

DISCOURS INDIRECT LIBRE ET REPRÉSENTATIONS DE L'INTÉRIORITÉ DANS LA NOUVELLE HISTORIQUE ET GALANTE

Emily LOMBARDERO
Université de Lyon
Université de Lorraine

RÉSUMÉ

Le DIL tel que le connaît un lecteur de romans du XIX^e siècle est une forme rare dans la fiction en prose du XVII^e siècle ; mais pourquoi ? Dans cet article, nous essaierons de répondre à cette question en dehors d'une perspective téléologique, qui ferait du roman moderne le lieu d'aboutissement des techniques de la « transparence intérieure » (Cohn, 1981/1978). Une enquête stylistique menée sur un corpus de nouvelles historiques et galantes de la fin du XVII^e siècle nous révèle que les auteurs et autrices disposent d'outils stylistiques relativement codifiés pour peindre la vie psychique de leurs personnages, parfois proches du DIL, et qui semblent proposer différents modes de représentation de l'intériorité.

ABSTRACT

Free indirect speech, as known by readers of XIXth century novels, is not common in XVIIth century prose fiction ; but how come? In this paper, we will try to answer this question eschewing any teleological approach which would have us regard XIXth century novels as the highest realizations of the "Transparent Minds" techniques (Cohn, 1978). A stylistic approach of several historical short novels written at the end of XVIIth century reveals that authors did have several quite codified linguistic tools when they wanted to paint the mental life of their characters ; these tools sometimes bear some resemblance with free indirect speech, and seem to offer several modes of representation of interiority.

J. Authier-Revuz définit le discours indirect libre (DIL) comme un phénomène d'« éclatement » entre l'ancrage modal et l'ancrage référentiel de la phrase (voir Authier-Revuz : à paraître). Employé dans le récit de fiction, il se manifeste dans des phrases dont l'interprétation suppose la non-coïnci-

dence de l'ancrage référentiel, fourni par le récit, et de l'ancrage modal, fourni par l'énoncé d'un personnage – un « discours » pensé ou oralisé¹.

Parce que le DIL est rare dans la fiction narrative en prose de l'âge classique², une histoire de cette forme s'est écrite, qui l'a liée pour longtemps au roman « moderne ». Outil privilégié de la représentation d'une subjectivité en troisième personne, massivement employé dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le DIL symboliserait l'entrée dans un nouveau régime de fiction caractérisé par un intérêt nouveau pour la vie intérieure des personnages. On décrit pourtant la fiction narrative de la fin du XVII^e siècle comme le lieu d'un renouveau du genre romanesque, précisément lié à la peinture de la vie psychique, « *La Princesse de Clèves* étant donnée comme étalon de cette pénétration raffinée du monde intérieur des personnages » (Hersant et Ramond, 2015 : 14). Mais le DIL ne semble pas jouer de grand rôle dans le fameux « roman psychologique » de la fin du XVII^e siècle. Les auteurs et autrices de nouvelles galantes et historiques seraient-ils donc passé à côté du DIL, auraient-ils ignoré ou négligé la force de représentation attachée à ce coup de force énonciatif, comme le laissent penser certaines histoires du DIL par trop téléologiques³ ? Ou bien, au contraire, y a-t-il un DIL dans ce corpus, qui existerait sous des formes moins visibles qu'au XIX^e siècle ?

En nous lançant à la recherche du DIL dans un corpus de nouvelles historiques et galantes de la fin du XVII^e siècle⁴, nous avons tenté de répondre à ces questions en dehors de toute perspective téléologique. Cet examen nous a conduit à différencier plusieurs types de phrases ou de séquences, relativement stéréotypées, dédiées à la représentation de l'intériorité. Si ces phrases font parfois de bonnes candidates à la dénomination de DIL, elles demeurent souvent à la marge : ces frontières du DIL, que nous devons

¹ Pour J. Authier-Revuz, le DIL est un « mode bivocal » de représentation du discours autre (*ibid.*). Cependant, le concept de *bivocalité* présuppose que tout texte contenant du DIL soit lui-même envisageable comme un discours, pris en charge par un énonciateur. Or, les nouvelles historiques et galantes se caractérisent par un travail d'effacement des traces de l'énonciation narrative, qui autorise une approche dite « non communicationnelle » du récit de fiction (Denis, 2012, 2015). Nous souscrivons donc à la définition du DIL proposée par J. Authier-Revuz, mais sans recourir au concept de « bivocalité ».

² Nous renvoyons, dans ce même numéro, à l'enquête menée par A. Petit au sujet du mythe historiographique selon lequel le DIL serait très présent dans *La Princesse de Clèves*. Voir également C. Badiou-Monferran et D. Denis (2012), ainsi que M. Hersant et C. Ramond (2015).

³ Nous pensons notamment à l'ouvrage d'A. Banfield (1995/1982).

⁴ Notre corpus se compose de huit nouvelles et recueils de nouvelles publiés entre 1672 et 1696, unis par de forts liens à la fois thématiques et stylistiques : *Dom Carlos* (1672) de Saint-Réal ; *Les Désordres de l'amour* (1675) de Villedieu ; *La Princesse de Clèves* (1678) de Lafayette ; *La Duchesse d'Estramène* (1682) de Du Plaisir ; *Eleonor d'Yvrée* (1687), *Le Comte d'Amboise* (1689) et *Inès de Cordoue* (1696) de Bernard ; enfin *l'Histoire secrète de Bourgogne* (1694) de Caumont la Force. Nous citons les textes d'après leur première édition, dont les références complètes figurent en bibliographie.

explorer, tiennent non seulement à l'ambiguïté intrinsèque d'une forme « purement interprétative » (Authier-Revuz, 1992 : 41), mais encore à l'affrontement de théories divergentes sur les modes de représentation de l'intériorité⁵.

