

## La Construction logique de la fiction

les connecteurs

Olsen, Michel

*Publication date:*  
2006

*Document Version*  
Tidlig version også kaldet pre-print

*Citation for published version (APA):*  
Olsen, M. (2006). *La Construction logique de la fiction: les connecteurs*. Paper presented at XVIe Skandinaviske Romanist Kongres, Københavns Universitet og RUC, Danmark.

### 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](mailto:rucforsk@kb.dk) providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

# La Construction logique de la fiction : les connecteurs

Michel Olsen, Roskilde

Introduction	2
Les Connecteurs	2
<i>Donc, or, puisque</i>	4
<i>Donc</i>	5
Les autres langues romanes	7
Balzac et la déduction	7
Pulci et les stéréotypes	8
Flaubert et la polyphonie	9
<i>Puisque et pues</i>	11
Quelques exemples : Bloy et Zola	11
Voltaire historien : l'inférence	11
Proust et la certitude contestable	12
Cervantes et les normes	12
Arioste et Cervantes	16
Autres nouvelles cervantines	19
<i>Eso-Esto</i>	21
Une autre voix	25
<i>eso</i> - vue subjective	28
auditeur-lecteur	30
En guise de conclusion	31
Références	32

## Introduction

Ce qui suit est une version un peu revue de ma contribution au *XVI<sup>e</sup> Congrès des romanistes scandinaves*, section linguistique et littérature. Ayant devant moi un public de romanistes, scandinaves et autres, j'ai voulu profiter de cette occasion pour évoquer de façon assez succincte certains résultats obtenus pendant mon travail dans le groupe des *polyphonistes scandinaves* et le temps qui a suivi. C'est un peu une causerie à bâtons rompus pendant laquelle j'aborderai une série de problèmes, certains déjà traités dans les cahiers du groupe, d'autres plus récents. Ainsi je reprends l'étude des connecteurs, tout en y ajoutant des exemples pris dans le *Morgante* de Pulci et dans l'œuvre de Cervantes où le connecteur *pues*, traduit par *or* ou *puisque* et parfois même par *donc*, nous porte souvent aux points névralgiques du texte. Je terminerai en posant quelques problèmes qui se posent par l'emploi de *eso* en contexte non dialogique, me limitant pour l'essentiel au *Don Quijote* de Cervantes. L'intention de ce qui suit est donc moins d'apporter des résultats que de signaler quelques approches qui m'ont paru fructueuses et quelques problèmes qui pourraient être repris par d'autres chercheurs.

## Les Connecteurs

La collaboration entre linguistes et littéraires n'est pas chose nouvelle. Au Moyen-Âge la *grammatica* était un présupposé de la *retorica* (et ni la linguistique, ni les études littéraires n'avaient une identité propre). À l'époque post-romantique les premiers professorats de langues vernaculaires comprenaient à la fois l'étude d'une langue moderne et celle de sa littérature (qui était censé exprimer l'esprit de cette langue). Plus tard, en réaction à une approche qui considérait la littérature comme *expression* (manifestée sous forme extrême dans l'esthétique d'un Benedetto Croce), on met l'accent sur la *facture* du texte (ainsi dans le formalisme russe) et on (re)découvre que production littéraire est sous-tendue par des systèmes, narratifs et autres. À première vue, il pourrait donc sembler que la production langagière puisse être considérée comme l'actualisation d'un système (la 'parole' se limiterait à actualiser la 'langue'), application aux études littéraires de la vulgate saussurienne qu'est le *Cours de linguistique générale* (cf. Gregersen 1991).

Les littéraires par contre, conditionnés à considérer l'œuvre littéraire comme une création originale (Comment mesurer l'inventeur de mesures ? pour ne citer qu'Alain Robbe-Grillet) ont tendance à oublier que la création artistique n'est divine que par métaphore, qu'elle ne se fait pas *ex nihilo*. Il est donc parfaitement légitime de consacrer des efforts à l'étude structurale des systèmes, des paramètres que trouve devant lui chaque nouvel écrivain qui aborde sa carrière, tout en évitant l'écueil d'une quelconque méthode, structuralisme ou *Textgrammatik*, qui prétendrait générer le texte littéraire concret.

Les dangers de réduire toute créativité à une réalisation d'une possibilité calculable à

l'avance ne vient pas uniquement du côté des linguistes. Mais la collaboration pose certains autres problèmes ; les enjeux et intérêts ne sont pas toujours les mêmes. Le linguiste ne saurait, en tant que linguiste, se perdre dans l'analyse d'une œuvre particulière, alors que pour le littéraire cette option est tout à fait acceptable, sans s'imposer toutefois comme option unique. Ainsi le littéraire pourra sentir le besoin d'étudier dans une perspective historique l'apparition et la disparition de certains traits. On pourrait citer de nombreuses divergences d'intérêts légitimes, mais en raccourci il est peut-être permis d'avancer que le linguiste et le littéraire vont placer les résultats obtenus en commun dans des contextes forts différents.

Abordons maintenant, sans prétention à être complet, quelques possibilités de rencontre entre linguistes et littéraires. Si certains paramètres littéraires : structures narratives, lois des genres et des sous-genres sont, du point de vue du linguiste, suprasegmentaux et partant difficiles à décrire en terminologie linguistique, un premier terrain de rencontre qui s'offre aux littéraires et linguistes qui voudraient travailler ensemble se trouve dans l'analyse des voix. Une première tentative de synthèse se trouve chez Rosier (1999). Il reste pourtant des grains à glaner et c'est pourquoi les *Polyphonistes scandinaves* se sont lancés dans l'étude du discours (ou style) indirect libre, tout particulièrement dans ses formes floues ; revisitant 'le mot bivocal' de Bakhtine et nombre de théories sur le discours indirect libre, depuis le Danois Jacob Baden (1786, oui dix-sept) et sa tardive redécouverte européenne autour de l'an 1900 (Bally, Lerch, Lips, Spitzer, Thibaudet et autres).

Mais il existe d'autres terrains de rencontre entre littéraires et linguistes. Dans le groupe des *Polyphonistes scandinaves* et ailleurs j'ai, souvent en collaboration avec Henning Nølke, abordé l'étude des connecteurs logiques *donc, puisque, or* (v. notamment Nølke & Olsen 2000 et 2002, Olsen 2001, 2003, 2004 et 2005 des *Polyphonistes scandinaves*). La causerie que j'offre ici va passer en revue certains des résultats que nous avons obtenus et ajouter quelques autres observations.

L'étude des connecteurs relève de la linguistique mais, je voudrais le rappeler ici, elle ouvre également des perspectives pour les études littéraires. Quand on raisonne, on présuppose des maximes. Ces maximes forment des principes et des valeurs. Les maximes épistémiques (portant sur l'opposition vrai/faux), lois et règles générales de différents types, ont, dans les textes de fiction une importance mineure, puisque la fiction renvoie, sauf de rares exceptions, à un univers pseudo-référentiel. Mais pour construire un univers pseudo-référentiel les maximes épistémiques peuvent être mises à contribution : un roman policier peut utiliser l'inférence de l'intelligent détective ; l'inférence peut devenir un trait de style (exemples 11, 18, 19) ; si un roman a des prétentions scientifiques, l'auteur peut avancer ses maximes pour fonder une démonstration ou il peut construire l'action pour prouver ses maximes. Pour ne citer qu'un exemple, chez Balzac le nombre des connecteurs et, partant, des maximes est élevé. J'en ai parlé dans (Olsen 2004).

Mais les connecteurs logiques pointent également vers des maximes articulant des systèmes de valeur, et ces valeurs ne sont pas toujours formulées explicitement ; très souvent elles sont

sous-entendues. Or expliciter les valeurs d'un texte ainsi que les instances qui les prennent en charge, c'est déjà dégager des éléments importants pour son interprétation.

### *Donc, or, puisque*

Je résume ici de ma conception des connecteurs *donc*, *or* et *puisque* et de quelques connecteurs quasi-homologues en italien et en espagnol.

Dans un syllogisme typique la mineure est introduite par *or* et la conclusion par *donc*

- (1) Tous les hommes sont mortels. (Majeure)  
Or Socrate est un homme. (Mineure)  
Donc Socrate est mortel. (Conclusion)

On peut rendre ce syllogisme par

- (1a) Socrate est mortel, puisque il est un homme.

Ainsi la mineure peut être introduite soit par *or* soit par *puisque* (qui peut aussi introduire directement une majeure). *Or* prend souvent la valeur d'un *puisque* parataxique (Gettrup 1986). Je me limite ici à cette fonction de *puisque*.<sup>1</sup> Pourtant, il faut le rappeler, *or* n'appartient guère à la langue parlée.

*Donc* partage une propriété avec *puisque* : souvent la maxime, la majeure, n'est pas exprimée dans le texte. Mais *puisque* a une autre propriété : ce connecteur donne le contenu propositionnel comme incontestable, comme le dit Sandfeld (1936), et cela contrairement à *car*.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> D'après le *Trésor de la langue française (TLF)* ce connecteur peut également introduire : a) un « fait nouveau ...(qui) contredit ce qui précède ou ce qu'on pouvait attendre] ».

ou bien :

« b) [Le fait introduit par *or* explique pourquoi telle ou telle chose ne s'est pas produite et par là même réoriente le récit]. »

Dans cette valeur *or* équivaut souvent à un *mais* : au lieu de la conclusion attendue, *or* ouvre une problématique ; il introduit parfois un contenu opposé à celui attendu et qui aurait pu être présenté par un *donc* ; qu'on s'imagine : « Tous les hommes sont mortels. Socrate est un homme. Or Socrate est immortel ».

Une telle assertion, si elle était soutenable, aurait de quoi chambouler tous nos concepts (v. aussi l'exemple 22).

<sup>2</sup> Ducrot et al. (1975, 1983) ont produit une certaine confusion en rouvrant la discussion de savoir si le contenu propositionnel de la subordonnée introduite par *puisque* est connu d'avance, oubliant Sandfeld (1936) qui avait mis en évidence que cela n'est nullement nécessaire. Même le *Trésor de la langue française* n'est pas tout à fait clair à ce sujet : [(*puisque*) Introd. une prop. qui exprime une cause ou une justification données pour déjà connues de l'interlocuteur ou considérées comme incontestables].

Ce qui importe, c'est que le contenu propositionnel de la phrase introduite par *puisque* est présenté comme incontestable ; mais bien entendu, Sandfeld l'a bien montré, ce qui est admis est souvent connu d'avance. D'où d'ailleurs la confusion (v. aussi Olsen 2001). Dans la grammaire espagnole de Franch & Blanca (1975, p. 1184), la fonction logique de *pues* (qui a quelques emplois analogues à *puisque*) semble aller de soi.

Présenter quelque chose comme incontestable, c'est poser la question de la confiance dans la conversation. Pour des philosophes autrement assez différents comme Sartre (dans les *Cahiers pour une*

## Donc

*Donc* a plusieurs emplois ; deux sont particulièrement intéressants pour l'analyse littéraire. Il s'agit de la conclusion et de l'inférence (l'inférence étant une forme particulière de conclusion). Avec un exemple construit par Henning Nølke et utilisé souvent dans le cercle polyphonique scandinave :

- (2a) Il fait beau donc Pierre se promène.  
(2b) Pierre se promène, donc il fait beau.

Je place ici une remarque qui aurait tout aussi bien pu figurer au début de ce paragraphe. À bien examiner l'exemple 2, on s'aperçoit qu'on peut lire a, et b. comme inférentiels : nous savons qu'il fait beau, d'où nous concluons que Pierre se promène ; ou bien nous savons que Pierre se promène (par communication téléphonique p. ex.) et nous concluons qu'il fait beau. Les deux conclusions sont probables, mais cela importe peu ici. Au fond l'exemple se distingue peu du suivant :

(3) Ce triangle est équilatère, *donc/puisque* les angles sont égaux.

(4) Les angles de ce triangle sont égaux, *donc/puisque* c'est un triangle équilatère.

On peut échanger *donc* contre *puisque*, ce qui est possible également dans l'exemple 2. On peut lire (2a) comme inférentiel, mais la lecture la plus probable est celle d'une conclusion : Pierre se promène parce qu'il (voit qu'il) fait beau. C'est probablement que nous nous mettons plus ou moins à la place de Pierre : il voit qu'il fait beau, puis décide une promenade. Mais si on veut distinguer clairement les deux sortes de conclusion, ou bien entre 'conclusion' au sens restreint et inférence, il faut introduire le temps :

---

*morale*), Løgstrup, Habermas, la confiance est en quelque sorte inhérente à la conversation, mais cette confiance est assurément très variable ; à un inconnu à qui je demande un renseignement je porte une confiance minimale : pourquoi ne me dirait-il pas la vérité ? Cette confiance ne suffit pas pour un *puisque*. Dire : « J'en suis convaincu, puisqu'un inconnu me l'a dit » rappelle les scolastiques : Un *quidam* ne saurait être une autorité. D'un vieil ami par contre, j'attends une sincérité presque totale : il ne saurait me tromper, tout au plus *se tromper* (et moi avec). Si je le cite, le *puisque* va très bien. Le concept de présupposé faible ou fort peut marquer les extrémités de cette fourchette. Quand il s'agit de l'inconnu, nous pensons d'avance que ce qu'il nous dit n'est pas faux, quand il s'agit de l'ami nous pensons que c'est vrai. Mieux vaut citer Nølke (1983) :

« Un présupposé faible (pp) d'une phrase ph est une proposition telle que l'énoncé qui correspond à ph sera correct si et seulement si les conditions a. et b. sont remplies :

a. le locuteur croit que pp est vrai.

b. le locuteur suppose que l'interlocuteur ne pense pas que pp soit faux.

