

Style et connecteurs

Balzac, Voltaire Proust

Olsen, Michel

Published in:
Polyphonie-linguistique et littéraire

Publication date:
2004

Document Version
Også kaldet Forlagets PDF

Citation for published version (APA):
Olsen, M. (Ed.) (2004). Style et connecteurs: Balzac, Voltaire Proust. *Polyphonie-linguistique et littéraire*, (8), 1-64.

General rights

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

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

Take down policy

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

Polyphonie – linguistique et littéraire
Lingvistisk og litterær polyfoni

Documents de travail/træbejbspapirer

N° VIII AOÛT 2004

Les polyphonistes scandinaves

De skandinaviske polyfonister

Samfundslitteratur Roskilde

En commission chez/i kommission hos:

Samfundslitteratur

PB 260, DK 4000 Roskilde

bj@sl.cbs.dk

Pris på dette nummer: 50 dak.

Prix de ce numéro 50 couronnes danoises.

rédacteur : Michel Olsen. Michel@ruc.dk

© Les auteurs/ forfatterne

ISSN 1600-4647

Rédaction : Michel Olsen

Michel@ruc.dk

Le projet est financé par/projektet er financeret af:

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

Le groupe polyphonique est arrivé à la fin de son existence et si les travaux se poursuivent, c'est sous d'autres formes. Depuis les premiers travaux du groupe, l'analyse des connecteurs a tenu une importance toute particulière. Ce numéro présente quelques réflexions sur les connecteurs *donc*, *puisque* et, nouveaux venus, *Aussi* en début de phrase et *parce que*. Cette analyse est mise à profit pour proposer quelques nuances à la caractéristique du prétendu mauvais style de Balzac.

Vous pouvez vous tenir au courant des activités du groupe sur : www.hum.au.dk/romansk/polyfoni

Polyfonigruppens arbejde er nu afsluttet eller videreført i andre former. Gennem hele vort samarbejde har konnektoranalysen indtaget en vigtig plads. Dette nummer indeholder et par videre overvejelser over analysen af nogle konnektorer: *donc*, *puisque* og, som nytilkomne, spidsstillet *Aussi*, samt *parce que*. Disse, samt andre stilistiske træk, forsøges anvendt til en nuancering af beskrivelsen af Balzacs påstået dårlige stil.

Nærmere om gruppens aktiviteter kan findes på: www.hum.au.dk/romansk/polyfoni

Style et connecteurs : Balzac, Voltaire, Proust

Avant-propos

L'essai qui suit est une élaboration de deux conférences que j'ai données à Lausanne et à Parme en avril 2004. Je remercie les participants, en particulier les professeurs Maria Bertini (Parme) et Jean-Michel Adam et Ute Heidmann (Lausanne), ainsi que Jens Høyrup, mon collègue de Roskilde, et Henning Nølke, mon collaborateur dans le projet de polyphonie, qui m'ont fait des remarques critiques que j'ai pu mettre à profit ; malheureusement pas suffisamment, car des délais fixés pour cette publication ne m'ont pas laissé tout le temps désirable pour une dernière réflexion souhaitable.

L'étude des connecteurs est un des projets du groupe des polyphonistes scandinaves qui ne fut que partiellement mené à bien. C'est notamment ma collaboration avec Henning Nølke (v. dans la bibliographie nos publications en commun) qui m'a fait voir tout l'intérêt que présente pour les études littéraires ce domaine : non seulement les connecteurs logiques ouvrent sur les axiomes d'un texte ; il instituent aussi des rapports différenciés au monde (réel ou fictionnel, peu importe pour le moment). Déjà dans le numéro 6 de la présente publication j'avais intitulé un chapitre « les connecteurs » (Olsen 2002, pp.141-158).

Le choix des écrivains traités est un peu dû au hasard des trouvailles qu'a apportées mon élaboration des statistiques, continue bien qu'intermittente au cours des dernières années, et dont on trouvera en appendice un petit échantillon. La constatation d'une séquence assez fréquente dans les romans de Balzac : phrase au présent suivi d'une phrase au prétérit (passé simple ou imparfait) contenant *donc* ou *Aussi* en tête de phrase (pour rappel je l'écris avec une majuscule) a été pour moi une petite surprise. De même le paquet d'exemples de *puisque* dans une subordonnée qui suit chronologiquement sa principale donne lieu à une reformulation de l'interprétation proposée par Nølke & Olsen (2002). Par contre j'avais une espèce d'intuition de l'aspect inférentiel du style de Proust. En

opposant Balzac d'un côté à Proust et à Voltaire de l'autre, écrivains très différents entre eux, cela va sans dire, j'ai essayé d'esquisser une polarité : inférence – déduction qui pourrait présenter un certain intérêt.

La reprise des remarques de Proust sur le style ou non style de Balzac (dans *Contre Sainte-Beuve*) est d'élaboration relativement récente. Elle a été amenée par un vague souvenir d'une lecture de jeunesse des remarques faits par Proust sur cet écrivain, remarques qui, me semble-t-il, sont susceptibles d'un approfondissement à l'éclairage de l'analyse de l'emploi fait par Balzac des connecteurs logiques. Proust est un guide très sûr quand il s'agit de style. Sa seule erreur est un trait de style attribué à Balzac : un *nous* comprenant l'auteur et le lecteur ; ce trait semble absent ou rare dans *la Comédie humaine*, alors qu'on en trouve de nombreux exemples chez Dumas. Cette quasi-absence est révélatrice pour le style de Balzac, qui s'adresse au lecteur, non comme à un consommateur de fiction, mais comme à un membre d'une société de savants qu'il s'agit de convaincre : les faits racontés dans la fiction sont pour une large part autant de preuves d'une théorie dont il sont déduits, d'où l'emploi massif des *donc* et *Aussi* en tête de phrase. Je sais ce qu'a d'outré une telle vue du grand écrivain réaliste qu'est (aussi) Balzac ; elle ne couvre qu'un aspect de *la Comédie humaine* ; le réalisme de Balzac est grand ouvert à l'observation, à l'enregistrement de ce qui l'entoure ; n'empêche que Balzac a formulé et incarné une pensée comme l'avait bien vu Per Nykrog dès 1965 dans son travail intitulée justement *la Pensée de Balzac*.

Je viens de résumer l'essentiel de ce qui va suivre. Le lecteur pressé peut s'arrêter ici.

Les Connecteurs

Deux mots pour commencer sur les connecteurs logiques : Comme je l'ai dit plusieurs fois, ces connecteurs offrent l'intérêt d'ouvrir souvent sur l'aspect axiomatique et les systèmes de valeurs des textes. Les connecteurs logiques évoquent souvent, implicitement ou explicitement, des maximes générales. J'en ai donné plusieurs exemples ailleurs ; ainsi on peut suivre la lente décadence de Gervaise (de *l'Assommoir* de Zola), en formulant les maximes évoquées par les *puisque* utilisés dans le reportage de ses pensées ; on peut s'étonner, avec Voltaire, sur les paralogismes de Pascal ou mettre en évidence chez Léon Blois de saines maximes ultramontaines sur les femmes, les Juifs ou les homosexuels (v. Olsen 2002, p.145s). Mais les connecteurs offrent bien d'autres emplois ; dans les pages qui suivent, je ferai quelques remarques sur l'inférence chez Proust et Voltaire ainsi que sur la déduction de l'action narrative chez Balzac.

Je ne prendrai ici en considération que : *donc*, *puisque*, *Aussi* (en début de phrase, donc souvent avec majuscule et, dans le style soutenu, le plus souvent avec inversion verbe – sujet pronominal).¹ Les remarques suivantes se limitent au strict nécessaire, laissant de côté d'autres emplois, non pertinents ici, mais par ailleurs fort intéressants.²

Donc exprime le plus souvent la conclusion d'un syllogisme :

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

Puisque invoque le plus souvent la mineure d'un syllogisme, le plus

¹ Dans *l'Assommoir* de Zola on trouve une certaine distribution : inversion quand parle l'auteur, non-inversion quand parlent ou pensent les personnages, mais bien que l'inversion semble dominer, on trouve dans le *TLF* des exemples de non-inversion dans des textes de style soutenu (Michelet p. ex.). Reste d'ailleurs à savoir si cet emploi de *aussi* est fréquent dans le langage de tous les jours.

² *Remarque pratique* : Restent quelques mesures à prendre si on veut tenter une caractéristique d'un écrivain à partir des distinctions que j'ai proposées : des œuvres examinées, il faut éliminer, non seulement les répliques, chose faisable de façon semi-automatique, avec une marge d'incertitude acceptable ; il faut également, contrairement à ce que j'ai fait dans les statistiques de mes travaux précédents, éliminer le discours rapporté (exprimant aussi la pensée) , direct, indirect et libre, pour se consacrer uniquement aux connecteurs assumés par l'auteur, ou l'auteur en consonance avec le personnage (le cas du proto-DIL, v. pour cette notion p.11). A ma connaissance, ces opérations ne peuvent pas se faire de façon semi-automatique.

souvent à majeure sous-entendue (v. pour plus de détails Olsen 2001) :

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

Puisque laisse inexprimée la majeure (qu'on pourrait suppléer par un « *car* les hommes le sont »), alors que son omission est facultative pour *donc*.

On peut, pour *donc* et *puisque*, distinguer un emploi déductif et un emploi inférentiel (j'évite autant que possible le terme d'induction, réservée en épistémologie à l'établissement de lois ou régularités) ; les deux se font à partir d'une certitude : « la pluie mouille les rues ».

- (3) Il a plu, donc la rue est mouillée (certainement)
 (4) La rue est mouillée, donc il a plu (probablement)
 (5) Il a plu, puisque la rue est mouillée (probablement)
 (6) La rue est mouillée, puisque il a plu (certainement)

L'exemple (3) et sa variation (6) est une conclusion générale et certaine, (4) et sa variation (5) n'est que probable ; on arrose les rues de certaines villes et on pourrait donc inférer également l'assertion (possible seulement, elle aussi) : « donc on a arrosé les rues ». Quant à la probabilité des deux inférences, c'est le contexte qui décide.³ La déduction, tel que j'utilise ce terme, se fait dont avec certitude, l'inférence avec probabilité (sauf cas spéciaux).

Atemporalité

Quand on s'occupe de fiction, donc d'un parcours temporel, il faut envisager également la chronologie, paramètre important pour la narration. Tout d'abord, il me semble évident que *donc* et *puisque* sont atemporels, comme l'est la logique : *stricto sensu* tous les énoncés logiques devraient se formuler au présent ; mais pour aller vite, je prendrai avec cette règle quelques libertés. Par conséquent c'est le contenu propositionnel qui détermine la chronologie (et en fiction ce contenu est très important, j'y reviendrai). La relation de cause à effet peut induire en

³ Pour ne pas alourdir l'exposé, j'emploie, sauf mention particulière, *contexte* dans son sens non marqué qui est celui de tous les jours : (*contexte* + *cotexte*).

erreur, la cause précédant son effet. Mais dans la relation d'un principe à sa conséquence, ou bien des deux termes d'une définition, les connecteurs sont bien atemporels.

- (7) C'est un triangle équilatère, donc/puisque les angles sont égaux.
- (8) Les angles sont égaux, donc/puisque c'est un triangle équilatère.

Remarque sur puisque

Nous avons proposé un peu vite, peut-être (Nølke & Olsen 2002 p.137), que dans une lecture *par défaut*, la phrase contenant *puisque*, précéderait la principale dans le monde possible de la référence.

Or que faut-il entendre par 'valeur par défaut' ? Le sens étymologique de *Puisque* provient certes de *après que*, mais ce sens s'est perdu. Aujourd'hui *puisque* est un connecteur atemporel à l'instar de *donc* (on peut d'ailleurs permuter ces deux connecteurs, comme le montrent les exemples ci-dessus). Mieux vaut par conséquent attribuer l'ordre chronologique au contenu propositionnel. *Puisque* est devenu un pur connecteur logique, justement en se détachant de toute chronologie.

Il est vrai que le plus souvent la teneur de la subordonnée qui loge *puisque* précède chronologiquement de la principale (désormais j'abrègerai « la subordonnée qui loge *puisque* » en *puisque*), sauf pour éviter des malentendus) ; mais il s'agit là d'une fréquence statistique sans plus ; et je ne sais pas toujours bien ce qu'il faut entendre par 'cas standard' ou 'par défaut'. J'ai trouvé plusieurs exemples où *puisque* suit chronologiquement sa principale. (Nølke & Olsen 2002 ; p.137) ; je reprendrai plus loin l'analyse de ces exemples.

Pour faire sentir l'atemporalité de *puisque*, on peut le comparer avec son quasi-synonyme *dès lors que*. On peut certes dire aussi bien :

- (9) Puisque les angles sont égaux, il s'agit d'un triangle équilatère.

que :

- (10) Dès lors que les angles sont égaux, il s'agit d'un triangle équilatère.

mais les conditions de félicité du second énoncé sont plus restreintes que celles du premier ; *dès lors que* garde toujours, me semble-t-il, un aspect temporel (n'étant pas francophone, je peux me tromper, et de toute façon

il est bien probable que ce connecteur perdra un jour sa nuance temporelle) ; dans l'exemple 10, on comprendrait plutôt :

- (11) Puisque nous avons constaté que/ puisque nous venons de mesurer les angles.

c'est-à-dire deux énoncés imbriqués :

- (12) Nous avons constaté que les angles sont égaux et, puisque c'est le cas, il s'agit d'un triangle équilatère.

Quant à l'ordre syntaxique, c'est bien connu que *puisque* est le seul permutable des trois connecteurs, *donc* et *Aussi* ne pouvant se loger que dans la dernière proposition, alors que l'ordre : principale – *puisque* est variable (v. p.23).

Raisonnement du fait au fait

Si par contre on conclut d'une cause à son effet ou de l'effet à la cause, le temps reprend son importance, la cause précédant son effet. Cela vaut également quand on raisonne du fait au fait. Robert Blanché (*Universalis 8 : 'raisonnement'*, in fine) caractérise ce raisonnement de la manière suivante :

Le raisonnement du fait au fait pourrait être appelé séméiologique, consistant à conclure un fait d'un autre qui en est le signe. Il joue un grand rôle dans la pensée causale. On y retrouve les deux formes, régressive ou progressive, selon qu'on remonte de l'effet (signe révélateur) à la cause (reconstruction de l'historien ou du policier, diagnostic du médecin) ou qu'on va de la cause (signe annonciateur) à l'effet (prévision du météorologiste, pronostic, prospective).

Il s'agit ici souvent de ce que j'appelle inférence, donc de raisonnements incertains ; J'en analyserai plus bas plusieurs exemples. Les pronostics d'ailleurs sont d'une importance particulière pour les récits. Comme les inférences régressives, ils peuvent être nécessaires ou probables. Les narratologues s'en sont aperçus (Lämmert, Genette), et Lämmert ajoute de plus la remarque intéressante qu'en fiction cette différence n'a que peu d'importance : pour annoncer la fatalité d'un dénouement, un pronostic incertain peut rendre les mêmes services qu'un pronostic certain. La fiction a souvent tendance à rabattre le possible ou le probable sur le nécessaire. C'est la une propriété qui distingue réalité et fiction.

Mais là n'est pas le plus important. Intuitivement on sent dans les récits, et même dans la vie de tous les jours, une grande différence entre les deux raisonnements, progressif ou régressif. Comment en rendre compte ? En principe je ne pense pas que le raisonnement du fait au fait progressif ait une probabilité plus ou moins grande que le raisonnement régressif. Les deux sont des inférences dont le degré de certitude va du possible au quasi-nécessaire (le nécessaire du principe de causalité). Mais le raisonnement progressif peut emprunter sa nécessité à la subjectivité mise en scène dans le récit. Or le sujet est orienté vers l'avenir ; il semble donc que les faits se présentent plus facilement comme prémonitoires, signes d'états futurs qu'il est de l'intérêt de tout un chacun de prévoir, et moins comme indices d'un état passé. Nous sommes concernés par l'avenir, nous portons notre attention sur les signes qui l'annoncent avec plus ou moins de certitude. Par contre, pour qu'un fait devienne signe dans raisonnement régressif, il faut généralement quelque chose de plus (faisons abstraction de l'historien, du détective, des chercheurs du temps passé, et d'autres raisonneurs spécialistes). Ce 'proto-signé',⁴ qui, énoncé comme signe, serait la mineure d'un syllogisme, n'est encore qu'un simple fait ; pour devenir signe, il attend sa majeure et sa conclusion, donc quelqu'un pour les formuler. Un pape fortifie Rome, un autre rétablit le port d'Ostie ; Voltaire a probablement lu ces faits dans ses sources, mais c'est lui qui les constitue en signes du pouvoir des papes (exemple 17).

Il y a, ce me semble, une troisième forme de raisonnement du fait au fait : la conclusion d'un fait à l'état dont il serait le signe certain, probable ou possible. Qui n'a pas vu attribuer à l'expression de son visage de multiples états d'âmes ? (Si *expression* il y a, c'est là la question ; un rougissement p. ex. peut avoir des causes purement physiologiques). Recevoir une lettre signée : « votre petit ami » était au temps de Proust un fait banal, et il faut un raisonnement pour qu'explose la conclusion : « Vous êtes un vieux monsieur » (v. exemple 20). Marcel ne fait au fond

⁴ Je forge ce terme en l'étayant sur le moule du *proto-DIL* (v. p. 11), donc le *proto-signé* est un élément textuel à fonctionnement flou ; il figure dans le monde de la fiction et il pourrait devenir signe. Les fausses pistes sont des souvent des faits interprétés comme des signes.

qu'établir les conditions pragmatiques de l'utilisation de cette expression : telle expression établit telle attitude de son utilisateur (au temps de Proust respect dû aux personnes d'un certain âge ; de nos jours autre chose, probablement), tel rapport entre lui et son allocataire etc. Dans *Un Amour de Swann*, Proust décrit d'ailleurs dans le personnage éponyme quelqu'un pour qui les faits ne deviennent des signes (de l'infidélité de sa maîtresse) qu'à mesure que se réveille sa jalousie. Je comprendrai ce raisonnement sous ce que j'appelle inférence.

Puisque chez Voltaire

Dans les cas où *puisque* suit chronologiquement la principale, j'ai trouvé un certain écart entre ce qui est théoriquement possible et les occurrences trouvées. En théorie, *puisque* n'établit pas nécessairement une continuation immédiate de l'action. Il peut s'agir d'un saut en avant (d'une prolepse) qui, à partir d'un état ou d'un événement nettement postérieur, doit prouver ou rendre probable un fait ou état dans le temps de la narration.