En nous attachant à décrire précisément les phrases dédiées à la représentation de l'intériorité, nous tenterons de rendre compte de leur rendement stylistique dans le corpus qui nous intéresse, en dépit de leur capacité plus ou moins grande à être interprétées comme DIL. Loin de chercher dans les fictions narratives de la fin du XVII^e siècle les prémices du roman moderne, nous ferons l'hypothèse que la rareté du DIL « moderne » y est stylistiquement *rentable*, parce qu'elle autorise un processus de différenciation entre plusieurs modes de représentation de l'intériorité, qui fonctionnent de concert pour livrer une peinture complexe de la vie psychique des personnages⁶.

1. À LA RECHERCHE DU DIL DANS LES NOUVELLES HISTORIQUES ET GALANTES

On l'a dit, le DIL est le lieu d'une dissociation entre un ancrage référentiel fondé sur le récit, et un ancrage modal fondé sur l'énoncé d'un personnage. Cependant, dans notre corpus de nouvelles, on rencontre plusieurs types de phrases, assez codés, susceptibles d'être interprétés en faveur d'une telle dissociation. Le premier est fondé sur l'insertion, dans le texte narratif, d'une modalité d'énonciation marquée attribuable au personnage (interrogation ou exclamation) ; le second sur l'exploitation du pronom de troisième personne et de la valeur subjective de l'imparfait.

1.1. Autour des modalités d'énonciation marquées

Le récit de fiction de la fin du XVII^e siècle est le lieu d'une singulière désaffection de la voix narrative : les auteurs et autrices renoncent aux procédés d'enchâssement caractéristiques des romans longs, et cessent de déléguer la narration à des personnages incarnés capables de s'émouvoir. Les marques d'empathie dans l'énonciation narrative s'en trouvent fortement réduites, si bien que, lorsque l'on rencontre dans le récit des formes de phrase marquées – interrogation ou exclamation – on peut parfois hésiter quant à leur interprétation : marque d'empathie de l'auteur-narrateur, ou

⁵ Ainsi, certaines phrases assertives à l'imparfait relèvent pour A. Banfield du système du DIL, qui pour A. Rabatel ressortissent davantage du « point de vue représenté » (1998). Nous revenons plus bas sur ce point.

⁶ À l'issue de cette introduction, nous souhaitons remercier S. Duval et G. Philippe de nous avoir permis de participer aux journées organisées à Lausanne sur le DIL d'ancien régime ; J. Authier-Revuz pour ses conseils avisés concernant la définition linguistique du DIL ; ainsi qu'A. Petit pour les échanges qui ont précédé et suivi notre exposé.

représentation des pensées du personnage⁷ ? Souvent, ces phrases se rendent au moins *disponibles* à une lecture en DIL, grâce à l'absence de verbe conjugué, et à la référence pronominale au personnage focalisateur. Le procédé est fréquent dans les nouvelles de Bernard, qui mettent souvent en scène des personnages en proie à un dilemme traditionnel : celui de l'amour et du devoir. Le héros du *Comte d'Amboise*, fiancé à une femme qu'il aime, mais qui meurt d'amour pour un autre, est ainsi incapable de se résoudre à l'abandonner ou à l'épouser⁸.

- (1) Il lui estoit désagréable d'épouser une personne prevenüe d'une autre inclination ; la raison s'opposoit à ce dessein, mais il estoit amoureux. **Comment perdre l'esperance de la voir à luy ?** Après bien des incertitudes, il voyoit qu'il ne luy étoit pas possible de prendre aucune resolution. (1689, t. I : 52-53)
- (2) [...] l'admiration et l'amitié se joignant à ses autres sentimens, rendoient sa passion plus forte, mais en même tems plus capable de raison. **Le moyen de contraindre une personne qui se contraignoit elle-même pour l'amour de lui ?** Il vit qu'il devait se dégager une seconde fois [...]. (1689, t. I : 133-135)

La référence pronominale au personnage autorise ici la lecture en DIL : le pronom est capable de jouer le rôle de « quasi-indicateur⁹ », au sens où il représente la référence indexicale qui serait opérée par *je* en discours : *comment perdre l'esperance de la voir à moi ?* Le pronom est ainsi apte à faire référence à ce qu'A. Banfield appelle le « sujet de conscience », le référent « auquel sont attribués les éléments expressifs » d'un énoncé (1995/1982 : 156).

En outre, ces phrases interrogatives sont construites autour d'un verbe à l'infinitif : en tant que mode non personnel et non temporel, l'infinitif échappe au marquage du « récit » au sens de Benveniste (1966 [1959]). Le verbe est morphologiquement identique à ce qu'il serait en discours direct, le sujet logique inexprimé étant naturellement indexé sur la personne de l'énonciateur. Tout porte donc à croire que ces phrases représentent l'énoncé intérieur d'un personnage qui se demanderait : *comment faire ?*

Dans l'extrait [2], on relève enfin l'emploi de la locution adverbiale interrogative « le moyen de », connotant l'oralité et constituant un marqueur possible de DIL dans les fictions d'ancien régime¹⁰.

⁷ Sur cette question, nous renvoyons à l'article d'A. Petit, dans le même numéro.

⁸ Dans ces extraits et les suivants, nous faisons apparaître en gras les phrases qui nous semblent interprétables en DIL.

⁹ Cette notion, due à H. Neri-Castañeda, a été appliquée par A. Reboul à l'analyse du DIL (2000).

¹⁰ Nous renvoyons à l'article de C. François, dans ce même numéro.

Ces phrases semblent emprunter assez largement à la représentation du discours, et notamment du DD : cette parenté est manifeste lorsque l'interrogation ne comporte aucune expression référentielle se rapportant au personnage. Dans ce passage d'*Eleonor d'Yvrée*, par exemple, l'héroïne apprend que son père et son frère veulent la marier à un homme qu'elle n'aime pas.

