

La collection ***Études linguistiques et textuelles*** est un carrefour d'études centrées sur les textes et les discours, d'un point de vue linguistique, stylistique, rhétorique, poétique, discursif et didactique. Elle accueille des travaux qui s'intéressent aux phénomènes d'organisation textuelle, à l'analyse des faits énonciatifs, à l'étude des régularités génériques et des singularités littéraires, aux phénomènes de production et de réception et plus globalement à la problématisation de la textualité et de la discursivité. Elle a pour vocation d'accueillir aussi bien des ouvrages collectifs et des actes de colloques que des travaux personnels et des essais issus de thèses. Elle publie en moyenne deux titres par an.

Responsables éditoriales

Michelle Lecolle

Sophie Milcent-Lawson

Directeur de la collection

André Petitjean

Ouvrages parus et à paraître

- 2017 Nicolas Laurent et Christelle Reggiani, dir., *Seuils du nom propre*.
- 2018 Raymond Michel et André Petitjean, dir., *Hantises et spectres dans le théâtre de Koltès et dans le théâtre contemporain*.
- 2020 Véronique Magri-Mourgues et Philippe Wahl, dir., *Répétition et signification. L'invention poétique*.
Marie-José Béguelin, Gilles Corminboeuf et Florence Lefeuve, dir., *Types d'unités et procédures de segmentation*.
Paola Paissa et Roselyne Koren, dir., *Du singulier au collectif : construction(s) discursive(s) des identités collectives dans les débats publics*.
Sylvie Patron, *Trois études sur les "Histoires de Paris" de Mario Benedetti*.
- 2021 Jean-Daniel Gollut et Joël Zufferey, *La parole stylisée. Étude énonciative du discours indirect libre*.
- 2022 Julie Lefebvre, *La note de bas de page dans les imprimés contemporains*.
- 2023 Emilia Hilgert, Georges Kleiber et Silvia Palma, dir., *La notion de formule en linguistique*.
- 2024 Luca Greco (dir.), *La narration : du discours à la multimodalité*.
- 2025 Carlotta Contrini, *Donner une voix, laisser entendre : l'indirect libre chez Zola et Verga*.
- 2025 Florence de Chalonges et Mirna Velcic-Canivez (dir.), *Énonciations littéraires*.
- 2025 Sandra Poujat, *Le style français dans le roman national de la langue (1870-1920)*.

Comité scientifique

Jean-Michel Adam, Université de Lausanne
Denis Apothéloz, Université de Lorraine
Jacqueline Authier-Revuz, Université Sorbonne Nouvelle
Marc Bonhomme, Université de Berne
Jacques Bres, Université Paul Valéry - Montpellier 3
Bernard Combettes, Université de Lorraine
Hugues de Chanay, Université Lumière Lyon 2
Claire Doquet, Université Sorbonne Nouvelle
Claudine Garcia-Debanc, Université Toulouse - Jean Jaurès
Bertrand Gervais, Université du Québec à Montréal
Patrick Haillet, Cergy Paris Université
Anna Jaubert, Université Nice Sophia Antipolis
Georges Kleiber, Université de Strasbourg
Hans Kronning, Université d'Uppsala
Dominique Mangueneau, Sorbonne Université
Sophie Marnette, Université d'Oxford
Jérôme Meizoz, Université de Lausanne
Christine Noille, Sorbonne Université
Sylvie Patron, Université de Paris
Marie-Anne Paveau, Université Sorbonne Paris Nord
Laurent Perrin, Sorbonne Université
Alain Rabatel, Université Claude Bernard Lyon 1
Christelle Reggiani, Sorbonne Université
Laurence Rosier, Université libre de Bruxelles
Geneviève Salvan, Université Nice Sophia Antipolis
Gilles Siouffi, Sorbonne Université
Agnès Steuckardt, Université Paul Valéry - Montpellier 3
Françoise Sullet-Nylander, Université de Stockholm
Jennifer Yee, Christ Church College, Université d'Oxford
Ilias Yocaris, Université Nice Sophia Antipolis

Comité éditorial

Guy Achard-Bayle, Claire Badiou-Monferran, Charlotte Lacoste, Marceline Laparra, Michelle Lecolle, Sophie Milcent-Lawson, Hélène Parent, André Petitjean, Jean-Marie Privat, Marie Scarpa, Annabelle Seoane, Marie-Christine Vinson

© 2025 Éditions Lambert-Lucas Sàrl

Avenue de Tivoli 3
1700 Fribourg-Freiburg
Suisse

www.lambert-lucas.com
editorial@lambert-lucas.com

ISBN du livre broché : 978-2-940817-01-6

ISBN du livre en pdf : 978-2-940817-02-3

DOI : 10.63135/dvle002

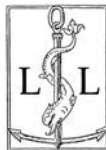
Ouvrage publié avec le soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique
sous licence Creative Commons :



Cette licence permet à d'autres auteurs et autrices de remanier, adapter et citer librement le présent ouvrage à des fins non commerciales. Les œuvres issues de cette licence doivent faire référence à ce travail. Elles ne sont pas elles-mêmes tenues d'accorder les mêmes conditions.

Carlotta Contrini

Donner une voix, laisser entendre : l'indirect libre chez Zola et Verga



Remerciements

Le présent ouvrage est issu d'une thèse de doctorat soutenue à l'Université de Lausanne en mai 2023. Mes premiers mots seront pour remercier très chaleureusement mes deux directeurs de recherche : Gilles Philippe et Joël Zufferey. Sans leur confiance et leur générosité, ce travail n'aurait jamais abouti.

Ma gratitude va aussi à Pierluigi Pellini et Christelle Reggiani dont les conseils et les encouragements ont été extrêmement précieux.

Plusieurs institutions ont rendu possible la présente recherche et sa publication en librairie : la Fondation pour des bourses d'études italo-suisse Rusconi et Associés, et notamment M. Christian Bettex, la Fondation Erna Hamburger et la Société Académique Vaudoise.

J'ai enfin plaisir à redire ma très vive reconnaissance à tous les collègues et à tous les amis qui m'ont soutenue tout au long de ces années : Tristan Bornoz, Arthur Brügger, Silvia Calamai, Sara Cigada, François Demont, Jean-Daniel Gollut, Timon Jahn, Federica Locatelli, Annita Lyonnet, Rudolf Mahrer, Gilles Merminod, Thibaud Mettraux, Lena Möschler, Anne Schoysman, Daniel Seixas-Oliveira, Davide Vago, Marisa Verna, Ilaria Vidotto et Giovanni Zuccarino.

Préface

Il est toujours un certain prestige, dans les études philologiques, à exhumer quelque ouvrage oublié, à raviver quelque question négligée. On en escompte la gloire un peu chevaleresque des redresseurs de tort ; on s'y promet le charme de la terre vierge et le confort d'une bibliographie qui se réduit à quelques titres.

Carlotta Contrini n'a rien voulu de tout cela, et il fallait bien de l'audace pour étudier la forme la plus emblématique du roman européen de la fin du ^{xix}^e siècle, en prenant son appui principal sur les deux auteurs qui emblématisent cette forme en France et en Italie, puis pour gravir ces trois montagnes bibliographiques : la critique zolienne, la critique verghienne, et la masse considérable des travaux consacrés à l'indirect libre depuis l'apparition de la catégorie au tournant des ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles.

L'entreprise était d'autant plus redoutable qu'il s'agissait de consacrer un ouvrage de stylistique historique à deux textes qui ont précisément constitué des « événements de style », selon l'étiquette par laquelle un récent numéro des *Cahiers de narratologie* proposait de rassembler ces œuvres qui servent de repère dans la chronologie des pratiques rédactionnelles littéraires. La liste en est aisée à établir pour le roman français entre 1850 et 1990 : *Madame Bovary*, *L'Assommoir*, *Du côté de chez Swann*, *Voyage au bout de la nuit*, *L'Étranger*, *La Route des Flandres*, *L'Amant*. Nous ne savons si une liste comparable serait aussi facile à dresser du côté italien, mais il ne fait pas de doute qu'y figureraient *Les Malavoglia*.

Il est pourtant une audace plus grande encore, c'est celle qui consiste à s'emparer d'une question si évidente qu'on l'imagine réglée depuis longtemps, une question dont on pense qu'elle a déjà donné lieu à des études nombreuses et approfondies, alors qu'elle a simplement été défraîchie par des décennies de mentions critiques qui ne l'ont jamais posée frontalement. Cette question, c'est celle du triomphe presque simultané de l'indirect libre dans *L'Assommoir* d'Émile Zola et dans *Les Malavoglia* de Giovanni Verga et – au-delà – celle de savoir pourquoi deux textes se ressemblent et jusqu'à quel point ils se ressemblent.

L'un des grands mérites de *Donner une voix, laisser entendre*, c'est que ce livre commence par prendre de la distance. Carlotta Contrini montre ainsi que, si les dates de parution des deux romans sont proches (1877 et 1881), l'indirect libre n'en est pas alors au même point de son développement en France et en Italie. Dans le premier pays, la forme a déjà atteint un sommet avec Gustave Flaubert ; elle n'est plus vraiment neuve ; et l'on peut même

émettre l'hypothèse d'une angoisse de l'influence qui aurait obligé Zola à radicaliser les choses, pour aller plus loin que son encombrant prédécesseur, pour explorer d'autres voies. Tout autre est la situation dans le second pays : malgré Alessandro Manzoni, la forme y est presque inédite. Mais on sait que Zola est alors lu dans toute l'Europe, et l'on peut faire l'hypothèse conjointe d'une influence et d'une angoisse de l'influence, mais on sait aussi que ce mot d'*influence* simplifie les choses à outrance et que le principe ne saurait tout expliquer.

Si la comparaison de l'indirect libre dans *L'Assommoir* et *Les Malavoglia* est bien l'objet premier de Carlotta Contrini, celle-ci s'est judicieusement abstenue d'isoler artificiellement les deux romans du reste de l'œuvre dans laquelle chacun s'inscrit, et les phénomènes analysés sont d'emblée replacés dans l'évolution des pratiques romanesques de Zola et de Verga et de ces faux cousins que furent le naturalisme et le vérisme. Mais le travail de contextualisation, loin d'être confiné à la production des deux auteurs, est étendu à leur tradition littéraire respective. À l'ouverture de l'ouvrage, ce sont des siècles de pratique de l'indirect libre qui sont mis en lumière dans un parcours historique rapide et efficace.

L'ouvrage de Carlotta Contrini ne propose donc pas une simple coupe synchronique à un moment limité de l'histoire des formes. Voici d'ailleurs bien longtemps que les linguistes et, parmi eux, les stylisticiens tentent de déradicaliser l'opposition entre synchronie et diachronie : l'évolution de la langue ne s'arrête jamais ; la coupe synchronique n'est qu'une illusion. Mieux encore, les textes littéraires sont intrinsèquement polychroniques : ils jouent sur des formes qui ne sont pas au même stade de leur évolution ; les unes sont stabilisées voire en fin de course, d'autres au sommet de leur rendement, d'autres à peine émergentes. Et la saisie des formes à des moments variés de leur histoire modifie naturellement leurs conditions de signification.

S'il est vrai que le corpus principal de *Donner une voix, laisser entendre* se limite à deux romans publiés à peu d'années de distance, l'analyse acquiert ici une vraie profondeur historique. Car il s'agit aussi de savoir pourquoi une forme qui était depuis longtemps disponible fut soudain sollicitée de façon si spectaculaire. Or, les raisons n'en sauraient être fournies par les textes eux-mêmes, et elles sont forcément plurielles. Certaines ne sont pas immédiatement littéraires, mais culturelles voire politiques ; les principales le sont : elles engagent les critères d'attribution d'une valeur esthétique à une œuvre voire à une forme.

C'est justement dans la description de l'indirect libre comme forme que Carlotta Contrini a voulu prendre ses appuis les plus sûrs, et si le chapitre central de son livre est si passionnant, c'est notamment parce qu'il compare des énoncés produits dans des langues qui restent très proches et où l'indirect libre fonctionne plus ou moins de la même façon, ne serait-ce, tout simplement, que parce que le français et l'italien ont deux temps simples au passé : l'un global, le passé simple, l'autre sécant, l'imparfait.

D'un point de vue théorique, Carlotta Contrini a trouvé ses premières bases dans le modèle linguistique élaboré par Jacqueline Authier-Revuz pour rendre compte de manière systématique de la spécificité de l'indirect libre parmi les autres types de discours rapporté¹. Le cadre général est celui d'une conception bivocale de l'indirect libre, qui consiste à décrire le dispositif comme la fusion de deux voix, celle du narrateur (responsable des pronoms et des temps verbaux) et celle du personnage (dont dépendent la modalité de phrase et les éventuelles marques de subjectivité). Ce principe de la coexistence de deux voix dans l'indirect libre est certes communément admis par les narratologues et les critiques littéraires, mais le point fort du modèle proposé par Authier-Revuz, c'est qu'il repose sur une analyse systématique des unités de la langue qui entrent dans la composition du dispositif.

En faisant sien ce cadre, Carlotta Contrini a donné à ses descriptions une rigoureuse systématisme que l'on ne retrouve guère dans les approches plus interprétatives ou plus floues auxquelles nous ont habitués les commentaires littéraires des mêmes auteurs. Mais si sa démarche ne verse jamais dans des considérations subjectives déconnectées de l'empirie des formes, sa rigueur ne l'empêche nullement de reconnaître la présence de cas limites, qui sont ici appréhendés comme tels et permettent d'interroger les raisons pour lesquelles certains énoncés résistent à l'application des catégories théoriques. Quelques contextes sont ainsi déclarés ambigus lorsque l'énoncé apparaît assimilable à de l'indirect libre, sans que soit pour autant exclue une éventuelle lecture alternative (effet de point de vue, autre régime de discours rapporté, jugement narratif...).

Le dernier chapitre de *Donner une voix, laisser entendre* conserve le bon réflexe de se demander sur quels points les deux romans divergent autant voire plus que sur quels points ils convergent. Le deuxième chapitre décrit les formes, le troisième en prend acte ; le deuxième stabilise le dispositif indirect libre, le troisième y voit un dispositif intégré à un autre dispositif. Ce chapitre est en outre proprement novateur, ce qui n'est pas une petite chose sur un corpus et un sujet que la critique n'a pas épargnés, nous le rappelions. Parmi ces innovations, il y a notamment la catégorie de pseudo-DIL, lequel advient lorsque « la narration prend des allures de DIL ; elle se "subjectivise" ; elle fait "comme si" quelqu'un parlait ou pensait » (p. 000). Le pseudo-DIL permet de caractériser des cas de représentation dépourvus d'un discours-objet identifiable et assumés par un locuteur. L'indirect libre en vient alors à dépasser les frontières qui lui semblaient assignées ; ses allures se retrouvent dans des énoncés qui ne sont pas proprement citationnels.

1 Voir Jacqueline Authier-Revuz, *La Représentation du discours autre. Principes pour une description*, Berlin, De Gruyter, 2020.

Comme on le verra à la lecture de l'ouvrage, cette catégorie de pseudo-DIL entre souvent en concurrence avec celles de DIL-*collusor*, de DIL choral, de DIL collectif, de DIL assignable à un « membre quelconque » d'un groupe. Nous sommes en effet face à des textes qui se donnent à l'analyse comme une mosaïque d'énoncés de statuts légèrement différents, mais cet effet de mosaïque n'était sans doute pas celui que visaient nos auteurs. Tout au contraire, ils ont mis cette gradation au service d'une esthétique de la continuité, de l'indistinction, de la nuance, non de l'émiettement ou de la discontinuité. Comme toute mosaïque, on doit regarder celles-ci de loin, à cette distance où les tessons ne sont plus des petites pierres juxtaposées mais forment une image claire et unie.

Une telle démarche nous rappelle que le fait isolé n'est pas le bon observable stylistique. Aucun trait langagier n'apparaît et ne fonctionne jamais seul, mais toujours dans la coprésence d'autres traits. Il est par exemple difficile de penser l'indirect libre sans prendre en considération la langue de référence de la prose (laquelle varie grandement entre Zola et Verga), la configuration énonciative générale du récit (et, de ce point de vue encore, l'impersonnalité zolienne n'est pas l'impersonnalité vergienne, comme il est fort bien rappelé au chapitre premier), ou encore la focalisation interne, puisque les énoncés focalisés présentent souvent une allure voisine des énoncés indirects libres.

Donner une voix, laisser entendre filigrane constamment le traitement méthodique du corpus par des problématiques plus succinctement évoquées, qui élargissent les perspectives sans altérer la cohérence d'ensemble, comme la question des premières traductions vers le français ou l'italien des deux chefs-d'œuvre de Verga et de Zola. Et l'on devine déjà quels travaux pourront naître de ce geste inaugural. L'entreprise de comparaison appellera un jour l'intégration de *Les Buddenbrook* (1901), car le livre de Thomas Mann a contribué, avec ceux de Zola, à l'identification de la forme indirecte libre par quelques linguistes allemands et suisses à la fin du xix^e et au début du xx^e siècle. Comme *L'Assommoir* et *Les Malavoglia*, il s'agit là d'un roman de la déchéance qui obéit à une dynamique d'ascension et de chute, sans structure d'intrigue articulée autour d'un nœud et d'un dénouement, et au sein duquel l'indirect libre, massivement utilisé dans ses modalités subjectives, donne le ton.

Ce sont là trois romans amers, comme l'était déjà *Madame Bovary*, des romans « cruels » au sens que Marcel Proust donnait à cet adjectif pour qualifier l'imparfait, « ce temps cruel qui nous présente la vie comme quelque chose d'éphémère à la fois et passif, qui, au moment même où il retrace nos actions, les frappe d'illusion, les anéantit dans le passé sans nous laisser comme le parfait la consolation de l'activité. » Après tout, l'indirect libre fut longtemps perçu comme un simple emploi spécifique de l'imparfait. Tout comme le *ce fut* du passé simple place l'action du côté de la vie, tandis que le *c'était* de l'imparfait nous montre une action qui a été

vivante mais qui ne l'est plus, le discours direct nous présenterait les paroles et les pensées dans la vivacité de leur jaillissement, tandis que l'indirect libre nous présenterait des paroles et des pensées qui furent vivantes mais ne le sont plus – tel serait l'effet de la transposition des personnes et des temps qui prend son sens dans l'exercice de l'énonciation représentée auquel elle fait pourtant écran. Et peut-être l'indirect libre est-il, lui aussi, « une source inépuisable de mystérieuses tristesses »² ? Pour Carlotta Contrini, il demeure en tout cas une source inépuisable de mystérieuses richesses.

Gilles Philippe et Joël Zufferey

2 Marcel Proust, « Journées de lecture » (1905), *Pastiches et mélanges*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, 1921, p. 241.

Introduction

1 Une question et un corpus

Les Rougon-Macquart en France et les deux romans constituant la *Serie dei vinti* en Italie se donnent à lire comme les mémoires d'une époque et d'une société. De ces ensembles émergent deux œuvres, respectivement : *L'Assommoir*, paru en feuilleton en 1876, puis en livre en 1877 chez l'éditeur parisien Charpentier, et *I Malavoglia*, publié en volume en 1881 par l'éditeur milanais Treves, celui-là même qui procurera en 1878 la première traduction en langue italienne de *L'Assommoir*.

Hormis la restitution de deux mondes différents – celui des ouvriers du Second Empire chez Zola et celui d'un village de pêcheurs sicilien chez Verga –, les deux romans se prêtent à certains rapprochements et sont d'ailleurs souvent mis en relation. Un premier aspect historique invite à établir un parallèle : en France comme en Italie, les deux œuvres représentent un événement dans l'histoire de la langue littéraire et du style. Toutes deux ont en effet instauré une rupture, mesurable à différents niveaux, avec les pratiques romanesques de leur époque : par la méthode expérimentale appliquée à la littérature, Zola cherche à rompre avec la tradition romantique ; de son côté, Verga abandonne les techniques narratives de la prose de Manzoni, et passe d'une littérature romantique, assumée par un narrateur omniscient, à la relation des réalités régionales que porte une narration impersonnelle suspendant tout jugement.

Second point commun : les deux proses présentent des dispositifs narratifs similaires, parmi lesquels on relève l'usage abondant du discours indirect libre (désormais DIL). On le sait, Gustave Flaubert, dans sa prose, a porté le DIL à un haut degré d'accomplissement. Mais après lui, cette configuration s'est normalisée dans le discours littéraire par la stabilisation de plusieurs facteurs, que l'on trouve finement réalisés dans les deux romans : notamment l'affaiblissement du discours direct et du discours indirect qui favorise un effet de continuité entre les voix du roman ; l'avènement du récit impersonnel ; la diffusion des filtres subjectifs qui médialisent la représentation des faits de l'histoire (Philippe 2021 : 83 et suiv.).

Faut-il le rappeler, le DIL fait son apparition en littérature bien avant la première modernité, avec des attestations au Moyen-Âge (voir surtout Cerquiglini 1981 et 1984) et dans l'Antiquité (Mellet et Biraud 2000). Mais c'est avec son assimilation régulière à des schémas énonciatifs relativement codifiés que le DIL entre, dès les années 1860, au titre de phénomène

majeur, dans l'histoire des styles littéraires de langue française. Le moment décisif de la stabilisation de la forme appelle avec évidence que soit menée une étude, linguistiquement fondée, de l'indirect libre à travers les traditions européennes du roman. Le présent travail se veut une contribution à ce programme. Outre les faits, il y a donc la théorie littéraire qui en rend compte. Charles Bally, parmi les premiers (en 1914), complète l'analyse syntaxique de la forme par une caractérisation énonciative et propose une série d'exemples qui permet de rendre compte de l'existence d'un « patron stylistique » du DIL. Nous en avons pris acte et nous voulons, dans notre étude, éclairer le moment où la forme se stabilise et, dans un même temps, se diffuse largement au sein des œuvres romanesques. Ce mouvement d'accomplissement (tant qualitatif que quantitatif) atteint, à notre sens, sa pleine réalisation avec les deux chefs-d'œuvre : *L'Assommoir* et *I Malavoglia*. Le patron énonciatif du DIL, qui rayonne à travers le style des deux romans, a logiquement favorisé le rapprochement des deux auteurs (voir par ex. Spitzer 1956, Joyce 1977, Buckle 1982, Pagano 1999, Pellini 2010 et 2016) qui, pourtant, se distinguent par plusieurs aspects essentiels : qu'il s'agisse de la langue de rédaction dans sa structure et ses potentialités variationnelles, du contexte social, historique et esthétique qui a vu naître chacun des deux romans, ainsi que du projet poétique que les auteurs ont poursuivi. Sur la base de telles considérations, nous reconnaissons le bienfondé de réunir les deux œuvres dans une même étude – et nous allons nous y employer –, mais nous soutenons également le besoin de définir, dans un même temps, les limites du rapprochement. Pour le dire simplement, nous proposons de porter notre attention, dans le geste de comparaison des styles, autant sur les similitudes des deux œuvres que sur leurs différences.

Si les deux auteurs que nous situons au centre de notre analyse ont fait l'objet d'études comparatives, il faut bien admettre que les travaux sur les deux romans sélectionnés sont plus rares et n'ont pas donné lieu à un examen serré des pratiques discursives. C'est à ce manquement que notre approche contrastive entend remédier, sans laisser penser que le second roman, dans l'ordre chronologique, soit une création dérivée du premier. Nous contrerons même l'idée que *I Malavoglia* ait été, dans sa constitution formelle, rédigé sous l'influence de *L'Assommoir*. Le geste de comparaison que nous effectuons ne trouve en outre sa légitimité que si nous tenons pleinement compte de l'altérité des langues et des contextes historiques et littéraires.

Mais le cœur de la comparaison n'est pas l'écriture, ni même le style de chacun des deux romans. Nous concentrons notre attention sur le dispositif particulier, mais très saillant dans les deux œuvres, du DIL. Nous appréhenderons, avec le plus de précision possible, les formes et les effets du DIL dans *L'Assommoir* et *I Malavoglia*. Cet objet, central dans notre étude, ne pourra pas se faire sans un appui plus large des cadres stylistiques et

esthétiques dans lesquels les deux romans ont pris place. Mais l'enquête élargie sera toujours dirigée par la préoccupation de rendre compte, en contexte, des pratiques du DIL réalisées par les deux auteurs.

À ce stade liminaire, il nous semble indispensable, tant les travaux sur la question apparaissent éclectiques et souvent contradictoires, d'explicitier la conception du DIL qui prévaudra dans notre analyse (et qui est largement redevable des travaux de J. Authier-Revuz).

2 Le DIL et ses contextes théoriques

Posons-le d'emblée, nous comprenons le DIL comme un moyen langagier particulier servant à représenter un *discours autre que lui-même*. Il s'agit donc d'un dispositif original par lequel un locuteur engage dans son discours un au-delà verbal différent de lui-même. Cet « autre » langagier ne constitue pas uniquement – et pas même fondamentalement – un discours extérieur qu'il s'agirait de rapporter, mais un discours figuré qui, a priori, n'existe que par le fait de sa représentation. Compte tenu de ces conditions sémiologiques, il faut bien admettre que la notion traditionnelle de « discours rapporté » n'apparaît pas adéquate, puisqu'il ne s'agit pas de reproduire un discours existant, mais de signaler la création d'un discours par le discours. Représenter un discours autre apparaît ainsi comme une opération complexe qui procède essentiellement par abstraction : cela veut dire que le discours rend, de manière consciente, certaines composantes d'une énonciation présentée¹ comme différente de celle en exercice. Nous proposons donc d'envisager la Représentation du discours autre (RDA)² comme un fait de construction réalisé par et dans le langage, plutôt que d'y voir un procédé de restitution pour lequel le langage ne serait que le véhicule d'une donnée externe. Il résulte de ces principes fondamentaux que le DIL prend place, aux côtés d'autres catégories différemment structurées, dans le système des formes possibles par lesquelles la langue permet de représenter une énonciation.

Nous voulons insister sur la nature de la représentation et ses enjeux eu égard à l'objet représenté. Prenons la mesure que ce sont bien des *énonciations* qui sont rendues apparentes par les formes de la RDA. Cela signifie que l'objet représenté ne se réduit pas à des mots. Il serait trop restrictif de penser qu'une suite formelle (des mots ou une phrase, au sens syntaxique du terme) en représente une autre, partiellement ou complè-

1 Dans le troisième chapitre, nous nous pencherons sur l'écart entre la présentation du discours d'autrui, où le narrateur tente de demeurer invisible, et la représentation de la subjectivité – cette dernière posture étant le terrain privilégié pour l'exploitation de divers niveaux de stratification de la restitution, notamment de la pensée pré-verbalisée.

2 La notion de représentation du discours autre est empruntée à Jacqueline Authier-Revuz, terminologie qu'elle utilise notamment dans son ouvrage dédié à la RDA intitulé *La Représentation du discours autre : principes pour une description* (2020).

tement. La réalité linguistique du représenté (comme du représentant) est beaucoup plus complexe. Dire qu'une énonciation en représente une autre, c'est reconnaître (J. Authier-Revuz l'a parfaitement remarqué) que le traitement porte sur l'ensemble des composantes qu'implique naturellement toute action consistant à produire un énoncé. Cet aspect sera capital pour nos analyses du DIL. Prenons donc la peine de rappeler comment, dans le cadre de sa description formelle de la subjectivité, É. Benveniste définit l'énonciation :

L'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation. [...] Le discours, dira-t-on, qui est produit chaque fois qu'on parle, cette manifestation de l'énonciation, n'est pas simplement la « parole » [...] C'est l'acte même de produire, un énoncé et non le texte de l'énoncé qui est notre objet. Cet acte est le fait du locuteur qui mobilise la langue pour son compte. (Benveniste 1970/1974 : 80)

Loin d'en rester au produit formel, saisi en lui-même, la théorie énonciative mobilise l'acte de production. Ce dernier n'est pas à appréhender dans sa réalité physique (acte pneumatique de la phonation ou le crissement de la plume sur le papier), mais en tant qu'il structure l'énoncé. Si l'on applique ce point de vue linguistique à la problématique de la RDA, on comprend que la représentation du discours autre, quand elle consiste bien à rendre une énonciation autre, ne se réduit pas à un jeu de substitutions formelles. Représenter une énonciation, c'est réserver un traitement particulier (selon la catégorie de RDA réalisée) à la saisie du *locuteur* (entendu comme une instance purement linguistique, celui qui parle en tant qu'il parle), au *moment et au lieu de production du discours*, aux *modalisations* et à *l'expression de sa subjectivité*. Au final, nous voulons envisager la RDA comme l'interaction complexe, « à géométries variables », entre deux énonciations dont les statuts sémiologiques diffèrent : l'une représente, alors que l'autre est représentée. Le DIL ne constitue qu'une manière particulière de concilier les deux énonciations.

À ce stade, nous avons posé des principes fondamentaux qui demeurent encore éloignés des procédures effectives de représentation. Tentons de nous en approcher, même si de redoutables difficultés surgissent immédiatement. Un constat suffit à mettre en évidence la complexité des problèmes, ce qui nous incitera rapidement – en cela le détour est utile – à définir rigoureusement le DIL. Ce constat est celui qui nous place, d'une source théorique à l'autre, devant des listes de catégories fort variables de RDA. Aussi peut-on bien penser que si la typologie d'ensemble (ou le système, dans le meilleur des cas) bouge, cela affecte aussi les explications fournies pour chacune des catégories qui y prennent place. On le remarque aisément en confrontant les exposés que les grammaires fournissent sur la question aux développements proposés par les linguistes du discours.

Les grammaires, pour commencer par elles, en restent généralement à la trilogie traditionnelle du DD, DI et DIL. Pour illustrer la perspective (et sans prétendre que toutes les grammaires partagent une même vision), ouvrons une grammaire de niveau universitaire, qui revendique une visée descriptive (non prescriptive) et qui peut se prévaloir d'une certaine orthodoxie (par là nous voulons dire qu'elle échappe au discours de chapelle d'une école identifiée) : *La Grammaire méthodique du français* réalisée par Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul³.

Dans cet ouvrage, la partie consacrée au « discours rapporté » est intégrée au chapitre concernant l'énonciation. La mesure est prise d'emblée : « Le discours rapporté représente un dédoublement de l'énonciation » (2009 : 1009). Une fois le cadre posé, les trois formes habituelles du « discours rapporté » sont passées en revue : le discours direct, le discours indirect et le DIL. Si le commentaire porte effectivement sur l'énonciation, il se complique de nombreuses remarques relevant de niveaux différents. Ainsi, du DIL, on lit, avec un relatif étonnement⁴, que c'est un « procédé essentiellement littéraire », qu'il « offre des perspectives narratives nouvelles », qu'il « pose de délicats problèmes de lecture et d'interprétation » (1015-1016). Sur le plan énonciatif, la transposition de certains morphèmes (par exemple l'IMP transposant le PR) est signalée, et, de manière quelque peu gênante à notre sens, le DIL est caractérisé comme une sorte de synthèse du DD et du DI⁵ (ancienne formule qui remonte à Tobler 1887) : « Le style indirect libre combine les particularités du discours direct et du discours indirect » (Riegel *et al.* 2009 : 1015). Une telle position semble enfermée dans des principes légués par une longue tradition qu'une linguistique descriptive devrait au moins interroger. Au final, l'étude de la question (réduite à la trilogie) semble osciller entre une analyse énonciative (peu développée) et des considérations stylistiques ou esthétiques qui concernent des possibilités d'emplois sans rapport avec une modélisation linguistique ou grammaticale.

Après le point de vue grammatical, abordons le cas de l'analyse discursive de la RDA et de la place occupée dans le dispositif par le DIL. Évoquons brièvement les études menées par Laurence Rosier⁶ qui a consacré de nombreux travaux à la question. Dans sa réflexion, la linguiste fait une

3 *La Grammaire méthodique du français*, initialement parue en 1994, a été régulièrement réimprimée, avec une révision. Nous nous appuyons sur l'édition de 2018.

4 Notre étonnement vient essentiellement de ce que ces remarques, éventuellement discutables, ne paraissent pas toucher aux aspects énonciatifs définitoires du DIL et encore moins au noyau grammaticalisable du DIL.

5 IMP : imparfait ; PR : présent ; DD : discours direct ; DI : discours indirect.

6 Nous retenons les travaux de L. Rosier parce qu'ils plaident pour une complexité typologique qui s'oppose à la simplicité des trois catégories retenues couramment par les grammaires scolaires.

place à un maximum de marques susceptibles de nuancer le rendu d'un discours autre. Ainsi par exemple, elle porte son attention aux « discordanciels » dans leur plus large extension, puisqu'elle saisit sous cette étiquette « tous les mots ou locutions permettant d'attirer le dire du narrateur (rapporteur) vers le dit du personnage (locuteur dont on rapporte les propos) » (2008 : 153). Une telle démarche, qui confère un rôle typologisant et explicatif, à la morphologie, à la syntaxe, au lexique, à la typographie, etc., induit une multiplication des catégories dont la transition, de l'une à l'autre, est assurée sans solution de continuité. Elle affirme que, dans cette optique d'une description radicalisée, on peut considérer qu'il y a un « continuum entre discours direct et discours indirect » (2008 : 52).

Au vu de telles divergences de traitement, il nous semble impératif de poser d'entrée une définition du DIL que nous ferons nôtre par la suite. Précisons à cet effet le statut que nous lui conférons. Sans nous prononcer sur la difficile question de la typologie générale des catégories de la RDA, nous nous accordons avec les positions fondamentales développées par Jacqueline Authier-Revuz dans de nombreux articles, ainsi que dans son récent ouvrage de référence *La Représentation du discours autre : principes pour une description* (2020). Dans un geste simplificateur (nous reviendrons abondamment sur le modèle d'Authier-Revuz), disons, pour l'instant, uniquement deux choses. Premièrement, et à la distinction du travail descriptif opéré par L. Rosier, elle situe la réflexion au niveau du système de la langue, et non des réalisations discursives et de leurs infinies variations. Pour distinguer deux catégories, il faut donc que le critère typologique (toujours le même pour opérer invariablement à un même niveau et maintenir un cadre systématique) subisse une modification de fonctionnement. Les catégories linguistiques de la RDA sont ainsi définies abstraitement et en rupture les unes par rapport aux autres (point de *continuum* à ce niveau). Deuxièmement, le critère de définition de toutes les catégories est strictement énonciatif. C'est dire que les aspects syntaxiques, typographiques et autres relèvent des contingences du discours et qu'ils n'entrent pas à proprement parler dans la définition. Pour le dire brutalement, sachons de quoi on parle (cela se situe en langue) avant de chercher à l'observer (cela se situe dans les productions langagières). Ce principe, nous l'appliquerons exclusivement au DIL (et pas à l'ensemble de la typologie de la RDA), vu notre objectif de comparer les usages de l'indirect libre dans *L'Assommoir* et *I Malavoglia*.

3 Vers une définition énonciative du DIL

Historiquement, l'approche énonciative du DIL ne s'est pas donnée d'emblée aux théoriciens. Elle est apparue progressivement, à force de tâtonnements et a fini par s'affiner et s'imposer. Rappelons le moment décisif qui a officialisé la catégorie du DIL. Après plusieurs publications, dues aux romanistes Adolf Tobler et Theodor Kalepky, tournant autour de

la question du DIL (alors non encore nommé comme tel), Charles Bally, qui ignorait tout de ces contributions, a publié une étude qui a relancé la réflexion⁷. Le point de départ de son analyse est neuf. Dans un ouvrage alors récemment paru (*Der Stil der französischen Sprache*, 1910), Fritz Strohmeyer affirmait que le français, au contraire de l'allemand, ne peut réaliser le discours indirect qu'en l'introduisant par une conjonction de subordination (notamment « que »). Il en conclut que cette lourdeur syntaxique, particulièrement pénible lors de séquences à répétition (*il a dit que... que... que*), justifie l'aversion que les locuteurs francophones ressentent à l'égard de cette structure. Bally objecte et montre que l'on trouve, en français, des structures indirectes avec ellipse du mot subordonnant. Cet agencement avec ellipse du subordonnant correspond à ce que Bally nomme alors « style indirect libre ». « Libre » signifie ici dépourvu de subordination explicite, ce qui correspond à une conception syntaxique du dispositif. Une année plus tard, Kalepky a répondu à Bally par le moyen d'un article (1913) dans lequel il continue à défendre l'idée qu'il s'agit d'un effet de focalisation (comme nous le dirions aujourd'hui), plutôt que de discours rapporté ; Kalepky parle notamment de « discours voilé » (*verschleierte Rede*). Ces remarques avec lesquelles Bally est en désaccord lui permettent néanmoins de prendre conscience de la nature énonciative du DIL ; il en fera état dans ce sens à l'occasion d'une nouvelle contribution (Bally 1914) dans laquelle l'adjectif « libre » signifie autonome du point de vue énonciatif. Par le jeu des thèses et des antithèses avancées principalement par Tobler, Kalepky et Bally, une orientation fondamentale est donnée à la problématisation du DIL et elle ne se perdra plus, même si la modélisation linguistique du phénomène demeure délicate et n'a cessé d'évoluer jusqu'à nos jours.