Un présupposé fort (PP) se distingue d'un présupposé faible par :

b<sup>1</sup>. le locuteur suppose que l'interlocuteur croit que PP est vrai. »

Cette distinction est très utile, mais il faut souligner que la confiance constitue un continu dans lequel on peut poser bien des jalons selon les besoins du moment. Est-il nécessaire de souligner que pour l'analyse littéraire ce sont les nuances qui comptent ?

(5) Il fit beau, donc Pierre alla se promener.

D'abord il fait beau, puis Pierre va se promener. Reste exclue (sauf dans un univers magique où Pierre serait tout-puissant) la version :

(6) \*Pierre alla se promener, donc il fit beau.

La logique est atemporelle, ce qui amène une remarque sur *puisque*. Plutôt que de dire que le contenu propositionnel de la subordonnée qui loge *puisque* précède chronologiquement 'par défaut' celui de la principale (Nølke & Olsen 2002 p. 137), il vaut mieux caractériser *puisque* comme connecteur logique, donc atemporel 'par défaut', et attribuer l'ordre chronologique à la référence (Olsen 2004, p. 5). Dans un univers sans dimension temporelle, comme p. ex. la géométrie, *puisque* garde son atemporalité. Il n'y a là ni avant ni après, cf. exemple 3.

Cet exemple vaut également pour *donc*. Une fois le temps introduit, on peut distinguer entre l'inférence (qui est soit intemporelle, soit remonte le cours du temps) et ce que faute de mieux, j'appelle conclusion : on descend le temps d'un motif ou cause à un effet. Il arrive en effet assez souvent que le contenu propositionnel de la phrase qui loge *donc* précède celui de l'antécédente, comme dans l'exemple suivant, légèrement modifié ; dans cet exemple on peut remplacer *puisque* par un *donc* d'inférence que j'insère entre parenthèses :

(7) Pour ne pas perdre le fil qui lie tant d'événements, souvenons-nous avec quelle prudence les papes se conduisirent sous Pépin et sous Charlemagne, comme ils assoupirent habilement les querelles de religion, et comme chacun d'eux établit sourdement les fondements de la grandeur pontificale. Leur pouvoir était (donc) déjà très grand, puisque Grégoire IV rebâtit le port d'Ostie, et que Léon IV fortifia Rome à ses dépens (*Essai sur les mœurs*, chap. 30).

Et l'examen du style de Voltaire historien fournit toute une série de cas où le contenu propositionnel de la subordonnée contenant *puisque* précède dans la chronologie de l'univers textuel celui de la principale : le pouvoir des papes était déjà grand *avant* la reconstruction du port d'Ostie et non pas *après* que Grégoire IV l'eut rebâti. *Puisque* s'est détaché de toute suite temporelle, ce connecteur a coupé les amarres chronologiques qui lient toujours l'emploi d'*après que*.

*Donc* ne jouit pas tout à fait de la même faveur que *puisque*. Ce connecteur produit parfois, surtout en tête de phrase, un effet de lourdeur stylistique (Descartes ne l'emploie que trois fois dans son *Discours de la méthode* : il écrit pour les honnêtes gens !). À l'intérieur de la phrase *donc* se fait pourtant moins remarquer.

Le français concentre ainsi certaines fonctions logiques sur des connecteurs comme *donc* et surtout *puisque*. Cet état des choses est probablement fortuit ; mais il présente des facilités pour l'analyse automatique des textes. Des synonymes existent, certes, mais ils sont relativement peu utilisés. Ce qui importe, c'est qu'on peut, dans un premier temps, faire abstraction de la diachronie, du moins depuis la Renaissance.

Les deux connecteurs offrent ainsi de bonnes conditions pour dresser des corpus de façon automatique ou semi-automatique. À titre d'exemple, si on supprime les répliques d'un texte,

on obtient une première approche pour l'étude de la voix de l'auteur, de son style etc. et, vice versa on peut, dans les répliques, examiner si leur style se distingue de celui de la narration ou de celui des réflexions d'auteur (je rappelle que dans beaucoup de récits de style élevé, il n'y a guère de différences stylistiques entre la voix de l'auteur et celles des personnages). Ces opérations menées à bien, on peut établir des statistiques pour bien des phénomènes (v. Olsen 2000, 2002, 2003, 2004).

### *Les autres langues romanes*

Dans les autres langues romanes, les recherches automatiques sont plus ardues. Ainsi *puisque* se rend en italien par *dacché* (Dante), *da poi che* (Pulci), *poiché*, *giacché* (pour ne poser que quelques jalons) et, leur distribution semble approximativement chronologique. De même pour *dunque* qui est fortement concurrencé par *quindi* ; mais à la Renaissance, ce dernier connecteur garde souvent, mais pas toujours, son acception locale (l'acception étymologique) : *de là, de cet endroit*. Il est donc difficile d'établir des statistiques, non pas techniquement, mais parce qu'il est difficile de comparer ce qui n'est pas comparable : les proportions d'occurrences de connecteurs dont la variation est due tout autant à l'évolution de la langue qu'au choix de l'auteur. En français par contre il semble, je l'ai dit, qu'on puisse faire abstraction de cette variation.

En espagnol moderne, *puisque* se rend souvent par *puesto que*, mais cette expression a chez Cervantes dans la majorité des cas une valeur concessive (*aunque = quoique*). Tout en n'étant pas hispaniste, je note pourtant que l'usage classique survit au moins chez quelques auteurs du XX<sup>e</sup> siècle.<sup>3</sup> Je me suis limité à parcourir les emplois de *pues* chez Cervantes. Dans les traductions, ce connecteur est rendu aussi bien par *or* (et dans la traduction de Viardot souvent par *eh bien !*) que par *puisque* voire parfois *donc*. Dans ce dernier cas il s'agit d'une équivalence plus vague ; ce *pues* correspond mieux à *alors* (connecteur par lequel il est également traduit et qui peut souvent remplacer *donc* : " je viens *donc* / *alors* je viens ", v. Nøjgaard §§188-194).<sup>4</sup> Il faudrait évidemment approfondir tout ceci. Mais voyons quelques exemples, d'abord de l'emploi de *donc*.

### *Balzac et la déduction*

Balzac conclut de maximes à l'action :

(8) ... enfin une foule de circonstances inutiles à consigner ici, décuplèrent son (de Rastignac) désir de parvenir et lui donnèrent soif des distinctions. Comme il arrive aux âmes grandes, il voulut ne rien devoir qu'à son mérite. Mais son esprit était éminemment méridional; à l'exécution, ses déterminations devaient

---

<sup>3</sup> Ainsi dans son *De Cervantes y Lope de Vega* Menéndez Pidal utilise, tout comme Cervantes lui-même, *pues* avec la valeur de *puisque*.

<sup>4</sup> Pour le *donc* des traductions on trouve également *Así*, et *luego*, ce dernier connecteur dans les répliques seulement, semble-t-il, après un sondage rapide.



*donc* être frappées de ces hésitations qui saisissent les jeunes gens quand ils se trouvent en pleine mer, sans savoir ni de quel côté diriger leurs forces, ni sous quel angle enfler leurs voiles. (*Le Père Goriot* ; III, p. 75).

L'action, ici l'hésitation de Rastignac, est le résultat d'un parallélogramme de deux forces, énoncées comme maximes : la retenue des âmes grandes et la fougue, réputée méridionale. L'action est logiquement construite.

Autre exemple :

(9) Mais Hulot ... était un de ces militaires qui dans un danger pressant, ne sont pas hommes à se laisser prendre aux charmes des paysages, quand même ce seraient ceux du paradis terrestre. Il secoua *donc* la tête par un geste négatif, et contracta deux gros sourcils noirs qui donnaient une expression sévère à sa physionomie.

« Pourquoi diable ne viennent-ils pas ? » demanda-t-il pour la seconde fois de sa voix grossie par les fatigues de la guerre ... (*Les Chouans* ; VIII, p. 914).

Ici aussi l'action découle « logiquement » du caractère du personnage. La micro-analyse des connecteurs vient ainsi appuyer la thèse de Per Nykrog d'un Balzac penseur, d'une *Pensée de Balzac* : Balzac crée parfois sa fiction par une déduction affichée ; la fiction découle de certaines maximes ; et ce procédé se manifeste au niveau stylistique, parfois sous forme de tics (v. Olsen 2004).

### *Pulci et les stéréotypes*

À la première Renaissance italienne, on trouve quelques effets curieux chez Pulci. Il écrit *Morgante*, son poème chevaleresque demi-burlesque de 1478 à 1483. Un effet de son détachement est qu'il peut conclure des scénarios littéraires à l'action. Dans la citation 10, il formule un principe qui engendre les scènes de bataille des chansons de chevalerie : deux adversaires égaux ou presque rompent leurs lances (d'où l'expression proverbiale) et *donc* ils tirent leurs épées. Il s'agit ici de Roland opposé à une femme, la grande guerrière Antea !

(10) Maravigliossi di questo la dama (Antea),  
e disse: «Io ero in un pensiero strano  
d'abbatter un tal uom c'ha tanta fama»  
Orlando anco la lancia ruppe invano,  
perché lo scudo è incantato e la lama  
Dunque le spade pigliavano in mano,  
e cominciorno la battaglia insieme,  
per modo che d'Antea Rinaldo teme. (XVI,77)

De cela s'étonna grandement cette dame,  
disant : " C'était un absurde dessein,  
vouloir abattre un homme ayant un tel renom.  
Roland aussi brisa sa lance en vain,  
car son écu est enchanté, et sa cuirasse.  
Ils ont donc pris leur épée à la main,  
et ils ont commencé à se frapper l'un l'autre,  
si violemment que pour Anthée prit peur Renaud.

On a peine à ne pas y sentir l'ironie qui met en évidence les stéréotypes des romans de chevalerie, matière ressassée qui lui fut proposée ou imposée par la mère de Laurent le Magnifique.

On trouve chez le même auteur un curieux *donc* d'inférence :

(11) E' parevon di Danne i suoi crin d'oro;  
ella (Antea) pareva Venere nel volto;  
gli occhi stelle eran dell'eterno coro;

On eut cru de Daphné sa chevelure d'or ;  
semblait avoir de Vénus le visage ;  
et du chœur éternel ses yeux étaient étoiles ;

del naso avea a Giunon l'esempio tolto,  
la bocca e' denti d'un celeste avoro,  
e 'l mento tondo e fesso e ben raccolto;  
la bianca gola e l'una e l'altra spalla  
si crederia che tolto avessi a Palla;

[e svelte e destre e spedite le braccia  
aveva, e lunga e candida la mana,  
da potere sbarrar ben l'arco a caccia,  
tanto che in questo somiglia Diana  
Dunque ogni cosa par che si confaccia,  
dunque non era questa donna umana:  
nel petto larga è quanto vuol misura;  
Proserpina pareva nella cintura;]

e Deiopeia pareva ne' fianchi,  
da portare il turcasso e le quadrelle;  
(XV,99-101)

Pulci décrit la beauté d'Antea de la citation 10, ou, plutôt, il infère cette beauté par l'ensemble des détails énumérés dans ce qui précède la conclusion. Curieux procédé ! qui témoigne toujours de la distance qui sépare Pulci de sa matière. Dans une note à sa traduction, Pierre Sarrazin observe avec justesse que dans « cet éloge pétrarquisant » il est difficile de faire la part de la parodie (Pulci 2001, p. 371, note 17). L'inférence utilisée pour fonder la beauté de la dame, empêche toute saisie d'ensemble. On ne la voit pas « toute entière » ; contrairement à Baudelaire, Pulci n'a pas su résister à la voix de son démon rhétorique.<sup>5</sup> Pulci ne saurait prétendre à être pris au sérieux. À cet endroit de son texte, faudrait-il ajouter, car je ne connais guère d'auteur de sa période qui varie tant dans son rapport à son propre texte : parfois ironique, parfois pathétique, s'identifiant aux personnages ou prenant ses distances, le texte lui sert d'autres fois à des développements qui ont peu de chose à voir avec la matière qui lui sert moins à élaborer un texte que de prétexte à des digressions ; descriptions de la faune et de la flore, défense contre les accusations d'irréligiosité qui avait frappé l'auteur etc.

### *Flaubert et la polyphonie*

Je prends l'exemple suivant chez Flaubert. Dans *Madame Bovary* il met à contribution le *donc*, de façon très originale, l'utilisant dans le discours indirect libre (DIL) qui rend la voix ou la pensée de son personnage. C'est Emma qui tire une conclusion fautive : elle conclut qu'elle va posséder ... ce qu'elle possède déjà ! sœur du rêve.

(12) Elle (Emma Bovary) 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. (*Madame Bovary* II,9; p. 147s.)

---

<sup>5</sup> Lorsque tout me ravit, j'ignore  
Si quelque chose me séduit.  
Elle éblouit comme l'Aurore  
Et console comme la Nuit ;

Et l'harmonie est trop exquise,  
Qui gouverne tout son beau corps,  
Pour que l'impuissante analyse  
En note les nombreux accords.

Si le discours indirect libre de Flaubert est si voyant, c'est qu'il emploie une forme discordante : une grande distance sépare les raisonnements de l'auteur de ceux du personnage.

Parfois la voix de l'auteur se mêle subtilement à celle du personnage. Dans la citation 13, longue mais capitale pour la compréhension du style de Flaubert, Emma, s'étant abonnée à *La Corbeille*, journal des femmes, vient d'acheter un plan de Paris. Le premier *donc*, est plutôt une inférence : il s'agit moins d'un résultat que d'une saisie d'ensemble, d'une totalisation de la description qui précède et l'auteur (c'est sa voix qu'on entend) procède à un diagnostic de l'agencement de l'univers d'Emma, divisé en parties et inaccessible à la majeure partie du monde réel qui l'entoure :

(13) Mais le cercle dont il (le vicomte rencontré à un bal) était le centre peu à peu s'élargit autour de lui, et cette auréole qu'il avait, s'écartant de sa figure, s'étala plus au loin, pour illuminer d'autres rêves.

