

La métaphysique des points d'exclamation

Olsen, Michel

Published in:
Polyphonie-linguistique et littéraire

Publication date:
2003

Document Version
Også kaldet Forlagets PDF

Citation for published version (APA):
Olsen, M. (2003). La métaphysique des points d'exclamation. *Polyphonie-linguistique et littéraire*, (VII), 33-61.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact rucforsk@kb.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

La métaphysique des points d'exclamation ¹

Le problème

Souvent les exclamations et les questions dites rhétoriques sont traités ensemble. les questions dites rhétoriques appellent un *oui* ou un *non* automatiques, (v. Lausberg §767-770). Elles ne demandent, nous disent les rhétoriques, pas de réponse, car celle-ci est évidente. L'exclamation serait l'expression de l'affect (ib. §809) ; un appel au lecteur, équivalent à « vous réalisez ! ».

En fiction les points d'exclamation et points d'interrogation se trouvent aussi bien dans les répliques que dans les parties que je qualifierai provisoirement de récit. Et, comme j'ai établi des corpus amputés de leurs répliques (je n'ai d'ailleurs pu opérer cette amputation que de façon tout approximative) il ne reste que le récit.

L'ennui, quand on a recours aux anciennes rhétoriques, c'est qu'elles ne traitent que parenthétiquement de la fiction. Or dans la fiction, répliques omises, les points d'exclamation et points d'interrogation sont assumés par l'auteur et s'adressent en premier lieu au lecteur. A un certain moment j'ai quasi oublié cela en faveur du fait signalé depuis Bally (1912, p. 605, note 1) qu'ils peuvent également être assumés par les personnages dans le *Discours Indirect Libre* (dorénavant

¹*Note préliminaire :*

L'essentiel des résultats de cette communication se trouve déjà dans le numéro 6 de nos cahiers (Olsen 2002, p. 93ss.), mais depuis cette publication je me suis aperçu de quelques erreurs ainsi que de la nécessité de certaines précisions. Je reprends donc le problème des points d'interrogation et des points d'exclamation.

D'autre part, pour l'explication des quelques notions-clefs que j'évoquerai, comme nos cahiers forment une suite, et que la majeure partie de nos lecteurs les possèdent déjà je me permettrai de renvoyer aux numéros précédents. Les répétitions sont inutiles !

Et puis encore : la bibliographie est des plus succinctes ; seuls y figurent les ouvrages explicitement nommés. Mais il va sans dire que je poursuis un dialogue avec les chercheurs mentionnés dans mes travaux antérieurs.

En fin d'article on trouvera quelques réflexions sur la collaboration entre linguistes et 'littéraires'.

= DIL). Et, l'analyse de *Madame Bovary* aidant, les points d'exclamation et points d'interrogation étaient devenus pour moi des quasi-indices du DIL ! Cela malgré le fait qu'on trouve chez Flaubert également d'autres emplois de ces signes de ponctuation.

Je ne me suis vraiment réveillé à la lecture de Vološinov et de Stendhal. Il avait été occasionné par un fait curieux : la présence massive des points d'exclamation surtout (moins des points d'interrogation) dans les deux grands romans de Stendhal : *Le Rouge et le Noir* et *La Chartreuse de Parme*, fait sur lequel je suis tombé par le hasard des statistiques que j'avais établies pour Nølke & Olsen 2000a (v. pp. 146-49 et 168-69) et que je reproduis ici avec quelques ajouts. (cf. p. 58ss).

On y trouvera les occurrences des points d'exclamation et des points d'interrogation, rangées par ordre de fréquence, puis un comptage avec les incises avec *penser* et *dire*. J'y vais consacrer une digression.

Stendhal et les points d'exclamation

Les deux grands romans de Stendhal sont caractérisés par leur emploi étendu des points d'exclamation et, un peu moins par celui des points d'interrogation. Mais il est rare chez cet auteur que le point d'exclamation termine un DIL. Le style de Stendhal est à bien des regards remarquable. Il s'intéresse beaucoup à la représentation des pensées, au monologue intérieur,² mais il n'a que modérément recours au DIL. Par contre il emploie avec profusion le DDR, signalé très souvent par des *se di(sai)t-il/elle* ou *pensa/ait-il/elle*. Pour *se di(sai)t-il/elle* les deux romans arrivent en tête de peloton dans mon petit corpus, et le *Rouge* l'emporte pour *pensa/ait-il/elle*, alors que *La Chartreuse* se distingue du premier roman par un nombre bien moindre d'occurrences (cf. p. 56s.) N'étant pas stendhalien, je laisse au lecteur de chercher une explication éventuelle de ce petit fait curieux.

Stendhal utilise aussi une profusion de points d'exclamation et, moins, de points d'interrogation en dehors du DIL, mais il les met en œuvre sous une forme analogue du DIL, très souvent pour représenter une amorce de monologue intérieur. Ce fait pourrait ouvrir plusieurs pistes de recherches :

Tout se passe comme si Stendhal était à la recherche des moyens stylistiques pour rendre le monologue intérieur qui devient un enjeu

²J'utilise ce terme comme un concept parapluie pour grouper les représentations de la pensée par le Discours Direct ou Indirect, Libre ou Rapporté (DDL, DDR, DIL, DIR).

important au cours du siècle. Or il se trouve que sa solution n'a pas été adoptée par les romanciers qui l'ont suivi. Et il est vrai que les nombreux *se disait-il* et autres incisives attirent trop l'attention du lecteur. Néanmoins on trouve ici une tentative de création de forme qui n'a pas abouti.

D'autre part la différence notable entre le nombre de points d'exclamation et celui des points d'interrogation pourrait étayer l'hypothèse qui verrait dans le discours rhétorique, notion à laquelle je reviendrai (cf. p. 39s.), une des sources du DIL.

(¹) En même temps Julien vit les épaules de la dame qui tombait en arrière. Un collier de grosses perles fines en torsade, de lui bien connu, frappa ses regards. Que devint-il en reconnaissant la chevelure de Mme de Rênal ! c'était elle. La dame qui cherchait à lui soutenir la tête et à l'empêcher de tomber tout à fait, était Mme Derville. Julien, hors de lui, s'élança; la chute de Mme de Rênal eût peut-être entraîné son amie si Julien ne les eût soutenues.

Ici l'exclamation-question, à l'intention du lecteur et marquée par les points d'exclamation, se fond dans un vrai DIL : *c'était elle*. Le lecteur en effet est déjà au courant de l'identité de M^{me} de Rênal, c'est Julien qui en fait la découverte.

La citation suivante montre par contre un emploi très courant chez Stendhal : le monologue intérieur en direct, ici DDR :

(²) Un jour de la Saint-Louis entre autres, M. Valenod tenait le dé chez M. de Rênal, Julien fut sur le point de se trahir; il se sauva dans le jardin, sous prétexte de voir les enfants. Quels éloges de la probité ! s'écria-t-il; on dirait que c'est la seule vertu; et cependant quelle considération, quel respect bas pour un homme qui évidemment a doublé et triplé sa fortune, depuis qu'il administre le bien des pauvres !

