lui s'apaisa comme par enchantement et il n'éprouva plus qu'une sensation de vide dont il s'accommoda. Il comprit que Fernande ne reviendrait jamais. Il ne l'attendit plus : il devint étranger à tout et à lui-même.
R641/CARCO.F/JESUS-LA-CAILLE/1914, Pages 144-145 / DEUXIÈME PARTIE, VII.

De même un *comprit que* dans une subordonnée est probablement véridique (il se trouve au niveau de la présupposition et ne tombe pas sous la portée de la négation ; une négation : « non c'est faux ! » pourrait continuer par : « il ne devint pas suave ») :

(144) Yvonne sauta au cou d'Alexis. Marguerite ne parut pas : elle se trouvait « trop mal coiffée ». Saint-Aubert fit bon accueil. Dès qu'il comprit que le lot de boutons était offert en cadeau, et non à négocier, il devint suave. Il en oublia la véritable identité d'Alexis. Il lui donna du « prince » gros comme le bras.
Résultat 178 (Texte sous droits) S248/POIROT-DELPECH.B/L'ETE 36/1984, Pages 255-256 / Troisième partie, I.

L'exemple suivant permet même une espèce de test ; si on supprime le *quand* souligné, la conclusion métaphysique serait assumée par le personnage seulement et non pas nécessairement par l'auteur.

(145) 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). Résultat 156 (Texte sous droits) R441/LE CLEZIO.J-M G/LE DELUGE/1966, Page 249 / CHAPITRE XII.

Ou bien, le lecteur peut rester déboussolé comme chez García Marquez. José Arcadio Buendía a tué un homme, dont sa femme a vu le spectre (vision toute subjective, croit-on). La nuit, José se lève et :

(146) José Arcadio Buendía, fastidiado por las alucinaciones de su mujer, salió al patio armado con la lanza. Allí estaba el muerto con su expresión triste (p. 106, cité par Reyes, p. 227).

Le récit se poursuit au perfecto (passé simple). Je cite quelques lignes en plus :

(146a) – Vete al carajo – le gritó José Arcadio Buendía – Cuantas veces regreses volveré a matarte. Prudencio Aguilar no se fue, ni José Arcadio Buendía se atrevió a arrojar la lanza.

Reyes (ib.) appelle ce passage le premier épisode fantastique du roman. Sans aucun doute, mais progressons un peu plus lentement. Le lecteur croit lire une chronique réaliste. Il prend donc la vision de la femme de José pour une hallucination, comme le dit le texte. Après l'épisode cité règne le doute. Et même dans des traductions en langues qui ne distinguent pas les aspects, le problème se pose, puisqu'une même vision est partagée par deux personnages. S'agit-il d'une autre hallucination ou bien l'énoncé est-il à mettre au compte de l'auteur ? Cela dépend du genre littéraire. Dans un roman réaliste, on aurait une hallucination parce que les revenants sont incompatibles avec l'univers du roman. Dans un récit fantastique (définition de Todorov), il peut se lire de deux manières, donc avec un doute persistant et, dans un récit merveilleux (ou les morts peuvent se présenter aux vivants) l'énoncé exprimerait une vision assumée par l'auteur et le personnage à la fois. Mais qu'en est-il du 'réalisme magique', terme par lequel on caractérise l'œuvre de García Marquez ?

En terme de psychologie, dans ce roman, le lecteur ne peut plus se contenter d'assimiler, d'accumuler les épisodes ; il doit accommoder (dans le sens de Piaget) ses catégories littéraires à sa lecture. Avec Iser, on peut parler d'une 'lacune paradigmatique' : le lecteur croit lire un

récit réaliste, puis cette lecture est bloquée, et c'est aux études critiques sur García Marquez d'expliquer ou de combler de telles lacunes.

IV. Les connecteurs

De nombreux connecteurs sont nettement polyphoniques. La même chose vaut pour la négation. Étant de formation littéraire, je me limiterai aux connecteurs *donc*, *puisque*, *cependant* (et emplois synonymes d'autres connecteurs), qui sont des connecteurs éminemment logiques, et à *mais* qui crée parfois une opposition forte ainsi qu'à la *négation*.

Or si les phénomènes énumérés sont nettement polyphoniques, ils ne sont pas pour autant intéressants d'un point de vue littéraire. En cela nous retrouvons les problèmes du discours rapporté. Pour devenir intéressant du point de vue littéraire, il faut qu'un texte dépasse par quelque aspect la norme linguistique. Dans l'exemple (10a) que je reproduis ici :

(10a) Ce mur n'est pas blanc.

le fait que dans quelque fiction quelqu'un ait affirmé le contraire ne devient pas *eo ipso* intéressant pour l'analyse littéraire. De même, le fait que Pierre aille se promener quand il fait beau (l'exemple 11) ne présente également qu'un piètre intérêt littéraire.

Mais commençons. *Puisque* et *donc* actualisent un syllogisme, ou peut-être mieux, un enthymème. Cf. :

(147) Tous les hommes sont mortels
Or, Socrate est un homme
Donc Socrate est mortel.

et :

(147a) Socrate est mortel,
puisque il est un homme
 /Socrate est mortel,
puisque tous les hommes sont mortels.

Puisque introduit le plus souvent la mineure, parfois, mais rarement, la majeure d'un syllogisme et *donc* introduit, dans son emploi standard, sa conclusion. Comme la majeure est rarement évoquée, les deux connecteurs fonctionnent le plus souvent dans un enthymème (v. Olsen 2001a). Contrairement à *donc*, *puisque* plutôt présuppose la mineure exposé et,

partant, la majeure passée sous silence. Notons au passage que souvent *or* peut s'analyser comme un *puisque* hypertaxique, autrement dit *puisque* est un *or* hypotaxique (Gettrup & al.) ; cf. « *or*, Socrate est un homme/*puisque* Socrate est un homme».

Donc

Donc marque clairement un raisonnement, il l'expose à l'évaluation du lecteur, dirais-je. Dans beaucoup de cas, ce connecteur évoque une maxime commune à l'auteur et au personnage. Mais ce n'est pas toujours le cas et on peut se demander : Qui raisonne ? En simplifiant beaucoup et en laissant de côté le proto-DIL (homologué ici au discours d'auteur), on peut dire que l'utilisation de *donc* offre un éventail de variantes. C'est d'abord l'auteur qui parle (conclut), comme dans l'exemple suivant :

(148) Maître Guillaumin la connaissait, étant lié secrètement avec le marchand d'étoffes, chez lequel il trouvait toujours des capitaux pour les prêts hypothécaires qu'on lui demandait à contracter. Donc il savait (et mieux qu'elle) la longue histoire de ces billets, [...] (*Madame Bovary*, III,7 ; p. 280).

Dans (148), Emma partage la prémisse (qui a des contacts connaît), mais elle ne sait pas que maître Guillaumin a ces contacts.

On trouve également *donc* au milieu d'un DIL concordant (signalé par le *tout à l'heure* et autres déictiques temporels) marquant un raisonnement du personnage partagé par l'auteur et, probablement, cet emploi marque une avancée de l'emploi du DIL (v. statistiques p. 105 et dans Nølke & Olsen 2000b, p. 167) :

(149) Puis, qu'elle avouât ou n'avouât pas, tout à l'heure, tantôt, demain, il n'en saurait pas moins la catastrophe; donc il fallait attendre cette horrible scène et subir le poids de sa magnanimité (ib. III,7 p. 283).

Emma (en concordance avec l'auteur) tire une conclusion de cause à effet : quand Charles saura, il y aura une scène et, en plus de la simple prévision événementielle, Emma se dit qu'elle subira « le poids de la magnanimité de Charles », elle se renferme en elle-même, sans quoi il y aurait eu, peut-être, une issue.

Mais il y a des cas où c'est le personnage qui assume le *donc*. L'exemple suivant est très central. L'auteur évoque d'abord une réplique que se dit Emma ; puis il la caractérise en psycho-récit et par un vocabulaire assez discordant (*se délectant [...]*). Après quoi c'est Emma, le personnage, qui conclut, en DIL, qu'elle va posséder les joies de l'amour, et l'auteur revient au psycho-récit pour décrire son exaltation.

(150) Elle se répétait: «J'ai un amant! un amant!» se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc posséder enfin ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entrait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire; une immensité bleuâtre l'entourait, les sommets du sentiment étincelaient sous sa pensée, et l'existence ordinaire n'apparaissait qu'au loin, tout en bas, dans l'ombre, entre les intervalles de ces hauteurs (II,9 ; p. 151 s.).

L'auteur peut également conclure sur un DIL, en concordance apparente avec son personnage-guide, donc l'action manifeste la conclusion, mais pour rejeter tout de suite après cette conclusion :

(151) Il était si bon, si délicat, si généreux! Et, d'ailleurs, s'il hésitait à lui rendre ce service, elle saurait bien l'y contraindre en rappelant d'un seul clin d'œil leur amour perdu. Elle partit donc vers la Huchette, sans s'apercevoir qu'elle courait s'offrir à ce qui l'avait tantôt si fort exaspérée, ni se douter le moins du monde de cette prostitution (III,7 fin ; p. 286).

Je rappelle ici que je n'attache qu'une importance modérée à la distinction entre deux plans (signalés par des temps imperfectifs et perfectifs). Je ne vois donc aucune difficulté à attribuer « Elle partit *donc* vers la Huchette » à Emma (conclusion irréfléchie). Ce sont les *sans s'apercevoir* et *ni se douter*, qui montrent que le passage est de l'ordre du psycho-récit : l'auteur dépasse la conscience d'Emma pour l'analyser.