Paris, plus vaste 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. Le monde des ambassadeurs marchait sur des parquets luisants, dans des salons lambrissés de miroirs, autour de tables ovales couvertes d'un tapis de velours à crépines d'or. Il y avait là des robes à queue, de grands mystères, des angoisses dissimulées sous des sourires. Venait ensuite la société des duchesses : on y était pâle ; on se levait à quatre heures ; les femmes, pauvres anges ! portaient du point d'Angleterre au bas de leur jupon, et les hommes, capacités méconnues sous des dehors futiles, crevaient leurs chevaux par partie de plaisir, allaient passer à Bade la saison d'été, et, vers la quarantaine enfin, épousaient des héritières. Dans les cabinets des restaurants où l'on soupe après minuit riait, à la clarté des bougies, la foule bigarrée des gens de lettres et des actrices. Ils étaient, ceux-là, prodiges comme des rois, pleins d'ambitions idéales et de délires fantastiques. C'était une existence au-dessus des autres, entre ciel et terre, dans les orages, quelque chose de sublime. 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 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 aiguilles de la livrée." (*Madame Bovary*, I,ix).

Le second *donc* est probablement à raisonneur double ; Emma conclut et l'auteur avec elle, mais ce qui est l'idéal pour Emma est pour l'auteur la folie pure. L'inférence est précédée d'une analyse d'auteur (elle confondait), suivi d'un passage en discours indirect libre (ne fallait-il pas) et la conclusion peut se faire, soit à partir de la confusion d'Emma (parole d'auteur), soit à partir du discours intérieur d'Emma. Exemple magnifique de 'fondu' dans le style de Flaubert.

## *Puisque et pues*

En utilisant *puisque*, supposant la majeure généralement admise, on l'impose à son interlocuteur comme incontestable (ce qui n'est pas le cas de *car*). Il s'agit d'un effet de sens assez sournois qui n'a pas échappé à Voltaire ; prenant à partie Pascal, il ne se prive pas d'indiquer au doigt les maximes problématiques présupposées par cet auteur dont il cite une pensée :

(14) « 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 » (éd de la Pléiade, n° 213, éd Lafuma, n° 228 ; éd. Brunschwig ; n° 751). 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 (*Pensées philosophiques* XVIII).

### *Quelques exemples : Bloy et Zola*

On pourrait évidemment citer de nombreux exemples de l'emploi insidieux de *puisque* (v. Olsen 2002). Ce connecteur véhicule dans *Le Disciple* les préjugés d'un Léon Bloy (antisémite, machiste, contre les homosexuels). Je donne un nouvel exemple :

(15) [Dulaurier] se tuméfie de bonheur à la seule pensée qu'on le reçoit au salon chez les bons youtres, qu'il prend sincèrement pour la plus haute aristocratie, puisque ils ont l'argent. FRANTEXT : Bloy, Léon : *Le Désespéré*/1886, 4<sup>e</sup> partie. L'épreuve diabolique, lviii, pages 245-246.

Dans ce raisonnement ironique, attribué à un personnage peu sympathique, les riches constituent l'aristocratie, or les Juifs sont riches, donc les Juifs appartiennent à l'aristocratie.

Zola utilise le même connecteur à une toute autre fin, artistique, pour signaler dans *L'Assommoir* la dégradation de son héroïne Gervaise. Voici un exemple :

(16) Après tout, elle se trouvait trop bête de refuser un plaisir, lorsque son mari, depuis trois jours, menait une vie de polichinelle. Puisqu'il ne rentrait pas, elle aussi allait sortir. La cambuse brûlerait, si elle voulait. Elle aurait fichu en personne le feu au bazar, tant l'embêtement de la vie commençait à lui monter au nez. (*L'assommoir* chap. 8)

C'est Germaine qui raisonne ; son mari dépense l'argent, ne rentrant pas le soir. *Donc* elle peut se permettre de s'absenter, accepter une invitation au café-concert ; la maxime évoquée pourrait être : on peut rendre à quelqu'un la monnaie de sa pièce.

### *Voltaire historien : l'inférence*

Voltaire est lui-même un grand utilisateur de *puisque*, mais il procède de façon tout à fait différente. Pour établir des vérités historiques, Voltaire procède souvent par inférence ou, si on veut, en analysant les présuppositions. Dans l'exemple suivant, déjà cité, que je reproduis pour la commodité du lecteur, le pouvoir des papes est déduite de leur activité de bâtisseurs :

(7bis) Pour ne pas perdre le fil qui lie tant d'événements, souvenons-nous avec quelle prudence les papes se conduisirent sous Pépin et sous Charlemagne, comme ils assoupirent habilement les querelles de religion, et comme chacun d'eux établit sourdement les fondements de la grandeur pontificale. Leur pouvoir était déjà très grand, puisque Grégoire IV rebâtit le port d'Ostie, et que Léon IV fortifia Rome à ses dépens (*Essai sur les mœurs*, chap. 30).

Pour les littéraires et les historiens ce petit détail explique un peu comment Voltaire a pu réaliser ses grandes vues d'ensemble historiques. Il avait probablement la tête plus pleine qu'on ne le pense, mais il l'avait surtout bien faite ; il savait tirer parti de toutes ses connaissances, inférant d'un fait apparemment dépourvu d'importance à une généralisation correcte (v. Olsen 2004, p. 8-15).

Dans cet exemple, je l'ai dit, on aurait pu remplacer *puisque* par un *donc* d'inférence. Si les exemples de l'ordre chronologique où le contenu propositionnel de la subordonnée logeant *puisque* suit celui de la principale (cf. p. 6) sont relativement rares, cela est dû au monde de la référence. Mais on en trouve dans l'histoire raisonnée comme l'écrit Voltaire.

#### *Proust et la certitude contestable*

Proust fait passer par un *puisque* un principe pour lui tout aussi indispensable que philosophiquement contestable. Il s'agit dans la citation suivante du son de la clochette qui annonçait l'arrivée de Swann. Mais l'emploi de *puisque* postule plus qu'il ne la fonde philosophiquement l'intégrité de la personne humaine, existant sans solution de continuité depuis la tendre enfance jusqu'à la mort. Je me limite à souligner la fonction de *puisque*, laissant l'ardu problème à la réflexion du lecteur :

(17) C'est donc que ce tintement y était toujours, et aussi, entre lui et l'instant présent, tout ce passé indéfiniment déroulé que je ne savais que je portais. Quand elle avait tinté, j'existais déjà, et depuis, pour que j'entendisse encore ce tintement, il fallait qu'il n'y eût pas eu discontinuité, que je n'eusse pas un instant cessé d'exister, de penser, d'avoir conscience de moi, puisque cet instant ancien tenait encore à moi, que je pouvais encore retourner jusqu'à lui, rien qu'en descendant plus profondément en moi. Et c'est parce qu'ils contiennent ainsi les heures du passé que les corps humains peuvent faire tant de mal à ceux qui les aiment, parce qu'ils contiennent tant de souvenirs de joies et de désirs déjà effacés pour eux, mais si cruels pour celui qui contemple et prolonge dans l'ordre du temps le corps chéri dont il est jaloux, jaloux jusqu'à en souhaiter la destruction. (III, p. 1047)

#### *Cervantes et les normes*

Chez Cervantes, un peu comme chez Pulci, l'inférence se trouve souvent mis à profit comme artifice littéraire. Ainsi à la fin de *La Fuerza de la sangre*, Cervantes conclut de la nombreuse descendance du couple heureux à l'impossibilité de faire passer sous silence leur histoire :

(18) Fueronse a acostar todos, quedó toda la casa sepultada en silencio, en el qual no quedará la verdad deste cuento, pués no lo consentirán los muchos hijos y la illustre descendencia que en

Tout le monde s'en fut coucher, la maison demeura ensevelie dans le silence, où ne restera pas la vérité de ce conte, car les nombreux enfants et l'illustre descendance que laissèrent à Tolède -

Toledo dexaron, ...

où elle vit encore ces deux heureux époux n'y consentiront point. (p. 240)

Dans la même nouvelle, il conclut d'un mouvement brusque de son héros qui se précipite vers sa bien-aimée évanouie à ses sentiments :

(19) Pero el que dio mas muestras de sentirlo, fue Rodolfo, pues por llegar presto a ella tropeço y cayo dos vezes.

Mais celui qui donna les plus vives marques d'émotion fut Rodolphe qui, pour arriver plus vite jusqu'à elle , trébucha et tomba deux fois. (p. 246)

La chute de Rodolfo est une action qui n'appartient pas à la charpente du récit. Dans les termes de Roland Barthes, c'est non pas une 'fonction', mais un 'indice', et Cervantes en fait presque la théorie : il ne se contente pas de mentionner simplement l'émotion de Rodolfo ; il l'infère d'un faux mouvement. Les deux derniers exemples pourraient évidemment s'exprimer par un *donc* d'inférence (v. exemple 11). On trouve même chez Cervantes quoique rarement, que le contenu propositionnel de la subordonnée qui loge *pues* suit celui de la principale ; ainsi dans *Persiles y Sigismunda*, le manque de trouble fait suite aux paroles honnêtes et mesurées échangées (et il est donc présupposé que des paroles moins honnêtes aurait troublé Periandro ; petit détail à verser au dossier de la sexualité) :

(20) ... y aunque entre ellos (Arnaldo, Periandro y Auristela) se mezclaron amorosas razones, todas fueron honestas y comedidas, pues no alborotaron el pecho de Periandro. (II,21)

De façon plus générale, on observe que Cervantes articule méticuleusement les rapports logiques de son récit, d'où le grand nombre de connecteurs logiques. C'est là un trait qu'il partage probablement avec son époque, Calderon p. ex. qui dans *La vida es sueño* emploie un nombre de *pues* proportionnellement plus élevé que celui de Cervantes. Il est vrai qu'il y a une différence de genre entre un drame et un roman, mais l'impression d'une articulation logique explicite des raisonnements est la même. L'âge baroque et, probablement déjà la Renaissance opèrent une construction logique de la réalité où est rare l'omission des connecteurs, si fréquente de nos jours (« Jean ne viendra pas, il est malade »). De Corneille (*Le Cid*) à Racine (*Britannicus*), la plus 'cornélienne' de ses tragédies, à longueur de texte approximativement égale le nombre additionné des *donc* et des *puisque* chute du double au simple (du triple au simple déduction faite des emplois 'non logiques' des deux connecteurs.<sup>6</sup> Rien que dans les célèbres stances de Rodrigue, on trouve trois *puisque*, par exemple :

(21) Allons, mon bras, sauvons du moins l'honneur,  
Puisqu'après tout il faut perdre Chimène.

Mais Cervantes ne se limite pas au jeu stylistique. Dans la nouvelle intercalée dans *Don Quijote* : *El curioso impertinente* les *pues* scandent quelques moments décisifs du déroulement de l'intrigue et signalent les valeurs en questions. La source de Cervantes se trouve dans *Le*

---

<sup>6</sup> *Le Cid* : 1840 vers ; nombre total de *donc* et *puisque* : 45 ; déduction (intuitive) faite : 42.  
*Britannicus* : 1769 vers ; nombre total de *donc* et *puisque* : 22 ; déduction faite : 11.

*Roland furieux* d'Arioste (I,42-43). Les deux grands classiques mettent en scène, mais de façon bien différente un mari qui veut s'assurer de sa femme en mettant à l'épreuve sa fidélité. Chez Arioste c'est le mari même qui rendu méconnaissable par magie, mène à bien la séduction de sa propre femme, chez Cervantes le mari se décharge de cette tâche sur un ami qui aurait dû s'arrêter à temps, mais qui succombe lui-même à la tentation.

Le protagoniste d'Arioste est induit à ce faire par une femme-fée dont il a refusé les avances. Celui de Cervantes par contre est poussé par ce que lui-même considère comme une étrange lubie. Un *pues* signale le problème :

(22) Pensabas, amigo Lotario, que a las mercedes que Dios me ha hecho en hacirme hijo de tales padres como fueron los míos y al darne, no con mano escasa, los bienes, así los que llaman de naturaleza como los de fortuna, no puedo yo corresponder con agradecimiento que llegue al bien recibido, y sobre al que me hizo en darne a ti por amigo y a Camila por mujer propria: dos prendas que las estimo, si no en el grado que debo, en el que puedo. Pues con todas estas partes, que suelen ser el todo con que los hombres suelen y pueden vivir contentos, vivo yo el más despechado y el más desabrido hombre de todo el universo mundo; (I,33)

N'aurais-tu point pensé, ami Lothaire, que je dusse répondre par une gratitude sans bornes aux grâces que Dieu m'a faites en me faisant naître de parents tels que les miens, en me prodiguant d'une main libérale les biens de la nature et ceux de la fortune, surtout à la grâce plus grande encore qu'il a ajoutée en me donnant toi pour ami, et Camille pour femme, deux bonheurs que j'estime, sinon autant qu'ils le méritent, du moins autant que je le puis ? Eh bien ! avec tous ces avantages dont se forme l'ensemble de satisfactions qui peuvent et doivent rendre les hommes heureux, je passe la vie de l'homme le plus triste, le plus abattu, le plus désespéré qu'il y ait dans l'univers.

Le *pues* équivaut ici à un *or* adversatif. Anselmo a tout ce qu'on peut désirer : un rang social élevé, les biens de la nature et ceux de la fortune, un vrai ami et une femme aussi belle qu'honnête ; son honnêteté, sa réputation, est un fait social dont il jouit. Il devrait donc être heureux, mais il ne l'est pas. Au lieu d'être heureux, Anselmo est triste et désespéré. Voilà l'énigme.

