

## Trois petits problèmes laissés en friche

Olsen, Michel

*Published in:*  
L'énonciation dans tous ses états

*Publication date:*  
2008

*Document Version*  
Også kaldet Forlagets PDF

*Citation for published version (APA):*  
Olsen, M. (2008). Trois petits problèmes laissés en friche. In M. Birkelund, M-B. M. Hansen, & C. Norén (Eds.), *L'énonciation dans tous ses états: Mélanges offerts à Henning Nølke à l'occasion de ses soixante ans* (pp. 119-140). Peter Lang.

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

Denne side skal ikke trykkes

Trois petits problèmes laissés en friche . . . . .	1
Introduction . . . . .	1
Histoire vs discours . . . . .	2
il/elle comprit . . . . .	2
Il fallut . . . . .	4
Parenthèse sur Zola . . . . .	7
Le DIL dédoublé . . . . .	8
Mérimé . . . . .	9
Queffélec . . . . .	14
Conclusion . . . . .	15
Bibliographie . . . . .	15

Jeg har angivet to niveauer for overskrifter.

Jeg har scannet skemaet og sender det også som separat fil ; så kan indsættes og skaleres).

Jeg kan ikke undvære fed i skemaet (bruger allerede kursiv til andet).

Michel OLSEN. Professeur retraité de l'université de Roskilde.

## Trois petits problèmes laissés en friche

### Introduction<sup>1</sup>

Cet essai reprend quelques problèmes laissés en friche après les trois années de collaboration dans le groupe des polyphonistes scandinaves dirigé par Henning Nølke. Ils peuvent tous être subsumés sous le titre de <voix dédoublées> (qui parle, pense, perçoit).

Il n'est pas facile de donner une définition de <voix dédoublées> à l'emporte-pièce. Il est un peu plus facile d'énumérer des formes de discours où deux voix sont disjointes. Ainsi, pour me limiter au récit et à titre indicatif seulement, dans le discours direct et indirect rapporté (DDR et DIR) un énoncé présente, rapporte l'autre. Si le temps du récit est au présent, DDL de pensée n'est pas toujours bien distinct de la narration qui l'enclasse, et la distinction entre récit et DIL a fait couler beaucoup d'encre. Même le DDR et le DIR accueillent facilement la contagion stylistique, le mot bivocal, les îlots textuels etc. Au fond, et sauf pour certains types des textes spécialisés, techniques, scientifiques (et encore!) la voix monologique est plus difficile à isoler que la voix polyphonique normale ; un peu comme les objets aseptiques qui sont rares dans le monde quotidien.

Traiter le dédoublement en général demanderait beaucoup d'espace. Je me limiterai donc à trois problèmes; les deux concernent le passé simple, le troisième un DIL de second degré, une voix, non pas directement rendue, mais reflétée et parfois résumée par une conscience autre. Par contre je n'aborderai pas les nombreux autres cas où les voix de l'auteur et celle du personnage se mêlent.

Le premier problème s'est posé lors d'une relecture du brillant essai de Sartre: *Monsieur Mauriac ou la liberté*, lecture occasionnée par l'ouvrage de Caroline Casseville: *Mauriac et Sartre: le roman et la liberté*. (2006). Une des <erreurs> de Sartre est de lier de façon trop absolue <objectivité> et passé simple.

Le deuxième part d'une observation d'Oswald Ducrot sur *il fallut vs il lui fallut* qui m'avait paru évidente, mais qui, à ma grande surprise, n'a pas trouvé une confirmation dans les faits.

Ces deux rencontres me font reprendre ici le problème du <passé simple subjectif>, question qui a d'ailleurs été un sujet que j'ai souvent discutée avec Henning Nølke.

Le troisième problème s'est présenté lors de la soutenance de la thèse de Kristina Jansson: *Saisir l'insaisissable* (2006) qui est revenue sur une célèbre citation de *Mérimé*, bel exemple du discours indirect libre dédoublé. Ce sujet a été fort débattu dans le groupe des romanistes scandinaves. Je reprendrai à ce propos ce passage en le confrontant avec d'autres extraits plus ou moins analogues.

Tous les problèmes de mon essai traitent donc de diverses formes de voix dédoublées et reprennent des points exposés dans *Les polyphonistes scandinaves*, cahiers dont j'ai été le rédacteur et Henning Nølke un contributeur des plus assidus.

### Histoire vs discours

Je commencerai donc par quelques remarques sur le «passé simple subjectif» ou subjectivisé déjà

---

<sup>1</sup> Sigles:

DDL: Discours Direct Libre

DDR: Discours Direct Rapporté

DIL: Discours Indirect Libre

DIR: Discours Indirect Rapporté

traité dans notre groupe (Olsen 2002b), (Nølke et Olsen 2003). Il s'agit de la double focalisation en contexte de passé simple. Dans la foulée de Benveniste, et avec un peu trop de zèle, on a voulu établir une distinction étanche entre <discours> et <histoire>. La question a été débattue depuis bien des années, et une brillante suggestion s'est vue attribuer valeur de dogme; voir à ce propos Fløttum (2000), Olsen (2002b) et Nølke et Olsen (2003). J'avoue que j'ai toujours eu du mal à comprendre que cet éminent savant ait pu emprunter une telle formule à l'emporte-pièce, et s'est avec plaisir que j'apprends chez Poncharal (2003, p. 14) que cela n'est pas le cas! Benveniste envisage un troisième type d'énonciation: il suffisait de bien lire le maître. Je regrette de ne pas l'avoir fait, et d'autres devraient le regretter davantage!

(1) Indiquons par parenthèse que l'énonciation historique et celle du discours peuvent à l'occasion se conjointre en un troisième type d'énonciation, où le discours est rapporté en termes d'événement et transposé sur le plan historique; c'est ce qui est communément appelé «discours indirect». Les règles de cette transposition impliquent des problèmes qui ne seront pas examinés ici (Benveniste, p. 242). Vološinov (1929) n'a pas pu prendre connaissance de cette remarque, mais l'exposé de Banfield aurait gagné à la méditer. Suivant sur ce point les suggestions de Vološinov, elle propose un cloisonnement trop tranché entre le discours indirect rapporté (DIR) et le discours indirect libre (DIL) auquel Benveniste n'aurait peut-être pas donné son aval. Le passage cité ne permet certes pas d'avancer que son auteur aurait accepté des marques de discours (moi-ici-maintenant, donc une polyphonie) dans l'énonciation historique, mais on se demande s'il aurait refusé toute teinte de discours, toute <contagion stylistique> dans le discours indirect.