Et, évidemment, le *donc* peut noter un raisonnement en plein DIL et, partant, attribuable au personnage (161), exemple remarquable qui groupe un faisceau d'effets de sens et que je traiterai plus loin.

On trouve de nombreux autres cas curieux, ainsi, dans l'exemple (108) analysé plus haut, un *donc* attribuable à la fois à l'auteur et au personnage, où il n'est pas décidable si le *donc* est la conclusion proposée par l'auteur à partir de la confusion d'Emma ou bien si ce connecteur s'intègre dans le DIL de la protagoniste. Flaubert (le Flaubert de *Madame*

Bovary !) se sert d'ailleurs de façon magistrale des connecteurs. C'est une des formes très discrètes de la présence de l'auteur dans son récit (v. aussi Nølke & Olsen 2000c).

Puisque

J'ai l'impression que *puisque* laisse plus de flou que le *donc* si clairement argumentatif. Je pense, comme je l'ai dit que si *donc* 'pose', *puisque* 'présuppose'. Je peux étayer cette impression par l'histoire des commentaires faits sur *puisque*. Longtemps en effet, on a avancé que *puisque* ne pouvait pas apporter une information nouvelle. A ma connaissance, c'est Sandfeld qui le premier a réfuté cette erreur, tout comme c'est lui qui a clairement distingué le caractère logique de ce connecteur (p. 320 ss.),⁴⁰ mais nombre d'études plus récentes semblent ne pas le connaître. Si on a mis longtemps à s'apercevoir d'une caractéristique essentielle de *puisque*, c'est peut-être qu'elle n'est pas évidente alors que le *donc* figure dans tous les exemples de syllogismes. Et j'ai proposé d'expliquer cette non-évidence par le caractère présupposé du contenu de la proposition introduite par *puisque*. Ce connecteur donne la cause comme déjà décidée, là où *donc* expose un raisonnement en pleine lumière. Je reproduis mes statistiques des occurrences de *donc* et de *puisque* dans un certain nombre d'œuvres (cf. p. 163 s.) .

Cela dit, il n'y a pas de différence essentielle entre *donc* et *puisque*. Mais dès lors que la valeur argumentative de *puisque* est un peu voilée, et que le résultat d'un raisonnement est présenté comme allant de soi, ce connecteur se prête merveilleusement à véhiculer des valeurs problématiques, et l'explicitation de ces majeures (inexprimées) peut parfois être assez intéressante. C'est, je l'espère, le cas des quelques exemples que je

⁴⁰ La définition du *Trésor de la langue française* laisse sur ce point un peu à désirer ; il n'est pas faux de dire que *puisque* « introduit une prop. qui exprime une cause ou une justification données pour déjà connues de l'interlocuteur ou considérées comme incontestables », mais que le contenu propositionnel soit déjà connu ou non ne fait strictement rien à l'affaire. Seulement, ce qui est incontestable est très souvent déjà connu.

vais parcourir. Nombreux sont les cas où les *puisque* de *L'Assommoir* exposent des 'raisonnements' fallacieux qui accompagnent la dégradation des protagonistes de ce roman, évoquant une maxime que l'auteur et le lecteur n'approuvent pas. Le personnage est ainsi exposé à la critique : C'est souvent le cas de Gervaise quand, dans la seconde moitié du roman elle commence à se laisser aller (exemple 152) :

(152) Lorsqu'on a un homme qui boit tout, n'est-ce pas ? C'est pain bénit de ne pas laisser la maison s'en aller en liquides et de se garnir d'abord l'estomac. Puisque l'argent filait quand même, autant valait-il faire gagner au boucher qu'au marchand de vin. Et Gervaise, agourmandie, s'abandonnait à cette excuse. *L'Assommoir* (chap. 7, début ; p. 225).

La majeure donnerait quelque chose comme « quand l'argent file, mieux vaut profiter de celui qui reste », et Zola qualifie ce raisonnement comme une excuse. Le passage, en DIL, fait voir comment la raison de Gervaise, d'abord si sage, se détraque. L'emploi d'un raisonnement avec *donc* aurait été moins indiqué : Gervaise aurait dû envisager sa déchéance les yeux ouverts, alors que *puisque* s'adapte plus facilement à un état de demi-conscience. D'autres exemples de ce roman avec *puisque* ont la même fonction. Il s'agit d'ailleurs d'une polyphonie encore assez fortement hiérarchisée : le lecteur sait parfaitement à quoi s'en tenir.

Dans l'exemple suivant, Zola représente comment un laissé-pour compte interiorise sa déroute sociale, s'en attribuant la faute :

(153) Je tousse depuis ce temps... aujourd'hui, c'est fini, on m'a mis à la porte de partout. Il regarda ses pauvres mains raidies et ajouta : – ça se comprend, puisque je ne suis bon à rien. Ils ont raison, je ferais comme eux... voyez-vous, le malheur, c'est que je ne sois pas mort. Oui, c'est ma faute (chap. 7, p. 253).

S'ouvre ici un certain dialogisme. Contrairement à l'exemple précédent, la majeure (environ : on rejette les bons à rien) ouvre sur la loi d'airain du marché du capitalisme naissant, posant ainsi une question dont, au temps de Zola (et de nouveau de nos jours) la réponse faisait problème.

Dans les deux exemples suivants, tirés de l'avant-dernière page du *Docteur Pascal*, on peut détecter certains raisonnements problématiques. Nous nous trouvons dans un DIL de pensée qui rend le dernier monologue intérieur de Mathilde. Elle est élève et femme du grand

docteur Pascal dont elle a eu un bébé qu'elle est en train d'allaiter. N'oublions pas que ce bébé représente le dernier rejeton des Rougon-Macquart, famille maudite, mais avec quelques exceptions :

(154) Et, après tant de Rougon terribles, après tant de Macquart abominables, il en naissait encore un. La vie ne craignait pas d'en créer un de plus, dans le défi brave de son éternité. Elle poursuivait son œuvre, se propageait selon ses lois, indifférente aux hypothèses, en marche pour son labeur infini.

Au risque de faire des monstres, il fallait bien qu'elle créât, puisque, malgré les malades et les fous qu'elle crée, elle ne se lasse pas de créer, avec l'espoir sans doute que les bien portants et les sages viendront un jour. La vie, la vie qui coule en torrent, qui continue et recommence, vers l'achèvement ignoré ! La vie où nous baignons, la vie aux courants infinis et contraires, toujours mouvante et immense, comme une mer sans bornes !

Un élan de ferveur maternelle monta du cœur de Clotilde, heureuse de sentir la petite bouche vorace la boire sans fin. C'était une prière, une invocation. A l'enfant inconnu, comme au dieu inconnu ! A l'enfant qui allait être demain, au génie qui naissait peut-être, au messie que le prochain siècle attendait, qui tirerait les peuples de leur doute et de leur souffrance ! Puisque la nation était à refaire, celui-ci ne venait-il pas pour cette besogne ? Il reprendrait l'expérience, relèverait les murs, rendrait une certitude aux hommes tâtonnants, bâtirait la cité de justice, où l'unique loi du travail assurerait le bonheur. Dans les temps troublés, on doit attendre les prophètes. A moins qu'il ne fût l'antéchrist, le démon dévastateur, la bête annoncée qui purgerait la terre de l'impureté devenue trop vaste. Et la vie continuerait malgré tout, il faudrait seulement patienter des milliers d'années encore, avant que paraisse l'autre enfant inconnu, le bienfaiteur (*Le Docteur Pascal* chap. XIV ; p. 499s.).

Le premier *puisque* semble exprimer quelque chose entre une pétition de principe et un passage problématique du fait au droit :

(155) il faut bien faire ce dont on ne se lasse pas (créer),
or la vie ne se lasse pas de créer,
donc il faut bien qu'elle crée.

Je tente de reconstituer la majeure du second *puisque* :

(156) La nation ne peut être refaite que par un bébé,
or la nation est à refaire,
donc le bébé vient (peut-être) pour cette besogne.

La majeure fait une allusion claire à l'Enfant-Jésus. Et c'est sur ce ton de vitalisme et de messianisme que se termine le cycle des Rougon-Mac-

quart. Ce raisonnement nous porte au cœur des problèmes d'un naturalisme déterministe sur lesquels notre connecteur est en mesure de jeter un voile pudique.

Il semble en effet que les enthymèmes avec *puisque* rendent moins visibles la fausseté d'une conclusion. J'ai l'impression qu'on trouve plus de paralogismes avec *puisque* qu'avec *donc*. Dans ses *Lettres philosophiques*, Voltaire se complaît à prendre Pascal en flagrant délit, à tirer ses raisonnements au grand jour :

(157) *Qu'on ne nous reproche donc plus le manque de clarté, puisque nous en faisons profession ; mais que l'on reconnaisse la vérité de la religion dans l'obscurité même de la religion, dans le peu de lumière que nous en avons, et dans l'indifférence que nous avons de la connaître.*

Voilà d'étranges marques de vérité qu'apporte Pascal ! Quelles autres marques a donc le mensonge ? Quoi ! il suffirait, pour être cru, de dire : « Je suis obscur, je suis inintelligible » ! Il serait bien plus sensé de ne présenter aux yeux que les lumières de la foi, au lieu de ces ténèbres d'érudition. (XVIII. p. 156).

Le choix de l'enthymème avec *puisque*, peut également témoigner d'un écrivain si sûr de son fait qu'il se sent dispensé de produire ses maximes. Léon Bloy offre des exemples magnifiques d'emboîtements curieux (trouvés dans FRANTEXT) :

(158)[...] on s'en (des Juifs) cachait, comme d'une infamie, et on se purifiait ensuite comme on pouvait. La honte et le péril de leur contact était l'antidote chrétien de leur pestilence, puisque Dieu tenait à la perpétuité d'une telle vermine. Aujourd'hui que le christianisme a l'air de râler sous le talon de ses propres croyants et que l'église a perdu tout crédit. Résultat 14 (Texte sous droits) R524/BLOY.L/LE DESESPERE/1886 / TROISIÈME PARTIE. LE RETOUR, XLII. Pages 163-164 {204}.