- (13) Les voitures roulent à la hauteur du chapiteau des fortes colonnes de ces trois tours, dont jadis l'élévation devait être en harmonie avec l'élégance du palais, et d'un effet pittoresque sur l'eau, puisque aujourd'hui ces tours le disputent encore en hauteur aux monuments les plus élevés de Paris (*Splendeurs et Misères*, p.191/347).

C'est sur un tel modèle que j'avais d'abord inconsciemment interprété l'exemple suivant cité par Togeby, (exemple qui m'a mis sur la piste de cet emploi de *puisque*, assez rare, somme toute). Togeby le cite pour illustrer l'emploi du passé simple, mais semble ne pas remarquer qu'en l'occurrence *puisque* suit chronologiquement sa principale, écrivant : « *puisque*, qui, à l'instar de *comme*, indique qu'un fait quelconque est la suite logique de ce qui *précède* », c'est moi qui souligne). J'y ai ajouté la partie avant | et fait des ajouts entre crochets :

- (14) C'est a Lyon qu'un jeune avocat du Parlement, échevin de la ville et fondateur de l'Académie des Sciences et des Belles-Lettres de la ville, s'enthousiasme pour l'œuvre de Boileau ; pendant douze ans, jusqu'à la mort du Législateur du Parnasse [1711], Brossette entretiendra avec lui une correspondance régulière. L'interrogeant sur les détails et les circonstances de composition de ses Satires et de ses Épîtres, sur les allusions qu'elles contiennent, préparant ainsi, du vivant même de l'auteur,

un très utile commentaire de son oeuvre, qu'il dédiera en 1718 au Régent. | L'admiration de Brossette ne demeura pas platonique, puisqu'il obtint en 1710 que la ville de Lyon fit une rente viagère à l'auteur de l'Art poétique (Mongrédien : p.398, cité par Togeby II, § 1001,2⁵).

J'avais, sans trop me l'explicitier, compris (n'ayant devant les yeux que ce qui suit |) que l'auteur ferait avec *puisque* un saut en avant, d'une quelconque activité de Brossette (placée probablement avant 1700) à l'an 1710 où il en recueille les fruits (Olsen & Nølke 2002). Mais cet exemple change quelque peu si on le place dans son contexte. Il ne s'agit plus d'un saut en avant considérable, comme je l'avais supposé, mais d'une progression linéaire. Ce minirécit commence environ 1699, douze ans avant la mort de Boileau ; ensuite, avec *puisque*, nous nous trouvons à l'an 1710, (après un saut en avant jusqu'en 1718 dont je fais abstraction).⁶ Le *puisque* se place donc chronologiquement dans le droit fil de l'action, sans solution de continuité, faisant suivre une action singulative à une durée d'une dizaine d'années. Dans mes interprétations suivantes, j'avais, toujours sans me poser de questions, appliqué ce moule aux exemples de Voltaire, brefs eux aussi. Je me livre ici en cobaye aux psychologues de la lecture.

A y regarder de plus près, c'est-à-dire en lisant les exemples dans un contexte élargi, il s'avère que parmi les exemples de mon petit sondage (sans valeur conclusive, certes), seul l'exemple 13 présente un écart temporel net.⁷ Il faut par contre lire autrement les exemples de Voltaire

⁵ pour illustrer les emplois du passé simple

⁶ Pour ce saut en avant (ou *prolepse*) momentanée qui ne fait pas perdre de vue le présent de la narration Lämmert a forgé (ou repris) le terme de *Vorgriff* ; de même, pour une analepse très brève, celui de *Rückgriff*. Ce dernier terme est commode pour signaler certains emplois du passé simple moins fréquents d'ailleurs en français que les formes analogues (*passato remoto*, *perfecto*) en italien et en espagnol.

⁷ J'ai trouvé chez Conrad :

« That youthful indiscretion had, amongst other inconveniences, obliged him to earn his living for a time as a cafe waiter in Madrid; but his talents must have been great, after all, since they had enabled him to retrieve his political fortunes so splendidly. Charles Gould, exposing his business with an imperturbable steadiness, called him

que j'avais recueillis : comme présentant une suite temporelle sans solution de continuité. Ainsi dans l'exemple suivant, trouvé dans *Frantext* et déjà cité dans Nølke & Olsen 2002 :

- (15) mais apparemment cette victoire si célèbre ne fut pas aussi sanglante et aussi décisive qu'on le dit, puisque les turcs gardèrent alors la Podolie, et une partie de l'Ukraine, avec l'importante forteresse de Kaminiek qu'ils avaient prise (*Essai sur les mœurs*, chap. 189).

L'action de *puisque* suit immédiatement à celle de la principale : les Turcs gardent la Podolie après avoir essuyé une défaite sanglante (plus ou moins sanglante, c'est là la question !). Ici Voltaire ne se contente pas de raconter ; il fait probablement la critique d'autres récits par inférence : les résultats de la bataille contredisent les comptes-rendus qu'on en a donné.

On trouve chez Voltaire un nombre considérable d'exemples analogues. Mais mes recherches dans *Frantext*, incomplètes il est vrai, ne m'ont guère offert d'occurrences que chez cet auteur. Cela ne constitue qu'un indice ; comment prouver en effet la non-existence d'un phénomène ? (Ce qu'on peut avancer, c'est que ce procédé cadre assez bien avec la manière dont Voltaire (ré)écrit l'histoire). Voyons encore un exemple de Voltaire :

- (16) Frédéric (Barberousse) s'ouvrit un passage dans la Thrace, les armes à la main, contre l'empereur Isaac l'Ange : et victorieux des Grecs, il gagna deux batailles contre le sultan de Cogni ; mais s'étant baigné tout en sueur dans les eaux d'une rivière qu'on croit être le Cidnus, il en mourut, et ses victoires furent inutiles. Elles avaient coûté cher sans doute, puisque son fils le duc de Souabe ne put rassembler de ces cent cinquante mille hommes que sept à huit mille tout au plus (*Essai sur les mœurs*, chap. 56).

Ici il n'y a pas plus de solution de continuité chronologique entre principale et subordonnée que dans l'exemple précédant. Voltaire met l'accent sur la logique ; il induit les pertes d'une bataille par l'état où se trouve le fils de l'empereur après celle-ci, mais il présente son inférence comme une suite d'événements. En utilisant un *donc* d'inférence, il aurait rompu le fil chronologique :

- (16a) Son fils le duc de Souabe ne put rassembler de ces cent cinquante mille hommes que sept à huit mille tout au plus. Elles avaient donc coûté cher.

La variation suivante causerait une modification plus importante.

L'auteur sait, mais d'où le sait-il ? Que les victoires ont coûté cher et il en conclut au peu de troupes que peut rassembler le fils de l'empereur.

(16b) Elles avaient coûté cher, son fils le duc de Souabe ne put donc rassembler de ces cent cinquante mille hommes que sept à huit mille tout au plus.

De plus, si on veut bien m'accorder pour quelques minutes que l'empereur ne soit pas mort, on peut comprendre la variation comme un proto-DIL (formé sur le moule de *protozoaire* et non pas de *prototype*), c'est-à-dire un Discours Indirect Libre, assumé aussi bien par l'auteur que par le personnage ; pour plus de détails voir (Olsen 2002, p.43ss) : l'empereur conclurait de concert avec l'auteur, alors que le *puisque* de l'original exclut tout DIL.

Pourquoi ? Probablement parce que dans ces cas, il serait improbable que le protagoniste fasse des inférences pour trouver ce qu'il sait déjà : les capitaines et papes dont parle Voltaire sont censés être au courant de leurs capacités financières ou militaire avant ou après les batailles. Tout au plus, on pourrait trouver cette forme de *puisque* dans une autobiographie où l'auteur, ayant oublié une bonne partie de sa vie, essaierait d'en reconstruire l'histoire.

Reste à noter que Voltaire, qui se sert, on l'a vu, de *puisque* chronologiquement (et syntaxiquement) postposé pour des raisonnements régressifs, utilise également *donc* dans la même fonction. De plus, il ne raisonne qu'assez rarement à partir de propositions générales (sauf quand il parle de la préhistoire où les faits sont rares) : il y préfère le raisonnement du fait au fait. Il ne présente pas, comme j'essaierai de le montrer pour Balzac, son récit comme constituant la preuve de lois énoncées à l'avance ; il n'essaie pas souvent de dégager des lois générales par inférence comme Proust qui sollicite les faits pour leur faire dire toutes leurs implications (et un peu davantage !). Ils essaie plus modestement d'établir un fait par un autre ou, très souvent, de démentir certaines assertions en remontant d'effets avérés aux états qu'ils présupposent.

Comme le dit René Pomeau (Voltaire 1963, p. xxi), Voltaire se base sur d'autres récits, mais sans se contenter de les reproduire ou résumer, sans plus. Il opère au fil de son texte une espèce de critique immanente, opposant les affirmations des sources pour les critiquer. Et il n'y va pas de main morte ; ainsi, pour ne donner qu'un exemple, prenant en contre-

piéd la tradition hagiographique, il en arrive presque à nier les persécutions souffertes par les premiers Chrétiens.

Voilà pour la méthode critique. Mais quand il s'agit d'établir des vérités, Voltaire procède de manière analogue. Il établit une vérité par inférence ou, si on veut, par présupposition. Dans l'exemple 15, Voltaire réduit l'importance d'une bataille à partir de ses résultats et, dans l'exemple suivant, le pouvoir des papes est déduit de leur activité de bâtisseurs :

- (17) 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).

Autrement dit, Voltaire part du fait avéré pour conclure à un état ou à un fait qui, souvent, le précède. Voltaire affectionne la forme régressive qui, souvent formulée par un *puisque* postposé aussi bien chronologiquement que syntaxiquement, produit un récit chronologiquement linéaire, mais pointant logiquement en arrière, mouvement qui produit à la lecture une impression tout à fait curieuse. Et Voltaire est conscient de son procédé. Qui voudrait des preuves supplémentaires n'a qu'à parcourir son utilisation d'expressions comme : *nécessaire, probable, vraisemblable, possible* et synonymes. Voici une citation où Voltaire est tout formule sa manière de lire :

- (18) Qui croirait qu'alors le pape, au lieu de rechercher *Henri*, écrivit à tous les évêques teutoniques, qu'il fallait élire un autre souverain, à condition qu'il rendrait hommage au pape comme son vassal ? De telles lettres prouvent que la faction contre *Henri* en Allemagne était encor très-puissante.

Ce n'est donc pas par hasard si c'est surtout dans certains récits historiques raisonneurs qu'on trouve les subordonnées contenant *puisque* situant leur contenu propositionnel chronologiquement après celui de la principale et sans solution de continuité, sans sauts temporels. Mais il semble peu probable qu'un grand nombre d'historiens se soient servis de ce procédé, sauf incidemment ; car l'histoire s'en trouve transformée ; elle ne repose pas sur une documentation, sur des recherches dans les sources, mais elle n'est pas non plus présentée comme une suite logique

d'événements prenant la forme d'une déduction ou d'une chaîne de causes, ce qui est le cas pour nombre de *précis* d'histoire. Chez Voltaire l'histoire offre une chronologie déchiffrable seulement en partie. Cette manière de narrer n'offre pas au lecteur le moyen de s'identifier avec les protagonistes (v. plus loin). Voltaire ne déduit pas l'histoire qui est pour lui, en grande partie, bruit et fureur. Mais il base une compréhensibilité partielle sur l'interprétation probabiliste de certains signes ; la suite lui permet de remonter avec prudence à l'état précédent, et cette inférence s'inscrit souvent en faux contre d'autres présentations de cette histoire. L'esprit critique de Voltaire ne procède que rarement à un recours aux sources historiques, mais bien plus souvent à une lecture soignée de la tradition dont il met à jours aussi bien les implications que les conséquences.

Notre affirmation péremptoire : « On pouvait prévoir que *puisque* + passé défini serait fréquent dans des textes historiques anciens » doit être modérée (Nølke & Olsen 2002). Dans les cas où la phrase introduite par *puisque* présente une inférence régressive concluant d'un effet à un fait qui a produit cet effet, il s'agit d'une manière particulière de *lire* l'Histoire, manière caractéristique peut-être surtout de Voltaire, voire de Voltaire historien ; je n'ai pas trouvé d'exemples de ce type dans ses contes.⁸

Il faut maintenant reprendre la question de savoir si *donc* peut rendre les mêmes services que le *puisque* qu'utilise Voltaire. Je donne deux variantes de l'exemple 17 ; voir aussi les transformations de l'exemple 16 :

- (17a) 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 pontifica-

⁸ Il résulte de ce qui précède que ce n'est pas l'opposition inférence-déduction qui distingue *puisque* et *donc*. Si j'ai auparavant proposé cette distinction et, à sa suite, celle entre les écrivains qui raisonnent en *donc* et ceux qui raisonnent en *puisque*, la distinction entre inférence et déduction serait d'un meilleur rendement. On voit en effet que les *donc* de Proust sont dans une large mesure inférentiels. Mais il reste vrai que le plus souvent – beaucoup plus souvent que je ne le pensais auparavant, – *puisque* renverse l'ordre chronologique. Comme je l'ai dit, les contre-exemples tirés de Voltaire historien et quelques autres écrivains sont peu nombreux.

le. Grégoire IV rebâtit le port d'Ostie, et Léon IV fortifia Rome à ses dépens. Leur pouvoir était donc déjà très grand.

Il s'agit toujours d'un raisonnement régressif. On conclut de l'effet à la cause (le pouvoir des papes (cause) produit des effets (constructions et fortifications). Mais le fil chronologique est rompu. L'auteur opère un saut en arrière et par cette rupture l'activité du raisonneur est isolée, mise en évidence. La modification suivante est plus intéressante :

(17b) 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, Grégoire IV rebâtit donc le port d'Ostie, et Léon IV fortifia Rome à ses dépens.

Il s'agit toujours d'un raisonnement, mais cette fois progressif, d'une sorte de déduction. A partir d'une vérité (que l'auteur a obtenue, on ne sait trop comment) : « le pouvoir des papes est grand », le texte déduit des conséquences, en l'espèce leur activité de bâtisseurs. Quel est le statut de cette conclusion ? Elle est présentée comme une nécessité, mais à première vue cette logique est vicieuse (tous les potentats forts n'entreprennent pas des constructions) ; il suffit pourtant de la subjectiviser pour la faire admettre. On peut en effet se demander : Qui raisonne ? Les deux papes ou l'auteur ?

Car dans l'exemple modifié 17b, rien n'empêche d'attribuer la conclusion aux personnages également. Chez un autre historien (mais probablement pas souvent chez Voltaire), on pourrait s'imaginer un proto-DIL, et cela d'autant plus facilement que la déduction présentant le probable comme nécessaire, boiteuse si elle était énoncée par un historien, ne présenterait pas ce défaut si elle était pensée par le personnage. Un pape a pu se dire : « Mon pouvoir est grand, *donc* je construis ». Le principe serait approximativement : « mon désir est de construire, sauf empêchement financier », ou bien : « il faut construire, si possible ». Il ne s'agirait plus de prémisses épistémologiques, mais d'axiologies, de systèmes de valeurs valables pour les décideurs en question et imaginés par l'historien. On peut en effet envisager d'autres principes possibles ; un parmi d'autres serait : « Mon pouvoir est grand, *donc* j'attaque mon voisin ». Ainsi un historien aurait pu 'déduire' avec 'nécessité' que les papes avaient mené

une politique agressive, à la seule condition qu'ils l'eussent fait ! Les raisonnements de la sorte partent de l'inconnu (les motifs) pour conclure au connu (le résultat). Ce procédé doit se retrouver fréquemment dans l'histoire romancée qui offre à ses lecteurs des protagonistes avec qui s'identifier. Mais trêve de plaisanterie ! Le même procédé peut également servir à s'imaginer la situation où se trouvent placés les acteurs, effort des plus légitimes (v. p. ex. les remarques de Bally note 18). C'est en effet là un procédé fort commun de l'histoire événementielle : on s'identifie à un sujet, individuel ou collectif pour en comprendre les actions.

Dans l'exemple 17 ou 17a par contre, il me semble difficile d'attribuer l'inférence au pape ; cela reviendrait à lui faire interpréter son propre comportement passé. Or pour ce faire, il lui faudrait devenir son propre historien, faisant des efforts pour reconstruire des situations de son passé.

Cette quasi-impossibilité d'engager le proto-DIL, de marquer une rupture est peut-être réservé au raisonnement régressif, à la phrase contenant *donc* précédant chronologiquement la phrase corrélée et au *puisque* qui suit chronologiquement à sa principale, exception faite, comme je l'ai dit, du personnage, fictif ou historique, que se ferait son propre historien.

Par contre on pourrait peut-être trouver la déduction dans un certain hégélianisme ou bien dans le marxisme vulgaire. Je construis un exemple, ou plutôt je cite, sous forme simplifiée, un discours tenu dans les années soixante-dix :

- (19) X donna à ses ouvriers une augmentation de salaire important.
Un an après il dut donc liquider son entreprise.

Le principe non exprimé étant que, vu la nature du marché, un capitaliste au grand cœur serait voué à faire faillite. Une telle conception de l'histoire présente l'avantage de l'ordre et de la beauté, mais elle rencontre le problème des contre-exemples et des exceptions.

L'inférence chez Proust

Voyons maintenant, dans quelques exemples de Proust un autre emploi de *donc* ; Marcel, le narrateur de *la Recherche* reçoit une lettre d'un jeune homme qu'il a considéré jusque là sans trop y réfléchir comme étant du même âge que lui :

- (20) La lettre de ce camarade rêvé finissait ainsi : « Avec tout le respect de votre petit ami, Létourville. » « Petit ami ! » C'est ainsi qu'autrefois j'écrivais aux gens qui avaient trente ans de plus que moi, à Legrandin par exemple. Quoi ! Ce sous-lieutenant que je me figurais mon camarade comme Saint-Loup, se disait mon petit ami. Mais alors il n'y avait donc pas que les méthodes militaires qui avaient changé depuis lors, et pour M. de Létourville j'étais donc, non un camarade, mais un vieux monsieur ; (p.928).