Le mari italien par contre se trouve d'emblée dans un rapport triangulaire : mari – épouse – amoureuse. S'il veut éprouver sa femme, c'est que l'amoureuse éconduite l'y incite, alors que son homologue espagnol est poussé par une inexplicable fantaisie. Lui ni le lecteur n'y comprennent d'abord rien. À ses yeux sa femme est parfaite parce qu'on le dit ; elle acquiert son prix par l'admiration que lui porte tout le monde ; il s'agit donc d'abord, pour utiliser les termes de René Girard, d'une médiation externe.<sup>7</sup>

Le fait étrange est qu'Anselmo, bien qu'ayant obtenu une femme que tout le monde pourrait lui envier, n'est pourtant pas heureux. Et cette contradiction quasi logique est mise en relief par l'emploi de *pues*.

C'est là, à mon avis, que l'analyse doit prendre son point de départ. Mais Cervantes ne nous dit mot sur une possible raison du désenchantement d'Anselmo. Si on veut trouver une raison

---

<sup>7</sup> médiation externe qui se répète lorsque l'ami du mari est devenu l'amant de sa femme, à ce moment du récit celle-ci se demande si elle n'a pas accordé trop tôt ses faveurs à l'ami ; cela pourrait, pense-t-elle, diminuer sa valeur à ses yeux. Ses rapports à l'amant sont médiatisés par un scénario culturel.

que Cervantes ne nous offre pas, on pourrait proposer une crise du désir, crise qu'on trouve, mais seulement chez les séducteurs parvenus à leurs fins (cf. p. 20) et, ce brusque effondrement du désir se retrouve comme ferme conviction, chez les jeunes filles poursuivies de leurs assiduités. Les exemples sont assez nombreux; j'en traiterai quelques-uns plus loin dans cet article.

Anselmo n'est pas sans expériences amoureuses ; au tout début on apprend qu'il est porté sur les passe-temps amoureux, alors que Lotario préfère la chasse. Une fois ce point de départ établi on peut risquer des hypothèses, celle de la 'médiation interne', décrite par Renée Girard : Anselmo qui voudrait (inconsciemment) rallumer sa flamme amoureuse à celle de Lotario en lui faisant désirer Camila qui, par ce désir, acquerrait de nouveau un prix.<sup>8</sup> Il n'est pourtant pas certain qu'il faille absolument expliquer la disparition du désir d'Anselmo. On peut lire l'introduction de façon toute simple ; une lecture traditionnelle serait peut-être à sa place ; le récit 'prouverait' qu'il existe des manques qu'il ne faut pas essayer de combler, que le mieux est l'ennemi du bien (pour parler comme Sancho), que la perfection est impossible à réaliser en ce bas monde, puisque personne n'est parfait, même pas la femme 'parfaite'

---

<sup>8</sup> Ma lecture n'est pas conforme à celle de Girard (1961, pp.54), qui donne une analyse assez succincte : si j'ai bien compris, Lotario, celui qui tente la femme de son ami Anselmo, serait le 'médiateur interne'. Mais je rappelle qu'Anselmo est plutôt porté sur les passe-temps amoureux, alors que Lotario préfère la chasse. De plus l'amour d'Anselmo pour Camila naît sans autre source que les qualités de Camila et le renom dont elle jouit. La naissance de l'amour n'est donc pas dû à une 'médiation interne', mais bien 'externe'. Anselmo désire selon un scénario commun : il obtient la femme la plus belle, la plus riche et la mieux réputée de la ville. Il est vrai que Lotario arrange le mariage d'Anselmo, mais une telle démarche, quasi officielle, ne demandait pas de contact particulier avec la jeune fille, c'étaient les parents qui comptaient.

Si on veut sauver 'la médiation interne' coûte que coûte, il faut, à mon avis, pousser l'analyse. La médiation interne ne pourrait se produire que dans un second temps, mais là encore je reste sceptique.

S'il est impossible pour le lecteur moderne de réaliser un sens qui allait peut-être de soi pour les contemporains de Cervantes (et qui est souligné par l'articulation logique du récit et les mises en garde de Lotario), une restructuration est peut-être le seul moyen de maintenir en vie un tel récit, maintenir en vie, faut-il ajouter, même au prix de l'abandon de certaines significations historiques. C'est la le sort commun de nombreux ouvrages classiques. Au théâtre une mise en scène quelque peu respectueuse du sens originel d'un drame (sens nullement univoque et parfois difficile à établir) est plutôt l'exception que la règle et il ne faut pas s'en offusquer ; il serait presque impossible d'engager autrement un public moderne dont seule une tranche réduite possède une vraie pratique des œuvres du passé.

Et pendant que j'y suis : cette nouvelle a peu de chose à voir avec les rapports mari-amant dans *l'Éternel Mari* de Dostoïevskij, analysés par Girard, et qui sont en effet très voyants. Ces rapports illustrent bien la 'médiation interne' quoiqu'il reste encore des côtés obscurs (ainsi les rapports qu'entretiennent le mari et le séducteur avec la petite fille de l'épouse défunte (et dont le père est bien le séducteur, quoiqu'en dise Girard, p. 51). De même, je note en passant dans *el Curioso impertinente*, le mari ne se suicide pas (Girard, p. 55), il meurt de désespoir. Je relève ces petites inexactitudes, parce qu'elles témoignent d'une lecture hâtive, à laquelle j'hésite donc moins à m'opposer. Dans *l'Éternel mari*, Girard aurait d'ailleurs pu pousser ses pions : le séducteur ne reste nullement passif ; lors de la visite chez la famille où vit la jeune fille que le veuf a désignée comme sa seconde épouse, il participe à l'action, quoiqu'en veuille Girard (p. 54), en faisant à cette jeune fille une cours pressante, ridiculisant son 'ami' et éveillant consciemment sa jalousie, pour finir par laisser tomber l'entreprise.



qu'est Camila. Ce thème offre l'avantage de pouvoir se relier à un autre thème important : le désir sexuel irrésistible. Don Quijote cherche lui aussi la perfection impossible. C'est un thème que ne cessent de marteler les conseils donnés par Lotario à son ami fou, conseils scandés par des *pues* répétés. La maxime de la perfection impossible, obstacle à la perfection relative et terrestre est résumée dans le couplet final d'un poème cité par Lotario, appelée par un *pues* :

(23) que, pues lo imposible pido,  
lo posible aun no me den. (I,33)

que, puisque je demande l'impossible, le possible  
même me sera refusé. » (p. 472)

Anselmo meurt laissant inachevée une lettre de pardon : il ne fallait pas demander l'impossible (v. citation 24).

Quant au désir érotique aussi violent qu'éphémère, résistible seulement par la fuite, Don Quijote fait certes rire, quand lors de la visite nocturne de Doña Rodríguez (qu'il prend d'abord pour une jeune personne) il saute sur son lit, mais le désir sexuel ne se combat guère chez Cervantes que par le face-à-face évité, voire l'éloignement ou bien par le respect scrupuleux des formalités. C'est d'ailleurs ce que dit la voix de l'auteur, lorsque les deux malheureux amants présument trop de leurs propres forces. Lotario est déjà trop pris de son amour lorsque lui vient la pensée salutaire de s'éloigner de la présence de Camila (fin chapitre 23) et Camila à son tour n'ose suivre sa première impulsion qui est de se transférer chez ses parents, parce que son mari lui a intimé l'ordre de rester seule avec Lotario (début chapitre 24).

L'interprétation proposée n'est certes pas exaltante ; elle ne fait en rien appel à ce qui occupe un public moderne. À notre époque nous sommes plus près à suivre une interprétation basée sur la psychanalyse ou sur la 'médiation interne' de Girard, donc approximativement quelque chose qui mette en jeu un rapport entre les deux amis. Or Cervantes en dit très peu.

### *Arioste et Cervantes*

Dans les deux nouvelles un homme tente, ou fait tenter, sa femme, qui succombe. Dans le récit de Cervantes le mari a peu de rapports directs avec sa femme ; il n'y a pas de face à face. Certes la femme commence par être prudente : laissée seule avec l'ami qui doit mettre en œuvre sa tentative de séduction, elle écrit à son mari pour l'inviter à rentrer, mais c'est tout. La lettre n'est pas personnelle ; elle invite simplement son mari à assumer son rôle social et ne pas laisser sa femme seule à recevoir des visites fréquentes de l'ami. Cela ne se doit pas. De même, une fois trompé, le mari va chanter ses louanges de sa femme qu'il suppose avoir surmonté l'épreuve de fidélité, mais il se rend chez son ami qui le trompe. Enfin, même après la découverte de l'adultère, il n'y a pas de confrontation directe entre mari et femme. La femme s'enfuit, et le mari ne la cherche pas, il va voir son ami Lotario, lui aussi disparu, puis ayant appris que Lotario est parti avec Camila, Anselmo ne les poursuit pas. Il va à la campagne où il meurt de désespoir, ayant tout pardonné, dans une lettre inachevée, par laquelle s'achève la nouvelle (les points de suspension sont de Cervantes) :

(24) Un necio e impertinente deseo me quitó la vida. Si las nuevas de mi muerte llegaren a los oídos de Camila, sepa que yo la perdono, porque no estaba ella obligada a hacer milagros, ni yo tenía necesidad de querer que ella los hiciese; y pues yo fui el fabricante de mi deshonor, no hay para qué... (I,35)

« Un sot et impertinent désir m'ôte la vie. Si la nouvelle de ma mort arrive aux oreilles de Camille, qu'elle sache que je lui pardonne: elle n'était pas tenue de faire un miracle, et je ne devais pas exiger qu'elle le fit. Ainsi, puisque j'ai été moi-même l'artisan de mon déshonneur, il ne serait pas juste...

Arioste par contre focalise son récit sur les rapports entre mari et femme : celle-ci réagit avec dépit de se voir déshonorée par la ruse du mari (c'est le mari qui parle) :

(25) Ben la vergogna è assai, ma più lo sdegno  
ch'ella ha, da me veder farsi quella onta;  
e multiplica sí senza ritegno,  
ch'in ira al fine e in crudele odio monta.  
Da me fuggirsi tosto fa disegno; (c.43,41)

Elle avait beaucoup de honte, mais encore plus de dépit de voir que je lui avais fait un tel affront. Le dépit, montant bientôt jusqu'à la rage, ne tarda pas à se changer en haine profonde.

Pour un moderne déjà la volonté d'éprouver, de tenter le partenaire dans l'amour ou l'amitié détruit cet amour, cette amitié. La confiance a été rompue, d'abord unilatéralement par le tentateur, et la femme en est vexée, bien qu'un peu tard, après l'adultère ! elle va rejoindre le jeune homme dont, par magie, le mari a emprunté l'aspect. Il semble également que la femme n'est pas simplement le parangon des vertus féminines ; elle est individualisée, le mari souligne ainsi sa grande culture. Toujours chez Arioste, devant le résultat de sa propre démarche, le tentateur trompé est malheureux, mais sa réputation (fait social) n'y entre pour rien. Ce qu'il regrette, c'est son amour, perdu par sa propre faute :

(26) Con grande ingegno, e non minor bellezza  
che fatta l'avria amabil fin ai sassi,  
era giunto un amore, una dolcezza,  
che par ch'a rimembrarne il cor mi passi.  
Non aveva più piacer né più vaghezza,  
che d'esser meco ov'io mi stessi o andassi.  
Senza aver lite mai stemmo gran pezzo:  
l'avemmo poi, per colpa mia, da sezzo. (*Orlando furioso*, 43,19)

A cette haute intelligence, à cette beauté non moindre qui aurait séduit les rochers eux-mêmes, elle joignait une sensibilité, une douceur de caractère dont je ne puis me souvenir sans sentir le cœur me manquer. Elle n'avait pas de plus grand plaisir, de plus vive satisfaction que d'être auprès de moi partout et toujours. Nous vécûmes longtemps ensemble sans avoir la moindre querelle, mais, à la fin, cette paix intérieure fut troublée, et par ma faute.

Cervantes remplace le bonheur perdu entre femme et mari par l'honneur, qualité sociale : la femme est comparée à un bijou, un diamant ; son honneur est chose admise, voire admirée par tout le monde ; elle est assimilée à un bijou :

(27) Mira que no hay joya en el mundo que tanto valga como la mujer casta y honrada, y que todo el honor de las mujeres consiste en la opinión buena que dellas se tiene; y, pues la de tu esposa es tal que llega al extremo de bondad que sabes, ¿para qué quieres poner esta verdad en duda? (I,33)

Fais bien attention qu'il n'y a point en ce monde de bijou qui vaille autant qu'une femme chaste et vertueuse, et que tout l'honneur des femmes consiste dans la bonne opinion qu'on a d'elles ; et, puisque ton épouse possède l'extrême degré de sagesse que tu lui connais, pourquoi veux-tu mettre en doute cette vérité ?

La femme est un objet précieux par sa beauté et son honneur ; et les deux se fondent sur l'opinion qu'on a d'elle. La majeure du raisonnement est formulée dans la première phrase de la citation : « tout l'honneur des femmes consiste en la bonne opinion qu'on a d'elles » et, puisque l'épouse possède cet honneur, pourquoi mettre en doute cette vérité. Peut-on comprendre que pour l'auteur il ne faut surtout pas toucher à l'opinion, aux apparences ? L'ami revient à la charge :

(28) pues haz cuenta, Anselmo amigo, que Camila es finísimo diamante, así en tu estimación como en la ajena, y que no es razón ponerla en contingencia de que se quiebre, pues, aunque se quede con su entereza, no puede subir a más valor del que ahora tiene; y si faltase y no resistiese, considera desde ahora cuál quedarías sin ella, y con cuánta razón te podrías quejar de ti mismo, por haber sido causa de su perdición y la tuya. (I,33)

Eh bien, mon cher Anselme, sache que Camille est ce fin diamant, dans ton estime et dans celle d'autrui, et qu'il n'est pas raisonnable de l'exposer au hasard de se briser, puisque, restât-elle intacte, elle ne peut hausser de prix ; mais si elle ne résistait point, et venait à céder, considère dès à présent ce qu'elle deviendrait après avoir perdu sa pureté, et comme tu pourrais à bon droit te plaindre toi-même, pour avoir été cause de sa perte et de la tienne.