- (3) Elle n'avoit aucun party à rendre, qui ne luy parust funeste ; elle voyoit un Pere & un Frere opposez à son inclination ; **comment leur desobeir, ou comment leur obeir ?** Elle ne put d'abord se déterminer qu'à faire sçavoir à son Aant l'extremité où elle se trouvoit reduite, sans sçavoir precisément quel secours elle vouloit tirer de luy. (1687 : 47-48)

Construite autour d'un verbe à l'infinitif, et dépourvue de référence au personnage, la phrase pourrait aussi bien être prononcée par Eleonor : formellement, rien ne différencie ici le DIL d'un discours direct libre (DDL). La même conclusion peut être tirée de certaines phrases sans verbe. Dans *Le Comte d'Amboise*, Mademoiselle de Roye, révoltée par des fiançailles sans amour, décide d'avouer au comte d'Amboise qu'elle en aime un autre :

- (4) [...] Mademoiselle de Roye en fut vivement penetrée. **Pourquoy cette contrainte éternelle ?** elle n'estoit pas encore sa femme. Une pareille confidence ne pouvoit servir qu'à la dégager & à la mettre dans la liberté de suivre ses sentimens. (1689, t. 1 : 79-80)

La proximité formelle de ces phrases avec le DD facilite sans doute une proximité « géographique », comme dans cet extrait d'*Inès de Cordoue* :

- (5) Elle voulut écrire à Lerme, **mais par où commencer ? comment luy dire au milieu de tout ce qu'il souffroit, qu'elle n'avoit pû éviter d'estre à un autre ? Les Lettres suffisoient-elles pour l'excuser dans une telle conjoncture ?** Que dira-t-il, ma chere Elvire, s'écricroit-elle ; de ce que je n'auray pû luy garder mes promesses ? (1686 : 117)

Les phrases interrogatives sont ici intuitivement attribuées au personnage plutôt qu'à un auteur-narrateur, grâce au cotexte élargi (celui d'une nouvelle presque désertée par la voix narrative) comme au cotexte étroit (celui de la représentation des pensées du personnage). On note ainsi que le DIL est articulé au psycho-récit grâce à un « mais » argumentatif, marqueur du DIL déjà relevé (Rabatel, 1999 ; Sørensen Ravn Jørgensen, 2004). Ce DIL exploite surtout l'infinitif (nous reviendrons plus tard sur l'emploi de l'imparfait à la fin du passage), et la première interrogation est virtuellement indifférenciable d'un DDL. Cette séquence, par sa proximité formelle avec le discours, semble donc apte à assurer la transition entre le psycho-récit et le DD du personnage, qui exprime enfin ses doutes à sa confidente.

En somme, bien que certaines phrases exclamatives et interrogatives restent imputables à l'empathie de l'auteur-narrateur dans notre corpus, un grand nombre d'entre elles sont interprétables comme phrases de DIL. Elles partagent des traits morphologiques avec le DD, et peuvent servir,

localement, à assurer une transition entre le psycho-récit et le DD. On note cependant que ces phrases de DIL reposent essentiellement sur l'emploi de verbes à l'infinitif, ou sur l'absence de verbe : les formes verbales en *-ait*, caractéristiques du DIL rendu canonique par les fictions narratives du XIX^e siècle, y sont rares. Ces formes sont, en revanche, exploitées dans un autre type de phrases dédié à la représentation de l'intériorité.

1.2. Autour de l'imparfait à valeur subjective

L'imparfait est sans doute le marqueur de DIL le plus souvent mentionné par les linguistes et les stylisticiens, depuis Bally dont la formule devait rester célèbre : « les imparfaits [...] montrent que [l]es faits ont passé par le cerveau d'un sujet » (1912 : 603)¹¹. De fait, dans notre corpus de nouvelles, l'imparfait se trouve au cœur de phrases qui, en contexte, se montrent d'assez bonnes candidates au statut de DIL. C'est le cas par exemple dans ce passage de *La Duchesse d'Estramène*, où Mme d'Hilmorre fait violence à l'héroïne pour la contraindre au mariage.

- (6) Madame d'Hilmorre tomba dans un étonnement qui luy faisoit oublier que Mademoiselle d'Hennebury étoit à ses pieds. Elle perdoit l'espérance de la voir bientôt entièrement tranquille sur le Duc d'Olsingam, & elle apprenoit que le Duc d'Estramene en étoit aussi peu aimé qu'il l'aimoit. **Mais enfin il étoit de l'intérêt de son Fils de l'épouser plutost qu'une autre. C'étoit s'exposer à des bruits desagreables dans la Cour, que d'avoir demandé l'agrément de la Reyne sans en profiter. Elle ne pouvoir trouver ailleurs que dans ce Mariage l'excuse qu'elle devoit au Comte d'Englastre pour la gloire de sa Fille.** Toutes ces choses luy parurent d'une grande importance ; & quelque triste que fust l'assortiment de deux Personnes si peu disposées à passer la vie ensemble, elle ne quitta point le dessein de les unir. (1682 : 143-145)

Le passage débute par une séquence de psycho-récit, où deux verbes de pensée sont conjugués à l'imparfait – « par attraction », eût dit C. Bally (1912 : 599) –, ce qui contribue à faire entrer le lecteur dans l'intériorité du personnage. Un « mais » argumentatif déclenche alors la représentation des pensées de Mme d'Hilmorre, qui combat mentalement ses scrupules. Plusieurs phrases à l'imparfait se succèdent, dont une qui attire l'attention par l'originalité syntaxique d'un *que* inverseur : la transformation de la phrase place en position rhématique le groupe infinitif qui dénote la crainte de Mme d'Hilmorre, « s'exposer » à la réprobation de la Cour. La syntaxe paraît rendre compte des valeurs de la duchesse, obsédée par sa gloire. Au terme du passage, une anaphore résomptive (« toutes ces choses ») rassemble les

¹¹ Nous renvoyons à une mise au point de S. Mellet sur les différentes notions associées à l'imparfait (temps *imperfectif*, *anaphorique*, etc.), et sur leur capacité à expliquer les rapports entre ce temps et le DIL (2000).

arguments passés en revue par le personnage, et le passé simple marque le retour à la trame événementielle : Mme d'Hilmorre prend la décision d'agir pour sa gloire et contre son sentiment de pitié.