Je tente une reconstruction tout approximative :

(159) Il faut exterminer la vermine.

Les Juifs sont une vermine.

Donc il faut les exterminer.

MAIS :

Il faut suivre la volonté de Dieu.

Or Dieu tient à la perpétuité des Juifs.

Donc il faut les laisser vivre.

SOLUTION POSSIBLE :

Dieu (miséricordieux) offre comme antidote la honte d'un contact.

Or honte du contact des Juifs était l'antidote chrétien de leur pestilence.
Donc on se cachait des Juifs comme d'une infamie.

Et on trouve des raisonnements semblables pour les femmes :

(160) (C'est Marchenoir, le protagoniste et porte-parole de l'auteur qui parle)
Je regarde l'état de comédien comme la honte des hontes. J'ai là-dessus les idées les plus centenaires et les plus absolues. La vocation du théâtre est, à mes yeux, la plus basse des misères de ce monde abject et la sodomie passive est, je crois, un peu moins infâme. Le bardache, même vénal, est du moins, forcé de restreindre, chaque fois, son stupre à la cohabitation d'un seul et peut garder encore, – au fond de son ignominie effroyable, – la liberté d'un certain choix. Le comédien s'abandonne, *sans choix*, à la multitude, et son industrie n'est pas moins ignoble, puisque c'est son *corps* qui est l'instrument du plaisir donné par son art. L'opprobre de la scène est, pour la femme, infiniment moindre, puisque il est, pour elle, en harmonie avec le mystère de la Prostitution, qui ne courbe la misérable que dans le sens de sa nature et l'avilit sans pouvoir la défigurer (les italiques sont de l'auteur).

Résultat 24 (Texte sous droits), R524/BLOY.L/LE DESESPERE/1886 / QUATRIÈME PARTIE. L'ÉPREUVE DIABOLIQUE, LXII, Pages 267-268.

On pourrait épiloguer à n'en pas finir sur cette merveille ultramontaine. Je me contente de relever que l'homme est esprit alors que la p'tite phême est matière encline à la prostitution.

La négation

J'ai pris pour illustrer les trois phénomènes suivants : la *négation*, et les connecteurs *cependant* et *mais*, un même extrait de *Madame Bovary*, extrait qui a d'ailleurs servi de référence commune aux groupe des polyphonistes scandinaves pour le XIV^e Congrès des romanistes scandinaves, Oslo, août 2002. Et j'espère pouvoir montrer comment les effets s'entrelacent pour produire une texte riche d'interprétations possibles. J'essaierai aussi, autant que possible, de distinguer « ce que dit le texte », le 'formulaire textuel', des interprétations vers lesquelles il ouvre. N'oublions pourtant pas qu'en lecture normale l'interprétation (ou du moins : une première interprétation) se présente sans que le lecteur distingue – ni ne doit distinguer – entre texte et effet de sens. Voici en son entier l'extrait dont j'ai déjà cité une partie. Il commence immédiatement après qu'Emma Bovary s'est donnée à Rodolphe :

(161) Le silence était partout; quelque chose de doux semblait sortir des arbres; elle sentait son cœur, dont les battements recommençaient, et le sang circuler dans sa chair comme un fleuve de lait. Alors, elle entendit tout au loin, au-delà du bois, sur les autres collines, un cri vague et prolongé, une voix qui se traînait, et elle l'écoutait silencieusement, se mêlant comme une musique aux dernières vibrations de ses nerfs émus. Rodolphe, le cigare aux dents, accommodait avec son canif une des deux brides cassées. [...]

Ils s'en revinrent à Yonville, par le même chemin. Ils revirent sur la boue les traces de leurs chevaux, côte à côte, et les mêmes buissons, les mêmes cailloux dans l'herbe. Rien autour d'eux n'avait changé; et pour elle, cependant, quelque chose était survenu de plus considérable que si les montagnes se fussent déplacées. Rodolphe, de temps à autre, se penchait et lui prenait sa main pour la baiser.

Elle était charmante, à cheval ! Droite, avec sa taille mince, le genou plié sur la crinière de sa bête et un peu colorée par le grand air dans la rougeur du soir.

En entrant dans Yonville, elle caracola sur les pavés. On la regardait des fenêtres.

Son mari, au dîner, lui trouva bonne mine; mais elle eut l'air de ne pas l'entendre lorsqu'il s'informa de sa promenade; et elle restait le coude au bord de son assiette, entre les deux bougies qui brûlaient.

– Emma! dit-il.

– Quoi?

– Eh bien, j'ai passé cette après-midi chez M. Mexandre; il a une ancienne pouliche encore fort belle, un peu couronnée seulement, et qu'on aurait, je suis sûr, pour une centaine d'écus...

Il ajouta:

– Pensant même que cela te serait agréable, je l'ai retenue..., je l'ai achetée...

Ai-je bien fait? Dis-moi donc.

Elle remua la tête en signe d'assentiment; puis, un quart d'heure après:

– Sors-tu ce soir? demanda-t-elle.

– Oui. Pourquoi?

– Oh! rien, rien, mon ami.

Et, dès qu'elle fut débarrassée de Charles, elle monta s'enfermer dans sa chambre.

D'abord, ce fut comme un étourdissement; elle voyait les arbres, les chemins, les fossés, Rodolphe, et elle sentait encore l'étreinte de ses bras, tandis que le feuillage frémissait et que les joncs sifflaient.

Mais, en s'apercevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait.

Elle se répétait: « J'ai un amant! un amant ! » se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc posséder enfin

ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entrait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire; une immensité bleuâtre l'entourait, les sommets du sentiment étincelaient sous sa pensée, et l'existence ordinaire n'apparaissait qu'au loin, tout en bas, dans l'ombre, entre les intervalles de ces hauteurs.

Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient. Elle devenait elle-même comme une partie véritable de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d'amoureuse qu'elle avait tant envié. D'ailleurs, Emma éprouvait une satisfaction de vengeance. N'avait-elle pas assez souffert ! Mais elle triomphait maintenant, et l'amour, si longtemps contenu, jaillissait tout entier avec des bouillonnements joyeux. Elle le savourait sans remords, sans inquiétude, sans trouble. (*Madame Bovary*, II,9).

Tout d'abord la négation : La négation suppose généralement une affirmation. (L'inverse est vrai aussi, mais peut-être pas sous les mêmes conditions). Qui dit tout de go : « ce mur n'est pas blanc », pourrait s'attirer la réponse : « mais pourquoi le serait-il ? ». Quelques fois une telle négation peut ouvrir toute une lacune, ainsi les lignes suivantes de l'exemple (161) :

(161a) Ils s'en revinrent à Yonville, par le même chemin. Ils revirent sur la boue les traces de leurs chevaux, côte à côte, et les mêmes buissons, les mêmes cailloux dans l'herbe. Rien autour d'eux n'avait changé; et pour elle, cependant, quelque chose était survenu de plus considérable que si les montagnes se fussent déplacées. Rodolphe, de temps à autre, se penchait et lui prenait sa main pour la baiser (*Madame Bovary*, II,9).

Mais pourquoi la nature aurait-elle changé ? Qui, de nos jours, en revenant du bois avec sa mignonette, lui dirait : « tiens ! la nature n'a pas changé ».

Cet endroit du texte ouvre ainsi une lacune, dans le sens où l'entendent les recherches sur la réception (Iser et Eco, notamment). La lacune est encore creusée, soulignée par l'emploi de :

Cependant

dont j'intercale maintenant un commentaire. Ce faisant, j'espère m'expliquer de façon plus claire et plus rapide. *Cependant/néanmoins* évoque souvent une majeure (cause, condition, motif, résultat etc.) qui n'entre pas en fonction, une espèce de *donc* désamorcé, neutralisé :

(147b) Socrate est mortel,
cependant il est un homme.

D'après cet exemple, les hommes seraient immortels ; seul Socrate ferait exception.

(162a) Il ne fait pas beau, cependant Pierre se promène.

ou bien :

(162b) Pierre se promène, cependant il ne fait pas beau.

C'est d'ailleurs pourquoi un *certes* peut équivaloir à un connecteur concessif : *bien que/quoique*.

(163a) Bien qu'il ne fasse pas beau, Pierre se promène.

et

(163b) Pierre se promène, bien qu'il ne fasse pas beau.

Le remplacement d'un de ces connecteurs par l'autre s'accompagne le plus souvent de l'ajout ou de la suppression de la négation (exercice que je laisse au lecteurs).

Dans (162a) c'est une relation de cause à effet ou de motif à action qui est suspendue (Pierre se promène quand il fait beau.), dans (162b) c'est une inférence (il fait beau quand Pierre se promène). Même si par l'emploi de *cependant*, l'auteur voulait distinguer Pierre des communs des mortels, puisqu'il fait preuve d'un comportement qui se démarque d'un scénario culturel admis, cette caractéristique n'apporterait, à elle seule, toujours rien d'intéressant pour une analyse littéraire. Tant que les majeures des syllogismes appartiennent aux scénarios culturels admis, ils ne peuvent rien apporter d'intéressant (sauf peut-être si elles entrent dans des structures plus compliquées).