Les changements temporels se produisent souvent, dans *la Recherche* par l'irruption d'un fait brut qui produit un choc, ou plutôt qui produit ce choc moyennant un raisonnement du fait à autre chose, en l'occurrence l'état de vieillesse de Marcel, le protagoniste. Il est facile de donner à ce raisonnement la forme du syllogisme ; l'effet artistique est obtenu simplement en permutant l'ordre des propositions, d'abord la mineure, puis la majeure : la lettre à Marcel est signée « votre petit ami ». Or les lettres aux vieux sont signées par « votre petit ami ». *Donc* Marcel est vieux. Ce raisonnement se produit quasi spontanément, et on est en quelque façon étrangement démuni devant cette sorte d'inférence qui vous surprend, alors que la déduction semble supposer une activité mentale voulue.

Mais l'inférence, toujours le raisonnement du fait au fait donc, peut également servir à préparer les importantes vérités sur lesquels débouche la recherche de Marcel :

- (21) Si c'était cette notion du temps incorporé, des années passées non séparées de nous, que j'avais maintenant l'intention de mettre si fort en relief, c'est qu'à ce moment même, dans l'hôtel du prince de Guermantes, ce bruit des pas de mes parents reconduisant M. Swann, ce tintement rebondissant, ferrugineux, intarissable, criard et frais de la petite sonnette qui m'annonçait qu'enfin M. Swann était parti et que maman allait monter, je les entendis encore, je les entendis eux-mêmes, eux situés pourtant si loin dans le passé. Alors, en pensant à tous les événements qui se plaçaient forcément entre l'instant où je les avais entendus et la matinée Guermantes, je fus effrayé de penser que c'était bien cette sonnette qui tintait encore en moi, sans que je pusse rien changer aux criaillements de son

grelot, puisque, ne me rappelant plus bien comment ils s'éteignaient, pour le réapprendre, pour bien l'écouter, je dus m'efforcer de ne plus entendre le son des conversations que les masques tenaient autour de moi. Pour tâcher de l'entendre de plus près, c'est en moi-même que j'étais obligé de redescendre. C'est donc [1047] 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. (p.1046-47).

Pour le premier *puisquej*, je proposerais l'analyse abrégée suivante : « C'est bien cette sonnette qui tinte encore en moi, *puisquej* je dois m'efforcer de ne plus entendre le son des conversations que les masques tiennent autour de moi, » ou bien : « je dois m'efforcer de ne plus entendre le son des conversations que les masques tiennent autour de moi (= *descendre en moi-mêmej* dans la continuation immédiate), *doncj* c'est bien cette sonnette qui tinte encore en moi. »

Puis, le *doncj* de la citation reprend en le variant, le raisonnement du premier *puisquej* : d'un fait on passe à un autre état qui n'est pas une simple fait pour autant qu'il n'est pas susceptible d'être saisi immédiatement. de la nécessité de descendre en lui-même, Marcel conclut en effet que le tintement est toujours en lui, conclusion peut-être plausible, mais aussi, qu'entre lui et l'instant présent, il contient tout un passé qu'il ne savait pas qu'il portait. *Doncj* marque ici une inférence à partir d'un fait à un état qui est par principe soustrait au contrôle intersubjectif.

Le dernier *puisquej* formule un raisonnement plus abstrait : 'je n'ai pas un instant cessé d'exister, *puisquej* cet instant ancien tient encore à moi', ou bien 'Cet instant ancien tient encore à moi, *doncj* 'je n'ai pas un instant cessé d'exister'. Proust induit son existence du fait de la présence atemporelle du tintement. Il n'est pas tout à fait simple de trouver une majeure à ce syllogisme, si syllogisme il y a. Marcel pourrait raisonner à partir de plusieurs présupposés. Pourrait-on proposer : J'existe (on existe) par la présence d'un instant antérieur. Quoi qu'il en soit, de telles inférences pourraient être rejetées, même par un psychologue favorable à l'introspection. La seule preuve valable de l'assertion, c'est que Proust

a été capable d'écrire *la Recherche*.

Comme j'essaierai de le montrer, le texte de Proust s'écoule dans un sens opposé à celui de Balzac, alors que, malgré des différences qui sautent aux yeux, il se rapproche par un certain aspect de Voltaire historien : les deux sont des lecteurs de signes.

Ce n'est pourtant pas que Proust ne connaisse pas le *donc* déductif, mais il est assez rare qu'il l'utilise pour dériver une action d'une autre action ou d'un état.⁹

Les exemples les plus intéressants présentent un *donc* conclusif dans un DIL plus ou moins discordant. L'exemple suivant évoque l'affaire Dreyfus ; Monsieur Bontemps a été dreyfusard, mais juste avant la Grande Guerre, il est devenu partisan des trois ans de service militaire :

(22) On aurait détesté autrefois M. Bontemps, parce que les antipatriotes avaient alors le nom de dreyfusards. Mais bientôt ce nom avait été oublié et remplacé par celui d'adversaire de la loi de trois ans. M. Bontemps était au contraire un des auteurs de cette loi, c'était donc un patriote. Dans le monde (et ce phénomène social n'est d'ailleurs qu'une application d'une loi psychologique bien plus générale) les nouveautés, coupables ou non n'excitent l'horreur que tant qu'elles ne sont pas assimilées et entourées d'éléments rassurants (1954, p.727).

Encore un syllogisme : les auteurs de la loi sont patriotes ; M. Bontemps figure parmi ses auteurs ; donc M. Bontemps est patriote. La logique est bonne, mais la majeure est des plus contestables. M. Bontemps est patriote à cause de sa position quant au service militaire : l'expression de telle opinion garantirait une appartenance (en l'occurrence aux *patriotes*). Il s'agit de la voix publique ; ce n'est pas l'auteur qui cautionne le paralogisme qui se trouve déjà dans la majeure. On peut supposer que pour Proust le patriotisme n'était pas une notion dépourvue de valeur ; sa mise en évidence du paralogisme n'en est que plus précieuse.

Dans *le Temps retrouvé*, le *donc* amène moins souvent que dans les autres textes figurant dans le schéma (p.64) un changement de temps. Chose

⁹ J'ai compté 22 *donc* dans *le Temps retrouvé*. Trois offrent la suite : passé simple – passé simple, mais les deux sont des reprises. On trouve également trois exemples de la suite imparfait – passé simple, mais ces exemples ne donnent pas simplement un état et l'action qui en découle, mais plutôt, dans deux exemples sur trois, la réaction, la conclusion interprétative de Marcel.

notable, on n'y trouve pas la séquence passé simple – imparfait qui culmine dans *l'Éducation sentimentale* de Flaubert et qui reproduit souvent l'action suivi de sa réflexion dans un tempérament.

Ainsi les deux emplois les plus notables de *donc* utilisés par Proust sont celui de la déduction problématique qui figure comme citation d'autres voix et, surtout, celui de l'inférence utilisé parmi d'autres moyens à déduire de l'expérience les vérités fondamentales.

Les contrôles statistiques que j'ai opérés (v. schéma p.62) confirment cette impression. Balzac arrive en tête pour l'emploi de *donc* – en compagnie de Dumas père, il est vrai, alors que Proust est un fervent du *puisque*.

Donc et Aussi

Donc et *puisque* peuvent amener, soit une inférence, soit une déduction (raisonner à partir d'une proposition, soit générale soit particulière). Mais qu'en est-il de *Aussi* en début de phrase ? Dans le *Trésor de la langue française*, on trouve :

- (23) *Aussi* ... Signifie que ce qui suit procède de ce qui précède parce que virtuellement inclus en lui. Synon. c'est pourquoi, en conséquence.

Ma supposition est que *Aussi* ne peut pas remplacer le *donc* inférentiel, mais que, à première vue, cette substitution est souvent possible avec le *donc* déductif. Souvent, mais pas toujours, car il y a à cette substitution des restrictions, *donc* étant un connecteur logique, *Aussi* un connecteur causal. Dans l'exemple suivant la substitution me semble impossible :

- (24) Alors il descendit confier à l'ecclésiastique un gros châte pour qu'il le remît à Madame, sitôt qu'il arriverait à la *Croix rouge*. A peine fut-il à l'auberge que Bournisien demanda où était la femme du médecin d'Yonville. L'hôtelière répondit qu'elle fréquentait fort peu son établissement. Aussi, le soir, en reconnaissant madame Bovary dans *l'Hirondelle*, le curé lui conta son embarras, sans paraître, du reste y attacher de l'importance; car il entama l'éloge d'un prédicateur qui pour lors faisait merveilles à la cathédrale, et que toutes les dames couraient entendre (*Madame Bovary* III,5).

On peut, dans cet exemple, substituer *Aussi* par *c'est pourquoi*, mais difficilement par *donc* (sinon, peut-être, dans une acception très vague). On peut coupler *Aussi* et *parce que*, tout comme *donc* et *puisque* ; la principale précédant celle introduite par *Aussi* ou *donc* peut devenir une subordonnée introduite par *parce que* ou *puisque* (v. schéma ci-dessous). Je reprends à propos de *Aussi* et

donc ce qu'écrivait Sandfeld (1936, p. 322s) à propos de *parce que* et *puisque* :

Il va sans dire que, dans plusieurs cas, on a le choix entre *puisque* et *parce que*, c'est-à-dire qu'on peut indiquer la cause sans plus ou faire agir le raisonnement : *je suis allé le voir, parce qu'il paraissait tenir à ma visite* ou bien : *puisque'il paraissait tenir à ma visite, je suis allé le voir*. Dans le dernier cas, *je suis allé le voir* ne diffère pas beaucoup de : « je n'ai guère pu faire autrement que d'aller le voir ». *On ne peut songer à utiliser Garonne, puisque la marée s'y fait sentir, même en amont de Bordeaux* Cambon. La France au travail 26-27, équivaut à : « la marée s'y fait sentir - -, donc on ne peut pas songer - - », mais on pourrait aussi dire : *on ne peut songer à utiliser la Garonne, parce que la marée s'y fait sentir*, etc., ce qui reviendrait à dire : « la marée s'y fait sentir --, c'est pourquoi on ne peut pas songer-- »

Avec *Aussi* on indiquerait le simple effet d'une cause, avec *donc* la conséquence d'un principe. Or l'effet peut résulter d'une loi (qui s'applique partout, toutes choses égales d'ailleurs, et s'approche, partant, d'un principe) ou être un effet possible seulement. Je reprends un exemple construit : (Olsen 2001, p. 47) :

(25) *Il mourut puisque'il attrapa un rhume.

(26) Il mourut parce qu'il attrapa un rhume.

Je rappelle que l'astérisque (*) marque des phrases inacceptables ou difficilement acceptables. La première variante me semble inadmissible ou du moins peu précise. On ne meurt pas, sans plus, d'un rhume. On ne saurait formuler une loi ou un principe : « un rhume est mortel ». Or, on peut donner une variante de cet exemple avec *donc* et *Aussi*.

(25a) Il attrapa un rhume, donc il mourut.

(26b) Il attrapa un rhume, Aussi mourut-il.

Si on est en présence d'une loi générale, principe et cause et, partant, *puisque* et *parce que* d'un côté, *donc* et *Aussi* de l'autre, ont tendance à se confondre. Dans une hypothèse une cause empirique peut figurer comme un principe. Autrement dit, on peut formuler une cause générale, sa manifestation et son effet sous forme de syllogisme. Mais il faut se rappeler que les distinctions opérées ici, et utiles en épistémologie et en logique sont loin d'être observées dans la langue de tous les jours.

Si le *donc* déductif peut souvent être remplacé par *c'est pourquoi*, le *donc* inférentiel se remplace facilement par *c'est que*. On peut en effet insérer

c'est pourquoi dans les exemples 27 et *c'est que* dans 28, 29. (Et dans la définition, la différence entre déduction et inférence ne se fait pas ; on peut également s'y servir de *parce que* et de *Aussi* et de *c'est que* et *c'est pourquoi*; il est en effet possible d'insérer ces expressions dans les exemples 7s.).

Le schéma suivant se propose de résumer les résultats de ce qui précède. *Parce que* (qui indique la cause, comme le notent la plupart des grammairiens) et *Aussi* (qui note l'effet) y enchâssent *puisque* (qui évoque le principe) et *donc* (qui en tire la conséquence). Je rappelle que Rien n'empêche qu'on 'déduise' d'une cause perçue son effet. Ainsi p. ex., de la perception de la pluie, on peut déduire qu'une rue invisible est mouillée. Qu'on veuille bien souffrir l'éventuelle impropriété de langage.¹⁰

	cause	principe	conséquence	effet
	<i>parce que</i>	<i>puisque</i>	<i>donc</i>	<i>aussi</i>
déduction	La rue est mouillée <u>parce qu'</u> il pleut.	La rue est mouillée <u>puisqu'</u> il a plu.	Il a plu, <u>donc</u> la rue est mouillée.	Il a plu ; <u>aussi</u> la rue est-elle mouillée.
inférence	* Il pleut <u>parce que</u> ¹¹ la rue est mouillée.	Il a plu, <u>puisque</u> la rue est mouillée	La rue est mouillée, <u>donc</u> il a plu.	* La rue est mouillée ; <u>aussi</u> a-t-il plu.

Quelle est maintenant l'importance de ces distinctions pour la narration ? On note tout d'abord l'impossibilité d'utiliser pour l'inférence le connecteur causal *parce que*. Il en va de même pour *Aussi* qui se comporte ici comme *parce que*. Ce parallélisme justifie à mon avis de considérer *Aussi* comme un connecteur causal.

¹⁰ Pour Littré *conséquence* se définit comme la « Conclusion déduite proposition, d'un principe, d'un fait ».

¹¹ Le *parce que* doit se prononcer sans pause.

Donc et puisque

En ce qui concerne *donc et puisque*, il me semble que, tout selon les fréquences des deux emplois de *donc*, la phrase se termine et, partant, insiste sur deux éléments assez différents. Dans une narration, le *donc* déductif présente très souvent comme conclusion une action qui, occupant la comme dernière place d'une miniséquence en tire une certaine importance, d'autant plus que la narration prend toutes ses aises avec la logique, à commencer par le *post hoc, ergo propter hoc* implicite, qui constitue la base de la majorité des récits : le résultat *prouve* quelque chose. Le *donc* inférentiel, par contre, insiste sur une cause, en logique possible seulement, mais dans l'univers narratif des plus probables. Considérons d'abord un exemple construit :

(27) Marie n'aimait plus Jean ; donc elle le quitta.

(28) Marie quitta Jean ; donc elle ne l'aimait plus.

La première variante est un pur récit (qui expose d'ailleurs la logique narrative élémentaire que je viens d'évoquer : il est fort possible que dans pas mal de cas, on ne se quitte pas quand on ne s'aime plus, mais mon mauvais bout de roman, repose sur une telle prémisse contestable). (Stricto sensu, il aurait été plus correct de remplacer *donc* par *Aussi*). Mais ce qui compte, c'est que le principe (la majeure) du syllogisme n'est pas mentionné ; il s'agit donc de ce que Boèce appelle un enthymème. A fleur de récit, un fait (le manque d'amour) suit l'autre (l'abandon de Jean), et le principe, la majeure du syllogisme, dont le fait est la mineure, est oublié pour la pseudoréalité fictive. Cet oubli fait passer principes et maximes à l'arrière-plan et nous les acceptons d'autant plus facilement qu'ils ne s'imposent pas au jugement critique du lecteur.

La seconde variante par contre, qui rebrousse le sens temporel du récit, appelle, thématise le principe, toujours non mentionné, dont le fait (le manque d'amour) ne serait qu'une conséquence. Or si le lecteur ne peut contester que ce qui arrive dans le monde d'une fiction ait effectivement eu lieu (au nom de quoi le ferait-il ?), il en peut fort bien contester les principes et maximes évoqués. Ce faisant l'intérêt porté à la fiction primaire cède le pas à la réflexion, et le rythme de la lecture se ralentit.

On peut en effet se demander si l'inférence est justifiable à partir du

principe qui veut qu'on abandonne toujours la personne qu'on n'aime pas. Par contre la variation :

(29) Marie quitta Jean, *parce qu'elle* ne l'aimait plus.

Il s'agit maintenant d'un motif, que j'assimile, pour aller vite, à une cause non suffisante ou à un motif. Sous cette forme l'assertion est tout à fait acceptable : on se quitte en effet *souvent* par manque d'amour.

Mais il y a plus : posons la question : qui voit ? Dans les variantes 27, c'est l'auteur qui voit et, si nous prenons Jean pour protagoniste, on peut tout au plus être question d'une vision commune, Jean peut se joindre à l'auteur, ce qui produirait un proto-DIL (v. note 4). Dans la variante 28 par contre, Jean peut être l'auteur de la conclusion, qui, dans la suite du récit, peut se révéler fausse (Jean peut se tromper sur les sentiments de Marie). Il s'agit dans de tels cas d'un DIL présentant une concordance (entre auteur et personnage) locale suivie d'une discordance globale (v. Olsen 2002, pp.54ss.).

On peut d'ailleurs illustrer cette différence par une permutation ; on ne peut guère questionner une conclusion générale qui découle d'un principe sans contester ce principe même, alors qu'on peut se demander si une cause a produit son effet, un motif son acte, sans contester cette cause ou ce motif ; une cause peut en effet être contrebalancée par une autre, un motif être neutralisé par un autre. La phrase qui loge un *donc* déductif ne peut guère se transformer en interrogative, mais si on remplace *donc* par *pour autant* (= « pour cette cause, cependant », *TLF*) il n'y a aucune difficulté à opérer la transformation..

(30) Marie n'aimait plus Jean ; donc elle le quitta.

(31) Marie n'aimait plus Jean ; le quitta-t-elle *donc/pour autant ?

Une inférence, seulement probable, par contre, se tourne facilement en interrogative :

(32) Marie quitta Jean ; ne l'aimait-elle donc plus ?

C'est là d'ailleurs une question que dans leurs monologues intérieurs se posent bien des protagonistes !

L'opposition entre le *donc* déductif et *Aussi* d'une part, et le *donc* d'inférence et *puisque* de l'autre, est ainsi d'un certain rendement pour

l'analyse ; dans la narration, où le temps joue un rôle, elle suffit à imprimer un rythme distinct à un récit.