Ces monologues en direct sont très courant dans la littérature, et cela depuis le Moyen-Âge, à en rester à la littérature française. Mais Stendhal abrège, renonce au discours en bonne forme rhétorique avec arguments et contre-arguments. Souvent il serait très facile de transposer ses monologues intérieurs du direct à l'indirect libre, au DIL. Il y aurait une belle étude à consacrer aux signes de ponctuation chez Stendhal !

Il est temps de conclure sur cette introduction. Ma vue était doublement simpliste : les points d'exclamation et les points d'interrogation formeraient un couple ayant les mêmes propriétés ; elles seraient en quelque sorte énoncées soit par l'auteur, soit par un personnage, elles feraient entendre une de ces deux voix.

Le discours rhétorique

Avant d'aborder *un Cœur simple*, il faudra faire encore un détour. Qu'en est-il en effet des points d'exclamation et des points d'interrogation ? Faut-il les attribuer soit à l'auteur, soit au personnage ? Comme je l'ai déjà dit, les rhétoriques attribuent généralement ces signes de ponctuation à l'auteur, mais depuis la découverte du DIL on s'est aperçu qu'ils peuvent également accompagner une énonciation d'un personnage.

A ce propos je voudrais rappeler une notion utile proposée par Vološnov (p. 135/p. 190), le style (ou discours) rhétorique, notion, que j'ai déjà mise à profit dans plusieurs articles :

(³) 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*, cité par Vološinov).

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.

Suivons un peu cette piste. La littérature française offre évidemment autant d'exemples de discours rhétorique que les autres. Le premier chapitre du *Capitaine Fracasse* fait voir de façon quasi paradigmatique la fonction de ce discours. On trouve d'abord une première occurrence. 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 :

(⁴) 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 ici 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*. Il ressemble au premier, sauf que Sigognac, le protagoniste, a été introduit. C'est donc lui, conjointement avec l'auteur et le lecteur, qui se pose la question qui suit :

(⁵) 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).

Ce qu'il faut retenir, c'est que *localement*, si on les regarde isolément, les questions rhétoriques des deux citations sont très semblables.

Un petit trait qui distingue le discours rhétorique du DIL proprement dit est le fait qu'il admet parfaitement le passé simple ! Cette observation constitue une petite objection contre le paradigme Benveniste : dans le 'discours indirect ou direct rhétorique' l'auteur peut s'adresser, en passé simple, au lecteur par un point d'exclamation ou par une question rhétorique ; et ces questions figurent souvent sans point d'interrogation, comme dans la citation suivante, quand elles valent pour une simple assertion :

(⁶) Les armures dont elle s'était si fort effrayée lui parurent presque risibles, et d'un pas délibéré elle monta l'escalier descendu tout à l'heure en retenant son souffle et sur la pointe du pied, de peur d'éveiller le moindre écho assoupi dans la cage sonore.

Mais quel ne fut pas son effroi lorsque du seuil de sa chambre elle aperçut une figure étrange assise au coin de sa cheminée. (Gautier, T. – *le Capitaine Fracasse*, chapitre 16 ; p. 393).

Par contre une vraie question posée conjointement au lecteur et au personnage est difficilement conciliable avec le passé simple. Ainsi dans l'exemple 7, un « fallut-il descendre » semble vraiment impossible. Et, dans les corpus que j'ai parcouru, je n'ai pas trouvé de *fallut-il* interrogatif (v. aussi Olsen 2002, pp. 117ss. avec mention d'autres chercheurs).

Dans le discours rhétorique le regard du personnage peut se réunir à celui du lecteur, ce qui, je le dis en passant, pourrait contribuer à l'analyse de deux exemples si longuement discutés de *Madame Bovary* ; pour aller vite : les points d'exclamation pourraient être destinés au lecteur sans pour autant exclure le personnage. Quelqu'un a d'ailleurs

émis cette hypothèse, mais j'ai oublié le nom, ce que je regrette. Un seul exemple suffit ici :

(⁷) 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 (*Madame Bovary* II,xiii ; p. 192).

(cf. aussi Olsen 2003, p. 117ss).

Dans l'exemple 4, faute d'un personnage présent, la question rhétorique s'adresse uniquement au lecteur ; dans l'exemple 5, elle s'adresse aussi bien au lecteur qu'elle formule l'étonnement du personnage. Mais le personnage qui se pose la question en est conscient.

Cela n'est pas nécessairement le cas de l'exemple 7 ; Emma sent la nécessité de descendre, mais elle ne se dit pas nécessairement : « il faut descendre ! », alors qu'une substitution avec un « fallait-il descendre ? » (avec passage forcé du passé simple à l'imparfait !) attribuerait nécessairement une conscience réfléchie, ou mieux thétique au personnage.

Dans Olsen (2002, p. 102) j'avais avancé l'hypothèse que : « Le point d'interrogation thématise (presque ?) nécessairement, le point d'exclamation peut certes thématiser, mais sans nécessité ».

C'était là aller un peu vite en besogne. Valable pour les points d'interrogation, mon hypothèse se trouve être fautive pour les points d'exclamation. Les deux signes de ponctuation thématisent pour l'auteur aussi bien que pour les lecteurs, mais au niveau du personnage la différence existe : l'interrogation thématise pour celui qui se pose la question ; un personnage qui se questionne en DIL a une conscience thétique, réflexive du contenu propositionnel, le point d'exclamation est plutôt de l'ordre de l'affect et l'affect n'a pas besoin d'être thématisé. Il ne thématise donc pas nécessairement pour le personnage, mais bien au second degré, pour le lecteur. C'est l'équivalent d'un « vous réalisez, vous vous rendez compte ? ».

Je présume d'ailleurs que mon hypothèse abandonnée est difficilement conciliable avec les analyses linguistiques qui décrivent

les énoncés complexes par l'ajout d'un *modus* à un *dictum*.³ Or l'explication la plus simple serait celle qui poursuivrait le parallélisme entre les points d'exclamation et les points d'interrogation aussi loin que possibles. Ces deux signes de ponctuation sont suprasegmentaux et ils modifient l'énoncé auquel ils s'appliquent, ils sont donc tous les deux des *modus*. Mais une différence, celle que j'ai essayé de mettre en évidence, les sépare.

Je signale pour un ultérieur questionnement que le point d'exclamation peut se surajouter au point d'interrogation. D'une part l'intonation des questions et des exclamations n'est pas la même (Armstrong & Coustenoble), d'autre part on peut pour ainsi dire surajouter l'exclamation à la question. Pour ne citer que les questions à tonalité montante l'interrogation fait monter l'intonation d'un cran. Ainsi l'intonation dans :

(⁸) Elle est v'nue : _ _ _ (?) ou _ - ^ (!).

on peut faire monter le ton de la syllabe finale d'un échelon de plus si on veut marquer l'exclamation, l'étonnement. Mais dans cette alternative il ne s'agirait plus nécessairement d'une question simple, mais de tout aussi bien de l'équivalent p. ex. d'un « est-ce vrai que, malgré mon attente, elle est venue ? ». Ceci du moins en DIL de parole. En DIL de pensée il s'agirait pas non plus d'une simple question, mais par exemple d'une question dont le destinataire serait son propre destinataire. Quand on pense, on se pose des questions.