Le *cependant* de l'exemple (161) est peut-être un peu plus intéressant. La négation que j'ai analysée y est soulignée par un *cependant* qui présente ce qui suit comme quelque chose qui est arrivé malgré le contenu propositionnel de la phrase précédente (rien n'avait changé [...]) effet qu'on était donc pas en droit d'attendre.⁴¹ On pourrait périphraser : « Bien que rien n'eût changé [...] quelque chose était survenu de plus considérable [...] ». Faisons subir notre citation cette transformation : (161a) Quelque chose (la nature) autour d'eux avait changé; et donc, pour elle, quelque chose était survenu de plus considérable [...].

Aussi bien la négation que *certes* ouvrent des lacunes : quelque chose à quoi on avait le droit de s'attendre n'a pas eu lieu et, par contre, un effet sans cause s'est présenté. Je passe à l'interprétation : le changement de la nature aurait permis à Emma d'inférer le changement bouleversant qu'elle sent à l'occasion de son expérience de l'amour, ou du moins d'en avoir la confirmation extérieure. Mais rien de tel ne se présente. Son expérience sensuelle reste donc dépourvue de cadre référentiel, d'idéologie où s'inscrire (contrairement à nos jours ou les possibilités d'inscription de cette sorte d'expérience ne manquent pas), ne trouve pas de correspondance dans le discours officiel (le jargon grivois aurait été tout aussi insuffisant à la capter l'expérience en sa totalité que les clichés romantiques). Mais très vite, nous le verrons, le bovarysme offrira ses services, supplantant l'expérience par le bavardage de l'âme.

Comment combler cette lacune ? C'est à ce point que commence l'interprétation. Cette lacune est peut-être plus marquée pour nous modernes que pour les contemporains qui savaient à quoi s'en tenir. Certes, après une expérience bouleversante, on peut s'étonner que le

⁴¹ *Cependant* : 2° Conjonction qui, par une transition à peine sensible, au lieu de pendant ce temps, prend un sens adversatif et est synonyme de *néanmoins*, *pourtant*, *toutefois*. Quelqu'un aurait-il jamais cru Qu'un lion d'un rat eût affaire ? Cependant il advint... LA FONT. Fabl. II, 11. Si vous fussiez tombé, l'on s'en fût pris à moi, Cependant c'était votre faute, ID. ib. V, 11. Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte ; Cependant je rends grâce au zèle officieux Qui sur tous mes périls vous fait ouvrir les yeux, RAC. Ath. I, 1. Littré ; cf. également Togeby V, § 1986.

monde existe toujours tel quel. Mais en ce qui concerne notre extrait, on peut avancer avec une certaine probabilité – mais une probabilité n'est que probable, c'est le cas d'y insister ! – qu'Emma se réfère ici de façon implicite à l'harmonie des romantiques entre les amoureux et la nature.⁴² Cette harmonie devenue un cliché – même sous sa forme problématisée – est clairement exprimé dans le poème qui, d'après les manuels, inaugure le romantisme ; il s'agit bien entendu du *Lac* de Lamartine, dont je cite pour mémoire les strophes conclusives :

(164) O lac! rochers muets! grottes! forêt obscure!
 Vous, que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
 Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
 Au moins le souvenir!

Qu'il soit dans ton repos, qu'il soit dans tes orages,
 Beau lac, et dans l'aspect de tes rians coteaux,
 Et dans ces noirs sapins, et dans ces rocs sauvages
 Qui pendent sur tes eaux.

Qu'il soit dans le zéphyr qui frémit et qui passe,
 Dans les bruits de tes bords par tes bords répétés,
 Dans l'astre au front d'argent qui blanchit ta surface
 De ses molles clartés.

Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire
 Que les parfums légers de ton air embaumé,
 Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire,
 Tout dise : Ils ont aimé!

Et, chose curieuse, ce cliché semble résonner dans la tête de Flaubert lui-même après sa première expérience amoureuse avec sa maîtresse pendant des années, Louise Colet (ou bien, il s'exprime de façon érotiquement correcte) :

(165) J'ai retrouvé ici les gazons verts, les arbres grands et l'eau coulant comme lorsque je suis parti. Mes livres sont ouverts à la même place, rien n'est changé. La nature extérieure nous fait honte, elle est d'une sérénité désolante pour notre orgueil. N'importe, ne songeons ni à l'avenir ni à nous ni à rien. Penser c'est le moyen de souffrir. Laissons-nous aller au vent de notre cœur tant

⁴² Harmonie pourtant si souvent déçu, comme le notent les romantiques eux-mêmes. Les gens d'un certain âge se souviendront encore de la comparaison entre *Le Lac* de Lamartine, *Tristesse d'Olympio* d'Hugo, et *Souvenir* de Musset, que proposait (propose encore ?) l'anthologie de Lagarde et Michard.

qu'il enflera la voile. Qu'il nous pousse comme il lui plaira et quant aux écueils... ma foi tant pis, nous verrons (4-5.8.1846 ; I, p. 273).

La négation devient donc, dans les deux citations, une négation partielle du romantisme et, sous la description de la nature, nous retrouvons une polémique.

Mais

Reste l'opposition *d'abord/mais*. Emma est finalement seule, après avoir dû, tant bien que mal, supporter un tête-à-tête avec un mari qu'elle vient de tromper. Et l'entourage de leur amour, voire l'acte même, se présente à son esprit.

C'est ici le *mais* qui doit nous occuper. Pourquoi *mais* ? On pourrait, semble-t-il, facilement s'en passer. Deux solutions se sont dès lors possibles : ou bien penser à un certain relâchement stylistique (mais comment recourir à cette *lectio faciliior* quand il s'agit de Flaubert et, de plus, d'un des sommets de son roman ?).

Les analyses linguistiques abondent : Adam, Rabatel (1999) et dans notre groupe Fløttum, Jørgensen (2002), Nølke & Olsen (2000a). Je me contenterai d'abord de relever l'opposition entre deux états. Il y a donc solution de continuité, rupture entre l'état précédant *mais* et celui qui le suit. Et puis quoi ? Pour continuer, il faut encore une fois risquer une interprétation, combler une lacune créée par le texte.

Il s'agit d'un *mais* d'opposition. Il peut parfois être difficile de délimiter la première partie d'une telle opposition. Ici il semble que cette première partie passe de *d'abord* jusqu'à notre *mais*. Ces quelques lignes denses remémorent l'expérience érotique : sensuelle, ouverte sur la situation (et non pas limitée à quelques clichés langagiers, qu'ils soient romantiques ou libertins). Pourtant en se regardant dans la glace, acte souligné par *mais*, Emma devient une autre. Elle est prise par sa propre image, par le *bovarysme*. Dans les cas où *mais* présente deux arguments, ce connecteur ouvre une lacune. Je me suis déjà risqué à la remplir, et je me trouve en pleine procédure d'interprétation. Mais reprenons les choses plus lentement.

J'indiquerais comme l'opposition marquée par *mais* celle ouverte entre deux états : d'une part le souvenir, presque physique de son abandon à Rodolphe, et des impressions non-verbales enregistrées. Certes, Rodolphe a le cigare aux dents (mais parfois un cigare est un cigare, c'est là une des grandes découvertes de Freud), et il accommode avec son canif une des deux brides cassées. Il se livre donc à des activités sans rapport avec le sentiment, comme l'éternelle cigarette post-coïtale dans laquelle certain(e)s amant(e)s voient de nos jours une insensibilité blessante. Emma l'enregistre en tant que personnage-guide, et sans y réfléchir, alors que le lecteur comprend évidemment que pour Rodolphe ce qui vient de se passer a moins d'importance que pour Emma, et voilà probablement tout pour le cigare.

Puis, dans le passage qui suit le *mais*, oscillant entre psycho-récit et DIL, le futur du passé (elle allait donc posséder [...]) temps emblématique du bovarysme, fait sa réapparition, fortement dominée pourtant par la voix dissonante de l'auteur : l'*immensité bleuâtre* qui l'entoure est de mauvaise augure. *Les sommets du sentiment* qui étincellent sous sa pensée lui font perdre de vue l'existence ordinaire qui « n'apparaît qu'au loin, tout en bas, dans l'ombre, entre les intervalles de ces hauteurs ». Flaubert ne manque pas d'insister sur ce point, cf. le début de la citation (108). Il y a là un exemple de dissonance globale dont j'ai parlé.

Emma a été présente, même en se souvenant, dans la partie qui précède *mais* ; après elle se laisse happer par le narcissisme. Elle se promet qu'elle va avoir dans l'avenir le bonheur au moment même qu'elle le possède.

On peut, pour étayer cette interprétation, citer les versions antérieures (d'après Leleu, le texte définitif est donné en **caractères gras**, variantes et inédits en romain, texte supprimé par Flaubert en *italiques*)⁴³ :

(166) **Ce fut d'abord, comme un étourdissement; elle** revoyait à la fois les arbres, [...] l'étreinte de ses deux bras [...] sifflaient.)

Cependant elle s'aperçut **dans la glace**, et elle eut presque de la stupéfaction en reconnaissant **son visage**. *Comment n'exprimaient-ils rien de ce qui emplissait son*

⁴³ J'ai déjà commenté cette ébauche dans Nølke & Olsen 2000a.

âme ? Comment se faisait-il qu'elle pût paraître la même ? Alors elle *avança* de plus près *pour se considérer*, et elle se trouva tout à coup extraordinairement belle. Elle n'avait jamais **eu les yeux [...] d'une telle profondeur**. Son front poli luisait. Ses dents *étaient* plus blanches. *Elle s'en chérissait davantage et tout* en désagrafant sa robe, *elle clignait ses paupières et se cambrait* la taille avec une pose naïve de courtisane et d'impératrice (Flaubert 1936, II, p. 21).