Si le *donc* déductif amène souvent un élément de la narration, la faisant partant avancer, le *donc* d'inférence inverse le sens du temps : on revient en arrière. De même le *puisque* postposé la ralentit, s'arrêtant le plus souvent sur une mineure, impossible à comprendre sans l'évocation, du moins silencieuse, de la majeure. Or d'après Wilmet (§.667), les subordonnées introduites par *puisque* ou par *parce que* peuvent précéder ou suivre leur principale, mais c'est la postposition qui domine (à 95% pour *parce que*, à 75% pour *puisque* ; il est vrai qu'une norme statistique ne permet pas de conclure à l'usage d'un écrivain particulier ; tout au plus éveille-t-elle une attente, mais la dominance de la postposition est écrasante, surtout pour *parce que*).

Remarque sur les inférences

Ce que j'avance ici est très approximatif ; on trouve ainsi des emplois inférentiels de *donc* qui ne sont que des chaînons englobés dans une action qui, l'inférence faite, repart de plus belle ; on pense un peu à *la Logique des possibles narratifs* de Bremond (1966 et 1973), ainsi dans les romans policiers :

- (33) « Que faisiez-vous au Select ?
 – J'attendais mon père!
 – Donc, vous aviez besoin d'argent ! Et vous saviez qu'il viendrait au Select... (Georges Simenon: *L'ombre chinoise*, p.47).

Il ne s'agit ici que d'une induction probable (qui, vu le genre littéraire (roman policier), fonctionne pourtant comme une certitude).

Dans *l'Éducation sentimentale* Flaubert fait un usage original des inférences qui y ont leur cachet propre : elles sont nombreuses et deviennent presque passives ; des inférences possibles ou pratiquement certaines ne sont pas suivies d'action :

- (34) Frédéric la (la salle à manger) parcourait des yeux, en se rappelant le tapage de l'autre nuit, lorsqu'il remarqua au milieu, sur la table, un chapeau d'homme, un vieux feutre bossué, gras, immonde. A qui donc ce chapeau ? (II, chap. 2).

ou bien Frédéric infère presque passivement pour néanmoins s'exécuter :

- (35) « Mais je croyais », reprit-elle (Madame Dambreuse), « que M. Dambreuse

devait vous faire entrer au Conseil d'Etat ? « Cela vous irait très bien. » Elle le voulait donc. Il obéit (ib.).

Le nombre des *donc* inférentiels est intimement lié à la succession passé simple – discours indirect libre ou bien à la poursuite du DIL par l'usage de deux ou plusieurs imparfait, traits caractéristiques de ce roman (v. statistiques dans Olsen 2002, p. 104). L'inférence et l'aboutissement sur le monologue intérieur, les deux sans réaction, constituent deux aspects du même phénomène stylistique mettant en relief la passivité du protagoniste qui enregistre, s'émotionne, 'encaisse', mais n'agit guère, sauf par à-coups, séparé comme par une vitre de lui-même.

Le *donc* conclusif par action

Puisque et le *donc* d'inférence nous ramène vers les principes, les maximes, et souvent vers le niveau des systèmes de valeur ; le *donc* conclusif nous lance dans l'action. Voici un exemple de Dumas qui, on le verra, pourrait fonctionner comme une parodie de Balzac, tant il charge un trait hautement significatif de cet auteur, trait qui sera l'objet de ce paragraphe :

(36) D'ailleurs les yeux des Gascons ont, à ce qu'on assure, comme ceux des chats, la propriété de voir pendant la nuit.

D'Artagnan vit donc que la jeune femme tirait de sa poche un objet blanc qu'elle déploya vivement et qui prit la forme d'un mouchoir (*Les Trois Mousquetaires* chap. 11, p.205).

Puisque, notons-le en passant, insisterait trop, appuierait trop sur un raisonnement difficilement soutenable sans rire.

(36a) D'Artagnan vit que la jeune femme tirait de sa poche un objet blanc qu'elle déploya vivement et qui prit la forme d'un mouchoir, puisque les yeux des Gascons ont, [à ce qu'on assure], comme ceux des chats, la propriété de voir pendant la nuit.

Contrairement au *donc* déductif traité plus haut, la maxime évoquée n'est pas sous-entendu, mais exprimée en toutes lettres. Cet exemple est curieux par un autre aspect. La phrase contenant le *donc* est au passé simple, celle qui la précède est au présent. Si nous faisons abstraction de l'ironie, Dumas présente l'action comme découlant d'un principe, d'une loi : les Gascons ont telle propriété, or D'Artagnan est Gascon, *donc* il possède la propriété en question et agit en conséquence. On ne prend pas

cette déduction trop au sérieux, mais qu'en est-il de l'exemple suivant ?

- (37) L'oeil des jeunes gens sait tout voir: leurs esprits s'unissent aux rayonnements de la femme comme une plante aspire dans l'air des substances qui lui sont propres. Eugène sentit donc la fraîcheur épanouie des mains de cette femme sans avoir besoin d'y toucher. Il voyait, à travers le cachemire, les teintes rosées du corsage que le peignoir, légèrement entrouvert, laissait parfois à nu, (*Le Père Goriot* III ; p.97).

Il s'agit d'un des protagonistes du *Père Goriot*, Eugène Rastignac. Eugène sent une fraîcheur de femme. Mais pourquoi ? Parce qu'il est jeune homme. Il s'agit d'un syllogisme en bonne et due forme (Barbara) à mineure sous-entendue (Rastignac est un jeune homme) ; une proposition générale suivie d'une proposition générale pour amener conclusion générale (toutes les propositions étant affirmatives, les deux termes extrêmes étant Rastignac et l'acuité de la perception. La chose à noter est que l'individu (Rastignac) constitue une classe. C'est la caractéristique des noms propres.¹² Cette forme est rare en narration et mérite donc d'être remarquée.

Une simple perception est 'déduite' de certaines prémisses ; Balzac formule la sienne au début de la citation 37. Balzac – c'est là mon hypothèse – est un écrivain déductif : il développe souvent son intrigue à partir de propositions générales. Je donne un autre exemple tiré du *Père Goriot* :

- (38) ... enfin une foule de circonstances inutiles à consigner ici, décuplèrent son désir de parvenir et lui donnèrent soif des distinctions. Comme il arrive aux âmes grandes, (Rastignac) il voulut ne rien devoir qu'à son mérite. Mais son esprit était éminemment méridional; à l'exécution, ses déterminations devaient 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 déduite le résultat d'un parallélogramme de deux forces, énoncées comme maximes : la retenue

¹² A ce propos, la définition donnée par Brøndal du nom propre donne à réfléchir. Il le définit comme R (*Relatum*), le nom propre étant dépourvu de propriétés, contrairement au substantif qui contient des éléments descriptifs (1928, p.81 et [résumé français] p.250s).

des âmes grandes et la fougue, réputée méridionale. L'action est logiquement construite. Autre exemple :

(39) Mais Hulot, qu'il est nécessaire d'appeler le Commandant, pour éviter de lui donner le nom peu harmonieux de Chef de demibrigade, 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.

Mais il y a plus curieux pour qui voudra étudier la suite des temps verbaux dans la phrase qui contient *donc* et celle qui la précède. Balzac arrive en tête de peloton pour l'utilisation de *donc* ; mais il n'est pas le seul écrivain raisonneur. Pour cerner son originalité, il faut dire deux mots sur les éléments qu'on peut discerner ans le récit. J'ai recours à un classement des plus simples : souvent on qualifie le *commentaire* comme une des dimensions du récit, les autres étant : la *narration*, la *description* et les *répliques*. Un fort contingent de temps verbaux au présent serait le propre de textes où l'auteur se détache un peu de l'action pour réfléchir, commenter etc., où il assume le rôle de raisonneur. Ajoutons qu'à l'imparfait la réflexion semble davantage liée à la narration.

On considère, je pense, Balzac comme un auteur qui raisonne beaucoup. Cela n'est pas faux, mais j'ai été d'autant plus étonné de trouver chez Balzac une fréquence assez réduite de séquences où la phrase qui précédé *donc*, tout comme celle qui contient le connecteur, sont au présent. Ainsi je n'en ai pas trouvé dans *le Père Goriot* (v. schéma p. 64). Les pourcentages étant des proportions, il y aurait 10 occurrences dans *le Rouge*, pour 12 dans *Notre Dame de Paris* et 1 dans *les Trois Mousquetaires* (v. schéma p.62), 0 pour *Le Père Goriot*, mais 10 il est vrai pour *la Cousine Bette*, ce roman constituant ainsi une exception. Pour un contrôle rapide, je me suis-je rabattu sur un minicorpus de roman balzaciens,¹³ où j'en ai

¹³ Des romans de Balzac *Discotxt* reproduit : *La Peau de chagrin*, *Le Colonel Chabert*, *Le Médecin de campagne*, *La Duchesse de Langeais* (1834), *Le Père Goriot* (1835), *Le Lys dans la vallée* (1836), *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*

compté neuf occurrences. Mais c'est là une fréquence assez faible par rapport aux auteurs contemporains de Balzac. Il y a six occurrences rien que dans *Notre Dame de Paris*, et 5 dans *le Rouge*, ce qui fait proportionnellement le triple ou le quadruple de mon minicorpus balzacien.

A titre d'hypothèse, on pourrait avancer que Balzac ne prend pas sa fiction pour prétexte à raisonnements ; la dissertation sur les vieilles filles du *Curé de Tours* ne constituerait pas une norme (ce que j'ai longtemps pensé). Chez Balzac fiction et raisonnement sont intimement liés, imbriqués, et dans un sens c'est l'action fictionnelle, que l'auteur ne perd pas de vue, qui vient tirer les conséquences du raisonnement.

Cette hypothèse est suggérée par d'assez nombreux exemples où à la phrase qui loge *donc* et un verbe soit au passé simple, est précédée par une phrase au présent. L'exemple 37 offre la suite présent + passé simple, l'exemple suivant celle du présent + imparfait :

- (40) En s'examinant tous les jours, on finit, à l'exemple du baron, par se croire peu changé, jeune, alors que les autres voient sur nos têtes une chevelure tournant au chinchilla, des accents circonflexes à notre front, et de grosses citrouilles dans notre abdomen. Cet appartement, toujours éclairé pour la cousine Bette par les feux du Bengale des victoires impériales, resplendissait donc toujours (*La Cousine Bette* : VIII, p.85).

Il s'agit là de syllogismes à majeure ou mineure sous-entendue et donc la conclusion est une action ou un état au niveau de la fiction. Par ce trait (phrase au présent suivi de la phrase contenant *donc* avec un verbe au prétérit), Balzac arrive en tête et de loin parmi les auteurs de mon minicorpus : en totalisant la suite présent + passé simple et présent + imparfait on obtient pour *le Père Goriot* 16% (8% de présent + passé simple et 8% de présent + imparfait) contre 2% pour *le Rouge*, 8% pour *Notre Dame de Paris* et 4% pour *les Trois Mousquetaires* (v. schéma p. 64).

Balzac n'utilise pas seulement le *donc* à profusion et surtout le *donc* déductif ; il déduit directement la fiction de maximes générales.

(1837), *Le Cousin Pons* (1847).

Aussi connecteur

Mais on trouve chez Balzac des exemples plus curieux, si on prend en considération le connecteur *Aussi* (en début de phrase et, chez Balzac, le plus souvent avec inversion). Pour la fréquence de ce connecteur, il semble que Balzac surpasse Dumas dans la proportion 2 : 1, (v. statistique p.61). *Notre Dame de Paris* arrive presque à la même proportion que *Le Père Goriot* (18/21 : pour 18 occurrences dans *Notre Dame de Paris* on trouvera 21 dans le *Père Goriot*), mais, chez Hugo la fonction de ce connecteur est différente. Je n'ai malheureusement pas le temps de développer ce point. A titre indicatif, je ferai pourtant remarquer que dans la quasi-totalité des exemples tirés de *Notre Dame*, le temps du verbe ne change pas de la phrase précédente à celle qui loge *Aussi*,¹⁴ alors que pour les deux romans de Balzac qui figurent au schéma (p. 64), le temps change dans plus de la moitié des cas ; par conséquent, on ne trouve pas dans *Notre Dame* la séquence présent – prétérit, si importante chez Balzac qu'elle a contribué à me faire entreprendre l'analyse que je présente ici. Cette uniformité des temps verbaux pourrait indiquer chez Hugo une uniformité de voix, une moindre polyphonie à brève distance (concept à développer).

Pour interpréter ces faits, je rappelle ma brève analyse (v. p.19) de ce connecteur. *Aussi* marque l'effet, *donc* la conséquence ; *Aussi* peut parfois remplacer *donc*, mais, seulement (et pas toujours) dans son emploi déductif (telle que j'entends '*déduction*', (v. p.4). Ainsi *Aussi* ne saurait remonter par inférence une relation causale ; on dira donc :

(41) Le soleil brille. Aussi la pierre est-elle chaude.

Mais pas :

(42) *La pierre est chaude. Aussi le soleil brille-t-il.

Alors qu'on aurait pu rendre la dernière variante acceptable en remplaçant *Aussi* par *donc*.

L'emploi fréquent du connecteur *Aussi* que fait Balzac vient ainsi étayer un trait marquant de l'œuvre, déjà manifesté par l'emploi de *donc* : la

¹⁴ Dans le seul contre-exemple, on pourrait facilement remplacer le futur par un présent.

déduction de l'action à partir de causes et de maximes. Ces causes et maximes comme point de départ de l'action constituent une caractéristique essentielle de l'écriture de Balzac. Et, j'espère pouvoir le montrer, Balzac semble observer, tendancielleme nt au moins, la différence entre principe et cause dans l'alternance entre *donc* et *Aussi*.

Pour *Aussi*, la suite de temps du verbe vient également confirmer le parallélisme entre les deux connecteurs. La suite présent – présent est certes la combinaison qui semble la plus fréquente :

- (43) En ceci peut-être consiste toute la différence qui sépare l'homme naturel de l'homme civilisé. Le sauvage n'a que des sentiments, l'homme civilisé a des sentiments et des idées. Aussi, chez les sauvages, le cerveau reçoit-il, pour ainsi dire, peu d'empreintes, il appartient alors tout entier au sentiment ... (*La Cousine Bette* ; VII, p.86).

Mais tout comme pour *donc*, en utilisant *Aussi* l'auteur fait suivre (déduit) assez souvent d'un principe au présent, une action ou une description, données au prétérit, le prétérit de narration. Quant à la causalité exprimée par *Aussi*, j'y viendrai sous peu.

Comme pour *donc*, l'emploi de ce trait par Balzac dépasse probablement la norme statistique ; je n'ai trouvé dans mon minicorpus de contrôle que trois autres occurrences (v. schéma p. 64), les deux, une dans la *Vie de Bohême* de Murger, l'autre dans *le Docteur Pascal*, n'étant pas de vraies exceptions ; dans les deux cas ce n'est pas l'auteur qui parle ou pense :

- (44) Schaunard (personnage de la *Vie de Bohême* de Murger) pensa qu'une contenance modeste pourrait lui nuire dans l'esprit de son éditeur. Un musicien, et surtout un pianiste, modeste, c'est en effet chose rare. Aussi Schaunard répondit-il avec beaucoup d'aplomb (chap. 17).

La maxime est donc partagée par Schaunard, et c'est lui qui raisonne. De même, dans *le Docteur Pascal*, c'est le protagoniste éponyme qui formule la maxime :

- (45) Mais il la sentit qui se révoltait, qui allait de nouveau lui échapper. Dans l'inquiétude de l'au delà, tout au fond, il y a la peur et la haine de la vie. Aussi retrouva-t-il son bon rire, si tendre et si conciliant (chap. 2).

Restent *les Trois Mousquetaires*, où on trouve un seul exemple. Mais revenons à Balzac

- (46) 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, distingua-t-il promptement en Poiret un de ces niais bureaucratiques, ... (*Le Père Goriot* ; III, p.189).

Il est vrai que Balzac ne fait guère ici que narrativiser un syllogisme implicite qui pourrait se formuler approximativement ainsi : les employés sont des hommes annihilés, or Poiret est un employé, donc Poiret est une nullité humaine, une mécanique ; mais au lieu de donner directement une caractéristique synthétisante de Poiret, Balzac n'énonce pas cette première conclusion (Poiret est une mécanique, un niais) ; il la laisse fonctionner comme la cause qui désigne Poiret à la perspicacité de Gondureau ; d'où l'emploi de *Aussi*. La conclusion d'un syllogisme devient la cause qui déclenche une perception ; la causalité se greffe sur la déduction.

- (47) Tant que le baron Hulot d'Ervy fut bel homme, les amourettes n'eurent aucune influence sur sa fortune; mais, à cinquante ans, il fallut compter avec les Grâces. A cet âge, l'amour, chez les vieux hommes, se change en vice; il s'y mêle des vanités insensées. Aussi, vers ce temps, Adeline vit-elle son mari devenu d'une exigence incroyable pour sa toilette, se teignant les cheveux et les favoris, portant des ceintures et des corsets. Il voulut rester beau à tout prix. (*La Cousine Bette* ; VII, p.75).

Dans cet exemple également la narration des soins de toilette que prend le baron Hulot est la conclusion d'un syllogisme, présentée comme ce qui déclenche la perception de sa femme, donc comme une cause, d'où encore *Aussi*. La suite présent - passé simple se retrouve, avec une petite modification, dans l'exemple suivant. Cet exemple présente une variation intéressante sur ceux qui précèdent ; Balzac peut en effet également combiner l'énonciation d'une maxime avec un appel au lecteur, un lecteur qui tient dans l'univers de Balzac un rôle extraordinaire, comme j'essaierai de le montrer plus loin.

- (48) Quand elle (la femme, généralement parlant) est sur le point d'être quittée, elle devine plus rapidement le sens d'un geste que le coursier de Virgile ne flaire les lointains corpuscules qui lui annoncent l'amour. Aussi comptez que madame de Beauséant surprit ce tressaillement involontaire, léger, mais naïvement épouvantable (*Le Père Goriot* ; III, p.106).

On pourrait réduire cet exemple à la suite présent – passé simple, en substituant l'impératif *Aussi comptez que* par *donc*. On n'aurait alors qu'une

variation sur l'action découlant d'un principe général formulée comme la majeure d'un syllogisme, ici à mineure sous-entendue, parce que présente à l'esprit du lecteur, approximativement : « or M^{me} de Beauséant était sur le point d'être quittée ». Mais l'impératif s'adresse au lecteur, présentant la déduction comme cause de la prévision qu'il lui est loisible de faire, sur laquelle il peut *compter*.