#### *il/elle comprit*

Contrairement à ce que donne à croire une lecture hâtive de Benveniste, il semble donc bien que le passé simple puisse exprimer une subjectivité. Dans le groupe des polyphonistes scandinaves, nous avons examiné cette question. Lors de ma lecture de l'ouvrage de Casseville, je me suis aperçu que dans sa fameuse diatribe: «Monsieur Mauriac et la liberté» Sartre se trompe lorsqu'il reproche Mauriac la phrase:

(2) *Elle* tendit les bras, voulut l'attirer contre elle, mais il se dégagea avec violence, et elle *comprit* qu'elle l'avait perdu [La Fin de la nuit ch. 7; III, p. 156 (Sartre, 1939 p. 44-45)]. *Elle* est Thérèse qui croit avoir perdu Georges (*l'*). Sartre parle de «la lucidité divine du romancier» (ib.). Que veut-il dire par là? Probablement il pense que le passé simple *comprit* signifie que l'auteur se porte garant de la vérité de l'énoncé. Mais cela est loin d'être certain: dans le roman de Mauriac, Thérèse n'a pas perdu Georges définitivement; elle le reconquerra à un autre niveau. *Comprit* au passé simple peut fort bien évoquer une erreur d'un personnage. Ainsi dans *Une Vie* de Maupassant, on lit:

(3) Elle voulut connaître son enfant! Il n'avait pas de cheveux, pas d'ongles, étant venu trop tôt, mais lorsqu'elle vit remuer cette larve, qu'elle la vit ouvrir la bouche, pousser des vagissements, qu'elle toucha cet avorton, fripé, grimaçant, vivant, elle fut inondée d'une joie irrésistible, elle *comprit* qu'elle était sauvée, garantie contre tout désespoir, qu'elle tenait là de quoi aimer à ne savoir plus faire autre chose. (Maupassant: *Une Vie* ch. 8; p. 129s.). Déjà ici, en lisant le morceau cité on se doute (et on découvre par la suite) que la maternité est loin de sauver la protagoniste. Comme l'a vu Banfield, (1982, p. 192) les verbes <factifs> au passé simple (savoir, connaître, comprendre etc.), ne garantissent pas la vérité (fictive) d'un énoncé (voir d'autres exemples dans Olsen 2002c, pp. 61 et 133s).

Dans l'exemple suivant tiré de la traduction de *Don Quichotte* par Viardot le *conoció* (perfecto, l'aoriste espagnol) est rendu par un *reconnut*, donc par un passé simple:

(4) quand l'inconnu se coucha, il fit résonner les armes dont il était couvert. À ce signe manifeste, don Quichotte *reconnut* que c'était un chevalier errant. S'approchant de Sancho, qui dormait encore, il le secoua par le bras, et, non sans peine, il lui fit ouvrir les yeux; puis il dit à voix basse:  
« Sancho, mon frère, nous tenons une aventure» (II, ch. 12).

Une traduction ne prouve pas l'entière acceptabilité d'une expression, la langue source pouvant influencer la langue cible, surtout quand les deux langues sont proches, comme les langues romanes. Il peut alors se produire une <attraction> d'une forme sur la forme de l'autre langue, analogue, mais pas identique; je donne donc encore un exemple, trouvé dans *Frantext*:

(5) Elle aussi, le regarda, éperdue, murmurant; «ah! C'est toi!» Il reprit, en remuant sa tête: «attends, attends, attends, je vas t'apprendre à fainéanter!» Que se passa-t-il en elle ? Elle sentit, *elle comprit* que c'était bien lui, le mort, qui revenait, qui s'était caché dans les plumes de cette bête pour recommencer à la tourmenter, qu'il allait jurer, comme autrefois. Maupassant: (*Le Noyé* T.2, p. 1256).

Dans ces usages du passé simple, on assiste donc bien à un mélange des voix, de celle de l'auteur et celle du personnage. De plus ces passés simples rendent ici une conscience réfléchie. Et on peut nier la compréhension à laquelle est arrivé le personnage, par un «mais elle/il s'aperçut plus tard de son erreur», ce qui distingue les verbes factifs de l'expression *il fallut* dont je parlerai sous peu. Il suffit peut-être de renvoyer ce problème au dictionnaire, ou *comprendre* et *savoir* pourraient s'expliquer: «arriver à une certaine compréhension, un certain savoir, vrai ou faux».

Pour une lecture standard, ces phrases au passé simple seraient discordantes; ils rendent la conscience subjective des personnages et ne rendent que cette conscience. Mais la discordance est culturelle et non pas linguistique. Dans des univers où la maternité serait une panacée, où se promèneraient des chevaliers errants, où les morts s'incarneraient dans des animaux, l'auteur pourrait assumer les paroles et les pensées des personnages.

Concluons à la modestie: Sartre croyait avoir pour lui la grammaire; Mauriac avait pour lui sa pratique d'auteur et, plus tard, la description des faits de langages lui ont donné raison.

### *Il fallut*

Sur un autre point, il se trouve que des faits sont venus contredire quelque peu ce qui avait paru une évidence tant à Ducrot qu'à moi-même. Dans l'extrait que voici, j'avais entièrement épousé les vues de Ducrot ; je me cite:

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

Le bourg était endormi. Les piliers des halles allongeaient de grandes ombres. La terre était toute grise, comme par une nuit d'été. Mais, la maison du médecin se trouvant à cinquante pas de l'auberge, *il fallut* presque aussitôt se souhaiter le bonsoir, et la compagnie se dispersa (*Madame Bovary*, II, ch. 2, p. 79).

As the doctor's house was only about fifty paces from the inn, the goodnights *had to be* exchanged almost immediately, and the company dispersed.<sup>2</sup>

Da das Haus des Arztes nur fünfzig Schritt vom Gasthof entfernt lag, *mußte* man sich schon sehr bald gute Nacht sagen, und die Gesellschaft trennte sich (Olsen 2002c, p. 121-122).

Ici aussi, le jeu entre le passé simple et l'imparfait a plus ou moins disparu dans les traductions dans les langues germaniques. Ce qui importe, c'est que Ducrot et Vuillaume s'accordent pour voir dans cet exemple une subjectivité. A propos de l'exemple cité, Ducrot note avec finesse qu'un récit impersonnel aurait utilisé «il lui fallut» à la place de «il fallut», et ici un «il leur fallut» aurait eu le même effet, plus impersonnel. Ducrot

---

<sup>2</sup> *World Classical Books*, Cd-rom. Traduit par J. Lewis May. Pareil en danois: «Men da lægens hus kun lå halvtredsindstyve skridt fra kroen, måtte de næsten straks sige hverandre godnat». (Hasselbalch, Copenhague; trad. N.J. Berendsen, ch. 11, p. 68). J'ai oublié la référence allemande.

parle «d'une sorte de discours indirect libre (beaucoup plus fréquent, et aux formes beaucoup plus souples qu'on ne le croit parfois)». Je rejoins pourtant Vuillaume pour refuser d'utiliser le terme de DIL. On ne peut pas, note ce dernier, mettre en doute la séparation, ajoutant par exemple «mais malgré cela la compagnie continua la promenade», ni ajouter «se dit-elle».³ (Olsen 2002b, p. 109). Voilà ma position antérieure.

Sous l'impression de l'évidence de la remarque de Ducrot, et concluant pour mon compte à la grande originalité de Flaubert (on ne prête qu'aux riches) j'eus l'idée de faire une recherche dans Frantext pour contrôler si Flaubert était le seul (ou presque) à utiliser la forme réduite, que je croyais rare; si en somme il avait des précurseurs de cet effet stylistique. Grande fut ma surprise en m'apercevant que la forme réduite semble bien plus fréquente que la forme pleine: *il lui/leur fallut*. Une recherche faite dans Frantext a donné les résultats suivants que j'inscris dans un schéma:

				sans subordonnées		
	pleine	réduite	total	pleine	réduite	total
17.-18. siècle fallut	1	38	39	1	34	35
% lui/leur	*2,56			2,86*		
17.-18. siècle fallait	0	27	27		6	6
% lui/leur	0			0		
% fallait	<b>40,91</b>		66	14,63*		41
19. siècle fallut	14	83	97	13	74	87
÷ lui/leur	14,43			14,94		
19. siècle fallait	22	221	243	18	167	185
% lui/leur	9,05			9,73		
% fallait	<b>71,47</b>		340	68,01		272
20.-21. siècle fallut	15	42	57	12	40	52
% lui/leur	26,32			23,08		
20.-21. siècle fallait	67	432	499	46	354	400
lui/leur	*13,43			11,25		
% fallait	<b>89,75</b>		556	88,50		452

Ce schéma enregistre les résultats trouvés le 3 avril 2007 dans la base non catégorisée de Frantext pour un corpus *roman*, respectivement 1600-1800, 1800-1900 et 1900-2007. Comme les textes tirés de romans d'avant 1800 ne semblent pas avoir été catégorisés, j'ai opté pour la base non catégorisée. Il s'agit des chaînes:

*il (lui/leur) fallut se/s'*): expression pleine.