Le portrait est dans cette version beaucoup plus chargé et le narcissisme saute aux yeux. Seulement le *mais* de la version définitive suggère en creux ce qui a été omis entre les deux versions.

S'opposent ainsi des valeurs probablement fondamentales pour Flaubert : présence et bovarysme. Tout comme s'opposaient, à propos de la négation et du connecteur *cependant*, deux conceptions de la nature : celle romantique et celle présente aux sens, et offrant ses richesses aussi multiples que non codifiées. Nous découvrons ici deux attitudes opposées : la présence à l'expérience donnée et le verbiage mental. Inutile de dire que nous nous trouvons au cœur de l'esthétique de Flaubert.

Mais = négation ?

Les exemples d'utilisation de *mais* sont parfois curieux. Longtemps on est amusé du :

(167) Il est républicain, mais honnête.

L'exemple donne à entendre, on le sait, que « les républicains ne sont pas honnêtes », mais sur le mode de la présupposition.

Dans cet exemple ainsi que ceux qui vont suivre, il est question des propriétés nécessaires – ou presque – pour qu'on puisse inclure un individu dans un groupe et de celles exigées pour qu'on puisse l'en exclure. Ainsi *honnêteté* est posée comme presque inconciliable avec l'appartenance au parti républicain. Or, le scénario culturel exige l'honnêteté de tout individu, sauf à l'exclure de la bonne société. Reste que – théoriquement – on peut être républicain, tout en restant honnête (c'est plus que jamais le moment de l'affirmer !). Serait par contre exclu l'exemple suivant (sauf par métaphore) :

(168) Il est homme, mais quadrupède.

et parfaitement courant :

(169) Elle est libérale, mais opposée à son parti sur la question de l'agriculture.

Dans un discours théorique, *mais* présente souvent une qualité comme ne cadrant que difficilement avec la classe à laquelle appartient un individu. J'ai pourtant trouvé, dans *le Monde diplomatique* une diatribe contre les intellectuels français, qui dans sa passion en vient à attribuer une nouvelle fonction au *mais* :

(170) Tactique finkielkrautienne : attaqué sur un point précis, il change d'objet, se dérobe, glisse comme une anguille entre les objections. D'où cet emploi constant du mais, qui a pour fonction de nier – et non pas de nuancer – ce que, par soumission apparente au politiquement correct, il vient de concéder. Il n'est pas passéiste, mais « *attention au progrès* » (au clonage, au pacs, au divorce par consentement mutuel, à la parité...) ; il n'est pas moraliste, mais il juge ; il se dit de gauche, mais il « *n'aime pas du tout cette propension de la gauche à être binaire* » ; il n'est pas du côté des dominants, mais « *les dominants n'ont pas tous les torts* » ; il faut « *sortir du discours libéral* », mais il ne faut pas s'enfermer, surtout pas ! dans le discours progressiste. (M. Maschino : « Les nouveaux réactionnaires » octobre 2002, p. 28).

Maschino attribue correctement à *mais* la « fonction de nuancer ». Dans la proposition précédant celle introduite par *mais* on peut très souvent introduire un *certes*, *j'en conviens* etc. Mais attribuant au *mais* de Finkielkraut « la fonction de nier », Maschino passe de l'analyse linguistique à l'analyse stylistique. Dans son idéologie, semble-t-il, on est passéiste, si on reste réservé quant au progrès (et quel amalgame : clonage, pacs, divorce par consentement mutuel, parité !), on est moraliste si on juge, on n'est pas de gauche, si une position 'binaire' vous déplaît (voir tout en noir et blanc, je suppose), on est du côté des dominants si ceux-ci n'ont pas tous les torts.

Je ne saurais statuer sur l'analyse de Maschino. Certes la concession peut devenir une concession faite du bout des lèvres, donc voisine à une négation. La stylistique connaît cet emploi qui caractérise des textes fortement idéologiques et ethnocentriques, qui divisent l'humanité en deux parties : « nous » et « les autres ». (Celui de Maschino me semble

d'ailleurs en faire partie). Ce qui nous intéresse ici, c'est que *mais* autorise, semble-t-il, l'analyse de Maschino. Un Français peut comprendre le *mais* d'un autre Français comme une pure négation de ce qui précède. C'est probablement une lecture un peu réductrice, mais elle est possible, du moins dans un but polémique.

Quant au démêlé, à la question de fond, je ne me prononcerai pas. J'ai lu de Finkielkraut quelques livres, mais vieux d'une quinzaine d'années.⁴⁴ Je ne saurais donc me prononcer sur ce qu'est devenu cet auteur ni opiner du sens qu'il faut attribuer à ses *mais*.

⁴⁴ Alain Finkielkraut : *La Défaite de la pensée*. Gallimard, Paris 1987, dont je fis à l'époque une présentation très favorable dans *Politiken* (27 juillet 1987). Dans le numéro de novembre (2002, p. 2) M. Finkielkraut a d'ailleurs usé de son droit de réponse.

V. Pour conclure :

J'ai parcouru un certain nombre de phénomènes connus en linguistique, en analyse littéraire, soit dans les deux domaines : le personnage-guide, le discours rapporté (surtout le DIL), le discours rhétorique (et les signes de ponctuation : points d'interrogation et points d'exclamation), la contagion stylistique, la négation, certains connecteurs et le passé simple dans une valeur subjective méconnue par certains.

L'analyse linguistique peut certes poser des questions. Aucun doute, par exemple, quant à la valeur polyphonique des phénomènes examinés. Mais pour que la polyphonie devienne intéressante au niveau artistique, il faut qu'elle dépasse les scénarios culturels triviaux.

C'est donc surtout quand il y a rupture, quand le lecteur éprouve des difficultés à enchaîner que les marqueurs linguistiques deviennent intéressants : une négation qui n'est pas évidente, une conclusion dont la prémisse étonne ou dont l'attribution pose un problème, une opposition qu'il faut d'abord établir, l'incertitude quant aux points de vue, et on pourrait facilement continuer cette énumération qui n'a valeur que d'ébauche. Il s'agit, je l'ai dit, de lacunes de différente nature,⁴⁵ dans le sens qu'attribue à ce terme l'esthétique de la réception, et tout porte à croire que les lacunes sont bien plus importantes pour l'œuvre littéraire que pour la prose dont le but est la communication directe (ce qui n'exclut pas d'autres buts : une communication peut en cacher une autre).

Il n'y a probablement pas de voie royale menant de la lecture linguistique à l'interprétation littéraire. En langage de l'informatique (output-input), on ne saurait prétendre que les sorties d'une discipline constituent toujours les entrées de l'autre. La langue de tous les jours fonctionne le plus souvent de façon automatisée. Ce qui se conçoit bien, s'énonce clairement. Quand donc la communication ne va pas de soi, il y a, souvent, maladresse. Plus rarement il s'agit d'un beau désordre, effet de l'art.

⁴⁵ V- 1976, p. 284 ss. Le plus souvent 'paradigmatiques' dans le sens d'Iser, p. ex. lacunes s'ouvrant entre des systèmes de valeurs inconciliables. La négation et la négativité jouent également un rôle important dans la théorie d'Iser (v. ib. p. 327 ss.).

De plus, pour combler les lacunes que manifeste un texte il faut des connaissances précises ou des hypothèses intéressantes. Mes connaissances du romantisme sont rudimentaires, mes interprétations peuvent être contestées et même les lacunes que j'ai cru voir pourraient s'avérer moins profondes, moins problématiques que je ne l'ai dit. Tout cela m'engagerait dans une autre voie – peut-être plus intéressante. Ce qui me tient à cœur ici, c'est de mettre en garde contre une application trop naïve de la linguistique à l'analyse littéraire. Si la linguistique offre souvent une interprétation presque univoque (la citation (12) s'y rapproche fortement), l'interprétation littéraire ne va pas de soi (ou alors elle est peu intéressante).

Pourtant les analyses linguistiques sont prometteuses dans un autre sens, peut-être. Il se pourrait qu'elles soient capables d'apporter quelques éléments pour répondre à la question qui se pose à intervalles réguliers : « que dit le texte ? ». Le *Textformular* d'un Norbert Groeben ne se verrait donc pas confiné au seul texte machinalement reproductible. Car je suis entièrement d'accord avec la réaction qui a suivi les théories sur l'œuvre ouverte : on insiste maintenant sur le fait – pour moi incontestable – qu'un texte ne saurait dire n'importe quoi, ce qui n'empêche nullement qu'il ne puisse offrir une large fourchette d'interprétations plausibles.

Je crois qu'il a été profitable aussi bien pour les linguistes que pour les littéraires de notre groupe de faire un bout de chemin ensemble. Mais il faudra soigneusement distinguer méthode et nomenclature. Rien que dans le champs littéraire les traces font peur. J'ai été greimasien et je me demande ce que la méthode proprement dite a bien pu donner ; qui se souvient du modèle actantiel, du carré sémiotique (sinon du *doctor quadratus* d'Umberto Eco) ? J'ai commis un manuel d'analyse narrative. L'année dernière j'ai dû enseigner la narratologie – et je me suis aperçu que j'avais oublié la majeure partie de la terminologie de Genette, terminologie que, il y a vingt ans, j'avais forcé mes pauvres potaches à apprendre ! Cette terminologie est absolument contre-intuitive : analepse et prolepse (où Eberhardt Lämmert avaient *Rückgriff* et *Vorgriff*, dont je me souviens encore sans consulter l'ouvrage de cet auteur) et le reste à l'avenant. De plus, l'honnête Genette ne s'en cache pas : ce qui le fascine

dans les racines grecques c'est leur aptitude fornicationnelle et les monstres qu'elles engendrent. De même, parmi les études narratologiques on trouve dix qui fignoient la méthode pour une où cette méthode donne des résultats intéressants, donc devient une heuristique. La raison en est probablement que tout texte développe une série de paramètres mais ne manifeste son originalité que par un ou deux. Le fait de revenir sur une lacune (analepse sur ellipse !!!) est une découverte d'un intérêt certain, la description en mouvement, révélée par l'emploi de l'imparfait (Proust, puis Thibaudet) l'est autant, et on pourrait ajouter quelques autres cas où la découverte technique vient révéler un aspect important d'un œuvre. Mais un auteur original mettra assez probablement l'accent sur un nouveau paramètre, et rien ne garantit que la description de ce paramètre se trouve déjà théoriquement élaboré. Modestement je tiens à signaler que c'est Flaubert qui m'a appris quelque chose sur la différence entre les points d'exclamation et les points d'interrogation.