Il n'est pas question pour nous d'entreprendre l'histoire du DIL, ce qui nous ferait dévier de notre projet. Il nous semble plus judicieux d'explicitier la conception linguistique et le modèle descriptif qui vont sous-tendre notre analyse comparative du DIL chez Zola et Verga. C'est le modèle développé par J. Authier-Revuz (2020) qui servira de socle théorique à notre analyse et organisera les étapes de l'examen. Si l'énonciation réside essentiellement dans le rapport du locuteur à l'information qu'il énonce, la théorie de la RDA doit intégrer le fait que l'information en question traite d'un fait langagier. J. Authier-Revuz en tire les conséquences structurelles :

Le propre de la RDA, lieu d'extrême complexité énonciative, est de réaliser, dans des formes de langue – actualisées en discours – le nouage des deux modes que le langage a de n'être pas « un » : l'étagement interne que lui confère la dimension de sa réflexivité métalangagière, et l'hétérogénéité,

⁷ L'ensemble de ce débat, qui a duré une vingtaine d'années, a été réuni par G. Philippe et J. Zufferey (2018) dans *Le style indirect libre. Naissance d'une catégorie (1894-1914)* paru chez Lambert-Lucas. Mes citations renvoient à cet ouvrage.

l'altérité, dont il est – loin d'un système réglé et clos de transmission d'information – constitutivement affecté. (2020 : XVIII)

Cette structure fondamentale concerne toutes les formes de RDA, donc aussi le DIL. Pour nous, vu la perspective d'analyse stylistique que nous voulons adopter, la tâche première est de saisir précisément les modalités spécifiques par lesquelles le DIL articule deux énonciations dans le dispositif de représentation. L'ensemble des composantes de l'énonciation doivent entrer dans le modèle, qu'elles relèvent du système énonciatif de l'histoire ou du discours selon l'opposition établie par Benveniste⁸. Sur ce point, Authier-Revuz fournit un modèle extrêmement efficace dans la mesure où il divise les formes de l'énonciation en plusieurs secteurs, quatre précisément. Cette division s'avère fort utile, car chaque catégorie de la RDA peut être particularisée selon la manière avec laquelle les composantes énonciatives sont assumées dans chacun des quatre domaines. Le DD, le DI et le DIL (pour ne prendre que ces trois catégories traditionnelles) se distinguent donc par le dispositif de prise en charge formel qui se joue à quatre niveaux. Voici la configuration de base qui permet, selon Authier-Revuz, de modéliser chaque type de RDA :

couche	versant référentiel	versant modal
I. primaire	<i>désignations de la personne, temps verbaux</i>	<i>modalités de phrase (global)</i>
II. secondaire	<i>circonstants spatio-temporels</i>	<i>expressivité, interjections (local)</i>

(D'après Authier-Revuz 2020 : 114)

Ce tableau est à comprendre comme une stratification des formes de l'énonciation en deux couches : la couche primaire concerne des unités fondamentales, inhérentes à toute énonciation standard et dont la portée est large (elles définissent le régime énonciatif de la phrase énoncée dans son ensemble) ; la couche secondaire est, quant à elle, moins stable, facultative et de portée plus locale. Ces deux couches sont divisées encore en deux versants : d'une part celui qui concerne les expressions (ou morphèmes) qui réfèrent, et d'autre part le versant de la modalité, à savoir des formes qui spécifient la prise en charge de l'énoncé. Quatre classes ressortissent de cette division de l'énonciation de manière à pouvoir être chacune interrogée quant à son origine énonciative et à son principe d'ancrage. Dans le principe, deux systèmes d'organisation se font concurrence : l'énonciation dépend soit du système énonciatif représen-

8 É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 238 et suiv.

tant, soit du système énonciatif représenté – la question devant être posée quatre fois. Si l'on envisage le cas de figure où un locuteur actualisé représente le discours d'autrui, il s'agit de savoir quel locuteur assume la responsabilité des formes répertoriées dans chaque case du tableau précédent⁹.

Partant de ces considérations, Authier-Revuz montre que la caractéristique parfaitement originale du DIL (par rapport aux autres types de RDA) est que la couche primaire obéit à un double principe d'organisation. Une rupture du système de repérage se laisse constater sur les deux versants de la couche primaire. Ainsi la désignation de la personne et les temps verbaux obéissent au régime de l'énonciation représentante (A), alors que la modalité de phrase est due à l'énonciation représentée (a). Une telle scission dans le système de l'énoncé au niveau de ses composantes les plus fondamentales apparaît comme un phénomène extraordinaire qui est le propre du DIL. Au niveau de la couche secondaire, tout est facultatif : il peut ne pas y avoir de circonstants spatio-temporels, ni de marques d'expressivité dans un énoncé. Reste que si des circonstants apparaissent dans un DIL, ils peuvent relever de A ou de a ; quant aux éventuelles marques de subjectivité, elles ne peuvent trouver leur origine que dans a. En synthèse :

couche	versant référentiel	versant modal
I. primaire	A	a
II. secondaire	A ou a	a

(D'après Authier-Revuz 2020 : 146)

Voici un exemple assez célèbre de la réalisation stylistique d'un DIL chez Flaubert, où on peut remarquer les différents versants de l'énonciation :

Emma se repentit d'avoir quitté si brusquement le percepteur. Sans doute, il allait faire des conjectures défavorables. L'histoire de la nourrice était la pire excuse, tout le monde sachant bien à Yonville que la petite Bovary, depuis un an, était revenue chez ses parents. *D'ailleurs, personne n'habitait aux environs ; ce chemin ne conduisait qu'à la Huchette* ; Binet, donc, avait deviné d'où elle venait, et il ne se tairait pas, il bavarderait, c'était certain ! Elle resta jusqu'au soir à se torturer l'esprit dans tous les projets de mensonges imaginables, et ayant sans cesse devant les yeux cet imbécile à carnassière. (*Madame Bovary*, Chap. X ; sauf indication contraire, l'italique est nôtre dans les citations)

9 Dans les conventions d'écriture proposées par Authier-Revuz les deux locuteurs sont étiquetés L (celui qui représente) et I (celui qui est représenté), puis, respectivement, les destinataires D et d, les actes de langages A et a.

Dans l'exemple de Flaubert, on note que la phrase ici en italique correspond bien à cette catégorie où l'écrivain se sert d'une série de marques stylistiques pour donner l'impression de la voix du personnage. Premièrement, il introduit la phrase avec une marque logique, « d'ailleurs », utilisée pour signaler le début de la RDA. Deuxièmement, l'écrivain introduit le DIL sans aucun *verbum dicendi*. On comprend que c'est Emma qui se parle à elle-même étant donné l'introduction du personnage quelques lignes plus haut¹⁰. Enfin, il utilise le temps imparfait, qui est typique de la narration d'une voix externe, et il termine avec l'exclamation, « c'était certain ! » qui conclut de façon nette le passage au DIL. Du point de vue de la prise en charge énonciative, on note que les temps verbaux et l'interjection du début relèvent de la narration alentour, créant un plan d'énonciation (A) dont dépend l'énonciation (a). Ici, le verbe « bavarder » révèle le discours autre par le jugement familier qu'il pose (le personnage s'exprime et non la narration).

Finalement, si toute occurrence de RDA constitue un fait d'hétérogénéité, puisque deux énonciations se mêlent, le DIL réalise l'hétérogénéité de manière très spéciale. En effet, les formes de la personne et des temps verbaux (ainsi que, potentiellement, les indicateurs spatio-temporels) sont alignées sur le fonctionnement textuel (par exemple narratif s'il s'agit d'un récit). Cependant, ces unités linguistiques prennent place dans un discours modulé par l'instance citée qui est responsable de la modalité d'énonciation et des éventuelles marques de subjectivité. Cette intrication de formes aux provenances diverses est constitutive d'une forme originale, celle du DIL, ce qui a fait dire à de nombreux linguistes que deux voix coexistent dans le même énoncé (comme dans l'exemple flaubertien) : ces deux voix sont, dans le contexte narratif, celle du narrateur (L : personne et temps verbaux) et celle d'un personnage (l : modalité de phrase, éventuels subjectivèmes). Mais prenons garde, doublement :

(1) Il importe de ne pas « naturaliser » le principe de la double voix en l'assimilant au principe fondamental de la « polyphonie » qu'Oswald Ducrot a théorisé et décrit avec précision (voir 1984 : 171-233). Dans le modèle de Ducrot, la polyphonie est due à la présence d'une pluralité d'énonciateurs dans un même énoncé. Le linguiste a certes hésité quelque

10 Nous approfondirons plus tard la question de la réintroduction du nom propre du personnage. Le sujet a été développé par B. Combettes dans « Grammaticalisation et parties du discours : la différenciation des pronoms et des déterminants en français », dans C. Guillot, S. Heiden et S. Prévost (dir.), *À la quête du sens*, ENS Éditions, 2006, p. 123-135, v. aussi C. Masseron et C. Schnedecker, « Production des chaînes de référence et problèmes de structuration textuelle : la redénomination comme catalyseur d'une conjoncture discursive problématique », *Linx*, hors-série n°6-2, 1995. *Difficultés linguistiques des jeunes en formation professionnelle courte. Diagnostic et propositions de remédiation. De la langue ordinaire au technolècte. Actes du Colloque international de Paris X – Nanterre 1994*, vol. 2. p. 423-442.

peu lorsqu'il a cherché à définir ce qu'était la nature d'un énonciateur, mais il a finalement identifié l'énonciateur à un point de vue : un énoncé est ainsi polyphonique lorsqu'il articule en son sein plusieurs points de vue. Mais ce serait appauvrir, et même dénaturer le DIL que d'en parler dans ces termes. Ce ne sont pas des points de vue, mais bien des composantes énonciatives qui s'allient dans le DIL.

(2) Autre écueil à éviter, l'assimilation du bivocal, tel qu'il convient au DIL selon J. Authier-Revuz, avec la notion de « dialogisme » due à Mikhaïl Bakhtine ; certaines gloses assimilent les deux termes :

Le Mot¹¹ peut véhiculer non seulement l'ensemble des idées de son auteur (un sens objectif), mais aussi l'attitude de ce dernier envers le contenu (le sens) et le style du Mot émis par une autre personne. Dans ce cas-là, le Mot est « bivocal ». Il a une double orientation : (1) vers son objet et (2) vers le Mot d'« autrui ». (Tylkowski 2011¹²)

Étant donné que la bivocalité incorpore, dans le DIL, une modalité de phrase, elle ne peut aucunement se laisser appliquer à une unité linguistique de rang inférieur, tel que le mot. Si l'expression « bivocal » circule, plutôt librement, entre les théories, gardons-nous de ne pas les confondre sur le plan conceptuel.

À vrai dire, la thèse de la bivocalité du DIL n'est pas neuve. Elle se trouve déjà thématisée dans le livre de Valentin Volochinov (*Le Marxisme et la philosophie du langage*, 1929), par la suite confirmée et étayée par Roy Pascal (*The Dual Voice: Free Indirect Speech and its Functioning in the Nineteenth Century European Novel*, 1977), et finalement reprise, souvent avec force, par des linguistes contemporains – que l'on pense à l'appellation adoptée par Authier-Revuz qui parle de Bivocal-DIL. Nous reprendrons à notre compte cette conception, sans ignorer que des options théoriques « concurrentes » existent¹³. De manière synthétique, nous dirons donc que

11 Le Mot, noté avec une majuscule, est un néologisme introduit par Patrick Sériot afin de rendre compte du terme russe *slovo*. Il permet de réunir la notion française de « mot », ainsi que celles de « langage », de « parole » et de « langue ». Voir P. Sériot, « Préface » à V. Volochinov, *Marxisme et philosophie du langage. Les problèmes fondamentaux de la méthode sociologique dans la science du langage*, Limoges, Lambert-Lucas, 2010, p. 19, cité dans Irina Tylkowski, « La conception du dialogue de Mikhaïl Bakhtine et ses sources sociologiques (l'exemple des *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski* [1929]) », *Cahiers de praxématique*, 57, 2011, p. 55, en ligne.

12 « La conception du dialogue de Mikhail Bakhtine et ses sources sociologiques (l'exemple des *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski* [1929]) », *Cahiers de praxématique*, 57, 2011, p. 51-68.

13 Parmi les plus importantes, on peut signaler la théorie de Käte Hamburger (*Die Logik der Dichtung*, 1957) ou celle d'Ann Banfield (*Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, 1982) qui, chacune à sa manière, rejettent la pluralité des voix dans le DIL.

le DIL est une forme de représentation du discours autre qui, sur le plan structurel, est composée de deux voix réparties à des niveaux linguistiques précis.

La définition opératoire que nous donnons du DIL a certainement ses limites sur le plan théorique : nous n'abordons pas, en eux-mêmes, l'histoire de la catégorie, son statut esthétique, sa fonction discursive... C'est que notre objectif est ailleurs. Il nous importe de poser le plus clairement possible le statut du DIL en langue (établir ses composantes internes), afin de prendre appui sur la catégorie dans l'analyse stylistique d'un corpus littéraire. Notre projet se veut donc essentiellement descriptif. La description de la structure énonciative du DIL est indispensable, dans la mesure où elle va nous servir à compartimenter et organiser l'analyse de *L'Assommoir* et *I Malavoglia*.

4 Premier contact avec le corpus

À ce stade introductif, nous voulons proposer, sans entrer encore dans l'analyse stylistique, un exemple de DIL extrait de chacun de nos deux romans. Il s'agit simplement de prendre connaissance du système narratif de base tel qu'il est réalisé par Zola et Verga, afin de saisir, dans une première approximation générale, les contraintes configurationnelles du DIL dans les deux œuvres.

Zola, *L'Assommoir*

Le premier exemple est tiré de *L'Assommoir* (1877), chap. II :

[Dialogue entre Gervaise et Coupeau]

Et elle l'interrogea sur son travail. Il travaillait toujours là, derrière le mur de l'octroi, au nouvel hôpital. Oh ! la besogne ne manquait pas, il ne quitterait certainement pas ce chantier de l'année. Il y en avait des mètres et des mètres de gouttières ! (*L'Assommoir*, 1877, chap. II)

Après un énoncé qui signale, sous forme de discours narrativisé, l'adresse d'une question de la part de Gervaise, intervient la réponse, en DIL, que fournit le zingueur. Le système énonciatif de la narration se maintient en ce qui concerne les composantes référentielles de la couche primaire – suivant le modèle de J. Authier-Revuz, la désignation de la personne et les temps verbaux. La désignation du sujet énonciateur se fait à la 3^e personne (*il*), comme dans le récit ; au niveau des tiroirs verbaux, l'IMP (*travaillait, manquait, avait*) exprime la simultanéité aux événements et le COND la postériorité, là encore, conformément au régime historique que réalise le texte par ailleurs. L'ancrage dans l'énonciation narrative est associé à une dépendance modale à l'énonciation du personnage. En effet, la modalité d'énonciation relève de la responsabilité du personnage (Coupeau) : une assertion et deux exclamations correspondent aux attitudes que le sujet adopte dans son discours. Cet appariement de deux systèmes d'ancrage

hétérogène constitue le critère définitoire de la bivocalité du DIL. Autour de ce socle inamovible, des variations discursives apparaissent, tant au niveau des indicateurs et que de la subjectivité. Dans la réalisation du DIL par Zola, on trouve très souvent des marques de subjectivité (comme l'interjection « Oh ! » ou la ponctuation expressive « ! ») ; dans l'extrait apparaît également un indicateur interprétable comme un déictique de lieu « là »). Ces éléments concourent, et le phénomène est saillant dans *L'Assommoir*, à un effet d'expressivité et d'une représentation mimétique du discours du personnage.

Verga, *I Malavoglia*

—Quei poveri Malavoglia, diceva incontrando sulla piazza Campana di legno, Dio gliela mandi buona! Hanno la iettatura addosso!

Lo zio Crocifisso stava zitto e si grattava la testa. Lui non c'entrava più, se n'era lavate le mani. Ora era affare di Piedipapera; ma gli dispiaceva, in coscienza. (*I Malavoglia*, IX)¹⁴

Après une prise de parole représentée en discours direct et une phrase descriptive organisée selon le régime historique, le DIL prend place. À considérer les principes du DIL, on constate que le fonctionnement est pareil en français et en italien. La désignation du sujet énonciateur se fait à la 3^e personne (*lui*), l'IMP exprime la simultanéité (*entrava, era, dispiaceva*). Les assertions sont, quant à elles, dues au personnage qui avance ses justifications. De plus, un indicateur (*ora*), qui se détache du système de contrainte du DIL, implique, dans l'extrait, un repérage énonciatif relativement à l'activité locutoire du personnage. Le système du DIL, comparable dans le principe entre les deux romans, offre, dans la phase de réalisation, une marge de manœuvre formelle. Nous voulons y voir le lieu où se font des choix stylistiques et, par conséquent, où les pratiques se particularisent.

C'est ici que pointe la finalité de notre analyse. Il s'agira fondamentalement d'identifier toutes les séquences de DIL présentes dans les deux romans (sans nier l'incertitude qui affecte leur reconnaissance dans certains cas) et de les traiter dans leurs différentes composantes énonciatives (principalement *personne, temps, modalité d'énonciation*). Ce travail descriptif a pour but de caractériser les manières par lesquelles Zola et Verga représentent la parole et la pensée en DIL. Mais, au-delà du système, nous nous attacherons à cerner autant les convergences que les divergences qui,

14 « — Ces pauvres Malavoglia, disait-il en rencontrant Campana di legno sur la place, que Dieu leur porte chance ! Ils ont la poisse !

L'oncle Crocifisso se taisait et se grattait la tête. Lui n'y était plus pour rien, il s'en était lavé les mains. Maintenant, c'était l'affaire de Piedipapera ; mais il était désolé, sincèrement. » Toutes les traductions sont nôtres.

ensemble, nous permettront d'avancer dans une caractérisation stylistique des pratiques zoliennes et verghiennes.

5 Plan du livre

Notre travail se compose de trois chapitres. Le premier, d'ordre historique, aborde la question du DIL comme « événement de style » dans *L'Assommoir* et *I Malavoglia*, ainsi que, plus généralement, l'histoire du naturalisme en France et du vérisme en Italie. Ce parcours sert à établir le cadre esthétique devant permettre de cerner le projet littéraire propre à chacun des deux auteurs, l'un dans le contexte du naturalisme donc, l'autre du vérisme. Nous tenterons ainsi de comprendre quelle est la place que les deux œuvres se donnent dans l'histoire du DIL au sein des traditions littéraires française et italienne.

Le deuxième chapitre constitue une plongée dans les formes du DIL présentes dans les deux romans. En partant de la théorie du DIL proposée par Jacqueline Authier-Revuz (2020), nous caractériserons d'abord le DIL dans la structure énonciative qui définit sa place au sein du système de la RDA. Sur cette base, nous entreprendrons ensuite l'analyse des pratiques singulières du DIL chez les deux auteurs : les lieux décisifs de la formation du DIL seront pris en considération, à savoir les formes de la personne, les temps verbaux, les indicateurs spatio-temporels ainsi que les modalités de phrases.

À la suite de la description des emplois du DIL, le troisième chapitre traitera des enjeux stylistiques des formes réalisées : les rapports de l'indirect libre avec la narration (pouvant aller jusqu'à l'amalgame), les objets de la représentation (discours exprimé à soi ou à un autre, discours intérieur, conversation, etc.) sont des aspects de la représentation indirecte libre qui doivent nous permettre de remettre en question la prétendue similitude des usages de l'indirect libre chez Zola et Verga.

La rencontre d'une forme linguistique et d'un projet littéraire

L'Assommoir et *I Malavoglia* ont constitué ce qu'un récent numéro des *Cahiers de narratologie* appelait des « événements de style »¹ : on les range parmi les œuvres dans lesquelles la postérité a vu des ruptures brusques, entraînant une reconfiguration des pratiques rédactionnelles collectives. Là n'est pas le seul point commun qui nous semble, après tant d'autres, justifier le rapprochement : ce sont tous deux des romans à narration impersonnelle ; tous deux prétendent faire une large place aux pratiques langagières populaires. Mais à y regarder de plus près, la ressemblance paraît rapidement faire place à la dissemblance : l'impersonnalité naturaliste et scientifique de Zola n'est pas l'impersonnalité vériste et presque « démocratique » de Verga, et rien n'est plus étranger au souci « philologique » qui préside à la représentation de la langue du peuple parisien de *L'Assommoir* que l'hybride langagier des *Malavoglia*, qui transpose en italien standard la langue d'une bourgade de Sicile. Nous voici prévenus : la présence du DIL est le troisième point usuellement retenu pour rapprocher les deux romans ; nous verrons si, là aussi, la ressemblance ne masque pas une profonde dissemblance.

Le but de ce chapitre liminaire est très modeste. Nous nous proposons d'y présenter à grands traits le cadre esthétique et littéraire qui permet de rendre compte de l'emploi du DIL dans l'œuvre romanesque d'Émile Zola et de Giovanni Verga. Un premier temps sera consacré à prendre acte de la version du naturalisme européen offerte par chacune des deux œuvres, mais aussi à procéder à quelques rappels sur les conceptions stylistiques des deux auteurs dans leur rapport à leurs pratiques effectives, mais aussi sur leurs attitudes respectives face à la représentation de la langue parlée dans *L'Assommoir* et dans *I Malavoglia*, car il s'agit là d'un enjeu majeur pour évaluer leur utilisation du DIL. Mais où en était alors cette forme dans l'histoire des pratiques littéraires françaises et italiennes ? C'est ce que

¹ Voir *Cahiers de narratologie*, 35, 2019, *Le style comme événement*, en ligne.

Nota : Beaucoup d'adresses de sites internet sont rapidement obsolètes alors que la plupart des ressources sont faciles à joindre en saisissant leur titre sur un moteur de recherche. Nous avons remplacé la plupart des références par la mention "en ligne", en anglais "online". Les adresses restantes étaient actives en 2025.

nous verrons dans un second temps, à l'occasion d'un rapide parcours diachronique du développement du dispositif indirect libre dans les deux traditions linguistiques et d'un gros plan synchronique sur la situation de la forme à la fin du XIX^e siècle.

1.1 Zola et Verga : deux faces d'une même pièce ?

1.1.1 Naturalisme et vérisme : le rêve d'un roman impersonnel

Le lien historique est bien connu qui a uni, dans le développement de la prose romanesque, la diffusion du DIL et la revendication d'un protocole narratif qui interdise toute remontée vers une instance-source qui conduise le récit. Rappelons d'ailleurs que ce lien a été noté très tôt, dès le premier débat qui a vu naître la catégorie de style indirect libre, par Eugen Lerch, par exemple, dans un article de 1914 où il soulignait que, dans le roman moderne, l'auteur (au sens de *narrateur*) « se retire complètement »². Même si l'on ne souhaite pas souscrire aux théories d'Ann Banfield qui, dans son livre de 1982, considérait que les phrases de DIL étaient des « phrases sans parole », c'est-à-dire des phrases qui ne pouvaient apparaître que dans des romans à narrateur absent, force est de constater que la démonstration linguistique est confortée par le témoignage de l'histoire littéraire. C'est en effet dans les romans à narrateur effacé que le DIL s'est imposé. On comprend bien pourquoi : les déictiques, les embrayeurs et toutes les marques subjectives (les interjections, les exclamations, les évaluations, etc.) qui apparaissent dans un contexte passé ne peuvent, dans de tels romans, être attribués au narrateur ou calculés par rapport à une telle instance, puisque le récit n'en construit pas. Il devient donc nécessaire de les rapporter au discours ou à la pensée d'un personnage désigné à la troisième personne ; leur présence signale le plus souvent le DIL.

Dans l'Europe francophone, on fait généralement remonter à Flaubert cette revendication d'impersonnalité romanesque, que l'on trouvera bien-tôt reprise par un écrivain italien, Luigi Capuana. Dans leur sillage, Zola et Verga estiment pareillement que la narration ne doit pas adopter une posture surplombante et évaluative sur les personnages, leurs valeurs, leurs discours. Cette commune ambition d'impersonnalité narrative a conduit les deux romanciers à utiliser des techniques romanesques assez proches. Nous en signalerons deux, parce qu'elles ont à voir avec le DIL.

La première est la création d'une posture de *narrateur-témoin*, lorsque l'on a le sentiment que le récit est assumé par un observateur qui n'est jamais mentionné mais dont on suit le point de vue, comme s'il était un des

2 E. Lerch, « Le rendement stylistique de l'imparfait du discours (style indirect libre) » (1914), dans G. Philippe et J. Zufferey, *Le style indirect libre. Naissance d'une catégorie (1894-1914)*, Limoges, Lambert-Lucas, 2018, p. 236.

personnages de la scène. C'est à ce narrateur-témoin que l'on va attribuer bien des segments de DIL non assignables à un personnage. Cette notion de narrateur-témoin a été proposée par Dominique Maingueneau dans un article de 2000 pour commenter *L'Assommoir* (2000 : 80-82). Nous verrons qu'on la retrouve souvent pour parler des *Malavoglia*, par exemple dans le livre que Romano Luperini a consacré à Verga en 2005. Mais, quand on y regarde bien, l'intuition en était déjà présente dans les premiers débats sur le DIL, aux alentours de 1900. Or, une telle posture n'est possible que si l'on est en régime impersonnel ; elle n'est pas possible s'il y a un narrateur construit.

La seconde technique que nous pourrions faire valoir dès ce stade réside dans la représentation des discours collectifs : on parle pour Verga d'effet de *coralità*, de *choralité*, par référence au chœur de la tragédie antique. Chez Verga comme chez Zola, le DIL joue ici un rôle déterminant, parce qu'il permet de ne pas assigner d'énonciateur précis aux propos rapportés. Dans son article sur Verga paru en 1956, Leo Spitzer concédait que Zola était « le maître inégalé dans la description des collectivités », mais, disait-il encore, « Zola réserve le DIL choral à des moments d'effusion frénétique ou hystérique » (1956 : 49). *I Malavoglia* lui semble plus radical : chez Verga, le DIL choral n'est pas réservé à de telles scènes.

Mais pour bien comprendre le sens de cette « impersonnalité » narrative, déjà revendiquée par Flaubert ou Capuana puis conjointement visée par Zola et Verga, il faut prendre un peu de recul et considérer dans son ensemble le projet esthétique et romanesque de ces deux auteurs. Aux lecteurs de langue française, ce qui sera dit ici du naturalisme d'Émile Zola apparaîtra sans doute déjà bien connu ; aux lecteurs de langue italienne apparaîtra peut-être déjà familier ce qui sera dit du vérisme de Giovanni Verga. Mais il nous a semblé indispensable de mettre en regard ces deux projets esthétiques, dans leur proximité et leur dissemblance, comme prolégomènes à la description et à l'interprétation de la forme linguistique qui les emblématise désormais. En outre, bien que l'intérêt de Verga pour Zola soit bien documenté³ et fut surtout sans réciproque, nous essaierons de jouer ici le jeu de la parité, sans forcer pour autant le parallèle ni chercher à ce stade à évaluer une possible influence à sens unique, mais en montrant que les deux écrivains incarnent, chacun à sa manière, avec des points communs et des divergences, le moment naturaliste de la littérature européenne. Ces premières pages se placeront alors dans le sillage du livre fondateur d'Yves Chevrel, *Le Naturalisme. Étude d'un mouvement littéraire international* (1982) et du volume plus récemment dirigé par Olivier Lumbroso et Céline Grenaud-Tostain, *Naturalisme. Vous avez dit naturalismes ?* (2016).

3 Voir par exemple les lettres à Luigi Capuana du 7 novembre 1878 et 13 janvier 1878, dans G. Verga, *I grandi romanzi*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1972, p. 754-756.

1.1.1.1 Le naturalisme de Zola : une impersonnalité scientifique ?

Les écritures naturalistes apparaissent généralement comme l'ultime rejeton des aspirations réalistes du roman européen du XIX^e siècle. Elles en reprennent l'ambition de représenter la vie sociale sous tous ses aspects, même les plus sordides, mais elles y ajoutent une sensibilité positiviste, au point de se revendiquer de méthodes récemment apparues dans les sciences humaines, exactes et surtout naturelles, mais aussi d'un souci que l'on pourra qualifier de « politique »⁴. C'est en France que ce projet reçut ses réalisations les plus décisives. Émile Zola, dont le nom domine sans rival le moment naturaliste des littératures européennes, voulut ainsi que son roman fût « expérimental » et s'inscrivît parmi les révolutions scientifiques ambiantes : « le roman expérimental est une conséquence de l'évolution scientifique du siècle ; il continue et complète la physiologie, qui elle-même s'appuie sur la chimie et la physique ; il substitue à l'étude de l'homme abstrait, de l'homme métaphysique, l'étude de l'homme naturel, soumis aux lois physico-chimiques et déterminé par les influences du milieu » (1881a : 22).

L'expression *roman naturaliste* préexiste pourtant au projet zolien ; elle apparaît pour la première fois en 1864, sous la plume d'Hippolyte Taine (1864 : 120), appliquée à l'œuvre d'Honoré de Balzac, qui, dans l'avant-propos à *La Comédie humaine*, avait déclaré souhaiter écrire l'histoire naturelle des hommes : « la Société ressembl[e] à la Nature. La Société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie ? » Si la prétention zolienne à un naturalisme romanesque peut sembler réaliser certaines ambitions littéraires de Balzac, nous verrons que sa réalisation stylistique est indéniablement plus proche de Flaubert, dont le maître de Médan a repris l'idéal d'impersonnalité narrative bien étrangère à l'auteur de *La Comédie humaine*.

Si Zola est le principal représentant et le principal théoricien du souci naturaliste dans la littérature française, son seul nom ne suffit pas à résumer l'advenue d'une sensibilité qui est alors partagée par bien d'autres romanciers. Le 16 février 1869, le *Journal* des frères Goncourt disait ainsi que ceux-ci devaient leur « talent romanesque » au fait qu'ils étaient « à la fois des physiologistes et des poètes ». En 1865, deux ans avant que Zola fit paraître *Thérèse Raquin*, *Germinie Lacerteux* illustrait un tel programme : le roman mettait en scène les bas-fonds de la société, en se fondant en partie sur des documents externes, et s'écartait d'un romantisme incapable de saisir la nouvelle réalité sociale. La préface de *Germinie Lacerteux* est d'ailleurs parfois lue comme une sorte de pré-manifeste du naturalisme, mais il revint assurément à Zola de radicaliser la posture

4 Je tiens à remercier Christelle Reggiani pour ses remarques sur la dimension politique de Zola et de Verga.

exploratoire et objectiviste des Goncourt, en se mettant à l'école de Claude Bernard, dont *l'Introduction à la médecine expérimentale* avait également paru en 1865 : l'écrivain se fait observateur des « maladies de la nouvelle société », tel un médecin qui observe le corps de son patient, pour trouver qu'il n'y a ni « noblesse, ni dignité, ni beauté, ni moralité, à ne pas savoir, à mentir, à prétendre qu'on est d'autant plus grand qu'on se hausse davantage dans l'erreur et dans la confusion » (1881a : 35).

Zola a largement explicité et commenté son projet littéraire, et l'ensemble de ses déclarations et analyses constitue un précieux testament critique, dont nous aurons de la peine à trouver l'équivalent chez Verga. Dès la préface à la deuxième édition de *Thérèse Raquin* (1868), il affirmait ainsi avoir « voulu étudier des tempéraments et non des caractères, [...] choisir des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par les fatalités de leur chair »⁵. On notera la posture scientifique, qui appelle l'enquête, et le détachement, qui ne se compromet jamais dans une quelconque empathie avec les personnages et exclut toute concession à un psychologisme naïf, où l'acte serait le produit d'une personnalité singulière et de sa liberté :

Les amours de mes deux héros sont le contentement d'un besoin ; le meurtre qu'ils commettent est une conséquence de leur adultère, conséquence qu'ils acceptent comme les loups acceptent l'assassinat des moutons ; enfin, ce que j'ai été obligé d'appeler leurs remords, consiste en un simple désordre organique, en une rébellion du système nerveux tendu à se rompre. L'âme est parfaitement absente, j'en conviens aisément, puisque je l'ai voulu ainsi. (*Thérèse Raquin* 1868 : 24)

Ce qui émerge de tout ceci, c'est une vision où les faits résultent de l'instinct animal. L'action humaine s'y réduit à des bouleversements du système nerveux, sans prise en compte d'un sentiment qui puisse éloigner l'homme des animaux :

On commence, j'espère, à comprendre que mon but a été un but scientifique avant tout. [...] Qu'on lise le roman avec soin, on verra que chaque chapitre est l'étude d'un cas curieux de physiologie. En un mot, je n'ai eu qu'un désir : étant donné un homme puissant et une femme inassouvie, chercher en eux la bête, ne voir même que la bête, les jeter dans un drame violent, et noter scrupuleusement les sensations et les actes de ces êtres. J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres. (*Ibid.* : 24-25)

Si le projet romanesque de Zola fait aussi place à la fascination ambiante pour la photographie et à la passion personnelle de l'écrivain pour le journalisme, la référence scientifique n'y est pas moins première. Le

5 É. Zola, Préface à la deuxième édition de *Thérèse Raquin* (1868), Paris, Gallimard, « Folio classique », 1979, p. 24.

romancier n'est pas seulement un observateur, c'est un expérimentateur qui étudie « les mécanismes des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature » (1881a : 53). Le sentiment s'efface au profit du « tempérament » – c'est l'un des mots-clés du naturalisme de Zola –, saisi dans la description de la vie la plus quotidienne de personnages qui luttent pour leur existence. On le sait, le public et la critique furent souvent choqués par cette représentation crue des hommes et du monde, qui perce jusque dans le choix des noms propres :

Quand il nomme un village, une rivière, un homme, il choisira le plus vilain nom ; l'homme s'appellera Macqueron, le village Rognes, la rivière l'Aigre. [...] M. Zola ignore la beauté des mots comme il ignore la beauté des choses. (France 1929 : 210)

On le verra cependant très vite, il y a bien chez Zola d'indéniables formes d'esthétisation, mais le fait est que les termes de ralliement resteront toujours pour lui observation et expérimentation :

L'observateur [...] donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ [...]. Puis, l'expérimentateur [...] fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude. (1881a : 50)

Voici le romancier à la recherche de la vérité empirique :

Il est indéniable que le roman naturaliste, tel que nous le comprenons à cette heure, est une expérience véritable que le romancier fait sur l'homme, en s'aidant de l'observation. (*ibid.* : 56)

On peut encore approfondir cette présentation du naturalisme selon Zola en considérant deux aspects plus particuliers du projet de l'écrivain : le *milieu* comme lieu de construction des personnalités, l'*hérédité* comme actualisation et élément de continuité du cycle naturel. Le *milieu* doit d'abord s'entendre ici étroitement, comme le milieu social et la réalité immédiatement disponible. Zola documente ainsi d'une façon minutieuse les passages qu'il veut rédiger, en faisant par exemple un voyage en chemin de fer ou en parcourant les quartiers les moins sûrs de Paris. Il tire inspiration de cette observation et cherche à la transposer en prenant appui sur des phrases et des situations qu'il a notées pendant ses enquêtes. Frédérique Giraud parle ici du « terrain comme caution scientifique », et elle prend appui sur les notes préparatoires du *Ventre de Paris* pour illustrer la prétention scientifique de la méthode de Zola. Après avoir saisi ou avant de saisir l'espace des Halles dans son ensemble, celui-ci en passe au crible chaque composante : « inventaire détaillé des marchandises, disposition topographique des différents pavillons, des magasins, étals, mais aussi informations sur l'organisation des ventes, le rôle des inspecteurs, les rues autour des Halles... » (Giraud 2013 : 148). Dans un

entretien accordé au *Petit Ardenais* le 26 avril 1891, Zola lui-même avait évoqué ses deux types de prise de notes : la première consiste à se renseigner longuement et par étapes ordonnées, la seconde à saisir « une impression rapide, logique, intense » (*ibid.* : 149).

Mais le « milieu extérieur » n'explique pas tout ; il faut encore compter avec le « milieu intérieur », pensé en termes de physiologie plus que de sociologie : « Pour le physiologiste, le milieu extérieur et le milieu intérieur sont purement chimiques et physiques, ce qui lui permet d'en trouver les lois aisément » (1881a : 62). Dans *Les Rougon-Macquart*, Zola reprend d'ailleurs les thèses énoncées en 1847-1850 dans le *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* du docteur Prosper Lucas. L'hérédité explique ainsi en partie ce qui advient entre le premier volume de la série (*La Fortune des Rougon*, 1871) et le tout dernier (*Le Docteur Pascal*, 1893), où Zola « rappelle les faits, les confirm[e] et formul[e] les principes qui sous-tendent l'ensemble de la famille, ceux de l'hérédité et de l'influence du milieu » (Díaz Cornide 2012 : 148). Zola utilise ainsi l'hérédité pour présenter les personnages les plus importants de la série, en affirmant son désir de montrer que « l'hérédité a ses lois, comme la pesanteur », qu'elle est « le fil qui conduit mathématiquement d'un homme à un autre homme »⁶.

On comprend qu'un tel projet romanesque exigeait une narration qui s'éloignât encore de l'interventionnisme de Balzac et radicalisât encore l'« impersonnalité » narrative de Flaubert, et l'on peut se contenter sur ce point de reprendre ces lignes célèbres, écrites par Zola en 1875 pour commenter l'œuvre de son illustre prédécesseur :

Le romancier naturaliste affecte de disparaître complètement derrière l'action qu'il raconte. Il est le metteur en scène caché du drame. Jamais il ne se montre au bout d'une phrase. On ne l'entend ni rire ni pleurer avec ses personnages, pas plus qu'il ne se permet de juger leurs actes. C'est même cet apparent désintéressement qui est le trait le plus distinctif. [...] il se tient à l'écart, surtout par un motif d'art, pour laisser à son œuvre son unité impersonnelle, son caractère de procès-verbal écrit à jamais sur le marbre. (2004 : 504)

Bref, il s'agit d'effacer le narrateur, selon une ambition que Zola ne réalise que progressivement, puisque le premier volume des *Rougon-Macquart*, *La Fortune des Rougon*, connaît encore des « seuils déictiques », c'est-à-dire des attaques de chapitre qui renvoient à l'aujourd'hui du narrateur (v. Philippe 2017 : 144).