*il fallut se/s'*): expression réduite.

*il (lui/leur) fallait (se/s')*): expression pleine.

<sup>3</sup> J'ajouterais maintenant que la remarque de Vuillaume garde sa valeur. Et, préciserais-je, on ne saurait pas non plus introduire un *fallut-il* ?. Pour être sûr, j'ai fait une recherche rapide dans Frantext (corpus: roman 1800-1900). Je n'y ai trouvé que 5 occurrences qui tous s'expliquent facilement: aucune de ces expressions n'est suivie du point d'interrogation; la teneur de la phrase n'est pas mise en question, mais reste un fait. *Fallut-il* est précédé par *aussi*, *encore*, ou *pourquoi*.

*il fallait (se/s')*: expression réduite.

J'ai ajouté le réflexif *se/s'* pour n'obtenir que des formes de *falloir* suivies d'un infinitif.<sup>4</sup>

La partie gauche donne le pourcentage d'imparfaits pour tous les résultats, celle de droite le même pourcentage, déduction faite des occurrences placées dans les subordinées. Les chiffres en caractères gras fournissent, pour chaque siècle, le pourcentage des imparfaits (*fallait*) par rapport au total: *fallait/fallut*; les chiffres en italiques indiquent pour chaque période le pourcentage de l'expression pleine par rapport au total. L'astérisque (\*) signale les résultats à noter.

Pour commencer par ce qui importe le moins à mon propos: les résultats confirment l'avancée de l'imparfait, chose déjà connue. Rappelons qu'en ancien français, le passé simple est la forme non marquée. Plus intéressant est le fait que pour la période 1600-1800 presque les deux tiers des imparfaits se trouvent dans les subordinées, alors que pour le XIX<sup>e</sup> siècle l'écart entre subordinées et principales est minime. Ce résultat a probablement partie liée avec l'avancée du discours indirect libre (DIL) ainsi que le proto-DIL. Ce terme commode indique un personnage qu'on suit et dont on adopte la perspective. Souvent on ne peut pas trancher la question de savoir qui pense et perçoit, de l'auteur ou du personnage; (voir Olsen 2002c, p. 36s.)

Venons en à l'essentiel. J'avais donc accepté comme l'évidence même la remarque citée de Ducrot. Or, l'expression <pleine>: *il lui/leur fallut/fallait se/s'...* n'est pas la plus fréquente et, qui plus est, elle est moins fréquente dans la langue classique que dans celle des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles où elle gagne du terrain: de la période classique au XX<sup>e</sup> siècle le taux est multiplié par dix, progressant de 2,56 à 26,32.

Comment expliquer ce résultat ? Tout d'abord on peut proposer le proto-DIL. Il se trouve que dans les textes anciens (ancien et moyen français et période classique), il existe un accord entre auteur, lecteur et personnage. En exagérant à peine, on pourrait le résumer ainsi: tout le monde est au courant de tout. Pourquoi donc mettre des pronoms? L'expression réduite étant la plus fréquente, c'est l'expression pleine qu'il faudrait expliquer.

Pourrait-on expliquer son avancée par une rétroaction de la grammaire scolaire sur l'usage des écrivains? Un tel effet n'est pas rare; en danois, ma langue maternelle, on en trouve plusieurs exemples, et probablement en français aussi, ainsi la fameuse règle des participes ou la règle qui veut qu'on évite le passé simple pour un événement qui a eu lieu moins de vingt-quatre heures avant le temps de l'énonciation.

Cette règle grammaticale <chronométrique> m'a toujours inspiré la plus grande méfiance, et Weinrich (2001, p. 243-251) a abondamment montré qu'au temps de Vaugelas, son auteur, elle n'était pas observée dans <le bon usage>. L'impression de Ducrot (et la mienne) s'expliquerait ainsi par l'enseignement reçu. Mais cette explication est-elle suffisante ? À mon sens elle laisse à désirer.

Reste à voir si l'expression pleine est utilisée pour créer une distance, pour éviter la collusion entre personnage et auteur, ce qui n'exclut pas l'explication par la grammaire scolaire; les deux peuvent agir en synergie. Chose curieuse, Flaubert – qui vénérât la grammaire – utilise généralement l'expression réduite, sans *lui/leur*, mais dans *Salammbô* il met l'expression pleine dans un contexte qui aurait admis l'expression réduite:

---

<sup>4</sup> J'avais cherché dans Frantext plusieurs expressions, ainsi: *il (lui/leur) fallut &q(0,7) &?(se/s') &e(g=Inf)* donc une chaîne qui admet une distance de 7 mots entre *fallut* et un infinitif dans laquelle *se/s'* est facultatif. Mais comme les textes avant 1800 ne semblent pas être catégorisés et que d'ailleurs la distance admise de 7 mots donne trop de <bruit>, je me suis rabattu sur une recherche plus simple et suffisante à mon propos.

(7) Ils (Spendius et Mathô) en avaient jusqu'au ventre. Bientôt ils chancelèrent et il *leur fallut* nager. Leurs membres se heurtaient contre les parois du canal trop étroit. L'eau coulait presque immédiatement sous la dalle supérieure ; ils se déchiraient le visage (ch. 4, p. 74). Flaubert veut probablement dans ce roman réduire l'identification avec les personnages, d'où l'utilisation de l'expression réputée correcte qui crée une distance, alors qu'un *il fallut* aurait peut-être invité à l'identification avec les deux protagonistes. Dans ce roman, Flaubert réduit également l'emploi d'autres moyens stylistiques propres à créer l'identification entre lecteur et personnage, ainsi les points d'interrogation et d'exclamation (voir Olsen 2003a).

Il faut encore se demander pourquoi l'expression pleine peut créer une distanciation. Probablement parce que le DIL et, dans une moindre mesure le proto-DIL ont une préférence pour le <code réduit> (restricted code). Le personnage sait bien s'il s'agit de lui. En l'occurrence on pourrait objecter: le lecteur aussi, mais l'(hyper)correction serait un effet visé par l'auteur qui opérerait donc une rupture pour le lecteur qui a tendance à se placer dans le proto-DIL, à partager le point de vue du personnage-guide.

L'expression pleine serait donc le terme marqué, alors que l'expression réduite est plus ouverte à un emploi subjectif, à un proto-DIL. Chronologiquement il n'y a donc pas réduction mais ajout; c'est le développement de l'expression pleine qui serait tardive, secondaire, et il faut, sur ce point, admettre que Flaubert ne fait que suivre une tendance générale. ~~On ne prête qu'aux riches.~~

Le grand styliste qu'est Flaubert obtient un grand rendement de l'expression pleine utilisée en synergie avec d'autres effets pour créer une distanciation, mais on ne saurait généraliser à partir d'un chef-d'œuvre: en parcourant les autres occurrences de l'expression pleine je n'ai pas l'impression qu'elles se distinguent beaucoup des expressions réduites.