Probablement nous, les littéraires, sommes tous plus ou moins logés à la même enseigne. Car avant le verbiage méthodologique on a connu d'autres verbiages, éthétisants p. ex.. Il fut une génération qui racheta ce verbiage (destiné aux grandes circonstances) avec une acribie philologique admirable, qui posait pourtant une question essentielle : à quoi bon ? Pour se prémunir contre les deux extrêmes les littéraires se mirent à admirer les sciences dures. Heureux s'il s'aperçoivent que la linguistique est peut-être moins dure (dans plus d'un sens) que nous ne le pensions.

Mais si j'attaque les autres, ce ne sont que les préliminaires pour mettre question ma propre approche. J'avoue que dans notre propre groupe l'élaboration de la terminologie a coûté bien des efforts, efforts justifiés, je l'espère, au niveau linguistique, mais d'un rendement faible pour l'analyse littéraire. Une fois, en effet, l'inspiration linguistique reçue, il est souvent possible d'exprimer les résultats de façon très économique comme le faisaient naguère les Sandfeld et Togeby (pour ne citer que deux exemples).

Je suis vieux, il est vrai, mais le nombre d'années n'empêche pas de passer à la génération suivante un avis, avis motivé par mes propres erreurs. L'avenir dira jusqu'où nous pourrons aller. Pour un littéraire, je

pense que la linguistique mène à beaucoup de choses, mais à condition de raison garder.

VI. Statistiques

Je reproduis ici la statistique de *donc* (occurrences de $x = \textit{donc}$ et *puisque*, textes sans répliques) publiée sous une première forme dans Nølke & Olsen 2000b, p. 152-53. La colonne de droite donne le pourcentage multiplié par 1.000.

donc sans répliques

	nombre de mots	x	%*1000
<i>La Curée</i> 1871	90.479	11	10
<i>Cœur simple</i> 1877	10.883	1	10
<i>P. de Clèves</i> 1678	44.645	5	10
<i>Capitaine Fracasse</i> 1863	170.174	16	10
<i>Temps retrouvé</i> 1913	126.330	31	20
<i>Candide</i> 1759	13.532	3	20
<i>L'Assommoir</i> 1877 ¹	134.000	27	20
<i>A Rebours</i> 1884	63.339	14	20
<i>Salammô</i> 1862	90.380	27	30
<i>Bouvard et Pécuchet</i> 1881	74.241	24	30
<i>Une Vie</i> 1883	61.607	20	30
<i>Chartreuse</i> 1839	124.332	36	30
<i>Germinie Lacerteux</i> 1865	55.731	16	30
<i>Colomba</i> 1840	23.143	6	30
<i>Germinal</i> 1885	134.448	58	40
<i>Éducation sentimentale</i> 1869	116.439	47	40
<i>L'Argent</i> 1891	111.276	55	50
<i>Notre Dame de Paris</i> 1831	113.249	51	50
<i>Madame Bovary</i> 1857	90.360	66	70
<i>Docteur Pascal</i> 1893	101.584	72	70
<i>Colonel Chabert</i> 1832	10.008	10	100
<i>Fille au cheveux d'or</i> 1833	20.040	22	110

puisque sans répliques

<i>Colomba 1840</i>	23.143	0	0
<i>Colonel Chabert 1832</i>	10.008	0	0
<i>Une Vie 1883</i>	61.607	1	2
<i>Germinie Lacerteux 1865</i>	55.731	1	2
<i>Dominique 1863</i>	58.178	1	2
<i>La Curée 1871</i>	90.479	3	3
<i>Gautier Fracasce 1863</i>	170.174	6	4
<i>Notre Dame de Paris 1831</i>	113.249	6	5
<i>Quatrevingt-treize 1873</i>	82.273	6	7
<i>Candide 1757</i>	13.532	1	7
<i>Fille au cheveux d'or 1833</i>	20.037	2	10
<i>Salammbô 1862</i>	90.380	9	10
<i>Bouvard et Pécuchet 1881</i>	74.241	8	11
<i>P. de Clèves 1678</i>	44.645	7	16
<i>Éducation sentimentale 1869</i>	116.439	20	17
<i>Germinal 1885</i>	134.448	23	17
<i>Chartreuse 1839</i>	124.332	22	18
<i>A Rebours 1884</i>	63.219	12	19
<i>Madame Bovary 1857</i>	90.360	18	20
<i>L'Argent 1891</i>	111.276	29	26
<i>Cœur simple 1877</i>	10.883	3	28
<i>Docteur Pascal 1893</i>	101.584	44	43
<i>Temps retrouvé 1913</i>	126.330	70	55

VII. Bibliographie

- Andersen, Hanne Leth (2001) : « Le choix entre le discours direct et le discours indirect en français parlé : facteurs syntaxiques (et pragmatiques) ». *Faits de langue n° 19. Le discours rapporté*. Laurence Rosier. Ophrys, Paris, pp. 201-210.
- Baden, Jacob (1785) : *Forelæsninger over det danske sprog eller resonneret dansk Grammatik / ved Jacob Baden*. (Conférences sur la langue danoise) 3. nye giennemsete og forbedrede Opl. Kiøbenhavn (Copenhague) : Brammers Forlag, 1804. – viii, 319 s.
- Bakhtine, Mikhaïl M. (1978.[1975]) : *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard, Paris.
- (1994) : *Problemy tvorčestva/poetiki Dostoevskogo*. Kiev, comprenant les deux versions de ce livre (1929 et 1963), et les notes “K pererabotke knigi o Dostoevskom”, (dont je ne connais pas de traduction).
 - (1970) : Traduction française de (1963) : *La Poétique de Dostoïevski*. Présentation de Julia Kristeva. Seuil, Paris.
- Bally, C. (1912) : « Le style indirect libre en français moderne » *Germanisch-romanische Monatsschrift* IV, pp. 549-556 et 597-606.
- (1914) : « Figures de Pensée et Formes Linguistiques » *Germanisch-romanische Monatsschrift* VI, p. 405-22 et 456-489.
- Balzac, Honoré de (1976-81) : *La Comédie humaine*, Éd. P. Castex et al.. Éd. de la Pléiade, 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.
- (1998) : « The Name of the Subject : The “ il ” ». *Yale French Studies*, n° 93, pp. 133-174.
 - (2000) : « Le nom propre du réel » *Cahier Jean-Claude Milner*. pp. 231-266.
- Benveniste, É. 1966a. « Les relations de temps dans le verbe français ». *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, 237-250.
- 1966b. « La nature des pronoms ». *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, 251-257.

- Bonheim, Helmut (1982): *The Narrative Modes. Techniques of the Short Story*. D. S. Brewer, Cambridge (UK).
- Bres, Jacques & Verine, Bertrand (2002) « Le bruissement des voix dans le discours » *Faits de langue n° 19. Le discours rapporté*. Éd. Laurence Rosier. Ophrys, Paris, pp. 159-169.
- Broch, Hermann (1955) : « Das Weltbild des Romans » in *Dichten und Erkennen. Gesammelte Werke. Essays Band I*. Rhein-Verlag, Zürich.
- Brøndum-Nielsen, Johs. (1953) : *Dækning – oratio tecta i dansk litteratur før 1870* (style indirect libre – oratio tecta dans la littérature danoise avant 1870). *Festskrift udgivet af Københavns universitet*. Copenhagen.
- Cohn, Dorrit Claire (1978) : *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton University Press, Princeton, N.
- Discotext 1. Textes Littéraires français 1827 – 1923*. Logiciel d'analyse réalisé par le Bureau van Dijk, avec la collaboration de J. Dendien (INaLF).
- Doležel, Lubomír (1973) : *Narrative Modes in Czech Literature*. Univ. of Toronto Press, Toronto and Buffalo.
- Dostoïevskij, F. M. (1972-1990) : *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Uzdatel'stvo "nayka". Leningrad
- (1993) : *Becy*. RIO "Krasnyj Krest", Stavropol'.
 - (1997 [1955]) : *Les Démons*. Gallimard, Folio, Paris.
- Ducrot, Oswald (1980a) : *Les mots du discours*. Minuit, Paris.
- (1980b) : « Analyses pragmatiques ». *Communications* 32, pp. 11-60.
- Dumas, A. (1989 [1845]) : *Vingt ans après*. Le livre de poche classique, Paris.
- (1995 [1844]) : *Les Trois Mousquetaires*. Le livre de poche classique, Paris.
 - (1998 [1846]) : *Le Comte de Monte-Cristo I-II*. Le livre de poche classique, Paris.
- Duranty, L. (1942 [1860]) : *Le Malheur d'Henriette Gérard*. (vol. 2), Gallimard, Paris.
- Eco, Umberto (1979) : *Lector in fabula*. Bompiani, Milano.