Ces phrases sont formellement très proches du psycho-récit décrit par D. Cohn. À la lecture de certains passages, on peut avoir le sentiment d'être face à des propositions subordonnées du psycho-récit, devenues autonomes par effacement de la « préface psychologique » (Reboul, 2000 : 14). On comparera ainsi avec intérêt deux passages du *Comte d'Amboise*. Dans le premier, le héros réalise que sa fiancée, Mlle de Roye, se meurt d'amour pour Sansac ; dans le second, Mme de Tournon imagine un plan compliqué pour séparer Mlle de Roye et Sansac, qu'avait réunis le comte d'Amboise.

- (7) Cependant la maladie de Mademoiselle de Roye augmentoit. Il sentit alors qu'il l'aimoit assez pour ne la disputer pas davantage aux dépens de sa vie. Il vit qu'il falloit la céder à son Rival, qu'elle ne pouvoit estre que malheureuse avec un autre. Il crut qu'il estoit capable de cet effort. (1689, t. I : 135-136)
- (8) Cependant elle trouvoit elle-mesme l'artifice grossier, & elle en esperoit peu de chose ; mais elle avoit commencé à semer la mesintelligence entre-eux, **il falloit hazarder tout ce qui pouvoit l'augmenter ; & leurs cœurs estant déjà prévenus de jalousie, les moindres apparences pouvoient achever de les révolter.** (1689, t. II : 69-70)

On rencontre dans ces deux passages le même tour impersonnel, « il fallait », expression de la modalité déontique. Ce qui suit est donc présenté sous l'angle de la nécessité : devoir moral pour d'Amboise, qui sacrifie son bonheur pour garantir celui de Mlle de Roye, passion égoïste pour Mme de Tournon, qui sépare les amants par jalousie. Dans les deux extraits, l'imparfait exprime la subjectivité : c'est le personnage qui envisage son devoir ou son désir sous l'angle de la nécessité. Cependant, dans le premier extrait, les pensées du comte d'Amboise sont présentées comme telles, grâce à la rection du verbe *voir*, métaphorisant une pensée lucide. Dans le second passage en revanche, l'expression de la nécessité n'est pas médiatisée par un verbe de pensée : on peut alors considérer que cette phrase n'est pas une phrase du récit à proprement parler, mais qu'elle est *énoncée* par Mme de Tournon, la seule pour qui il « faut » séparer les amants. La pensée du personnage semble affleurer au niveau du récit, en l'absence de préface psychologique subordonnante.

Les séquences de ce type sont fréquentes dans notre corpus, et se portent candidates au statut de DIL, grâce à des indices formels (la référence pronominale au personnage « sujet de conscience », l'usage de l'imparfait) et sémantiques (le contenu délibératif du propos). Cependant, ces phrases demeurent proches du psycho-récit, au sens où elles sont, pour ainsi dire, *virtuellement* subordonnables : elles ne portent aucune des marques expressives que permet le DIL (interjections, déictiques, etc.), et relèvent toujours

de l'assertion, qui maximise l'ambiguïté constitutive du DIL. Il est donc difficile de se prononcer avec certitude sur la présence ou l'absence, ici, d'une *énonciation* qui serait celle du personnage. Dans son ouvrage, A. Banfield intègre ce type de phrases à sa théorie du DIL (1995/1982 : 298 *et sq.*) ; pour A. Rabatel en revanche, ces phrases relèvent de la représentation du point de vue, l'imparfait transcrivant une « pensée non verbalisée » qui ne relève pas de l'énonciation (1998 : 15)¹².

1.3. Occurrences de DIL « canonique »

On rencontre, dans les nouvelles de la fin du XVII^e siècle, de rares phrases de DIL dans lesquelles une modalité d'énonciation marquée accueille une référence pronominale au personnage, ainsi qu'un imparfait subjectif. La coïncidence de ces indices facilite l'attribution de l'énoncé au personnage, comme dans l'exemple cité plus haut d'*Inès de Cordoue* : « Les Lettres suffisoient-elles pour l'excuser dans une telle conjoncture ? » [5]. Dans son article sur le DIL dans *La Princesse de Clèves* (1964), C. Delhez-Sarlet en relève également une occurrence convaincante. Il s'agit du moment où l'héroïne apprend que le duc de Nemours s'est confié au vidame de Chartres.

- (9) Elle ne pouvoit douter qu'il n'eust conté cette aventure au Vidame de Chartres, il l'avoit avoué, & elle ne pouvoit douter aussi par la maniere dont il avoit parlé, qu'il ne sceust que l'aventure la regardoit. **Comment excuser une si grande imprudence, & qu'estoit devenuë l'extreme discretion de ce Prince dont elle avoit esté si touchée ?** Il a esté discret disoit-elle, tant qu'il a crû estre malheureux ; mais une pensée d'un bonheur, mesme incertain, a finy sa discretion. (1678, t. III : 182-183).

On rencontre encore une occurrence comparable de DIL dans la nouvelle de Saint-Réal, *Dom Carlos* : raillé par Dom Carlos au sujet de son inaction politique, Philippe II refuse d'envoyer le prince faire la guerre en Flandres, de peur qu'il s'y distingue.