Tout cela apparaîtrait pleinement cohérent, si la doctrine et la pratique proprement stylistiques de Zola étaient en conformité avec la doctrine et le projet proprement romanesques. Pour le dire simplement, le « désinté-

6 É. Zola, Préface à *La Fortune des Rougon* (1871), Paris, Gallimard, « Folio classique », 2015, p. 3.

ressement » et l'« unité impersonnelle » du récit et de sa narration semblent appeler un style également impersonnel, présentant un même « caractère de procès-verbal ». En 1875, Zola mettait ainsi en relation l'impersonnalité narrative de Flaubert et son désir d'obéir à un « purisme de la forme » et d'obtenir un « style parfait » (2004 [1875] : 102), qui abandonnât l'affirmation du trait stylistique singulier au profit d'une rédaction dépersonnalisée. Or, voici qu'en 1878, un an après la parution de *L'Assommoir* en volume, Zola se met à faire l'éloge enthousiaste de « l'expression personnelle ». Exit Flaubert ; cette fois, c'est Alphonse Daudet qui est célébré :

il s'échauffe en confondant sa personnalité propre avec la personnalité des êtres et même des choses qu'il veut peindre. Il finit par ne plus faire qu'un avec son œuvre, en ce sens qu'il s'absorbe en elle et qu'en même temps il la revit pour son compte. Dans cette union intime, la réalité de la scène et la personnalité du romancier ne sont plus distinctes. [...] Il ne peut conter un fait, présenter un personnage sans se mettre tout entier dans ce fait ou dans ce personnage, avec la vivacité de son ironie et la douceur de sa tendresse⁷.

Plus étrangement encore, voici que Zola fait le panégyrique de Balzac et Stendhal, les romanciers les moins « impersonnels » du siècle, ceux-là mêmes qui ne cessent d'intervenir dans leurs récits, d'y interpellier les lecteurs, d'en juger les personnages. L'année suivante, il fait même de ses deux héros des précurseurs du naturalisme : « Stendhal est un naturaliste, comme Balzac. »⁸ Zola réagit ici au discours d'entrée d'Ernest Renan à l'Académie française et prend étrangement ses distances (mais le texte est travaillé par d'évidentes tensions) avec l'éloge que celui-ci a prononcé du « bon style scientifique » : « la clarté, la parfaite adaptation au sujet, le complet oubli de soi-même, l'abnégation absolue ». Mieux encore, Zola exclut le style de la nécessité de s'aligner sur des pratiques « scientifiques » : « Ici, l'écrivain n'est encore qu'un homme de science. Sa personnalité d'artiste s'affirme ensuite par le style ».

Bref, Zola tire à hue et à dia, ce que confirme encore un autre texte de la même époque, « Les romanciers contemporains » (1878), dont une longue section est consacrée à « la grosse question du style »⁹. Cette fois, le divorce est consommé avec Flaubert, attaqué sans être nommé :

[les écrivains d'aujourd'hui] ont voulu la perfection de la forme, l'absolu, poursuivant les répétitions de mots jusqu'à cent lignes de distance, déclara-

7 É. Zola, « L'expression personnelle », *Le roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 220.

8 É. Zola, « Lettre à la jeunesse », *ibid.*, p. 127.

9 É. Zola, « Les romanciers contemporains » (1878), *Œuvres complètes*, (2004b) t. X, p. 616.

rant la guerre aux lettres elles-mêmes, pour qu'elles ne reviennent pas trop souvent dans une page. On en est arrivé à faire de la prose plus difficilement que des vers¹⁰.

Mais Zola ne réserve pas sa sévérité à ses confrères ; il reconnaît utiliser lui-même les raffinements et les étrangetés lexicales et grammaticales de son temps :

Le pis est que ma conviction a fini par être que le jargon de notre époque, cette partie du style purement de mode et qui doit vieillir, restera comme un des plus monstrueux jargons de la langue française. [...] Tout cela nous prend aux nerfs, nous trouvons tout cela exquis, c'est parfait. Seulement, que diront nos petits-neveux ? Leur façon de sentir aura changé, et je suis convaincu qu'ils resteront stupéfaits, en face de certaines de nos œuvres. Presque tout y aura vieilli. Je ne veux nommer personne. Mais je me suis souvent inquiété de savoir ceux d'entre nous pour lesquels la postérité se montrera sévère, et je crois que les plus grands seront frappés à la tête.

Trop de jargon, et un jargon d'autant plus fâcheux qu'il est d'une rare perfection de forme : voilà mon opinion sur notre époque littéraire¹¹.

À quoi Zola pense-t-il ici ? Probablement d'abord à ce que l'on appelait à l'époque l'*écriture artiste* et que l'on nomme plus volontiers aujourd'hui le *style impressionniste*¹². On en trouve des indices chez Flaubert ; un sommet est atteint avec les Goncourt. Zola écrit dans leur lignée, dira un jour Charles Bruneau : « sa langue et son style se rattachent à ceux des Goncourt » (1972 : 141). Zola a un *surmoi* stylistique beaucoup plus développé que Verga, et il est conscient de ses propres contradictions : il rêve d'une langue à la fois expressive et achronique ; il fait parfois l'éloge d'une forme de classicisme et exalte ailleurs la nécessité d'un style rigoureusement personnel, dans un rêve qu'il articule mal à son idéal d'impersonnalité romanesque ; il utilise souvent les tours impressionnistes de son temps, tout en les estimant de pure mode, en n'y voyant que des préciosités et en étant conscient qu'il y a dans leur emploi une contradiction avec les exigences qu'il pose à son roman. Nous n'irons pas plus loin sur ce point : c'est dans un tout autre contexte littéraire que Verga prit la plume.

1.1.1.2 Le vérisme de Verga : une impersonnalité politique ?

Zola vint à l'écriture dans un genre littéraire qui s'est particulièrement illustré en français, et dans une langue qui est au sommet de son prestige culturel en Europe. Avant lui, il y a eu Stendhal ou Hugo ; il y a surtout eu Balzac et Flaubert. Tout autre est la situation de Verga : avant lui, le roman

¹⁰ *Ibid.*, p. 617.

¹¹ *Ibid.*, p. 617-618.

¹² Pour une rapide et efficace introduction à ce mouvement, voir A. Pagès, « L'écriture artiste », *L'École des lettres*, LXXXIII, 8, 1992, p. 9-22.

italien du xix^e siècle, ce n'est guère qu'un roman, *I Promessi Sposi* que Manzoni a fait paraître en 1827, mais il s'agit d'un roman historique qui se passe au xvii^e siècle et prend appui sur le topos du manuscrit retrouvé. Verga admire ce roman et en tire bien des leçons, mais il a les mains et la plume plus libres que Zola.

Le vérisme, en tant que courant littéraire, naît dans le milieu de la philosophie positiviste et après l'expérience du naturalisme français, mais il diffère de ce dernier en ce qu'il ne met pas l'accent sur la dimension « scientifique » de sa démarche. Luigi Capuana est le premier écrivain italien qui, reprenant la vision de Flaubert et de Zola, c'est-à-dire la vision de l'homme comme fruit d'un environnement et d'un passé, y ajoute la question du terroir et de la vie populaire, faisant place à la misère matérielle et morale de ses personnages. Mais dans le panorama italien, bien que Capuana soit le premier écrivain vériste, Giovanni Verga demeure le plus remarquable, celui qui a donné au vérisme ses aspects les plus connus de nos jours.

Le premier roman de Verga, *Amore e Patria* (1857), était pourtant fort loin de cette vision vériste : il reste inédit¹³, conformément au conseil du maître de Verga, Mario Torrisi, mais il offre une première attestation du désir de vérité de l'écrivain, ici manifesté dans l'histoire de la guerre d'Indépendance américaine avec ses héros et son patriotisme. C'est avec la publication de *Una peccatrice* (1866) et, plus tard, de *Storia di una Capinera* (1870) que Verga commença son trajet vers le vérisme. À propos d'*Una peccatrice*, par exemple, Giovanni Croci note que « [l']opera è in gran parte autobiografica. Emerge tuttavia in essa l'esigenza della narrazione staccata e impersonale che lo stesso scrittore enuncerà in seguito come la propria linea programmatica »¹⁴ (1980 : 17).

Quant à *Storia di una Capinera*, l'œuvre atteste l'intérêt de l'auteur pour la campagne et les familles traditionnelles du Sud de l'Italie. De plus, le livre est une sorte d'étude préliminaire de la représentation littéraire du réel selon une technique qui sera maîtrisée dans *I Malavoglia* et la « Série des vaincus ». Certes, le premier exemple réussi des tentatives de vérisme proprement dit est la publication de *Rosso Malpelo* (1878) et la programmation de la série qui va suivre ce portrait des gens de la terre. Dans cette série (dont le titre fut d'abord *La marea* et qui comprenait *padron 'Ntoni* ; *Mastro don Gesualdo* ; *La Duchessa delle Gargantàs* ; *L'On. Scipioni* ; *L'uomo di lusso*), Verga souhaitait redéfinir le réalisme comme « la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscienziosa » : « la sincerità dell'arte, in una parola, potrà prendere un lato della fisionomia della vita italiana mo-

13 En 1929, Federico De Roberto et Lina Perroni en publièrent quelques chapitres dans *Studi verghiani*, II-III.

14 « L'œuvre est largement autobiographique. On y voit cependant une narration détachée et impersonnelle que l'écrivain lui-même nommera plus tard son intention programmatique. »

derna, a partire dalle classi infime, dove la lotta è limitata al pane quotidiano »¹⁵.

I Malavoglia représente la synthèse de ce travail qui a porté Verga d'un positivisme et d'un réalisme vaguement zolien au vérisme complètement verghien. Ainsi, dans la préface de son roman, Verga proclame sa vision de la société méridionale agricole stigmatisée par la réalité post-unitaire des années 1861-1881 et saisie dans le cadre d'une « étude sincère et dépasionnée » (*ibid.* : 5). Le vérisme de Verga, voire son innovation dans la conception et l'écriture, cherche à décrire la société telle qu'elle est, en observant sans filtre la nouvelle bourgeoisie devenue brutale, où les hommes et les femmes reviennent aux valeurs séculaires comme la réputation, la fermeture aux autres et à la société du Nord, industrielle et évoluée. De plus, ce qui compte ici, ce ne sont plus l'homme et ses sentiments, ses passions romantiques et sa vision positive du monde et de la modernité : seules les possessions matérielles ont de l'importance.

Outre cette vision désenchantée de la société de son temps, Verga introduit une autre thématique personnelle, « l'idéal de l'huître », c'est-à-dire l'attachement au lieu de naissance, aux traditions et aux coutumes du pays natal. Verga lui-même a connu cette condition lors de son déménagement à Florence, puis à Milan, s'éloignant de la résignation et de la misère de Catane (v. Verga 1992 : 108). Les critiques y ont vu la raison la plus importante de son désir de raconter l'histoire des *vaincus* siciliens¹⁶, malgré la distance culturelle qui l'éloignait de ses personnages. Tandis que l'Italie et les écrivains italiens semblent vouloir rester fidèles à la « rigueur limpide de l'imagination manzonienne »¹⁷, Verga redécouvre l'importance des villages du Sud, d'une littérature « antilittéraire et antisentimentale », créée à partir de la langue et des traditions régionales.

Le vérisme de Verga propose ainsi un réalisme pessimiste, centré sur l'évocation du « simple fait humain », exposé par une main « absolument invisible » : « l'opéra d'arte semblerà *essersi fatta da sé, aver maturato ed esser sorta spontanea, come un fatto naturale, senza serbare alcun punto*

15 « La manifestation franche et évidente d'une observation soucieuse » : « la sincérité de l'art, un art qui pourra saisir un aspect de la physionomie de la vie italienne moderne à partir des classes les plus humbles, où la lutte se limite au pain quotidien. » Lettre à Salvatore Paolo Verdura du 21 avril 1878, dans G. Verga, *I grandi Romanzi*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1972, p. 751.

16 Voir A. Virga, *Subalternità siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga*, Florence, Firenze University Press, 2017, p.162-168 ; R. Luperini, *Verga moderno*, Bari, Laterza, 2005, chap. I ; G. B. Bronzini, « Componente siciliana e popolare in Verga », *Lares*, XLI/ 3-4, 1975, p. 267-275 ; C. Ciccia, *Il mondo popolare di Giovanni Verga*, Milano, Gastaldi, 1967.

17 L. Visconti, « Tradizione e invenzione », dans *Stile italiano nel cinema VIII* « Aria d'Italia », Milano, Daria Guarnati, 1941, p. 78-79.

di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine »¹⁸ (2017 : 202). « L'œuvre doit sembler *s'être faite toute seule* » : tel est le théorème de Verga, qui reformule celui de Flaubert : « L'artiste doit s'arranger de façon à faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu » ; « L'Art n'a rien à démêler avec l'artiste. Tant pis s'il n'aime pas le rouge, le vert ou le jaune ; toutes les couleurs sont belles, il s'agit de les peindre » ; « L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. L'art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues : que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie » ; « Il faut [...] faire de l'art impersonnel » ; « un romancier n'a pas le droit d'exprimer son opinion sur quoi que ce soit »¹⁹.

Ce fait pur, sans morale et sans explications, et les « vraies larmes » que Verga promet à Farina sont semblables à ceux que De Sanctis mentionne dans son essai sur *L'Assommoir* de Zola : « se io volessi or lasciare qualche ricordo alla gioventù, dico che il momento della nuova arte non è la contemplazione, il pensiero impotente di Amleto, ma è l'azione, il Faust rifatto giovane; e dico e dico che il motto di un'arte seria è questo: poco parlare di noi, e far molto parlare le cose »²⁰ (Matarrese 1975 : 204). C'est là le pouvoir de l'écriture vériste, qui occulte le narrateur et met en valeur la réalité. De la même façon, Giorgio Bàrberi Squarotti parle d'un désir d'effacer la présence de l'artiste comme demiurge, comme créateur des événements qu'il narre, afin que tout ce qui se trouve dans le récit soit naturel et réel, sans aucune exagération, sans aucun péché d'invention qui puisse justifier une morale ou une idéologie : si on a une leçon, elle sera tirée des faits (v. 1982 : 15).

Telle était l'ambition de Verga. Sergio Blazina parle d'un « ipotetico punto di vista imparziale, scientifico »²¹ (1989 : 68), sorte de calque du naturalisme français fondé sur une perspective interne et collective. Verga ajoute ainsi une présence chorale qui pourrait être ramenée à l'écrivain lui-même. Pierluigi Pellini reprend cette idée de « fausse impersonnalité » dans son *Naturalismo e Verismo*, analyse chronologique et stylistique des deux mouvements :

18 « L'œuvre d'art doit sembler s'être faite toute seule, mûrir et apparaître spontanément, comme un phénomène naturel, sans conserver aucun lien avec son auteur ni aucune tache du péché originel. »

19 G. Flaubert, lettres des 27 mars 1852, 26 juillet 1852, 9 décembre 1852, 7 avril 1854 et 5 décembre 1866.

20 « Si je voulais maintenant laisser quelques souvenirs à la jeunesse, je dirais que le sujet du nouvel art n'est pas la contemplation, la pensée impuissante d'Hamlet, mais c'est l'action, le Faust rajeuni ; et je dis, je dis que la maxime d'un art sérieux est la suivante : parler peu de nous-mêmes et laisser parler les choses. »

21 « Point de vue en principe impartial et scientifique. »

Un'assoluta e rigorosa impersonalità è non meno irrealizzabile di un romanzo sperimentale [...]. Le parole non sono cose, non potranno mai riprodurle fedelmente, senza scarti, senza interventi ideologici; il realismo è nient'altro che un "effetto di reale", un artificio volto a far dimenticare la presenza – non per questo meno importante – del narratore. (2010 : 62-63)²²

Ce choix de l'impersonnalité narrative s'explique aussi par les enjeux politiques de l'époque : nous sommes au seuil de l'Unité italienne et avant la naissance de la nouvelle classe laborieuse, qui réclame son indépendance. Pellini voit même la technique de l'impersonnalité comme un choix précisément politique :

Molto significativamente Verga, che anni prima ha manifestato a Capuana scarso apprezzamento per il realismo "dei sensi" di *Madame Bovary* (lettera del 14 gennaio 1874), è portato ad adottare una tecnica analoga precisamente quando viene meno, in lui, la fiducia nel sistema ideologico. (*Ibid.* : 65)²³

De ce point de vue, l'impersonnalité « politique » de Verga se distingue de l'impersonnalité « scientifique » de Zola. Mais elle connaît aussi des inflexions différentes. Romano Luperini parle du narrateur des *Malavoglia* comme d'un « observateur du spectacle de la vie, sans aucun jugement » (2019 : 27). Ce qui n'était qu'occasionnel chez Zola est ici fondamental, et Luperini ajoute que Verga considérerait l'impersonnalité comme une « conscience extrême », où l'écrivain, riche de sa formation littéraire et de son expérience de la société moderne, prenait le recul nécessaire pour dénoncer la modernité et la fin de la vision romantique selon laquelle les artistes doivent éduquer les analphabètes (du Sud) et amuser les gens cultivés (du Nord). De ce point de vue, la présence du narrateur est alors paradoxalement « visible », bien qu'il ne livre pas ses réflexions et ses jugements sur la vie et les pensées des personnages : « il lettore deve vedere il personaggio, qual è, dov'è, come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso »²⁴.

22 « Une impersonnalité absolue et rigoureuse n'est pas moins irréalisable qu'un roman expérimental [...]. Les mots ne sont pas des choses, ils ne pourront jamais les reproduire fidèlement, sans déchets, sans interventions idéologiques ; le réalisme n'est rien d'autre qu'un "effet de réel", un artifice destiné à faire oublier la présence – non moins importante pour autant – du narrateur. »

23 « D'une manière très significative, Verga, qui avait manifesté auparavant à Capuana une appréciation faible du réalisme "sensoriel" de *Madame Bovary* (lettre du 14 janvier 1874), vise à adopter une technique similaire dès lors que sa confiance dans le système idéologique s'effrite. »

24 « Le lecteur doit être capable de voir le personnage tel qu'il est, où il se trouve, la manière dont il pense, ce qu'il ressent, à partir de dix mots et de la manière dont il se mouche. » Voir la lettre à Felice Cameroni du 19 mars 1881, dans M. Borgese,

Si le désir d'une narration sans filtre est bien le but premier de la littérature vériste, Verga y ajoute encore une dimension qu'il confie dans une lettre à l'écrivain Capuana :

la confusione che dovevano produrvi in mente alle prime pagine tutti quei personaggi messivi faccia a faccia senza nessuna presentazione, come se li aveste conosciuti sempre, e foste nato e vissuto in mezzo a loro, doveva scomparire mano a mano col progredire nella lettura, a misura che essi vi tornavano davanti, e vi si affermavano con nuove azioni [...] per darvi l'illusione completa della realtà²⁵.

Commentant une autre lettre, écrite par Verga à Capuana le 14 janvier 1874, Pierluigi Pellini a fait valoir que cette impersonnalité verghienne, plus ou moins politique et pessimiste, était d'abord un compromis : « C'est évidemment l'auteur qui fabrique le texte, mais c'est le moment de la lecture qui lui donne une vie réelle : les intentions subjectives de l'écrivain glissent au second plan. » (2010 : 63) Mais telle n'était pas vraiment la conception que Verga avait de son projet, lui qui, dans une lettre à Cameroni datée du 27 février 1881, parlait assurément d'une « impersonnalité vivante », signifiant par là que l'œuvre devait vivre par elle-même, ce qui impliquait que personnages, faits, actions apparaissent dans une sorte de confusion que ne régit aucune mise en scène, seule condition pour que soit obtenue une « illusion totale de réalité »²⁶.

L'impersonnalité verghienne repose d'ailleurs sur une autre base, dont on peinerait bien à trouver un équivalent chez Zola : le *straniamento* (nous garderons le terme italien, que traduit mal *éloignement* ou *défamiliarsation*), et qui consiste à donner aux faits et aux personnages un aspect qui ne correspond pas aux attentes du lectorat. Ainsi lorsque, dans la première partie de la nouvelle homonyme, Rosso Malpelo perd son père, il commence à creuser la terre mais s'arrête parfois, étrangement, pour écouter on ne sait quoi (« sembrava che stesse ad ascoltare qualche cosa che il suo diavolo gli sussurrasse negli orecchi »²⁷). Même quand il s'agit de détails

« Lettere inedite di Giovanni Verga raccolte e annotate », *Occidente*, IV, 10-11, 1935, p. 7-22.

25 « La confusion que tous ces personnages vous devaient causer, dès les premières pages, dépourvus de toute présentation, comme si vous les aviez toujours connus et que vous étiez né et aviez vécu parmi eux, tout cela devait disparaître au fur et à mesure de votre progression dans la lecture, à mesure qu'ils revenaient devant vous et se manifestaient par de nouvelles actions [...] pour vous donner l'illusion complète de la réalité. » Voir la lettre à Luigi Capuana du 25 février 1881 citée dans G. Verga, *I grandi romanzi*, t. II, p. 764-765.

26 Lettre à Felice Cameroni du 27 février 1881, *Lettere sparse*, Roma, Bulzoni, 1979, p. 107.

27 « Il semblait qu'il écoutât quelque chose que son diable lui murmurait à l'oreille » Voir G. Verga, « Rosso Malpelo », *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1987, p. 176.

aussi ténus, le *straniamento* vise à déstabiliser le lecteur, en le confrontant à ce qu'il a du mal à comprendre. Mais Verga peut aller plus loin encore, en présentant – par la vertu de la narration impersonnelle – le détail déroutant comme parfaitement normal, ce qui crée parfois un effet de connivence avec un personnage abject ou cruel (v. Luperini 1974 : 47 et suiv.). De tels exemples sont légion dans *I Malavoglia* ; ils créent une sorte de confusion pour le lecteur, qui peine alors à trouver la position morale de l'auteur, comme l'y invitent ses habitudes de lecture.

1.1.2 Zola, Verga et la langue du peuple

Des pages qui précèdent, on a déjà compris que Verga n'a pas simplement fourni une sorte de version italienne du projet littéraire de Zola. La différence nous est apparue aussi fortement que l'évidente proximité, et il en est de même pour la relation que les deux écrivains ont entretenue avec la langue parlée, dont la représentation est un enjeu majeur pour l'utilisation du DIL dans nos deux romans.

La chose est bien connue pour Zola : la parution de *L'Assommoir* en feuilleton dans l'année 1876 a suscité de nombreux commentaires outrés²⁸, comme celui d'Albert Millaud paru dans *Le Figaro* du 7 septembre 1876 :

Soit, nous admettons volontiers que M. Zola fasse parler les personnages avec leur style habituel, que les dialogues de son roman soient rédigés en langue verte, de même que Balzac fait patoisier le baron de Nucingen et l'Auvergnat Remonecq. Nous ne comprenons pas que les récits, les descriptions, les analyses de caractères – lesquels émanent de M. Zola et sont des réflexions, des peintures à lui, M. Zola les ait écrits dans la langue grossière et faubourienne qu'il fait parler à ses acteurs.

Le romancier répondit à tout ceci dans la brève préface qui ouvrait le volume de 1877 et dont voici les lignes les plus célèbres :

On s'est fâché contre les mots. Mon crime est d'avoir eu la curiosité littéraire de ramasser et de couler dans un moule très travaillé la langue du peuple. Ah ! la forme, là est le grand crime ! Des dictionnaires de cette langue existent pourtant, des lettrés l'étudient et jouissent de sa verdeur, de l'imprévu et de la force de ses images. Elle est un régal pour les grammairiens fureteurs. N'importe, personne n'a entrevu que ma volonté était de faire un travail purement philologique, que je crois d'un vif intérêt historique et social²⁹.

28 Sur « la bataille de *L'Assommoir* », voir J. Meizoz, *L'Âge du roman parlant. (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001, p. 18 et suiv. ; pour une situation générale des pratiques de Zola par rapport à celles de son temps, voir G. Philippe, « Émile Zola et la langue littéraire vers 1880 », dans G. Philippe et Julien Piat, dir., *La Langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 345-378.

29 É. Zola, « Préface » à *L'Assommoir* (1877), Paris, Gallimard, 1978, p. 19.

Zola s'est en effet servi de dictionnaires, comme il le rappelle ici, et tout particulièrement du *Dictionnaire de la langue verte*, où Alfred Delvau venait, en 1866, de collecter les différents argots parisiens³⁰. Dans l'imaginaire langagier français, ce qui est « parisien » n'est pas, à proprement parler, marqué diatopiquement : c'est de l'« argot », rien d'autre, et l'écart est diastratique ou diaphasique³¹. Le peuple de Paris, c'est le peuple en général. Tout autre est évidemment le statut des traits populaires dans *Les Malavoglia*. Le peuple de Verga, ce n'est pas le peuple, c'est le peuple de Sicile, voire d'un village de Sicile. L'écart est ici bien plus diatopique que diastratique ou diaphasique. Et la question est encore rendue plus complexe par le fait que la langue italienne était alors peu unifiée, que la langue de référence restait en construction, à l'inverse bien sûr de la situation française. Non qu'il n'y eût alors en France de fortes variations régionales, mais elles étaient évidemment moindres qu'en Italie ; elles étaient perçues différemment ; elles n'intéressaient d'ailleurs guère Zola.

Si l'on fait abstraction de la signification historique, sociale et politique de tout ceci, la principale conséquence que l'on peut noter pour le DIL, c'est que le travail que Zola propose sur la langue populaire est d'abord d'ordre lexical, tandis qu'il est tout autant d'ordre syntaxique chez Verga. Mais il y a plus important : Verga n'utilise jamais le dialecte comme forme linguistique, mais comme forme stylistique³², au sens où il va tenter de donner dans un italien plus standard, qui n'est ni le toscan ni le dialecte sicilien « officiel », un équivalent des tournures populaires locales. Nous allons le voir, le cas le plus connu, c'est celui du *ca*, que le peuple de Sicile utilisait avec toutes sortes de valeurs subordonnantes ou logiques. Verga ne garde pas la forme locale, il lui préfère la forme officielle *che*, mais il en conserve les emplois. Ainsi travaille Verga : il tente de donner à entendre le dialecte sicilien dans un italien qui soit compréhensible pour ses futurs lecteurs. Aussi use-t-il, plus que Zola, d'images et de proverbes populaires, qui gardent leur saveur locale malgré la traduction en italien standard. Mieux encore, il n'hésite pas à mettre en italique les quelques mots de dialecte qui émaillent le texte, voire à expliquer en note ceux qui ne seraient pas compréhensibles hors de Sicile.

30 Sur le langage populaire de Zola et dans une optique comparatiste, nous renvoyons à l'étude de P. Gaitet, 1987, *Popular Language in the Literary Text: Zola, Céline, Queneau*, Princeton, Susanne Nash.

31 Suivant les travaux de Françoise Gadet, nous nous servons de trois types de variation, la variation diatopique étant celle qui révèle la dimension géographique, la variation diastratique, qui prend en compte la dimension sociale, et enfin la variation diaphasique, ce qui prend appui au contexte dans lequel la langue est employée. Voir F. Gadet, *La variation sociale en français*, 2^e éd., Paris, Ophrys, 2006.

32 Sur le passage du dialecte sicilien à une langue « fusa », voir D. Motta, *La lingua fusa. La prosa di Vita dei campi, dal parlato allo scritto-narrato*, Roma, Bonanno, 2011, p. 35-43.

1.1.2.1 Zola et la langue du peuple

Martine Léonard a pu voir dans *L'Assommoir* un « tour de force » dans lequel la langue populaire et le lexique familier ou argotique sont utilisés pour créer un microcosme linguistique et stylistique où les personnages « s'expriment de façon de plus en plus relâchée, [et où] le narrateur, lui, par osmose, leur emprunte leur manière de dire leur propre histoire » (1974 : 41-42). Ce constat, bien d'autres l'avaient formulé en des termes différents, dès la fin du XIX^e siècle, et Edwin P. Grobe a montré que les pratiques de Zola n'étaient en fait pas si étrangères à nos propres usages quotidiens :

This is certainly our own instinctive practice when we improvise colloquial oral accounts of our current social communications. We do not report the exact words we have heard articulated by our friends and associates but alter them in such a way that they fit more smoothly into the unified stylistic flow of our narrative. (1971 : 60-61)³³

Plutôt que de rappeler ce que d'innombrables travaux critiques ont déjà bien établi³⁴, à savoir que Zola fut sans doute le premier à « décroisonner » la langue populaire en ne la contenant plus dans les limites du seul discours direct, nous allons simplement proposer un échantillon des formes que cette langue populaire et son insertion peuvent prendre dans *L'Assommoir* en examinant un passage du chapitre III représentatif de l'ensemble du roman³⁵ :

Et l'on buvait le premier verre de vin, en suivant des yeux deux tourtes aux godiveaux, servies par les garçons, lorsque Mes-Bottes entra.

— Eh bien ! vous êtes de la jolie fripouille, vous autres ! cria-t-il. J'ai usé mes plantes pendant trois heures sur la route, même qu'un gendarme m'a demandé mes papiers... Est-ce qu'on fait de ces cochonneries-là à un ami ! Fallait au moins m'envoyer

33 « C'est certainement notre pratique instinctive lorsque nous improvisons des récits oraux familiers dans nos communications sociales actuelles. Nous ne rapportons pas les mots exacts que nous avons entendus prononcés par nos amis et partenaires, mais nous les modifions de manière à ce qu'ils puissent s'intégrer plus naturellement dans le flux stylistique de notre récit. »

34 Voir G. Philippe, « Langue littéraire et langue parlée », dans G. Philippe et Julien Piat (dir), *La Langue littéraire*, p. 58-68.

35 Je remercie Gilles Philippe d'avoir proposé ce passage et des pistes d'analyse. A titre documentaire, notamment sur le plan typographique, il est reproduit ici en fac-similé de l'édition Georges Charpentier de 1877, en ligne sur Gallica.

L'ASSOMMOIR.

105

un sapin par un commissionnaire. Ah ! non, vous savez, blague dans le coin, je la trouve raide. Avec ça, il pleuvait si fort, que j'avais de l'eau dans mes poches... Vrai, on y pêcherait encore une friture.

La société riait, se tordait. Cet animal de Mes-Bottes était aliumé ; il avait bien déjà ses deux litres ; histoire seulement de ne pas se laisser embêter par tout ce sirop de grenouille que l'orage avait craché sur ses abatis.

— Eh ! le comte de Gigot-Fin ! dit Coupeau, va t'asseoir là-bas, à côté de madame Gaudron. Tu vois, on t'attendait.

Oh ! ça ne l'embarrassait pas, il rattraperait les autres ; et il redemanda trois fois du potage, des assiettes de vermicelle, dans lesquelles il coupait d'énormes tranches de pain. Alors, quand on eut attaqué les tourtes, il devint la profonde admiration de toute la table. Comme il bâfrait ! Les garçons effarés faisaient la chaîne pour lui passer du pain, des morceaux finement coupés qu'il avalait d'une bouchée. Il finit par se fâcher ; il voulait un pain, à côté de lui. Le marchand de vin, très-inquiet, se montra un instant sur le seuil de la salle. La société, qui l'attendait, se tordit de nouveau. Ça la lui coupait, au gargotier ! Quel sacré zig tout de même, ce Mes-Bottes ! Est-ce qu'un jour il n'avait pas mangé douze œufs durs et bu douze verres de vin, pendant que les douze coups de midi sonnaient ! On n'en rencontre pas beaucoup de cette force-là. Et mademoiselle Remanjou, attendrie, regardait Mes-Bottes mâcher, tandis que M. Madinier, cherchant un mot pour exprimer son étonnement presque respectueux, déclara une telle capacité extraordinaire.

Il y eut un silence. Un garçon venait de poser

sur la table une gibelotte de lapin, dans un vaste plat, creux comme un saladier. Coupeau, très blagueur, en lança une bonne.

— Dites donc, garçon, c'est du lapin de gouttière, ça... Il miaule encore.

En effet, un léger miaulement, parfaitement imité, semblait sortir du plat. C'était Coupeau qui faisait ça avec la gorge, sans remuer les lèvres; un talent de société d'un succès certain, si bien qu'il ne mangeait jamais dehors sans commander une gibelotte. Ensuite, il ronronna. Les dames se tamponnaient la figure avec leurs serviettes, parce qu'elles riaient trop.

Pour mesurer la place de la langue populaire dans cet extrait, on peut d'abord repérer les quelques phrases où celle-ci n'est pas sollicitée et où la langue de référence de la narration apparaît donc, sans « contamination » lexicale ou grammaticale, pour reprendre l'image de Mikhaïl Bakhtine. On retiendra par exemple ce passage : « Et mademoiselle Remanjou, *attendrie*, regardait Mes-Bottes mâcher, tandis que M. Madinier, *cherchant un mot pour exprimer son étonnement presque respectueux*, déclara une telle capacité extraordinaire. / Il y eut un silence. » Il s'agit là d'une prose très « écrite », avec par exemple des appositions (ici en italique) entre sujet et verbe, et même d'une langue très « littéraire », puisque le tour impersonnel « Il y eut un silence », avec son effacement de l'agent, est typique de la prose impressionniste de la fin du XIX^e siècle. Mais la plupart des phrases de notre extrait présentent des traits, des termes ou des tours populaires que l'on peut classer simplement. On note tout d'abord qu'il n'y a pas de jeu phonographique, même dans le discours direct (tous les /e/ caducs sont maintenus : « Dites donc » par exemple, et non « Dit' donc »). Toutes les syllabes sont notées que l'oral tend à faire disparaître ; ainsi le *ne* de la négation est-il toujours noté (« Est-ce qu'un jour il n'avait pas mangé », et non « Est-ce qu'un jour il avait pas mangé »), à l'exception de la chute d'un *il* impersonnel : « Fallait au moins... ». La syntaxe reste également peu touchée. On ne note par exemple aucune dislocation (« Ça la lui coupait au gargotier » est figé ; on ne peut dire « Ça la coupe au gargotier »), mais on note un tour familier avec retardement du thème : « Quel sacré zig, tout de même, ce Mes-Bottes », et la grammaire de Mes-Bottes peut être fautive (« J'ai usé *mes* plantes [...] j'avais de l'eau dans *mes* poches », pour « Je me suis usé les plantes [...] j'avais de l'eau dans les poches »). Certains mots-outils ont en outre une couleur populaire : le pronom démonstratif

ça apparaît ici régulièrement au lieu de *cela*, même hors du discours direct (« C'était Coupeau, qui faisait ça »), et surtout « même que » appartient à la langue relâchée.

Les formes empruntées à la langue populaire sont donc ici essentiellement à chercher dans le lexique. Nous ne vivons pas à l'époque de Zola, et il est souvent difficile de savoir si les termes concernés étaient simplement familiers ou plus nettement argotiques, voire vulgaires, et selon quelle gradation diaphasique. Les dictionnaires d'époque ne précisent en effet pas si un mot est légèrement ou très familier, légèrement ou très vulgaire. Peut-être peut-on néanmoins considérer, sur la seule base de la langue d'aujourd'hui et donc sans pleine certitude, que les mots suivants étaient alors simplement familiers : *fripouille*, *cochonneries*, *se tordre*, *allumé* (= *saoul*), *cet animal de*, *bâfrer* (= *manger*), *zig* (= *type*, *bonhomme*).

Semblent en revanche argotiques ou populaires : *plantes* (= *pieds*), *comte de Gigot-Fin* (= *gros mangeur*), *sapin* (= *voiture*), *sirop de grenouille* (= *eau*), *abattis* (= *bras et jambes*).

Dans un roman comme celui de Zola, on s'accorde par ailleurs à dire que la probabilité de voir apparaître des tours ou des termes populaires s'accroît selon la progression suivante³⁶, que le texte confirme bien :

– *narration distanciée* : elle n'a pas vocation à renvoyer à la langue des personnages ;

– *narration « contaminée »* : l'énoncé n'est pas assumé ou filtré par un personnage, mais présente un niveau de langue localement aligné sur celui des personnages : « Coupeau, très blagueur, en lança une bonne ».

– *narration avec filtre subjectif* : « Cet animal de Mes-Bottes était allumé ».

– *discours indirect libre* : « Ça la lui coupait au gargotier ! ».

– *discours direct* : « Ah ! non, vous savez, blague dans le coin, je la trouve raide ».

La *narration distanciée*, recourant à la langue de référence du récit, ne présente aucune trace d'oralité (par exemple, « Le marchand de vin, très inquiet, se montra un instant sur le seuil de la salle ») ; les choses sont moins nettes pour le *discours indirect*, mais le texte n'en présente pas d'occurrence ; le *discours direct libre* reste rare à l'époque, et il reste encore étonnamment peu audacieux, car généralement réservé à des phrases génériques (« On n'en rencontre pas beaucoup de cette force-là »). On remarquera qu'il n'est pas toujours facile de décider ici si telle phrase ressortit à l'une ou l'autre de ces catégories. L'important est surtout ici de prendre acte de ce feuilleté énonciatif et diaphasique, de ce va-et-vient extrême, de ce brouhaha qui différencie peu les voix et de ce mélange, à

36 Adaptation du tableau proposé par D. Maingueneau et G. Philippe, *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1997, p. 55.

l'époque totalement inédit, entre des segments de statut différent, présentant une densité plus ou moins grande de formes populaires.

On comprend qu'une telle esthétique ait pu dérouter. Ce qui choquait donc chez Zola, ce n'était pas tant le fait que le roman présente des termes d'argot ou des jurons, mais que ceux-ci ne soient pas consignés dans le seul discours direct et apparaissent dans diverses formes hybrides et surtout dans des passages en DIL, dont la dimension citationnelle n'est pas toujours claire. Flaubert lui-même s'y laisserait prendre. De Zola et de *L'Assommoir*, il écrivait à Tourgueniev en octobre 1876 : « Qu'on fasse parler les voyous en voyous, très bien ! Mais pourquoi l'auteur prendrait-il leur langage ? »³⁷

Le « travail purement philologique » de Zola s'articule autour d'une notion qui passionne son temps, celle d'argot, le mot étant alors déjà entendu de façon relativement large, désignant tout autant la langue des métiers et des groupes singularisés (les militaires, les prisonniers, les voleurs, les mendiants, etc.) et la version populaire de la langue commune. Cet argot, Zola en use différemment de celui qui, sur ce point, a pu lui servir de modèle : Victor Hugo. Il n'en retient guère le rôle cryptique que décrivait *Les Misérables* (« [l'argot] cherche toujours à se dérober sitôt qu'il se sent compris, il se transforme », 2018 : 1013). Chez Zola, l'argot n'est plus cette « langue des ténébreux », dont parle Hugo, dont les mots sont « comme francés et racornis sous le fer rouge du bourreau » (*ibid.* : 1009). Son projet se veut « philologique » et prend appui sur des dictionnaires de la « langue verte », voire sur son attention personnelle au langage de la rue.