#### *Parenthèse sur Zola*

Ici encore je tombe sur un fait inattendu que je m'empresse de signaler aux spécialistes: pour *il fallut* + l'expression pleine, 8 résultats sur 14, donc plus de la moitié, proviennent des romans de Zola (contre seulement 9 sur 83 (10,84%) pour *il fallut*, pourcentage plus voisin à ce qu'on pouvait attendre, puisque le corpus *Romans de Zola* constitue 11,4% (3.574.732 mots) du corpus *Romans du XX<sup>e</sup> siècle* (31.358.587 mots). Toutes les occurrences de l'expression pleine, sauf une, sont postérieures à 1880.<sup>5</sup> Elles datent donc d'une période où Zola a commencé à développer l'usage du DIL. Seulement une telle explication est infirmée par le fait que c'est également le cas des 8 résultats de *il fallut*). Et pourquoi l'emploi de l'expression pleine aurait-elle accompagné le développement du DIL? Il faut raison garder.

Vu le nombre réduit des occurrences trouvées chez Zola, ce calcul n'atteint pas un niveau suffisant de signification statistique. Pour contrôle voici la recherche d'une chaîne plus étendue, dans le même corpus, mais dans la version catégorisée: *il (lui/leur) fallut* + *?(se/s')* + *infinitif*, c'est-à-dire *fallut* suivi d'un infinitif précédé facultativement de *se/s'*. Elle donne 35 occurrences pour Zola, sur un total de 65, donc pratiquement la même proportion. Il semble donc bien que Zola se distingue par ce trait. Faut-il passer de l'étude du style d'époque à celle du style d'auteur?

On pourrait considérer Zola un peu comme autodidacte et donc peut-être plus respectueux devant la grammaire. Cette explication vaut ce qu'elle vaut, c'est-à-dire peu de chose; jusqu'à ce

---

<sup>5</sup> Frantext offre pourtant 6 romans (sur 22) avant *L'Assommoir* (où l'utilisation du DIL explose), de 1877: *La Fortune des Rougon* 1871, *La Curée* 1872, *Le Ventre de Paris* 1873, *La Conquête de Plassans* 1874, *La Faute de l'Abbé Mouret* 1875, *Son Excellence Eugène Rougon* 1876. Or, ces six romans ne contiennent aucune occurrence de l'expression pleine.

qu'une meilleure idée se présente ce résultat n'est pas loin de constituer un fait brut.

### Le DIL dédoublé

Il existe des cas où une perspective se surimpose à une autre. Je part d'un fait bien connu: nous distinguons la voix de l'auteur de celle des personnages. C'est chose facile pour le DDR, le DIR et, en partie pour le DDL, mais le DIL ne se distingue pas toujours facilement de la voix de l'auteur,<sup>6</sup> ainsi dans un passage cité par Lerch (1928, p. 464s.) et déjà commenté par Lips (p. 190 s.). J'ajoute au début et à la fin quelques lignes. C'est Madame Arnoux qui parle:

(8) Et elle (Mme Arnoux) lui parla de l'endroit qu'elle habitait. C'était une maison basse, à un seul étage, avec un jardin rempli de buis énormes et une double avenue de châtaigniers montant jusqu'au haut de la colline, d'où l'on découvre la mer.

– «Je vais m'asseoir là, sur un banc, que j'ai appelé: le banc Frédéric.» (*L'Éducation sentimentale* III, ch. 6, p. 420).

Lerch, qui ne reproduit pas la première phrase, veut que ce soit l'auteur qui parle directement à partir de *C'était* jusqu'aux guillemets. Comme il y a mise en position de discours de Mme Arnoux, cette lecture me semble moins probable. Il me semble préférable, mais non contraignant, d'entendre la voix de Mme Arnoux. Le DIL que je propose n'est donc que probable, mais non pas décidable. La voix de l'auteur se confond avec celle de son personnage. C'est pour des cas pareils que j'ai proposé le terme de proto-DIL.

On peut proposer une autre lecture encore: Lerch parle de <Einfühlung> de l'auteur, ce qui touche juste, mais pourquoi ne pas parler de l'empathie d'un personnage pour les paroles d'un autre, de Frédéric qui visualiserait, en écoutant, ce que lui dit Madame Arnoux, son grand amour, qui lui décrit l'endroit où elle vit? Il s'agirait ici d'un DIL de pensée formé sur des paroles. Le DIL peut, on le sait, rapporter des paroles, des pensées et des sensations (Olsen 2002c, p. 51ss), mais également les paroles, pensées ou sensations d'un personnage reflétées par un autre, de façon mentale.<sup>7</sup>

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

(9) Otto hörte Marias Stimme; sie *sei* gekommen, ihn zu besuchen. (Otto sentit la voix de Marie. *Elle* était venue le voir!)

Otto hörte Marias Stimme. Sie *war* gekommen, ihn zu besuchen.

(Otto sentit la voix de Marie. *Elle* était venue le voir).

Dans le premier cas; *Sie sei gekommen, ihn zu besuchen*, on entend la voix de Marie directement (mais avec Otto, évidemment, qui l'entend

---

<sup>6</sup> Il en est de même pour le DDL si le temps utilisé est le même que pour le discours d'auteur, si p. ex. les deux sont au présent.

<sup>7</sup> J'ai étudié ailleurs le cas particulier du DIL où un personnage résume (mentalement) les idées d'un interlocuteur présent (2002, p. 133ss et 2002c, p. 81ss). La citation suivante est prise d'une conversation entre les amants Kyo et May. Je me permet d'interpréter le silence de Kyo comme un «tu es un autre». Ici ce *tu* est rendu par un *je* dans la reprise mentale de May des paroles de Kyo:

— Reconnaître la liberté d'un autre, c'est lui donner raison contre sa propre souffrance, je le sais d'expérience.

— suis-je «un autre», Kyo ? Il se tut, de nouveau.

— [catalyse: oui, tu es un autre]

Oui, en ce moment, elle était un autre. Quelque chose entre eux avait été changé (Malraux: *La condition humaine*, IV<sup>e</sup> partie, p. 238).

Puisque Kyo reste silencieux, May ne rapporte pas ses paroles, elle s'imagine sa pensée.

aussi). Dans le deuxième cas on assiste à son résultat dans la conscience de Otto: *Sie war gekommen, ihn zu besuchen*, (voir Olsen 2002, p. 76)..

Voici donc en gros ma thèse, peut être triviale, mais souvent oubliée dans l'ardeur des discussions: une focalisation n'exclut pas toujours une autre.

### Mérimé

Je voudrais maintenant revenir sur un texte qui a fait couler beaucoup d'encre.

(10) C'était peut-être la première fois qu'un désir manifesté par le colonel eût obtenu l'approbation de sa fille. Enchanté de cette rencontre inattendue, il eut pourtant le bon sens de faire quelques objections pour irriter l'heureux caprice de miss Lydia. En vain il parla de la sauvagerie du pays et de la difficulté pour une femme d'y voyager: <sub>1</sub>[elle ne craignait rien; elle aimait par-dessus tout à voyager à cheval; elle se faisait une fête de coucher au bivouac;] <sub>2</sub>[elle menaçait d'aller en Asie Mineure. *Bref*, elle avait réponse à tout,] <sub>3</sub>[*Car* jamais Anglaise n'avait été en Corse; donc elle devait y aller]. <sub>4</sub>[Et quel bonheur, de retour dans Saint-James's-Place, de montrer son album! « Pourquoi donc, ma chère, passez-vous ce charmant dessin? - Oh! ce n'est rien. C'est un croquis que j'ai fait d'après un fameux bandit corse qui nous a servi de guide. - Comment! vous avez été en Corse?... »]] (Mérimé: *Colomba*, p. 4). Bally (1912, II, p. 600) fait remarquer que «en rétablissant le style direct, on obtiendra: *Je ne crains rien; j'aime par-dessus tout à voyager à cheval; je me fais une fête de coucher au bivouac*. Mais il est impossible que la jeune fille ait ajouté: *Je menace d'aller en Asie Mineure*.». Sans doute, mais on reste plus réticent, lorsque Bally veut expliquer l'imparfait *menaçait* par l'attraction. Bally a déjà introduit l'attraction pour expliquer l'imparfait des incises par une construction *ad sensum* (p. 599).