- (10) [...] il ne vouloit point autoriser les railleries que son Fils faisoit de sa maniere de vie, en lui donnant le moyen d'en mener une si differente en Flandres. **Si ce Prince, n'ayant encore rien fait, avoit l'audace de traiter son Pere avec tant de mépris, que n'oseroit-il point, si la fortune favorisoit son ambition ?** Le Roi lui fit dire, que dans le desordre effroyable où estoit la Flandre, il ne croyoit pas pouvoir l'y envoyer [...]. (1672 : 158-159)

Dans ces trois passages, le DIL s'insère entre un psycho-récit et un discours direct [5 et 9] ou indirect [10] : il semble assurer la transition entre la représentation des pensées et celle de la parole. On note en outre que, dans

¹² Dans toute la suite de cet article, nous parlerons donc de « pensées représentées à l'imparfait » pour les occurrences de ce type.

les passages cités d'*Inès de Cordoue* et de *La Princesse de Clèves*, l'interrogation est d'abord construite autour d'un infinitif ; c'est la relance de l'interrogation qui fait apparaître l'imparfait, dans un second temps. De telles séquences de DIL, parfaitement reconnaissables pour un lecteur ou une lectrice moderne, sont donc *possibles* dans la fiction en prose d'Ancien Régime. Elles sont cependant rares dans les nouvelles historiques et galantes – contrairement aux deux modèles de représentation de l'intériorité décrits plus hauts. Ce DIL « canonique », si l'on peut dire, n'est pas un mode privilégié de représentation de l'intériorité, comme il pourra l'être dans le roman du XIX^e siècle.

Plutôt que de considérer qu'il s'agit là d'une lacune dans les fictions en prose d'ancien régime, en hypostasiant une histoire des progrès stylistiques, nous souhaitons interroger son rendement. Autrement dit, quelles représentations de l'intériorité sont construites par nos phrases « limitrophes » du DIL, ainsi que par le psycho-récit ? Quelle vision de la vie intérieure est donnée par le jeu de ces séquences stéréotypées, qui rechignent à se combiner dans une forme sans doute plus « moderne » de DIL ?

2. REPRÉSENTATIONS DE L'INTÉRIORITÉ DANS LES NOUVELLES HISTORIQUES ET GALANTES

Nous ferons ici l'hypothèse que la rareté du DIL « moderne » dans les nouvelles autorise des logiques de différenciation stylistiques entre *différents modes* de représentation de l'intériorité.

2.1. Intériorité sensible, intériorité pensante

Les phrases interrogatives qui sont, dans notre corpus, interprétables en DIL, se trouvent très souvent à la clôture d'un passage de psycho-récit ou de pensées représentées à l'imparfait. À l'issue d'une suite de réflexions, l'interrogation intervient ainsi pour manifester l'impuissance du personnage, incapable de se résoudre à agir. On relira pour s'en convaincre les exemples [1] à [3], mais également cet extrait de l'*Histoire secrète de Bourgogne*, dans lequel l'héroïne doit épouser un homme qu'elle n'aime pas pour satisfaire les ambitions politiques de son père :

- (11) [...] son humeur en souffroit infiniment ; **mais quel remede y apporter, puisque c'étoit la volonté de son pere ?** (1694 : 5)

... ou enfin ce passage d'*Eleonor d'Yvrée*, dans lequel le héros, attaché au service de l'empereur, doit quitter la ville où se trouve celle qu'il aime :

- (12) L'Empereur partit aussi le lendemain, **& le moyen d'abandonner Eleonor ?** (1687 : 179)

Ces interrogations, en dehors de toute situation d'adresse, rendent compte d'une suspension des savoirs du personnage, incapable de décider de sa

conduite. Virtuellement, elles pourraient commuter avec des négations : la princesse de Bourgogne ne peut apporter *aucun remède* au mariage imposé par son père, de même que le duc de Misnie *ne peut pas* abandonner Eleonor. Cependant, la forme interrogative et la proximité formelle de ces phrases avec le système du DD permet de représenter un dilemme *éprouvé* plutôt qu'*intellectualisé*. Proches de l'interrogation rhétorique, ces phrases mettent leur potentiel expressif au service d'une représentation de l'émotion, le personnage faisant figure d'individu *sensible*, plus que d'individu *pensant*.

Les pensées représentées à l'imparfait, en revanche, semblent moins traduire l'émotion du personnage qu'exposer les différents points de sa réflexion. Dans *Les Désordres de l'amour*, Le marquis de Termes a épousé une jeune femme qui meurt d'amour pour un autre.

- (13) Leur science [des médecins] ne sert qu'à découvrir une tristesse secrète dans l'ame de la Marquise, dôt il se creurent obligez d'avertir son Epoux. Il la remarquoit comme eux ; mais il ne pouvoit en penetrer la cause ; **il ne manquoit rien à sa femme, il ne s'appercevoit point qu'elle eust de galanterie, qui quelquefois est une grande source de chagrins, & il ne luy donnoit aucun sujet d'estre jalouse.**
(1675, t. II : 8-10)

La succession de phrases à l'imparfait semble représenter l'énumération mentale du personnage, qui passe en revue pour les rejeter les explications possibles à la tristesse de son épouse. Ce sentiment de lecture est renforcé par le rythme particulier du passage, créé par la succession paratactique de propositions brèves. Or, La comparaison avec d'autres extraits déjà cités révèle que ces effets de rythmes sont récurrents dans la représentation de pensées à l'imparfait – nous reproduisons ici deux extraits cités de *La Duchesse d'Estramène* et du *Comte d'Amboise*.