Mais ce projet, qui se veut radialement scientifique, vise aussi une expressivité qui n'est pas dépourvue d'ambition proprement esthétique (v. Mitterand 1987 : 209), surtout dans les passages de discours direct, où s'observe la plus haute densité de termes qu'ignore la langue standard (« Oui, n'est-ce pas ! ma biche, il y a là un cadet de notre connaissance. Faut pas me prendre pour un jobard... Que je te pince à te balader encore, avec tes yeux en coulisse », *L'Assommoir*, chap. VII). On peut dire que, dans de tels cas, « le langage ne renvoie plus ici à autre chose qu'à lui-même » (Léonard 1974 : 48) et que l'argot y joue d'abord un rôle de « catalyseur stylistique » (François 1975 : 20).

Mais le travail de Zola sur la langue populaire ne saurait être réduit à la seule présence de termes familiers ou argotiques. Même si, avec toute son époque, l'écrivain reste plus sensible aux écarts lexicaux que syntaxiques, il utilise déjà certains agencements phrastiques ou certaines combinaisons prosodiques de la langue spontanée pour en tirer une « couleur orale » qui démarque par exemple certains passages de DIL : « On gobait ça à pleine

37 Lettre à Tourgueniev du 28 octobre 1876, G. Flaubert, *Correspondance*, t. V, Paris, Gallimard, 2007, p. 127.

cuiller, en s'amusant. De la vraie gourmandise enfin, comme qui dirait le plaisir des dames » (chap. VII). Dans de tels cas, dit Henri Mitterand, l'écrivain unit « le niveau segmental, celui des mots et de la syntaxe, et le niveau suprasegmental, celui des sons, des accents, des coupes et des rythmes » (2018 : 17). La chose s'observe particulièrement bien sur des passages comme le suivant, énonciativement complexe, et où l'écart lexical tend à se faire moindre, de sorte qu'apparaisse mieux la rythmique assignée à la variante populaire de la langue parlée :

Ça venait d'un coup de pied que lui avait allongé Bijard, disait-elle d'une voix douce et monotone. Le ventre a enflé. Sans doute, il lui avait cassé quelque chose à l'intérieur. Mon Dieu ! en trois jours, elle a été tortillée... Ah ! il y a, aux galères, des gredins qui n'en ont pas tant fait. Mais la justice aurait trop de besogne, si elle s'occupait des femmes crevées par leurs maris. Un coup de pied de plus ou de moins, n'est-ce pas ? ça ne compte pas, quand on en reçoit tous les jours. D'autant plus que la pauvre femme voulait sauver son homme de l'échafaud et expliquait qu'elle s'était abîmé le ventre en tombant sur un baquet... Elle a hurlé toute la nuit avant de passer. (*L'Assommoir*, VIII)

Henri Mitterand a pu rapprocher de tels jeux sur la segmentation rythmico-syntaxique du pointillisme que l'on trouve parfois à l'époque chez les représentants patentés de « l'écriture artiste ». Mais il a aussi souligné que, de façon plus générale, ces jeux permettent de lisser l'alternance des trois plans où la langue orale se fraie un chemin dans la prose romanesque : oralisation de la narration, oralité « mixte » qui peut parfois faire écho à la parole collective, oralité citationnelle.

1.1.2.2 Verga et la langue d'un peuple

Les deux premières traductions italiennes de *L'Assommoir* (le roman fut traduit quatre fois entre 1878 et 1903, nous y reviendrons) furent l'œuvre de deux lexicographes majeurs. Emmanuele Rocco traduisit le livre en 1878 et publia en 1891 un important *Vocabulaire du dialecte napolitain*, le premier dictionnaire historique fondé sur un dépouillement systématique des sources. Policarpo Petrocchi traduisit le roman en 1880 ; il devait faire paraître, quelques années plus tard, un *Nouveau dictionnaire universel de la langue italienne* qui fait encore référence. Si cela confirme que c'est bien le lexique de Zola qui attira d'abord l'attention des lecteurs transalpins comme des lecteurs cisalpins, on voit aussi que l'horizon d'attente italien se distinguait de celui de la France : nos traducteurs étaient des lexicographes dont l'intérêt allait d'abord aux variations diatopiques, soit qu'ils aient voulu les répertorier, soit qu'ils aient voulu les dépasser au moment où advenait une langue nationale commune.

C'est dans ce cadre très spécifique, et non en regard des questions que Zola posa aux variétés de langue, qu'il faut penser la relation de Verga à la

langue populaire et à sa transposition dans le DIL³⁸. Et il est d'usage, dans la critique, de parler de « régression linguistique » pour rendre compte du travail de l'auteur en vue de l'inscription de la langue des petites gens d'Acì Trezza dans *I Malavoglia*. Il s'agissait, pour Verga, d'écrire son roman « press'a poco colle medesime parole, semplici e pittoresche, della narrazione (à peu près avec les mêmes mots, simples et pittoresques, d'un récit populaire) » (2017 : 202). L'entreprise radicalisait encore le « décroisement » de Zola, en ce que cette fusion dépassait le feuilleté des niveaux de langue que l'on observait dans *L'Assommoir*. Il s'agissait en effet de faire entendre une langue (le sicilien) sous une autre langue (l'italien) :

Rifiutandosi di usare direttamente il dialetto siciliano, non accessibile alla maggioranza del pubblico italiano, lo scrittore crede di aver trovato la soluzione in una lingua di cui il siciliano costituisce la forma interna, intessuta di espressioni e costrutti sintattici dialettali resi nella forma italiana corrispondente. Verga, in definitiva, vuole attenersi alla sicilianità nelle grandi linee, rendendo il colore locale in un italiano intelligibile a tutti. (Biazzo Curry 1992 : 29)³⁹

Le résultat ne se veut donc pas proprement « réaliste », et encore moins « philologique », comme chez le naturaliste français : on aboutit à une langue hybride, qui fit également d'emblée l'objet de critiques, mais sur une tout autre base que la polémique suscitée par le roman de Zola. Sans surprise, on reprocha à Verga, d'une part, de n'avoir pas rendu le dialecte d'Acì Trezza mais aussi, d'autre part et ce faisant, d'avoir trahi le peuple auquel il prétendait donner la parole. Une lettre à Luigi Capuana atteste que cet « échec » n'a pas entraîné de regrets chez Verga, tout au contraire : « *I Malavoglia* hanno fatto fiasco, fiasco pieno e completo. [...] Il peggio è che io non sono convinto del fiasco, e che se dovessi tornare a scrivere quel libro lo farei come l'ho fatto »⁴⁰. Les amis mêmes de Verga lui avaient conseillé soit de traduire l'œuvre en sicilien, soit de l'aligner sur le standard toscan, en passe de devenir l'idiome commun, diatopiquement neutre. L'écrivain s'y refusa toujours : « Se dovessi tornare a scrivere *I Malavoglia*, li

38 Pour une introduction à la langue de Verga, nous renvoyons à G. Nencioni, « La lingua dei *Malavoglia* », dans *La lingua dei Malavoglia e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano, 1988, p. 7-89.

39 « Tout en refusant d'utiliser directement le dialecte sicilien, qui n'est pas accessible à la majorité du public italien, l'écrivain croit avoir trouvé la solution dans une langue dont le sicilien constitue la forme interne, tissée d'expressions et de constructions syntaxiques dialectales rendues dans la forme italienne correspondante. En fin de compte, Verga souhaite se conformer à un "italien sicilianisé" dans les grandes lignes, en rendant la couleur locale dans une langue compréhensible par tous. »

40 « Les *Malavoglia* ont été un fiasco, un échec total et complet. [...] Le pire, c'est que je ne suis pas convaincu de cet échec, et que si je devais écrire ce livre à nouveau, je le ferais comme je l'ai fait. » Voir la lettre à Luigi Capuana du 11 avril 1881, dans G. Raya, *Lettere a Luigi Capuana*, p. 168.

scrivere allo stesso modo, tanto mi pare necessaria ed inerente al soggetto la forma »⁴¹.

Entre sicilien et italien, Verga avait en effet choisi de ne pas choisir, pour donner à entendre le dialecte de Catane dans une langue qui restât accessible au lecteur de la Péninsule :

[...] la scelta di espungere dal romanzo le voci che presentano una veste linguistica schiettamente dialettale rivela il preciso intento di aprire il romanzo a un orizzonte più vasto. Questa stessa scelta portò Verga a rifiutare le proposte di traduzione dei *Malavoglia* in dialetto siciliano. [...] La trovata di un dialetto depurato dal suo aspetto più locale, permise così a Verga di raggiungere un numero di lettori più ampio.⁴² (Testaverde 2003 : 122)

Cette « langue sous la langue », ce sicilien en habits du Nord, n'a cessé de fasciner la critique :

La ricerca di una lingua, di una sintassi, di una prosa insomma particolarissima, non è che un tormentato omaggio a questa visione morale, la quale non soffre che le parole si calino, dall'alto, sulle cose, ma vuole che le cose stesse generino da sé il loro linguaggio. (Russo 1966 : 334)⁴³

Mario Tropea a consacré un chapitre de son livre de 2014 aux « discordances » verghiennes et fait valoir que c'est d'abord la syntaxe (et non plus le lexique comme chez Zola) qui est chargée de résoudre la dialectique entre langue populaire locale et langue littéraire nationale (v. Tropea 2014 : 107 et suiv.) ; la prose du roman ressortit en surface à la seconde, mais elle est travaillée en profondeur par la première, qui n'affleure que bien rarement ou bien indirectement dans le texte :

In un lessico e in una sintassi che, in genere, sono stati riconosciuti di tipo italiano letterario – né privi di sporadiche civetterie toscane – affiorano però voci, sintagmi e costrutti sintattici siciliani, resi o parafrasati nella forma italiana corrispondente. (Ambrosini 1977 : 16-17)⁴⁴

41 « Si je devais écrire à nouveau les *Malavoglia*, je les écrirais de la même manière, car il me semble que la forme est nécessaire et cohérente au sujet. » Voir la lettre à Carlo del Balzo du 28 avril 1881, G. Verga, *I grandi romanzi*, p. 767.

42 « Le choix d'éliminer du roman les voix qui présentent un tissu linguistique nettement dialectal révèle l'intention de rendre le roman accessible à un horizon plus vaste. Ce même choix amena Verga à refuser les propositions de traduction des *Malavoglia* en dialecte sicilien. [...] L'idée d'un dialecte épuré de son aspect le plus local permit ainsi à Verga d'atteindre un nombre plus large de lecteurs. »

43 « La quête d'une langue, d'une syntaxe, bref d'une prose particulière n'est qu'un hommage tourmenté à cette vision morale qui n'admet pas que les mots se déposent, de haut en bas, sur les choses, mais qui veut que les choses elles-mêmes créent leur langage propre. »

44 « Dans un lexique et une syntaxe qui, en général, ont été reconnus comme étant d'un *italien littéraire* [l'italique est nôtre] – n'étant pas dépourvus de sporadiques

Mais il revient à Gabriella Alfieri d'avoir apprécié avec la plus grande précision cette « présence intérieure » du sicilien dans une langue qui se veut accessible aux lecteurs de la Péninsule⁴⁵.

L'exemple le plus fréquemment retenu par la tradition critique est l'emploi élargi de la conjonction *che*, calqué des usages du *ca* sicilien :

il *che* è la traduzione del *ca* siciliano, parola insistente nella sintassi dei *Malavoglia* e peculiarità della parlata in Sicilia, in cui per scorcio si lega una preposizione all'altra con un *ca* vagamente consecutivo. (Russo 1966 : 316)⁴⁶

Se rileggiamo il testo dei *Malavoglia*, rileviamo lo sforzo costante del Verga di mantenere l'illusione del dialetto, ricalcando la sintassi siciliana con il frequente uso del *che* illogico che congiunge due proposizioni [...]. (Biazio Curry 1992 : 29)⁴⁷

Sans pour autant abandonner radicalement le *che* « logique », Verga utilise en effet le *che* / *ca* non seulement pour introduire des subordonnées causales ou consécutives, mais aussi pour des circonstancielles temporelles, spatiales, voire comme simple jonction entre deux propositions, avec presque la valeur d'un ponctuant. En français, ce *che* équivaldrait parfois à *puisque* (« e se ne andò a fare il soldato senza tanti piagnistei, *che* ormai ci avevano fatto il callo », *I Malavoglia*, chap. VII), parfois à *parce que* (« Piedipapera stava nella bottega di Pizzuto a bere il bicchierino, prima dell'alba, *che* c'era ancora il lanternino davanti all'uscio », chap. VIII), parfois à *en* / *de sorte que* (« Faremo *che* scapperemo insieme », chap. VIII), mais bien souvent il est intraduisible. Dans une lettre à Édouard Rod, Verga admit d'ailleurs la difficulté qu'il y avait à rendre la conjonction en français et en recommanda l'abandon, tout en soulignant qu'elle jouait un rôle fondamental pour donner une « couleur locale » au style de son roman⁴⁸. On comprend dès lors un peu mieux pourquoi cet « italiano etnificato »⁴⁹ a

coquetteries toscanes – émergent cependant des voix, des syntagmes et des constructions syntaxiques sicilienes, rendus ou paraphrasés dans leur forme italienne correspondante. »

45 Voir Gabriella Alfieri, « Verga traduttore e interprete del parlato e della parlata siciliana », dans *Le nuove forme del dialetto*, Padova, Unipress, 2011, p. 147-156.

46 « Le *che* est la traduction du «ca» sicilien, conjonction persistante dans la syntaxe des *Malavoglia* et particularité du langage en Sicile, où les propositions sont liées les uns aux autres avec un *ca* vaguement consécutif. »

47 « Si nous relisons le texte des *Malavoglia*, nous constatons l'effort constant de Verga pour garder l'illusion du dialecte, en imitant la syntaxe sicilienne avec l'emploi massif du *che* illogique qui relie deux propos [...]. » Pour le roman de Verga, nous avons pris le parti de rendre par la conjonction *que* le *che* sicilien.

48 Lettre à É. Rod du 7 décembre 1881, citée dans G. Verga, *I grandi romanzi*, p. 773.

49 La notion d'ethnification de l'italien a été magistralement définie par Giovanni Nencioni. Voir « Antropologia poetica? », dans *Tra grammatica e retorica*, Turin, Einaudi, 1983, p. 161-175.

pu, bien étrangement mais fort régulièrement, appeler des rapprochements avec *L'Assommoir* :

L'incontro tra siciliano e italiano avviene su un piano di medietà e di astrattezza che è conforme all'intera operazione «intellettuale» tentata nel romanzo (giustamente Capuana, tirando in ballo l'esempio dell'*Assommoir*, scrive che «Verga colava la lingua comune e il dialetto isolano in un cavo straordinariamente lavorato»). (Luperini 2019 : 125)⁵⁰

Mais la « régression linguistique » verghienne implique aussi que le discours narratif ne soit soumis à aucune règle du style écrit usuel, tout comme il échappait à la contrainte de la « vraisemblance » linguistique. On le voit, par exemple, dans cet extrait des *Malavoglia* que nous empruntons, comme pour *L'Assommoir*, au troisième chapitre du roman :

Dopo la mezzanotte il vento s'era messo a fare il diavolo, come se sul tetto ci fossero tutti i gatti del paese, e a scuotere le imposte. Il mare si udiva [1] muggire attorno ai *fariglioni* che pareva ci fossero riuniti i buoi della fiera di sant'Alfio, e il giorno era apparso nero peggio dell'anima di Giuda. Insomma una brutta domenica di settembre, di quel settembre traditore che vi lascia andare [2] un colpo di mare fra capo e collo, come una [3] schioppettata fra i fichidindia. Le barche del villaggio erano tirate sulla spiaggia, e bene amarrate alle grosse pietre sotto il lavatoio; perciò i monelli si divertivano a vociare e fischiare quando si vedeva passare in lontananza qualche vela [4] sbrindellata, in mezzo al vento e alla nebbia, che [5] pareva ci avesse il diavolo in poppa; le donne invece si facevano la croce, quasi vedessero cogli occhi la povera gente che vi era dentro.⁵¹ (*I Malavoglia*, III, italique dans le texte)

Dans ce texte qui se donne à nous comme rédigé en italien standard, on notera d'abord l'absence de la virgule attendue après *Insomma*, mais aussi

50 « La rencontre entre le sicilien et l'italien se déroule sur un plan d'abstraction qui est conforme à l'ensemble de l'opération "intellectuelle" du roman (justement, Capuana, en évoquant l'exemple de *L'Assommoir*, écrit que "Verga faisait couler la langue commune et le dialecte insulaire dans un canal extraordinairement élaboré". »

51 « Après minuit, le vent s'était mis à faire le diable comme si tous les chats du pays étaient sur le toit, et il secouait les volets. La mer, on l'entendait mugir autour des *fariglioni*, et il semblait qu'on avait réuni tous les bœufs de la foire de la Saint-Alfio, et le jour s'était levé, plus noir que l'âme de Judas. Bref, un vilain dimanche de septembre, de ce septembre traître qui vous envoie un coup de mer entre la tête et le cou, une vraie décharge de carabine dans les figuiers de Barbarie. Les barques du village étaient retirées sur la plage, et bien amarrées aux grosses pierres sous le lavoir ; dès lors, les gamins s'amusaient avec des brouhahas et des sifflements quand l'on apercevait de loin quelque voile déchirée, au milieu du vent et du brouillard, qu'on croyait voir le diable à la poupe ; les femmes en revanche faisaient le signe de croix, comme si elles voyaient de leurs yeux les malheureux embarqués. » (Italique dans le texte original).

le choix d'une écriture fragmentée, supposée calquer le rythme de la parole des gens de la mer. L'italique étant celui que l'auteur réserve aux termes vraiment locaux (*fariglioni*), nous avons numéroté quelques passages où l'écrivain utilise des expressions de la langue orale, soit parce que le terme est métaphorique (*muggire*, *sbrindellata*), soit parce qu'il s'agit d'expressions imagées.

Ce ne sont pas en effet les seules spécificités linguistiques du dialecte sicilien que Verga voulut rendre, mais aussi une vision « imagée » du monde, que l'on retrouve encore dans son fréquent recours aux proverbes. On en voit tout l'avantage : un proverbe peut se traduire sans perdre sa couleur locale. Salvatore Pappalardo a ainsi recensé cent soixante-sept proverbes dans *I Malavoglia* (v. 1967 : 146-153). Beaucoup sont prêtés à un personnage clé du roman, padron 'Ntoni, sorte d'incarnation de la sagesse populaire immémoriale : « un pesce fuori dall'acqua non sa starci » (« un poisson ne peut pas vivre hors de l'eau », chap. VI), « a nave rotta ogni vento è contrario » (« quand la barque est brisée, tous les vents sont contraires », chap. IX), « cane affamato non teme bastone », (« chien affamé ne craint pas le bâton », chap. XV)⁵².

Mais la parole d'autres personnages, comme Mena Malavoglia, peut aussi être tissée de proverbes. Cet usage des proverbes a été diversement apprécié par la critique. Certains en ont regretté l'excès ou la possible opacité ; d'autres, comme Luigi Russo, en ont souligné la puissance expressive et la cohérence avec le désir de pittoresque de l'écrivain (v. 1959 : 354). L'énonciation parémiologique est en outre nécessairement polyphonique⁵³ ; elle participe ainsi à l'effet de choralité, cher à Verga.

Que conclure de tout ceci ? Plutôt que de voir, avec Vitilio Masiello, un « pastiche linguistique » (1972 : 97) dans la prose des *Malavoglia*, nous préférons, avec Ignazio Burgio, mettre en relation l'hybride langagier verghien avec le choix de l'impersonnalité, en tant qu'il rend possible la création d'un effet de narrateur immergé dans le récit :

questa lingua semplice e queste espressioni tipiche [Verga] finisce per usarle anche quando narra le vicende dei suoi personaggi, dando quasi l'impressione che a narrarle sia uno dei tanti anziani contadini e pescatori del luogo, cosicché anche quelli che sembrano giudizi dell'autore sono in realtà pensieri e critiche dei personaggi. (Burgio 2014 : 48)⁵⁴

52 Toutes les traductions françaises ont été effectuées en adoptant le lexique et la syntaxe du français standard.

53 Voir le numéro 102 de la revue *Langue française* (1994) : « Proverbes et formes proverbiales : valeur évidentielle et argumentative ».

54 « Cette langue simple et ces expressions typiques [, Verga] les utilise même lorsqu'il raconte les histoires de ses personnages, donnant presque l'impression que c'est l'un des nombreux vieux paysans et pêcheurs du lieu qui les raconte, de sorte

La langue du roman n'est plus, dès lors, une langue attestée, mais un artefact que seul rend possible un autre artefact, l'impersonnalité narrative :

Verga non presenta i fatti dal proprio punto di vista intellettuale borghese, con i parametri di giudizio, la scala di valori, i moduli espressivi che ad esso competono, bensì delega la narrazione a un anonimo narratore popolare, che appartiene allo stesso livello sociale e culturale dei personaggi che agiscono nella vicenda ed è portatore della visione caratteristica di un *milieu* subalterno, provinciale e rurale. (Baldi 1980 : 75)⁵⁵

Il ne s'agit donc plus ici de faire entrer la langue du peuple en tant que telle dans le roman, mais d'en proposer un équivalent expérimental, « à la fois réel, artificiel et concret » (Luperini 2019 : 125), et la régression linguistique s'accompagne d'un alignement de la narration sur les valeurs et la vision du monde du peuple protagoniste. Cela a donc encore à voir avec le choix de la « choralité », avec l'esthétique du *straniamento*, mais aussi avec la situation personnelle de Verga, tiraillé entre ses origines et sa situation d'homme de lettres, entre deux cultures, entre passé et présent, voire avec sa vision politique de l'unité italienne.

1.2 Le développement du DIL en France et en Italie au XIX^e siècle

Il importe, pour bien comprendre ce qui se joue dans l'emploi du DIL dans *L'Assommoir* et dans *I Malavoglia*, de resituer l'emploi de la forme dans l'ensemble des littératures romanesques française et italienne du XIX^e siècle. La proximité des dates de parution des deux œuvres qui marquent le sommet du DIL dans les deux pays pourrait en effet laisser penser à un développement parallèle. En fait, il n'en est rien. Avant Zola, il y avait eu Flaubert ; avant Verga, on doit se contenter de timides occurrences chez Manzoni. Mieux encore, dès Zola, la forme commence à s'user en France, tandis que des écrivains la renouvellent en Italie. *L'Assommoir* et *I Malavoglia* n'ont donc pas du tout la même position dans le développement du DIL, puisque l'on peut dire, sans trop exagérer, que le premier roman apparaît, en France, comme son terminus *ad quem*, le second, en Italie, comme son terminus *a quo*, tout en considérant que *Madame Bovary*⁵⁶ et *I*

que même ce qui semble être des jugements de l'auteur, ce sont en réalité les pensées et les critiques des personnages. »

55 « Verga ne présente pas les faits du point de vue intellectuel bourgeois, selon les paramètres de jugement, l'échelle de valeurs et les modes d'expression qui lui correspondent, mais il délègue plutôt la narration à un narrateur anonyme populaire, qui appartient au même niveau social et culturel que les personnages de l'histoire et qui présente une vision caractéristique du *milieu* subalterne, provincial et rural. » (Italique dans le texte.)

56 Rappelons que le DIL est peu abondant dans la prose des frères Goncourt. Marie-Thérèse Matet le dit clairement : « Certes le roman [*Madame Gervaisais*] présente des analyses fines de l'âme de l'héroïne, mais il s'agit, comme pour Germinie, d'analyse,

Promessi Sposi ont ouvert la voie à un emploi systématique du dispositif dans les deux traditions littéraires.

1.2.1 Le développement du DIL en France au xix^e siècle

Forme emblématique de la prose romanesque du xix^e siècle, le DIL est attesté en France depuis au moins le xvii^e siècle. Mieux encore, sa présence a pu être repérée ou débattue dans des corpus bien plus anciens. Gertraud Lerch (1922 : 108-112) et Marguerite Lips (1926 : 125-126) en avaient relevé quelques exemples en ancien français, mais principalement pour en souligner la rareté. Quelques décennies plus tard, en revanche, Bernard Cerquiglini pensa pouvoir en faire valoir quelques exemples au Moyen Âge « assez proches de ce qui fut découvert chez Zola » (1984 : 11). Précédé par Grad (1965) et Rychner (1980), il devait être suivi par Bruña Cuevas (1988), Marnette (1996), Perret (1997), Rosier (2000) ou Guillot (2009), pour ne citer que ces quelques noms. Chrétien de Troyes et Marie de France seraient alors les premiers écrivains du DIL en langue française ; du moins est-ce chez eux que la plupart des commentateurs puisent leurs meilleurs exemples, comme ceux qui suivent :

Se ce est il bien le sara,
Que son non li demandera :
Bien le sara ja au parler,
C'onques son non ne volt celer
A nului qui li demandast
Por nule rien que il doutast. (Chrétien de Troyes, *Perceval*, v. 4657-4662)⁵⁷

Femme voleient qu'il preisist,
Mes il del tut les escundist :
Ja ne prendra femme a nul jur,
Ne pur avoir ne pur amur... (Marie de France, *Guigemar*, v. 645-648)⁵⁸

Si le DIL médiéval a retenu depuis longtemps l'attention des spécialistes, il a fallu attendre jusqu'à assez récemment pour que soit étudié de plus près l'emploi de la forme à la Renaissance. S'inspirant de Ducrot, Alexandra Floirat (2000) a ainsi fait apparaître la « bivalence du DIL » à cette époque,

de psycho-récit travesti en monologue. Seules quelques très rares insertions de style indirect libre tentent de faire croire à un discours intérieur. En réalité, les auteurs s'arrangent pour contourner une forme qui les gêne horriblement car elle nécessiterait le déploiement des modes discursifs. » (M.-Th. Mathet, « La parole des personnages dans l'œuvre romanesque des frères Goncourt », dans *Les Frères Goncourt : Art et écriture*, Pessac, P. U. de Bordeaux, 1998, en ligne.

57 « Si c'est vraiment le cas, / Qu'on lui demande son nom : / Il le dira clairement, / Jamais son nom ne voudra cacher / À quiconque le lui demanderait / Pour quoi que ce soit qu'il craigne. »

58 « Les femmes voulaient qu'il se marie, / Mais il les a toutes évitées : / Jamais il ne prendra femme de sa vie, / Ni pour l'argent ni pour l'amour. »

c'est-à-dire la superposition de la voix d'un personnage et de celle du narrateur, qui peut être à la fois un témoin invisible et une présence « ironique ». Ce sont déjà des décalages de registre et la présence de marques expressives qui autorisent ici l'hypothèse d'un DIL. Plus récemment encore (2019), Adeline Desbois-Ientile a consacré une étude au DIL dans la prose de Rabelais, en partant cette fois principalement de l'omission du *que*, qui s'observe assez fréquemment dans la prose des ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles. Mais elle retient aussi d'autres indices, comme l'emploi de connecteurs tels que *car* ou *mais*, dès lors qu'ils marquent un changement de perspective, selon le modèle bivocal d'Authier-Revuz (2004).

Voici un exemple emprunté à *Gargantua* (1542) :

[Eudemon] commença le louer et magnifier, premierement de sa vertus et bonnes meurs, secondement de son sçavoir, tiercement de sa noblesse, quartement de sa beaulté corporelle. Et pour le quint doucement l'exhortoit à reuerer son pere en toute observance, lequel tant s'estudioit à bien le faire instruire, enfin le prioit qu'il le vouldist retenir pour le moindre de ses serviteurs. *Car aultre don ne requeroit des cieulx sinon qu'il luy feust fait grace de luy complaire en quelque service agreable.*

Le tout fut par icelluy proferé avecques gestes tant propres, prononciation tant distincte, voix tant eloquente [...]. (*Gargantua*, XV) (notre italique marque le DIL)

Desbois-Ientile considère que, dans le passage ici en italique, le narrateur parle *avec* son personnage, signifiant sa subjectivité à travers « l'emploi de tournures proprement courtoises, hyperboliques ("aultre don ne requeroit") ou simplement chargées d'une forte connotation méliorative ("fait grace", "complaire", "agreable") » (2019 : 43). Elle conclut par ailleurs que Rabelais se sert du DIL pour représenter un « intermédiaire d'actualisation de parole » (46), marquant ainsi le décalage énonciatif entre la voix du narrateur et celle du personnage. Plus intéressant encore pour nous, Desbois-Ientile note que, chez Rabelais, le DIL peut suggérer l'« écho de la parole collective », soit que le narrateur se fasse porte-parole d'une collectivité, soit que l'on entende une voix plurielle, non embrayée, ou celle d'un membre quelconque de la communauté (v. Maingueneau 2000).

On peut considérer que c'est là peu de chose : « Connue de l'ancien français, le style indirect libre meurt, ou peu s'en faut, à la Renaissance, si ce n'est avant ; il ne survit que chez les gardiens de la libre tradition gauloise ; Rabelais en présente des traces » (Bally 1922 : 135-136). Car la grande histoire du DIL en France ne commence qu'avec La Fontaine, c'est-à-dire seulement dans le dernier quart du ^{xvii}^e siècle : le fabuliste « en fait un de ses procédés favoris, et avec quel charme incomparable il le manie ! » (*ibid.* : 135). Dans son article fondateur de 1912, Bally avait déjà repris quelques exemples tirés des *Fables* (p. 553, 554 et 555). Bien connu, l'exemple suivant présente ainsi ce qu'il est convenu de considérer comme un cas prototypique du DIL lafontainien :

La Dame au nez pointu répondit que la terre
 Était au premier occupant.
C'était un beau sujet de guerre
Qu'un logis où lui-même il n'entraît qu'en rampant.
 Et quand ce serait un Royaume
 Je voudrais bien savoir, dit-elle, quelle loi
 En a pour toujours fait l'octroi... (La Fontaine VII, 15, 2015 : 279)

La logique du passage résout l'absence d'antécédent des pronoms de troisième rang « lui-même il » : ils transposent une deuxième personne, et les vers en italique peuvent être lus comme du DIL.

L'indirect libre de La Fontaine a donné lieu à de très nombreuses remarques et études, si bien que nous ne pourrions évoquer ici que le récent article d'Anna Jaubert (2019), dont les analyses sont assez représentatives de la façon dont la linguistique en a rendu compte. Préférant privilégier un regard plus contextualisant, Suzanne Duval (2018a et 2018b) a renouvelé l'approche du DIL classique dans deux études où elle a notamment sollicité des corpus moins canoniques, mais aussi antérieurs à La Fontaine, comme *La Pieuse Jullie. Histoire parisienne* (1625) de Jean-Pierre Camus et *La Chrysolite ou Le Secret des romans* (1627) d'André Mareschal. Il s'agissait pour elle (2018a) de dégager un nouveau « patron » de la prose fictionnelle de la première modernité qu'elle met en relation avec « une rhétorique de la brièveté » (dont l'ellipse des marques attributives du discours est un bel exemple) et un souci de « cohérence thématique ». Mais elle note aussi que l'effacement progressif de la voix du narrateur permet d'entrer « en communion avec l'affectivité des personnages mis en scène » (2018a). *La Princesse de Clèves* (1678) présente d'ailleurs quelques cas de DIL souvent cités.

Duval va approfondir ses idées dans un second article paru la même année (2018b), qui met à nouveau deux choses en regard et fait apparaître un paradoxe : « il existe bien, aux XVII^e et XVIII^e siècles, un patron stylistique du DIL » (5), mais celui-ci est peu réalisé, et ses occurrences sont rares. De ce point de vue, la situation n'est pas différente au XVII^e et au XVIII^e siècles, et voici, cette fois, un exemple tiré de *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau (1761), cité par Duval :

Claire prétendit remarquer que tu ne faisais pas une meilleure figure ; *tu lui paroissois embarrassé de ta contenance, inquiet de ce que tu devois faire, n'osant aller ni venir, ni m'aborder ni t'éloigner, et promenant tes regards à la ronde pour avoir, disoit-elle, occasion de les tourner sur nous.* Un peu remise de mon agitation, je crus m'apercevoir moi-même la tienne [...].

Si l'étiquetage en DIL du passage ici en italique est de fait parfaitement acceptable, on remarque avec Duval que les indices de la subjectivité sont à peu près invisibles, si bien que c'est la logique du passage ou encore, paradoxalement, la présence de verbes de parole (« remarquer que », « disait-elle ») qui dénonce le DIL. Apparaît aussi ici un point important

pour nous : nous associons l'indirect libre au roman à narration impersonnelle dont Zola est le prototype, or *La Nouvelle Héloïse* est un roman par lettres, donc fortement embrayé par la présence d'un allocutaire qui complique en effet l'interprétation en DIL. Jean-Daniel Gollut et Joël Zufferey (2019a) ont en outre relevé près de 200 occurrences éligibles à l'étiquette de DIL dans l'œuvre narrative de l'abbé Prévost, et ils ont attribué le fait que la critique ne s'en était jamais aperçue au « régime homodiégétique du roman-mémoire, qui rend parfois difficile une distinction des voix » (2019a : 131), et au fait que le DIL de Prévost est « dans l'ensemble très peu caractérisé » (140), même si l'écrivain tend à l'utiliser de plus en plus.

1.2.1.1 Le DIL en France jusqu'en 1860

Le xix^e reste donc, sans aucun doute, le siècle du discours indirect libre, dont l'emploi se diffuse peu à peu avant le premier sommet que représente l'œuvre de Gustave Flaubert. Ainsi en trouve-t-on, par exemple, d'intéressantes occurrences dans *Corinne ou l'Italie* (1807), et Véronique Magri-Mourgues (2001) a bien montré comment Madame de Staël jouait d'une certaine « incertitude irréductible de la source énonciative », unie à la « bivocalité qui fait se superposer la voix de la narratrice et celle du personnage ». Mais le DIL reste ici fort discret, comme on le voit dans le passage suivant :

Corinne évitait, aussi soigneusement que Lord Nelvil, le sujet de conversation qui troublait la délicieuse paix de leurs rapports mutuels. *Un jour passé avec lui était une telle jouissance ; il avait l'air de goûter avec tant de plaisir l'entretien de son amie ; il suivait tous ses mouvements, il étudiait ses moindres désirs avec un intérêt si constant et si soutenu, qu'il semblait impossible qu'il pût exister autrement, et qu'il donnât tant de bonheur, sans être lui-même heureux.*

Corinne puisait sa sécurité dans la félicité même qu'elle goûtait. On finit par croire, après quelques mois d'un tel état, qu'il est inséparable de l'existence, et que c'est ainsi que l'on vit. (*Corinne*, II, 4)

Si DIL il y a bien ici dans le passage en italique (la discussion est possible), celui-ci est fort peu marqué et ne laisse entendre « aucune dissonance entre l'opinion de la narratrice et celle de l'héroïne. D'ailleurs, une phrase au présent succède aussitôt à ce passage comme une confirmation opérée cette fois clairement par la voix d'autorité de la narratrice » (2001 : 205). L'exercice de la subjectivité de Corinne est simplement marqué par une structure phrastique rythmée par les points-virgules et confirmée par la séquence qui commente les sentiments du personnage. Très vite, la voix du narrateur se substitue d'ailleurs à celle du personnage pour produire des jugements ou faire des observations. Cette extrême discrétion du DIL dans *Corinne* a aussi été notée par Marie-Françoise Delpeyroux (2001 : 19). La présence mais aussi la discrétion du DIL ont pu être soulignée dans des textes non romanesques du début du xix^e siècle comme *l'Itinéraire de Paris*

à *Jérusalem* (1811) de François-René de Chateaubriand (Guyot et Le Huenen 2006 : 35-130, Bordas 2007), ou les *Méditations poétiques* (1820) d'Alphonse de Lamartine, dans lesquelles Aurélie Loiseleur a souligné la présence « d'interrogations au style indirect libre [qui] créent l'impression d'un cliquetis de systèmes hétéroclites, désactivés par leur nombre et la distance qu'a pris soin de creuser d'abord le poète par la mise en scène d'un récit de formation » (2004 : 47). Car c'est bien aux Romantiques que l'on a attribué, et cela dès Bally (1922), le retour en grâce du DIL, et Cerquiglini put aussi faire un lien entre cette forme et la « sensibilité romantique » (1984 : 10).

Le DIL est en effet un des moyens par lesquels le récit de fiction va tenter de se « moderniser », si bien que sa présence commence à être un peu plus notable au cours du deuxième quart du xix^e siècle, par exemple chez Stendhal et Balzac. Relisant *Le Rouge et le Noir* (1830) et *La Chartreuse de Parme* (1839), Michel Brix (2006) a bien mis en évidence la volonté du premier de mettre en valeur l'individu dans la singularité de son point de vue et un travail énonciatif qui annonce le DIL plus tardif. Christelle Reggiani (2010) est en revanche restée plus nuancée. Pour elle, le DIL vise surtout chez Stendhal à assurer la fluidité entre modalités de discours rapporté, de sorte qu'il apparaît particulièrement dans des phrases-tampons entre propos narratif et segment de discours direct libre, comme l'illustre l'italique du segment suivant :

Le prince se mit en colère ; il voyait tout son bonheur lui échapper. *Que devenir après que la duchesse aurait quitté sa cour ? D'ailleurs, quelle humiliation d'être refusé !* Enfin qu'est-ce que va me dire mon valet de chambre français quand je lui conterai ma défaite ? (*La Chartreuse de Parme*, XXVII).