Encore un exemple, *La Cousine Bette*, ici avec imparfait et l'impératif suivi d'un imparfait, qui peut s'analyser comme l'exemple précédent, sauf pour l'imparfait qui remplace le présent :

- (49) A cette auréole que la richesse acquise dans le commerce met au front des boutiquiers retirés, on devinait l'un des élus de Paris, au moins ancien adjoint de son arrondissement. Aussi, croyez que le ruban de la Légion d'honneur ne manquait pas sur la poitrine, crânement bombée à la prussienne (*La Cousine Bette* ; VII, p.55).

Aussi et le *donc* déductif semblent chez Balzac équivalents, mais seulement de façon approximative : Balzac observe la nuance causale de *Aussi* pour en tirer des effets particuliers.

Dans mon minicorpus (v. schéma p. 64) Balzac est presque seul à employer le présent + *Aussi* au passé simple, deux des trois autres occurrences ne constituant pas, j'espère l'avoir montré, de vrais contre-exemples.

Parce que et Aussi

Au moment où des contraintes extérieures me forcent à mettre fin à cet essai, je découvre certains exemples qui portent à penser qu'il existe chez Balzac un certain parallélisme entre *Aussi* et *parce que* : Balzac utilise en effet parfois le couplage : *parce que* au présent et principale au prétérit, tout comme il fait suivre *Aussi* à une phrase au présent. J'en donne trois exemples ; dans les trois on pourrait remplacer *parce que* par un *Aussi* devant la principale.

- (50) Effrayé par les excès de la Presse, plus effrayé encore par les attentats du parti républicain, il chercha dans la retraite la seule vie qui convînt à un être dont les facultés étaient incomplètes, sans force à opposer au rude mouvement de la vie politique, dont les souffrances et la lutte ne jetaient aucun éclat, fatigué de ses avortements, sans amis parce que l'amitié veut des qualités ou des défauts saillants, mais qui possédait une sensibilité

plus rêveuse que profonde. (*L'envers de l'histoire contemporaine* ; VIII, p. 221).

- (51) La passion profonde des deux époux l'un pour l'autre, et qui résistait au mariage, obtenait dans le monde le plus grand succès, quoiqu'elle contrariât plusieurs femmes. Le joli ménage était respecté, chacun le fêtait. L'on aimait sincèrement monsieur et madame Jules, peut-être parce qu'il n'y a rien de plus doux à voir que des gens heureux; *Histoire des Treize* ; V, p. 808).
- (52) Parmi les partitions dues à ce beau génie, la religieuse semblait avoir plus particulièrement étudié celle du Mose, sans doute parce que le sentiment de la musique sacrée s'y trouve exprimé au plus haut degré. (*Histoire des Treize* ; V,909)

Et, dans les deux dernières exemples, les modificateurs *peut-être* et *sans doute* montrent que l'auteur hésite quelque peu à généraliser la cause introduite par *parce que*.

Mais ce trait est-il propre à Balzac ? Il faudrait pour l'affirmer un contrôle ; celui que j'ai effectué, trop rapide sans doute, permet toutefois présenter cette hypothèse comme vraisemblable : je n'en ai pas trouvé d'occurrences dans *Madame Bovary* et *l'Éducation sentimentale* de Flaubert, ni *l'Argent* de Zola, ni dans *la Princesse de Clèves* (roman qui présente une haute fréquence de *parce que*).

Par son usage de *donc* et *Aussi* Dumas offre, nous l'avons vu, quelques parallèles avec Balzac. Dans les deux exemples des *Trois Mousquetaires* pourtant, *parce que* est attribué à un personnage (conjointement avec l'auteur, il s'agit donc d'un proto-DIL ; le présent pouvant d'ailleurs figurer dans le DIL même dans les énoncés gnomiques) :

- (53) Le mot était imprudent ; mais M. de Tréville l'avait lancé avec connaissance de cause. Il voulait une explosion, parce qu'en cela la mine fait du feu, et que le feu éclaire (*Les Trois Mousquetaires* ; chap. 15).
- (54) Bonacieux avait dit Saint-Mandé, parce que Saint-Mandé est le point absolument opposé à Saint-Cloud (*Les Trois Mousquetaires* ; chap. 25).

Le seule exemple du *Rouge et Noir* est un monologue intérieur de Julien, le protagoniste.

- (55) Tout en plaisantant, Julien ne s'avouait pas encore toute sa pensée; Mme de Rênal n'avait pas de marquis de Croisenois à lui sacrifier. Il n'avait pour rival que cet ignoble sous-préfet M. Charcot, qui se faisait appeler

de Maugiron, parce qu'il n'y a plus de Maugirons. (*Le rouge et le Noir* ; chap. 14).

Dans *Notre-Dame de Paris* par contre, on trouve un exemple.

(56) Sous cette corde brillait une petite amulette ornée de verroteries vertes qu'on lui avait laissée sans doute parce qu'on ne refuse plus rien à ceux qui vont mourir (*Notre Dame de Paris* ; X,6).

L'auteur énonce bien ici une cause, mais elle appartient plutôt à la sagesse des nations qu'à la pensée de l'auteur. N'ayant pas pour le moment dans l'urgence des délais de publication, le temps d'effectuer des recherches plus étendues et la question n'étant pas de la dernière conséquence, je la laisse provisoirement en suspens.

Conclusion partielle

J'espère avoir montré l'emploi aussi significatif qu'original que fait Balzac des connecteurs *donc* et *Aussi* et (peut-être) *parce que*. Il aurait certes fallu élaborer les statistiques partir d'un corpus plus large en ce qui concerne l'œuvre de Balzac et, surtout, élargir le corpus de contrôle. C'est une tâche ardue que de rendre plausible na rareté, voire la non-existence d'un phénomène.

Il est temps maintenant de passer à une analyse plus traditionnelle du style de Balzac. J'espère pouvoir montrer que l'emploi assez singulier des connecteurs dans l'œuvre de Balzac a partie intimement liée avec son style, voire avec son prétendu mauvais style, 'mauvais style' qui trouvera sa justification fonctionnelle du moment qu'on aura compris la visée de l'auteur.

Balzac et le style

Je poursuivrai donc cet essai par l'étude de quelques traits de style susceptibles, ce me semble, de corroborer les résultats qu'a donnés l'analyse des connecteurs chez Balzac, de l'emploi tout particulier qu'il en fait. J'espère avoir montré que Balzac n'est pas seulement un écrivain raisonneur ; au sens le plus étendu de terme, la plupart de ses contemporains le sont, mais chez bon nombre parmi eux les raisonnements n'ont parfois qu'un rapport assez éloigné avec le corps du récit. Balzac, lui, ne raisonne pas 'à côté', 'à propos de', souvent pour faire de l'esprit, comme le fait le jeune Hugo de *Notre Dame* ; ses raisonnements ont partie liée avec la fiction. On verra, je l'espère, que les rapports qu'il institue avec son lecteur sont également particuliers.

Mais tout d'abord deux mots à propos de style, et des idées qu'on s'est faites sur la manière d'écrire de Balzac. J'éviterai ici toute discussion sur la notion de style ; je navigue à vue, et pour mon présent propos constitueront un style tous les traits (ou faits) frappants, voire même observables d'un texte. Genette (1991 ; p. 132, note 1) fait la distinction entre *faits* de style et *traits* de style, ce dernier terme étant une catégorie, un paradigme (que manifestent justement les faits). Cette distinction donne lieu à une remarque : si on a saisi (intuitivement ou théoriquement) un paradigme, un trait de style d'un écrivain, on peut produire des faits qui manifestent ce paradigme, mais qui ne se trouvent pas chez cet écrivain. C'est ce que fait Proust quand dans ses *Pastiches* il imite Balzac.¹⁵ Le résultat est même questionnable sur un point ou deux ; j'y reviendrai.

Se pose donc la question de savoir si Balzac a un style. On a souvent dit qu'il écrit mal. Bruneau se livre à un véritable éreintement (dans le dernier volume de Brunot & Bruneau). Ou bien on avance tout court qu'il n'a pas de style. Pour une première approche, on peut consulter l'article Balzac dans le *Grand Dictionnaire du XIXe siècle* de Pierre Larousse, publié de 1863 à 1876, avec des suppléments en 1878 et 1890. Comme Balzac commence par un *B*, l'article qui lui est consacré doit remonter aux années 60. Cet article aussi n'est pas loin d'un éreintement : si on rend honneur à cet auteur fécond, c'est du bout des lèvres ; l'homme et l'œuvre, rien ne trouve vraiment grâce devant ce critique ; c'est peut-être

¹⁵ Genette (1991 ; p.120) cite Proust pour son pastiche de Renan.

pourquoi on a senti le besoin d'ajouter l'article « Balzac jugé par ses contemporains » où les jugements sont plus équilibrés. Mais on retrouve chez certains auteurs la critique du style, développée dans l'article *Balzac*. Chose curieuse, c'est un romantique comme Gautier qui décerne un certificat de bon style à Balzac (et un autre romantique, Lamartine, le porte aux nues, sans toutefois parler de style).

Chose plus grave : un fin styliste comme Marcel Proust refuse de reconnaître un style l'auteur de la *Comédie humaine*. Dans *Contre Sainte-Beuve*, il voit tout au plus chez Balzac « les éléments d'un style à venir ». Alors que dans Flaubert :

- (57) toutes les parties de la réalité sont converties en une même substance, aux vastes surfaces, d'un miroitement monotone. Aucune impureté n'est restée. Les surfaces sont devenues réfléchissantes. Toutes les choses s'y peignent, mais par reflet, sans en altérer la substance homogène. Tout ce qui était différent a été converti et absorbé (*Contre Sainte-Beuve* p.207).

dans Balzac :

- (58) coexistent, non digérés, non encore transformés, tous les éléments d'un style à venir qui n'existe pas. Le style ne suggère pas, ne reflète pas : il explique. Il explique d'ailleurs à l'aide des images les plus saisissantes, mais non fondues avec le reste, qui font comprendre ce qu'il veut dire comme on le fait comprendre dans la conversation si on a une conversation géniale, mais sans se préoccuper de l'harmonie du tout (ib. pp.207-208).

Flaubert métamorphose tout dans une même substance ; on croit entendre Benedetto Croce, pour qui une qualité de l'œuvre d'art est la fusion opérée à partir d'éléments éventuellement hétérogènes.¹⁶ Il est vrai que Balzac ne craint pas l'hétérogène ; il peut aller jusqu'à incorporer la reproduction, dans la matérialité du signe (la substance de l'expression), une publicité par ailleurs entièrement fictive (*Histoire de la Grandeur et de*

¹⁶ Contre la notion de fusion de Croce on pourrait objecter que la fusion en chimie n'est pas la fusion (si fusion il y a) en littérature. Dans les textes littéraires, les éléments hétérogènes fusionnés sont identifiables, même après la 'fusion' ; c'est là un constat que présupposent tous les travaux d'inspiration polyphonique. Dans un sens la métaphore de Lévi-Strauss serait plus appropriée : l'œuvre d'art serait à comparer au bricolage ; le bricolage est une réunion d'éléments hétérogènes, il est vrai, mais unis par ou objectif, une fonction, et le roman a été défini justement, par Bakhtine et d'autres, par son hétérogénéité.

la Décadence de César Birotteau; VI, p.156). Après la rédaction de ce passage, Jean-Michel Adam m'a signalé qu'il a utilisé la même reproduction dans un travail qui traite de l'argumentation publicitaire (2003, p.12). Il est vrai qu'elle saute aux yeux.

Du commentaire de Proust retenons provisoirement qu'il existe au moins deux esthétiques pour le roman, deux esthétiques radicalement différentes. Pour Balzac le roman est peut-être destiné à comprendre la vie, alors qu'à bien des endroits Proust laisse entendre que la vie n'est que la matière pour la création artistique.¹⁷

De nombreux chercheurs modernes ont repris les clichés sur le style de Balzac. Les articles de Bordas et de Mitterrand (dans le volume *Balzac et le style*) contiennent des recensements très bien faits et indispensables pour qui veut se former une image quelque peu complète de la question mais pour mon propos, l'extrait du *Grand Larousse* peut suffire.

On pourrait également poursuivre la discussion sur le style et l'unité artistique. J'y renonce ici, non que le sujet ne soit pas intéressant mais une telle discussion m'éloignerait trop de mon propos. Concédonc, à titre provisoire, que pour une certaine esthétique, dans une certaine acception du terme, Balzac n'a pas de style ; qu'importe ! S'il n'a peut-être pas du style, il a néanmoins une manière d'écrire assez personnelle pour être sujette à imitation, et il se trouve que Marcel Proust a été capable de faire un pastiche du 'style' de Balzac, pastiche assez réussi pour qu'on y reconnaisse facilement le modèle et, puisque Balzac est susceptible d'être imité, il faut bien que son œuvre offre des signes particuliers, donc qu'il ait un style dans le sens large du terme. Le pastiche très réussi de Proust me servira ici de guide ; j'y ai puisé pour ajouter certaines caractéristiques du style de Balzac à la liste que j'avais déjà établie avant de relire Proust.

Il existe un autre danger : parler du style de Balzac au singulier, dit-on,

¹⁷ Pas toujours pourtant. Voici un beau passage qui me contredit : « Mais pour en revenir à moi-même, je pensais plus modestement à mon livre, et ce serait même inexact que de dire en pensant à ceux qui le liraient, à mes lecteurs. Car ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray ; » (III, p. 1033).

est trop simpliste, et même sans partager l'avis qu'il existe autant de style de Balzac que de romans et nouvelles, point de vue qui, partant, rendrait toute recherche impossible, il faut bien admettre que la manière d'écrire de Balzac varie. Les statistiques pointent d'ailleurs dans ce sens. J'ai attribué, à propos de Flaubert, une très grande importance au *style de l'œuvre* (*Werkstil*, comme disent les Allemands, v. Olsen 2003, p.43). Pourrait-on adopter ce terme pour Balzac aussi? Je doute qu'on puisse aller aussi loin que pour Flaubert, car il existe une différence essentielle : presque tous les récits de Balzac viennent se jeter dans le grand roman-fleuve qu'est la *Comédie humaine*. Cela produit une certaine homogénéité, et j'espère pouvoir montrer que le style contribue dans une mesure non négligeable à la mise en évidence de cette homogénéité dont la caractéristique me semble être son caractère argumentatif. Je reviendrai sur ce point.

On a pas mal résisté avant d'en venir à considérer Balzac comme un réaliste ; puis, plus de cent ans après, le roman balzacien a servi comme tête de turc aux attaques des nouveaux romanciers contre le réalisme copieur de la réalité, prétendait-on. Dans les années '60 on a (re)découvert) un Balzac penseur, car, n'oublions pas que ses contemporains se plaignait parfois de sa philosophie (v. les articles *Balzac* et *Balzac jugé par ses contemporains* du *Larousse*). Mon ami et ancien collègue, Per Nykrog fut parmi les premiers à remettre en évidence cet aspect de la *Comédie humaine*, et une analyse stylistique confirme largement ses vues. Ainsi, la généralisation est fréquente dans l'œuvre de Balzac et son style en porte l'empreinte.

Je vais maintenant passer en revue, un peu en vrac, des exemples de quelques traits caractéristiques du style ou non style, de Balzac, pour étayer la thèse qui est pour moi l'essentiel : le rapport argumentatif assez particulier qu'entretient Balzac à la fiction et à la réalité, rapport que j'ai déjà illustré par la analyse de son utilisation de quelques connecteurs.

Quelques traits particuliers à Balzac

Sur ce point, je vais aller assez vite. On distingue parfois, je le rappelle dans un récit quatre éléments : *narration, description, commentaire, répliques*. Mes remarques porteront surtout sur la narration et le commentaire. Chez Balzac, on trouve surtout, mais pas toujours, l'auteur à la troisième personne. Cet auteur est souvent potentiellement omniscient (malgré certaines introductions où les sources de son savoir sont évoquées, (v. par exemple le début du *Père Goriot*), mais parfois, dans de longs récits, ainsi dans *le Médecin de campagne* ou *Le Lys dans la vallée*, une voix personnelle (un personnage autodiégétique) prend vite la relève, mais pour être souvent surclassé vers la fin.

Les statistiques

Dans ce qui suivra je m'appuie souvent sur des statistiques faites maison. Il faut donc que j'en dise deux mots. Comme ce qui nous intéressait dans le groupe polyphonique, c'étaient les rapports entre les voix d'un texte, nous avons voulu écarter les répliques, où la voix qui parle provient fréquemment d'une instance identifiable (le plus souvent un personnage). J'ai donc essayé tant bien que mal (parfois assez mal !) d'écarter les répliques, afin de pouvoir étudier surtout la voix de l'auteur (y compris les voix des personnages en discours rapporté ou libre). J'ai par contre gardé la pensée des personnages en direct rapporté (se disait-il/elle). Ce choix est problématique : syntaxiquement peu de chose distingue les répliques prononcées et les 'répliques pensées'. Mais pour un littéraire, cette non-distinction linguistique pèse moins que le besoin de comprendre sous un même regard tout ce qui se rapporte au monologue intérieur (pour moi un concept parapluie, et partant, très utile).

J'obtiens ainsi deux versions d'une œuvre, avec et sans répliques. Puis je compte les mots du texte, ensuite je fais le comptage de certains phénomènes,¹⁸ et je calcule leur poids proportionnellement au nombre de mots.

¹⁸ Points d'exclamation et d'interrogation, italiques, *nous* (dans des textes sans répliques, je le rappelle, pour sonder une présence d'auteur), *soit que/soit par, donc, bien que/quoique, cependant/néanmoins* (auxquels il faudra, je m'en aperçois, ajouter *pourtant*), *c'est que, puisque, car, parce que, peut-être, sans doute, un(e) de ces, aujourd'hui, demain hier* (dans les textes sans répliques seulement), *se disait/se dit, pensa-/pensait-, regarda* suivi d'un verbe soit à l'imparfait, soit au passé simple, le pourcentage des répliques compté en mots, nombre des répliques, longueur moyenne des répliques comptées en mots, et la liste n'est pas close !

Ce travail progresse petit à petit. Il faudra contrôler les comptages et surtout l'établissement des textes sans répliques, mais en leur état actuel, les statistiques donnent un premier aperçu qui, je le pense, permet de décider s'il faut poursuivre l'exploration de tel phénomène ou l'abandonner. Reste à savoir jusqu'où il faut pousser ce jeu ; il faut savoir s'arrêter à temps !