- (6) **Mais enfin il étoit de l'intérêt de son Fils de l'épouser plutost qu'une autre. C'étoit s'exposer à des bruits desagreables dans la Cour, que d'avoir demandé l'agrément de la Reyne sans en profiter. Elle ne pouvoir trouver ailleurs que dans ce Mariage l'excuse qu'elle devoit au Comte d'Englastre pour la gloire de sa Fille.** (1682 : 143-145)
- (8) [...] **mais elle avoit commencé à semer la mesintelligence entre-eux, il falloit hazarder tout ce qui pouvoit l'augmenter ; & leurs cœurs estant déjà prévenus de jalousie, les moindres apparences pouvoient achever de les révolter.** (1689, t. II : 69-70)

Ces passages sont comparables, thématiquement et formellement. Ils représentent en effet l'intériorité de personnages aveugles, ou aveuglés par leur passion : le marquis de Terme est trop amoureux de sa femme pour comprendre qu'elle n'a jamais voulu le mariage et qu'elle en aime un autre ; Mme d'Hilmorre, obsédée par sa gloire, énumère les raisons de contraindre son fils au mariage ; Mme de Tournon, jalouse, veut séparer deux amants. D'un point de vue stylistique, ces séquences reposent sur l'emploi d'impar-

fait subjectifs, mais également sur un rythme particulier créé par la brièveté des phrases et le recours à la parataxe, souvent asyndétique.

Contrairement aux phrases interrogatives décrites plus haut, de telles séquences ne semblent pas représenter l'intériorité *sensible* des personnages, au contraire, elles rendent compte du cheminement intellectuel de personnages qui font *taire* leurs émotions – et souvent leurs scrupules –, en leur opposant des arguments spécieux. Ces phrases à l'imparfait, très fréquentes dans les nouvelles de Bernard et de Du Plaisir, sont souvent employées pour explorer l'intériorité de personnages cruels qui justifient, au mépris de la morale, des décisions extrêmement égoïstes.

Notre hypothèse est donc la suivante : les phrases interrogatives de DIL tireraient parti de leur proximité formelle avec le système du DD – ce qui explique l'exploitation privilégiée du mode infinitif, voire d'une syntaxe averbale – pour se constituer en lieu de la représentation d'une intériorité *émue*. L'imparfait subjectif s'y rencontre rarement, mais se prête à la représentation d'une intériorité *pensante*, dans des séquences formellement plus proches du psycho-récit. Cette piste nous conduit à interroger le rapport qu'entretiennent les pensées représentées à l'imparfait et le psycho-récit : ces deux modes de représentation de la pensée se font-ils concurrence, ou bien les auteurs exploitent-ils une différence de valeur permise par la présence ou l'absence de la préface psychologique ?

2.2. Pensée de soi, pensée de l'autre

A priori, la seule différence entre les passages de psycho-récit et la représentation de pensées à l'imparfait réside dans la présence ou l'absence d'une préface psychologique. Cependant, on constate dans notre corpus l'existence d'une forte corrélation entre les séquences de psycho-récit et les moments d'introspection. Or, la pensée *introspective* impose des marques stylistiques spécifiques au psycho-récit. Nous prendrons pour exemple deux séquences assez comparables du *Comte d'Amboise* et d'*Eleonor d'Yvrée*, qui suivent de près le sacrifice du héros ou de l'héroïne :

- (14) [...] il alla se renfermer chez lui, où il s'abandonna à tout ce que le désespoir à de plus affreux. Quand il ne se vit plus rien à faire, il pensa à ce qu'il avoit fait, il envisagea à loisir le mariage de Mad^{lle} de Roye & du Marquis de Sansac, auquel il n'y avoit plus d'obstacles. Il vit qu'il l'avoit lui-même livrée à celui qu'il devoit le plus craindre qui ne la possedast, & il fut mille fois sur le point de le punir de ce qu'il venoit de faire pour lui, & de l'empêcher par sa mort d'obtenir un bien qu'il venoit de lui abandonner. Ensuite il se representoit l'état où il avoit vû Mademoiselle de Roye. Cette idée le retenoit, mais il voyoit à quel excès la pitié l'avoit porté. Il revenoit comme d'un songe, & il avoit peine à croire ce qu'il avoit esté capable d'executer. (1689, t. I :144-146)

- (15) Quand elle fut rentrée, elle s'abandonna au desespoir ; elle envisagea l'horreur d'estre tout sa vie à un homme qu'elle ne pouvoit aimer, & de se priver pour toujours de ce qu'elle trouvoit de plus aimable. Son devoir luy parut trop foible pour un si grand effort ; sa vertu chancela ; elle se dit qu'elle n'estoit point obligée d'entreprendre une chose au delà de ses forces, & cette pensée la flata pour quelques momens, mais elle sentit bien-tost qu'elle se flatoit. Elle conceut qu'elle estoit maistresse de ses actions, si elle ne l'estoit pas de ses sentimens, & qu'enfin elle pouvoit mourir, si elle ne pouvoit se consoler. (1687 : 170-172)

Dans ces deux passages, les verbes de pensées dénotent l'activité mentale du personnage, qui considère avec lucidité ses propres actions – il s'agit d'ailleurs souvent de verbes de vision employés métaphoriquement. Parce que le personnage *se regarde*, et s'objective, deux pronoms (*il/elle*) sont souvent distribués de part et d'autre du verbe de pensée. On note également la récurrence du pronom réfléchi (« se priver », « se dit »), et des formes emphatiques du pronom personnel (« il l'avoit *lui-même* livrée »). Le psychorécit est ainsi le lieu d'une scission du sujet : le personnage se divise entre sujet et objet de conscience, *je* pensant et *je* pensé. En outre, le mouvement de la pensée introspective est souvent marqué par l'usage du plus-que-parfait (« il pensa à ce qu'il avoit fait », « il l'avoit *lui-même* livrée », « il avoit vû »...) : l'introspection coïncide avec un mouvement de regard vers le passé, le personnage s'intellectualisant après avoir agi, souvent pour se découvrir étranger à lui-même.