De fait, si l'on a de belles et indiscutables occurrences de DIL dans *Le Rouge et le Noir* (« Quoi, c'était là ce précepteur qu'elle s'était figuré comme un prêtre sale et mal vêtu, qui viendrait gronder et fouetter ses enfants ! », chap. VI, cité dans Magri-Mourgues 2013), nous ne trouvons, la plupart du temps, que des énoncés dont l'inflexion subjective est évidente sans suffire pour que l'on opte clairement pour l'étiquette :

La grille de fer était ouverte, elle lui semblait magnifique, il fallait entrer là-dedans. (V)

Une action lui semblait-elle admirable ? c'était celle-là précisément qui attirait le blâme des gens qui l'environnaient. (VII)

Bien que paru une dizaine d'années plus tard, *La Chartreuse de Parme* n'offre guère davantage de jeu plus audacieux sur l'indirect libre que *Le Rouge et le Noir*. Avec Reggiani (2010), nous pouvons voir que la forme est utilisée de façon privilégiée pour évoquer, assez conventionnellement mais parfois avec une légère distance critique, de brefs dilemmes du personnage :

Il s'agissait pour lui de ne pousser à bout ni la duchesse ni le comte Mosca : et d'ailleurs, dans quel sens le comte allait-il prendre cette affaire ? au fond, le meurtre d'un Giletti était une bagatelle, et l'intrigue seule était parvenue à en faire quelque chose. (XV)

Que fût-il devenu s'il se fût rencontré avec elle dans le même salon ? Comment lui parler ? De quel ton lui adresser la parole ? Et comment ne pas lui parler ? (XVII)

Dans le premier exemple, la reprise du sujet, afin d'éviter toute ambiguïté de la prise en charge (« pour lui »), le déterminant *cette*, qui renvoie à un objet saillant pour une conscience, la locution adverbiale *au fond*, suffisent à aiguiller vers une lecture de ces lignes en DIL de pensée. Dans le second exemple, la transposition du pronom sujet et de l'ancrage verbo-temporel, mais surtout la présence, quelques lignes auparavant, d'un verbe de pensée (« il se perdait en suppositions ») semblent autoriser ici encore la lecture de ces lignes en DIL endophasique. On peut pourtant hésiter : le narrateur se fait-il simplement porte-parole des questionnements de Fabrice ? De fait, l'encombrante présence du narrateur empêche souvent de trancher chez Stendhal en faveur de l'indirect libre.

Le même constat pourrait être fait à propos de Balzac, qui nous retiendra cependant plus longuement, puisqu'un parallèle se fait toujours dans la mémoire collective entre ces deux monuments romanesques du XIX^e siècle français : *La Comédie humaine* et *Les Rougon-Macquart*. De fait, en 1865, Émile Zola se mit à lire Balzac avec assiduité et reconnaitra plus tard y avoir trouvé une inspiration pour sa propre série. D'un point de vue quantitatif, et par rapport à Zola et Flaubert, Balzac utilise pourtant encore peu le DIL, qui apparaît surtout pour fluidifier le discours rapporté. Éric Bordas a aussi pu affirmer que le DIL reste encore « hésitant » pour Balzac et toute sa génération (2003 : 122), signifiant par là que l'on peinait souvent à dire si le propos est assumé par le narrateur, ou si celui-ci transpose les pensées de son personnage. On le voit bien sur le segment que nous mettons en italique dans l'exemple suivant :

Peyrade se troubla. *Cette nouvelle demande exigeait une réponse. Or toute réponse était dangereuse. Une affirmation devenait une moquerie ; une négation, si l'homme savait la vérité, perdait Peyrade.* (*Splendeurs et misères des courtisanes*, 1838, II)

Quand les choses sont plus nettes, Bordas relève que, très fréquemment, la séquence en DIL est précédée par une « phrase du récit qui laisse attendre un passage de la narration factuelle vers l'énonciation indirecte de discours ou de pensées » (2003 : 124). Un autre trait caractéristique serait l'usage des interrogations et des formules relevant d'une attitude d'hésitation de la part du locuteur :

Le malheureux finit par porter sa réflexion sur ses affaires. La prison pousse énormément à l'examen de conscience. David se demanda s'il avait rempli

ses devoirs de chef de famille. *Quelle devait être la désolation de sa femme ? Pourquoi, comme le lui disait Marion, ne pas gagner assez d'argent pour faire plus tard sa découverte à loisir ?* (*Illusions perdues*, 1837/1843, « Ève et David »)

Deux indices très simples gèrent ici le passage vers le DIL de pensée : des phrases de récit nous conduisant dans l'intériorité du personnage, mais aussi une assertion au présent générique, qui relève du narrateur : « La prison pousse énormément à l'examen de conscience ». Ainsi, le lecteur « ne saurait être perturbé par le simple glissement d'un mode d'énonciation à l'autre » (Bordas 2003 : 125). Mais on quitte vite le DIL pour un long monologue au DD, quelques lignes plus loin dans le passage : « Comment, se dit-il, rester à Angoulême après un pareil éclat ? Si je sors de prison, qu'allons-nous devenir ? où irons-nous ? ». Ce va-et-vient entre narration et représentation des paroles et des pensées permet au narrateur de montrer, après des îlots textuels assez brefs mais bien encadrés sur le plan diégétique, la subjectivité énonciative et la sensibilité langagière de personnages comme Lucien, sans pour autant gêner la fluidité de la narration avec des clivages « trop artificiels » (2003 : 130). Ici, le DIL est « générateur d'ironie, par opposition entre deux points de vue, dont l'un rétablit la vérité que l'autre déguise » (Bordas 2003 : 128)⁵⁹.

Vittorio Lugli (1952) s'était déjà interrogé sur la rareté et la timidité du DIL dans la prose de Balzac, tout en reconnaissant que certains cas seraient impossibles chez Stendhal et nous rapprochent sensiblement de Flaubert :

Tout en parlant, monsieur Millet examinait Godefroid et lui faisait subir, selon l'expression des magistrats, un premier degré d'instruction.

— *Monsieur était-il garçon ? Madame voulait une personne de mœurs réglées ; on fermait la porte à onze heures au plus tard.* Monsieur, dit-il en terminant, me paraît d'ailleurs d'un âge à convenir à madame de La Chanterie.

— Quel âge me donnez-vous donc ? demanda Godefroid.

— Quelque chose comme quarante ans, répondit l'épicier. (*L'Envers de l'histoire contemporaine*, 1848, VI)

Rien d'étrange en soi si le DIL apparaît sous les conventions typographiques du DD ; ce n'est que plus tard dans le siècle que les choses chan-

⁵⁹ Précisons que la possibilité d'un DIL ironique a été remise en question par J.-D. Gollut et J. Zufferey (2021, chap. IV) dans le cadre de leur conception univocale de l'indirect libre. Cette mise au point théorique demeure selon nous valide dans la conception bivocale sur laquelle nous prenons appui. En effet, la modalité d'énonciation, déterminante pour établir qui assume le discours, se trouve indexée, dans tout énoncé indirect libre, sur le sujet de conscience (I). Les conditions structurelles du DIL empêchent ainsi que l'instance représentante (L) puisse simuler une prise en charge énonciative (simulation avérée et donc non trompeuse). C'est dire que toute caractérisation ironique d'une séquence indirecte libre est à entendre dans un sens large : on pourrait dire critique, moqueur ou sarcastique. C'est alors le contexte (plus que la structure interne du DIL) qui est décisive pour l'interprétation.

geront. Mais on voit que la forme est convoquée ici en guise de transition entre récit et dialogue. La première phrase est même ambiguë, puisque l'imparfait pourrait y sembler hypocoristique.

Un parcours chronologique de *La Comédie humaine* permet-il d'observer une évolution de la pratique de Balzac ? Dans une étude de 1982, Claude E. Bernard avait noté la marginalité du dispositif dans *La Peau de chagrin* (1831), où il est principalement réservé aux pensées du protagoniste. Il est même appelé par la dimension philosophique de certaines pensées de Raphaël, selon Régine Borderie (2001 : 213). Un premier pas est franchi vers Flaubert avec *Eugénie Grandet* (1833), ce qui n'est pas inintéressant à noter quand on sait le rôle joué par ce roman dans la gestation de *Madame Bovary* (voir Bonnefis et Reboul 1981). Si le narrateur reste ici très présent, ses interventions sont mieux intégrées avec la narration que dans *La Peau de chagrin*. Dans *Le Père Goriot* (1836), le narrateur tend à utiliser les parures de ses personnages (voir Bordas 2003 : 43-44), ce qui rend souvent difficile de se prononcer sur certains passages étiquetables comme DIL. Il n'empêche, le texte offre parfois des segments de DIL assez longs, comme celui que nous soulignons ci-dessous :

« Le cœur d'une sœur est un diamant de pureté, un abîme de tendresse ! » se dit-il. *Il avait honte d'avoir écrit. Combien seraient puissants leurs vœux, combien pur serait l'élan de leurs âmes vers le ciel ! Avec quelle volupté ne se sacrifieraient-elles pas ! De quelle douleur serait atteinte sa mère, si elle ne pouvait envoyer toute la somme ! Ces beaux sentiments, ces effroyables sacrifices allaient lui servir d'échelon pour arriver à Delphine de Nucingen.* (*Le Père Goriot*, I)

Comme chez Stendhal, le DIL est ici le plus souvent réservé à la pensée des personnages et volontiers saturé d'exclamations et d'interrogations. Mais nous avons révélé aussi quelques occurrences de DIL de parole, comme la suivante, où la forme est même utilisée pour transposer un dialogue :

Qu'avait été monsieur Vauquer ? Elle ne s'expliquait jamais sur le défunt. *Comment avait-il perdu sa fortune ? Dans les malheurs, répondait-elle. Il s'était mal conduit envers elle, ne lui avait laissé que les yeux pour pleurer, cette maison pour vivre, et le droit de ne compatir à aucune infortune, parce que, disait-elle, elle avait souffert tout ce qu'il est possible de souffrir.* (*Le Père Goriot*, I)

L'écrivain mélange des îlots à statut moins limpide (« Dans les malheurs, répondait-elle saurait correspondre à un DDL, faute d'un indice évident de la transposition indirecte) aux segments qui émanent incontestablement de la parole représentée. Mais de si beaux objets sont rares chez Balzac, et même des romans bien plus tardifs, comme *La Cousine Bette* (1846), n'offrent que des exemples de DIL qui semblent sous-exploités :

Hortense raconta naïvement le roman de son amour à sa cousine. *Sa mère et son père, persuadés que la Bette ne se marierait jamais, avaient, dit-elle, autorisé les visites du comte Steinbock.* (*La Cousine Bette*, XIII)

Après une très lente progression, au long de deux siècles environ, dans la prose fictionnelle, voici que l'indirect libre émerge pleinement à partir de 1850. Gilles Philippe a considéré que la soudaineté de cette émergence ne saurait s'expliquer par une seule raison, mais seulement par la congruence de plusieurs facteurs de natures différentes (2021 : 127-129). L'historiographie usuelle n'en retient pourtant généralement qu'un seul : la parution de *Madame Bovary* en 1857. Il est vrai que l'emploi du DIL dans ce roman est l'occasion d'un double saut par rapport à ce que nous lisions chez Balzac ou Stendhal. Le premier est quantitatif, puisque non seulement le roman offre quelque 150 occurrences de DIL, mais certaines peuvent en outre être longues. Le second est qualitatif : Flaubert abandonne généralement les incises qui, chez ses prédécesseurs, signalaient comme DIL des énoncés à la troisième personne et à l'imparfait ; il appartient donc à l'énoncé lui-même, sans cette béquille, d'engager sa lecture en DIL. Ce n'est cependant qu'assez récemment que *Madame Bovary* est devenu le roman du DIL ; pendant longtemps, ce titre fut plutôt réservé à *L'Assommoir*. Mais au-delà de la question de la préséance, c'est celle de la différence qui nous retiendra, puisque le DIL de Flaubert est, à bien des aspects, différent de celui de Zola.

C'est en tout cas Flaubert qui, le premier, sollicita la forme pour rendre compte des paroles aussi bien que des pensées des personnages, et cela selon « des proportions sensiblement équivalentes » (Reggiani 2009a : 127) d'environ 40 % pour la parole et 60 % pour la pensée. Non seulement le DIL apparaît pleinement légitime pour représenter l'oral, mais il tend à remplacer le DD dans ce rôle, comme l'ont bien révélé les données chiffrées offertes par Claudine Gothot-Mersch (1983) : le DD n'est utilisé que pour 20 % des répliques orales, et l'on est loin des scores qu'il atteignait chez Balzac ou Stendhal. C'est ce que l'on peut observer dans l'exemple suivant :

[Conversation entre monsieur Lheureux et Emma Bovary]

Elle pleurait, elle l'appela même « son bon monsieur Lheureux ». Mais il se rejetait toujours sur ce « matin de Vinçart ». *D'ailleurs, il n'avait pas un centime, personne à présent ne le payait, on lui mangeait la laine sur le dos, un pauvre boutiquier comme lui ne pouvait faire d'avances.*

Emma se taisait. (III, 6)

Apparaît ici un segment de DIL au sein de pages dialoguées principalement à la forme directe, la transition étant assurée par des bribes de discours narrativisé enrichies d'îlots glissant vers le DD⁶⁰. Le connecteur *d'ailleurs* ouvre le passage, et le retour à la narration marque sa clôture.

60 Laurence Rosier a approfondi le sujet des DD en contexte narratif distinguant entre « discours citant » (le dire) et « discours cité » (le dit), en relevant des formes en dire que + guillemets, ainsi que des formes en dire suivi d'un discours non guillemeté. Voir L. Rosier (dir.), *Le discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Paris et Bruxelles, Duculot, 1999, p. 128-129.

Parmi les signaux internes du dispositif, on notera la juxtaposition des propositions, le registre familier de certaines formules ou encore des marquages évaluatifs comme « pauvre boutiquier ». Il y a donc ici tout un effort d'oralisation, qui a été bien étudié par la critique depuis Albert Thibaudet (1935 : 230-232).

Mais la critique a aussi été sensible au fait que l'emploi du DIL pour transposer des pensées dans *Madame Bovary* n'était pas dans le prolongement de ce que l'on trouvait chez les prédécesseurs de Flaubert, puisqu'était ici inauguré un régime romanesque subjectiviste, qui veut que les éléments du réel n'apparaissent le plus souvent que filtrés par la perception ou le jugement d'un personnage. Certes le Flaubert de 1857 ne va pas encore jusqu'au bout de son projet d'impersonnalité narrative ; celui-ci sera radicalisé dans *L'Éducation sentimentale* (1869), sans jamais atteindre pour autant la systématité des grands romans de Zola. C'est ce qu'on peut noter dans ce segment qui offre cette fois un échantillon de DIL de pensée :

[Emma se reproche son mariage avec Charles]

Comment donc avait-elle fait (elle qui était si intelligente !) pour se méprendre encore une fois ? Du reste, par quelle déplorable manie avoir ainsi abîmé son existence en sacrifices continuels ? Elle se rappela tous ses instincts de luxe [...]. C'était pour lui cependant, pour cet être, pour cet homme qui ne comprenait rien, qui ne sentait rien ! car il était là, tout tranquillement, et sans même douter que le ridicule de son nom allait désormais la salir comme lui. Elle avait fait des efforts pour l'aimer, et elle s'était repentie en pleurant d'avoir cédé à un autre.
(II, 11)

On retrouve bien ici, dans les premières lignes, la surabondance d'exclamations et d'interrogations que l'on avait chez Balzac. Mais Flaubert va nicher dans le DIL même une touche de sarcasme que Balzac faisait directement assumer à son narrateur ; la chose est évidente pour la parenthèse qui nous montre Emma célébrant son intelligence dans un discours où est surtout sensible sa bêtise. Quant à la dernière phrase du passage, elle témoigne à nouveau du soin que Flaubert prête aux transitions entre régimes énonciatifs : les marques de DIL s'atténuent, et la phrase pourrait être assumée par la narration.

Dès Thibaudet, la critique a en outre été sensible au lien établi par Flaubert entre le DIL et la parole collective, surtout dans sa version dégradée. Indépendamment de la question, sans cesse posée, du *nous* inaugural, *Madame Bovary* est le « roman des idées reçues » (Thibaudet 1935 : 75), et dans les deux citations que nous venons de lire, le DIL exhibe à la fois d'évidentes banalités formulaires et des mises en série de lieux communs. Mais le roman détourne déjà la forme pour donner accès à une parole collective, celle de la rumeur par exemple, ou du *on-dit* :

[Emma rencontre le Binet. Les femmes du pays observent cette rencontre]

— Ah ! c'est trop fort !

Et sans doute qu'elle lui proposait une abomination ; car le perceuteur – il était brave pourtant, il avait combattu à Bautzen et à Lützen, fait la campagne de France, et même été *porté pour la croix* ; – tout à coup, comme à la vue d'un serpent, se recula bien loin en s'écriant : [...]. (III, 7)

[Rodolphe arrive à Yonville]

La Huchette, en effet, était un domaine près d'Yonville, dont il venait d'acquérir le château, avec deux fermes qu'il cultivait lui-même, sans trop se gêner cependant. Il vivait en garçon, et passait pour avoir *au moins quinze mille livres de rentes* ! (II, 7)

Le second passage a été finement analysé par Tadataka Kinoshita (2006) et pose diverses questions : doit-on limiter le DIL au passage que le romancier a mis en italique ? On sent en effet que la langue tend à s'infléchir vers le familier dès la fin de la phrase précédente. L'italique vaut-il comme le soulignement railleur de la médiocrité des « mœurs de province »⁶¹ ? Ou alors fait-il valoir que ce sont ces mots qui attirent tout particulièrement l'attention d'Emma ? Car le DIL sert aussi, chez Flaubert, à indiquer qu'un discours est perçu par le personnage du récit en position de centre subjectif (voir Philippe 2016b).

On le sait, le narrateur flaubertien doit être « présent partout et visible nulle part »⁶². Il peut donc être aussi présent dans des segments d'indirect libre, qui devraient ne présenter que des paroles ou des pensées du personnage :

Que faisaient-elles maintenant ? À la ville, avec le bruit des rues, le bourdonnement des théâtres et les clartés du bal, elles avaient des existences où le cœur se dilate, où les sens s'épanouissent. Mais elle, sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord, et l'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre, à tous les coins de son cœur. Elle se rappelait les jours de distribution de prix, où elle montait sur l'estrade pour aller chercher ses petites couronnes. (*Madame Bovary* I, 7)

Claudine Gothot-Mersch (1971) a bien souligné l'incertitude énonciative de ce passage, qui se donne comme du DIL (transposition pronominale et verbale, emploi d'embrayeurs comme *maintenant*, modalité interrogative...), mais dont la métaphore filée (l'araignée silencieuse) et l'organisation syntagmatique assez rigide (rythme ternaire) peuvent difficilement être prêtées à Emma : « même quand l'image est présentée explicitement

61 Sur la vingtaine d'occurrences d'italique en contexte de DIL, 30 % apparaissent dans des segments assumés par une voix collective : « [...] tout le monde désira connaître ce tapis : pourquoi la femme du médecin faisait-elle au clerc des *générosités* ? » (*Madame Bovary* II, 4).

62 Lettre à Louise Colet du 9 décembre 1852, dans *Correspondance*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 204.

comme faisant partie du discours intérieur du personnage, la question reste ouverte » (1971 : 251). Et bien d'autres critiques ont relevé que l'indirect libre flaubertien était rarement exempt de toute trace narratoriale ou ne permettaient pas de trancher entre les deux sources énonciatives concurrentes pour un même passage. De qui relèvent les lignes suivantes ?

Était-ce afin de les mieux duper l'un et l'autre ? ou bien voulait-elle, par une sorte de stoïcisme voluptueux, sentir plus profondément l'amertume des choses qu'elle allait abandonner ? Mais elle ne y prenait garde, au contraire ; elle vivait comme perdue dans la dégustation anticipée de son bonheur prochain. (*Madame Bovary*, II, 12)

Ainsi l'indirect libre intéresse-t-il également Flaubert pour obtenir un effet de « lissé » : on sait que tout pour lui était dans la continuité, et la forme lui permet de rendre insensible le passage entre récit et paroles / pensées des personnages. Tout autre sera l'emploi de Zola : par endroits, l'indirect souligne le contraste entre la langue de référence de la narration et celle de ses personnages ; à d'autres endroits, il estompe le contraste entre les deux langues et les deux pratiques discursives.

1.2.1.2 Le DIL en France après 1860

Plutôt que de procéder au parcours chronologique de la suite de l'œuvre de Flaubert (moindre dans *Salammbô* en 1862, l'indirect libre revient en force dans *L'Éducation sentimentale* en 1869), nous préférons voir ce que la forme est devenue dans son sillage mais chez d'autres auteurs, afin d'éviter un pur effet de généalogie Flaubert / Zola et de mieux comprendre les options de ce dernier. Un premier appui peut être pris sur *Les Misérables* que Victor Hugo fit paraître en 1862. Il est en effet intéressant de noter, même si sa présence est évidemment moindre dans ce roman que chez Flaubert et bientôt chez Zola, que le DIL y occupe une place non négligeable et donne lieu à un travail stylistique très supérieur à ce que l'on avait pu avoir chez Balzac, qui, par la naissance, était presque le contemporain d'Hugo, mais qui était déjà décédé depuis une dizaine d'années au moment où celui-ci achevait *Les Misérables*. Jacques-Philippe Saint-Gérard a montré que, dans ce roman au récit rapide, le DIL permet parfois de procéder à une « ellipse narrative », voire de

déployer l'historicité du récit dans un antérieur accompli : « *l'accusé avait résidé à Faverolles ; l'accusé y avait été émondeur ; le nom de Champmathieu pouvait bien avoir pour origine Jean Mathieu [...]* », qui reconstitue une véridicité sur laquelle plus aucun argument logique ne peut avoir prise. Le discours a dès lors totalement pris en charge les conditions de sa vérité [...]. (1995 : 37-38, italique dans le texte)

Assez canonique dans sa forme, évitant les ambiguïtés énonciatives, il rend parfois la perspective du personnage de manière critique, permettant au lecteur de s'éloigner de la perspective du personnage et ajoutant à l'expression de la vérité interne un jugement externe.

Mais il faut attendre *L'Homme qui rit*, paru en 1869, pour qu'Hugo utilise avec plus de vigueur les potentialités de l'indirect libre. Il est vrai que ce roman est incomparablement plus complexe que le précédent du point de vue énonciatif. On sait que « l'histoire littéraire a également avalisé l'idée selon laquelle la prose romanesque de Victor Hugo [...] voit [peu à peu] apparaître des tours que l'écrivain n'utilisait guère précédemment : l'importance du verbe s'atténue, les noms abstraits issus d'adjectifs abondent, etc. » (Philippe et Piat 2009 : 333), et il convient d'ajouter le DIL à cette liste, comme on le voit dans cet exemple :

D'ailleurs, il se donnait à lui-même d'excellentes raisons. Il ne faut pas croire que les coquins ne s'estiment pas. Ils se rendent des comptes dans des monologues altiers, et ils le prennent de très haut. *Comment ! cette Josiane lui avait fait l'aumône ! Elle avait émiétté sur lui, comme sur un mendiant, quelques liards de sa colossale richesse ! Elle l'avait rivé et cloué à une fonction inepte ! Si, lui, Barkilphedro, presque homme d'église, capacité variée et profonde, personnage docte, ayant l'étoffe d'un révérend, il avait pour emploi d'enregistrer des tessons bons à racler les pustules de Job, s'il passait sa vie dans un galetas de greffe [...] c'était la faute de cette Josiane !* (Hugo, *L'Homme qui rit*, II, i-9 ; cité dans Gollut et Zufferey 2019b, qui soulignent)

On voit bien, dans ce passage, qu'Hugo n'associe pas du tout le DIL à une quelconque impersonnalité narratoriale, comme ce sera le cas chez Zola. Tout au contraire, le monologue au DIL est introduit par des phrases qui en dénoncent la mauvaise foi et l'imposture, si bien que l'écrivain annonce lui-même le passage au mode intime (« dans des monologues altiers »). C'est comme si la voix du narrateur se mettait à imiter celle de la conscience de son personnage, avec des effets de manche et des hyperboles.

Bien que les frères Goncourt aient appartenu à la même génération que Flaubert et soient donc nés vingt ans après Hugo, ils se sont montrés moins curieux que ce dernier envers l'indirect libre. Quand ils en usent, ce qui n'est pas le cas dans tous les romans, c'est généralement dans des configurations canoniques, énonciativement peu problématiques, stylistiquement peu audacieuses et sur des segments assez brefs. C'est ce que l'on vérifiera sur cet exemple que Roger Bismut (1984) a emprunté à *Germinie Lacerteux* (1865) :

Elle partait avec lui et proposait à Germinie de lui prendre la petite et de l'emmener là-bas avec son enfant. Ils s'en chargeraient. Germinie n'aurait qu'à payer le voyage. C'était une séparation à laquelle il lui faudrait toujours se résoudre, à cause de sa maîtresse. Puis elle était sa tante aussi. Et elle ajoutait paroles sur paroles pour se faire donner l'enfant avec lequel, elle et son mari, comptaient, une fois en Afrique, apitoyer Germinie, lui carotter le cœur et la bourse. (*Germinie Lacerteux*, VI)

Est-on si loin de notre dernier exemple d'Hugo ? Ici aussi, le narrateur juge les personnages, en dévoile les desseins secrets, les condamne. Cela n'a pas l'ambiguïté sarcastique de *Madame Bovary*, mais surtout cela ne suit

pas du tout la direction que va bientôt emprunter Zola. Le roman goncourtien présente aussi quelques exemples intéressants de DIL de pensée rapportée, pour créer un simple effet de variété, comme dans le passage suivant où les segments de DIL ne semblent avoir d'autre but que de relancer le rythme de cet arrêt sur les cogitations de Mlle de Varadeuil :

Mais ce qui occupait surtout sa pensée, c'était l'étonnement de voir que malgré l'augmentation de ses gages, malgré les petits cadeaux journaliers qu'elle lui faisait, Germinie n'achetait plus rien pour sa toilette, n'avait plus de robes, n'avait plus de linge. *Où son argent passait-il ? Elle lui avait presque avoué avoir retiré ses dix-huit cents francs de la Caisse d'épargne.* Mademoiselle ruminait cela, puis se disait que c'était là tout le mystère de sa bonne, c'était de l'argent, des embarras, sans doute des engagements pris autrefois pour sa famille, et peut-être de nouveaux envois « à sa canaille de beau-frère. » *Elle avait si bon cœur et si peu d'ordre ! Elle savait si peu ce qu'était une pièce de cent sous ! Ce n'était que cela : mademoiselle en était sûre ;* et comme elle connaissait la nature entêtée de sa bonne et qu'elle n'espérait pas la faire changer, elle ne lui parlait de rien. (*Germinie Lacerteux*, XXXVI)

Si, pour les raisons qu'on vient de voir, les Goncourt n'ont guère été sollicités pour exemplifier les premières analyses qui ont mené à la définition du DIL, tout autre est le cas d'Alphonse Daudet. Celui-ci est par exemple largement cité dans l'article fondateur que Charles Bally fit paraître en 1912 ; y sont cités *Jack* (1865), *Sapho* (1884) et *La Belle-Nivernaise* (1886). Or, Daudet partage avec Zola, d'une part, une évidente inscription dans ce que la postérité appellera la « prose impressionniste » (voir Brunetière 1883) et, d'autre part, la volonté de broser le portrait culturel de la société de son temps. Daudet permet à Bally de proposer un des types canoniques de DIL, par exemple à partir de l'extrait suivant : « Elle [*Sapho*] se mit à lui parler longuement de sa famille, ce qu'elle aurait toujours évité : "*c'était si laid, si bas...*"; mais on se connaissait mieux maintenant, on n'avait plus rien à se cacher » (*Sapho*, V). Bally voit ici une réalisation standard de l'indirect libre : « il suffit que le verbe introducteur du style indirect ne soit pas transitif et ne puisse être, par conséquent, suivi d'une phrase avec *que* » (1912 : 553). L'analyse n'appelle bien sûr pas de changement si l'on a cette fois un *verbum cogitandi* : « Roumestan s'étonnait : "*Drôle de petite femme !*" Où avait-elle pris tout ce qu'elle disait là ? Il n'en revenait pas qu'elle fût si forte [...] » (*Numa Roumestan*, III). Dans l'exemple de Bally comme dans le nôtre, nous signalons la présence, rarement représentée dans les occurrences en DIL dès les années 1860, d'un segment « charnière » entre le plan du récit et le mode discursif, où les guillemets saturent le clivage entre les deux plans à l'instar d'un *verbum dicendi*.

Un autre auteur régulièrement cité par les premiers analystes du DIL est Guy de Maupassant, cas particulièrement intéressant pour nous, car régulièrement présenté par l'historiographie littéraire comme disciple de Flaubert avant la mort de ce dernier en 1880, puis proche de Zola jusqu'à

sa propre mort en 1893. En 1910, Fritz Strohmeyer emprunta à Maupassant quelques exemples de discours indirect non conjonctionnel dans un ouvrage qui allait conduire Bally à proposer, deux ans plus tard, ses propres analyses. Nous ne nous attarderons bien sûr pas sur le différend théorique des deux linguistes, mais nous noterons que Maupassant a fait un emploi régulier du DIL dans sa prose de fiction, et plus encore dans ses romans (notamment *Une vie*, 1884 ; *Bel-Ami*, 1885 ; *Pierre et Jean*, 1888) que dans ses nouvelles. C'est pourtant à l'une d'elles que Bally emprunte un de ses plus longs exemples (Bally 1912, dans Philippe et Zufferey 2018 : 187) :

[Médéric, le facteur, vient de découvrir le cadavre de la petite Roque]

Médéric se mit à avancer sur la pointe des pieds [...] et il écarquillait les yeux (N). Qu'était-ce que cela ! Elle dormait, sans doute ? (I') Puis il réfléchit (N) qu'on ne dort pas ainsi tout nu, à sept heures et demie du matin, sous des arbres frais (I). Alors elle était morte ; et il se trouvait en présence d'un crime (I'). À cette idée, un frisson froid lui courut dans les reins, bien qu'il fût un ancien soldat (N). Et puis c'était chose si rare dans le pays, un meurtre, et le meurtre d'une enfant encore, qu'il n'en pouvait croire ses yeux (I'). Mais elle ne portait aucune blessure, rien que ce sang figé sur sa jambe. Comment donc l'avait-on tuée ? (I') Il s'était arrêté tout près d'elle ; et il la regardait, appuyé sur son bâton (N). Certes, il la connaissait, puisqu'il connaissait tous les habitants de la contrée (I') ; mais ne pouvant voir son visage, il ne pouvait deviner son nom (N ?). Il se pencha pour ôter le mouchoir qui lui couvrait la face (N) etc. et cela continue ainsi pendant une page. (« La petite Roque », 1886, I)

Ce que Bally retient tout particulièrement ici, c'est le va-et-vient entre I (le discours indirect), I' (le DIL) et N, la « partie narrative ou explicative extérieure à E [l'énoncé] et dont le sujet est R [rapporteur de l'énoncé] » (*ibid.*). Celle-ci regorge de *verba cogitandi*, qui autorisent une lecture en DIL des segments présentant des marques subjectives de natures diverses (modalité interrogative, enchaînement des raisonnements par connecteurs, syntaxe et rythme fragmentés...). Malgré de possibles ambiguïtés (voir le passage que Bally balise « N ? »), il s'agit en effet d'exploiter la valeur expressive de l'indirect libre, sans déroger au principe de clarté qui obsède l'écrivain.

Comme celui de Maupassant, le DIL de Pierre Loti reste également bien plus proche de celui de Flaubert que de celui de Zola, malgré une écriture nettement plus marquée par l'impressionnisme ambiant. Plus encore que Maupassant (son exact contemporain : tous deux sont nés en 1850), l'auteur de *Pêcheur d'Islande* va fournir nombre d'exemples aux premiers penseurs du DIL. L'exemple suivant apparaît, en 1894, dans l'article d'Adolf Tobler qui engagea le débat (Philippe et Zufferey 2018 : 47) :

Il avait voulu crier, s'adresser à Yves, le supplier... Élan arrêté aussitôt par la réflexion : *Un vieux misérable comme lui, qui est-ce qui aurait pitié de son*

moineau ? Est-ce qu'il pouvait lui venir à l'esprit qu'on retarderait le navire ? (Le Livre de la pitié et de la mort, 1891)

En 1894, Tobler citait donc un roman qui appartenait à la littérature la plus contemporaine. De fait, tous les protagonistes du débat qui, entre 1894 et 1914, fit apparaître la notion d'indirect libre, empruntèrent des exemples à des œuvres qui avaient le plus souvent paru dans les deux dernières décennies, voire étaient à peine sorties des presses, car on discuta à l'envi de tel passage de *Lourdes* (1894) ou de *Rome* (1895) de Zola. La forme semblait alors conférer à la prose romanesque un brevet de modernité. C'est qu'elle avait atteint son sommet. Elle ne pouvait plus que perdre de l'expressivité et se banaliser, et Gilles Philippe (2021 : 124) a insisté sur le fait que son suremploi par Zola fut rendu responsable de cette rapide usure, citant ces mots de Charles Bally : « Zola [la] schématise et en abuse, et c'est maintenant un cliché courant de syntaxe littéraire » (1922 : 136), ou ce constat encore plus sévère de Marguerite Lips : « [Zola] abuse du style indirect libre ; il en a l'obsession. [Mais] il n'apporte rien de nouveau. Le style indirect libre a pris chez lui une régularité quasi automatique qui engendre souvent la monotonie » (1926 : 196). Faut-il cependant rappeler que le DIL ne disparaît pas après Zola ? La prose littéraire française en présente bien des cas dans les années 1930, notamment chez Louis-Ferdinand Céline⁶³. Celui-ci a exploité le dispositif dans des configurations très complexes, dans un projet esthétique qui « introduit pour la première fois le français parlé moderne, non dans le dialogue ou le champ sémantique, mais dans le "narré", dans la structure syntaxique » (A.-C. et J.-P. Damour 1989 : 121).

1.2.2 Le développement du DIL en Italie au XIX^e siècle

Si l'on en croit Gian Luigi Beccaria, bien que le DIL ne se soit diffusé qu'au XIX^e siècle, la forme était attestée en Italie depuis bien longtemps :

[...] se ne trovano anticipazioni, imitative del parlato, già in autori del Seicento ("il re mandò loro un dispettoso Via di colà; vadano e non ritornino: ché non vuole udirli ora né mai", D. Bartoli), e ancora prima, sia pure saltuariamente, nel francese antico e in testi italiani del Trecento. (2004 : 245)⁶⁴

Mais le débat sur les premières attestations italiennes du DIL a souvent pris des allures polémiques. Dans un article de 1965, Pasolini considérait

63 Voir à ce propos G. Philippe, « Peut-on avoir du discours indirect libre dans du discours indirect libre ? (Sur quelques lignes de Céline) », dans C. Badiou-Monferran, Calas F., Piat J., Reggiani Ch. (dir), *La Langue, le style, le sens*, Paris, L'Improviste, 2005, p. 287-295.

64 « [...] on en trouve des anticipations, imitées du langage parlé, chez des auteurs du XVII^e siècle (« il re mandò loro un dispettoso Via di colà; vadano e non ritornino: ché non vuole udirli ora né mai », D. Bartoli), et même avant, bien que de manière sporadique, dans le français ancien et dans des textes italiens du XIV^e siècle. »

ainsi que Dante avait employé cette forme pour mimer la voix et faire ressentir la subjectivité de personnages comme Francesca et Vanni Fucci :

significa, da parte di Dante, una immersione e una mimesi totale nella psicologia e nelle abitudini sociali dei suoi personaggi. E quindi una contaminazione fra la sua lingua e la loro. [...] La sua non è la lingua di un signore violento, né la lingua di un ladro plebeo: è la lingua di un signore che per violenza è divenuto ladro. [...] Vanni Fucci si presenta, attraverso le sue proprie parole – quelle che Dante con stupendo e assoluto mimetismo gli attribuisce – come un uomo che protesta contro il mondo e le sue istituzioni, un vecchio *teddy boy* inferocito dalla contaminazione col mondo (linguisticamente gergale) ch'egli ha scelto. (2000 : 1352)⁶⁵

La proposition était évidemment trop audacieuse, et Cesare Segre ne manqua pas de faire valoir qu'il n'y avait pas de DIL *stricto sensu* chez Dante : « Pasolini chiama discorso indiretto libero il discorso diretto, quando esso oggettivi la condizione sociale del personaggio che parla » (1965 : 80)⁶⁶.