La valeur du diamant-femme est toujours fondée sur une estimation, celle du mari et celle des autres. Mais cette valeur n'est pas à l'abri de la faible nature humaine :

(29) Pues si la mina de su honor, hermosura, honestidad y recogimiento te da sin ningún trabajo toda la riqueza que tiene y tú puedes desear, ¿para qué quieres ahondar la tierra y buscar nuevas vetas de nuevo y nunca visto tesoro, poniéndote a peligro que toda venga abajo, pues, en fin, se sustenta sobre los débiles arimos de su flaca naturaleza? (I,33)

Eh bien! si la mine de son honneur, de sa beauté, de sa vertu, te donne, sans aucun travail, toutes les richesses qu'elle renferme et que tu puisses désirer, pourquoi veux-tu creuser encore la terre, et chercher de nouveaux filons d'un trésor inconnu, en courant le risque de la faire écrouler tout entière, puisque enfin elle ne repose que sur les faibles étais de sa fragile nature? (p. 472)

Le premier *pues* dit simplement qu'il est absurde d'exiger davantage de l'épouse, *puisque* elle donne déjà tout. Le second appelle la maxime : « la nature de la femme est faible ». Il ne faut donc pas trop s'y fier ; il ne faut pas trop tenter la femme.

Cervantes est bien plus 'réaliste' qu'Arioste : Cervantes campe ses personnages dans une réalité contemporaine alors que les personnages d'Arioste appartiennent à un monde féerique. Mais les normes qui valent pour les personnages d'Arioste nous sont assez familières alors que les us et coutumes qui régissent l'univers de Cervantes nous sont en partie étrangers ; c'est notamment le peu de contact personnel entre les deux sexes qui nous frappe. La vie de société réunissant hommes et femmes a dû être plus limitée qu'en Italie ou en France.

J'ai toujours rabâché que Cervantes portait au point de perfection un motif ébauché par son illustre prédécesseur ; c'est là une vérité toute relative ; mais est-il pour autant plus 'moderne' qu'Arioste et dans l'affirmative, en quel sens ? Certes, Arioste utilise des éléments magiques, mais ce procédé est inhérent au genre qu'il a adopté ; son mari séduit sa propre femme sous les traits d'un amoureux jusque là éconduit. Mais quant à la conception de l'amour, c'est tout le contraire, Arioste est plus moderne que son successeur : une lecture immédiate fait moins problème chez Arioste que chez Cervantes. Nous nous reconnaissons plus facilement dans les

rapports personnalisés entre mari et femme chez Arioste que dans les rapports institutionnalisés reliant Camila et Anselmo, rapports qui sont pour nous presque des non-rapports. La société de Cervantes nous est, au premier contact, énigmatique.

Cervantes par contre est plus moderne dans un autre sens ; dans l'approche artistique de sa matière. Non seulement il renonce aux éléments féeriques ; c'est là la moindre des choses. Il met en veilleuse la 'preuve narrative' où grosso modo succès équivaut à approbation et échec à condamnation (Olsen 1976). Certes, l'échec de la conduite d'Anselmo (et de Lotario) équivaut à une condamnation de la part de l'auteur, mais les mouvements narratifs sont peu marqués : aucune vengeance de l'adultère et mort des trois protagonistes, mais de façon peu spectaculaire (ceci est à voir sur l'arrière-fond de la nouvelle contemporaine italienne, bien connue de Cervantes).

### *Autres nouvelles cervantines*

Dans d'autres nouvelles insérées dans le *Don Quijote* les maximes présupposées par *pues* donnent des résultats encore plus curieux : Dorotea est surprise de nuit par un Fernando, prétendant importun à qui la chambrière corrompue a ouvert la porte, et au moment critique elle se retire, laissant Dorotea seule. Que faire ? Personne ne croira qu'un homme ait pu pénétrer dans sa chambre malgré elle. Ne pouvant résister à Fernando, elle se résout à exiger un mariage (secret) et, partant, à grimper de plusieurs échelon l'échelle sociale : ses parents sont de riches paysans, mais ils sont vassaux de Fernando qui est le fils de leur seigneur. Elle risque donc gros, car Fernando, bien que cadet, se marierait au-dessous de son rang, mais *puesqu'*elle ne fait rien d'insolite, pourquoi ne pas accepter le pari hasardeux ?

(30) «Sí, que no seré yo la primera que por vía de matrimonio haya subido de »humilde a grande estado, ni será don Fernando el primero a quien hermosura o ciega afición, que es lo más cierto, haya hecho tomar compañía desigual a su grandeza. Pues si no hago ni mundo ni uso nuevo, bien es acudir a esta honra que la suerte me ofrece, puesto que en éste no dure más la voluntad que me muestra de cuanto dure el cumplimiento de su deseo, que, en fin, para con Dios seré su esposa. Y si quiero con desdenes despedirle, en término le veo que no usando el que debe, usará el de la fuerza, y vendré a quedar deshonorada y sin disculpa de la culpa que me podía dar el que no supiere cuán sin ella he venido a este punto. Porque, ¿qué razones serán bastantes para persuadir a mis padres y a otros que este caballero entró en mi aposento sin consentimiento mío?»

(*Don Quijote*, I,28)

(*Don Quijote*, I,28) Non, je ne serai pas la première que le mariage élève d'une humble à une haute condition ; et don Fernand ne sera pas le premier auquel les charmes de la beauté, ou plutôt une aveugle passion, aient fait prendre une compagnie disproportionnée à la grandeur de sa naissance. Puisque (Oudin : Or) je ne veux ni changer le monde, ni faire de nouveaux usages, j'aurai raison de saisir cet honneur que m'offre la fortune : car, dût l'affection qu'il me témoigne ne pas durer au delà de l'accomplissement de ses désirs, enfin je serai son épouse devant Dieu. Au contraire, si je veux l'éloigner par mes dédains et mes rigueurs, je le vois en un tel état, qu'oubliant toute espèce de devoir, il usera de violence, et je resterai, non-seulement sans honneur, mais sans excuse de la faute que pourra me reprocher quiconque ne saura pas combien j'en suis exempte. Quelles raisons auraient, en effet, le pouvoir de persuader à mes parents et aux autres que ce

gentilhomme est entré dans ma chambre sans mon consentement ?

Ce même Fernando, violeur, a accepté le mariage (secret) mais en ayant cueilli le fruit, il se contente de payer une seule autre visite à Dorotea; son désir est ainsi aussi violent qu'éphémère. Puis il l'abandonne pour s'éprendre de Luscinda, que son ami Cardenio aime d'un amour réciproque (ici on peut évoquer la 'médiation interne' girardienne, puisque c'est par le récit des amours de son ami que Fernando commence à convoiter Luscinda).

Il est finalement presque forcé à tenir sa promesse. Ce cas n'a pas du être rare, mais ce qui attire mon attention c'est que l'amant infidèle explique, sans scandaliser ni les autres personnages ni l'auteur, ni, il faut le supposer, les lecteurs contemporains, que s'il abandonna une femme pour une autre, ce fut sous l'effet de la beauté, de l'attrait physique :

(31) Lo que os ruego es que no me reprendáis mi mal término y mi mucho descuido, pues la misma ocasión y fuerza que me movió para aceptaros por mía, esa misma me impelió para procurar no ser vuestro; y que esto sea verdad, volved y mirad los ojos de la ya contenta Luscinda, y en ellos hallaréis disculpa de todos mis yerros; y pues ella halló y alcanzó lo que deseaba, y yo he hallado en vos lo que me cumple, viva ella segura y contenta luengos y felices años con su Cardenio, que yo rogaré al cielo que me los deje vivir con mi Dorotea.(I,36)

Je vous demande une chose : c'est de ne pas me reprocher l'abandon et l'oubli dont vous avez été victime ; car la même force qui me contraignit à faire en sorte que vous fussiez à moi, m'a poussé ensuite à tâcher de n'être plus à vous. Si vous en doutez, tournez les yeux et regardez ceux de Luscinde, maintenant satisfaite ; vous y trouverez l'excuse de toutes mes fautes. Puisqu'elle a trouvé ce qu'elle désirait, et moi ce qui m'appartient, qu'elle vive, tranquille et contente, de longues années avec son Cardenio ; moi, je prierai le ciel à genoux qu'il m'en laisse vivre autant avec ma Dorothee. »

Cette justification laisse rêveur, mais, à parcourir d'autres cas, on s'aperçoit que chez Cervantes, l'amour physique est presque toujours aveugle et impulsif, mais éphémère et cela ne semble étonner personne. Ce que suggère un dénombrement des intrigues particulières est ici énoncé en toutes lettres. Nombreuses sont dans les œuvres de Cervantes les jeunes filles qui se demandent si leurs charmes pourront toujours retenir leurs amoureux. Dans *la Fuerza de la sangre* c'est le cas de la fille, mère des œuvres d'un violeur qui, devant revoir ce jeune homme, craint que sa beauté ne soit pas suffisante pour qu'il accepte les liens du mariage. Dans la même nouvelle le jeune homme qui vient de violer une jeune fille évanouie, et essayant de la prendre une seconde fois, perd vite tout désir devant sa résistance ; « froid et fatiguée » il n'a plus cure que de se débarrasser d'elle. Le violeur de *la Ilustre Fregona* n'insiste pas pour renouer avec la veuve qu'il a violée sans préméditation, sous la simple impression de sa demi-nudité (elle est de rang plus élevé que lui). Il fait amende honorable en reconnaissant plus tard sa fille.

La crise du désir sexuel chez Cervantes a été notée de façon parenthétique par Eisenberg (2002) dont le propos est d'examiner la thèse avancée d'une homosexualité possible de Cervantes (quant à l'homosexualité, il conclut qu'on ne dispose d'aucune certitude). Mais ce n'est peut-être que pour les modernes que toutes ces questions se posent, qu'il y a des 'vides

du texte' à combler. Notre conception de l'amour, prétendant éterniser le désir physique, se distingue radicalement de celle de Cervantes. La sexualité est pour Cervantes une force incontrôlable, mais intermittente.

Sans fournir d'interprétation d'ensemble, j'espère avoir montré que l'étude des connecteurs peut porter aux points névralgiques du texte.

### ***Eso-Esto***

Les marqueurs, ou plus modestement indices, de la polyphonie textuelle étant assez rares, il peut être intéressant d'en trouver davantage, même s'il ne donnent que des indications probables. Or il me semble que l'opposition tripartite, en espagnol, entre *este* et *ese* et *aquel* puisse être mise à contribution.

D'après les grammaires élémentaires espagnoles : *este* réfère à la première personne, *ese* à la deuxième personne ; ainsi dans *Don Quijote* (I,25 et II,10) : « la quiero más que a la lumbre de estos ojos (mes yeux,)/despabile esos ojos (vos yeux).<sup>9</sup> Les deux énoncés réfèrent aux deux instances discursives alternantes d'une conversation, le *je* et son interlocuteur. Pour la troisième personne, on trouve *aquel*.

Voici un petit schéma : Comme les pronoms *este/ese* sont d'un emploi fort fréquent, je limite mon petit sondage aux formes neutres *esto/eso* qui, très souvent, réfèrent à ce qui a été dit ou évoqué juste auparavant (et qui sont partant pronominales), et je concentre cette mini-recherche sur deux expressions : *no por esto/eso* et *con todo esto/eso* dans *Don Quijote*.

Pour pouvoir comparer avec les données de De Kock et al. je donne les occurrences de *por esto/eso/aquello* et, à titre de renseignement, je fournis également le nombre total d'occurrences de *esto* + *esto*, de *eso* + *eso*, et de *aquello* + *aquello*, (le *\_* symbolise un blanc typographique). Le comptage comprend également les trois pronoms suivis de point, virgule, point et virgule, deux points, point d'interrogation et point d'exclamation : *., ; : ? !.*<sup>10</sup>

Je donne dans le schéma les occurrences ainsi que leur pourcentages, respectivement dans le texte total et dans le seul texte narratif (les répliques éliminées, y compris les nouvelles

---

<sup>9</sup> On pourrait rendre ces expressions également par : « Je l'aime plus que moi-même » et « Réveillez-vous ». On trouve donc chez Cervantes, bien que dans une moindre mesure, les 'substantifs pronominaux': ce bras, ce front, cette main, ces yeux, chers au théâtre classique français et, en espagnol, aussi bien pour la première que pour la deuxième personne.