Pour avoir une vue d'ensemble approximative de certains phénomènes plus rares (*Voici p. ex.*) qui, si on se base sur un roman isolé, n'atteignent pas un niveau de signification acceptable, je me suis servi de *Discotxt*, opposant le corpus *romans* (v. note 12) au corpus *Balzac*. Cela donne toujours une première idée. Pour élire les phénomènes intéressants, je me suis d'ailleurs appuyé sur le pastiche de Proust, et sur ma propre intuition. Il y a ainsi très peu de système dans la collection des traits que je vais énumérer.

Dans quelques cas, je me suis servi d'autres expédients dont ne rendrai compte le moment venu.

Va et vient entre la fiction et la vie réelle

Balzac passe facilement de la fiction à la vie réelle, voire il confond parfois – sciemment ou non – les deux plans ; du moins le lecteur ne s'y retrouve pas toujours facilement. Proust fait à peu près la même remarque (1954 ; p.203-204). Ainsi Balzac met en scène parallèlement personnages fictifs et personnages réels et, dans certaines énumérations, il confond les deux plans. L'extrait suivant fait voir que Balzac s'imagine l'effet qu'aurait pu avoir l'action d'un personnage sur le sort de la Monarchie de Juillet (le passage entre crochets ne se trouve pas dans l'édition de la Pléiade ; je l'ai trouvé dans l'édition citée par *Frantext*).

(59) le célèbre *ministère de feu* de Marsay, le seul grand homme d'État qu'ait produit la révolution de Juillet, [le seul homme par qui la France eût pu être sauvée ... (*Le Député d'Arcis* ; VIII, p.804. Trouvé dans *Frantext*).

L'extrait suivant montre comment un personnage poursuit encore en ce moment, c'est-à-dire dans le temps présent du narrateur, ses redoutables activités, tout comme elle le faisait au temps (passé) de la narration :

(60) La Biffe, cette redoutable largue du Biffon, qui se dérobe encore à toutes les recherches de la Police, à la faveur de ses déguisements en femme

comme il faut, était libre. Cette femme, qui sait admirablement faire la marquise, la baronne, la comtesse, a voiture et des gens. Cette espèce de Jacques Collin en jupon est la seule femme comparable à cette Asie, le bras droit de Jacques Collin (*Splendeurs et Misères des courtisanes* ; VI, p.833).

La relative est au présent, la principale au prétérit ; il s'agit probablement d'un DIL, ou mieux, d'un proto-DIL, résumant en concordance la pensée de Bibi-Lupin personnage et de l'auteur.¹⁹ Puis l'auteur reprend pour lui la parole avec les verbes qui suivent au présent, coupant la pensée de

¹⁹ A propos du proto-DIL, notion que j'ai proposée et commentée (le plus longuement 2002 ; p.43ss.), je revois par hasard un passage où le phénomène, sinon la notion, est présente. Il s'agit de deux citations faites par Strohmeier (p.31) et commentées par Bally (1912, p.602s.). Voici le commentaire de Bally :

« Chez Str. p.31 je trouve deux phrases de Thiers qui marquent un contraste frappant entre un énoncé objectif et un énoncé subjectif des mêmes faits. Dans l'un et l'autre passage il s'agit du siège des Saint-Jean d'Acre par. Bonaparte. 1) *On y monte, . . on escalade la brèche ; mais on ne peut pas la dépasser. Il y avait toute une armée gardant la place. . . Il fallut y renoncer.* Ici rien de subjectif ; tout est récit, tout est histoire. 2) Il y avait deux mois qu'on était devant Acre, on avait fait des pertes irréparables. La peste était dans cette ville. . . En s'obstinant davantage, Bonaparte pouvait s'affaiblir. Le fond de ses projets était réalisé. . . Quant à la partie brillante de ces mêmes projets, il fallait y renoncer. M, S. commente le dernier imparfait : "So mußte er, wie gesagt, darauf verzichten"; pour moi, je l'expliquerais : So mußte er, wie er selbst dachte und einsah, darauf verzichten." Autrement dit, ce passage, sous une forme à demi inconsciente, exprime une pensée qui, énoncée logiquement serait : "Bonaparte songeait qu'il y avait deux mois qu'on était devant Acre, qu'il pouvait s'affaiblir ... il comprit qu'il fallait y renoncer". La Bonaparte plane, pour ainsi dire, sur tout le passage. Il serait exagéré de dire que Thiers a vu nettement qu'il faisait penser tout haut son héros ; mais il y a de l'inconscient en syntaxe comme dans toutes les manifestations du langage ».

En ce qui concerne la première citation, je suis moins certain que Bally de n'y trouver rien de subjectif. L'imparfait (souligné par moi, les italiques sont de Bally) n'exclut pas la subjectivité ; il ne s'oppose pas à une vue en commun entre auteur et protagoniste (Thiers et Bonaparte), et même le passé simple peut s'intégrer dans le proto-DIL. Ducrot, puis Nølke & Olsen ont longuement ruminé ce phénomène.

Quant au deuxième exemple, pourquoi vouloir opter entre la lecture de Strohmeier et celle de Bally ; si on accepte la notion de proto-DIL, elles ne s'opposent nullement : il peut s'agir aussi bien d'une analyse faite par l'auteur que de la pensée du protagoniste ; il y a concordance et, surtout, il ne faut pas toujours vouloir distinguer.

Précieuse est la remarque sur « l'inconscient en syntaxe ». Si d'emblée j'avais mieux lu ce texte, j'aurais évité bien des tâtonnements.

Bibi-Lupin. Notons que le récit aurait fort bien pu continuer à l'imparfait ; le contenu propositionnel aurait alors été pensée par le personnage et non pas par l'auteur et le personnage conjointement.

On trouve bien d'autres traces, plus discrètes il est vrai, d'une possible confusion ou, pour formuler la chose plus prudemment, d'un statut tout particulier de l'univers fictif de Balzac. Dans l'exemple suivant, les temps grammaticaux donnent à réfléchir :

- (61) Quelques femmes, loin d'être dépravées, cachent leurs fautes et demeurent d'honnêtes femmes en apparence, comme les deux dont les aventures viennent d'être rappelées; tandis que certaines d'entre elle joignent à leurs fautes les ignominies de la spéculation. Mme Marneffe est donc en quelque sorte le type de ces ambitieuses courtisanes mariées qui, de prime abord, acceptent la dépravation dans toutes ses conséquences ... (*La Cousine Bette* ; VI, p.187-188)

Le présent souligné n'est certes pas ici utilisé pour actualiser, comme 'présent historique'. Il s'agit d'un syllogisme dont la mineure est implicite, mais tout à fait présente à l'esprit du lecteur : M^{me} Marneffe joint à ses fautes les ignominies de la spéculation. M^{me} Marneffe existe bel et bien, mais de quelle existence ? On ne la rencontrera certes pas dans la rue (mais on pourrait en rencontrer une incarnation) ; et pourtant elle a assez d'existence pour que Balzac puisse la produire comme preuve ou illustration ; elle existe dans quelque archive d'où l'auteur peut la tirer pour illustrer ses thèses.

Le rapport de Balzac à son texte n'a pas échappé au fin observateur qu'est Marcel Proust qui résume ce qui va suivre dans une formule à l'emporte-pièce que je reprend ici pour la commodité du lecteur : « Le style (de Balzac) ne suggère pas, ne reflète pas : il explique. Il explique d'ailleurs à l'aide des images les plus saisissantes, mais non fondues avec le reste, qui font comprendre ce qu'il veut dire comme on le fait comprendre dans la conversation si on a une conversation géniale, mais sans se préoccuper de l'harmonie du tout » (ib. pp.207-208).

Explications

Je pense que les lecteurs de Balzac ont remarqué des expressions comme : *on comprendra, il est facile de comprendre*, où le sujet de la compréhension est le lecteur, auquel l'auteur ne cesse de s'adresser. J'ai compté les occurrences de ces expressions dans *Les Trois Mousquetaires* de Dumas et dans *la Cousine Bette* de Balzac :

	mots	comprend	comprendra	sujets
3 Mousq.	709.000	5	1	le lecteur
Cousine B.	466.000	1	5	on, chacun, qui ne ?, quiconque

Je donne ce schéma pour ce qu'il est : une suggestion. Le total est identique : 6 occurrences, et on voit que les résultats se disposent en chiasme 5 : 1 :: 1 : 5. Il faut encore tenir compte de la longueur des textes qui sont respectivement de 466.000 et de 709.000 mots environ, une fois les répliques tant bien que mal écartées. Cela déjà donne une avance à Balzac. Mais il y a plus : Dumas a une préférence nette pour le présent ; le *on* fait appel au lecteur, à un lecteur en situation qui doit s'identifier au personnage. Dumas invite ainsi le lecteur à se mettre à sa place, mais au fond il n'y a rien à comprendre, sinon subjectivement, par sympathie :

(62) En outre, il (D'Artagnan) avait ramassé deux bons duels avec deux hommes capables de tuer chacun trois d'Artagnan, avec deux mousquetaires enfin, c'est-à-dire avec deux de ces êtres qu'il estimait si fort qu'il les mettait, dans sa pensée et dans son cœur, au-dessus de tous les autres hommes.

La conjecture était triste. Sûr d'être tué par Athos, on comprend que le jeune homme ne s'inquiétait pas beaucoup de Porthos (chap. 4).

Par contre, dans le seul exemple du futur *comprendra* que j'ai trouvé dans *les Trois Mousquetaires*, le sujet de la compréhension est la postérité et non pas le lecteur :

(63) La postérité comprendra difficilement ce caractère, que l'histoire n'explique que par des faits et jamais par des raisonnements (chap. 15).

Balzac par contre opte pour le futur ; il allègue l'élément narré à une démonstration, il invite le lecteur à raisonner, à tirer des conclusions.

- (64) Certes, quiconque, jetant un regard sur les premières erreurs de sa vie, y reprendra quelques-uns de ces délicieux détails, comprendra peut-être, sans les excuser, les folies des Hulot et des Crevel. Les femmes connaissent si bien leur puissance en ce moment (après l'amour heureux), qu'elles y trouvent toujours ce qu'on peut appeler le regain du rendez-vous (*La Cousine Bette* ; VII, p.421).

J'essaierai d'étayer ce trait de style par d'autres observations.

On peut citer d'autres expressions comme *expliquer*. On ne trouve pas d'exemples de cet infinitif dans *les Trois Mousquetaires*, alors qu'on trouve 5 occurrences dans *César Birotteau*, en se limitant, bien entendu, aux explications qui que l'auteur destine au lecteur (omettant celles adressées d'un personnage à un autre). Pour les autres formes du verbes on trouve dans *les Trois Mousquetaires* trois occurrences s'adressant au lecteur, mais cinq rien que dans *César Birotteau*, roman beaucoup plus bref.

Dumas aussi utilise donc *expliquer*, mais ses explications sont moins générales elles sont directement appelées par le texte, par l'égard dû au lecteur, un lecteur qui joue un rôle tout différent de celui du lecteur balzacien, qui lui reçoit des explications générales ; je reviendrai sur ce point.

Renvoi autoréférentiel

L'emploi de *ici* comme indiquant le moment ou l'endroit où l'auteur en est dans la rédaction du texte et le lecteur dans sa lecture est un procédé fréquent chez les écrivains contemporains de Balzac. Ainsi Stendhal s'en sert souvent.

- (65) C'est avec regret que nous allons placer ici l'une des plus mauvaises actions de Fabrice: au milieu de cette vie tranquille, une misérable *pique* de vanité s'empara de ce coeur rebelle à l'amour, et le conduisit fort loin.

Ici est utilisé par Stendhal comme synonyme avec *à cet endroit du texte*, sans plus. Cela vaut pour Balzac aussi, mais il en profite pour articuler les grandes parties de son récit :

- (66) Ici se termine, en quelque sorte, l'introduction de cette histoire. Ce récit est au drame qui le complète ce que sont les prémisses à une proposition, ce qu'est tout exposition à toute tragédie classique *La Cousine Bette*.

Ou bien, ce qui est à retenir, la portée de *ici* s'étend à toute l'œuvre (ou du moins à une grande partie de celle-ci) :

- (67) Voici l'histoire succincte de cette lune de miel, le récit n'en sera peut-être pas perdu pour les artistes.

Le travail moral, la chasse dans les hautes régions de l'intelligence, est un des plus grands efforts de l'homme. Ce qui doit mériter la gloire dans l'art, car il faut comprendre sous ce mot toutes les créations de la pensée, c'est surtout le courage, un courage dont le vulgaire ne se doute pas, et qui peut-être est expliqué pour la première fois ici (*La Cousine Bette* ; VII, p.241).

Ou bien encore l'endroit du texte, indiqué par *ici* est considéré dans son rapport avec les lecteurs ou, en l'occurrence, les lectrices, instances qu'il s'agit de convaincre tout autant que de subjuguier par la fascination d'un récit captivant :

- (68) Beaucoup de femmes mariées, attachées à leurs devoirs et à leurs maris, pourront ici se demander pourquoi ces hommes si forts et si bons, si pitoyables à des madame Marneffe, ne prennent pas leurs femmes, surtout quand elles ressemblent à la baronne Adeline Hulot, pour l'objet de leur fantaisie et de leurs passions. Ceci tient aux plus profonds mystères de l'organisation humaine (*La Cousine Bette* VII,309s) .

On trouve deux occurrences dans *Les Trois Mousquetaires*, mais elles se trouvent dans l'introduction au roman, c'est-à-dire dans une partie où Dumas utilise un autre type de Texte (*Texttypus*), un genre référentiel où il raconte comment il a trouvé le manuscrit qu'il édite. Qu'il s'agisse là d'une supercherie ou d'une aimable fiction ne change rien à l'affaire.

Voici

Balzac se distingue également par l'emploi cataphorique de *voici*, un *voici* qui annonce un nouvel élément, qui met en évidence les articulations du texte, en montre la charpente, v. les exemples suivants. Ce sont ces *voici* (souvent suivis de *pourquoi*, *comment* ou d'un autre complément) qui ont frappé et quelque peu scandalisé Marcel Proust. Je donne un autre exemple :

- (69) Quand une femme est en proie aux tyrannies furieuses sous lesquelles ployait madame de Langeais, les résolutions définitives se succèdent si rapidement, qu'il est impossible d'en rendre compte. Les pensées naissent alors les unes des autres, et courent dans l'âme comme ces nuages emportés par le vent sur un fond grisâtre qui voile le soleil. Dès lors, les faits disent tout. Voici donc les faits. Le lendemain de la revue, madame de Langeais envoya sa voiture et sa livrée attendre à la porte du marquis

de Montriveau depuis huit heures du matin jusqu'à trois heures après-midi (*Histoire des Treize* ; V, p.1009).

Il semble évident que Balzac pense toujours au lecteur auquel il apporte des informations et assène des preuves. J'ai compté 29 occurrences de *voici* dans le corpus de *Discotxt*, marquant l'intervention de l'auteur et treize rien que dans *la Cousine Bette*.

Encore plus remarquable est l'utilisation de *voici pourquoi/comment* ; sur 22 occurrences de *voici* dans *La Cousine Bette*,²⁰ on trouve trois avec *voici comment* et sept avec *voici pourquoi*. Avec de telles formules Balzac donne l'explication de ce qui précède, explication qu'il aurait pu introduire avec moins d'insistance, par *car* ou par *en effet*. Ces formules tiennent ainsi de près aux connecteurs *donc* et *Aussi* qui ont déjà été commentés. Balzac raisonne et appuie sur son raisonnement :

- (70) Elle monta donc résolûment, non pas chez elle, mais à cette mansarde. Voici pourquoi. Au dessert, elle avait mis dans son sac des fruits et des sucreries pour son amoureux, et elle venait les lui donner, absolument comme une vieille fille rapporte une friandise à son chien (*La Cousine Bette* ; VII, p.107).

Autre exemple d'une explication rajoutée :

- (71) Voici l'événement auquel était dû le mariage de cette énergie femelle et de cette faiblesse masculine, espèce de contre-sens assez fréquent, dit-on, en Pologne (*La Cousine Bette* ; VII, p.110).

L'auteur fait un saut en arrière (une analepse) parce que l'élément apporté sert ici à élucider une situation quelque peu énigmatique. L'utilisation de ces *voici*, parfois assez lourds, montre que lorsqu'il écrit, Balzac se conçoit comme ayant à prouver, à expliquer.

²⁰ A titre de comparaison, on ne trouve qu'une seule occurrence dans *les Trois Mousquetaires*: « Voici ce que contenait la lettre » (chap. 14).

Ceci

Un trait annexe est l'utilisation de *ceci*, également cataphorique. On en trouve dans les *Trois Mousquetaires* deux occurrences, dans *César Birotteau* douze, dix dans *la Cousine Bette*.

- (72) Le regard par lequel le baron récompensa le fanatisme de sa femme la confirma dans l'opinion que la douceur et la soumission étaient les plus puissantes armes de la femme. Elle se trompait en ceci. Les sentiments nobles poussés à l'absolu produisent des résultats semblables à ceux des plus grands vices. Bonaparte est devenu l'empereur pour avoir mitraillé le peuple à deux pas de l'endroit où Louis XVI a perdu la monarchie et la tête pour n'avoir pas laissé verser le sang d'un M. Sauce (*La Cousine Bette* ; VII, p.34).

On trouvera un autre exemple de cet emploi dans la citation 43.

Un(e) de ces : un univers de catégories

On sait que Balzac emploie beaucoup le *ce* générique, renvoyant très souvent à une catégorisation ; il ne s'agit pas d'un *ce* anaphorique, renvoyant à un terme du texte précédent, ni d'un cataphorique (beaucoup plus rare, d'ailleurs), mais d'un *ce* qui renvoie à quelque chose de connu, existant hors du texte (on parle, je crois, d'un *ce* exophorique : un *ce* 'qui nous envoie hors du texte').

Il serait évidemment un labeur démesuré que de vouloir dresser des statistiques des occurrences de *ce*. Mais les deux chaînes *un(e) de ces*, décompte fait de termes déictiques comme *un de ces jours* (et expressions semblables), offrent la possibilité d'un comptage pas trop étendu et sans trop de 'bruit'. Dans les statistiques que j'avais dressées en vue d'autres objectifs, j'avais bien noté que Balzac arrivait en tête, mais à l'époque je ne savais que faire de ce détail aussi voyant que brut. Plus tard lors, d'une mise à jour, je me suis aperçu qu'il était accompagné de l'auteur des *Les Trois Mousquetaires*. Puis, je me suis aperçu que le *ce* exophorique est bien connue parmi les balzaciens ; il renvoie à quelque chose de que l'auteur pose comme connu, comme allant de soi. Dans l'exemple suivant, il s'agit de la baronne Hulot qui à recours à une réserve qui appartiendrait à l'éternel féminin.