Rien n'empêcherait de combiner les deux signes en un ?!. Peut-être quelqu'un l'a-t-il fait ? On trouve bien la notation des points d'exclamation et des points d'interrogation répétés (!!! et ???) Je laisse cette remarque pour ce qu'elle est : une suggestion à passer aux linguistes à moins que la question ne soit déjà mieux traitée. La collaboration pourrait ici se montrer utile, ne serait que pour invalider une hypothèse intenable.

Une précision sur le passé simple

³Une formule simple comme « dans la fiction et en DIL un *modus* ajouté à un *dictum* produit une conscience réfléchie » ne soutiendrait peut-être pas l'épreuve des faits. Déjà l'analyse du point d'exclamation que j'ai proposée, sans l'invalider la complique. Cela dit, un simple *dictum* comme « il faisait très froid » présente le type même du proto-DIL (cf. Olsen 2002 p. 35).

J'ai avancé que le passé simple peut être subjectif : rendre une conscience subjective. Lors de notre colloque Rabatel a distribué des exemples qui devrait montrer que le passé simple peut également rendre une conscience thétique, ce que mon approche de la question admettrait difficilement. Ces exemples ne m'avaient pas convaincu. Malheureusement le manque de temps ne nous a pas permis d'aller au fond de la question, voire même de bien comprendre le point de vue de l'autre ; voici les deux exemples de l'exemplier de Rabatel sur lesquels j'avais bronchés :

(19) Bientôt ses dents claquèrent ; ses mains tremblèrent ; sa poitrine se serrait ; son cœur battait de grands coups sourds et semblait parfois s'arrêter ; et sa gorge haletait comme si l'air n'y pouvait plus entrer.

Une effroyable angoisse saisit son âme en même temps que l'invincible froid l'envahissait jusqu'aux moelles. Jamais elle n'avait éprouvé cela, elle ne s'était sentie abandonnée ainsi par la vie, prête à exhaler son dernier souffle. (Maupassant, *Une Vie* [1883] Folio 1974/1999 : 133 ; mots barrés par Michel Olsen)

(20) Le petit Poucet ouït tout ce qu'ils dirent, car, ayant entendu de dedans son lit qu'ils parlaient d'affaires, il s'était levé doucement, et s'était glissé sous l'escabelle de son père pour les écouter sans être vu. Il alla se recoucher et ne dormit point le reste de la nuit, songeant à ce qu'il avait à faire. Il se leva de bon matin, et alla au bord du ruisseau où il emplit ses poches de petits cailloux blancs, et ensuite revint à la maison. (Perrault, *Le Petit Poucet*, Classiques Garnier 1967 : 188)

Dans mes exemples de passé simple subjectif non réfléchi ou, mieux, athétique j'ai probablement appliqué la règle que j'essaie maintenant de formuler. Il s'agit d'un effacement du sujet qu'on peut suggérer en barrant pronoms et adjectifs possessifs, ce que je me suis permis de faire dans l'exemple. Certes les verbes au passé simple rendent les sentiments cénesthésiques de Jeanne, mais cela ne donne pas un état conscient.

On pourrait continuer cette opération pour les phrases à l'imparfait, mais là elle ne s'impose pas. Probablement il s'agit toujours de la conscience immédiate de Jeanne, mais, avec les imparfaits la conscience réflexive devient possible : on pourrait à la rigueur intercaler un *tiens !* : « tiens ! son cœur battait de grands coups sourds » On peut transformer la phrase en interrogative etc., mais il vaut probablement mieux n'en rien faire et comprendre les imparfaits comme des imparfaits descriptifs, spécifiant l'état de conscience – toujours – de Jeanne. Évidemment elle a une conscience athétique du tout,

puisqu'elle est personnage-guide. Une conscience thétique ne se présente, à mon avis, qu'à partir de *jamais*. Mais entre le DIL et le proto-DIL⁴ il existe souvent une zone floue.

Et certes le passé simple peut narrer les activités réfléchies, ainsi celles du Petit Poucet. Mais dans le présent de la narration son projet demeure athétique, non-réfléchi, même s'il y a pensé toute la nuit ; sa conscience est remplie de ses activités présentes, par exemple de ramasser les cailloux, mais l'un après l'autre ! *emplit* avec le pluriel indique la narration d'une synthèse, et non pas la saisie d'une conscience.

Je suis pourtant près d'admettre que ma terminologie (qui n'est pas uniquement la mienne) peut induire en erreur. Mieux vaut peut-être se servir des termes de Sartre : *thétique* et *athétique* (posé et non posé). En effet une activité consciente, n'est pas nécessairement posée, thétique ; elle peut passer à l'arrière-fond de la conscience, ne plus être posée, devenir *athétique*.

Banfield (notamment dans 1998 et 2000) s'occupe de ce sujet effacé. Dans le cogito de Descartes le *je* est effacé, non posé.

Bref, tout en regrettant la confusion qu'a pu provoquer le terme de 'réfléchi', je maintiens jusqu'à nouvel ordre que le passé simple peut, certes, narrer une activité consciente, mais non pas représenter une conscience thétique.

Et cet emploi a été mis à profit par des écrivains qui, pour souligner la conscience athétique, le *je* barré, utilisent le passé simple sans pronom.

L'exemple (7) devrait pouvoir se formuler par quelque chose du genre : « faut descendre », c'est-à-dire avec effacement du pronom, ce qui devient plus clair lorsque c'est un pronom ou un adjectif possessif de la première personne qu'on efface. La grande difficulté du monologue intérieur à la première personne, c'est que *je* + verbe, rend normalement une conscience thétique. Cohn a analysé avec perspicacité les maladroites des *Lauriers sont coupés* de Dujardin en l'opposant à la réussite de Joyce dans le dernier chapitre de *Ulysses*.

À la troisième personne cet effacement a moins besoin d'être marqué. On trouve néanmoins dans *Sortie d'usine* de François Bon quelques exemples reproduits dans Nølke & Olsen (à paraître) :

⁴J'ai discuté ces termes surtout dans 2002, (p. 43ss.). Il s'agit en première approximation d'un récit d'auteur dans lequel un personnage-guide perçoit et pense avec l'auteur, sans qu'il soit possible de distinguer rigoureusement entre les deux points de vue.