<sup>10</sup> Voici la distribution ; je donne d'abord le chiffre pour le texte entier, puis celui pour les répliques :

point :	<i>esto</i> 0/0 ; <i>eso</i> 1/1 ; <i>aquello</i> 1/1
point et virgule :	<i>esto</i> 4/4 ; <i>eso</i> 1/1 ; <i>aquello</i> 1/0
point d'interrogation :	<i>esto</i> 5/5 ; <i>eso</i> 5/5 ; <i>aquello</i> 0/0
point d'exclamation :	<i>esto</i> 0/0 ; <i>eso</i> 4/4 ; <i>aquello</i> 0/0

Toutes ces occurrences sauf un *aquello* se trouvent donc dans les répliques. Cela n'est pas étonnant, quant aux points d'interrogation et d'exclamation. Les intonations qu'ils notent peuvent être qualifiées de dialogiques (mais il faudrait, dans une analyse plus poussée, prendre en considération d'éventuelles questions et exclamations rhétoriques, donc adressées directement aux lecteurs).

narrées à la première personne, sauf *El curioso impertinente* narrée à la troisième personne). Je calcule également le pourcentage des répliques, comptées en mots :<sup>11</sup>

La statistique, tout approximative qu'elle est, semble confirmer l'intuition : *eso* prédomine en contexte dialogique, mais il y a des exceptions : 4 cas de *no por eso*, et 10 cas de *con todo eso* dans un texte d'où ont été écartées, tant bien que mal, les répliques, et ces exceptions demanderaient à être examinées.

	texte entier	%	÷répliques	%
por esto	48	60,76	19	79,17
por eso	31	39,24	5	20,83
por aquello	0	0	0	0
<i>total</i>	79	100,00	24	100,00
no por esto	11	40,74	7	63,64
no por eso	16	59,26	4	36,36
no por aquello	0	0	0	0
<i>total</i>	27	100,00	11	100,00
con todo esto	56	41,79	15	55,56
con todo eso	75	55,97	10	37,04
con todo aquello	3	2,24	2	7,41
<i>total</i>	134	100,00	27	100,00
↳esto↳ + ↳esto,	902	74,30	423	88,13
↳eso↳ + ↳eso,	206	16,97	14	2,92
↳aquello↳ + ↳aquello,	106	8,73	43	8,96
<i>total</i>	1.214	100,00	480	100,00
	<b>texte entier</b>		<b>répliques seules</b>	
nombre de mots	378.198	100,00	236.509	62,54

Il y a d'autres cas à examiner ; ainsi les cas où, même en situation de dialogue, la référence de *eso* ne dépasse pas la frontière de la réplique, où donc *eso* ne renvoie pas aux paroles de l'interlocuteur, n'est pas déictique, mais anaphorique. C'est cette dernière distinction qui compte ; les autres critères ont été établis comme un pis aller en vue de l'analyse semi-automatique ; l'exemple 32 peut servir d'illustration :

(32) (el ventero) Preguntóle si traía dineros; respondió don Quijote que no traía blanca, porque él nunca había leído en las historias de los caballeros andantes que ninguno los hubiese traído. A

Il lui demanda de plus s'il portait de l'argent. Don Quichotte répondit qu'il n'avait pas une obole, parce qu'il n'avait jamais lu dans les histoires des chevaliers errants qu'aucun d'eux s'en fût muni.

<sup>11</sup> Cette statistique vaut ce qu'elle vaut. Tout d'abord il y a le problème technique de l'isolement des répliques d'un texte ; puis le problème de la validité de cette séparation. À titre indicatif : la voix de l'auteur peut se distinguer de celle d'un narrateur d'une nouvelle insérée dans le roman. Je rappelle que *eso* peut fort bien figurer dans une partie du texte énoncée par l'auteur, mais se rapportant à une réplique ; pour un pronom compte autant sa position, son co-texte, que sa référence. Cela dit, la majorité des occurrences de *eso* renvoient d'une réplique à l'autre. Sous ces réserves, je donne le comptage.

esto dijo el ventero que se engañaba; que, puesto caso que en las historias no se escribía, por haberles parecido a los autores de ellas que no era menester escribir una cosa tan clara y tan necesaria de traerse, como eran dineros y camisas limpias, no por eso se había de creer que no los trajeron; (I,3)

À cela l'hôte répliqua qu'il se trompait : car, bien que les histoires n'en fissent pas mention, leurs auteurs n'ayant pas cru nécessaire d'écrire une chose aussi simple et naturelle que celle de porter de l'argent et des chemises blanches, il ne fallait pas croire pour cela que les chevaliers errants n'en portassent point avec eux;

Il s'agit d'un aubergiste intéressé qui voudrait que Don Quijote le paye et qui lui explique donc que les chevaliers errants avaient bien de l'argent sur eux, quoique les livres de chevalerie n'en parlent pas. Sa réplique est rendue en discours indirect rapporté (elle n'a donc pas été éliminée par le tri automatique). L'aubergiste se réfère en première instance contenu des romans de chevalerie, plus précisément à leur silence concernant la question d'argent. Il est vrai que ces romans ont été invoqués par Don Quixote, toujours en discours indirect rapporté, et l'aubergiste concède l'assertion de son interlocuteur dans la subordonnée introduite par *puesto caso que*, mais ce n'est que pour l'interpréter autrement.

La question essentielle est donc : la référence du pronom *eso* dépasse-t-elle les bornes de l'énoncé, renvoyant à un énoncé émis par un autre personnage, ou bien renvoie-t-elle à un terme qui se trouve à l'intérieur de l'énoncé, étant par conséquent, en première instance, proféré par l'énonciateur de celui-ci (auteur ou personnage). Dans ce dernier cas, *eso* a, toujours en première instance, une fonction monologique : il n'y a pas dialogue, si par dialogue on entend l'échange de propos entre deux interlocuteurs.

L'opposition entre monologisme et dialogisme à ce premier niveau a été quelque peu négligée dans les études de polyphonie, de dialogisme etc. Et pourtant rien que le rapport entre narration et répliques en dit long sur un récit. Mais on doit faire encore un pas, dépasser le calcul de la seule proportion des répliques : dans les répliques très longues (ainsi dans une nouvelle insérée et narrée à la première personne), on n'aperçoit pas toujours une grande différence entre la voix de l'auteur et celle du narrateur.

En plus de la proportion des répliques par rapport au texte total, on doit donc en compter le nombre pour calculer leur longueur moyenne (v. à ce propos Nølke & Olsen 2000, p. 164ss). Malheureusement nous n'avons pas encore utilisé ces résultats de façon sérieuse ; c'est là le danger des statistiques vite faites et vite oubliées). Les répliques brèves sont souvent plus individualisées. On le voit chez Dante (v. à ce propos le chapitre sur Dante dans la *Mimesis* de Auerbach) et dans le *Décameron* de Boccace. On peut ainsi distinguer entre la masse de textes littéraires où, si l'auteur ne se réserve pas la parole, tous ses personnages parlent comme lui (ce sont souvent des textes aristocratiques, *la Princesse de Clèves* p. ex.), et, d'autre part, les textes dont les personnages s'individualisent par leur manière de s'exprimer. Chez Cervantes on constate que les répliques occupent environ les deux tiers de son chef-d'œuvre et, parmi ces répliques, il y en a où les personnages parlent comme l'auteur et d'autres fortement individualisées ; on n'a qu'à penser à Sancho.

Si on compte toutes les occurrences où la référence de *eso* se trouve dans l'énoncé même



qui le loge, si donc on inclut les exemples où *eso* se trouve dans une réplique sans que sa référence dépasse la frontière de celle-ci, où *eso* ne renvoie donc pas aux paroles d'un interlocuteur, le nombre des *no por eso* reste à 4, mais j'ai compté environ 26 cas de *por todo eso*.

Une remarque s'impose par rapport aux résultats de Josse de Kock et al. (II,1, p. 135) : en espagnol moderne, ou mieux dans le corpus de 19 écrivains pris en considération. Après *por*, ils constatent qu'on ne trouve pratiquement que *eso* (trois cas seulement sur 114 de *por esto*). *Por esto* a donc quasiment disparu et *por eso* a été lexicalisé, « constitue une locución ». Dans *Don Quijote* par contre, *por esto* domine avec 61% contre 40%. Une telle constatation est prévue par ces auteurs qui envisagent que leurs recherches doivent être complétées par une dimension diachronique (1992, p. 83).

Kock et al. sont portés à affirmer que *este* e *ese* semblent être des variantes non significatives qui s'emploient même avec le même antécédent dans les mêmes conditions contextuelles et sémantiques (ib. p. 136). Ils ont probablement raison pour l'espagnol moderne, mais avant d'accepter une telle généralisation il faut se poser la question de savoir si l'approche statistique est appropriée à décider définitivement ce point. Ma connaissance de l'espagnol est limitée mais, à lire certains exemples du corpus de De Kock et al. je me demande si on ne perçoit parfois pas une nuance dans l'alternance des deux pronoms/adjectifs pronominaux. Ainsi dans les deux exemples suivants (1990, pp. 137-38). Il s'agit d'un texte où Vargas Llosa s'en prend à un critique, Angel Rama ; d'abord *ese* :

(33) Para ser realmente «moderne», segun él, hay que llamarlo «un productor» ; el escritor-productor es el correcto representante de nuestro tiempo». Ese es un pase de prestidigitación.

puis *este* :

(34) El novelista exorcisa a sus demonios en sus ficciones y este es el aspecto individual de la creación.

Dans le premier cas, *ese* renvoie aux idées de Rama, l'interlocuteur, contre lequel polémique Llosa. Dans le second, *este* reprend une idée de l'auteur. Il semble donc bien y avoir une distinction entre la première et la deuxième personne, ce qui n'est pas un argument en faveur de la thèse : que l'emploi des formes masculines et féminines de *ese* serait 'aléatoire' (ib. p. 138). Je note en passant une observation extrêmement intéressante (ib. p. 139) : Unamuno emploie *ese* dans un sens dépréciatif. On trouve, lexicalisé, cet emploi en italien ; le dictionnaire Mauro donne en effet cette première et fondamentale (FO) définition de *costui* :

1. FO per indicare una persona vicina a chi ascolta, oppure appena nominata : questa persona ; questi, questo : chi è costui ? ; anche spreg. (méprisant) : cos'è venuto a fare qui costui ?

Nous voilà au cœur de la langue ; elle est égocentrique : les idées des autres sont des sottises, et moi, j'ai malheureusement toujours raison ! Si nous passons à la première personne du pluriel, elle devient ethnocentrique ; serait-elle fasciste, comme disait l'autre ? Il y a un pont

facile de la deuxième personne à la dépréciation. Je plaisante à peine.<sup>12</sup>

Je conclus qu'il peut être dangereux de trop se fier à l'analyse (semi)automatique des textes. C'est un reproche que j'ai dû m'adresser à moi-même (Olsen, à paraître) et que je répète ici.

Une autre circonstance limite la portée des résultats obtenus par De Kock et al. : le manque de textes parlés et, surtout, dialogués. Ce manque a été comblé par l'analyse de nouveaux corpus (1992), comprenant des textes dialogués ; dans ces textes le nombre des *ese* (pronominaux aussi bien qu'adjectivaux) est considérable, mais les auteurs ne modifient pas, semble-t-il, leurs conclusions. Comme je n'ai pas accès aux textes, je termine ici sur un point d'interrogation cette mini-discussion.

Revenons au Siècle d'or. Je rappelle que les remarques suivantes portent surtout sur les formes neutres et donc substantivales. Comme le remarquent à plusieurs occasions De Kock et al. (p. ex. 2002, p. 75), il est parfois difficile de distinguer entre emploi déictique (renvoi au monde, à la situation présente) et emploi anaphorique (renvoi au texte). Mais pour le problème que je traite, il peut probablement suffire de considérer dans un roman, le récit comme constituant la réalité (fictive). Les répliques peuvent ainsi renvoyer au monde (fictif).

Dans un texte énoncé par une seule voix, donc monologique dans l'acception traditionnelle du terme (je reviendrai dans un instant à la 'polyphonie' de ces énoncés), l'emploi de *esto* ne semble pas poser de problème de principe ; cette forme renvoie à ce qui vient d'être énoncé par le locuteur.<sup>13</sup> Mais un problème se pose dans l'emploi anaphorique et à première vue monologique de *eso*. Le fait qu'il n'y ait pas, dans ces énoncés, de renvoi explicite à une deuxième personne n'exclut nullement la polyphonie au sens moderne, le mot bivocal, le coup d'œil à côté : d'autres voix peuvent se faire entendre : la loi, l'opinion commune, des genres littéraires, une perception différent de celle du locuteur etc. (cf. aussi Nølke, 2004, p. 37ss.) et l'emploi de *eso* signale peut-être ces phénomènes ; c'est là l'hypothèse que j'envisage.

### Une autre voix

On peut avancer, je l'ai dit, que *esto* est et *eso* peuvent être monologiques dans un sens global : les deux peuvent renvoyer, dans un contexte à première vue monologique, au dit, à la pensée ou à la perception du locuteur. Mais on peut supposer que *eso* garde une partie de son ancienne fonction, autrement dit que ce démonstratif pourrait marquer une autre voix, un autre point de vue, comme n'appartenant pas à l'auteur ou au personnage qui profère

---

<sup>12</sup> Et, par parenthèse : l'italien aussi, on le voit, connaît la distinction entre trois personnes, (*questo, codesto, quello*) ; De Mauro distingue un emploi déictique et un emploi anaphorique, mais *costui* ainsi que les formes adjectivales *cotesto/codesto* sont dialectales (toscanes) ou littéraires (Bach & Jensen 1990, p. 209, note 1) ou cette distinction n'est pas enseignée comme faisant partie de la langue nationale.

Dans le *Decameron* de Boccace, je compte 31 occurrences de *cotest/o/a/ile*, toutes se trouvent dans des répliques et semblent renvoyer au dire d'un interlocuteur.

<sup>13</sup> Plus rarement on trouve un *esto* cataphorique ; j'ai trouvé 4 occurrences de *esto.*, mais on trouve aussi un certain nombre d'occurrences sans les deux points.

l'énoncé ; *esto*, par contre, serait monologique dans un sens plus restreint ; ce pronom se rapporterait simplement à un énoncé non seulement proféré par le locuteur, mais assumé par lui. Les deux citations suivantes présentent une certaine ressemblance :

35 Y el traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel. Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir, porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre y que menos provecho le trajesen. (II,52)

D'ailleurs, traduire d'une langue facile et presque semblable, cela ne prouve pas plus de l'esprit et du style, que copier et transcrire d'un papier sur l'autre. Je ne veux pas conclure, néanmoins, que ce métier de traducteur ne soit pas fort louable; car enfin l'homme peut s'occuper à de pires choses, et qui lui donnent moins de profit.