- (73) Mais, en revenant de la porte d'entrée du grand salon au salon de jeu, sa figure se voila sous cette réserve impénétrable que toutes les femmes,

même les plus franches, semblent avoir à commandement (*La Cousine Bette* ; VII, p.57).

Pour raisonner Balzac a besoin de prendre pied sur le terrain solide du déjà connu.

Noms propres

Appartient à la généralisation également l'emploi d'un nom propre connu pour indiquer un type. Dans la citation suivante Balzac explique ce que signifient pour lui les noms propres évoqués : le génie (la pensée) et la volonté ; deux des trois termes balzaciens fondamentaux, selon Nykrog, (le troisième étant le *cœur*).

- (74) Le génie des Colbert, des Sully n'est rien, s'il ne s'appuie sur la volonté qui fait les Napoléon et les Cromwell. Un grand ministre, messieurs, est une grande pensée écrite sur toutes les années du siècle dont la splendeur et les prospérités ont été préparées par lui (*Le Médecin de campagne* ; IX, p.514).

Ressort à ce groupe le nom propre, toujours utilisé de façon générique, mais restreint par une détermination qui applique à un domaine particulier la qualité associée à ce nom propre :

- (75) c'est le commerce abstrait, reprit Claparon, un commerce qui restera secret pendant une dizaine d'années encore, au dire du grand Nucingen, le Napoléon de la finance, et par lequel un homme embrasse les totalités des chiffres, écrème les revenus avant qu'ils n'existent, une conception gigantesque, une façon de mettre l'espérance en coupes réglées, enfin une nouvelle cabale ! (*Histoire ... de César Birotteau* ; VI,241s).

Ou bien :

- (76) ... la France et la femme aiment mieux les fautes. Pour se réintégrer, pour fonder un grand gouvernement oligarchique, la noblesse du faubourg devait se fouiller avec bonne foi afin de trouver en elle-même la monnaie de Napoléon, s'éventrer pour demander au creux de ses entrailles un Richelieu constitutionnel ; si ce génie n'était pas en elle, aller le chercher jusque dans le froid grenier où il pouvait être en train de mourir, et se l'assimiler, comme la chambre des lords anglais s'assimile constamment les aristocrates de hasard. Puis, ordonner (*La Duchesse de Langeais* ; V, p.931).
- (77) ... ce Christ de la Paternité (*Le Père Goriot* ; III,231).

Par contre je n'ai pas trouvé dans *le Père Goriot* d'exemple de chaîne : adjectif démonstratif + nom appellatif + de + nom propre. L'exemple : *cette carmélite de la réussite mondaine* a-t-il été généré par Proust (1958, p.12) à partir d'une matrice qui ne vaudrait que pour la chaîne : adjectif démonstratif + nom propre + de + appellatif ?

Renvoi d'un roman à l'autre

Il est fréquent aussi que Balzac renvoie d'un roman à un autre, ce qui n'a pas échappé à Proust, qui utilise ce trait dans son pastiche. Rien que dans *Splendeurs et Misères* (1839-47) j'ai compté treize occurrences. Il est vrai que vers la fin de ce roman, dans la *Dernière incarnation de Vautrin* Balzac semble avoir hâte de conclure et les renvois peuvent lui épargner bien des développements. Mais ce trait se trouve dans d'autres romans (moins dans les tout premiers, et pour cause ! Une dans la *Peau de chagrin* (1831), une dans les *Illusions perdues* (1837-43), une dans le *Cabinet des antiques* (1838), deux dans *La Cousine Bette* (1847) ; il est vrais que dans de nombreux romans ce trait est absent.

Balzac a recours à ce trait pour divers motifs: ainsi pour éviter de résumer, à l'endroit où il en est, la partie nécessaire à la compréhension du lecteur ; à première vue ce procédé peut même sembler gauche :

(78) Peyrade avait formé Corentin, comme Vien forma David; mais l'élève surpassa promptement le maître. Ils avaient commis ensemble plus d'une expédition. (Voir Une Ténébreuse Affaire.) Peyrade, heureux d'avoir deviné le mérite de Corentin, l'avait lancé dans la carrière ... (*Splendeurs et Misères* ; VI,532s).

Ou pour signaler une fonction esthétique d'un personnage :

(79) Il est impossible de faire une longue digression au dénouement d'une scène déjà si étendue et qui n'offre pas d'autre intérêt que celui dont est entouré Jacques Collin, espèce de colonne vertébrale qui, par son horrible influence, relie pour ainsi dire le père Goriot à *illusions perdues*, et *illusions perdues* à cette étude (*Splendeurs et Misères* ; VI, p.851).

Mais Balzac ne s'en tient pas là ; il renvoie à un autre roman qui contient l'exemplification d'une maxime avancée :

(80) La loi sur la contrainte par corps est un reste des temps de barbarie qui joint à sa stupidité le rare mérite d'être inutile, en ce qu'elle n'atteint jamais les fripons inutile, en ce qu'elle n'atteint jamais les fripons. (Voir

Illusions perdues.) Il s'agit, dit l'Espagnol à Esther, de tirer Lucien d'embarras (*Splendeurs et Misère* ; VI,563).

Et il offre à ses lecteurs d'autres parties de *la Comédie humaine* comme matière à réflexion et illustration :

- (81) Ceux qui proposent aujourd'hui le système pénitentiaire bouleversent donc un admirable Droit criminel où les peines étaient supérieurement graduées, et ils arriveront à punir les peccadilles presque aussi sévèrement que les plus grands crimes. On pourra d'ailleurs comparer dans les SCENES DE LA VIE POLITIQUE (Voir Une Ténébreuse Affaire) les différences curieuses qui existèrent entre le Droit criminel du code de Brumaire an IV et celui du code Napoléon ... (*Splendeurs et Misères* ; VI,702).

C'est un procédé qui va augmentant à mesure que Balzac avance dans son grand œuvre et qui rappelle celui de l'exposé, d'un exposé renvoyant à un autre où sont apportées certaines informations, où se trouve développée une argumentation. Les récits ont un but, doivent contribuer à établir une vérité, peut-être un système, une pensée.

Les voix

Le problème des *voix* (qui parle ou pense ?) a chez Balzac une bien moindre importance que chez par exemple chez Flaubert, voir même Stendhal, et quand je dis moindre importance, j'entends par là que le lecteur est rarement laissé dans le doute, ou même dans le flou. Dans *la Comédie humaine*, l'auteur se positionne assez nettement par rapport aux autres instances énonciatrices. Les faits comptent plus que leur reflet dans une conscience, et l'auteur n'hésite pas à reprendre la parole, même là où un DIL concordant aurait pu suffire (v. l'exemple 60) ; il n'est nullement intéressé à créer ce flou caractéristique de certains romans de Flaubert (*Madame Bovary, l'Éducation sentimentale*) ou des pensées des jeunes héros stendhaliens, rendues avec une bienveillante ironie, c'est-à-dire avec une concordance partielle.²¹ Voici un exemple de *l'Éducation sentimentale* :

²¹ Il faudrait peut-être excepter certains romans où le récit à la première personne domine ; à titre d'exemple *un Médecin de campagne* ou *le Lys dans la Vallée*. Quand le docteur Benassis meurt sous le choc que provoque la réception d'une lettre qui doit provenir de son grand amour perdu et finalement libre, cela relativise la grande œuvre civilisatrice qu'il a accompli, mais seulement quant à sa valeur de

- (82) Il (M. de Cisy) riait beaucoup à la moindre plaisanterie, et montrait une ingénuité si complète, que Frédéric le prit d'abord pour un farceur, et finalement le considéra comme un nigaud. Les épanchements n'étaient donc possibles avec personne ; et il attendait toujours l'invitation des Dambreuse (*L'Éducation sentimentale* ; I,3).

Ce morceau établit une vérité, mais contrairement à la manière de Balzac, cette vérité n'est pas assumée par l'auteur, mais énoncée par le protagoniste Frédéric par rapport à qui l'auteur est loin de tenir la même distance que pour Emma dans *Madame Bovary*.

'sublimation', sublimation qu'on pourrait qualifier d'incomplète (aussi incomplète que toutes les sublimations ?), mais nullement l'utilité publique de cette œuvre. De même, quand Félix de Vandenesse est congédié par celle qu'il aime après la longue confession qu'est le roman, cela n'enlève rien à l'analyse critique de l'amour 'platonique' de Madame de Mortsauf qui lui coûte la vie. On est là au cœur d'un problème de Balzac qui, tout en voyant les difficultés que posent les exigences de pureté ou de fidélité imposées aux femmes non mariées, puis mariées, ne se résoud pas à toucher à l'institution du mariage, un des piliers de la société.

Le récit secondaire, Dumas et Balzac

Sur un seul point Proust semble faire erreur. La formule qu'il utilise dans son pastiche : *nous venons de raconter* semble en effet extrêmement rare chez Balzac, c'est le moins qu'on puisse dire, puisque je n'en ai pas trouvé du tout dans *Discotxt*. Chez Dumas par contre cette formule est très fréquente. Chez cet écrivain on ne trouve, rien que dans les *Trois Mousquetaires*, environ 120 occurrences de *nous*, dont 33 *nous l'avons dit*. Parmi ces mêmes occurrences, on trouve 22 qui embrassent auteur et lecteur, formant un groupe qui se promène dans l'univers spatio-temporel du roman. Balzac par contre, se contente d'un *on*, à la fois moins voyant et plus générique ; le *on* qui prévaut dans les traités théoriques (où l'emploi du *nous* n'est pas absent, loin de là, mais marque dans son emploi incluant auteur et lecteur, une différence de niveau, comme celle qui existe entre professeur et élève et, partant, souvent une légère condescendance).

Marcel Vuillaume (1990, notamment pp.59ss.) a décrit ce qu'il appelle la fiction secondaire. La fiction primaire étant le récit proprement dit, la fiction secondaire se greffe sur ce récit : elle se caractérise par les rapports que nouent auteur et lecteurs à propos de cette fiction. La fiction secondaire n'est pas nécessairement toujours présente ; les romanciers depuis Alexandre Dumas – à quelques notables exceptions près – ont plutôt tendance à la supprimer ou à la réduire. J'énumère les traits qui me seront utiles :

- La fiction secondaire suppose une fiction primaire ;
- L'auteur peut promener ses lecteurs dans le temps et l'espace de la fiction mais, surtout, si l'auteur et ses lecteurs peuvent se promener dans le récit, ils sont incapables de le modifier. *Jacques le Fataliste* et quelques autres romans forment un cas à part.

Cette fiction secondaire sera d'ailleurs plus ou moins voyante selon que les 'sauts' se feront dans le temps ou dans l'espace. Des formules comme « nous avons déjà dit que ... », par contre, sont communs à la fiction et à certains traités théoriques. Une formule comme « revenons trois mois en arrière » présuppose une narration historique ou fictive, mais n'attire pas trop l'attention. Il en va autrement des déplacements spatiaux dans l'univers fictif ; voici un exemple que j'ai moi-même trouvé.

(83) Touché des malheurs de son neveu, l'oncle Monetti promet d'améliorer sa position, et nous allons voir comme, si le lecteur ne s'effraye pas d'une

ascension de six étages. Donc prenons la rampe et montons. Ouf ! Cent vingt-cinq marches. Nous voici arrivés. Un pas de plus nous sommes dans la chambre, un autre nous n'y nous sommes dans la chambre, un autre nous n'y serions plus, c'est petit, mais c'est haut ; au reste, bon air et belle vue (Murger: *Scènes de la vie de Bohême*. chap. IV, début).

On trouve en fiction ces déplacements spatiaux du récit secondaire, du moins depuis le *Morgante* de Pulci et le *Roland furieux* d'Arioste, peut-être même avant.

On remarque dans l'exemple précédent le *nous* réunissant auteur et lecteur, un *nous* qui est rare chez Balzac et, comme je l'ai dit, très fréquent chez Dumas. Le récit secondaire existe certes chez Balzac, mais sous forme réduite. Les 'promenades' spatio-temporelles ont été fortement réduites et l'auteur n'a pas formé un petit groupe avec ses lecteurs. Le lecteur de Balzac est traité comme le membre d'une communauté de savants qu'il s'agit de convaincre, et non pas comme un touriste qu'il faut promener et amuser et, partant, son récit secondaire ressemble à celui des traités scientifiques : on s'y promène non pas dans l'espace, mais seulement dans le temps, comme en témoignent les formules : *comme nous l'avons vu/ comme nous le verrons*. Ce *nous* touristique me semble donc assez contraire à l'esprit de Balzac. Dumas, Hugo et bien d'autres écrivains, promènent leurs lecteurs dans le pays exotique d'un récit dont le caractère fictionnel et gratuit est souligné. Balzac par contre attribue à la fiction une tout autre fonction.

Le monde de Balzac

Le monde d'un roman est un monde de fiction ; c'est indéniable, et pourtant ... L'univers de Balzac donne parfois une autre impression. Parfois on attribue à un personnage important un mot qu'il aurait prononcé : authentique ou non, ce mot résume une part importante de son activité ; il est ainsi douteux que Flaubert ait prononcé le célèbre : « Madame Bovary, c'est moi ». On raconte que Balzac aurait appelé à son lit de mort Bianchon, grand médecin, mais appartenant à l'univers de la comédie humaine. Cette anecdote, vrai ou fausse, m'inspirera pour conclure sur l'analyse du statut de l'univers narratif de la *Comédie humaine*.

L'analyse stylistique peut dans une certaine mesure étayer les recherches qui ont insisté sur un Balzac penseur, comme Per Nykrog. Les mélanges de personnages fictifs et réels offrent une fiction qui voudrait n'en être pas une. Les nombreuses autoréférences, au récit qu'on est en train de lire aussi bien qu'à l'ensemble de la *Comédie humaine* tiennent du traité ; cela vaut également pour les annonces cataphoriques d'éléments explicatifs jugés nécessaires. De plus, les raisonnements par proportion (a : b :: c : d), passent et repassent la frontière entre fiction et réalité, extrayant, un peu comme la métaphore proustienne, une essence des personnages comparés, procédé qui se répète dans l'emploi des noms propres pour désigner des types. Et, quand on parcourt les exemples de *donc* et d'*Aussi*, on a l'impression de passer d'un système de pensée à son actualisation fictionnelle.

Il faut ici rappeler un fait bien connu : Balzac parlait de *sciences sociales* (v. p. ex. VII, p.104) au temps où Auguste Comte conçut comme science la sociologie, et il parle de statistique (VII, p.197), jeune science révolutionnaire qu'Auguste Comte n'acceptait pas.

Or les personnages de la *Comédie humaine* existent dans une espèce d'archive et, sauf exception (Vautrin p. ex.), ils n'évoluent guère, ne changent pas à une nouvelle apparition, comme les personnages de Proust, mais restent tels qu'en eux-mêmes les a fixés l'auteur. Ils agissent en fonction de leur caractère et en manifestant certaines lois, et Balzac peut y recourir pour illustrer ses thèses. L'approche de Balzac est ainsi diamétralement opposée au dialogisme, tel que l'a conçu Bakhtine. Et si les personnages ne deviennent pas des fantoches, c'est que la pensée de Balzac est complexe, c'est une pensée qui se cherche, une pensée contemporaine à la naissance de la sociologie et à la statistique, une

pensée qui cherche les cas difficiles, voire les contre-cas. Je m'arrête sur ces idées assez provisoires ; certainement le problème est bien plus complexe, mais il me semble que l'existence d'une *pensée de Balzac* ne saurait être mis en doute.

Or la pensée n'est nullement inconciliable avec la fiction, et nombreux sont les écrivains qui raisonnent en développant leur récit. Mais souvent les raisonnements se font en marge du récit. Le propre de Balzac c'est de combiner intimement théorie et récit, de les entrelacer de façon à ce que la fiction vienne apporter à la théorie de la matière à traiter, lui donnant du fil à retordre et, surtout, à ce que la théorie trouve en quoi s'incarner. L'étude des connecteurs logiques, surtout *donc* et *Aussi*, expose le lien intime entre le théoricien et le réaliste ; et un choix d'autres stylèmes balzaciens a pu esquisser, je l'espère, quelques traits caractéristiques de la manière dont se manifeste la pensée de Balzac.