⁽⁹⁾ Et c'était très loin ailleurs que l'homme en face se dressait dans sa blouse grise et bien plus haut que lui sous les cheveux jaunes de l'autre il vit que ses yeux étaient noirs, qu'il y avait du sang. Mais que toute lueur en était absente. La peur qu'il avait surprise dans le battement de ce regard il l'avait donc éteinte, tuée. Plus peur, pas peur. La peur enlevée, loin, ailleurs. Et vit la rotation du bras se levant et reconnut que c'était un marteau. La masse en était bleue émaillée, sur le manche de bois où en noir étaient gravées comme sur tous leurs marteaux les lettres du nom de la boîte. Et vit la masse bleue devenir la ligne d'une trajectoire, puis un entremêlement de mains et de silhouettes en bleu il entendit des cris, et puis là-bas la blouse grise comme renversée mais semblait se débattre agitée dans l'élan visible des couleurs. Contre sa tempe sentit un choc, une flamme et revint de derrière lui la résonance brûlante du marteau ebondissant sur l'acier des machines [...] (F. Bon : Sortie d'usine, 1882 p. 148-49).

F. Bon veut évidemment rendre une conscience préréflexive submergée par les événements. Il recourt, pour ce faire, également à d'autres moyens plus traditionnels, notamment les notations rapides par phrases tronquées (plus manifestes dans d'autres parties du texte). Mais ici c'est le passé simple sans pronom qui s'impose au lecteur. Il semble donc bien évident que le passé simple peut rendre les sensations et pensées, du moins préréflexives. On pourrait dire que l'auteur aurait pu produire ces effets par d'autres moyens. S'il a recours au passé simple, c'est sans doute pour scander la rapidité avec laquelle les événements se succèdent dans un moment dramatique (un accident du travail).

Les points d'exclamation et les points d'interrogation chez Flaubert

Je passe maintenant au cœur de mon sujet. Pendant que je parcourais mes statistiques dans l'intention d'illustrer une thèse (qui est sans importance pour le problème qui nous occupe ici), j'y constatai à l'intérieur même de l'œuvre de Flaubert un fait curieux ; un comptage des points d'interrogation et des points d'exclamation d'*un Cœur simple*, de *Salammbô*, de *Madame Bovary* et de *l'Éducation sentimentale* relèvent certains écarts significatifs qui à l'époque m'avaient échappé. J'isole ici pour la commodité du lecteur la partie de la statistique qui concerne Flaubert. Les schémas dans leur totalité se trouvent en appendice p. 58s. Dans ces textes – répliques omises, je le rappelle – la fréquence de ces signes de ponctuation (calculée en 100.000^{èmes}) est la suivante :

<i>Flaubert : points d'interrogation</i>	
--	--

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

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 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. Intuitivement cela n'a rien d'étonnant (cela 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 ce qui importe c'est que le saut quantitatif se situe pour les points d'interrogation entre *un Cœur simple* et *Madame Bovary* (une différence du simple au double), 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*. Voilà les faits, et j'espère pouvoir montrer que ces faits ne sont pas dépourvus de signification.

Un Cœur simple

Je pense donc avoir établi que les points d'exclamation font bien appel à une conscience réfléchie, mais à celle du lecteur, pas nécessairement à celle du personnage. Parcourons d'abord quelques exemples des points d'exclamation

relativement nombreux d'*un Cœur simple*. On trouve des occurrences qui n'offrent rien de très particulier, ainsi :

(¹⁰) 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 résument la carrière normale d'un bourgeois de province. L'ironie, soulignée par le point d'exclamation, provient ici plus précisément du procédé qui travestit des faits triviaux dans le grand style. Le récit d'auteur a d'ailleurs recours à la contagion stylistique ; il semble coloré par le langage du personnage ou bien par le sociolecte de la bourgeoisie, ainsi l'expression : *par une inspiration du ciel*, contraste avec : *à trente-six ans, tout à coup*. Le passage souligné forme ainsi une catachrèse subtile.

Autre exemple :

(¹¹) 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).

A qui attribuer l'énoncé terminé par le point d'exclamation ? Bourais n'est pas exclus ? Il peut s'agir d'un proto-DIL reproduisant son hilarité stupide. Mais Flaubert auteur se porte effectivement garant de l'intelligence bornée de Félicité : il a besoin d'une 'simple d'esprit' selon l'Évangile :

Bienheureux les pauvres en esprit, car c'est à eux qu'est le royaume des cieux (Mat. 5,3);

Mais l'essentiel c'est que, si effectivement l'intelligence de Félicité est bornée, cela importe peu dans la perspective qui est celle de Flaubert.

On trouve également des exemples où les exclamations rhétoriques peuvent être attribuées à la fois à l'auteur et à Félicité. D'abord pour signaler un simple étonnement irréfléchi, athétique :

(¹²) [...] 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).

On trouve aussi les points d'exclamation utilisés pour souligner la préoccupation de Félicité 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 :

(¹³) 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 :

(¹⁴) 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.).

L'exemple suivant est plus essentiel car il décrit une profonde tristesse (qui ne devient pourtant jamais un désespoir) :

(¹⁵) 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).

Flaubert arrive ici à souligner l'immense peine que sent Félicité, sans qu'elle s'abandonne pour autant à un apitoiement sur elle-même. Et c'est sur ce point qu'elle se distingue radicalement d'Emma de *Madame Bovary*, car un tel apitoiement, cela vaut d'être remarqué, caractérise Emma. Pour décrire les pensées et sentiments de cette héroïne, Flaubert a plutôt recours aux points d'interrogation, car ses sentiments sont souvent réfléchis et formulés. L'interrogation thématise pour celui qui se pose la question ; un personnage qui se questionne en DIL a une conscience thétique, réflexive du contenu propositionnel :

(¹⁶) 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 (*Madame Bovary*, II,10 ; p. 161).

En plus Emma rapporte tout à elle-même. La plupart de ses DIL de pensée se rapportent à elle ou à sa situation. Qu'on parcoure les extraits suivants que je donne en vrac :

Que ne pouvait-elle s'accouder sur le balcon des chalets suisses ou enfermer sa tristesse dans un cottage écossais, avec un mari vêtu d'un habit de velours noir à

longues basques, et qui porte des bottes molles, un chapeau pointu et des manchettes!
(I,7).

Qui donc écartait, à tant de distance, le matin d'avant-hier et le soir d'aujourd'hui?
(I,8)

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)

Mais qui donc la rendait si malheureuse? où était la catastrophe extraordinaire qui l'avait bouleversée?

Pourquoi jouer? qui l'entendrait? (II,10)

Pourquoi n'en pas finir? Qui la retenait donc? (II,13)

Pourquoi donc n'avait-elle pas, comme celle-là (Lucia di Lammermoor), résisté, supplié? (II,15).

Toujours Emma est l'objet de ses propres pensées et c'est là peut-être un trait tout aussi caractéristique que sa fuite devant la réalité, le fait de n'être jamais présente, mais presque toujours ailleurs, (v. Olsen 1999, p. 67) par lequel on a l'habitude de caractériser le bovarysme. On croit entendre un *moi-je* continu (ainsi est d'ailleurs intitulé un des *exercices de style* de Queneau). Non seulement les DIL de pensée sont-ils fréquents dans *Madame Bovary*; un nombre considérable d'entre eux sont centrés sur la protagoniste féminine.