Un autre débat eut lieu quelques années plus tard. En 1973, Giulio Herzeg avait cité une série d'exemples du xiv^e siècle comme présentant des cas d'indirect libre, selon une analyse que Bice Mortara Garavelli devait bientôt considérer comme fautive : « sembra azzardato fondare il riconoscimento di un DIL sull'assenza di un verbo introduttivo e di una congiunzione » (1985 : 130). Elle poursuivait ainsi : « per essere utilizzabile [il DIL] deve poter raccogliere su di sé un complesso di fenomeni sufficientemente omogeneo al suo interno e differenziato verso l'esterno »⁶⁷ (1985 : 133). Pour cette raison, le passage souligné dans l'extrait suivant, que Herzeg avait emprunté à la *Cronica* de Matteo Villani (xiv^e siècle), ne permet pas une lecture univoque en régime du DIL : « [la reina] s'inginocchiò dinanzi

65 « Cela implique, de la part de Dante, une immersion totale et une mimésis dans la psychologie et les habitudes sociales de ses personnages, voire une contamination entre sa langue et celle de ses personnages. [...] Ce n'est pas la langue d'un seigneur violent, ni la langue d'un voleur plébéien : c'est la langue d'un seigneur devenu voleur à cause de la violence. [...] Vanni Fucci se présente, à travers ses paroles – celles que Dante lui attribue avec un mimétisme étonnant et absolu – comme un homme qui proteste contre le monde et ses institutions, un vieux *teddy boy* enragé par la contamination avec le monde (linguistiquement argotique) qu'il a choisi. »

66 « Pasolini appelle "discours indirect libre" le discours direct lorsqu'il objectivise la condition sociale du personnage qui parle. Günther s'était déjà posé la question de la possible présence d'une occurrence de DIL chez Dante (1928 : 123) ; il avait en revanche exclu la possibilité même de la forme chez Boccace : « Boccaccio ist dem Geist der erlebten rede völlig fremd » (1928 : 123). (« Boccace est tout à fait étranger à l'esprit du discours indirect libre. »)

67 « Il nous semble audacieux de fonder la reconnaissance du DIL sur l'absence d'un verbe introductif et d'une conjonction » ; « pour qu'il soit lisible, le discours indirect libre doit être en mesure d'accueillir un ensemble de phénomènes suffisamment homogènes à l'intérieur et différenciés vers l'extérieur. »

al re, dicendo come quei cavalieri non aveano colpa di quello accidente. *Ma se colpa c'era, era sua, però che per femminile consiglio, volendo più attrarre a sé il suo amore [...]*. »⁶⁸ Malgré la rupture introduite par le point (indice peu probant, puisque la ponctuation ne s'est stabilisée que tardivement), on n'observe ici aucune marque linguistique signalant l'exercice de la subjectivité ou un questionnement intérieur du personnage (Mortara Garavelli 1985 : 130).

On s'accorde plus volontiers pour considérer que le DIL n'apparaît vraiment en Italie qu'avec l'Arioste :

Ariost gibt Gedanken und Äußerungen in erlebter rede wieder. Wenn er ihre stilistische Wirkung auch noch nicht voll ausbeutet, so müssen wir in ihm doch den ersten modernen Vertreter der neuen Form sehen.⁶⁹ (Günther 1928 : 129)

Werner Günther a relevé une soixantaine d'occurrences d'indirect libre dans *Orlando Furioso* (1516-1532), dont la plupart font simplement suite à un énoncé au discours indirect. Après Günther, Giulio Herczeg est revenu sur l'Arioste pour en approfondir le « style indirect libre dans la langue » (1975 : 103-117). Nous reproduisons ici un exemple que Herczeg emprunte au chant XXI du poème épique :

Zerbin col cavalier fece sua scusa,
Che gl'increscea d'avergli fatto offesa:
Ma, come pur tra cavalieri s'usa,
Coi che venia seco, a vea difesa:
Ch'altrimenti sua fé saria confusa (cioè macchiata);
Perchè, quando in sua guardia l'avea presa,
Promesse a sua possanza di salvarla (cioè: aveva promesso, per quanto era nel suo potere)⁷⁰

Herczeg souligne à quel point cette manifestation exceptionnelle du DIL avant le XIX^e siècle demeure un phénomène rare dans la littérature

68 « [La reine] s'agenouilla devant le roi, disant que ces chevaliers n'étaient pas coupables de cet incident. *Mais s'il y avait une faute, c'était la sienne, car par conseil féminin, voulant attirer plus d'amour vers elle...* ».

69 « L'Arioste rapporte déjà les pensées et les expressions en discours indirect libre. Même s'il n'exploite pas encore pleinement leur effet stylistique, nous devons le considérer comme le premier représentant moderne de cette nouvelle forme. »

70 « Zerbino au chevalier fit ses excuses, / qu'il regretta de l'avoir offensé : / Mais, selon la coutume des chevaliers, / Elle, qui était venue avec lui, le défendit : / Il n'y a pas d'autre solution que de confondre son destin (c'est-à-dire de le polluer) ; / Car, lorsqu'il l'avait prise dans sa garde, / promit en son pouvoir de la sauver (c'est-à-dire qu'elle promit, autant qu'il était dans la mesure de son pouvoir). » Les segments entre parenthèses représentent des paraphrases de l'ancien italien par Herczeg. Nous les reproduisons comme elles apparaissent dans G. Herczeg, « Studi di sintassi ariostesca », *Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 25, 1/2, 1975, p. 106.

italienne. Cela se remarque dans le poème de l'Arioste, où l'insertion d'un DIL « più o meno cauta (« plus ou moins prudente ») est présentée. Günther note également que les occurrences se font plus nombreuses au fur qu'avance la rédaction de l'œuvre ; il en trouve d'autres plus tard dans le siècle, dans *La Gerusalemme liberata* du Tasse (1581). La question a été reprise en 1985 par Anna Laura Lepschy qui a notamment suggéré d'étudier les paroles de Dieu comme transposées selon une forme de DIL et regretté que l'on ait trop souvent négligé les conventions stylistiques rassemblant de l'indirect libre que propose l'œuvre du Tasse (1985 : 219).

1.2.2.1 Le DIL en Italie jusqu'en 1880

Étrangement la critique s'est moins interrogée sur le développement du DIL aux XVII^e et XVIII^e siècles qu'au XVI^e siècle, et l'historiographie fait généralement un saut jusqu'aux *Promessi Sposi* de Manzoni (1840-1842). Ce dernier est en effet considéré comme l'initiateur de la prose romanesque moderne en langue italienne, et comme le premier expérimentateur de certaines formes stylistiques et linguistiques, dont l'indirect libre : « quel Grande, che è riuscito, con l'infinita potenza di una mano che non pare aver nervi, a estirpar dalle lettere italiane, o dal cervello d'Italia, l'antichissimo cancro della retorica »⁷¹ (Ascoli 2008 : 30).

La genèse des *Promessi Sposi* permet de suivre la montée en puissance du DIL dans la prose de Manzoni. La première version du roman, *Fermo e Lucia* (1821-1823, désormais A), offre de nombreux dialectismes milanais (que l'auteur glose en note ou dans le texte), des gallicismes et des structures venant de la langue cultivée, mais le DIL y reste rare. Sous le titre *I Promessi Sposi*, la deuxième version du roman (1825-1827, désormais B) normalise le lexique et élimine des idiolectes vernaculaires, notamment dans le choix des articles (*il zimbello* > *lo zimbello* ; *un zuccherò* > *uno zuccherò*) et des prépositions (*partirebbe di* > *partirebbe da*). Des segments de DIL y apparaissent, surtout pour rendre compte de la pensée des protagonistes, plus rarement de leurs paroles, ou pour donner voix à une collectivité ; ils seront ajustés à l'occasion de l'édition définitive. Pour celle-ci (1840-1842 ; désormais C), Manzoni prend acte que l'italien toscan-florentin doit être la langue standard du roman et uniformise son texte.

La succession des éditions atteste donc les faits suivants : modernisation du lexique et élimination des formes archaïques, même quand elles sont encore présentes dans la prose contemporaine ; ajustements graphiques (*nimico* > *nemico* ; *dispregio* > *disprezzo*, etc. ; voir Nencioni 1993) ; reformulations syntaxiques (passages du passif à l'actif ; élimination des pronoms sujets non nécessaires, etc.) ; révision de la ponctuation (ajouts de virgules

71 « Ce grand Maître qui a réussi, avec l'infinie puissance d'une main impassible, à expulser des lettres italiennes, ou du cerveau de l'Italie, l'antique cancer de la rhétorique. »

et de deux points ; remplacements du point final par le point d'exclamation, etc.).

Nous avons relevé 45 occurrences de DIL dans C ; presque toutes renvoient à des pensées⁷², seules 7 occ. transposent des paroles individuelles, et 7 autres la voix de la collectivité. Un exemple de chaque :

[Pensées] Ma quanto meno ne parlava, tanto più ci pensava. *Quante volte al giorno l'immagine di quella donna veniva a cacciarsi d'improvviso nella sua mente, e si piantava lì, e non voleva moversi! Quante volte avrebbe desiderato di vedersela dinanzi viva e reale, piuttosto che averla fissa nel pensiero, piuttosto che dover trovarsi, giorno e notte, in compagnia di quella forma vana, terribile, impassibile!* (I Promessi Sposi, X)⁷³

[Paroles individuelles] Ma Gertrude, ammaestrata a una scola infernale, mostrò tanta meraviglia anche lei, e tanto dispiacere di trovare una tal ritrosia nella persona di cui credeva poter far più conto, figurò di trovar così vane quelle scuse! *di giorno chiaro, quattro passi, una strada che Lucia aveva fatta pochi giorni prima, e che, quand'anche non l'avesse mai veduta, a insegnargliela, non la poteva sbagliare!...* Tanto disse, che la poverina, commossa e punta a un tempo, si lasciò sfuggir di bocca: "e bene; cosa devo fare?" (XX)⁷⁴

[La voix de la collectivité] *Era una preda che conduceva? E come l'aveva fatta de sè? E come una lettiga forestiera? E di chi poteva essere quella livrea?* Guardavano, guardavano, ma nessuno si moveva, perchè questo era l'ordine che il padrone dava loro con dell'occhiate. (XXIII)⁷⁵

72 Dans *La lingua dei Promessi Sposi* (2012), Giovanni Nencioni s'est intéressé aux longs soliloques de Renzo et Don Abbondio dans le chapitre IX : « indirecto, indirecto libero e soliloquio si alternano e si incastrano con ritmo serrato e impetuoso » — « [discours] indirect, indirect libre et soliloque se succèdent et s'entremêlent dans un rythme serré et impétueux » (2012 : 116).

73 « Mais moins elle en parlait, plus elle y pensait. *Que de fois chaque jour l'image de cette femme venait subitement se fourrer dans son esprit, et se plantait là, et ne voulait pas s'en aller ! Que de fois elle aurait désiré l'avoir devant ses yeux vivante et réelle, plutôt que de la trouver toujours gravée dans son imagination, plutôt que de devoir se retrouver, jour et nuit, en compagnie de cette forme vaine, terrible, impassible !* » (Trad. fr. Aurélie Gendrat-Claudel. Voir *Les Fiancés*, suivi de *Histoire de la colonne infâme*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 314-315. Notre italique. La numérotation des chapitres est celle des versions B et C.

74 « Mais Gertrude, instruite à une école infernale, montra de son côté tant d'étonnement et de déplaisir de rencontrer une telle résistance chez la personne sur qui elle croyait pouvoir compter le plus, elle parut trouver ces objections si vaines ! *en plein jour, une petite promenade, sur un chemin où Lucia avait passé quelques jours plus tôt, et qu'il suffisait de lui indiquer, ne le connût-elle pas : elle ne pouvait pas se tromper !...* » (*Ibid.*, p. 467)

75 « *Était-ce une proie qu'il amenait ? et comment seul avait-il pu la saisir ? Et pourquoi une litière étrangère ? Et de qui pouvait être cette livrée ?* Ils regardaient, regardaient

Des passages de DIL apparaissent en B et C qui étaient absents de A ; tel est le cas de l'exemple suivant :

Ma il pensiero di Lucia, quanti pensieri traeva seco! *Tante speranze, tante promesse, un avvenire così vagheggiato, e così tenuto sicuro, e quel giorno così sospirato! E come, con che parole annunziarle una tale novella? E poi, che partito prendere? Come farla sua, a dispetto della forza di quell'iniquo potente?* E insieme a tutto questo, non un sospetto formato, ma un'ombra tormentosa gli passava ad ogni istante per la mente. (II)⁷⁶

Mais il arrive aussi que le DIL apparaisse dès la première édition et soit retravaillé dans les éditions postérieures. Les lignes suivantes sont empruntées au chapitre I :

[A] Diede un'occhiata al disopra del muricciolo, nei campi; nessuno: guardò sulla via che gli era dinanzi; nessuno fuorché i bravi. *Che fare? tornare indietro, non era a tempo: fuggire; era lo stesso che farsi inseguire, o peggio.*⁷⁷

[B] Lanciò un'occhiata al di sopra del muricciolo, nei campi: nessuno; un'altra più modesta sulla via che gli era dinanzi; nessuno, fuorché i bravi. *Che fare? tornare indietro, non era a tempo: darla a gambe, era lo stesso che dire: inseguitemi, o peggio.*⁷⁸

[C]⁷⁹ : Diede un'occhiata, al di sopra del muricciolo, ne' campi: nessuno; un'altra più modesta sulla strada dinanzi; nessuno, fuorché i bravi. *Che fare? tornare indietro, non era a tempo: darla a gambe, era lo stesso che dire, inseguitemi, o peggio*⁸⁰.

On note ici un simple alignement sur le standard oral (*fuggire* > *darla a gambe*) et la fluidification du DIL par le remplacement du deux points par une virgule. Mais les changements peuvent être parfois plus conséquents, comme on le voit dans cet extrait du chapitre II, où sont désormais développées les pensées de Renzo :

encore ; mais aucun ne bougeait, car c'était l'ordre que, d'un coup d'œil, leur donnait le maître. » (*Fiancés*, p. 521-522)

76 « Mais la pensée de Lucia, que de pensées n'amenait-elle pas avec elle ! *Tant d'espérances, tant de promesses, un avenir si désiré et regardé comme si certain, et ce jour si impatiemment attendu ! Et comment, par quelles paroles lui annoncer une telle nouvelle ? Et après, quel parti prendre ? Comment la faire sienne, malgré la force de cet homme inique et puissant ?* Et, au milieu de tout cela, quelque chose qui n'était pas un soupçon formé, mais une ombre lancinante, lui passait par l'esprit. » (p. 162)

77 « Il jeta un coup d'œil par-dessus le petit mur, dans les champs ; personne : il regarda sur la route qui s'étendait devant lui ; personne sauf les hommes de main. *Que faire ? faire demi-tour, il n'avait pas le temps : fuir, c'était comme être poursuivi, ou pire...* »

78 « *Que faire ? faire demi-tour, il n'avait pas le temps : carapater, était la même chose que de dire : poursuivez-moi, ou pire...* »

79 Traduction d'Aurélie Gendrat-Claudiel déjà citée.

80 « *Que faire ? faire demi-tour, il n'avait pas le temps : carapater, était la même chose que de dire, poursuivez-moi, ou pire...* »

[A] E Lucia ne era ella informata? Così arrovellato giunse nel cortiletto della casa, e sentì un gridio nella stanza superiore dov'era Lucia e s'immaginò che sarebbero amiche e comari, e non si volle mostrare.

[B] E Lucia? Che ella avesse dato a colui un menomo appicco, una più leggiera lusinga, non era un pensiero che potesse soggiornare un istante nella testa di Renzo. Ma ne era ella informata? Poteva colui avere concepita quella infame passione senza che ella se ne avvedesse? Avrebbe egli spinte le cose tant'oltre, prima d'averla tentata in qualche modo? E Lucia non ne aveva mai detta una parola a lui, al suo promesso!

[C] E Lucia? Che avesse data a colui la più piccola occasione, la più leggiera lusinga, non era un pensiero che potesse fermarsi un momento nella testa di Renzo. Ma n'era informata? Poteva colui aver concepita quell'infame passione, senza che lei se n'avvedesse? Avrebbe spinte le cose tanto in là, prima d'averla tentata in qualche modo? E Lucia non ne aveva mai detta una parola a lui! al suo promesso!⁸¹

Les modifications entre B et C sont d'abord ici de nature morphologique (pronom archaïque *ella* > pronom sujet $\emptyset$) et lexicale (*appicco* > *occasione* ; *soggiornare un istante* > *fermarsi un momento*). Mais en plus de la modernisation de la langue et de l'abaissement du registre, Manzoni procède en C à l'ajout d'éléments discursifs et modaux qui rendent le passage plus vivant.

Empruntés au chap. XVII du roman, les deux exemples suivants transposent à nouveau au DIL des pensées de Renzo :

[1A] $\emptyset$

[1B] Dunque la sua avventura aveva fatto *romore*, dunque *v'era impegno di mettergli le mani addosso*: chi sa quanti birri erano in campo per dargli la caccia! quali ordini erano stati spediti di *vigilare nei paesi*, su le osterie, per le strade!

[1C] Dunque la sua avventura aveva fatto *chiasso*; dunque *lo volevano a qualunque patto*; chi sa quanti birri erano in campo per dargli la caccia! quali ordini erano stati spediti di *frugar ne' paesi*, nell'osterie, per le strade!⁸²

[2A] $\emptyset$

[2B] *Il caro e la miseria* avevano poi da finire: tutti gli anni si miete: intanto aveva il cugino Bortolo e la propria abilità: per aiuto di costa aveva in casa

81 « Et Lucia ? L'idée qu'elle eût donné à cet homme la moindre occasion de flatter son désir, n'était pas une idée qui pût s'arrêter un instant dans l'esprit de Renzo. Mais en était-elle informée ? Pouvait-il avoir conçu cette infâme passion sans qu'elle s'en fût aperçue ? Aurait-il poussé les choses si loin avant de l'avoir tentée de quelque manière ? Et Lucia ne lui en avait jamais dit un mot, à lui ! à son fiancé ! » (*Fiancés*, p. 162)

82 « Son aventure avait donc fait du bruit ; on voulait donc l'avoir à tout prix ; qui sait combien de sbires étaient en campagne pour lui donner la chasse ? » (*Fiancés*, p. 415)

una poca scorta di danari, che si farebbe tosto mandare. Con quelli, alla peggio, vivrebbe di per di, sparagnando, fino al buon tempo.

[2C] *La carestia* doveva poi finire: tutti gli anni si miete: intanto aveva il cugino Bortolo e la propria abilità: aveva, per di più, a casa un po' di danaro, che si farebbe mandar subito. Con quello, alla peggio, camperebbe, giorno per giorno, finchè non tornasse l'abbondanza.⁸³

Dans le premier exemple, le DIL fait l'objet, entre B et C, d'ajustements lexicaux et verbo-temporels. Dans le second, certains changements lexicaux (v. *il buon tempo* > *l'abbondanza*) posent la question de l'élimination de renvois directs à la Providence chrétienne. Rappelons en effet que pour être anonyme et omniscient (Segre 2008 : 25), le narrateur des *Promessi Sposi* n'en est pas moins « axiologique » (Nencioni 2012 : 138) : il guide le lecteur, il souligne une parole ou une pensée. Giorgio Bàrberi Squarotti a bien formulé cette tension :

l'intervento demiurgico del narratore equilibratamente e equanimamente [...] non prend[e] posizione [...] per un più sottile e alto intento di giudizio etico, in cui agisce esattamente quella compensazione metafisica che è essenziale misura conoscitiva del Manzoni dei *Promessi Sposi*. (1965 : 164)⁸⁴

Le DIL manzonien avait attiré l'attention de Werner Günther dès 1928, qui qualifiait de « magnifique » l'exemple suivant (1928 : 131) :

Sopra tutto, confondeva le teste, e disordinava le congetture quel pellegrino veduto da Stefano e da Carlandrea, quel pellegrino che i malandrini volevano ammazzare, e che se n'era andato con loro, o che essi avevan portato via. *Cos'era venuto a fare? Era un'anima del purgatorio, comparsa per aiutar le donne; era un'anima dannata d'un pellegrino birbante e impostore, che veniva sempre di notte a unirsi con chi facesse di quelle che lui aveva fatte vivendo; era un pellegrino vivo e vero, che coloro avevan voluto ammazzare, per timor che gridasse, e destasse il paese; era (vedete un po' cosa si va a pensare!) uno di quegli stessi malandrini travestito da pellegrino; era questo, era quello, era tante cose [...].* (XI)⁸⁵

83 « La disette devait avoir un terme ; tous les ans on moissonne ; en attendant, il avait le cousin Bortolo et son propre savoir-faire ; en outre, il avait à la maison un peu d'argent, qu'il se ferait envoyer aussitôt. Avec cet argent, au pis aller, il vivrait, au jour le jour, jusqu'à ce que revînt l'abondance. » (Fiancés, p. 426)

84 « C'est l'intervention d'un narrateur démiurge équilibré et impartial, qui ne prend pas position pour un dessein plus subtil et imposant son jugement moral, où se réalise cette compensation métaphysique qui constitue la mesure essentielle de la connaissance de Manzoni dans *Les fiancés*. »

85 « En particulier, ce qui déconcertait les idées et déroutait les conjectures était ce pèlerin qui avait été vu par Stefano et Carlandrea, ce pèlerin que les brigands voulaient tuer et qui était parti avec eux ou qu'ils avaient emporté. Qu'était-il venu faire ? C'était une âme du purgatoire, apparue pour prêter secours aux femmes ; c'était l'âme damnée d'un pèlerin fripon et imposteur, qui venait toujours la nuit se joindre à ceux qui jouaient les tours dont il s'était rendu coupable de son vivant ; c'était un pèlerin en chair et en os que ces gens avaient voulu tuer, dans la crainte

Günther n'a ici retenu que le travail sur le verbe. Mais on pourrait aussi peut-être s'interroger, dans ce passage, sur la voix qui pose des questions sur don Rodrigo. Cette voix est-elle collective ? On le comprend aux indices qui précèdent le DIL (« si mormorava il nome di don Rodrigo » ; « si parlava molto de' due bravacci ch'erano stati veduti nella strada ») et au fait qu'on se trouve dans une taverne. Confrontant le roman de Manzoni à d'autres œuvres de la même époque (*Marco Visconti* de Tommaso Grossi, 1834 ; *L'assedio di Firenze* de Francesco Domenico Guerrazzi, 1836), Günther constate la présence plus nette de la forme sous la plume de Manzoni que sous celle de ses contemporains mais avec une même tendance à réserver le DIL à l'expression des pensées. Pour un aperçu des formes en DIL de la parole, il en revient à la série des biographies de 1452 *Vite di uomini illustri* de Vespasiano da Bisticci (publiée seulement en 1839), où il trouve un cas de DIL transposant des paroles :

Udito messer Giannozzo come si dovevano di questa perdita, cominciò con veementissime parole a riprendergli, e dire che non si dovevano sbigottire: *e dove era rimasta la generosità dell'anima loro? E che bisognava venire a' rimedi e non si abbandonare; e che a questo effetto offeriva la sua Signoria e lui, in ogni caso che si potesse, come Giannozzo.* (II : 53)⁸⁶

En feuilletant le roman (en particulier, les deux dernières parties), nous n'avons cependant pas trouvé d'autre occurrence de DIL de parole comparable à celle-ci.

En 1952, Vittorio Lugli partait d'un constat proche de celui de Günther : bien rare dans les vingt premières années du xix^e siècle, l'indirect libre romanesque n'apparaît vraiment qu'avec Manzoni. Pour illustrer la technique de ce dernier, il cite d'abord un passage du chapitre IV, qui a été également analysé par Luigi Russo (Lugli 1952 : 233) : « Faceva, in certa maniera, un'emenda, s'imponeva una penitenza, si chiamava implicitamente in colpa, si ritirava da ogni gara; era in somma un nemico che depon l'armi »⁸⁷, mais aussi ce passage du chapitre XXXIII :

[...] val a dire che pensò più che mai a Lucia. *Cosa ne sarebbe di lei, in quel tempo, che il vivere era come un'eccezione? E, a così poca distanza, non poterne saper nulla! E rimaner, Dio sa quanto, in una tale incertezza!* E quand'anche

qu'il criât et réveillât le village ; c'était (voyez donc un peu ce que l'on va quelquefois s'imaginer !) un de ces brigands même déguisé en pèlerin ; c'était ceci, c'était cela, c'était tant de choses [...]. » (p. 324)

86 « Après avoir entendu messer Giannozzo se plaindre de cette perte, il commença à les reprendre avec des paroles véhémentes, en disant qu'ils ne devraient pas être effrayés : *où était donc disparue leur bonté d'âme ? Il fallait chercher des remèdes et ne pas se laisser aller* ; et pour cela, sa seigneurie et lui-même étaient prêts à offrir leur aide dans tous les cas possibles, comme Giannozzo. »

87 « Il faisait, en quelque sorte, un acte d'amendement, s'imposait une pénitence, se reconnaissait implicitement coupable, se retirait de toute lutte ; c'était, en un mot, un ennemi qui dépose les armes. » (*Fiancés*, p. 194)

questa si fosse poi dissipata, quando, cessato ogni pericolo, venisse a risaper che Lucia fosse in vita; c'era sempre quell'altro mistero, quell'imbroglio del voto.⁸⁸

Comme Günther, c'est dans un roman des années 1850 (Ippolito Nievo, *Le confessioni d'un italiano* (achevé en 1858, publié en 1867), que Lugli trouvait un exemple de DIL transposant des paroles :

Intanto da basso una discreta cena improvvisata con ova e braciuciole aveva calmato gli spasimi dei due monsignori, e rimessili con tutta l'anima alla paura, s'interrogavano l'un l'altro sul numero e sulla qualità degli assalitori: *eran cento, eran trecento, eran mille, tutti capi da galera, il migliore dei quali era fuggito al capestro per indulgenza del boia. Se gridavano al contrabbando, si era per trovar pretesto ad un saccheggio; a udirli urlare e cantare sulla piazza, dovevano esser ubbriachi fradici, dunque non bisognava aspettarsi da loro nè ragionevolezza nè remissione.* Il resto della compagnia faceva tanto d'occhi a questi ragionamenti... (*Le confessioni d'un italiano* : 205)⁸⁹

Du point de vue morphosyntaxique, le DIL est ici caractérisé par l'imparfait, la parataxe, l'impersonnel *si* et une sorte de *nous* de majesté. Lugli cite cet exemple sans le commenter, mais on hésite entre deux lectures : transposition de paroles collectives ou de paroles d'un *je* qui parle pour le groupe. Introduite par le *verbum dicendi* « s'interrogavano l'un l'altro », la séquence est démarquée en aval par « facevano tanto d'occhi a questi ragionamenti », qui rétablit clairement la situation de dialogue, à moins qu'il ne faille considérer que le DIL s'achève à « si era per trovar pretesto ad un saccheggio ». De fait, après le point-virgule on croit assister à un changement de perspective : c'est peut-être le narrateur qui juge la conversation entre les deux hommes, selon un usage qui annonce ce que l'on trouvera plus tard dans *I Malavoglia*, où le narrateur peut s'exprimer en usant du registre langagier des personnages, participant en quelque sorte à la scène, comme s'il était un « membre quelconque » du groupe (v. ici même chapitre 3).

88 « [...] c'est-à-dire qu'il pensa plus que jamais à Lucia. *Qu'était-elle devenue, en ces temps où vivre était comme une exception ? À si peu de distance, n'en pouvoir rien savoir ! Et demeurer Dieu sait combien de temps dans une telle incertitude !* Et lors même que plus tard cette incertitude serait dissipée, lorsque, après la cessation de tout danger, il arriverait à savoir Lucia encore vivante, il resterait toujours cet autre mystère, cette énigme du vœu. » (*Fiancé*, p. 703)

89 « Entre-temps, un discret dîner improvisé d'œufs et de viande avait calmé les spasmes des deux Monseigneurs, et après les avoir remis dans la crainte de toute leur âme, ils s'interrogeaient mutuellement sur le nombre et la qualité des assaillants : *ils étaient cent, trois cents, mille, tous des taulards dont les meilleurs avaient échappé au licou grâce à l'indulgence du bourreau. S'ils criaient à la contrebande, c'était pour trouver un prétexte pour un pillage ; en les entendant crier et chanter sur la place, ils devaient être ivres morts, il ne fallait donc attendre d'eux ni raison ni remission.* Le reste de la compagnie fit grand cas de ces arguments... »

Pour la description et l'histoire de l'indirect libre en italien, le livre de Giulio Herzeg, *Lo stile indiretto libero in italiano* (1963), est de toute évidence plus important que le travail de Lugli et même que l'étude de Günther. La première partie présente les éléments linguistiques du dispositif (transposition des pronoms, imparfait, ellipses, anacoluthes, etc.). Consacrée aux enjeux stylistiques de la forme, la seconde propose une longue série d'exemples tirés de la prose italienne de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle (Verga, Fogazzaro, De Roberto, Pirandello, Cicognani, Fracchia, Pratolini). Pour la période 1820-1880, Herzeg ne retient en revanche qu'un seul auteur, Manzoni, qui est à la fois un hapax et un précurseur de cette nouvelle *forma mentis* littéraire que serait le DIL. En regard de ce que devait produire à la fin du XIX^e siècle, à laquelle Herzeg associe prioritairement la forme, Manzoni lui paraît cependant encore « timide », notamment parce qu'il réserve le DIL à la transposition de la pensée. Il faudra en effet attendre les Véristes pour que l'indirect libre devienne un véritable instrument de représentation de la pensée et de la parole des personnages. Bref, il faudra attendre la fin du XIX^e siècle pour que la forme atteigne son plein rendement :

si hanno nella prosa letteraria italiana esempi perfetti di discorso indiretto libero, in cui gli scrittori si sono liberati dalle pastoie di uno stile latineggiante e retorico. Alleggerendo sensibilmente la struttura sintattica delle frasi inserite nel discorso indiretto, essi riducono, per esempio, sia il sistema delle subordinate che i gerundi; contemporaneamente moltiplicano i tipi ellittici dell'espressione, le proposizioni troncate e quelle nominali senza elementi verbali; diventano più numerosi i vocaboli e i termini di esteriorizzazione di affetto, atteggiamento intimo e diretto. (1963 : 20-21)⁹⁰

1.2.2.2 Le DIL en Italie après 1880

Si l'on veut cartographier la littérature romanesque italienne vers 1880, on oppose usuellement l'école milanaise, c'est-à-dire les *Scapigliati*, et les Véristes. Comme nous le verrons plus tard, c'est par Milan que Zola arrive en Italie au début des années 1870. Son influence fut forte sur certains écrivains comme Cletto Arrighi, qui s'inspire du naturalisme pour des romans sociaux comme *Nanà a Milano* (1880). La force de la référence naturaliste a d'ailleurs peut-être empêché Arrighi de développer une prose originale. L'auteur a ainsi expliqué l'origine zolienne de son roman :

90 « Dans la prose littéraire italienne, on trouve des exemples parfaits de DIL, où les écrivains se sont libérés des contraintes d'un style latinisant et rhétorique. En allégeant considérablement la structure syntaxique des phrases insérées dans le discours indirect, ils font l'économie à la fois du système des subordonnées et des gérondifs ; en même temps, ils multiplient les types elliptiques d'expression, les propositions tronquées et les propositions nominales sans indices verbaux ; le nombre de mots et de termes d'extériorisation d'une affection, d'une attitude intime et directe deviennent également plus nombreux. »

Dunque realismo!

E realismo vuol dire verità, vuol dire ricerca di ciò che veramente succede, sia pur doloroso e brutto [...]. Émile Zola, che è pur sempre decante nella forma, ci presentò in Nanà una donna che nella sostanza non lo poteva essere del certo. Puttana sbracata, rotta a ogni turpitudine, in un ambiente di cinismo e di depravazione, per conservarsi vera, e reale doveva riuscire per forza molto indecente.

Ora, se partita da Parigi e capitata per caso a Milano sullo scorcio del 1869, la Nanà di Zola si fosse conservata tale e quale ce l'ha presentata il romanziere francese, io dal canto mio non avrei fatta certamente la fatica di ricominciare la storia da lui lasciata a quel punto sospeso. (2009 : 11)⁹¹

Dans le roman d'Arrighi, Nanà arrive à Milan quand elle est au sommet de sa célébrité. Tout le monde la connaît et la respecte en tant que riche dame de la haute société parisienne. Seuls Sappia e Marliani ont connu la vraie Nanà, mais ils ne peuvent bien évidemment pas le dire, car cela reviendrait à révéler que ces hommes de bonne famille ont fréquenté une prostituée. Le roman cite par ailleurs deux longs passages de la *Nana* de Zola : le premier est donné en italien avec le français en note ; le second est entièrement en français, avec l'italien en bas de page. On lit par ailleurs au chapitre III :

Una frase di Zola fa chiaramente presentire questa trasformazione. [...] diceva espressamente che essa già fin da Parigi sognava una vita diversa, qualche cosa di nuovo, qualche cosa di meglio. «*Elle rêvait quelque chose de mieux*»⁹² (2009 : 111 ; italique dans le texte)

Mais on trouve également des allusions et des renvois plus discrets.

Nous ne retrouvons en tout cas pas ici le narrateur effacé de Zola. Si celui d'Arrighi ne juge pas ses personnages, il souligne nettement le désenchantement qui accompagne la vie luxueuse de Nanà. Mieux encore, malgré son anti-manzonisme et sa revendication naturaliste, Arrighi ne se contente pas d'une position de surplomb, il commente les situations, explique des passages au lecteur, souligne les renvois à ses sources. Par

91 « Eh bien, du réalisme ! Réalisme veut dire vérité, recherche de ce qui se passe vraiment, même si c'est douloureux et laid [...]. Émile Zola, qui reste décent dans la forme, nous a présenté dans *Nana* une femme qui, dans la substance, ne pouvait certainement pas l'être. Une prostituée débauchée, brisée par toutes les turpitudes dans un milieu de cynisme et de dépravation, mais qui, pour rester vraie et réelle, devait inévitablement être très indécente. Maintenant, si la Nana de Zola est partie de Paris et arrivée par hasard à Milan vers la fin de 1869, elle serait restée semblable au personnage présenté par l'écrivain français, je n'aurais certainement pas pris la peine de recommencer l'histoire là où il l'avait laissée en suspens. »

92 « Une phrase de Zola laisse clairement deviner cette transformation. [...] Il disait carrément qu'elle rêvait d'une vie différente déjà à Paris, elle pensait à quelque chose de nouveau, quelque chose de meilleur. «*Elle rêvait quelque chose de mieux*. » (L'original de Zola est : « Aussi rêvait-elle quelque chose de mieux. »)

bien des aspects, nous restons donc dans le sillage de la génération de Manzoni : « *sorgeva negli scrittori del primo Ottocento il bisogno di instaurare un nuovo rapporto col pubblico. Non di rado quindi essi intervenivano nel testo in prima persona rivolgendo degli appelli ai loro lettori* »⁹³ (Shimoda 2015 : 37). C'est bien ce que l'on retrouve ici : « *Io ho fiducia che il lettore mi dispensi volentieri dal riferire la storia retrospettiva del viaggetto affannoso di Enrico [...]* »⁹⁴ (2009 : 276) ; « *Molti lettori hanno il difetto di venir qui in fondo a cercare come vada a finire la panzana* »⁹⁵ (277). De ce point de vue, nous sommes plus près de Balzac que de Zola...

Pour le reste, l'écriture d'Arrighi est caractérisée par quelques traits fréquents dans la prose *scapigliata* de cette époque, comme le fort usage du DD ou des choix lexicaux et morphologiques qui hésitent entre la langue italienne et le dialecte milanais, avec quelques gallicismes. Bien que le travail formel observable dans le roman de 1880 offre souvent de très belles réussites, Arrighi ne recourt que marginalement au DIL : nous n'en avons relevé qu'une douzaine d'occurrences, principalement situées dans les cinq premiers chapitres du roman (qui en compte quatorze). Comme on le voit dans le passage suivant, l'emploi de la forme n'a en outre rien d'audacieux :

Eccola nel coupé tutta sola, che la porta da Firenze a Milano.

«Anche questa illusione è svanita – pensava. Oh, i grandi della terra come sono instabili nelle loro simpatie! non pensiamoci più.» Allora la sua fantasia tornò a Parigi e alla vita di pochi mesi prima. «Addio, mio bel Parigi! Forse ti rivedrò presto! Per ora resta dove sei, maledetta città!»

Fa questo affettuoso addio alla patria, come disse Manzoni.

Ella si trovava sola, finalmente; cosa che non le era quasi mai capitato di sua vita. Sola, coll'amica più cara del suo cuore, sola colla creatura più idolatrata che avesse al mondo: sola con se stessa. (2009 : 112)⁹⁶

93 « Au début du xix^e siècle, les écrivains ressentaient le besoin d'établir une nouvelle relation avec le public. Ainsi, ils intervenaient fréquemment dans le texte à la première personne en lançant des appels à leurs lecteurs. »

94 « J'ai confiance que le lecteur m'accordera volontiers de ne pas rapporter l'histoire rétrospective du voyage laborieux d'Enrico. »

95 « De nombreux lecteurs ont le défaut de venir ici, à la fin du récit, chercher comment cette histoire absurde se termine. »

96 « La voilà dans le coupé qui la mène de Florence à Milan toute seule. « Même cette illusion a disparu – pensait-elle. Oh, les puissants de la terre sont si instables dans leurs sympathies ! N'y pensons plus. » Alors, son imagination revint à Paris et à la vie qu'elle avait menée quelques mois auparavant. « Adieu, mon beau Paris ! Peut-être te reverrai-je bientôt ! Pour l'instant, reste où tu es, maudite ville ! » Elle fait cet affectueux adieu à sa patrie, comme le dit Manzoni. *Elle se trouvait seule enfin ; chose qui ne lui était presque jamais arrivée de sa vie. Seule, avec son amie la plus chère de son cœur, seule avec la créature qu'elle idolâtrait le plus au monde : seule avec elle-même.* »

D'abord présentée au DD, la pensée de Nanà prend ensuite la forme du DIL, comme le marquent l'emploi du pronom sujet *ella*, le détachement à droite de *finalmente*, l'absence d'accord de *capitato* (au lieu de *capitata* puisque le mot se rapporte à *cosa che*⁹⁷), le refrain de *sola*.

Par ailleurs, à la différence de Zola, Arrighi n'utilise l'indirect libre que pour transposer la pensée, jamais la parole. Tel est encore le cas dans le passage suivant :

Enrico O'Stiary s'era dato a fantasticare anche lui sul proprio avvenire, cosa non molto strana nella sua posizione, s'era sentito invaso, insieme a un certo desiderio di gloria artistica, giacché egli adorava, la pittura, da una grande voglia di spendere, di brillare, di far la bella vita. *L'avvenire? L'avvenire*, pensava lui, *come quello della maggior parte dei mortali, che non hanno una meta fissa e sicura o che non possiedono la forza d'animo che serve a raggiungerla, è in balia della fortuna; poteva dipendere dalla prima donna che avesse incontrata sul suo cammino, dalla prima amicizia che avesse stretta al club, dal primo avvenimento che gli fosse capitato sulle spalle.*

Il tutore dal canto su non aveva già fatto, senza saperlo, il primo passo per riuscire alla di lui più deplorabile rovina finanziaria?