Avec *esto* Don Quijote se rapporte à ce qu'il a dit lui-même ; il instaure tout au plus un dialogue ; le locuteur assume les deux propositions, voire il les avance successivement.<sup>14</sup> L'exemple suivant est légèrement différent. Un amant désespéré a mis fin à ses jours. Marcela, la jeune fille 'cruelle', s'explique :

36 Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso, a amar a quien le ama. Y más, que podría acontecer que el amador de lo hermoso fuese feo, y siendo lo feo digno de ser aborrecido, cae muy mal el decir: «quíerote por hermosa; hasme de amar aunque sea feo». Pero, puesto caso que corran igualmente las hermosuras, no por eso han de correr iguales los deseos, que no todas hermosuras enamoran; que algunas alegran la vista y no rinden la voluntad; (I,14)

Je reconnais bien, par l'intelligence naturelle que Dieu m'a donnée, que tout ce qui est beau est aimable ; mais je ne puis comprendre que, par la raison qu'il est aimable, ce qui est aimé comme beau soit tenu d'aimer ce qui l'aime, d'autant mieux qu'il pourrait arriver que ce qui aime le beau fût laid : or le laid étant digne de haine, il vient mal à propos de dire : Je t'aime parce que tu es belle ; tu dois m'aimer quoique je sois laid. Mais supposons que les beautés soient égales : ce n'est pas une raison pour que les désirs soient égaux, car de toutes les beautés ne naît pas l'amour : il y en a qui réjouissent la vue sans soumettre la volonté.

Ici le *puesto caso que* convoque une voix, une supposition à laquelle *eso* peut se rapporter. La voix est anonyme. Mais, contrairement à l'exemple 35, dans l'exemple 36 le personnage, Marcela, n'assume pas la supposition exprimée, qui est d'ailleurs absurde ; elle l'admet du bout des lèvres comme une possibilité peu probable.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Une recherche empirique ouvre sur une tout autre polyphonie, une intertextualité tout aussi intéressante, mais qui ne nous occupe pas ici et qui ne s'ouvre pas à partir d'une analyse purement formelle : d'après la note ajoutée par Viardot, Cervantes semble dialoguer avec Lope de Vega : « Avant que Cervantes se moquât des traducteurs de l'italien, Lope de Vega avait dit, dans sa *Filoména* : « Dieu veuille qu'il (Cervantes) soit réduit, pour vivre, à traduire des livres de l'italien en castillan car, à mes yeux, c'est un plus grand délit que de passer des chevaux en France. »

<sup>15</sup> Côté intertextualité : Marcela, et probablement Cervantes par sa bouche, fait le procès de l'amour courtois et celui du dolce stil nuovo qui veut que l'amour doit éveiller l'amour ; comme le formule Francesca dans la *Commedia divina* :  
*Amor, ch'a nullo amato amar perdona,*  
*mi prese del costui piacer si forte,*

Dans l'exemple suivant aussi, la supposition est accompagnée d'un doute : Lotario essaie de faire entendre à son ami Anselmo qu'il est fort incertain que sa femme (= qu'il compare à une pierre précieuse qu'on pourrait marteler sur l'enclume) possède une vertu inébranlable :

(37) Y más, si lo pusieses por obra; que puesto caso que la piedra hiciese resistencia a tan necia prueba, no por eso se le añadiría más valor ni más fama, y si se rompiese, cosa que podría ser, ¿no se perdía todo? (I,33)

... serait-il plus raisonnable que tu misses en oeuvre cette fantaisie ? Si la pierre résistait à une si sottise épreuve, elle n'y gagnerait ni valeur, ni célébrité ; et si elle se brisait, chose qui pourrait arriver, n'aurait-on pas tout perdu ?

*Eso* renvoie ici à la teneur de la conditionnelle introduite par *puesto caso que*, mais à travers elle à la pensée d'Anselmo et, à travers lui, à un discours idéalisant la vertu féminine à toute épreuve.

En parcourant les exemples (tirés du texte entier) contenant *non por eso*, on s'aperçoit que 10 sur 16 sont précédés d'une expression qui introduit une concession (*puesto que = quoique*), voire souvent une conditionnelle irréaliste et concessive (*puesto caso que = même si*).<sup>16</sup> Dans les concessives, ce qui est nié, ce n'est pas le contenu propositionnel, mais une relation de cause à effet. *Quoique* (une concessive) introduit une causale suspendue, un *comme* ou *parce que* désamorcé, et *même si*, une condition qui ne fonctionnerait pas, v. Sandfeld (1936, §223). Le raisonnement que Lotario attribue à Anselmo peut se formuler : « Si la pierre résiste aux coups de marteaux, sa valeur augmente ». Lotario tourne cette conditionnelle en conditionnelle concessive et irréaliste : même si la condition était remplie, cela n'aurait pas d'effet. Ce qui est aboli par l'emploi de *quoique* et *même si* c'est la fonction de cause ou de condition des connecteurs correspondants : *comme/parce que* et *si*.

Or, dans les exemples où *eso* est précédé d'une subordonnée concessive et/ou conditionnelle, c'est peut-être ce pronom qui appelle le changement irréalisant de la condition ou le blocage de l'effet de la cause. Au fond on pourrait fort bien se passer de ces expressions concessives, puisqu'elles font double emploi avec *non por eso* (pas pour autant) : elles ne se trouvent pas dans les onze exemples de *no por esto*. Pourquoi donc ces concessives, sinon parce que l'auteur ou le narrateur ont voulu souligner que le lien causal, bloqué par la concessive, ne fonctionne pas ? *Eso* semble donc bien renvoyer à une autre voix, souvent anonyme, à toutes sortes de locuteurs autres que l'auteur et les personnages-narrateurs. Cela n'est pas le cas pour les 11 exemples de *non por esto*. L'emploi de *esto* marque souvent l'énoncé comme adopté par le locuteur, alors que celui de *eso* l'éloigne du locuteur. Dans l'exemple 37 Lotario n'admet ainsi que du bout des lèvres que le diamant pourrait résister aux coups de marteau, mais cela ne changerait rien à la valeur de Camila.

---

*che, come vedi, ancor non m'abbandona. (I,5,103-5)*

Marcela demande malicieusement si un laid tombé amoureux peut exiger que son amour soit payé de retour. Puisque le laid est digne de haine, il y a contradiction !

<sup>16</sup> « S'il s'agit d'un fait supposé, la proposition concessive prend la forme d'une proposition temporelle ou conditionnelle » (Sandfeld. 1936, §228).

## **eso - vue subjective**

Je vois une autre explication possible (qui est compatible avec la première ; ce n'est peut-être qu'un autre effet de sens du phénomène que je cherche à cerner). Il est également possible que *eso* marque une vue subjective, mais différente de celle de l'auteur ou du narrateur.

Dans l'exemple suivant *eso* introduit la vue subjective de Don Quijote, rendu en discours indirect rapporté qui passe vers l'indirect libre, un libre peu frappant, parce que 'concordant' : la vue de Don Quijote coïncide avec celle de l'auteur :

(38) Todo lo miró y todo lo notó don Quijote, y juzgó de lo visto y mirado que el ya dicho caballero debía de ser de grandes fuerzas; pero no por eso temió como Sancho Panza, antes con gentil denuedo dijo al Caballero de los Espejos: (II,14)

Don Quichotte remarqua tous ces détails, et en tira la conséquence que l'inconnu devait être un chevalier de grande force. Cependant il ne fut pas glacé de crainte comme Sancho Panza; au contraire, il dit d'un ton dégagé au chevalier des Mirrors :

L'emploi de *esto* aurait peut-être été possible, mais alors la scène aurait été présentée directement par l'auteur. On dira peut-être que l'analyse présentée ici est tirée par les cheveux. Peut-être ; en tout cas cet exemple montre comment la distinction entre *esto* et *eso* peut facilement s'effacer en contexte monologique. À ce propos : dans de tels contextes, il semble qu'il faille admettre un principe de variation : après un *con todo eso*, on peut trouver un *con todo esto*, même si *eso* avait été possible et peut-être préférable :

(39) "Con todo eso", dijo el caminante, "me parece, si mal no me acuerdo, haber leído que don Galaor, hermano del valeroso Amadís de Gaula, nunca tuvo dama señalada a quien pudiese encomendarse, y con todo esto no fue tenido en menos, y fue un muy valiente y famoso caballero."(I,13)

- Néanmoins, reprit le voyageur, il me semble, si j'ai bonne mémoire, avoir lu que don Galaor, frère du valeureux Amadis de Gaule, n'eut jamais de dame attitrée, de laquelle il pût se réclamer dans les périls; et pourtant il n'en fut pas moins tenu pour un vaillant et fameux chevalier. »

*Con todo eso* renvoie aux paroles de Don Quijote, *con todo esto* au contenu des livres de chevalerie, mais à travers les paroles du voyageur. Comme il y a renvoi à un texte, *eso* devrait être possible ? Seulement, on pourrait s'imaginer que le *con todo eso* immédiatement précédent incite à une variation.

Dans l'exemple suivant par contre, Don Quijote et Sancho observent, arrêtés sur une colline, deux troupeaux de moutons ou, mieux, Don Quijote, emporté par son imagination, y voit deux armées ; il ne voit donc pas les troupeaux que pourtant « on aurait parfaitement distingué ». Le lecteur est invité à partager la vision objective de l'auteur et non pas celle de Don Quijote :

(40) « retirémonos a aquel altillo que allí se hace, de donde se deben de descubrir los dos ejércitos. » Hiciéronlo ansí, y pusieronse sobre una loma, desde la cual se vieran bien las dos manadas que a don Quijote se le hicieron ejército, si las nubes del polvo que levantaban no les turbara y cegara la vista; pero, con todo esto,

Ils quittèrent le chemin, et gravirent une petite hauteur, de laquelle on aurait, en effet, parfaitement distingué les deux troupeaux que don Quichotte prenait pour des armées, si les nuages de poussière qui se levaient sous leurs pieds n'en eussent absolument caché la vue. Mais enfin, voyant dans son imagination ce qu'il ne pouvait

viendo en su imaginación lo que no veía ni había, con voz levantada comenzó a decir: -Aquel caballero que allí ves de las armas jaldes, que trae en el escudo un león coronado, rendido a los pies de una doncella, es el valeroso Laurcalco, señor de la Puente de Plata; (I,18)

voir de ses yeux et ce qui n'existait pas, don Quichotte commença d'une voix élevée : « Ce chevalier que tu vois là-bas, avec des armes dorées, qui porte sur son écu un lion couronné, rendu aux pieds d'une jeune damoiselle, c'est le valeureux Laurcalco, seigneur du Pont-d'Argent.

Ici, conformément à la règle proposée, *con todo esto*, réfère au dit de l'auteur qui décrit le niveau 'réel' de la fiction ; mais *malgré* la réalité des moutons, Don Quijote voit deux armées.

Si *eso* peut renvoyer à la perception d'un personnage, ce pronom peut également renvoyer à ses pensées :

(41) (début de chapitre) Pensativo además quedó don Quijote, esperando al bachiller Carrasco, de quien esperaba oír las nuevas de sí mismo puestas en libro como había dicho Sancho, y no se podía persuadir a que tal historia hubiese, pues aún no estaba enjuta en la cuchilla de su espada la sangre de los enemigos que había muerto, y ya querían que anduviesen en estampa sus altas caballerías. Con todo eso, imaginó que algún sabio, o ya amigo [o] enemigo, por arte de encantamiento las habrá dado a la estampa: (II,3).v

Don Quichotte était resté fort pensif en attendant le bachelier Carrasco, duquel il espérait recevoir de ses propres nouvelles, mises en livre, comme avait dit Sancho. Il ne pouvait se persuader qu'une telle histoire fut déjà faite, puisque la lame de son épée fumait encore du sang des ennemis qu'il avait tués. Comment avait-on pu si tôt imprimer et répandre ses hautes prouesses de chevalerie? Toutefois, il imagine que quelque sage enchanteur, soit ami, soit ennemi, les avait, par son art, livrées à l'imprimerie :

Dans cet exemple, on passe au discours indirect rapporté vers un indirect libre concordant : le *pues* signale que le raisonnement doit être attribué à Don Quijote. On note aussi le passage du prétérit au futur antérieur, c'est-à-dire le passage du prétérit à un temps ancré dans le présent, de l'indirect rapporté au discours direct libre, passage fréquent chez Cervantes et qui atteste une volonté de donner de la vivacité à la prose (v. note 55 de Avallé-Arce dans Cervantes 1969 et, dans le même sens, Reyes 1984, p. 205), ici à rendre présentes les conjectures que fait Don Quixote. Ce procédé se combine ici curieusement avec l'ébauche précédente de discours indirect libre.

Pour terminer une brève remarque. Il semble que *ese* a connu une grande faveur dans le discours indirect libre. C'est l'impression que je tire de la lecture de *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa (exemple 42) :

(42) ¿En qué forma afectaría su vida <sup>1</sup>este suceso? ¿Tenía aún razón de ser la decisión de Roma? ¿Debía renovarla después de <sup>2</sup>este accidente o revisarla? ¿Era un accidente? ¿Cómo explicar científicamente lo de <sup>3</sup>esta madrugada? En su alma —no, en su espíritu, la palabra alma estaba infectada de mugre religiosa—, a ocultas de su conciencia, se fueron almacenando en estos años los apetitos que creía desarraigados, las energías que suponía desviadas hacia fines mejores que el placer. Y <sup>4</sup>esa acumulación secreta estalló <sup>5</sup>esa mañana, inflamada por las circunstancias, es decir el nerviosismo, la tensión, el susto, la sorpresa del asalto, del robo, del tiroteo, de las muertes. ¿Era la explicación justa? Ah, si hubiera podido examinar todo <sup>7</sup>esto como un problema ajeno, objetivamente con alguien como el viejo Cubí. Y recordó <sup>8</sup>esas conversaciones que el frenólogo llamaba socráticas, andando en el puerto de Barcelona y por el dédalo del barrio gótico y su corazón tuvo nostalgia. No, sería imprudente, torpe, estúpido, perseverar en la decisión romana (de vivre abstinent) ... (Vargas Llosa, 1987, p. 114)

D'abord deux *este* et un *esto* cataphoriques (1,2,7), puis *esta madrugada* (3), de même (5) ; ce n'est plus le matin, il fait grand jour, donc c'est un temps déjà revécu. L'essentiel, ce sont les occurrences (4) et (8). *L'accumulation* et les *conversations* figurent dans ce qui précède, mais elles sont présentifiées par l'emploi de *esa*. Il semble donc bien que dans un texte monologique l'espagnol laisse un choix entre *este* et *ese*, mais que ce choix comporte une nuance : pur renvoi (*este*) ou présentification (*ese*).