Dans notre corpus, les pensées qui sont représentées à l'imparfait, sans préface psychologique, ne sont presque jamais le lieu de la représentation de l'introspection (voir ci-dessus : (6), (8) et (13)). Nous prendrons pour exemple un autre passage d'*Eleonor d'Yvrée*, qui précède de peu la séquence de psychorécit citée plus haut. Dans ce passage, l'héroïne n'a pas encore pris la décision de sacrifier l'amour au devoir, mais se trouve acculée : sa famille veut la marier au comte de Rethelois ; le duc de Misnie, qu'elle aime, s'est cru abandonné et s'est fiancé à leur amie commune Mathilde ; cette dernière, consciente de n'être pas aimée, meurt de de chagrin.

- (18) En quel estat se trouva Eleonor à la lecture de cette Lettre, & dans combien de maux se vit-elle plongée ! **Son Amant estoit au desespoir ; son Amie estoit mourante ; le Comte de Retelois n'attendoit plus que le moment d'estre heureux ; elle croyoit voir le Marquis d'Yvrée & le Baron d'Hilmont qui luy reprochoient, qu'elle entroit peu dans les obligations qu'ils luy avoient**, mais il n'estoit plus en son pouvoir de se déterminer à rien [...]. (1687 : 187)

Après l'exclamation qui manifeste l'empathie de l'auteur-narrateur, la succession de phrases exploitant l'imparfait subjectif permet d'énumérer les faits qui apparaissent à la conscience du personnage. La pensée de l'héroïne n'est pas dirigée vers elle-même, mais vers les autres : l'amant, l'amie, le fiancé, le père et le frère. Cette séquence représente l'esprit d'un personnage

frappé par une réalité qui lui impose une décision à laquelle il ne peut se résoudre.

Les corrélations que nous décrivons sont fréquentes dans notre corpus. Le système du psycho-récit est ainsi principalement dédié à l'examen de conscience de personnages qui se regardent eux-mêmes. Il concerne en général les héros des nouvelles, caractérisés par leur noblesse de cœur, éprouvant les contradictions du désir et du devoir. Les pensées représentées à l'imparfait, en revanche, sont rarement le lieu de l'introspection : elles semblent plutôt transcrire cette manière dont *l'autre* apparaît à la conscience du personnage. Elles sont donc particulièrement aptes à représenter la pensée de personnages cruels qui n'interrogent jamais leurs propres motivations.

Cette distribution entre psycho-récit et pensées représentées à l'imparfait peut être éclairée par la distinction effectuée en philosophie entre la *conscience réflexive* et la *conscience non réflexive*¹³, autrement dit, entre la pensée consciente d'elle-même, et ces « choses dont notre esprit a conscience sans qu'elles fassent nécessairement l'objet de notre réflexion » (Banfield, 1995/1982 : 295). Le psycho-récit permettrait, d'après nous, une meilleure représentation de la conscience réflexive, parce que les verbes servant de préfaces psychologiques représentent des *opérations* de pensée. En l'absence de préface psychologique, les phrases à l'imparfait ne représentent que des *contenus* de pensée, qui semblent affleurer à la conscience du personnage sans que celle-ci soit consciente d'elle-même. Nous souscrivons donc aux hypothèses d'A. Banfield, qui écrit que

Les ressources dont dispose la langue du récit pour représenter les activités et les états mentaux rivalisent avec les théories les plus élaborées de la connaissance et de la conscience. Peut-être serait plus exact de dire que la langue contient déjà – parmi les choses dont on peut dire que la langue les *sait* – la distinction même que la philosophie s'efforce de rendre explicite entre d'une part la conscience réflexive [...], par laquelle le sujet sait qu'il sait, et d'autre part les autres états de conscience qui sous-tendent cette conscience réflexive et qui, tout en ne pouvant jamais être l'objet d'une réflexion consciente, sont la condition minimale pour qu'on puisse dire d'un sujet qu'il est conscient et non inconscient. (*ibid.* : 312-313)

Dans notre corpus, cette logique de différenciation entre la conscience réflexive et la conscience non réflexive semble liée à la répartition observée entre la pensée introspective et la pensée de l'autre. Le psycho-récit est un lieu de représentation de la conscience réflexive, parce que tournée vers *soi* – le personnage *se regarde* activement. Les pensées représentées à l'impar-

¹³ Nous suivons en cela la pensée d'A. Banfield, qui emprunte les concepts de *conscience réflexive* et *conscience non réflexive* à la philosophie de Descartes, Sartre et Russels, et fait l'hypothèse que ces différents types de consciences, avant même leur conceptualisation par la philosophie, sont *saisis* dans la littérature de fiction par différents modes de représentation de la vie intérieure.

fait décrivent en revanche le fonctionnement d'une conscience non réflexive, car tournée vers un autre qui se présente *de lui-même* à la conscience. Prioritairement consacré à l'introspection des personnages, le psycho-récit donne à comprendre que le sujet est un objet de pensée spécifique. On ne pense pas l'autre comme on se pense : l'autre nous parvient à la conscience en tant que phénomène ; mais nous nous expérimentons d'abord en tant que sujet. L'introspection implique une opération de pensée particulière, un mouvement d'objectification qui correspond à une dissociation de l'individu. Elle ne peut qu'être réflexive, parce qu'elle suppose ce douloureux déchirement intérieur si caractéristique des héros de nouvelles historiques et galantes à la fin du XVII^e siècle.