Negandogli i mezzi di vivere dignitosamente nella società del suo rango, obbligandolo a far sicuramente dei debiti, fissandogli nella sua gretta ignoranza del mondo, i duecento franchi al mese, non gli apriva forse dal bel principio la strada al disastro? (2009 : 36)⁹⁸

La double indication verbale (« s'era dato a fantasticare » et « pensava lui ») introduit la vague des pensées d'Enrico. Parmi les traits de ce DIL endophasique, on note le balancement entre présent et imparfait, la répétition du mot de l'avenir et la structure ternaire « dalla prima donna », « dal primo avvenimento », « dalla prima amicizia ». Si l'on compare ce passage avec le patron stylistique du DIL de Manzoni, on note surtout l'absence de

97 Si l'hypothèse d'une coquille ne saurait être exclue, on note que toutes les éditions disponibles (Ambrosoli 1880 ; Lampi di stampa 2003 ; Meravigli 2008) donnent cette forme.

98 « Enrico O'Stiary s'était à son tour mis à rêver sur son avenir, ce qui n'était pas très étrange dans sa situation. Il avait ressenti avec un certain désir de gloire artistique, car il adorait la peinture, une grande envie de dépenser, de briller, de mener une belle vie. *L'avenir ? L'avenir*, pensait-il, *comme celui de la plupart des mortels qui n'ont pas d'objectif précis et sûr, ou qui n'ont pas la force d'âme nécessaire pour l'atteindre, est à la merci du hasard ; celui-ci pouvait appartenir à la première femme qu'il aurait rencontrée sur son chemin, à la première amitié qu'il aurait nouée au club, au premier événement qui lui serait tombé dessus. / De son côté, le tuteur n'avait-il pas déjà, sans le savoir, fait le premier pas vers sa plus déplorable ruine financière ? En lui refusant les moyens pour vivre dignement dans la société de son rang, en l'obligeant à contracter sûrement des dettes, en lui assignant dans sa petite ignorance du monde deux cents francs par mois, ne lui ouvrait-il pas dès le début la voie au désastre ? »*

réel travail syntaxique et la pauvreté des marques subjectives (pas d'exclamatifs, pas de mots vernaculaires, etc.). Comme l'ont souvent souligné les critiques, le DIL manzonien se donne comme une parole adressée à soi-même, non comme une simple pensée. Sous cet angle au moins, le DIL endophasique se réalise chez Arrighi d'une façon plus canonique, somme toute plus proche du modèle zolien.

L'année même où fut publié *Nanà a Milano*, Luigi Capuana faisait paraître en revue un autre roman d'inspiration naturaliste : *Profumo*. Nous sommes cette fois dans la littérature vériste. Dans son étude de 1984, Paola Azzolini a bien dégagé les liens qui unissent ce roman à la prose zolienne, soulignant en particulier la référence médicale et la représentation clinique des personnages. Mais elle n'a rien dit du DIL. Or, Capuana y recourt pour représenter la parole comme la pensée. Voici un exemple pour chacun des deux cas :

*Oh, se ricordava! Una notte, la balia era entrata nella cameretta di lui, e svegliatolo, vestitolo in fretta in fretta, così mezzo addormentato, avvolto in uno scialle, se lo era tolto in collo, muta, con gli occhi rossi dal pianto. Egli s'era messo a piangere, gridando: "Mamma! Mamma!" "Zitto, poverino! Si va dalla mamma!" gli avea risposto la balia. E si era chetato, anche per paura. Faceva buio; attraversavano vie deserte, e poi campagne alberate, dopo che un contadino lo aveva preso con sè a cavallo di una mula: "Zitto, si va dalla mamma!" [...] Oh, se ricordava! Se ricordava! Sua madre vestita di nero. Per la casa silenziosa, un via vai di gente cattiva; lo capiva dalle lagrime di lei. [...] Portavano via specchi, tavolini, seggiole, libri! Perché? Avrebbe voluto saperlo. [...] Ah, quelle tre stanzine misere misere, senza terrazzini, coi vetri delle finestre mezzi rotti, dove essi erano andati a rannicchiarsi! Vi si era sentito rattroppire. Se ricordava!... Anzi ora egli afferrava al balzo ogni più piccola occasione di ritornare addietro con la memoria; e s'indugiava nei ricordi, sfoggiando altera compiacenza, quasi per dire al suo passato: "Vedi? Alla fine ti ho vinto!". Così (ed erano già trascorsi due mesi dal loro arrivo) una mattina, dopo colazione, si era abbandonato a raccontare l'unico episodio della sua fanciullezza. (*Profumo*, II)⁹⁹*

99 « Oh, s'il se souvenait ! Une nuit, la nourrice était entrée dans sa petite chambre, et après l'avoir réveillé, elle l'avait habillé en toute hâte, et encore mi-endormi elle l'avait enveloppé dans un châle, l'avait pris dans ses bras, muette, avec les yeux rouges de pleurs. Il s'était mis à pleurer, criant : « Maman ! Maman ! » « Chut, pauvre chéri ! On va chez maman ! » lui avait répondu la nourrice. Et il s'était apaisé, par peur aussi. Il faisait sombre ; ils traversaient des rues désertes, puis des campagnes boisées, et après qu'un paysan l'avait pris avec lui, à dos de mulet : « Chut, on va chez maman ! » [...] Oh, s'il se souvenait ! Comme il se souvenait ! Sa mère habillée en noir. Dans la maison silencieuse, un va-et-vient de mauvaises personnes ; il le savait des larmes de sa mère. [...] Ils emportaient des miroirs, des petites tables, des chaises, des livres ! Pourquoi ? Il aurait voulu le savoir. [...] Ah, ces trois petites chambres, si pauvres, sans balcons, avec les vitres des fenêtres à moitié brisées, où ils s'étaient blottis ! Il s'y était senti rétrécir. S'il se souvenait !... De fait, il saisissait maintenant chaque petite occasion de revenir en arrière

Non le pareva d'essere sempre sul punto di cadere in un accesso nervoso come giorni fa? Si sentiva portar via, via, via, verso un ignoto abisso; il terrore del prossimo sfacelo le dava il capogiro, le faceva correre un brivido diaccio da capo a piedi; e, a un tratto, ecco una mano che l'arrestava proprio sull'orlo e le impediva di precipitare. Così anche l'irritazione prodotta fin dalle cose più insignificanti, ella se la sentiva svaporare da tutto il corpo con quel profumo di zagara, che appunto allora diventava più acuto e che la lasciava spossata e abbattuta poco meno che non potesse fare un accesso compiuto. Non ne diceva niente a Patrizio, nè al dottor Mola; sentiva vergogna. (Profumo, VI)¹⁰⁰

La longueur des passages, les répétitions, les exclamations et les questions rhétoriques témoignent d'une réelle volonté de représenter la subjectivité des personnages. Ce travail sur le DIL rappelle fortement celui de Flaubert et du premier Zola, et pas celui d'Arrighi ni, sans aucun doute, celui de Manzoni. Dans ce roman, Capuana laisse véritablement la parole à ses personnages, parfois avec de longues tirades qui reproduisent leur façon de parler. Dans un article consacré à l'impersonnalité de et chez Capuana, Paul Arrighi a montré comment celui-ci a trouvé, dans la prose naturaliste de Zola, une « méthode objective et [une] impassible sérénité » (1937 : 259). Peut-on élargir la remarque à son emploi du DIL ? Seul un travail plus précis pourrait offrir une réponse à cette question, mais l'indirect libre de Capuana reste négligé par la critique contemporaine, sans doute parce que celle-ci a donné la priorité à celui de Verga.

Si les noms d'Arrighi et de Capuana s'imposent ici, on trouverait bien évidemment des traces de DIL dans d'autres romans parus vers 1880. Ainsi en relève-t-on quelques occurrences dans *Il ritratto del diavolo* d'Anton Giulio Barrili (1882), comme ces deux exemples :

Affrettava il passo, perchè quel giorno era invitato a desinare dal maestro, e l'ora, come si è detto, era tarda. Fra pochi istanti avrebbe veduta madonna Fiordalisa. Ma come avrebbe osato posar gli occhi su lei, dopo quel doloroso discorso di mastro Jacopo? (III)¹⁰¹

par la mémoire ; il s'attardait dans les souvenirs, arborant une fière complaisance, comme pour dire à son passé : « Tu vois ? À la fin, je t'ai vaincu ! ». Ainsi (et cela faisait déjà deux mois depuis leur arrivée) un matin, après le petit-déjeuner, il s'était abandonné à raconter ce seul épisode de son enfance. »

100 « *Ne lui semblait-il pas d'être toujours sur le point de tomber dans une crise nerveuse comme il y a quelques jours ? Elle se sentait emportée, emportée, emportée vers un abîme inconnu ; la terreur du prochain désastre lui donnait le vertige, lui faisait courir un frisson glacial de la tête aux pieds ; et soudain, voici une main qui l'arrêtait juste sur le bord et l'empêchait de tomber. De même, l'irritation produite par les choses les plus insignifiantes semblait s'évaporer de tout son corps avec ce parfum de fleurs d'orange, qui à ce moment précis devenait plus aigu et la laissait épuisée et abattue, presque aussi complètement qu'une crise complète ne pourrait le faire. Elle n'en parlait à personne, ni à Patrizio, ni au docteur Mola ; elle se sentait honteuse. »*

101 « *Il se hâtait car ce jour-là il était invité à déjeuner chez le maître, et l'heure, comme on l'a dit, était tardive. Dans quelques instants, il verrait madame Fiordalisa.*

E poi, che cosa doveva ella sapere delle cose d'amore, quella vergine creatura, vissuta sempre rinchiusa tra le pareti domestiche? Così pensava egli, ingannandosi; ma in quella stessa guisa che si ingannano tutti, credendo che amore sia una scuola, mentre esso è una rivelazione. (X)¹⁰²

Le moule est presque toujours le même : une phrase assez courte et volontiers interrogative. Sans surprise, il s'agit principalement de DIL de pensée, qui apparaît sous la forme d'îlots textuels dans un récit qui donne un large avantage au DD.

Nous l'avons dit d'emblée : malgré Manzoni, le DIL n'a pas encore pris sa pleine extension en Italie lorsque paraît *I Malavoglia* en 1881. Tout autre était la situation française, où *Madame Bovary* avait précédé de vingt ans *L'Assommoir*. Plus encore que pour la France, il importe donc de considérer le devenir immédiat du DIL en Italie après 1880, afin de mieux comprendre les enjeux que reçoit chez Verga une forme qui est encore neuve. Alors qu'aucun nom ne s'impose en France après Zola, deux auteurs donneront au DIL italien un nouvel élan : Gabriele D'Annunzio et Grazia Deledda.

Sans doute peut-on en effet légitimement glisser sur quelques écrivains mineurs qui se sont immédiatement placés dans le sillage de Verga. Mario Pratesi avait ainsi retenu l'attention de Vittorio Lugli. Ses deux romans les plus célèbres, *L'eredità* (1889) et *Il mondo di Dolcetta* (1895), offrent deux des meilleures illustrations du projet veriste. De fait, on y trouve des occurrences de DIL, tel ce passage de *L'eredità*, également cité par Lugli (1952 : 232-234) et Herczeg (1963 : 201) :

Non se la poteva immaginare lui una carta d'Europa, senza il Granducato di Toscana. Che cosa ne sapeva il Granducato di Toscana uscito dai Comuni, dai Medici, proseguito con tanta sapienza dai Lorenese, di quest'Italia buffona che costoro volevano fabbricare? (1965 : 10)¹⁰³

Voici deux autres exemples, l'un transposant de la parole, l'autre des pensées :

Il vinaio finalmente trovò il modo di sedarla [la marea di accuse di furto a Amerigo], dicendo che li avrebbe tutti cacciati via: *Amerigo, Stefano, Gustavo e la Beppa: ché già non stavano lí per lui, no: ma perché facevano assegnamento sulla sua eredità, ma lui era tomo di lasciar ogni cosa alla Madonna dello*

Mais comment aurait-il osé poser les yeux sur elle après cette douloureuse conversation avec maître Jacopo ? »

102 « *Et puis, que devait-elle savoir de l'amour, cette créature vierge ayant toujours vécu cloîtrée entre les murs domestiques ? C'est ainsi qu'il pensait, en se trompant ; mais de la même manière que tout le monde se trompe, croyant que l'amour est une école, alors qu'il est une révélation. »*

103 « Il ne pouvait pas imaginer une carte de l'Europe sans le Grand-duché de Toscane. Que savait le Grand-duché de Toscane sorti des Communes, des Médicis, poursuivi avec tant de sagesse par les Lorenese, de cette Italie fantaisiste qu'ils voulaient construire ? »

spedale!... Allora fu una generale e unanime protesta di tutti contro tali parole [...]. (1965 : 76)¹⁰⁴

Il mondo, da quanto aveva udito, era pieno per lui d'occulte malie: nella tristezza dei dì piovosi o canicolari restava assorto e silenzioso come se dai solchi dei campi e dalle piante mute e passive si sprigionasse alcunché di maligno, ed ei lo subiva inconsapevole come lo subiscono gli animali. Un albero si seccava, ed erano state le streghe, e una strega vedeva in ogni vecchia sconosciuta e brutta in cui s'imbatteva per la deserta campagna; né contro le streghe v'era miglior rimedio d'un mazzo di ginepro, e contro la malia che bollire i panni: di notte gnaulava un gatto rinchiuso o in amore, Filusella lo sentiva tra 'l sonno, ed era il lupo mannaro che s'immergeva dentro le fonti, né avrebbe smesso d'immergersi nelle fonti ed urlare, finché non l'avesse sopra-ggiunto qualcuno all'improvviso, e bucato. [...] Queste e altre simili cose riempivano di scrupoli curiosi, d'ubbie e di vaghi ma profondi terrori il buon Filusella [...]. (1965 : 54)¹⁰⁵

Bien que soit intéressant le va-et-vient entre narration et indirect libre dans le second extrait, on sent que ce n'est pas du côté du vérisme qu'il faut chercher les pistes d'un renouvellement du DIL en Italie après Verga. C'est même presque à l'autre extrême du champ littéraire qu'il convient d'abord de regarder, puisque Gabriele D'Annunzio va mettre la forme au service d'un projet radicalement « esthétisant », et cela dès son premier roman : *Il piacere* en 1889, où Svend Bach (1973) en a dénombré 136 occurrences¹⁰⁶. Il s'agit, dans la plupart des cas, de donner accès aux pensées du protagoniste, Andrea Sperelli :

104 « Le marchand de vin finit par trouver un moyen de calmer la marée d'accusations de vol contre Amerigo en disant qu'il les chasserait tous : *Amerigo, Stefano, Gustavo et Beppa, car ils n'étaient pas là pour lui, non : ils comptaient sur son héritage, mais lui avait l'intention de tout léguer à la "Madonna dello spedale !"...* Alors, il y eut une protestation générale et unanime de tout le monde contre ces paroles [...]. »

105 « Le monde, d'après ce qu'il avait entendu, était pour lui rempli de sortilèges occultes : lors des jours tristes de pluie ou de canicule, il restait absorbé et silencieux comme si quelque chose de maléfique émanait des sillons, des champs et des plantes muettes et passives, et il le subissait inconsciemment comme le font les animaux. Si un arbre se desséchait, c'était à cause des sorcières, et il croyait voir une sorcière dans chaque vieille inconnue et laide qu'il croisait dans la campagne déserte ; contre les sorcières, rien de mieux qu'un bouquet de genévrier, et contre les maléfices il fallait faire bouillir les vêtements : la nuit, un chat enfermé gémissait ou était en chaleur, Filusella l'entendait dans son sommeil, et c'était le loup-garou qui se plongeait dans les sources, et il n'aurait pas arrêté de se plonger dans les sources et de hurler jusqu'à ce que quelqu'un l'ait soudainement surpris et transpercé. [...] Ces choses et d'autres encore remplissaient le bon Filusella de scrupules curieux, de doutes et de terreurs vagues et profondes. »

106 Comme toujours avec le DIL, une partie des occurrences est indécidable. Appliquant les critères exposés au deuxième chapitre nous en avons relevé 115.

«Qual era dunque la vera essenza di quella creatura? Aveva ella percezione e coscienza della sua metamorfosi costante o era ella impenetrabile anche a sé stessa, rimanendo fuori del proprio mistero? Quanto nelle sue espressioni e manifestazioni entrava d'artificio e quanto di spontaneità?» Il bisogno di conoscere lo pungeva anche fra la delizia in lui effusa dalla vicinanza della donna ch'egli incominciava ad amare. (I, 2)¹⁰⁷

— Egli, certo, doveva alla senese l'inaspettata voluttà. Senz'alcun dubbio, in fondo all'atto strano e fantastico di Elena era un principio di gelosia. Temendo forse ch'egli le sfuggisse, ella aveva voluto legarlo, adescarlo, accendergli di nuovo la sete. — Mi ama? Non mi ama? — E che importava a lui saperlo? Che gli giovava? Ormai l'incanto era rotto. Nessun prodigio mai avrebbe potuto risuscitare sol una minima parte della felicità morta. Conveniva a lui occuparsi della carne che era ancora divina. (III, 3)¹⁰⁸

On voit, sur le premier exemple, que D'Annunzio encadre volontiers le DIL de guillemets. Le second met en scène un extraordinaire dialogue intérieur entre le moi intime et le moi social d'Andrea Sperelli, avec des questions au DD qui reçoivent, au DIL, des tentatives de réponses.

Avec seulement 17 occurrences, le DIL de parole est plus rare dans le roman. En voici un échantillon représentatif, emprunté à un dialogue entre Elena et son amoureux :

Le parlava a voce bassa, in ginocchio, così da vicino che pareva volesse beverne l'alito. L'ardore era sincero, mentre le parole talvolta mentivano. «Egli l'amava, l'aveva sempre amata, non aveva mai mai mai potuto dimenticarla! Aveva sentito, rincontrandola, tutta la sua passione insorgere con tal violenza che n'aveva avuto quasi terrore: una specie di terrore ansioso, come s'egli avesse intravisto, in un lampo, lo sconvolgimento di tutta la sua vita.» (Il Piacere, I, 1)¹⁰⁹

107 « "Quelle était donc la véritable essence de cette créature ? Avait-elle conscience de sa métamorphose constante ou restait-elle impénétrable même à elle-même, demeurant en dehors de son propre mystère ? Combien de subterfuges et de spontanéité entraient dans ses expressions et dans ses manifestations ?" Le besoin de savoir le tourmentait même au milieu du plaisir qu'il éprouvait de la proximité de la femme qu'il commençait à aimer. »

108 « — Sans nul doute, il devait à la Siennoise cette volupté inattendue. Dans l'acte bizarre et capricieux d'Hélène, il y avait sûrement un peu de jalousie naissante. Peut-être avait-elle voulu l'attacher, l'allécher, l'allumer d'une soif nouvelle. — M'aime-t-elle ? Ne m'aime-t-elle pas ? — Et que lui importait de le savoir ? À quoi cela pouvait-il lui servir ? Désormais, l'enchantement était rompu. Jamais aucun miracle ne pourrait ressusciter la moindre parcelle du bonheur défunt. Il lui convenait de s'occuper de la chair qui était encore divine. »

109 « Il lui parlait à voix basse, à genoux, si près d'elle qu'il semblait vouloir boire son souffle. Son ardeur était sincère, même si parfois les mots mentaient. "Il l'aimait, il l'avait toujours aimée, il n'avait jamais jamais jamais pu l'oublier ! En la retrouvant, il avait senti toute sa passion surgir avec une telle violence qu'il en avait presque eu peur :

À ces propos d'Andrea au DIL, répondront, au DD, ces mots d'Elena :

« — Tacete! Tacete! disse Elena, con il volto atteggiato di dolore, pallidissima. »¹¹⁰

Le DIL revient ensuite, avec une longue déclaration d'amour dont nous ne retenons que deux passages intéressants du point de vue stylistique :

« La tristezza cresceva, rompendo ogni diga. Egli n'era sopraffatto. La tristezza era per lui in fondo a tutte le cose. La fuga del tempo gli era un supplizio insopportabile. Non tanto egli rimpiangeva i giorni felici quanto si doleva de' giorni che ora passavano inutilmente per la felicità. Quelli almeno gli avean lasciato un ricordo: questi gli lasciavano un rammarico profondo, quasi un rimorso... [...] *Ella, ella* era l'idolo che seduceva in lui tutte le volontà del cuore, rompeva in lui tutte le forze dell'intelletto, teneva in lui tutte le più segrete vie dell'anima chiuse ad ogni altro amore, ad ogni altro dolore, ad ogni altro sogno, per sempre, per sempre... » (*Ibid.* ; italique dans le texte)¹¹¹

Le DIL de parole est ici caractérisé par les répétitions, par la structure tripartite de la construction phrastique, par quelques éléments lexicaux de la langue cultivée (usage des pronoms archaïques, renvois au classicisme, apocope de *de'* pour *dei*, etc.), par l'italique de soulignement prosodique... Comme l'a remarqué Bach, les marques de subjectivité sont plus nettes dans les paroles que dans les pensées transposées au DIL. Par ailleurs, malgré ce que pourrait laisser croire notre second exemple, D'Annunzio privilégie le DD lorsque l'émotion est la plus forte et tend à réserver l'indirect libre aux moments plus réflexifs (Bach 1973 : 165). Cela explique d'ailleurs la surreprésentation des interrogatives au futur dans le DIL endophasique au long du roman.

Nulle volonté d'expérimentation formelle ici assurément, et nulle volonté de rendre compte de la diversité des parlures : on ne peut pas saisir toute la vérité et la diversité du langage courant. Les discours des héros du roman sont au final trop d'annunziens (v. Lugli 1952 : 231) même dans cette construction. On est bien loin de Verga ; on est surtout bien loin de

une sorte d'angoisse anxieuse, comme s'il avait entrevu, en un éclair, le bouleversement de toute sa vie." »

110 « — Taisez-vous ! Taisez-vous ! dit Elena, le visage crispé par la douleur, toute pâle. »

111 « La tristesse grandissait, rompant toutes les digues. Il en était submergé. La tristesse était pour lui au fond de toute chose. La fuite du temps était pour lui un supplice insupportable. Il regrettait moins les jours heureux que les jours qui s'écoulaient maintenant inutilement pour le bonheur. Ceux-là au moins lui avaient laissé un souvenir : ceux-ci lui laissaient un regret profond, presque un remords... *Elle, elle* était l'idole qui séduisait en lui toutes les volontés du cœur, brisait en lui toutes les forces de l'intellect, gardait en lui toutes les voies les plus secrètes de l'âme fermées à tout autre amour, à toute autre douleur, à tout autre rêve, à jamais, à jamais... » (Italique dans le texte.)

Zola, et l'on comprend dès lors que Vittorio Lugli – tout en concédant une influence française dans le premier roman de D'Annunzio – ait pu signaler son désaccord face à Leo Spitzer, qui avait parlé de « *französismus* » (1921 : 60), pour commenter quelques passages de *L'innocente* (1892), mais aussi de certains romans de Grazia Deledda.

Avec Verga et D'Annunzio, Deledda est en effet le troisième nom de l'histoire du DIL en Italie. Née en 1871, elle est de la même génération que D'Annunzio (né en 1863) ; tous deux sont donc sensiblement plus jeunes que Verga (né en 1840). Selon les critiques, Deledda est reconnue à la fois comme représentante du Régionalisme, du vérisme, du Décadentisme, etc. D'après Giulio Herczeg, le style de la romancière se caractérise d'abord par deux éléments : une structure de phrase allégée suivant le modèle de Manzoni et l'indirect libre, fréquent dès ses premières œuvres (1973 : 202).

Pour Herczeg, Deledda a surtout utilisé le DIL dans deux configurations, dont la première est le « monologue intérieur » (1973 : 202-208). Le DIL endophasique est en effet très présent dans la prose de la romancière. Herczeg en cite quelques exemples tirés de *La via del male* (1896), *Cenere* (1900), *Colombi e sparvieri* (1912) et *Il padrone* (1913). Dans *Canne al vento* (1913), nous en avons pour notre part dénombré 69 occurrences, ce qui est assez significatif pour un récit assez bref. On notera cependant que, lorsqu'un personnage pense, l'écrivaine utilise fréquemment une sorte de DD sans indicateurs graphiques, comme pour mimer un monologue à haute voix. Peuvent s'y insérer des îlots textuels qui s'apparentent parfois à du DIL ; ils évitent les conjonctions et la longueur de la phrase du DI ; ils présentent moins de marques d'émotion que le DD (Herczeg 1973 : 203). Malgré la présence d'interrogatives, le recours à l'asyndète, etc., les formes populaires y demeurent bien plus rares que chez Verga.

Le trait le plus intéressant, c'est donc ici le rapport qu'entretiennent DIL et DD, en particulier quand un personnage pense, selon une dialectique qu'a bien mise en valeur Herczeg dans cette analyse :

[...] confuse l'impressione della realtà con quella del sogno; un senso di dolcezza mai provato le invase il cuore. Ma subito dopo sopraggiunse la reazione.

(*A questo punto comincia lo stile indiretto libero.*) Pietro Benu, il suo servo, l'aveva baciata! Ella era stata baciata da un servo! Vergogna suprema! Non esistono imprecazioni e insulti che ella fra sé e sé non prodigò quella mattina al servo sfacciato e vile. (*La frase citata è l'intervento della scrittrice, parla lei e constata uno stato di cose; ma già nella frase successiva ritorna lo stile indiretto libero.*) Come gli sarebbe ricomparsa davanti? Oramai egli poteva guardarla con occhi da padrone e mancarle ogni momento di rispetto.

Via, via, cacciamolo via, come un cane appestato... (*Con la frase precedente in mezzo al regolare tipo di indiretto libero si inizia una serie di frasi con il presente, il presente del condizionale, sequenza di frasi che destano l'impres-*

sione del discorso diretto.) Egli però potrebbe vendicarsi; potrebbe spargere calunnie sul conto dei suoi padroni, far loro dei dispetti e dei danni, tagliare gli alberi della vigna, ammazzare i buoi, incendiare le messi. Un uomo offeso è più temibile della tempesta e del fuoco. Eppoi, non si sa mai, gli uomini sono tanto imprudenti e focosi! (*Le due frasi testé citate contengono affermazioni di carattere gnomico, di qui l'uso del tutto naturale del presente dell'indicativo.*) Che farebbe zio Nicola sapendo... Dio ne liberi, potrebbe provocare uno scandalo, forse un atto di sangue... (*Ibid.* : 205)¹¹²

Un peu à la manière de Flaubert, Deledda utilise ainsi le DIL pour éviter toute démarcation trop forte entre le discours intérieur du personnage et la narration encadrante, comme on le voit dans l'exemple qui suit :

Giacinto non tornava. Senza dubbio aveva saputo del disastro e a sua volta esitava a ritornare. Dov'era? ancora ad Oliena, o a Nuoro o più lontano?

Efix cherchait de rassembler ses idées, ses souvenirs, les impressions de ceux trois jours de terreur. *Ecco, gli sembrava d'essere ancora seduto davanti alla sua capanna ad ascoltare l'usignolo che cantava laggiù tra gli ontani: sembrava la voce del fiume, quell'onda d'armonia che si spandeva a rinfrescare la notte, ed era così canora e straziante che gli stessi spiriti notturni si rifugiavano sull'orlo della collina protesi immobili ad ascoltarlo.* Efix se sentiva portato via comme da un impeto di vento: ricordi e speranze lo sollevavano. Attendait Giacinto, et Giacinto venait su con notizie fantastiques: avait trouvé un poste, avait tenu la sua promessa d'essere la consolation delle vecchie zie. E don Predu aveva domandato Noemi in moglie... (*Canne al vento, X*)¹¹³

112 « [...] Elle confondit l'impression de réalité avec celle du rêve ; un sentiment de douceur jamais éprouvé envahit son cœur. Mais aussitôt la réaction survint-elle. / (*Ici, le style indirect libre commence.*) Pietro Benu, son serviteur, l'avait embrassée ! Elle avait été embrassée par un serviteur ! Une honte suprême ! Il n'y a pas d'imprécations et d'insultes qu'elle n'ait prodiguées ce matin-là au serviteur effronté et vil. (*La phrase citée est une intervention de l'écrivaine, elle parle et constate un état de choses ; mais dès la phrase suivante, le style indirect libre revient.*) Comment réapparaîtrait-il devant elle ? Désormais, il pourrait la regarder avec des yeux de maître et lui manquer de respect à tout moment. / Allez, chassons-le, comme un chien pestiféré... (*Avec la phrase précédente, insérée au milieu d'un segment au style indirect libre canonique, on trouve une série de phrases au présent, au présent du conditionnel, cette suite de phrases donnant l'impression du discours direct.*) Cependant, il pourrait se venger ; il pourrait répandre des calomnies sur le compte de ses maîtres, leur causer des désagréments et des dommages, abattre les arbres de la vigne, tuer les bœufs, incendier les moissons. Un homme offensé est plus redoutable que la tempête et le feu. Et puis, on ne sait jamais, tant les hommes sont imprudents et ardents ! (*Les deux phrases citées en tête contiennent des affirmations à caractère proverbial, d'où l'emploi tout à fait naturel du présent de l'indicatif.*) Que ferait l'oncle Nicola en apprenant cette histoire... Dieu nous en préserve, il pourrait provoquer un scandale, peut-être même un acte sanglant... »

113 « *Giacinto ne revenait pas. Sans aucun doute, il avait appris la catastrophe et hésitait lui aussi à rentrer. Où était-il ? Toujours à Oliena, ou à Nuoro, ou plus loin ?* / Efix essayait de rassembler ses idées, les souvenirs, les impressions de ces trois jours de terreur.

Cette séquence, qui ouvre le chap. X de *Canne al vento*, offre d'abord les cogitations d'Efix, qui attend son compagnon. Le premier segment de DIL présente les questions que le protagoniste se pose sur son ami. Le second est plus incertain. L'introduction par « raccoglieva le sue idee » (« Efix essayait de rassembler ses idées ») pourrait marquer l'entrée dans l'indirect libre (chose assez fréquente chez Deledda), mais l'on ne sait si le passage ouvert par *Ecco*, introduit au discours intérieur ou simplement à une série d'éléments visuels présentés selon la perspective du personnage. Et l'on ne sait si la fin de l'extrait relève ou non comme du DIL.

Le second type de configuration qui, selon Herczeg, voit tout particulièrement apparaître le DIL dans les romans de Deledda, c'est la description d'un personnage ou le rappel d'un événement en transposant les propos d'un tiers (1973 : 208-212). Une telle technique ne manque pas de rappeler certains emplois de la voix chorale dans *I Malavoglia*, même si les options stylistiques sont sensiblement différentes. Très souvent l'entrée dans le DIL est marquée par une exclamation, comme on le voit dans ces exemples de *Canne al vento* : « Ah, se le riusciva! Si sarebbe così vendicata di Grixenda, che si era preso tutto per sé lo straniero »¹¹⁴ (chap. V) ; « Meglio! Così poteva liberarsi d'una parte del peso che lo schiacciava, la più vergognosa: il silenzio »¹¹⁵ (chap. VII) ; « Mai più bere, mai più vizi! Da due mesi digiunava e talvolta quando aveva sete non beveva per penitenza »¹¹⁶ (chap. XI). Deledda utilise par ailleurs *ecco* d'une façon un peu similaire à certains *oui* de *L'Assommoir*, qui valent avant tout comme marques subjectives. Quand les indices de DIL sont peu nombreux, cet *ecco* aide à l'identification du passage. L'exemple suivant illustre un tel usage, mais aussi les effets de décalage verbo-temporel de *Canne al vento* :

Ecco, è un tramonto come questo: il Monte bianco e verde incombe sulla casa, il cielo è tutto d'oro. Lia sta su nelle camere di sopra e vi si aggira silenziosa; s'affaccia al balcone, pallida, vestita di nero, coi capelli scuri che par riflettano un po' l'azzurro dorato del cielo; guarda laggiù verso il

Voilà, il lui semblait être encore assis devant sa cabane à écouter le rossignol chanter là-bas parmi les aulnes : c'était comme la voix de la rivière, cette vague d'harmonie qui se répandait pour rafraîchir la nuit, si mélodieuse et déchirante que même les esprits nocturnes se réfugiaient sur la colline, immobiles, pour l'écouter. Efix se sentait emporté comme par un coup de vent : les souvenirs et les espoirs le soulevaient. Il attendait Giacinto, et Giacinto arrivait avec de fantastiques nouvelles : il avait trouvé un emploi, il avait respecté sa promesse d'être le réconfort des vieilles tantes. Et don Predu avait demandé Noemi en mariage... »

114 « Ah, si elle y parvenait ! Elle se vengerait ainsi de Grixenda, qui avait pris l'étranger pour elle seule. »

115 « Tant mieux ! Il pouvait ainsi se libérer d'une partie du fardeau qui l'écrasait, la plus honteuse : le silence. »

116 « Plus de boisson, plus de vices ! Depuis deux mois il jeûnait et parfois, lorsqu'il avait soif, il ne buvait pas par pénitence. »

Castello, poi d'improvviso solleva le palpebre pesanti e si scuote tutta agitando le braccia. Pare una rondine che sta per spiccare il volo. Scende, va al pozzo, inaffia i fiori, e mentre il profumo dolce della violacciocca si mesce all'odore acre dell'euforbia, le prime stelle salgono sopra il Monte. Lia va a sedersi sull'altro della scala, con la mano sulla corda, gli occhi fissi nella penombra. (III)¹¹⁷

On peine à assigner ou non un statut énonciatif exact à ce passage au présent immédiatement précédé et immédiatement suivi par un verbe de pensée au passé (« ricordava più intensamente la fuga di Lia. [...] Noemi la ricordava sempre così »¹¹⁸). L'hésitation est bien moindre lorsque le passage au DIL n'est qu'un segment très bref, sorte de ponctuation de subjectivité dans le flux du récit : « Efix gli fece una smorfia alle spalle. Ah, ecco perché l'aveva preso! / "Perché, vagabondo? Era impegnato" »¹¹⁹ (*Canne al vento*, chap. V). De tels segments sont fréquents dans le récit et ne manquent pas de rappeler un peu Manzoni. Comme D'Annunzio, Deledda privilégie le DD sur le DIL lorsque l'émotion est la plus forte ; comme Manzoni, elle l'utilise pour alléger la syntaxe de sa phrase (voir Herczeg 1973 : 206). Pour ce qui est du DIL, il semble donc possible de placer Deledda entre ces deux écrivains, mais bien plus que du côté de Verga.

★

Au terme de ce chapitre, nous avons en main les cartes nécessaires pour procéder à la comparaison des formes linguistiques et à la confrontation des enjeux stylistiques du DIL dans *L'Assommoir* et dans *I Malavoglia*. C'est à cette comparaison et à cette confrontation que sera consacrée la suite de la présente étude. Nous ne nous y engageons donc pas les mains vides. Nous avons d'abord pris acte de l'évidente proximité et de la gênante non-coïncidence entre les horizons esthétiques et littéraires du naturalisme d'Émile Zola et du vérisme de Giovanni Verga. Nous avons ensuite pris acte de la disponibilité de la forme indirecte libre tant en Italie qu'en France au

117 « Voici un coucher de soleil comme ça : le Mont blanc et vert franchit la maison, le ciel est tout doré. Lia est dans les pièces du haut et erre en silence ; elle regarde le balcon, pâle, vêtue de noir, ses cheveux sombres semblant refléter un peu le bleu doré du ciel ; elle regarde le château, puis soulève soudain ses lourdes paupières et tremble de tous ses membres en agitant les bras. On dirait une hirondelle sur le point de s'envoler. Elle descend, va au puits, arrose les fleurs, et tandis que le parfum doux de la giroflée se mêle à l'odeur âcre de l'euphorbe, les premières étoiles se lèvent au-dessus du mont. Lia va s'asseoir à l'autre bout de l'échelle, la main sur la corde, les yeux fixés dans la pénombre. »

118 « Elle se souvenait encore mieux de la fuite de Lia. [...] Noemi se souvenait d'elle toujours comme ça. »

119 « Efix lui fit une grimace dans son dos. Ah, voilà pourquoi il l'avait attrapé ! / "Pourquoi, vagabond ? Il était occupé", répondit-il. »

moment où les deux écrivains ont pris la plume ; elle jouit même dans les deux pays du prestige d'une sorte de modernité, mais elle n'en est pas au même stade de développement : en France, elle a déjà été bien illustrée, tandis que tout reste à faire en Italie.

Mais des questions demeurent : Pourquoi et comment expliquer qu'une sensibilité littéraire s'empare d'une forme langagière ? Pourquoi cette forme se voit-elle soudain sollicitée, alors qu'elle est attestée depuis des siècles ? Quel lien profond rendait inévitable la rencontre du naturalisme, du vérisme et de l'indirect libre ? Nous avons déjà esquissé des éléments de réponse, mais il nous faut encore regarder les choses de bien plus près, et ce n'est que dans la conclusion générale de la présente étude que nous poserons frontalement – en étudiant par exemple la réception et la traduction de chacun de ses deux romans dans le pays de l'autre – l'inévitable question de l'influence, quel que soit le sens que l'on souhaite donner à ce terme bien embarrassant.

Les formes du DIL, du système aux emplois

Pour analyser le DIL dans *L'Assommoir* et *I Malavoglia*, nous nous proposons de donner une vision précise et la plus complète possible des réalisations littéraires que chacun des deux auteurs a mises en œuvre pour faire émerger la voix d'un énonciateur tiers dans le récit. En appui de notre étude nous reproduirons naturellement de nombreux passages des deux romans. Nous l'avons dit, notre objectif est de comparer deux pratiques discursives, celle de Zola et celle de Verga, sous l'angle restreint de la mise en œuvre du DIL. Ce point de départ élémentaire, apparemment très simple et bien délimité, pose en fait des problèmes de méthode épineux avec lesquels il nous faudra composer. Arrêtons-nous ici sur deux points de méthode qui appelleront une vigilance de tous les instants.