D'après Bally, «Le style indirect libre a pour effet d'étendre son action en dehors de l'énoncé des paroles ou des pensées, sur le verbe introducteur lui-même; par une sorte de construction *ad sensum*, ce verbe est attiré par les verbes de l'énoncé et se met au même temps qu'eux.». A parcourir les exemples donnés, je trouve pourtant peu de chose qui ne s'explique pas par la grammaire scolaire.

Dans (11) l'imparfait du verbe déclaratif ne s'expliquerait, d'après Bally, que par l'attraction. Mais pourquoi ne pas voir dans *disait* un simple développement de *acheva son rapport*: la description de sa teneur, rôle important de l'imparfait?()

11) L'éclaireur acheva son rapport: L'ennemi, disait-il, en terminant, sera là dans deux heures (ib. p. 599). De même (12) et (13) n'ont rien d'étonnant:

(12) L'éclaireur acheva son rapport: il annonçait que l'ennemi serait là dans deux heures (ib.).

(13) L'éclaireur lut la fin de son rapport où il était annoncé que l'ennemi serait là dans deux heures.(ib.). Opérer avec les deux plans de la grammaire scolaire, un plan au passé simple qui donne la charpente de l'action et un plan à l'imparfait qui explique, décrit, développe, me paraît plus simple. Cela vaut pour les nombreux exemples de Bally, dont un seul suffira:

(14) Elle *composa* des vers pour Charles XII: elle *introduisait* les dieux de la Grèce, qui tous louaient les vertus de Charles (1912, p. 600). *introduisait* développe simplement le contenu ou les circonstances de la composition. On pourrait remplacer la phrase: «elle introduisait», par «elle avait des difficultés à se rappeler la mythologie grecque».

Revenons à Mérimé. Lorck (1921, p. 32s) a beau jeu de qualifier l'explication proposée par Bally de «parangon de formalisme linguistique». Il voit bien la difficulté dans le *elle menaçait*, qu'il transcrit en direct, traduisant la menace fait à son père par: «si tu n'accède pas à mon désir, j'irai en Asie mineure». Puis, ce qui est nouveau et intéressant, il introduit un témoin qui

résumerait la scène, paroles et langage gestuel de Miss Lydia, synthétisant le tout en un *elle menace*.<sup>8</sup> Sans reprendre la discussion terminologique, on peut retenir un point important: un DIL de pensée, formé sur un DIL de paroles, n'est pas tenu à reprendre les paroles (supposées prononcées) *verbatim* (cela vaut pour tous les DIL), mais peut très bien les transformer et même les résumer, alors qu'un DIL ne saurait s'autorésumer que dans des circonstances particulières. Un DIL de pensée peut donc être formé d'expressions non prononçables par le sujet de ce DIL. Miss Lydia a poursuivi son petit discours et le lecteur n'en prend connaissance que par un résumé: *elle menaçait*.<sup>9</sup> Je retiens la suggestion précieuse du témoin. Or qui est ce témoin?

E. Lerch (p. 466-467) qualifie de *Erlebte Rede* (DIL) *craignait, aimait et faisait*, alors que *menaçait* serait <description>, autre suggestion à retenir, j'y reviendrai.<sup>10</sup>

On note tout d'abord qu'un passé simple *menaçait* n'est pas le temps naturellement attendu, comme le semble vouloir Bally (puisqu'il considère l'imparfait comme une anomalie). Le passé simple changerait le sens: *menaçait* résume les gestes et paroles de Miss Lydia laissées à l'imagination du lecteur; *menaçait* introduirait un nouvel acte, une nouvelle prise de paroles de Miss Lydia, résumé par l'auteur.

Lorck voit, je l'ai dit, dans ce cas de <erlebte Rede> (DIL), qu'il s'agit d'une résonance des paroles dans une autre conscience, donc d'un discours redoublé. Et puisque Lorck construit une conversation entre Miss Lydia et son père, c'est bien celui-ci qui est pour lui le témoin. Poncharal (1998, p. 6s.) met les points sur les i: le témoin est le colonel, père de Lydia.

Ce fut également notre conclusion lors d'une discussion dans le groupe des romanistes scandinaves. Je reprends ici ce petit problème laissé en friche. La lecture de Poncharal est juste, mais est-elle la seule possible, et rend-elle compte de tout le passage? Plaçons le colonel comme observateur et relisons: on a une première parenthèse crochues: les paroles de Miss Lydia en DIL, adressées au colonel. Puis viennent (deuxième parenthèse) de nouvelles paroles de Miss Lydia, non citées mais résumées dans la conscience du colonel comme des menaces. Cela vaut également pour: «elle avait réponse à tout,»; c'est encore le colonel (et par son entremise l'auteur) qui abrège et commente les paroles de Miss Lydia. Nous sommes ici passés d'un DIL de paroles, écoutées par le colonel (celles de Miss Lydia) à un DIL de pensées, celles du colonel (Miss Lydia ne dit pas: «J'ai réponse à tout»).

Mais le *bref*, pose un petit problème: le colonel peut se dire: «elle a réponse à tout», mais peut-il *se* dire: «*bref*, elle a réponse à tout»? Précisons: il peut le dire (à un autre et peut-être ses paroles pourraient-elles être rapportées en DIL, mais il ne peut pas *se le dire* (à lui même).

---

<sup>8</sup> De plus Lorck cherche par cette analyse de justifier son terme <erlebte Rede> (discours vécu), plutôt que <gehörte Rede> (discours entendu).

<sup>9</sup> Jusqu'ici je suis d'accord. Quand par contre Lorck propose qu'un témoin répondrait à la question: «qu'a dit Miss Lydia», non pas: «elle a dit qu'elle irait en Asie Mineure», mais: «elle a dit qu'elle menaçait d'aller en Asie Mineure» (sic, p. 33), je ne comprends plus. Le *menaçait* n'est pas à sa place ici. C'est même un abus de langage (alors que la phrase de Mérimé est impeccable).

<sup>10</sup> Lerch renvoie à Spitzer (1928 p. 330) qui, lui aussi, considère *menaçait* comme du récit, alors que, c'est un élément nouveau, *si on ne la suivait pas* (l'expression ne figure pas chez Mérimé!) serait imitation, de même qu'on peut insérer [entre guillemets] dans le texte du récit des paroles isolées que le sujet parlant a utilisées. Spitzer décrit ici ce qui a été adopté sous le terme de «contagion stylistique». Mais, en l'occurrence son explication pose un problème, car *si on ne la suivait pas* ne présente aucun marquage stylistique comme appartenant à un idiolecte, il n'y a pas de <contagion stylistique>, l'expression pourrait donc tout aussi bien rendre les pensées du colonel. (Contrairement à l'exemple cité par Spitzer, pris chez Dostoïevskij, ou dans un récit de style normal on trouve l'expression *blanc-bec*).

Or ici le colonel ne parle pas, il perçoit les paroles de sa fille, puis il résume en pensée son comportement. Le colonel aurait bien pu se dire (en DIL): «en somme, elle avait réponse à tout». Avec *bref* le locuteur déclare qu'il abrège un énoncé; avec *en somme*, par contre, qu'il résume ce qui précède, souvent sous forme de conclusion (cf. l'italien <tutto sommato> ou l'<addition> est plus clairement exprimée). *En somme* peut fort bien intégrer le DIL.