- Flaubert, Gustave (1936) : *Madame Bovary. Ébauches et fragments inédits. Recueillis d'après les manuscrits par M^{lle} Gabrielle Leleu*. Louis Conard, Paris.
- (1963) *Préface à la vie d'écrivain*. Éd. Geneviève Bollème. Seuil, Paris.
 - (1964) : *L'Éducation sentimentale*. Garnier, Paris.
 - (1971) : *Madame Bovary*. Classiques Garnier, Paris.
 - (1973-) : *Correspondance I-IV*. Éd. Jean Bruneau. Éd. de la Pléiade, Gallimard, 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.
- Fridlender, G. M. (1985) : *Dostoevskij i mirovaja literatura*. Leningrad.
- Gautier, Théophile (1967 [1863]) : *Le Capitaine Fracasse*. Garnier/Flammarion, Paris.
- Genette, Gérard (1969) : *Figures II*. Seuil, Paris.
- (1972) : *Figures III (Discours du récit)*. Seuil, Paris.
 - (1983) : *Nouveau Discours du récit*. Seuil, Paris.
- Gettrup, H., Herslund, M., Pedersen, J. & A. Schnack (1986) : *Sprog og tekst*. Københavns Universitet, Romansk Institut.
- Girard, René (1961) : *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Grasset, Paris.
- Gottsched, Johann Christoph (1732-44) : *Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit [...]*. Breitkopf, Leipzig. In : Gottsched, Johann Christoph (1968-1987) : *Ausgewählte Werke*. Éd. Joachim Birke, Brigitte Birke & Philipp M. Mitchell; Walter de Gruyter, Berlin, New York.
- Groeben, Norbert (1980 [1977]) : *Receptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft*. 2. éd. Gunter Narr Verlag, Tübingen.
- Hamburger, Käte (1977 [1957]) : *Logik der Dichtung*. München.
- Hansen, Knud (1997 [1973]) : *Dostojevskij*. Gyldendal, Copenhagen.
- Houellebecq, Michel (1998) : *Les particules élémentaires*. Flammarion, Paris.
- (2001) : *Plateforme*. Flammarion, Paris.
- Hough, Graham (1970) 'Narration and dialogue in Jane Austen' in *The Critical Quarterly*, XII.

- Hugo, Victor (1911 [1866]) : *Les travailleurs de la mer*, 2. Ollendorf, Paris.
 - (1985 [1862]) *Les Misérables*. Éd. G. & A. Rosa. Roert Laffont, Paris.
- Huysmans, J.-K. : (1955 [1884]) *A Rebours*. Fasquelle, Paris.
- Iser, Wolfgang (1972) : *Der implizite Leser*. W. Fink, München.
 - (1976) : *Der Akt des Lesens*. W. Fink, München.
- Jacobsen, J. P. (1880) *Niels Lyhne*. Copenhagen. In (1972) : *Samlede Værker t. 2*. Rosenkilde og Bagger, Copenhagen.
- James, Henry (1962 [1934]) : *The art of the novel. Critical prefaces. With an introd. by Richard P. Blackmur*. Charles Scribner, New York.
- James, William (1940) : *The Principles of Psychology*. New York.
- Jauß, Hans Robert (1970) : *Literaturgeschichte als Provokation*. Suhrkamp, Frankfurt a/M. Trad. fr. : *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard, préface de Jean Starobinski. Gallimard, Paris 1978.
- Jørgensen, Kathrine Sørensen Ravn (2002) : « Le connecteur mais et le discours indirect libre » *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister* IV. Éd. M. Olsen. Roskilde trykkeri, pp. 57-76.
- Judge, Anne (1998) : « Choix entre le présent narratif et le système multifocal dans le contexte du récit écrit » in Vogeleer, Sv. et al : *Temps et discours*. Peeters, Louvain-la-Neuve, pp. 215-235.
- Kalepky, Th. (1899) : « Zur französischen Syntax », *Zeitschrift für romanische Philologie*, pp. 491-513.
 - (1913) : « Zum “ Style indirect libre ” (“Verschleierte Rede”) », *Germanisch-romanische Monatsschrift*, pp. 600-619.
- Kierkegaard, Søren (1962-64): *Samlede Værker* 1-20. Copenhagen.
- Kristensen, S. M. 1955: *Impressionismen i dansk prosa*. Copenhagen.
- Kundera, Milan (2001 [(1986)]) : *L'Art du roman*. Folio, Gallimard, Paris.
- Lämmert, Eberhard (1955) : *Bauformen des Erzählens*. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.
- Le Clézio, J. M. G. (1965) : *La Fièvre*. Gallimard, Paris.
- Lerch, Eugen (1922) : « Imperfektum als Ausdruck der lebhaften Vorstellung ». *Zeitschrift für romanische Philologie*. Halle. 311-331 et 385-425.
 - (1928) : « Ursprung und Bedeutung der sog. ‘Erlebten Rede’ (“Rede als Tatsache”) », *Germanisch-romanische Monatsschrift* VI, pp. 459-478.

- Lerch, Eugen : “Ursprung und Bedeutung der sog. ‘erlebten Rede’ (“ Rede als Tatsache ”)” (1928) : *Germanisch-romanische Monatsschrift* XVI, pp. 459-478.
- Lerch, Gertraud (1922) : « Die uneigentlich direkte Rede ». *Festschrift für Karl Vossler*. Victor Klemperer & Eugen Lerch (éd.). Heidelberg.
- Lips, Marguerite (1926) : *Le Style indirect libre*. Payot, Paris.
- Lorck, E. (1921) : *Erlebte Rede*. Heidelberg 1921.
- Lotman, Jurij M. (1972) : *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik*. Fink, München.
- Mann, Thomas (1986 [1924]) : *Der Zauberberg*. Fischer Verlag, Frankfurt am Main.
- Maupassant, Guy de (1988) : *Contes et nouvelles I-II. Bouquins, Laffont, Paris*.
- McHale, Brian (1978) : « Free Indirect Discourse : A Survey of Recent Accounts ». *Poetics and Theory of Literature* 3, pp. 249-87.
- Mellet, Sylvie (1998) : « Deux marqueurs de bivocalité ». *Temps et Discours*. Vogeleer, Sv. et al. (éd), pp. 91-106.
- Morgenstern, Christian : (1993 [1905]) *Alle Galgenlieder*. Die deutschen Klassiker. SWAN Buch-Vertrieb. Kehl.
- Murger, Henri (1883 [1848]) : *Scènes de la vie de bohème*. Calmann Lévy, Paris.
- Niess, R. J. (1974-75) : « Remarks on the *Style Indirect Libre* in *L’Assommoir* ». *Nineteenth-Century French Studies*, vol. III, Nos. 1 & 2, 124-135.
- Nykrog, Per (1965) : *La Pensée de Balzac dans la Comédie humaine. Esquisse de quelques concepts-clé*. Munksgaard, Copenhague.
- Nølke, Henning (1983) : Les adverbes paradigmatiques : fonction et analyse. København : Akademisk Forlag.
- (1994) : *Linguistique modulaire : de la forme au sens*. Peeters, Louvain/Paris.
- Nølke, Henning & Olsen, Michel (2000a) : « Noter om lingvistisk og litterær polyfoni og MAIS hos Flaubert ». *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister I*. Éd. M. Olsen. Roskilde trykkeri, pp. 71-108.

- (2000b) : « POLYFONIE : théorie et terminologie ». *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister II*, Éd. 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.
- Nølke Henning & Olsen Michel (2002a) : « Le passé simple subjectif (2) ». *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister V*. Éd. M. Olsen. Roskilde trykkeri, pp. 101-118.
- (2002b) : « *Puisque : indice de polyphonie ?* ». *Faits de langues n° 19. Le discours rapporté*. Éd. Laurence Rosier. Ophrys, Paris, pp. 135-146.
 - (à paraître) « Le passé simple subjectivisé ». Colloque *Temps verbal et contexte*. Montpellier mai 2002.
- Olsen, Michel : (1984a) : *Amore, Virtú e Potere nella novellistica rinascimentale. Argomentazione narrativa e ricezione letteraria*. Federico & Ardia, Napoli.
- (1995) *Goldoni et le drame bourgeois. Analecta romana instituti danici, Supplementa*. « L'Erma » di Breitschneider, Rome, 248 pp.
 - (1999a) : « Polyphonie et monologue intérieur ». *Tribune*, Skriftserie for romansk institutt, universitetet i Bergen, éd. Kjersti Fløttum et Helge Vidar Holm, pp. 49-79.
 - (1999b) : « Polyfoniens vilkår ». *Detaljen, tekstanalysen og dens grænser II*, éd Rita Therkelsen & Ebbe Klitgaard. Roskilde universitetsforlag, pp. 53-73.
 - (1999c) : « Sarraute: La Voix de l'authenticité ? ». *Études de linguistique et de littérature dédiés à Morten Nøjgaard*. Éd. G. Boysen et J. Moestrup. Odense University Press, pp. 369-386. Repris dans (2001e) : « La Voix de l'authenticité ? ». *Pré-textes franco-danois II*. Éd. M. Olsen. Roskilde trykkeri, pp. 85-106.
 - (2001a) : « *Puisque – syllogisme caché* ». *Revue Romane* 36,1. pp. 41-58.
 - (2001b) : « Monophonie ». *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister III*. Éd. M. Olsen. Roskilde trykkeri, pp. 87-106.