### auditeur-lecteur

Il faut enfin prendre en compte une troisième possibilité. On connaît en français un stylème qui a connu une grande faveur :

(43) Les bureaux ont leur obéissance passive, comme l'armée a la sienne: système qui étouffe la conscience, annihile un homme et finit, avec le temps, par l'adapter comme une vis ou un écrou à la machine gouvernementale. Aussi monsieur Gondureau, qui paraissait se connaître en hommes, distinguait-il promptement en Poiret un de ces niais bureaucratiques, ... (*Le Père Goriot* ; III, p. 189)

L'adjectif démonstratif 'remplace' le simple article ; il signale le substantif comme quelque-chose de bien connu ; il ne renvoie pas à un lexème dans ce qui précède ; il n'est pas anaphorique, mais exophorique, puisqu'il renvoie à quelque chose qui se trouve hors du texte, en l'espèce un scénario culturel (on pourra probablement trouver le 'niais bureaucratique' dans une des nombreuses *physionomies* qui se publiaient du temps de Balzac). Ce stylème a connu une grande faveur depuis Stendhal jusqu'à Proust, du moins (v. statistique provisoire dans Nølke & Olsen 2000, p. 167) ; il faut ajouter Balzac aux grands utilisateurs de ce trait ; je m'en suis aperçu plus tard (Olsen 2004, p. 47s.).

L'espagnol semble utiliser *Es/e/a/os/as*. Je n'ai pas trouvé d'exemple convaincant dans *Don Quixote* : je renvoie donc à une citation de *La Guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa. Dans l'exemple 44, nous assistons aux pensées de Gall, qui se rappelle comment il a examiné un sadique, puis il glisse vers une démonstration de phrénologie. *Esa cima* (1), « ce sommet » est une partie de la tête bien connue par les phrénologues.

(44) Pensó o soñó que lo (le sadiste) escuchaba otra vez, pedirle ayuda y en la duermevela, como [112] aquella noche, lo palpó, sintió la rotundidad de la zona de los afectos inferiores, la temperatura de <sup>1</sup>*esa cima* donde Spurzheim había localizado el órgano de la sexualidad, y la deformación, en la curva occipital inferior, ya casi en el nacimiento de su cuello, de las cavidades que representan los instintos destructivos. (Vargas Llosa, 1987, p. 112-113)

Est-il besoin d'ajouter que ces quelques remarques nécessiteraient un sérieux approfondissement théorique ainsi que l'élargissement du corpus analysé.

Il n'y a donc guère de polyphonie dans les expressions marquée par *esto*. Ce pronom est monologique. Il peut certes, dans un sens linguistique appeler des arguments différents (cf. l'exemple 35) Il est limité à une instance, un seul locuteur, auteur ou narrateur. Et la structure argumentative n'est que concessive.

La polyphonie des deux expressions *por todo eso* ou *no por eso* est différente. Elle opère

le plus souvent avec deux instances distinctes : le locuteur et une autre voix, qui peut appartenir à un autre locuteur (personnage) ou bien formuler une maxime ou une assertion anonymes, que le locuteur peut accorder, mais dont il peut également douter. C'est pourquoi l'énoncé auquel renvoie *eso* est souvent irréalisé par l'emploi d'un équivalent d'un *à supposer que*, voire même d'un *si par impossible*.

## En guise de conclusion

Cette causerie n'a guère été qu'une petite promenade dans un coin du vaste domaine qui s'offre à la collaboration entre linguistes et littéraires. Le sondage l'opposition *esto/eso* pourrait intéresser l'étude des voix du texte (auteur, personnage, lecteur), mais si mon hypothèse se vérifiait (si oui, probablement avec des modifications) il reste un grand travail à faire.

Quant à l'étude des connecteurs logiques, elle ne prétend pas être une méthode générale d'analyse textuelle, mais elle est souvent un moyen de contrôle commode pour qui s'intéresse aux présupposés du texte, à leurs systèmes de valeurs.

Ainsi l'importance des connecteurs logiques est bien connue chez les linguistes et, pour l'interprétation littéraire il se trouve qu'ils mettent souvent en lumière les systèmes de valeurs qui sous-tendent l'œuvre. À-t-on pour autant trouvé la voie royale de l'interprétation littéraire ? Est-il loisible de réduire une œuvre aux valeurs exprimées ? On a parfois eu tendance à le croire. Pour aller vite : dans un sens le 'message' d'un texte coïncide avec les maximes énoncées ou présupposées par l'auteur ou par ses les porte-parole. Mais si je me risquais à présenter le sens de Proust, de Cervantes à partir des exemples que je viens de citer, (et pourtant c'est ce qu'on fait souvent), j'éveillerai le gros rire, du moins je l'espère, car le monde académique se fait de plus en plus sérieux. Pour Balzac les choses sont un peu plus compliquées. Il n'y a pour moi pas de doute que Balzac n'ait cru de faire œuvre de sociologue, mais, comme l'a fait observer Marx et Lukács, voulant assurer les assises de la société, Balzac les met plutôt en question. Le texte est en effet plus et autre chose que son message. À ce propos je reprendrai une assertion de Wolfgang Iser qui m'a souvent servi (1976, p. 59-60). Même la voix de l'auteur n'est qu'une instance, une perspective parmi d'autres (celles du lecteur (textuel), du personnage, de l'action). L'auteur propose, le texte dispose. Le lecteur implicite (ou le rôle du lecteur) par contre (*grasso modo* : la structure textuelle) ne se résume pas. Elle est le résultat de la mise en jeu de nombreux éléments. Si Cervantes, Flaubert, Proust ou Balzac émettent parfois des opinions (et même Flaubert le fait !), le lecteur éveillé focalise tout autant sur les incompatibilités du texte – et tout texte en a. Ce sont ces incompatibilités, ces difficultés à faire sens qui assurent la longévité sinon l'éternité des grandes œuvres. Reste néanmoins que les opinions de l'auteur forment un centre, offre une matière sur laquelle travaille le texte. Il est donc important de bien les formuler.

J'ai ici voulu signaler aux jeunes chercheurs un terrain propice au travail collectif où les analyses linguistiques et littéraires peuvent opérer en synergie sans perdre leur spécificité et où les résultats obtenus dans une langue peuvent questionner ou corroborer ceux obtenus dans une autre.



## Références

- Ariosto, Ludovico (1992) : *Orlando furioso* (XIII edizione). Garzanti, Milano, Édition numérisée *Liber liber*.
- (1880) : Traduction de Francisque Reynard. Alphonse Lemerre, Paris. Édition numérisée *Biblioteca gallica*.
- Balzac, Honoré de (1976-81) : *La Comédie humaine*, éd. P. Castex et al.. Éd. de la Pléiade, Paris.
- Bach, Svend & Jensen, Jørgen Schmitt (1990) : *Større italiensk grammatik*. Munksgaard, Copenhague.
- Cervantes, Miguel de (1958) : *Don Quijote de la Mancha* I-II. Editorial Juventud. Ed. Martín de Riquer. Barcelona.
- (1996) : Texto electrónico por Fred F. Jehle. (édition de R. Schevill et A. Bonilla, 1928, à orthographe modernisée).
- (1866) Trad. française : *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*. Traduit par Louis Viardot. Hachette, Paris. Reproduite par : La Bibliothèque électronique du Québec. Collection À tous les vents. Volume 294 : version 1.01.
- (1614-18) : *Histoire de Don Quijote de la Manche* I-II traduit par C. Oudin et F. de Rosset. Flammarion, Paris.
- (1991) : Trad. anglaise : *DON QUIXOTE* : Translated by John Ormsby. Electronically Enhanced Text (c) Copyright 1991, World Library, Inc.).
- (1996[1928]) : OBRAS COMPLETAS DE MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA. NOVELAS EXEMPLARES. TOMO I-II. EDICION PUBLICADA POR RODOLFO SCHEVILL, Profesor en la Universidad de California (Berkeley) y ADOLFO BONILLA, Profesor en la Universidad de Madrid. MADRID GRÁFICAS REUNIDAS, S. A . M. CM. XXII.
- *Novelas Ejemplares*. In *Obras completas*, vol. 1
- (1959): *Nouvelles exemplaires*. Traduction, notes et préface de Jean Cassou. Le livre de poche, Paris.
- De Kock, Josse, et al. (1990) : *Gramática española. Enseñanza e investigación II,1. Gramática didáctica*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- (1992) : *Gramática española. Enseñanza e investigación II,5 Gramática. los pronombres demostrativos y relativos*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- (1996 [1991]) : *Gramática española. Enseñanza e investigación III,1. 19 textos*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- (Ducrot) Le Groupe λ-1, Ducrot, O. et al. (1975) : Car, parce que, puisque. *Revue Romane* X,2, 1975, pp. 248-280.
- Ducrot, Oswald (1983) : Puisque : essai de description polyphonique. *Analyses grammaticales du français. Études publiées à l'occasion du 50<sup>e</sup> anniversaire de Carl Vikner*. Éd. M. Herslund, O. Mørdrup et F. Sørensen. *Revue Romane*, numéro spécial 24, Copenhague.
- Eisenberg, Daniel (2002) : « La supuesta homosexualidad de Cervantes ». *Hommage à Augustin Redondo*. Paris : Centro de Investigaciones sobre la España de los siglos XVI y XVII, Universidad de la Nueva Sorbona (Paris III), sous presse. 1. septiembere 2002. Disponible sur : <http://bigfoot.com/~daniel.eisenberg>
- Flaubert, Gustave (1971) : *Madame Bovary*. Classiques Garnier, Paris.
- Franch, Juan Alcina & Blanca, José, Manuel (1975) : *Gramática español*. Editorial Ariel, Barcelona.
- 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.
- Gregersen, Frans (1991) : *Sociolinguistikkens (u)mulighed I-II*. Tiderne skifter, Copenhague.
- Lukàcs, G. (1952) : *Balzac und der französische Realismus*. Berlin. Trad. (1973) : *Balzac et le Realisme français*. Maspéro, Paris.

- Menéndez Pidal, Ramón (1973[1949]) : *De Cervantes y Lope de Vega*. Colección Austral, Madrid.
- Nykrog, Per: *La Pensée de Balzac dans la Comédie humaine. Esquisse de quelques concepts-clé*. Munksgaard, Copenhague 1965.
- Nøjgaard, Morten (1992-95) : *Les adverbes français I-III*. En commission chez Munksgaard, Copenhague.
- Nølke, Henning (1983) : « Les adverbes paradigmatiques ». *Revue Romane numéro spécial 23*, Copenhague.
- Nølke, Henning et al. (200) : *Scapoline. La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*. Éditions KIMÉ, Paris.
- Nølke, H. & Olsen, M. (2000) : « *Donc* pour conclure. Polyphonie et style indirect libre : analyses littéraire et linguistique », *Actes du XIVe Congrès des Romanistes scandinaves*, Stockholm 10-15 août 1999. Acta Universitatis Stockholmiensis. Romanica Stockholmiensia 19, éd. Jane Nystedt. Cd-rom.
- (2002) : « *Puisque* : indice de polyphonie ? ». *Faits de langues n° 19. Le discours rapporté*. Éd. Laurence Rosier. Ophrys, Paris, pp. 135-146.
- (et al.), (2004) : *ScaPoLine. Théorie scandinave de la polyphonie linguistique*. Éditions Kimé. Paris.
- Olsen, Michel (1976) : *Les Transformations du triangle érotique*. Akademisk forlag, Copenhague.
- (1979) : « Cervantes ». *Enzyklopädie des Märchens*. Band 2. Walter de Gruyter, Berlin/New York, pp. 1196–1208.
- (2001) : « *Puisque* - syllogisme caché ». *Revue Romane* 36,1. pp. 41-58.
- (2002) : « Polyphonie – linguistique et littéraire » *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister VI*, ed. M. Olsen. Roskilde trykkeri, pp. 1-174.
- (2003) : « La métaphysique des points d'exclamation » *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister VII*, ed. M. Olsen. Roskilde trykkeri, pp. 33-61.
- (2004) : « Style et connecteurs : Balzac, Voltaire Proust » *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister VIII*, ed. M. Olsen. Roskilde trykkeri, pp. 1-64.
- (2005) : « La voce del autore in Pulci ed Ariosto ». *Esperienze letterarie* III,3-4, pp. 27-50.
- (sous presse) : « L'informativa nella prassi dello studio dei testi letterari » . *Perché la letteratura?*. L'Aquila
- Pulci, Luigi (1955): *Morgante*. Ed. Franca Ageno. Riccardo Ricciardi editore, Milano-Napoli. Éd. électronique : *liber.liber*.
- : Traduction française, introduction et notes par Pierre Sarrazin, Brepols, Turnhout, Belgique (2001).
- Proust, Marcel (1954) : *A la recherche du temps perdu*. Gallimard, Paris.
- Reyes, Graciela (1984) : *Polifonía textual : la citación en el relato literario*. Gredos, Madrid.
- Rosier, Laurence (1999) : *Le discours rapporté*. Paris/Bruxelles : Duculot
- Sandfeld (1936) : *Syntaxe du français contemporain II. Les propositions subordonnées*. Droz, Paris 1936.
- Vargas Llosa, Mario (1987[1981]) : *La Guerra del fin del mundo*. Biblioteca del Bolsillo. Barcelona.
- Zola, Émile (1964 [1877]) : *L'Assommoir*. Le livre de poche, Paris.