Mais tournons-nous vers *un Cœur simple*. Dans les quelques questions en monologue intérieur rendu en DIL de Félicité on ne trouve rien de pareil. D'emblée on sent la différence intuitivement et une analyse des points d'interrogation confirme cette première impression.

Dans *un Cœur simple* on compte en tout et pour tout six points d'interrogation figurant dans cinq extraits (exception faite, je le rappelle, des répliques). Une occurrence est à mettre sur le compte du brave Fabu que Félicité avait soupçonné d'avoir tué Loulou :

(¹⁷) – « 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. Elles partagent toutes une caractéristique : elles ne se rapportent pas au moi de Félicité. Soit elles formulent ses réflexions religieuses :

(¹⁸) 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 :

(¹⁹) 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 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.

(²⁰) [...] un poids léger lui tomba sur l'épaule, Loulou ! Que diable avait-il fait ? Peut-être qu'il s'était promené aux environs !

et :

(²¹) 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.

Elle ne rapporte rien à elle-même. Agnostique, voire même athée, qu'importe, l'auteur a réussi à nous suggérer ce qu'est la sainteté. Le moi n'est même plus haïssable (essayez pendant dix minutes de ne pas penser à un ours blanc !). Ce moi a été relégué au second plan, athétique.

Qu'on prenne cette phrase étonnante :

(²²) La bonté de son cœur se développa (III).

Flaubert a l'autorité (autorité créée par la partie du conte qui précède) pour la faire passer. Mais abîmons-la par une de nos petites manipulations :

(22a) 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.

L'expérience religieuse d'Emma est auto-centrée :

(²³) Quand elle se mettait à genoux sur son prie-Dieu gothique, elle adressait au Seigneur les mêmes paroles de suavité qu'elle murmurait jadis à son amant, dans les épanchements de l'adultère. C'était pour faire venir la croyance; mais aucune délectation ne descendait des cieux, et elle se relevait, les membres fatigués, avec le sentiment vague d'une immense duperie. Cette recherche, pensait-elle, n'était qu'un mérite de plus; et dans l'orgueil de sa dévotion, Emma se comparait à ces grandes dames d'autrefois, dont elle avait rêvé la gloire sur un portrait de la Vallière, et qui, traînant avec tant de majesté la queue chamarrée de leurs longues robes se retiraient en des solitudes pour y répandre aux pieds du Christ toutes les larmes d'un cœur que l'existence blessait (*Madame Bovary* III,14 ; p. 200).

Même dans *un Cœur simple* on trouve cette conscience autocentrée et pharisaïque, mais il s'agit non pas de la conscience de Félicité, mais du désespoir de Mme Aubain, la maîtresse de la maison chez qui sert Félicité. Certes elle ne partage pas le *bovarysme* d'Emma, elle est surtout une dame de sens pratique (comme l'est d'ailleurs également Emma, à ses heures, s'entend) et observant les conventions sociales.

(²⁴) Le désespoir de Mme Aubain fut illimité.

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 !

Son désespoir « fut illimité ». Par parenthèse, ce *désespoir illimité* est-il pris en charge par l'auteur ? J'en doute. De toute façon il ne souscrit pas à la phrase soulignée (en DIL) qui est d'ailleurs fautive dans une perspective chrétienne, rien qu'à la prononcer. M^{me} Aubain se complaît comme le pharisien à ses propres qualités.

(²⁵) Le pharisien, debout, priait ainsi en lui-même: O Dieu, je te rends grâce 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).

Flaubert a donc fait sentir ce que c'est que la sainteté dans une perspective toute laïque : 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 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 égoïste (comme il en trouvait chez les romantiques, Louise Collet, entre autres, sa maîtresse pendant de longues années).

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.

Considérations méthodologiques : Envoi

La Notion de texte

A notre séminaire, j'avais consacré une partie de mon intervention aux rapports entre linguistique et littérature. Le sujet est d'importance. La question la plus importante est la notion de texte. La ScaPoliNe est inspirée de la théorie polyphonique établie par Ducrot. Ce chercheur s'est lui-même inspiré de Bakhtine dont il a explicitement modifié l'approche. Ce qui me retiendra

ici, et s'est un point qui est passé à la SC, c'est que la conception du texte est devenue hiérarchique.

Une instance d'énonciation (dans la SC le 'LOC') délègue la voix à d'autres instances, les êtres discursifs. LOC n'est pas lui-même un ê-d – il n'est que metteur en scène –, mais il peut construire des ê-d comme des images de lui-même. Il se présentera donc sous deux avatars, le 'locuteur de l'énoncé' et le 'locuteur textuel' (cette dernière instance assimilée un moment à l'auteur textuel, l'auteur tel qu'il apparaît dans un texte de fiction).⁵ LOC, comme les autres êtres discursifs, peut entretenir des liens de responsabilité et des liens de non-responsabilité (ib. p. 51) avec les points de vue exprimés dans le texte, les assumant, les accordant, les réfutant. Le LOC est également un metteur en scène (métaphore proposé par Ducrot), « c'est lui qui est constructeur du sens » (Nølke 2001, p. 46).

Ce modèle est d'ailleurs beaucoup plus nuancé ; je ne m'arrête que sur les points qui créent des problèmes pour moi en tant que littéraire. Il semble bien adapté aux textes qui veulent dire quelque chose, avec les mots de Barthes aux *écrivants*. Ceux-ci mettent à l'œuvre la rhétorique, art destiné, on le sait, à convaincre et qu'on a repoli à l'usage des nouvelles générations : vos propres arguments ainsi que ceux de l'adversaire sont présentés, ordonnée hiérarchiquement etc.

Or Barthes oppose aux *écrivants* les *écrivains* : ces derniers n'auraient « rien à dire ». En niant la volonté de communication aux *écrivains* Barthes tombe peut-être dans le péché contraire ; quant à moi, je pense que les écrivains (sauf peut-être ceux de certaines chapelles) ont également une volonté de communication, ont quelque chose à dire. On pourrait continuer ce débat à n'en pas finir, mais pour pouvoir passer aux points qui importent ici, disons que l'écrivain est dans une large parti son propre public : il écrit pour formuler quelque chose, pour tirer quelque chose au clair. Il n'a donc pas de message à livrer ou, mieux peut-être, ce message passe au second plan.⁶

⁵La ScaPoLine, aussi bien que l'approche que j'adopte ici fait abstraction du lecteur empirique (qui peut occuper une place importante dans d'autres approches, biographico-historiques p. ex.).

⁶Mais de grands écrivains ont souvent voulu promouvoir leurs idées : ils y ont peut-être même parfois réussi, mais nous les lisons de nos jours pour autre chose. Si je fait cet ajout c'est qu'un engagement dans quelque chose, un *vouloir dire*, est peut-être un bon stimulant, un peu comme, en psychanalyse, le désir d'être libéré d'un symptôme peut inciter à poursuivre la découverte qu'une psychanalyse peut être, *aussi !*

Or dans la ScaPoLine LOC cumule au moins deux fonctions : d'une part il structure le texte, d'autre part il distribue les valeurs par la sanction qu'il donne aux différents points de vue.