CONCLUSION

La rareté du DIL « moderne » dans le corpus des nouvelles du XVII^e est indéniable, malgré la présence de plusieurs modèles de phrases ou de séquences dédiées à la représentation de l'intériorité souvent interprétables en DIL. Ce phénomène s'explique peut-être par le caractère codé des séquences de représentation de l'intériorité, qui n'exploitent pas les mêmes ressources stylistiques *parce qu'elles ne représentent pas la même intériorité* : « elles appartiennent à l'ensemble des phrases qui représentent la conscience, tout en s'en distinguant par la façon dont la conscience y est définie » (Banfield, 1995/1982 : 294). Nous faisons ainsi l'hypothèse que les interrogations lisibles en DIL permettent de saisir le personnage comme un individu sensible, en proie à des émotions qui le submergent ; les pensées représentées à l'imparfait, quant à elles, rendent compte d'une conscience non réflexive, tournée vers l'autre – elles sont donc privilégiées pour évoquer l'aveuglement de personnages malfaisants – ; enfin le psycho-récit se prête particulièrement à la représentation de l'introspection, ce mode de pensée particulier qui suppose une dissociation du sujet, et qui caractérise avant tout les combats intérieurs de personnages héroïques.

À l'échelle du corpus, l'existence de différents modèles de représentation de l'intériorité confirme un trait de genre, à savoir l'intérêt des auteurs et des autrices pour la peinture de la vie psychique. En outre, à l'échelle des œuvres, le jeu de ces différents modèles permet de décrire des pratiques auctoriales : si le psycho-récit est sans doute un outil majeur dans *La Princesse de Clèves*, les pensées représentées à l'imparfait se rencontrent beaucoup plus dans les nouvelles d'une autrice comme Bernard qui, bien qu'émule de Lafayette, se distance de son modèle par sa peinture plus sombre du cœur humain.

RÉFÉRENCES

1. Corpus primaire

- BERNARD C. (1687). *Les Malheurs de l'amour. Première nouvelle. Eleonor d'Yvrée*. Paris : Guérout.
- BERNARD C. (1689). *Le Comte d'Amboise, nouvelle galante*. Paris : Barbin.
- BERNARD C. (1696). *Inès de Cordoue, nouvelle espagnole*. Paris : Jouvenel.
- CAUMONT LA FORCE C.-R. de (1694). *Histoire secreete de Bourgogne*. La Haye : Louis et Henri van Doyle.
- DU PLAISIR (1682). *La Duchesse d'Estramène*. Paris : Blageart et Quinet.
- LAFAYETTE M.-M. de (1678). *La Princesse de Clèves*. Paris : Barbin.
- SAINT-RÉAL C. de (1672). *Dom Carlos, nouvelle historique*. Amsterdam : Gaspar Commelin.
- VILLEDIEU M.-C. de (1675-1676). *Les Desordres de l'amour. Par M. de Villedieu*. Paris : Barbin.

2. Corpus secondaire

- AUTHIER-REVUZ J. (à paraître). *La représentation du discours autre : principes pour une description*.
- AUTHIER-REVUZ J. (1992). Repères dans le champ du discours rapporté. *L'information grammaticale* 55, 38-42.
- BADIOU-MONFERRAN C., DENIS D. (éds) (2012). *Le narrateur en question(s) dans les fictions d'ancien régime : récits parlés, récits montrés. Le français moderne* 80/1.
- BALLY C. (1912). Le Style Indirect Libre En Français Moderne II. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* IV/11, 597-606.
- BANFIELD A. (1995). *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston : Routledge. Trad. franç. : *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*. Paris : Seuil, 1982.
- BENVENISTE É. (1966 [1959]). Les relations de temps dans le verbe français. In : *Problèmes de linguistique générale*, t. I. Paris : Gallimard, 237-250.
- COHN D. (1981). *Transparent Minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton : Princeton University Press. Trad. franç. : *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris : Seuil, 1978.
- DELHEZ-SARLET C. (1964). Syle indirect libre et « point de vue » dans *La Princesse de Clèves*. *Cahiers d'analyse textuelle* 6, 70-80.
- DENIS D. (2015). Historien ou narrateur ? Vers une approche non communicationnelle du récit de fiction à l'âge classique. In : M. Hersant, C. Ramond (éds), *La représentation de la vie psychique dans les récits factuels et fictionnels de l'époque classique*. Leiden/Boston : Brill/Rodopi, 21-29.

- DENIS D. (2012). De quelques *Scruples sur le style narratif* : Du Plaisir théoricien du récit « désintéressé » (1683). *Le français moderne* 80/1, 45-53.
- HERSANT M., RAMOND C. (éds) (2015). *La représentation de la vie psychique dans les récits factuels et fictionnels de l'époque classique*. Leiden/Boston : Brill/Rodopi.
- MELLET S. (2000). À propos de deux marqueurs de « bivocalité ». In : S. Mellet, M. Vuillaume (éds), *Le style indirect libre et ses contextes*. Amsterdam, Atlanta : Rodopi, 91-106.
- RABATEL A. (1999). *Mais* dans les énoncés narratifs : un embrayeur du point de vue et un organisateur textuel. *Le français moderne* 67/1, 49-60.
- RABATEL A. (1998). *La construction textuelle du point de vue*. Lausanne : Delachaux & Niestlé.
- REBOUL A. (2000). Communication, fiction et expression de la subjectivité. *Langue française* 128, 9-29.
- SØRENSEN RAVN JØRGENSEN K. (2004). *Mais* : indice d'ouverture et de clôture du discours indirect libre. In : J.M. López Muñoz, S. Marnette, L. Rosier (éds), *Le discours rapporté dans tous ses états*. Paris : L'Harmattan, 105-112.
- ZUFFEREY J., GOLLUT J.-D. (2016). La désignation de l'énonciateur dans le discours indirect libre. In : *Marges et contraintes du discours indirect libre*, Actes des journées d'étude organisées à l'Université de Lausanne les 5 et 6 novembre 2015. [En ligne].