#### Parenthèse sur *bref*

Pour *bref*, c'est plus compliqué.<sup>11</sup> Dans l'exemple en examen, son intégration dans le DIL me semble impossible. La raison en est peut-être que *bref* se rapporte à l'expression (au sens de Hjelmlev), alors que la plupart des autres connecteurs se rapportent au contenu.

Mais *bref* peut s'intégrer dans un DIL qui rapporte des paroles où ce connecteur figure. Ainsi dans l'exemple suivant, à condition qu'on le modifie légèrement.

(15) Dans cette lettre, Bertet accusait sa femme et le jeune Anglais de chercher à l'éliminer. Thérèse l'avait obligé à signer une assurance qui ferait d'elle une veuve millionnaire s'il venait à disparaître. *Il prétendait* avoir déjà par deux fois échappé par hasard à des accidents organisés par eux et qui auraient dû être mortels. *Bref* il avertissait sa soeur que s'il mourait accidentellement, il s'agirait d'un assassinat dont Thérèse et son amant seraient les auteurs (Michel Tournier: «Théobald ou Le crime parfait» *Le Médiocre amoureux*, p. 87). Ici c'est *il prétendait* qui coupe le DIL. Avec *bref* l'auteur ne fait que garder la parole qu'il a (re)prise avec *Il prétendait*. Sans le *bref*, on serait retourné au proto-DIL.

On sait aussi que le DIL de parole et le DIL de pensée diffèrent sur quelques points. Le DIL de parole est peut-être compatible avec *bref*, mais le DIL de pensée ne l'admet guère. Je reprends, sous forme abrégée et modifiée, la citation 15:

(15a) Dans cette lettre, Bertet accusait sa femme et le jeune Anglais de chercher à l'éliminer. Thérèse l'avait obligé à signer une assurance qui ferait d'elle une veuve millionnaire s'il venait à disparaître. Il avait déjà par deux fois échappé par hasard à des accidents organisés par eux et qui auraient dû être mortels. *Bref*, s'il mourait accidentellement, il s'agirait d'un assassinat dont Thérèse et son amant seraient les auteurs. [Hélas! Il avait d'autres reproches à faire à ces deux filous!]. J'ai ajouté entre crochets quelques paroles pour suggérer que le DIL continue après *bref*. Dans cette version le *bref* pourrait appartenir au texte rédigé de Bertet: «Bref, si je meurs...»?

C'est un peu comme le rapport entre conscience immédiate et conscience réfléchie: la conscience ne peut se poser comme objet d'elle même sans changer de statut: on ne peut pas <penser bref> mais on peut bien <parler bref>.

---

<sup>11</sup> *Bref* se distingue sur ce point des adverbiaux d'énonciation, qui semblent facilement intégrables dans le DIL. Notons aussi qu'il ne peut pas être postposé:

\*Elle avait réponse à tout, bref  
mais:

Elle avait réponse à tout, somme toute.

L'expression est stylistiquement peu heureuse, mais grammaticaleme correcte.

V. pour les adverbiaux d'énonciation Nølke 1993 et 2001. Et voici un *franchement* qui pointe plutôt vers un DIL qui disparaîtrait si on le remplaçait par *bref*:

Là-dessus Phocion rêve à son livre de Télémaque. *Franchement* il étoit un peu dérouté, et ne savoit comment faire pour donner autant de conseils et d'enseignemens à son lieutenant, que Mentor en avoit donné à son Idomenée. Que diantre, disoit-il, cet homme n'a point de villes... Marivaux: *Le Télémaque travesti*, livre 9, p. 859.

Le *franchement* pourrait bien rendre le contenu de la conscience de Phocion qui s'avoue les difficultés à suivre l'exemple des grands personnages mythiques, alors qu'un *bref* serait de façon univoque attribué à l'auteur.

*Bref* ne peut donc pas intégrer un DIL de pensées, mais c'est parfois possible pour un DIL de paroles. Est-ce possible toujours? Supposons, dans une autre transformation de l'exemple de Tournier, que l'auteur rapporterait en DIL les paroles de Bertet, commençant par: «Durant cette entrevue, Bertet avait dit que...». Dans ce DIL de paroles prononcées, et non fixé sur le papier, le *bref* me semble problématique; il marquerait une sortie du DIL, un signe (faible) de clôture, indiquant que l'auteur reprend la parole.

Chez Mérimé par contre le *bref* ne se rapporte pas à des paroles citées (il n'y en a pas), mais aux paroles mêmes de l'auteur, au premier niveau d'énonciation du texte. Si Miss Lydia avait poursuivi par: «Si tu n'accède pas à mon désir, je te quitterai à jamais; *bref* j'en ai assez», nous serions ramenés au problème posé par l'exemple transformé de Tournier: le *bref* aurait peut-être pu se rapporter à des paroles, mais le colonel aurait-il pu les rendre en DIL: «bref, elle en avait assez»? J'insiste sur mon *peut-être*. *Bref* me semble toujours un peu réfractaire au DIL. Reste donc le doute: les expressions que j'ai construites sont bizarres et mes recherches dans Frantext n'en ont pas fourni d'exemples convaincants.

*Bref* porte sur l'expression, ce qui suppose un interlocuteur (le lecteur en est un). Dans la pensée le moment illocutoire n'est certes pas absent (l'origine du monologue intérieur est peut-être dialogique, voir Scholes & Kellogg: 1966, pp. 178ss), mais il le porte ne pas sur l'expression. Même en DIL de parole, *bref* est problématique, mais en DIL résumant un texte écrit, *bref* est acceptable. Ma faible conclusion de cette partie est que les expressions construites qui clochent donnent à réfléchir!

Reprenons le texte de Mérimé; le colonel garde-t-il donc la fonction de personnage-guide, et, partant, de focalisateur? Rien n'est moins sûr. Déjà le *bref* l'a destitué. Et qui est le raisonneur du *car* (troisième parenthèse)?

Le *car* donne le motif du désir d'aller en Corse: pouvoir se vanter d'avoir été dans un endroit vraiment exotique, hors du traditionnel circuit du <voyage d'Italie>. On peut donc attribuer cette motivation à Miss Lydia; mais parle-t-elle à haute voix ou bien, le texte rend-il ses pensées; et, dans cette dernière hypothèse, ces pensées sont-elles rendues par le colonel ou bien directement par l'auteur?

Dans la première hypothèse on peut comprendre le DIL comme la transformation d'un DIL de parole; «je veux aller en Corse» repris par le colonel par; «elle veut aller en Corse». S'il s'agit d'un DIL de pensée, le colonel peut certes reconstruire les pensées de sa fille, mais ce père qui doit connaître sa fille, pourrait également faire directement une analyse psychologique de celle-ci, et la pensée serait la formulation d'un état psychologique vague. Or le colonel est-il fin psychologue? Maîtrise-t-il à un tel point l'ironie (qui se poursuit dans la quatrième parenthèse)?

Les mêmes problèmes se posent pour la quatrième parenthèse, mais il me semble encore moins probable que le colonel reconstruise ici les pensées de sa fille y compris le dialogue en discours direct libre. La phrase «et quel bonheur...!» deviendrait dans cette hypothèse carrément ironique. On pourrait à la rigueur supposer que Miss Lydia continue de développer devant le colonel son désir de se vanter devant ses amies londoniennes, mais n'est-il pas beaucoup plus probable qu'elle se livre à une rêverie silencieuse rapportée sur le mode ironique par l'auteur ?

Dans ce dernier cas l'auteur reprendrait ses fonctions pour mettre en scène directement les rêveries de Miss Lydia, sans l'intermédiaire du colonel. Retenons donc le colonel comme personnage-guide et laissons lui la conscience dédoublée des paroles de sa fille (indéniablement prononcées dans la première parenthèse et, sous forme moins précisée dans la deuxième), mais il n'est guère possible de garder le colonel comme sujet d'un DIL de pensée jusqu'à la fin de l'exemple.