La première fonction de LOC, celle de structuration, serait pour les littéraires homologable à la 'structure textuelle' ou à leur 'structure d'appel' (Iser, p. 60ss.). Ce ne serait donc pas une instance possédant une voix, un PDV formulable (autre chose est le « point de vue », l'opinion que formulerait le lecteur une fois la lecture finie). Pour Iser (ib. p. 59s.) le narrateur (probablement = 'auteur' = auteur hétérodiégétique) appartient aux 'perspectives' du texte, à pieds d'égalité avec le lecteur, l'action et les personnages. Celui qui dispose est par contre, on devrait le savoir, partout et nulle part. Mais la voix du Tout-Puissant n'est nulle part lisible sans ambiguïté. Peut être ne sait Il même pas ce qu'il a voulu dire.

La seconde fonction, celle de sanction, rapproche LOC à l'écrivain omniscient de la tradition, à un sujet maître des valeurs et des significations. Cela est philosophiquement problématique (et pour moi, personnellement inacceptable !), et cela crée un tas de problèmes d'analyse pratique : que faire du narrateur peu digne de foi de Wayne Booth, 'the unreliable author' (1983, pp. 256-57), que faire de la littérature à la première personne ou le *je* n'est pas toujours digne de foi, ou cette instance peut même évoluer au cours de l'œuvre ? Et comment aborder la notion de roman 'dialogique' de Bakhtine, représenté surtout dans l'œuvre de Dostoïevskij (v. aussi Olsen 2002, pp. 1-17) ?

Voilà des questions de poids que nous avons évoquées au début pour les renvoyer à plus tard, un plus tard devenu un jamais, la collaboration entre littéraires et linguistes s'étant bien vite mise en veilleuse.

Les théories de Ducrot et la ScaPoLine ont prouvé leur valeur dans l'analyse des textes référentiels et Ducrot a donné de brillants aperçus sur des textes de fiction. L'analyse du discours indirect libre peut s'accommoder dans un premier temps d'une approche hiérarchique, mais déjà les notions de 'mot bivocal', de 'contagion stylistique' risquent de mettre en question cette approche. Du moment qu'un texte commence à mettre en question son auteur, les choses commencent à se compliquer et un LOC risque de s'avérer problématique. Si Flaubert assume encore le rôle d'auteur hiérarchiquement supérieur à ses personnages, que dire de Dostoïevskij, de Joyce, de Thomas Mann (à qui Bakhtine s'intéressait beaucoup), et de tant d'autres modernes ?

Intérêts divergents

Jusqu'à une date pas trop reculée, les chercheurs étaient censés posséder une bonne orientation des deux disciplines. Devant le foisonnement des approches et disciplines qui a eu lieu dans les deux domaines on ne peut plus compter sur ces acquis communs aux deux parties.

Chez certains linguistes, notamment d'outre-Atlantique, l'ignorance crasse des autres langues facilite l'élaboration d'universaux linguistiques qu'une petite promenade, ne fût-ce que dans quelques langues indo-européennes, suffit à mettre à mal. Les autres familles linguistiques poseraient encore d'autres questions. Mais les linguistes modernes sont peu comparatistes. Depuis Chomsky on a vu quelques théories élaborées sur l'anglais, qui ne vaut pas mieux que le latin ou le grec, langues de référence de la grammaire traditionnelle.

Un seul exemple : On a voulu dériver les complétives de constructions parataxiques comme :

(²⁶) He says that : it is raining. =>
He says that it is raining.

Mais d'où prend-on que les langues auraient leur origine dans quelques phrases-types simple ? Le latin classique connaît peu de complétives et beaucoup d'infinitifs avec l'accusatif. Et si l'allemand connaît une expression semblable (*daß*), la ressemblance risque de se trouver fautive : *daß* en allemand ne s'omet pas si facilement que l'anglais *that*.

(²⁷) He says it is raining.
*?Er sagt est regnet

Par contre en allemand on peut citer au subjonctif. Mais je m'arrête *modo macaronico* : *preterea censeo materiam esse examinandam*.

Du côté littéraire, les études comparatives sont plus aisées, mais doivent souvent se contenter de traductions, peu propices aux analyses stilistico-linguistiques (pour rappel : le jeu entre le passé simple et l'imparfait s'estompe dans les traductions en langues germaniques, et ce n'est qu'un exemple parmi tant d'autres).

La collaboration entre les spécialistes d'études littéraires et les linguistes présente un certain intérêt senti intuitivement par nombre de chercheurs qui espèrent peut-être réunir précision et concrétion. La littérature va très loin dans l'exploration de la langue, et les littéraires peuvent ainsi apporter des exemples qu'on ne trouverait pas toujours dans les textes référentiels. D'autre part les linguistes ont poussé très loin l'analyse de certains procédés textuels.

Ainsi j'ai pu réaliser dans des textes littéraires numérisés une recherche méthodique de certains connecteurs, assez minutieusement décrits par les

linguistes (v. p. ex. Nølke & Olsen 2000b).⁷ Il va sans dire que seule une partie d'une telle recherche peut être automatisée. Or les connecteurs sont souvent logiques : *donc*, *car*, *puisque*, *cependant*, ils articulent des systèmes de valeurs (les prémisses d'un jugement) et portent souvent le regard sur les points névralgiques d'un texte. Sur ces points notre collaboration entre linguistes et littéraires aurait pu mieux faire.

Cela dit, il faut bien constater que les préoccupations des littéraires (mieux ? de certains littéraires) ne coïncident pas toujours avec ceux des linguistes. Des deux côtés on a depuis longtemps pu constater deux tendances, se manifestant plutôt comme polarisations que sous forme d'oppositions tranchées : d'une part une curiosité théorique, aboutissant à la construction de théories générales et de modèles particuliers, et de l'autre le souci d'analyser,

⁷ ⁷Du temps de l'établissement des statistiques j'avais remarqué que Balzac et Flaubert sont tous les deux de grands consommateurs du connecteur *donc*. Nølke et moi avons analysé certains emplois de *donc* chez Flaubert, laissant de côté Balzac. Or, dans son mini-mémoire rédigé pour un examen à l'université de Copenhague (été 2003), Nina Jørgensen a relevé dans *le Père Goriot* un emploi de *donc* à mon avis très intéressant.

Parmi ses qualités (de Rastignac) se trouvait cette vivacité méridionale qui fait marcher droit à la difficulté pour la résoudre, et qui ne permet pas à un homme d'outre-Loire de rester dans une incertitude quelconque; qualité que les gens du Nord nomment un défaut: pour eux, si ce fut l'origine de la fortune de Murat, ce fut aussi la cause de sa mort. Il faudrait conclure de là que quand un Méridional sait unir la fourberie du Nord à l'audace d'outre-Loire, il est complet et reste roi de Suède. Rastignac ne pouvait donc pas demeurer longtemps sous le feu des batteries de Vautrin sans savoir si cet homme était son ami ou son ennemi. De moment en moment, il lui semblait que ce singulier personnage pénétrait ses passions et lisait dans son cœur, tandis que chez lui tout était si bien clos qu'il semblait avoir la profondeur immobile d'un sphinx qui sait, voit tout, et ne dit rien. En se sentant le gousset plein, Eugène se mutina. - Faites-moi le plaisir d'attendre, dit-il à Vautrin qui se levait pour sortir après avoir savouré les dernières gorgées de son café (vol. III, p. 133).