Bibliographie

- Adam, Jean-Michel (2003) : *L'argumentation publicitaire. Rhétorique de l'éloge et de la persuasion*. Nathan Université.
- Balzac, Honoré de (1976-81) : *La Comédie humaine*, éd. P. Castex et al.. Éd. de la Pléiade, Paris.
- Bordas, Éric (1998) : « “ Grand romancier, sans être grand écrivain ” ? du style et des préjugés » in Anne Herschberg-Pierrot (1981) pp.113-131.
- Bremond, Claude (1966) : « La logique des possibles narratifs ». *Communications* 6.
- (1973) : *Logique du récit*. Seuil, Paris.
- Bruneau, Charles et Brunot, Ferdinand: *Histoire de la langue française* Colin, Paris (reprint) 1967-1972.
- Brøndal, Viggo (1928) : *Ordklasserne. Partes orationis. Studier over de sproglige kategorier. Avec un résumé en français*. Gad, Copenhague 1928.
- (Ducrot) Le Groupe λ -I, 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^e anniversaire de Carl Vikner*. Éd. M. Herslund, O. Mørdrup et F. Sørensen. *Revue Romane*, numéro spécial 24, Copenhague.
- Dumas, A. (1995 [1844]) : *Les Trois Mousquetaires*. Le livre de poche classique, Paris.
- Discotext 1*. Textes Littéraires français 1827 – 1923. Logiciel d'analyse réalisé par le Bureau van Dijk, avec la collaboration de J. Dendien (INaLF).
- Finas, Lucette (1998): « Balzac est style », in Anne Herschberg-Pierrot (1981) pp.157-172.
- Flaubert, Gustave (1971) : *Madame Bovary*. Classiques Garnier, Paris.
- Genette, Gérard (1969) : *Figures II*. Seuil, Paris.
- Herschberg-Pierrot, Anne (éd), (1981) : *Balzac et le style*, SEDES.
- Jakobson, Roman (1973) : « Du réalisme en art » *Questions de poétique*. Paris p.31-40.
- Lämmert, Eberhard (1955) : *Bauformen des Erzählens*. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.
- Léonard, Martine (1998) : « Le style comme dramaturgie du sens », in Anne Herschberg-Pierrot (1981) pp.145-144.
- Lerch, Eugen (1922) : « Imperfektum als Ausdruck der lebhaften

- Vorstellung ». *Zeitschrift für romanische Philologie*. Halle. 311-331 et 385-425.
- Lukàcs, G. (1952) : *Balzac und der französische Realismus*. Berlin.
- Lukàcs, G. (1971 (1936)) : "Erzählen oder Beschreiben?". *Probleme des Realismus I*.
- Lukàcs, G. (1973) : *Balzac et le Realisme français*. Maspéro, Paris.
- Mitterrand, Henri (1998): « Un " bel artiste " », in Anne Herschberg-Pierrot (1981) pp.135-144.
- Mongrédien, Georges (1947) : *La Vie littéraire au XVII^e siècle*. Éd. Jules Tallandier, Paris.
- Nykrog, Per: *La Pensée de Balzac dans la Comédie humaine. Esquisse de quelques concepts-clé*. Munksgaard, Copenhague 1965.
- Nølke, H. & Olsen, M. (2000) : « *Donc pour conclure. Polyphonie et style indirect libre : analyses littéraire et linguistique* », *Actes du XIV^e Congrès des Romanistes scandinaves*, Stockholm 10-15 août 1999. Acta Universitatis Stockholmiensis. Romanica Stockholmiensia 19, éd. Jane Nystedt. Cd-rom.
- (2002) : « *Puisque : indice de polyphonie ?* ». *Faits de langues n^o 19. Le discours rapporté*. Éd. Laurence Rosier. Ophrys, Paris, pp.135-146.
- Olsen, Michel (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.
- Proust, Marcel (1949 (1927)) : « À propos du style de Flaubert », in : *Chroniques*, Gallimard, Paris.
- Proust, Marcel (1958 (1919)) : « L'affaire Lemoine dans un roman de Balzac », in : *Chroniques*, Gallimard, Paris, pp.11-18.
- Proust, Marcel (1954) : « Sainte-Beuve et Balzac », in : *Contre Sainte-Beuve* Gallimard, Paris, pp.194-226.
- Proust, Marcel (1954) : *A la recherche du temps perdu*. Gallimard, Paris.
- Sandfeld : *Syntaxe du français contemporain II. Les propositions subordonnées*. Droz, Paris 1936.

Georges Simenon: *L'ombre chinoise*, Paris, Presses Pocket, Librairie Arthème Fayard, 1963.

TLF = *Trésor de la langue française*. http://www.atilf.fr/_ie/index_tlf.htm.

Voltaire (1963) : *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations 1-2*. Éd. René Pomeau. Classiques Garnier, Paris.

Vuillaume, Marcel (1990) : *Grammaire temporelle des récits*. Minuit, Paris.

Remarque sur les statistiques

Les colonnes des schémas disposés verticalement sur la page enregistrent dans la première colonne auteur, titre et date : puis, deuxième colonne, le nombre de mots, décompte fait tant bien que mal, des répliques en discours direct mais non pas de celles en indirect et indirect libre, ni des pensées rendues en direct ; puis, troisième colonne, les occurrences du terme indiqué dans le titre ; enfin la dernière colonne donne le poids présence proportionnel de ce terme.

Les deux derniers schémas enregistrent les temps verbaux dans les phrases qui précèdent et logent respectivement *donc* et *Aussi*. J'y ai fait quelques simplifications ; par exemple, j'ai amalgamé plus-que-parfait et imparfait. Les astérisques (*) indiquent des combinaisons qui ne s'y trouvent que sur un seul schéma.

J'ai énumérés les titres par ordre chronologique. Il a été nécessaire de les abréger. Lus de gauche à droite ce sont : Stendhal : *le Rouge et le Noir* – Hugo : *Notre-Dame de Paris* – Mérimé : *Colomba* – Balzac : *le Père Goriot, la Cousine Bette* – Dumas : *les Trois Mousquetaires* – Murger : *Scènes de la vie de Bohême* – Flaubert : *Madame Bovary* – Gautier : *le Capitaine Fracasse* – Flaubert : *l'Éducation sentimentale* – Goncourt : *Germinie Lacerteux* – Zola : *l'Assommoir, le Docteur Pascal* – Proust : *le Temps retrouvé*.

On trouvera quelques autres remarques sur les statistiques et les problèmes qu'elles posent à la page 39.

Statistiques

x = Aussi sans répliques

<i>Flaubert : Un Cœur simple 1877</i>	10.883	0	0
<i>Maupassant : Une Vie 1883</i>	61.607	0	0
<i>Voltaire : Candide 1759</i>	13.532	0	0
<i>Stendhal : Rouge et Noir 1830</i>	139.387	1	1
<i>Flaubert : Salammbô 1862</i>	90.380	2	2
<i>Stendhal : Chartreuse 1839</i>	124.332	5	4
<i>Bouvard et Pécuchet 1881</i>	74.241	4	5
<i>Goncourt : Germinie Lacerteux 1865</i>	55.731	3	5
<i>Flaubert : Éducation sentimentale 1869</i>	116.439	7	6
<i>Gautier Fracasse 1863</i>	170.174	12	7
<i>Duranty : H. Gérard</i>	38.903	3	8
<i>Mérimé : Colomba 1840</i>	23.143	2	9
<i>P. de Clèves 1678</i>	44.645	4	9
<i>Balzac : Colonel Chabert 1832</i>	10.008	1	10
<i>Bloy : Désespéré 1886</i>	92.522	10	11
<i>Zola : La Curée 1871</i>	90.479	11	12
<i>Huysmans : A Rebours 1884</i>	63.339	8	13
<i>Flaubert : Madame Bovary 1857</i>	91.646	15	16
<i>Zola : L'Assommoir 1877¹</i>	138.086	24	17
<i>Hugo Notre Dame 1831</i>	113.249	20	18
<i>Champfleury: Bourgeois 1854</i>	48.191	9	19
<i>Balzac : Père Goriot 1834</i>	38.212	8	21
<i>Balzac : Cabinet des antiques 1838</i>	37.765	10	26
<i>Proust : Temps retrouvé 1913</i>	126.330	34	27
<i>Dumas : 3 Mousquetaires 1844</i>	103.832	29	28
<i>Zola : Germinal 1885</i>	134.448	40	30
<i>Zola : L'Argent 1891</i>	111.276	33	30
<i>Balzac : Envers de l'hist 1842-1848</i>	40.203	12	30
<i>Zola : Docteur Pascal 1893</i>	101.584	33	32
<i>Murger : Scenes (1848)</i>	49.163	20	41
<i>Balzac : Cousine Bette 1847</i>	74.998	35	47
<i>Balzac : Fille aux yeux d'or 1833</i>	20.040	10	50
<i>Balzac : Spl./miseres 1839-1847</i>	104.154	65	62

(1) 16 avec inversion, 8 sans inversion

p.62 x = donc sans répliques

<i>Goncourt : Germinie Lacerteux 1865</i>	55.731	4	7
<i>Zola : La Curée 1871</i>	90.479	7	8
<i>Flaubert : Un Cœur simple 1877</i>	10.883	1	9
<i>Gautier Fracasse 1863</i>	170.174	16	9
<i>Champfleury: Bourgeois 1854</i>	48.191	5	10
<i>Lafayette : P. de Clèves 1678</i>	44.645	5	11
<i>Zola : L'Assommoir 1877</i>	138.086	30	22
<i>Voltaire : Candide 1759</i>	13.532	03	22
<i>Huysmans : A Rebours 1884</i>	63.339	14	22
<i>Proust : Temps retrouvé 1913</i>	126.330	31	25
<i>Mérimé : Colomba 1840</i>	23.143	06	26
<i>Flaubert : Salammbô 1862</i>	90.380	27	30
<i>Maupassant : Une Vie 1883</i>	61.607	20	32
<i>Flaubert : Bouvard et Pécuchet 1881</i>	74.241	24	32
<i>Stendhal : Chartreuse 1839</i>	124.332	43	35
<i>Stendhal : Rouge et Noir 1830</i>	139.387	54	39
<i>Éducation sentimentale 1869</i>	116.439	47	40
<i>Murger : Scenes (1848)</i>	49.163	20	41
<i>Balzac : Envers de l'hist 1842 1848</i>	40.203	17	42
<i>Notre Dame de Paris 1831</i>	113.249	51	45
<i>Zola : Docteur Pascal 1893</i>	101.584	48	47
<i>Zola : L'Argent 1891</i>	111.276	55	49
<i>Zola : Germinal 1885</i>	134.448	66	49
<i>Duranty : H. Gérard</i>	38.903	25	64
<i>Bloy : Désespéré 1886</i>	92.522	66	71
<i>Balzac : Cousine Bette 1847</i>	74.998	54	72
<i>Flaubert : Madame Bovary 1857</i>	91.646	70	76
<i>Balzac : Splendeurs/miseres 1839- 1847</i>	104.154	80	77
<i>Balzac : Père Goriot 1834</i>	38.212	30	79
<i>Balzac : Cabinet des antiques 1838</i>	37.765	30	79
<i>Balzac : Colonel Chabert 1832</i>	10.008	10	100
<i>Balzac : Fille aux yeux d'or 1833</i>	20.040	22	110
<i>Dumas : 3 Mousquetaires 1844</i>	103.832	152	146

p.63 x = *puisque* sans répliques

<i>Mérimé : Colomba 1840</i>	23.143	0	0
<i>Balzac : Père Goriot 1834</i>	42.222	0	0
<i>Balzac : Colonel Chabert 1832</i>	10.008	0	0
<i>Maupassant : Une Vie 1883</i>	61.607	1	2
<i>Goncourt : Germinie Lacerteux 1865</i>	55.731	1	2
<i>Dominique 1863</i>	58.178	1	2
<i>Zola : La Curée 1871</i>	90.479	3	3
<i>Gautier Fracasse 1863</i>	170.174	6	4
<i>Notre Dame de Paris 1831</i>	113.249	6	5
<i>Envers de l'hist cont</i>	40.203	2	5
<i>Quatrevingt-treize 1873</i>	82.273	6	7
<i>Voltaire : Candide 1757</i>	13.532	1	7
<i>Balzac : Splendeurs et miseres 1839-47</i>	104.154	7	7
<i>Balzac : Fille aux yeux d'or 1833</i>	20.037	2	10
<i>Flaubert : Salammbô 1862</i>	90.380	9	10
<i>Zola : L'Assommoir 1877</i>	138.086	15	11
<i>Flaubert : Bouvard et Pécuchet 1881</i>	74.241	8	11
<i>Stendhal : Rouge et Noir 1830</i>	139.387	15	11
<i>Dumas : 3 Mousquetaires 1844</i>	103.832	13	13
<i>Lafayette : P. de Clèves 1678</i>	44.645	7	16
<i>Zola : Germinal 1885</i>	134.448	23	17
<i>Flaubert : Éducation sentimentale 1869</i>	116.439	20	17
<i>Stendhal : Chartreuse 1839</i>	124.332	22	18
<i>Huysmans : A Rebours 1884</i>	63.219	12	19
<i>Flaubert : Madame Bovary 1857</i>	91.646	19	21
<i>Zola : L'Argent 1891</i>	111.276	29	26
<i>Flaubert : Un Cœur simple 1877</i>	10.883	3	28
<i>Zola : Docteur Pascal 1893</i>	101.584	44	43
<i>Bloy : Désespéré 1886</i>	92.522	42	45
<i>Proust : Temps retrouvé 1913</i>	126.330	70	55

Donc : concordance des temps

	Rouge		N. Dame		Colom.		P.Goriot		C.Bet		3. Mous.		Murger		Bovary.		Fracas		Educ.		G.Lac.		Assom.		D. Pas.			Proust TR			moyenne		
PS-PS	1	2	7	14	1	17	6	23	8	19	24	17	3	15	13	20	1	20	5	11	0	0	0	0	1	2	3	0	6	15	PS-PS		
PS-IMP	4	8	2	4	0	0	2	8	4	10	3	2	0	0	8	12	0	0	19	40	0	8	30	9	19	0	36	4	10	PS-IMP			
PS-PRES	13	26	0	0	0	0	2	8	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	3	PS-PRES			
COND-PS	0	0	0	0	1	17	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	COND-PS			
IMP-IMP	6	12	19	38	3	50	5	19	8	19		25	5	25	22	33	6	33	7	15	1	33	18	67	34	71	13	82	11	28	IMP-IMP		
IMP-COND	2	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	IMP-COND			
IMP-FUT*	1	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	IMP-FUT			
IMP-PS	0	0	11	22	1	17	6	23	10	24	65	46	6	30	23	35	6	40	16	34	1	33	1	4	4	8	3	5	12	30	IMP-PS		
IMP-PRES	13	26	0	0	0	0	1	4	1	2	3	2	1	5		0	0	7	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	2	5	IMP-PRES		
PRES-PRES	5	10	6	12	0	0	0	0	4	10	2	1	2	10	0	0	0	13	0	0	1	33	0	0	0	0	2	0	2	5	PRES-PRES		
PRES-IMP	0	0	4	8	0	0	2	8	4	10	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	3	PRES-IMP		
PRES-PS	1	2	0	0	0	0	2	8	1	2	5	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	3	PRES-PS		
PRES-FUT	1	2	1	2	0	0	0	0	0	0	0	0	1	5	0	0	0	7	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	PRES-FUT		
COND-FUT*		0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	COND-FUT		
FUT-PRES*		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	5	0	0	0	7	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	*FUT-PRES		
PRES-COND*		0	0	0	0	0	0	0	1	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	*PRES-COND		
PS-COND*		0	0	0	0	0	0	0	1	2	0	0	1	5	0	0	0	7	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	*PS-COND		
total	<u>47</u>	<u>94</u>	<u>50</u>	<u>100</u>	<u>6</u>	<u>101</u>	<u>26</u>	<u>101</u>	<u>42</u>	<u>100</u>	<u>142</u>	<u>101</u>	<u>20</u>	<u>100</u>	<u>66</u>	<u>100</u>	<u>15</u>	<u>134</u>	<u>47</u>	<u>100</u>	<u>3</u>	<u>99</u>	<u>27</u>	<u>101</u>	<u>48</u>	<u>100</u>	<u>22</u>	<u>123</u>	<u>40</u>	<u>102</u>			

Aussi: concordance des temps

	Chartreuse		N. Dame		Colom.		P.Goriot		Bette		3.Mous.		Murger		Bovary.		Fracas		Educ.		G.Lac.		Assom.		D. Pas.			T. R.		moyenne		
PS-PS	0	0	2	10	1	50	0	0	3	9	6	21	4	20	2	13	0	0	0	0	1	50	20	80	2	8	0	0	3	9	PS-PS	
PS-IMP	0	0	0	0	0	0	2	25	2	6	1	3		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	4	0	0	1	3	PS-IMP	
PS-PRES	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	8	40	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	3	PS-PRES	
PS-COND*	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	PS-COND	
IMP-IMP	4	80	14	70	0	0	3	38	16	46	10	34	0	0	6	40	0	0	6	86	1	50	0	0	9	35	15	56	11	33	IMP-IMP	
IMP-COND	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	8	0	0	0	0	0	IMP-COND	
COND-COND*	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	4	0	0	0	COND-COND	
IMP-PS	1	20	2	10	1	50	1	13	5	14	9	31	5	25	7	47	0	0	1	14	0	0	3	12	12	46	5	19	7	21	IMP-PS	
IMP-PRES	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	7	0	0	IMP-PRES	
PRES-PRES	0	0	1	5	0	0	0	0	7	20	1	3	2	10	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	7	1	3	PRES-PRES
PRES-IMP	0	0	0	0	0	0	1	13	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	11	1	3	PRES-IMP
PRES-PS	0	0	0	0	0	0	1	13	1	3	1	3	1	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	4	0	0	1	3	PRES-PS
PRES-FUT	0	0	0	0	0	0	0	0	1	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	PRES-FUT	
FUT-PRES*	0	0	1	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	27	100	7	21	FUT-PRES
	<u>5</u>	<u>100</u>		<u>100</u>	<u>2</u>	<u>100</u>	<u>8</u>	<u>102</u>	<u>35</u>	<u>101</u>	<u>29</u>	<u>98</u>	<u>20</u>	<u>100</u>	<u>15</u>	<u>100</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>7</u>	<u>100</u>	<u>2</u>	<u>100</u>	<u>25</u>	<u>100</u>	<u>26</u>	<u>101</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>33</u>	<u>99</u>		

Membres du groupe

Kjersti Fløttum
Université de Bergen, Institut des Études Romanes
kjersti.flottum@roman.uib.no

Helge Vidar Holm
Université de Bergen, Institut des Études Romanes
hroh@roman.uib.no

Kathrine Sørensen Ravn Jørgensen
École des Hautes Études Commerciales de Copenhague
krj.fra@cbs.dk
SRJ@dk2net.dk

Coco Norén
Université d'Uppsala, Institut des Langues Romanes
Coco.Noren@romanska.uu.se

Henning Nølke (directeur du projet)
Université d'Aarhus, Institut des Études romanes
Henning@nolke.dk

Michel Olsen
Université de Roskilde, Institut d'Études culturelles et linguistiques
michel@ruc.dk

Päivi Sihvonen
Université de Helsinki, Département des langues romanes
paivi.sihvonen@helsinki.fi

Secrétaire : Jette Odgaard Willemoes
Université d'Aarhus, Institut des Études romanes
romjov@stud.hum.au.dk

Avant-propos	1
Les Connecteurs	3
Atemporalité	4
Remarque sur puisque	5
Raisonnement du fait au fait	6
Puisque chez Voltaire	8
L'inférence chez Proust	15
<i>Donc</i> et <i>Aussi</i>	19
<i>Donc</i> et <i>puisque</i>	21
Remarques sur l'inférence	24
Le <i>donc</i> conclusif par action	25
<i>Aussi</i> connecteur	28
<i>Parce que</i> et <i>Aussi</i>	32
Conclusion partielle	34
Balzac et le style	35
Quelques traits particuliers à Balzac	39
Les statistiques	39
Va et vient entre la fiction et la vie réelle	40
Explications	43
Renvoi autoréférentiel	44
Voici	45
Ceci	47
Un(e) de ces : un univers de catégories	47
Noms propres	48
Renvoi d'un roman à l'autre	49
Les voix	50
Le récit secondaire, Dumas et Balzac	53
Le monde de Balzac	55
Bibliographie	57
Statistiques	61