La citation finie, le texte fait un saut temporel; la suite n'apporte donc pas d'éléments pertinents pour cette mini-analyse qui a eu pour but de montrer combien il est difficile ici de trancher avec toute certitude et, qui plus est, que le lecteur littéraire n'a pas besoin d'opérer ces distinctions théoriques. Souvent, quand les points de vues ne sont pas discordants, une focalisation n'exclut pas l'autre. Si le texte n'opère pas ces distinctions, c'est parfois qu'il ne faut pas le faire.

### *Queffélec*

Il peut être intéressant de poursuivre un peu l'examen de *menacer*. Une recherche dans Frantext de *menaçait* a donné quelques résultats intéressants. L'exemple suivant tiré d'*Un recteur de l'île de Sein* d'Henri Queffélec a besoin de quelques mots d'introduction. L'action se passe durant l'Ancien Régime. Thomas est sacristain de l'île de Sein, qui n'a plus de curé, mais il assume déjà, sans être ordonné, certaines des fonctions d'un prêtre. René lui a demandé une absolution par avance: il veut tuer sa mère. Thomas a refusé, mais il lui a dit qu'il peut la tuer et puis recevoir l'absolution ensuite, si Dieu ne l'aura pas déjà puni. Son intention est évidemment de le dissuader du meurtre. Comme on le verra ici, Thomas revient sur cette promesse inconsidérée. J'ajoute que l'auteur est réputé pour sa reproduction du monologue intérieur de ses personnages.<sup>12</sup>

(16) Quelques jours plus tard, au milieu de la nuit, René frappait à la cure. La karabassen [la bonne du curé] lui demanda ce qu'il voulait. Il ne répondit rien, <sub>1</sub>[il craignait que les gens du village ne l'entendissent.] Dès qu'elle eut ouvert la porte, il bondit, il grimpa l'escalier noir sans enlever ses sabots et fonça dans la chambre. Ils s'entretenaient dans l'obscurité, Thomas par précaution, multipliant les signes de croix ; <sub>2</sub>[n'était-ce pas un revenant qui lui sautait dessus? Un puni de Dieu qui allait le punir à son tour...] <sub>3</sub>[la mère avait été fichue à l'eau, une pierre au cou, dans le raz de Sein. Personne n'avait pu rien voir ni rien entendre. Des goélands peut-être, pas des hommes... René Le Berre haletait. Il avait cru distinguer le fantôme de sa mère sur un rocher de l'île, alors qu'il manoeuvrait pour entrer dans le port. Il frissonnait. L'absolution lui rendrait son courage...] <sub>4</sub>[mais Thomas n'osait plus l'absoudre. Il s'était trop avancé l'autre jour, pareil crime demeurait abominable. Si l'on se débarrassait ainsi d'une mère, on pourrait à l'avenir tuer n'importe qui... le pêcheur était suffoqué:] <sub>5</sub>[son camarade manquait à sa promesse!] <sub>6</sub>[Et il menaçait de le tuer lui-même.] Thomas ne céda pas, et, après avoir fourré sa tête dans le lit clos et haleté quelques minutes, René Le Berre se sauva brusquement,[...] (Queffélec, p. 168).

Au début de la citation, c'est René qui est le personnage-guide. La parenthèse 1 donne en proto-DIL ses pensées, à moins que ce ne soit une interprétation de la servante, ou une simple analyse psychologique de l'auteur. Au fond, peu importe: une lecture n'exclut pas l'autre.

La parenthèse 2 rend les pensées de Thomas, lui aussi un primitif qui a peur d'un revenant possible. L'assassin aurait reçu la punition qu'il a évoquée devant lui.

La parenthèse 3 ne donne que la teneur des paroles de René réfléchies dans la conscience de Thomas. René n'a probablement pas dit *verbatim*: «j'ai cru distinguer...», il s'est probablement exprimé de façon plus confuse, mais un «il a cru distinguer» rend compte de son récit dans la conscience de Thomas. De même le DIL de pensées intègre sans difficulté les gestes de l'interlocuteur (le halètement de René etc.), ses paroles et leur interprétation (l'usage du nom propre au lieu du pronom rend moins probable la supposition que René aurait lui-même une conscience réfléchie de son halètement, possibilité qu'aurait laissée ouverte l'utilisation du pronom *il*).<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> (cf. Jacques Lecarme: «Queffélec, H.» in *Universalis* 11).

<sup>13</sup> Banfield voudrait que dans la pensée ou le discours représentés, la conscience, le SOI, soit représenté, non pas par un nom propre mais par un pronom:

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

D'après Banfield, le nom propre serait conciliable avec le reportage de la conscience irréfléchie, très proche de mon proto-DIL) p. 206 ss.).

La parenthèse 4 donne la décision de Thomas suivie d'un rappel de la promesse inconsiderée et d'une justification. La parenthèse 5 rapporte une brève réplique de René: «tu manques à ta promesse», mais plutôt réfléchi par Thomas puisqu'elle est relié à la suite (parenthèse 6) par le connecteur *et*, et que *menaçait* indique que c'est Thomas qui résume comme des menaces la teneur des paroles suivantes de René.

De toute évidence Thomas est le personnage-guide par lequel le lecteur perçoit l'incident dramatique. Et contrairement au passage tant discuté de *Colomba*, Thomas reste personnage-guide pendant toute la scène (sauf le tout début).

## Conclusion

Les exemples analysés ne permettent guère une généralisation à l'emporte-pièce. Toutefois par son double ancrage énonciatif le DIL introduit ce flou qu'ont noté nombre de chercheurs; il pourrait être prédisposé au doublage: les voix de l'auteur et du personnage peuvent se confondre; il en va de même des voix des personnages: ainsi le DIL peut-il rendre, non seulement les répliques d'un personnage (DIL de premier degré), mais également – et simultanément – la répercussion de ces paroles dans la conscience d'un autre personnage, donc des paroles réfléchies dans une conscience (DIL de pensée de second degré). Ce second personnage peut également résumer les paroles du premier. Il assume ainsi un peu le rôle d'auteur.

Si les études littéraires s'arrêtent souvent sur les effets de sens, la linguistique peut – parfois – proposer des instruments pour les analyser, ainsi la linguistique modulaire proposée par Henning Nølke. Dans les textes littéraires modernes, abonde le flou, le fondu. J'ai proposé ici trois cas particuliers traités de façon provisoire, mais qui montrent les possibilités qu'offre une approche interdisciplinaire.

## Bibliographie

- Bally, C. (1912); «Le style indirect libre en français moderne» *In Germanisch-romanische Monatsschrift* IV, pp. 549-556 et 597-606.
- , (1914): «Figures de Pensée et Formes Linguistiques» *In Germanisch-romanische Monatsschrift* VI, p. 405-22 et 456-489.
- Benveniste, É. (1966): “Les Relations de temps dans le verbe français”. *In Problèmes de linguistique générale*. Gallimard, Paris, pp. 237-250.
- Casseville, C. (2006): *Mauriac et Sartre; le roman et la liberté*. L'Esprit du Temps, Le Bouscat.
- Flaubert, G. (1971): *Madame Bovary*. Classiques Garnier, Paris.
- , (1961): *Salammô*. Classiques Garnier, Paris.
- , (1964): *L'Éducation sentimentale*. Classiques Garnier, Paris.
- Fløttum, K. (2000): «La dimension énonciative dans les typologies textuelles» *In Actes du XIVe Congrès des Romanistes scandinaves*. Stockholm 10-15 août 1999. cd-rom.
- Jansson, K. (2006): *Saisir l'insaisissable. Les formes et les traditions du discours indirect libre dans les romans suédois et français*. *Acta Wexionensia* Nr. 86. Växjö University Press.
- Lerch, E.: «Ursprung und Bedeutung der sog. <erlebten Rede> (<Rede als Tatsache>)» (1928). *In Germanisch-romanische Monatsschrift* XVI, pp. 459-478.
- Lips, M. (1926): *Le Style indirect libre*. Payot, Paris.
- Lorck, E. (1921) : *Erlebte Rede*. Heidelberg.
- Malraux, A. (1946): *La Condition humaine*. Gallimard, Paris.
- Marivaux (1972): *Le Télémaque travesti*. *In Œuvres de jeunesse*. Éd. de la Pléiade, Paris.