Balzac établit un syllogisme :

Les Méridionaux sont vifs

Rastignac est un Méridional

Rastignac ne peut donc pas attendre

mais alors que la majeure se trouve dans une réflexion d'auteur, la mineure est une description du personnage et la conclusion est l'action de ce personnage. En somme : « puisque Rastignac est Méridional, il se mutine ». L'action, le détail découlent directement de la vision du monde, viennent illustrer système de l'auteur et, si Balzac est réaliste, c'est un drôle de réaliste ! Cette vue est certainement simpliste, mais non pas sans fondement, quant on sait combien la théorie informe la création balzacienne. Et, une fois mis en éveil, on trouvera facilement d'autres exemples.

d'interpréter les textes et de les ordonner dans de grands ensembles.⁸ Parfois les deux parties tire à hue et à dia. Un exemple :

Le littéraire a souvent avantage à revenir aux modèles plus simples. Pour les connecteurs (qui à l'époque étaient des adverbes ou des conjonctions) les linguistes de la première partie du XX^e siècle ont proposé des analyses ultra-simples. A titre de suggestion prenons les couples *si/même si*, *comme (parce que)/quoique*, *donc/cependant (néanmoins)*. Le deuxième terme de ces couples désamorce pour ainsi dire le premier. Ainsi la venue de Paul est une condition (cause, motif) qui respectivement fonctionne ou ne fonctionne pas :

Si Paul vient, Pierre viendra.

Même si Paul vient, Pierre ne viendra pas.

Ou elle est une raison ou cause qui respectivement fonctionne ou ne fonctionne pas :

Comme Paul vient, Pierre viendra.

Quoique Paul vienne, Pierre ne viendra pas

Paul vient, donc Pierre viendra (aussi)

Paul vient, cependant (néanmoins) Pierre ne viendra pas

Voilà ce qu'on m'a appris pendant ma seconde année d'études. J'ai essayé de m'en servir pour certaines analyses (Olsen 2002, pp. 141ss.).

Il y aurait certainement beaucoup à reprendre, ajouter, rectifier. Et cela est absolument légitime : on arrête pas les questionnements par décret, et pourquoi d'ailleurs le faire ? Mais on voit que les objectifs de ces recherches sont diamétralement opposés : là où le littéraire voudrait simplifier, le linguiste veut insister, voire compliquer et, dans d'autres circonstances le contraire peut se trouver être vrai.

Quoiqu'il en soit, il me semble que les solutions faciles inhérentes à une collaboration risquent de l'emporter sur l'aventure intellectuelle qu'elle pourrait constituer. Ainsi, du point de vue littéraire je vois plusieurs dangers :

- les littéraires peuvent se contenter de livrer des exemples au linguistes.
- ils peuvent se contenter de demander aux linguistes des modèles d'analyses.

N'oublions pas qu'avec la régression de la culture générale la demande de

⁸Sur ce point les littéraires sont mieux servis que les linguistes puisque les textes littéraires se produisent toujours, voire en nombre de plus en plus grand. Par contre le nombre des langues naturelles diminue drastiquement et il en reste de moins en moins à décrire. Il est vrai que l'évolution rapide des langues modernes supplée en quelque sorte à ce manque de matière à étudier.

'méthodes' d'analyse révèle sans doute parfois un désir de réduire la lecture des textes au strict minimum.

- ou bien, le côtoiement des linguistes peut justifier la confection de modèles sophistiqués, mais à un rendement très faible pour la description, le questionnement et l'insertion dans un contexte des œuvres littéraires. Tel me semble être le cas, pour les littéraires, de l'étude du discours représenté ou rapporté. Il existe déjà des études valables (souvent oubliées par les chercheurs modernes) et je ne vois pas l'intérêt à opérer des distinguos dans ce champs, à moins d'apporter par des analyses concrètes la preuve de leur efficacité. Je me demande ainsi en quoi nos recherches sur le discours indirect libre ont pu avancer les études flaubertiennes ; je laisse la question ouverte.

Dans le numéro 6 ainsi que dans ma contribution au présent numéro j'ai exploré les coins et les recoins de mon corpus pour trouver quelque chose d'un peu intéressant sur quoi appliquer une approche théorique teintée de linguistique. Le lecteur jugera du résultat.

Pour terminer je passe la parole à Flaubert :

Il était seul, dans sa mansarde, en train d'imiter, avec du bois, une de ces ivoireries indescriptibles, composées de croissants, de sphères creusées les unes dans les autres, le tout droit comme un obélisque et ne servant à rien; et il entamait la dernière pièce, il touchait au but ! Dans le clair-obscur de l'atelier, la poussière blonde s'envolait de son outil, comme une aigrette d'étincelles sous les fers d'un cheval au galop: les deux roues tournaient, ronflaient; Binet souriait, le menton baissé, les narines ouvertes et semblait enfin perdu dans un de ces bonheurs complets, n'appartenant sans doute qu'aux occupations médiocres, qui amusent l'intelligence par des difficultés faciles, et l'assouissent en une réalisation au-delà de laquelle il n'y a pas à rêver (*Madame Bovary*, III,7 ; p. 283s.).

Bibliographie

- 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.
- Barthes, Roland (1964) : « Écrivains et écrivants » in *Essais critiques*, pp. 147-154. Seuil, Paris.
- Booth, Wayne (1983 (1961)) : *The Rhetoric of fiction*. Chicago.
- Cohn, Dorrit Claire (1978) : *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton University Press, Princeton, N.1978.
- Coustenoble, Hélène N. & Armstrong, Liliás E. (1934) : *Studies in French intonation*.
- Flaubert, Gustave(1950) : *Un Cœur simple*. Classiques Garnier, Paris.
- (1964) : *L'Éducation sentimentale*. Classiques Garnier, Paris.
- (1971) : *Madame Bovary*. Classiques Garnier, Paris.
- Gautier, Théophile (1967 [1863]) : *Le Capitaine Fracasse*. Garnier/Flammarion, Paris.
- Iser, Wolfgang (1976) : *Der Akt des Lesens*. W. Fink, München.
- Kronning, H. (1993) : « Modalité et réorganisation énonciative de la phrase », *Actes du XX^e Congrès International de Linguistique et de Philologie romanes*, Tome I, Kleiber, G. et Wilmet, M. (éds), Tübingen, p. 353-366.
- Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik* I-II. Max Hueber Verlag, München 1973 (1960).
- Nølke, Henning & Olsen, Michel - (2000a) : « POLYFONIE : théorie et terminologie ». *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister* II, Éd. M. Olsen. Roskilde trykkeri, pp. 45-171.
- (2000b) : « *Donc pour conclure. Polyphonie et style indirect libre : analyses littéraire et linguistique* », *Actes du XIV^e Congrès des Romanistes scandinaves*, Stockholm 10-15 août 1999. Acta Universitatis Stockholmiensis. Romanica Stockholmiensia 19, Éd. Jane Nystedt. Cd-rom.