- (2002) : « Le passé simple subjectif ». *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister IV*. Éd. M. Olsen. Roskilde trykkeri, pp. 101-123.
- (A paraître) : « Il *discours indirect libre* nelle traduzioni dal danese » *Proforma* n° 3. Rome.
- Ponson du Terrail (1963-65 [1859]) : *Rocambole*. t.3 (2). Éd. du Rocher, Monaco.
- Pouillon, Jean (1946) : *Temps et roman*. Gallimard, Paris.
- Rabatel, Alain (1997) : *Une Histoire du Point de Vue*. Recherches textuelle, numéro 2. Klincksieck, Paris.
- (1998) : *La construction textuelle du point de vue*. Delachaux et Niestlé, Lausanne/Paris.
- (1999) : « Mais dans les énoncés narratifs : un embrayeur du point de vue et un organisateur textuel », *Le Français moderne* n° 1.
- Renan, E. (1910 [1890]): *L'Avenir de la science* (3). Calmann-Lévy, Paris.
- Reyes, Graciela (1984) : *Polifonía textual : la citación en el relato literario*. Gredos, Madrid.
- Rosier, Laurence (1999) : *Le Discours rapporté*. Duculot.
- Russel, Bertrand (1940) : *An Inquiry into Meanng and Truth*. George Allen & Unwin, New York/Norton/London.
- Sandfeld, Kristian : *Syntaxe du francais contemporain II. Les propositions subordonnées*. Droz, Paris 1936.
- Sarraute, Nathalie (1957 [1939]) : *Tropismes*. Gallimard, Paris.
- (1956) : *Conversation et sous-conversation*. Gallimard, Paris.
- *Œuvres complètes*. Éd. Jean-Yves Tadié et al., Gallimard, Paris 1996.
- Sartre, Jean-Paul (1943) : *L'Etre et le Néant*. Gallimard, Paris.
- Soulié, F. (1837) : *Les Mémoires du diable*. A. Dupont, Paris.
- Spitzer, Leo (1921) : « Sprachmischung als Stilmittel und Ausdruck ». *Germanisch-romanische Monatsschrift*. In (1961) pp. 84-124, sous le titre : « Sprachmischung als Stilmittel und Ausdruck ».
- (1928) : « Zur Entstehung der sog. 'erlebten Rede' ». *Germanisch-romanische Monatsschrift XVI*, pp. 327-332.
- (1961) : *Stilstudien II*. München.

- Šteinberg, A. Z. (1980) : *Sistema svobody Dostoevskogo* (Berlin 1923), p. 34-37, réimpression YMCA-PRESS, Paris.
- (1936) : traduction allemande : Steinberg, A. Z. : *Die Idee der Freiheit : Ein Dostojewskij-Buch*. Vita nova, Luzern.
- Stendhal (1950) : *Le Rouge et le Noir*. Garnier, Paris.
- Svendsen, Hanne Marie (1962): *På rejse ind i romanen*. Munksgaard, København.
- Taivalkoski-Shilov, Kristina (2001) : « Traduire la mixité formelle : l'exemple des premières traductions de Fielding en France ». *Faits de langue n° 19. Le discours rapporté*. Éd. Laurence Rosier. Ophrys, Paris, p. 85-97.
- Thibaudet, A. (1935) : *Gustave Flaubert*. Paris.
- Todorov, Tzvetan (1970) : *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil, Paris.
- Togeby, Knud (1985) : *Grammaire française*. Éd. M. Berg et al. Akademisk forlag, Copenhague.
- Ullmann, Stephen (1964) : *Style in the French novel* Basil Blackwell, Oxford.
- Vološinov, B. N. (1972 [1930]) : *Marxizm i filosofija jazyka*. Mouton, La Haye-Paris. Trad. fr. : Bakhtine, Mikhaïl (Vološinov, N. V.) (1970) : *Le Marxisme et la philosophie du langage*. Minuit, Paris.
- Voltaire, François-Marie-Arouet (1951 [1734]) : *Lettres Philosophiques*. Éd. R. Naves. Garnier, Paris.
- Vuillaume, Marcel (1990) : *Grammaire temporelle des récits*. Minuit, Paris.
- (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.
- Woolf, Virginia (1964 [1925]) : *Mrs Dalloway*. Penguin, Harmondsworth.
- Zola, Émile (1963 [1879]) : *Nana*. Le livre de poche, Paris.
- Zola, Émile (1964 [1877]) : *L'Assommoir*. Le livre de poche, Paris.
- Zola, Émile (1964 [1891]) : *L'Argent*. Le livre de poche, Paris.

VIII. Index des noms

- Andersen, H.L. 92, 111, 115, 116, 165
Austen, J. 61, 166
Baden, J. 38, 165
Bakhtine, M. M. 2-9, 11-13, 15,
16, 19-25, 27, 35, 36, 81,
93, 112, 165, 169
Bally, C. 43, 58, 80, 103, 165
Balzac, H. de 4, 5, 9, 22, 25, 36,
48, 130, 133, 165, 168
Banfield, A. 22, 26, 46, 49, 50, 70,
72, 74, 75, 76, 97, 110-114,
119, 122, 124, 127, 133,
165
Benveniste, É 37, 86, 123, 126,
127, 165
Berendsen, N.J. 121
Bloy, L. 147, 148
Brandes, G. 13
Bres, J. 2, 42, 165
Broch, H. 16, 62, 63, 68, 69, 165
Brøndum-Nielsen, J. 116, 165
Carco, F. 137
Céline, L.-F. 30
Cohn, D. C. 23, 39, 46, 51, 66,
165
Colet, L. 36, 37, 153
Daudet, A. 129
Diderot, D. 21
Doležel, L. 128, 165
Dostoïevskij 2-16, 19, 21, 24, 25,
29, 31, 32, 35, 36, 62,
67-70, 81, 109, 133, 166
Ducrot, O. 16, 117, 118, 124, 166
Duranty, L. 131, 166
Eco, U. 150, 160, 166
Fielding, H. 116, 169
Finkielkraut, A. 157, 158
Flaubert, G. 4, 5, 9, 25, 28, 29, 32,
36, 37, 84, 89, 90, 92, 93,
95-101, 102, 106-109, 113,
116, 117, 122, 132, 133,
143, 153, 154, 155, 156,
161, 166, 168, 169
Fløttum, K. 127, 154, 166, 168
Fontane, T. 68
Gadda, C.E. 30
García, G. 138, 139
Gaugain, P. 60
Gautier, T. 86, 87, 131, 164, 166
Genette, G. 15, 40, 53, 54, 56, 58,
66, 126, 160, 166
Gettrup, H. 142, 166

Girard, R. 12, 166
Gogol, N.V. 4, 36
Gottsched, J.C. 52, 166
Groeben, N. 160, 166
Hamburger, K. 41, 166
Hansen, Knud 3, 166
Hjelmslev, L. 123
Houellebecq, Michel 57, 61, 125,
166
Hough, G. 166
Hugo, V. 48, 88, 131, 132, 153,
166
Huysmans, J.-K. 102, 166
Iser, W. 138, 150, 159, 166
Jacobsen, J.P. 136, 167
James, Henry 5, William 167
Jauß, H.R. 21, 167
Jonquet, T. 45
Jørgensen, K.S.R. 47, 92, 154, 167
Judge, A. 126, 167
Kalepky, Th. 58, 167

- Kierkegaard, S.Aa. 12, 14, 70, 99, 167
- Kristensen, S.Møller 23, 167
- Kundera, M. 8, 167
- Lamartine, A. de 153
- Lämmert, E. 160, 167
- Le, J.M.G. 49, 59, 62, 138, 167
- Lerch, E. 37, 167
- Lips, M. 23, 43, 45, 103, 167
- Lorck, E. 58, 78, 167
- Lotman, J.M. 4, 167
- Mann 3, 24, 60, 62, 64, 65, 68, 69, 167
- Maschino, M. 157, 158, Th. 157, 158
- Maupassant, G. de 21, 22, 61, 71, 128, 133, 135, 167
- McHale, B. 40, 167
- Mellet, S. 45, 73, 119, 167
- Morgenstern, C. 76, 77, 167
- Murger, H. 55, 167
- Musset, A. de 153
- Niess, R.J. 167
- Nølke, H. 22, 33, 39, 47, 49, 59, 61, 84, 89, 93, 102, 106, 118-120, 142, 144, 154, 155, 163, 168
- Nykrog, P. 5, 168
- Piaget, J. 138
- Platon 28
- Poirot-Delpech, B. 137
- Ponson, P.-A. 71, 131, 168
- Pouchkine, A.S. 21, 22, 85
- Proust, M. 53, 65-68, 161
- Rabatel, A. 34, 43-50, 55, 130, 154, 168
- Racine, J. 118
- Renan, E. 32, 169
- Reyes, G. 138, 169
- Rosier, L. 34, 38, 165, 168, 169
- Russel, B. 169
- Sandfeld, K. 144, 161, 169
- Sarraute, N. 14, 47, 57, 66, 81, 83, 84, 106, 109, 168, 169
- Sartre, J.-P. 169
- Smollet, T.G. 116
- Soulié, T. 48, 169
- Spitzer, L. 23, 169
- Šteinberg, A.Z. 3, 4, 169
- Stendhal, (H. Beyle) 25, 92, 100, 129, 169
- Svendsen, H.M. 36, 169
- Theuriet, A. 132
- Thibaudet, A. 161, 169
- Todorov, T. 138, 169
- Togebj, K. 152, 161, 169
- Tolstoï, L.N. 3
- Tournier, M. 137
- Ullman, S. 106
- Verine, B. 2, 42, 165
- Vološinov, B.N. 22-24, 26, 85, 109, 110, 112, 124, 169
- Voltaire, F.-M.-A. 147, 169
- Vuillaume, M. 39-43, 70, 71, 74, 75, 80, 117, 118, 120, 124, 125, 133, 169
- Woolf, V. 170
- Zola, É. 25, 61, 74, 79, 80, 102, 107, 115, 131-133, 145, 170