- Maupassant, G. de (1988): *Contes et nouvelles I-II*. Bouquins, Laffont, Paris.
- Mauriac, F. (1978-85): *œuvres romanesques et théâtrales complètes I-IV*. Jean Petit (éd). Éditions de la Pléiade. Gallimard, Paris.
- Maupassant, G. de (1962): *Une Vie*. Le livre de poche, Paris.
- Mérimé, P. de (1865): *Colomba*. Charpentier, Paris.
- Nølke, H. (1993): *Le regard du locuteur*. Éditions Kimé, Paris.
- , (2001): *Le regard du locuteur 2. Pour une linguistique des traces énonciatives*. Éditions Kimé, Paris.
- Nølke, H. & Olsen, M. (2003): «Le passé simple subjectivisé ». Colloque: *Temps verbal et contexte*. Montpellier mai 2002. In Jacques Bres (éd), *Langue Française. Temps et co(n)texte*, pp. 75-86.
- Olsen, M.: on peut consulter les références marquées par l'astérisque (\*) sur la page:  
<http://akira.ruc.dk/~Michel/>
- \*—, (2000); (avec Henning Nølke); « POLYFONIE: théorie et terminologie ». In M. Olsen (éd), *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister II*, Roskilde trykkeri, pp. 45-171.
- \*—, (2001d): « Monophonie » In M. Olsen (éd), *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister III*. Roskilde trykkeri, pp. 87-106.
- \*—, (2002a): « Dækning - Forsøg til en oversigt ». In Karin Bang & Uwe Geist (éds), *Åndelige Rum. Geistige Røum. Festschrift til Wolf Wucherpennig*. Roskilde, pp. 207-228.
- \*—, (2002b): « Le passé simple subjectif » In Olsen, M. (éd), *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister IV*. Roskilde trykkeri, pp. 101-123.
- \*—, (2002c): « Polyphonie – linguistique et littéraire » In Olsen, M. (éd), *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister VI*, Roskilde trykkeri, pp. 1-174.
- \*—, (2003a): « La métaphysique des points d'exclamation » In Olsen, M. (éd), *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister VII*. Roskilde trykkeri, pp. 33-61.
- \*—, (2004a): « Style et connecteurs: Balzac, Voltaire, Proust ». In Olsen, M. (éd), *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister VIII*. Roskilde trykkeri, pp. 1-64.
- \*—, 2004b: « Polyphonie et monophonie au Moyen Âge. À propos du style indirect libre ». In Colombo Tinelli, M. et Galderini, C. (éds), *“Pour acquérir honneur et prix”. Mélanges de Moyen Français offerts à Giuseppe di Stefano*. Ceres, pp. 49-56.
- \*—, (2006): François Mauriac: liberté et spontanéité. À propos de ■La fin de la Nuit■. Publication internet.
- Poncharal, B. (1998): *Etude contrastive du discours indirect libre en anglais et en français; problèmes aspectuels* (Linguistique contrastive et traduction Tome 4) Ophrys, Paris.
- , (2003): *La représentation de paroles a discours indirect libre en anglais et en français*. (Linguistique contrastive et traduction; spécial) Ophrys, Paris.
- Queffelec, H. (1962 [1944]): *Un recteur de l'île de Sein*. Paris.
- Rolland, R. [1904]: *Jean Christophe*. Tome III, *L'Adolescent*. Publication du groupe «Ebooks libres et gratuits» – <http://www.ebooksgratuits.com/>
- Scholes & Kellog (1966): *The Nature of Narrative*. Oxford UP.
- Sartre, J.-P. (1939): "M. François Mauriac et la liberté". In *Situations I*. Gallimard, Paris.
- Tournier, M. (1989): *Le Médiocre amoureux*, Folio, Paris.
- Vološinov, B. N. (1970): *Marxizm i filozofia jazyka*, Leningrad 1930 (1929). Traduction française: Bakhtine, M. (N. V. Vološinov) (1970): *Le Marxisme et la philosophie du langage*. Les éditions de Minuit, Paris.

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

Weinrich, H. (2001[1964]): *Tempus; besprochene und erzählte Welt*. C.H. Beck, München.

Zola, E. (1963): *La fortune des Rougon*. Livre de poche, Paris.

Trois-Frères has numerous galleries with several possible original entrances, although the only certain Magdalenian access was through Enlène. Whereas Trois-Frères contains one of the most prolific arrays of wall art (Galerie des Mains, Chapelle de la Lionne, Galerie des Points, Salle du Grand-Eboulis, Sanctuaire, Galerie des Chouettes, Galerie de l'Hémione), Enlène has none. (2014). Person playing the nose flute, an engraving from la grotte des Trois-Frères, Ariège, after M. Dauvois. Photo: Don Hitchcock 2014 Source and text: Display, Musée d'Archeologie Nationale et Domaine, St-Germain-en-Laye. Engravings in Trois Freres. Photo: Broglio (1998). Paroles de "Trois Petits Pas". Green Team, Carla & Kids United Nouvelle Génération Lyrics. "Trois Petits Pas". Ah-ah-ah Ah-ah. Il y a tant, il y a tant, il y a tant Tant à faire, tant à faire, tant à faire Faire un monde, faire un monde, faire un monde Monde meilleur, monde meilleur, monde meilleur. Trois p'tits pas, trois p'tits pas, trois p'tits pas (Moi, qu'est-ce que je peux faire ?) Pas le choix, pas le choix, pas le choix Trois p'tits pas, trois p'tits pas, trois p'tits pas (Toi et moi, on espère) Pas le choix, pas le choix, pas le choix. International Music & Culture. Trois petits chats. Songs & Rhymes From France. Advertisement. Trois petits chats. France. Trois petits chats. Chanson pour frapper dans les mains. (French). Trois petits chats Trois petits chats Trois petits chats, chats, chats. Chapeau de paille Chapeau de paille Chapeau de paille, paille, paille. Paillason, Paillason Paillason, son, son. The Trois petites pièces montées (Three Little Stuffed Pieces) is a suite for small orchestra by Erik Satie, inspired by themes from the novel series Gargantua and Pantagruel by François Rabelais. It was premiered at the Comédie des Champs-Élysées in Paris on February 21, 1920, conducted by Vladimir Golschmann. Satie later arranged it for piano duet and today it is more frequently heard in this version. A typical performance lasts about five minutes. Trois Petits Points. RSS Subscribe. Platforms iOS Windows Phone. Downloads: 0 Mesurez en un clic la qualité réelle de services des opérateurs mobiles et aidez l'Autorité de Régulation des Communications Électroniques et des Postes (ARCEP) à identifier et à combattre les problèmes de qualité auxquels vous êtes confrontés. QOSBEE. Utilities By: Trois Petits Points. Free 2020-09-10 23:03:15 UTC. Version: 2.0.1.