- Olsen, Michel (1999) : « Polyphonie et monologue intérieur ». *Tribune*, Skriftserie for Romansk institutt, universitetet i Bergen, éd. Kjersti Fløttum et Helge Vidar Holm, pp. 49-79.
- 2002c : « Polyphonie – linguistique et littéraire ». *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister VI*, ed. M. Olsen. Roskilde trykkeri, pp. 1-174.
- Stendhal (1950) : *Le Rouge et le Noir*. Garnier, Paris.
- (1961) *La Chartreuse de Parme*. Classiques Garnier, Paris.
- Vološinov, B. N. (1972 [1930]) : *Marxizm i filozofia jazyka*. Mouton, La Haye-Paris. Trad. fr. : Bakhtine, Mikhaïl (Vološinov, N. V.) (1970) : *Le Marxisme et la philosophie du langage*. Minuit, Paris.

Appendices

x = ! sans répliques

<i>Gautier Fracasse 1863</i>	170.174	45	26
<i>3 Mousquetaires 1844</i>	103.832	38	37
<i>Salammbô 1862</i>	90.380	60	66
<i>Candide 1759</i>	13.532	9	67
<i>La Curée 1871</i>	90.479	71	78
<i>Fille au cheveux d'or 1833</i>	20.040	17	85
<i>Colonel Chabert 1832</i>	10.008	9	90
<i>Temps retrouvé 1913</i>	126.330	131	104
<i>Notre Dame de Paris 1831</i>	113.249	176	155
<i>Germinal 1885</i>	134.448	220	164
<i>Un Cœur simple 1877</i>	10.883	23	211
<i>L'Argent 1891</i>	111.276	255	229
<i>Éducation sentimentale 1869</i>	116.439	277	238
<i>Madame Bovary 1857</i>	90.360	260	288
<i>Bouvard et Pécuchet 1881</i>	74.241	236	318
<i>Docteur Pascal 1893</i>	101.584	376	370
<i>Chartreuse 1839</i>	124.332	474	381
<i>Le Rouge et le Noir</i>	139.387	666	478

x = ? sans répliques

<i>Gautier Fracasse 1863</i>	170.174	30	18
<i>La Curée 1871</i>	90.479	22	24
<i>Trois Mousquetaires 1844</i>	103.832	41	39
<i>Salammbô 1862</i>	90.380	43	48
<i>Cœur simple 1877</i>	10.883	6	55
<i>P. de Clèves 1678</i>	44.645	32	72
<i>Notre Dame de Paris 1831</i>	113.249	101	89
<i>Colonel Chabert 1832</i>	10.008	11	110
<i>Madame Bovary 1857</i>	90.360	107	118
<i>Éducation sentimentale 1869</i>	116.439	150	129
<i>Temps retrouvé 1913</i>	126.330	169	134
<i>Chartreuse 1839</i>	124.332	227	183
<i>Germinal 1885</i>	134.448	248	184
<i>Fille au cheveux d'or 1833</i>	20.040	39	195
<i>L'Argent 1891</i>	111.276	229	206
<i>Docteur Pascal 1893</i>	101.584	245	241
<i>Bouvard et Pécuchet 1881</i>	74.241	185	249

se_disait/ se_dit

* : roman à la première personne ; comptage de me disais et de me dis. J'ai soustrait le nombre de me dis de celui de me disais + me disant

	ait	it	total	%ait	%it	nombre de mots	/disait* 100.-000	/dit* 100.-000
<i>L'Argent 1891</i>	0	0	0	??	??	144.622	0	0
<i>Gil Blas* 1715</i>	1	4	5	20	80	249.096	0	0
<i>La Curée 1871</i>	0	0	0	??	??	106.573	0	0
<i>Notre Dame 1830</i>	6	8	14	43	57	172.510	0	0
<i>Une Vie 1872</i>	0	0	0	??	??	72.834	0	0
<i>P. de Clèves 1678</i>	0	0	0	??	??	59.376	0	0
<i>Germinie L. 1865</i>	0	1	1	0	100	65.181	0	0
<i>Bovary 1857</i>	8	8	16	50	50	113.257	0	0
<i>Bouvard 1881</i>	0	2	2	0	100	87.779	0	0
<i>Colomba 1840</i>	1	1	2	50	50	46.784	0	0
<i>Hugo 1793</i>	5	5	10	50	50	115.679	0	0
<i>Éducation 1869</i>	2	5	7	29	71	141.049	0	0
<i>Trois Mousquetaires 1844</i>	0	1	1	0	100	223.002	0	0
<i>Fille yeux 1833</i>	0	2	2	0	100	26.869	0	10
<i>Temps retrouvé* 1913</i>	9	41	50	18	82	135.452	0	30
<i>Dominique* 1863</i>	9	30	39	23	77	73.580	10	40
<i>Rouge et Noir 1830</i>	91	92	183	50	50	175.585	50	50
<i>Chartreuse 1839</i>	65	103	168	39	61	185.567	40	60

pensa/pensait

* : roman à la première personne : pensai-je/pensais-je

=	ait-	a-	total	%ait	%it	mots	/pensait* 100.- 000	/pensa* 100.000
<i>La Curée 1871</i>	2	2	4	50	50	106.573	0	0
<i>Notre Dame 1830</i>	4	4	8	50	50	172.510	0	0
<i>L'Argent 1891</i>	1	0	1	100	0	144.622	0	0
<i>P. de Clèves 1678</i>	0	0	0	??	??	59.376	0	0
<i>Une Vie 1872</i>	1	1	2	50	50	72.834	0	0
<i>Temps ret.* 1913</i>	1	1	2	50	50	135.452	0	0
<i>Germinie L. 1865</i>	0	0	0	??	??	65.181	0	0
<i>Gil Blas* 1715</i>	0	0	0	??	??	249.096	0	0
<i>Bouvard 1881</i>	0	1	1	0	100	87.779	0	0
<i>1793 1873</i>	4	1	5	80	20	115.679	0	0
<i>Fille yeux 1833</i>	0	1	1	0	100	26.869	0	0
<i>Colomba 1840</i>	0	0	0	??	??	46.784	0	0
<i>Éducation 1869</i>	2	5	7	29	71	141.049	0	0
<i>Dominique* 1863</i>	2	1	3	67	33	73.580	0	0
<i>Bovary 1857</i>	11	7	18	61	39	113.257	10	0
<i>Chartreuse 1839</i>	4	17	21	19	81	185.567	0	10
<i>Rouge et Noir 1830</i>	25	57	82	30	70	175.585	10	30