Nous pensons tout d'abord au fait de confronter des énoncés qui sont les actualisations de deux systèmes idiomatiques différents. Si la langue est différente, les moyens dévolus à l'expression indirecte libre le seront également. Ainsi par exemple, il faudra se demander quelle est la structure qui, dans la prose italienne de Verga, correspond au pronom ON, si fréquent dans le DIL zolien, mais qui n'a pas d'équivalent clair en italien – la transposition pronominale par le recours à NOUS étant la solution la plus fréquente, notamment dans les traductions italiennes de *L'Assommoir*. Mais outre la prise en compte des formes canoniques du DIL propres à chaque langue, il conviendra également d'intégrer les spécificités variationnelles de chacune des langues : les moyens langagiers ne sont pas les mêmes en français et en italien (celui de la fin du XIX^e siècle) pour produire un effet d'oralité, un relâchement de registre ou un marquage de variation diatopique. Cela signifie que l'unité de la langue (et donc sa complexité) n'est pas identique dans les deux idiomes, notamment en raison de l'unification tardive de l'Italie. En d'autres termes, les sous-systèmes qui composent la langue dans sa structuration interne offrent des possibilités de variation dissemblables en français et en italien, ce qui implique aussi que les normes d'usage ne constituent pas des principes également instaurés dans les deux langues dans le dernier quart du XIX^e siècle. Nous devons en tenir compte dans la comparaison, car, bien que le DIL obéisse à des conditions énonciatives strictes, ses formes de réalisation en français et en italien ne sont assurément pas concordantes en tout point.

Autre impératif méthodologique : Zola publie *L'Assommoir* en feuilleton cinq ans avant la sortie du roman de Verga. L'ordre chronologique des parutions, les relations courtoises et respectueuses entre les auteurs qui se connaissaient (Verga avait probablement lu *L'Assommoir*) pourraient facilement laisser penser que Zola ait exercé une influence sur Verga. Or, il convient de ne pas durcir les relations de cause à effet (selon le principe *post hoc ergo propter hoc*) pour expliquer des similitudes ou des différences entre les pratiques des deux auteurs. Jusqu'à preuve du contraire, Verga n'a pas eu besoin de Zola pour composer son roman et lui donner un style¹. Cela revient à dire que la comparaison, même si elle est orientée de Zola à Verga, ne doit pas laisser penser que le premier a déterminé les formes narratives produites par le second. De fait, même si nous avons tendance à présenter Zola puis Verga lorsque nous procéderons à des comparaisons, il s'agira d'effectuer des confrontations qui, dans le principe, pourraient suivre des trajectoires bidirectionnelles : de Zola à Verga, comme de Verga à Zola, sans présumer aucun déterminisme génétique.

Dans la plupart de nos analyses, nous retiendrons prioritairement les séquences de DIL les mieux établies formellement et les plus clairement identifiables – sans pour autant nier qu'une part interprétative participe à leur sélection : décrocher la modalité de phrase du flux narratif pour l'attribuer à un personnage-énonciateur est, fondamentalement, un geste interprétatif qui repose sur une compréhension de l'énoncé, de son cotexte et de son contexte. Mais nous ne pourrions cependant pas ignorer certaines séquences qui s'avèrent plus problématiques et plus discutables quant à leur éventuel statut indirect libre. Ces séquences, en nombre relativement important (bien que difficilement quantifiables), présentent

1 La nouvelle *Rosso Malpelo*, parue dans la revue *Fanfulla* en 1878, vient en appui de cette observation : on y relève huit occurrences incontestables du DIL. Il faut cependant reconnaître que les séquences, qui émanent en principe de la parole du protagoniste ou des personnages (75 % des occurrences), ne développent pas les gammes énonciatives que nous examinerons plus loin. L'ouverture de la nouvelle, qui implique une instance collective de la même forme que dans l'incipit des *Malavoglia*, demeure, à notre avis, le seul indice d'un lien entre l'emploi de l'indirect libre dans la nouvelle et les *Malavoglia*. Dans *Rosso Malpelo*, le DIL apparaît comme un appareil syntaxique d'atténuation des formes directes de la représentation de la parole. En voici un exemple, dont nous marquons en italique la séquence en DIL : « *La vedova di Mastro Misciu era disperata di aver per figlio quel malarnese, come dicevano tutti, ed egli era ridotto veramente come quei cani, [ici, DDL] che a furia di buscarsi dei calci e delle sassate da questo e da quello, finiscono col mettersi la coda fra le gambe e scappare alla prima anima viva che vedono [...]* » — « *La veuve de Mastro Misciu était désespérée d'avoir comme fils ce malheureux-là, comme tout le monde le disait, et il était vraiment réduit comme ces chiens qui, [ici, DDL] à force de se faire donner des coups de pied et [de recevoir] des jets de pierre par n'importe qui, finissent par mettre leur queue entre leurs jambes et s'enfuir à la première personne qu'ils voient.* » (G. Verga, *Rosso Malpelo, Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 2017, p. 180).

des ambivalences qui procèdent précisément d'agencements stylistiques particuliers.

À un niveau global, nous distinguerons trois thématiques du DIL, que nous traiterons successivement :

- (1) les formes de désignation du sujet énonciateur,
- (2) l'expression de la temporalité
- (3) la prise en charge modale du discours.

Les unités formelles qui actualisent ces trois dimensions du DIL sont différemment distribuées dans l'énoncé ; de plus, elles reposent sur des principes de fonctionnement qui ne sont pas homogènes. En effet, rappelons-le, J. Authier-Revuz a montré que les traits caractéristiques du DIL se répartissent en deux groupes répondant à des fonctionnements discordants. Il y a les traits linguistiques relevant d'un premier niveau, appelé « couche primaire » par Authier-Revuz, et dont le comportement s'avère extrêmement contraint. Toutes les unités configurées à ce niveau trouvent, en DIL, un ancrage rigoureusement déterminé, mais non homogène. Ainsi la désignation du sujet de conscience et la référence temporelle exprimée par la flexion verbale (la désinence) dépendent, par principe, de l'énonciation représentante (par exemple la narration), alors que, par ailleurs (mais au même niveau de contrainte), la modalité d'énonciation est du ressort du locuteur représenté (par exemple le personnage). Ces principes fixent le régime de fonctionnement des unités du DIL au niveau de la couche primaire et sont, selon Authier-Revuz, spécifiques au DIL par le clivage de l'ancrage qu'ils instaurent (dépendant en partie de l'énonciation représentée, en partie de l'énonciation représentante). Mais la réalité du DIL ne réside pas uniquement dans ces composantes. Il existe d'autres formes, qui relèvent d'un second niveau (la « couche secondaire »), et qui ont pour caractéristiques d'être facultatives (elles ne sont pas actualisées dans tous les énoncés indirects libres), mais aussi fluctuantes dans leur ancrage (elles peuvent dépendre du locuteur citant comme du locuteur cité). Les indicateurs spatio-temporels et les subjectivèmes (interjection, lexique, etc.) appartiennent à ce niveau d'organisation. C'est dire que lorsque nous aborderons la problématique de la temporalité, il nous faudra soigneusement distinguer les désinences verbales des indicateurs, puisque ces unités relèvent de fonctionnements énonciatifs différents.

Notre travail, décliné en trois temps (désignation, temporalité, modalité d'énonciation), se veut foncièrement descriptif et consistera à parcourir de façon systématique les composantes linguistiques du DIL. L'enjeu de l'analyse ne consiste cependant pas à repérer, dans les deux romans de notre corpus, la réalisation des principes définitoires du DIL. Ce mode d'appréhension permettrait au mieux d'établir des distinctions (ce qui est en soi décisif sur le plan linguistique) entre les catégories de RDA (notam-

ment entre le DD, le DI et le DIL). Notre objectif final n'est pas d'ordre typologique, mais stylistique. Nous partons du principe que les formes du DIL, même au niveau le plus contraint, offrent des possibilités de variations formelles. Notre examen consiste donc, au-delà de la reconnaissance du dispositif indirect libre, de cerner, dans une dynamique contrastive, l'exploitation des potentialités variationnelles du système par Zola et par Verga.

2.1 La désignation et la transposition

2.1.1 La désignation par le pronom personnel

Pour ce qui concerne la désignation, les formes pronominales de troisième personne s'imposent avec force, tant chez Zola que chez Verga, et cela pour des raisons de structure narrative. Voici deux exemples où la désignation pronominale obéit pareillement au principe canonique de la transposition :

[Conversation entre Gervaise et Coupeau]

Et elle [Gervaise] l'interrogea sur son travail. *Il* travaillait toujours là, derrière le mur de l'octroi, au nouvel hôpital. Oh ! la besogne ne manquait pas, *il* ne quitterait certainement pas ce chantier de l'année. Il y en avait des mètres et des mètres de gouttières ! (*L'Assommoir*, X)

[Conversation entre Rosalina et Piedipapera]

La Zuppidda saltò su tutte le furie all'udire quello che le mandava a dire suor Mariangela con don Giammaria, e si mise sul ballatoio a gridare che lei non ne voleva roba degli altri, aprisse bene le orecchie la Santuzza! che se vedeva passare don Michele per la sua strada voleva cavargli gli occhi con la conocchia che teneva in mano, in barba alla pistola che portava sulla pancia, giacché *ella* non aveva paura né delle pistole né di nessuno, e *sua* figlia non l'avrebbe data a uno che si mangiava il pane del re e faceva lo sbirro, ed era nel peccato mortale colla Santuzza per giunta, glielo aveva detto don Giammaria sotto sigillo di confessione, ma *ella* se lo teneva nelle ciabatte, il sigillo della confessione, quando ci andava di mezzo la *sua* Barbara, – e ne disse tanti e tanti degli impropri, che la Longa e la cugina Anna dovettero chiudere la porta perché non udissero le ragazze; [...]. (*Malavoglia*, X)²

2 « La Zuppidda se fâcha lorsqu'elle entendit ce que lui envoyait dire sœur Mariangela avec don Giammaria, et elle sortit au balcon pour crier qu'elle ne voulait voler des biens à personne, et si elle voyait passer don Michele dans sa rue, qu'elle ouvre bien ses oreilles, la Santuzza ! que si elle avait l'intention de lui arracher les yeux avec la quenouille qu'elle tenait à la main, malgré le pistolet qu'il portait au ventre, parce qu'*elle*, *elle* n'avait peur ni des pistolets ni de personne, et elle ne donnerait pas sa fille à quelqu'un qui mangeait le pain du roi, c'était un mouchard, c'était quand même un pêcheur mortel avec la Santuzza, don Giammaria le lui avait dit sous le sceau de la confession, mais *elle* le gardait chez elle, le sceau de la confession, dès qu'il s'agissait de *sa* fille Barbara – elle proféra tant et tant d'insanités que la Longa

Comme les deux récits sont racontés à la troisième personne, sans implication d'un narrateur-témoin (intradiciégétique) qui se désignerait à la première personne (*je / io*), les formes pronominales de la désignation dans le DIL sont logiquement alignées sur le système narratif de base. Dans l'exemple de Zola, le pronom de troisième rang (*il travaillait ; il ne quitterait*) renvoie au sujet de conscience dont on représente la parole. Dans l'exemple de Verga, le système des pronoms du DIL fonctionne de manière analogue (giacché *ella* non aveva paura / *ella* se lo teneva nelle ciabatte), à cette seule différence que le pronom sujet ne doit pas nécessairement être réalisé en surface, puisque la langue italienne le garde le plus souvent implicite (nous reviendrons sur ce point). Mais outre le pronom personnel, on y trouve aussi certaines déclinaisons (*sua* figlia / *se lo teneva* / *la sua* Barbara) qui se donnent, là encore, à comprendre comme le résultat d'un ajustement de l'ancrage dans le système narratif. Ce genre de forme (adjectifs possessifs, pronoms réfléchis) ne manque naturellement pas d'apparaître dans le texte de Zola, de sorte qu'elles ne constituent aucunement une spécificité de l'un ou l'autre des deux auteurs.

Nous avons dit que l'alignement formel de la personne sur le régime narratif apparaît « logique »... Le point mérite tout de même d'être précisé, tant il est souvent mal compris. Il ne s'agit pas de penser cette *logique* comme un procédé de remplacement, selon lequel une forme de première personne céderait la place, dans le DIL, à une forme de troisième personne. Maintenons la dynamique propre à la *représentation*, à savoir que l'énonciation en DIL laisse concevoir (ou même imaginer) une énonciation autre. Cela veut dire que deux énonciations se trouvent impliquées dans le processus, l'une étant effective et observable (celle qui représente), l'autre de nature virtuelle et devant être construite par la pensée (celle qui est représentée). L'opération particulière qui est réalisée dans le cadre du DIL consiste donc, sur le plan référentiel, à aménager le dispositif d'ancrage de l'énonciation autre dans le système du récit. Reconnaître le DIL suppose ainsi de comprendre que certaines formes de troisième personne (pas toutes !) renvoient à un tiers qui a la particularité d'avoir occupé la position de sujet de parole ou de pensée. Une corrélation se construit ainsi par l'interprétation du DIL (donc sans impliquer un rapport de substitution automatique et donc sans impliquer non plus un quelconque DD) entre un pronom de troisième personne (représentant) et un pronom de première personne (représenté). Ce phénomène peut être rapproché de ce que certains appellent la « transposition », mais à la condition d'y voir un fait d'ordre cognitif, celui qui consiste à penser un système d'ancrage référentiel à travers celui, différemment configuré, du discours narratif qui le représente.

et la cousine Anna durent fermer leurs portes pour que leurs filles ne les entendent pas ; [...]. » (L'italique est nôtre.)

Le procédé de la transposition, tel que nous l'entendons, permet de comprendre que le système désignatif est, dans le principe, structurellement identique dans les deux œuvres que nous comparons : *il/elle* transpose *je* (un *je* virtuel, nous l'avons compris) comme *lui/lei* transpose *io*. Il est en effet logique que l'énonciateur soit désigné comme un personnage tiers conformément à sa saisie dans le récit. Mais cette structure de base, commune aux deux romans, n'épuise pas les possibilités du système. Rappelons que le DIL, à l'instar de toutes les formes de RDA, ne représente pas simplement des énoncés autres, de simples suites formelles, mais plutôt des énonciations. Cela veut dire que toutes les positions énonciatives susceptibles de se trouver engagées dans le discours autre (locuteur, allocutaire, délocuté) sont en principe représentées au moyen d'une forme de troisième ou sixième rang : IL(S) / ELLE(S). Considérer le dispositif linguistique dans toute son amplitude permet de cerner une première tendance divergente dans la pratique du DIL de Zola et Vega. On l'a dit, la troisième personne sert prioritairement, dans les deux textes, à signifier une première personne. Il arrive naturellement que le dispositif corresponde à un pluriel de manière à saisir l'énonciateur non pas dans son individualité stricte, mais en tant qu'il participe à une collectivité : dans ce cas, c'est une forme de sixième rang (ILS / ELLES) qui assume un sens transpositeur. Ce n'est cependant pas sur ce point (opposition du singulier et du pluriel) que la distinction se fait la plus nette. C'est un autre fait de variation, à notre sens plus fondamental dans la mesure où il engage le traitement d'une position énonciative de base, qui s'avère caractéristique. On le devine, nous voulons parler de la représentation par la troisième personne d'une position d'allocutaire : quand un IL/ELLE signifie un TU. Dans *L'Assommoir*, en ne tenant compte que des séquences de DIL les plus évidentes et les moins sujettes à interprétation (plus de 200 cas), nous avons relevé une trentaine de passages où un pronom personnel de troisième rang (il faut inclure ses déclinaisons ainsi que ses corrélats adjectivaux) transpose une instance en position d'allocutaire. En voici une illustration :

[Échange à la forge entre Gervaise et Goujet]

Et comme elle lui demandait si le poignet ne s'engourdissait pas à la fin de la journée, il eut un bon rire. Est-ce qu'*elle* le croyait une demoiselle ? Son poignet en avait vu de grises depuis quinze ans ; il était devenu en fer, tant il s'était frotté aux outils. D'ailleurs, *elle* avait raison : un monsieur qui n'aurait jamais forgé un rivet ni un boulon, et qui aurait voulu faire joujou avec son marteau de cinq livres, se serait collé une fameuse courbature au bout de deux heures. Ça n'avait l'air de rien, mais ça vous nettoyait souvent des gaillards solides en quelques années. (*L'Assommoir*, VI)

Les deux énoncés « est-ce qu'*elle* le croyait une demoiselle ? », « d'ailleurs, *elle* avait raison » représentent l'implication formelle de l'interlocutrice dans le discours représenté. Le pronom ELLE transpose – on peut l'ima-

giner (et même on *doit* l'imaginer, car c'est une condition d'une compréhension correcte de l'énoncé) – un VOUS de politesse. Il est d'ailleurs révélateur qu'au moment de recourir à un datif éthique, afin d'impliquer fictivement l'interlocutrice comme témoin, la deuxième personne résiste à la transposition alors que le régime indirect libre n'a pas cessé : « ça *vous* nettoyait souvent des gaillards solides ». Cela s'explique par le fait que le tour rhétorique est relativement figé, donc peu malléable ; mais aussi parce que la transposition dans un pronom datif aurait prêté à confusion : le datif LUI, qui ne manifeste aucune marque morphologique de genre et qui aurait effacé la position énonciative pertinente pour le discours représenté, aurait risqué de se prêter à une mauvaise interprétation en laissant penser qu'il tienne lieu d'un JE. On peut donc lire, dans le pronom de deuxième personne, une attestation de la transposition dont sont investies, dans le passage, les deux formes personnelles qui ne sont pas soumises au dispositif rhétorique du datif éthique.

Ce genre d'aménagement se trouve également chez Verga :

[Conversation entre padron 'Ntoni et Mena]

Allora padron 'Ntoni dopo averci pensato su un pezzo, col cuore stretto, si decise a parlare colla Mena di quel che doveva farsi oramai. *Ella* era giudiziosa come *sua* madre, e non c'era altri in casa per parlarne, di tanti che c'erano prima! (*I Malavoglia*, XII)³

La ponctuation exclamative incite à lire dans le discours « *Ella* era giudiziosa... » les éléments d'une énonciation qui a eu lieu dans la conscience du personnage (ce sont alors les calculs stratégiques qui le conduisent à sélectionner sa confidente), voire même qu'il a prononcés (ce sont, le cas échéant, les propos qu'il a tenu à Mena). En raison de l'interprétation indirecte libre, le pronom *ELLA* et le possessif *SUA* tiennent lieu de formes de l'interlocution. Verga pratique donc aussi la transposition des formes de l'allocation. En quoi réside la différence que nous annonçons ? Elle est double. D'une part, elle est d'ordre quantitatif. Que le dispositif soit attesté est une donnée maintenant acquise. Mais ce qui vaut sur le plan stylistique ce n'est pas tant l'attestation du fait que l'étendue de sa pratique. Sur ce point, nous constatons que les occurrences demeurent rares dans *I Malavoglia*. Nous n'avons repéré qu'une dizaine d'exemples clairement interprétables dans le roman, soit trois fois moins que chez Zola. Peut-être que l'étendue inégale des deux romans doit nous amener à relativiser cette proportion. Il est vrai que *I Malavoglia* est approximativement deux fois plus court que *L'Assommoir*. Mais plus pertinent que la taille globale du roman est le nombre de passages de DIL retenus. Nous avons dit avoir

3 « Alors padron 'Ntoni, après y avoir pensé quelque temps, le cœur serré, décida de parler avec la Mena de ce qu'il fallait faire désormais. *Elle* avait du bon sens comme sa mère, et il n'y avait personne d'autre à la maison pour en parler, parmi tant de gens qui demeuraient là un temps ! »

repéré plus de 200 séquences bien marquées de DIL chez Zola ; chez Verga, nous en avons compté plus de 150. Zola a donc réalisé trois fois plus de transpositions des formes d'adresse que Verga, alors que son roman contient un tiers de DIL en plus.

Une deuxième observation renforce l'idée d'une divergence des deux pratiques. Chez Zola, la plupart des formes d'allocution signifiées par transposition au moyen d'un pronom de troisième personne se déclinent au singulier (voir l'exemple cité plus haut). L'énonciation à reconstruire est celle d'un individu s'adressant à un autre individu. Chez Verga, la préférence va, à l'inverse, à la forme allocutive plurielle, ce qui montre le désir, de la part de l'auteur, de donner la voix à un NOUS pluriel, soit la communauté d'Aci Trezza. En effet, chez Zola les relations construites dans le DIL sont surtout inter-individuelles, alors que chez Verga, elles s'inscrivent dans des rapports collectifs (familles, corporations, etc.).

En définitive, on remarque, pour ce qui concerne le phénomène restreint de la transposition par le pronom, que Zola entreprend d'exploiter plus largement que ne le fait Verga les potentialités du système linguistique disponible. Gardons-nous cependant d'en tirer un jugement de valeur ! Il serait notamment beaucoup trop hâtif de déclarer que le DIL reçoit, chez Zola, des réalisations plus riches et variées que chez Verga. Avant toute conclusion de ce type, il conviendra d'examiner les autres lieux du système linguistique du DIL. Le point d'étude qui suit apporte d'ailleurs une nuance.

À propos de la désignation au moyen du pronom personnel, une distinction entre les systèmes du français et de l'italien doit maintenant être prise en considération. Tandis qu'en français l'explicitation du pronom personnel sujet est en principe obligatoire, elle ne l'est pas en italien. Et ce fait de variation (apparition / ellipse du pronom) se retrouve, en italien, dans les contextes de DIL. Il faut donc comprendre les enjeux de sens liés aux deux dispositifs dans le système de la transposition. Cette explication du principe doit tenir compte aussi des formes pronominales disponibles (car il y en a plusieurs) pour parvenir à caractériser stylistiquement la pratique de Verga en regard de celle de Zola.

Dans la langue italienne, le pronom sujet n'est pas nécessairement verbalisé dans la phrase. La désinence verbale suffit en règle générale à indiquer la personne grammaticale. Cette liberté d'aménagement, que l'on ne retrouve pas en français, est probablement due, en partie au moins, à la rareté des ambiguïtés dans les paradigmes verbaux de l'italien (mais elles sont fréquentes en français). Cela dit, il y a certains cotextes d'emploi (dans et hors du DIL) où, en italien aussi, le pronom doit être explicité. C'est précisément le cas lorsque le morphème verbal relève d'un paradigme ambigu, ce qui concerne surtout les auxiliaires (*essere*, *avere*) aux trois premières personnes du subjonctif présent et passé et aux deux premières personnes du subjonctif imparfait et plus-que-parfait (*Sembra che io abbia*

perso tempo, e che *lei* sia in vantaggio...). Le pronom est également requis lorsque le verbe n'est pas conjugué ou fait défaut, par exemple dans les structures dites « nominales » ou, plus justement, averbales : *pronom + infinitif* (« *Io, prendere lei in moglie? Non se ne parla proprio!* »), *pronom + adjectif* (« *Contenta lei, contenti tutti* ») *pronom + substantif* (« *Lui, presidente del partito! Sarebbe una catastrofe per il paese!* »)⁴. Dans de telles configurations, comme le verbe ne porte pas un morphème grammatical de personne, il est requis de spécifier l'aménagement actanciel par la verbalisation du pronom (qui n'endosse pas alors la fonction syntaxique de sujet, mais celle de contrôleur sémantique). D'autres raisons, toujours attachées à garantir la clarté de l'énoncé, peuvent favoriser l'emploi explicite du pronom : par exemple, l'usage concurrent et fortement contrastif d'un pronom sujet et d'un pronom objet, comme dans l'extrait suivant :

[Ntoni répond aux cogitations du pharmacien]

Ma, sangue della Madonna! una volta o l'altra voglio dargliela sul muso la sciabola, per fargli vedere che me ne infischio, *io!* (*I Malavoglia*, XIII)⁵

Le pronom de première personne n'est pas à proprement parler obligatoire, mais son emploi en postposition sert à focaliser l'agent sujet en distinction avec l'individu objet (*dargliela*).

Outre ces cas relativement contraints, les deux options se présentent au locuteur italien (explicitation ou ellipse). Mais poser l'effectivité d'un choix n'implique pas que l'option réalisée soit arbitraire ou sans effet. Opter pour l'explicitation du pronom sujet fait porter l'attention, avec une certaine insistance, sur le sujet lui-même. Si l'on admet que l'élimination du pronom sujet opère un soulignement du prédicat, élément en principe rhématique, chargé d'un haut degré d'informativité, son explicitation modifie la pondération de l'information au bénéfice du thème et, potentiellement, aménage un effet de point de vue.

Dans l'espace particulier de l'œuvre de Verga, et plus particulièrement dans le cadre des formes en DIL, nous faisons l'observation suivante : un tiers des cas (une soixantaine d'occurrences environ) réalisent discursivement le pronom sujet. Mais nuancions les faits. Le pronom exprimé transpose soit une forme qui remplit la fonction de sujet, soit un pronom disjoint. Verga se sert des trois pronoms *lui* (majorité des occurrences), *egli*, ainsi que de la forme archaïque *ei* (et cette valeur archaïque devait être ressentie comme telle à l'époque) pour désigner le sujet énonciateur.

4 Voir M. Palermo, *L'espressione del pronome personale soggetto nella storia dell'italiano*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 22 ; P. D'Achille, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, Roma, Bonacci, 1990, p. 274-279.

5 « Mais, sang de la Vierge Marie, une fois ou l'autre je veux lui donner un coup de sabre dans la figure, pour lui montrer que je m'en fous, *moi !* »

Voici un exemple de DIL pour chacun des pronoms :

[Conversation entre padron Fortunato et l'oncle Crocifisso]

Lo zio Crocifisso stava zitto e si grattava la testa. *Lui* non c'entrava più, se n'era lavate le mani. Ora era affare di Piedipapera; ma gli dispiaceva, in coscienza. (*I Malavoglia*, IX)⁶

[Don Franco s'adresse à la communauté]

Egli non aveva paura della sciabola e dell'aspersorio; e se ne infischia di don Michele, tanto che gli leggeva le corna quando la Signora non era alla finestra, e non poteva udire quello che si diceva nella spezieria. (*I Malavoglia*, X)⁷

[Conversation profuse entre l'oncle Crocifisso et Piedipapera]

Ei non sapeva nulla; sapeva soltanto che il sangue suo era nelle mani di Dio. E i ragazzi dei Malavoglia non osavano giocare sul ballatoio quando egli passava davanti alla porta di Piedipapera. (*I Malavoglia*, V)⁸

Dans ces passages, le pronom anaphorique transpose une même première personne, mais on constate qu'aux variations formelles (*egli / lui / ei*) s'attachent des nuances stylistiques.

Dans le premier extrait, *lui* est la forme désignative la moins marquée, la moins chargée de valeur rhétorique – mis à part, bien sûr, le fait même de l'explicitation du pronom.

Dans le deuxième, *egli* sert à fixer avec force la voix du personnage qui, par ses déclarations revendicatrices, cherche à afficher une posture d'autorité (toutefois mal assumée au vu des circonstances précédemment énoncées : « E sporgeva il capo fuori dall'uscio per vedere se ci fosse sua moglie alla finestra di sopra »⁹). La distinction entre *egli* et *lui* mérite une précision. On peut considérer aujourd'hui l'opposition entre *lui* et *egli / ei* comme un fait de variation diaphasique en italien, le premier constituant une forme standard, alors que les seconds apparaissent plus formels (avec une touche archaïsante pour *ei*). Il faut cependant recadrer et ajuster ces

6 « L'oncle Crocifisso se taisait et se grattait la tête. *Lui*, il n'y était plus pour rien, il s'en était lavé les mains. Maintenant, c'était l'affaire de Piedipapera ; mais il était désolé, en toute conscience. »

7 « *Lui*, il n'avait peur ni du sabre ni du goupillon ; et il s'en fichait de don Michele, au point qu'il dissertait sur ses cornes quand Madame n'était pas à la fenêtre, et ne pouvait pas entendre ce qu'on disait dans la pharmacie. ». Je remercie Sara Cigada pour la traduction de cet extrait.

8 « *Lui*, il ne savait rien ; il savait seulement que son sang à lui était dans les mains de Dieu. Et les enfants des Malavoglia n'osaient jouer au balcon lorsqu'il passait devant la porte de Piedipapera. »

9 « Et il sortait la tête de la porte pour voir si sa femme était à la fenêtre à l'étage du dessus. »

valeurs pour l'époque de Verga. L'usage de la forme *egli* en tant que *thème* de la phrase était courant et donc faiblement marqué (voire même complètement standardisé) par le fait qu'Alessandro Manzoni avait, dans la première moitié du siècle, conféré une valeur linguistique identique à *egli* et *lui*¹⁰. Avant quelques figures notoires du XIX^e siècle, la langue italienne distinguait de manière nette entre *egli*, réservé à la langue écrite ou à l'oral cultivé, et *lui* qui convenait à l'oral ordinaire (dimension diamésique). Aujourd'hui, selon les grammaires, la distinction est signalée au titre de nuance liée aux registres, mais l'usage des deux pronoms est attesté dans tous les contextes linguistiques (oral et écrit).

Dans le troisième extrait, *ei* s'inscrit dans un long passage où se succèdent les formes de RDA. D'abord du DIL, représentant les paroles de l'oncle Crocifisso « Ma *lui* non lo faceva perché era un cristiano col timore di Dio etc. »¹¹, à quoi succèdent, au paragraphe suivant, un autre DIL (« *Egli* andava a sfogarsi con Piedipapera, il quale l'aveva messo in quell'imbroglio, diceva agli altri »¹²), et finalement une réplique en DD immédiatement suivie du segment en DIL que nous citons (contenant le pronom *ei*). La complexité du passage, la présence de plusieurs séquences de RDA et l'usage des trois différents pronoms personnels (*lui*, *egli*, *ei*) nous

10 Selon G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti, Morfologia*, trad. ital. T. Franceschi, Torino, Einaudi, 1968, p.131-134, l'emploi de LUI au lieu de EGLI « si divulga nel Quattrocento (Pulci, Poliziano). I grammatici del XVI secolo (per esempio il Varchi) condannarono un tal uso di *lui*. Ma nel XIX secolo la vittoria di *lui* appare definitiva; nel rifacimento del suo romanzo, il Manzoni cambia *egli* stesso con *lui medesimo* (Folli, 266) » — « s'est répandu au XV^e siècle (Pulci, Poliziano). Les grammairiens du XVI^e siècle (par exemple Varchi) condamnent cet emploi de *lui*. Mais au XIX^e siècle, la victoire de *lui* semble définitive ; dans la réécriture de son roman, M. Manzoni emploie *lui-même* ». Ce que corrobore Luca Serianni dans « Le varianti fonomorfologiche dei "Promessi Sposi" 1840 nel quadro dell'italiano ottocentesco », *Saggi di storia linguistica italiana*, XII, Napoli, Morano, 1968, p. 39-41, en ajoutant qu'« una forte spinta all'accettazione di *lui*, *lei* come pronomi soggetto di 3^a persona è venuta dall'esempio del Manzoni, che nell'edizione definitiva dei *Promessi Sposi* abbandonò gran parte degli *egli*, *ella* usati in precedenza o con la semplice soppressione – secondando così la tendenza moderna ed un parco uso dei pronomi soggetto – o sostituendoli appunto con le forme già esistenti per l'obliquo » — « une accélération forte du recours systématique à *lui*, *lei* en tant que pronom sujet de la troisième personne vient de l'exemple de Manzoni, qui dans la version finale des *Fiancés* a abandonné la plupart des *lui*, *lei* précédemment utilisés ou en les supprimant simplement – suivant ainsi la tendance moderne d'un emploi modéré des pronoms sujets –, soit en les remplaçant par les formes déjà existantes pour le discours indirect. ». Voir aussi M. Dardano et P. Trifone, *La nuova grammatica della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1997, p. 234-238.

11 « Mais *lui*, il ne le faisait pas, car il était un chrétien craignant Dieu etc. »

12 « Et il allait se défouler sur Piedipapera / Pied-de-Cane, qui l'avait mis dans cet embrouillamini, disait-il aux autres. »

permettent de tirer une observation stylistique. Verga se sert des pronoms personnels sujets pour appuyer ici un effet d'hétérogénéité vocale centrée sur l'énonciation de l'oncle Crocifisso, à qui il associe par ailleurs une forte variation discursive par le recours à un lexique archaïsant, fortement marqué comme oral ou encore dialectal, ainsi qu'à des énonciations proverbiales (dont il n'est pas le seul adepte). Ces manières de parler travaillent à la construction d'une identité, celle de l'usurier en conflit avec les petits propriétaires (v. Luperini 2005 : 72). En effet, Verga développe, au moment de présenter l'oncle Crocifisso, une longue profusion des voix (deux pages au début du chapitre IV) dans laquelle il souligne son intérêt pécuniaire : « coll'interesse non c'è amicizia »¹³. Par son discours filandreur à multiples facettes, l'oncle Crocifisso s'exprime manifestement dans son état, comme celui qui cherche à répondre aux conditions normales de l'interaction, tout en voulant gagner la confiance de ses interlocuteurs dans le but de leur voler de l'argent ou encore de mettre la main sur la *Provvidenza* des Malavoglia...

La variation pronominale participe, sur un autre plan que celui du lexique, à renforcer la caractérisation stylistique de la parole, ce qui vaut ici comme une caractérisation psychologique et sociale du personnage. Le constat que nous faisons sur cet exemple particulier nous semble généralisable : l'usage varié des pronoms obéit souvent, chez Verga, à une volonté de distinguer les personnages en appuyant le contraste, première étape dans un processus de caractérisation et d'individuation du personnel romanesque, à quoi contribueront d'autres manières de parler propres à chacun.

Finalement, pour en revenir à la comparaison de Zola et Verga, on doit tenir compte de la grande richesse des formes pronominales sujet qui permettent, en italien, de désigner un tiers. Des effets de style assez fins sont ainsi produits par Verga, sans que l'on puisse trouver de trait correspondant chez Zola qui dispose, sur ce point, d'un paradigme moins fourni. Mais, par-delà la différence des systèmes linguistiques, un point de rencontre apparaît qui semble manifester une convergence d'intention. Bien souvent, Zola ne se contente pas de désigner l'énonciateur du DIL par le pronom personnel *il / elle* qu'impose le système, mais il recourt aussi, dans une structure où la désignation se fait redondante, au pronom disjoint (*lui, il...*) :

[Conversation entre Coupeau, Gervaise et Lantier]

Ils n'allaient pas faire les dindes, peut-être ! Le passé était le passé, n'est-ce pas ? Si on conservait de la rancune après des neuf ans et des dix ans, on finirait par ne plus voir personne. Non, non, il avait le cœur sur la main, *lui* ! D'abord, il savait à qui il avait affaire, à une brave femme et à un brave homme, à deux amis, quoi ! Il était tranquille, il connaissait leur honnêteté. (*L'Assommoir*, VIII)

13 « Si on a quelque intérêt, on n'a pas d'amitié. »

Ici en postposition à l'énoncé, en rappel ultime du thème par ailleurs exagérément répété (5 occ. de *il*), le pronom disjoint pointe doublement et donc emphatiquement le détenteur des qualités abondamment vantées. Dans ce genre de dispositif impliquant une duplication désignative, le pronom signifie, par transposition, la charge subjective d'un discours représenté fortement égocentré (*moi, je...*).

Mais évoquons encore, comme une remarque annexe, un tour qui apparaît plusieurs fois (une petite dizaine) chez Zola :

[Le forgeron Goujet s'entretient avec Coupeau]

— Hein ? mon vieux, te voilà recollé, dit-il un jour au convalescent. Je n'étais pas en peine, ta femme est le bon Dieu !

Lui, devait se marier. Du moins, sa mère avait trouvé une jeune fille très-convenable, une dentellière comme elle, qu'elle désirait vivement lui voir épouser. (*L'Assommoir*, IV)

Le pronom disjoint n'est pas accompagné du pronom sujet alors que le verbe est pourtant conjugué. Cet emploi entrave la reconstitution du discours représenté : « *Moi, je dois me marier... ». Une hypothèse explicative est que le pronom sujet (*il*) invite fortement à un repérage anaphorique qui pourrait s'avérer délicat en la circonstance : le pronom ne renvoie pas au dernier nom masculin (*le bon Dieu*), mais à l'instance qui énonce le DD. Le pronom disjoint permet de produire une rupture dans la chaîne anaphorique et d'optimiser les chances d'une actualisation référentielle correcte¹⁴.

On peut conclure de nos observations que, par des moyens formels différents, le DIL de Zola, enclin à la redondance pronominale (*lui, il...*), ménage dans une certaine mesure des effets similaires à ceux que produit Verga lorsqu'il renonce à l'ellipse – des nuances de registres intervenant en plus en italien. L'effet d'oralité subjective qu'invite à reconstruire par transposition le doublon pronominal est comparable, *mutatis mutandis*, à celui que génère le renoncement à l'ellipse pronominale que permet l'italien¹⁵. Dans un cas comme dans l'autre, le tour renforce, à condition de décoder la transposition, la subjectivité de l'énoncé. L'image qui en résulte est celle de deux auteurs qui composent avec les contraintes du système

14 J.-P. Davoine (1970) propose une autre explication du dispositif : selon lui, il s'agit d'un moyen servant à retranscrire une tournure orale.

15 Il est cependant important de préciser ici qu'une différence profonde de fonctionnement existe en DIL entre les configurations que nous avons rapprochées. En français, la structure *lui, il...* est symétrique de la forme qu'elle transpose (*moi, je*), de sorte qu'elle n'a aucune peine à signifier cette dernière. En italien, les pronoms de la troisième personne (*lui, egli, ei*) ne possèdent pas de correspondants systématiques en première personne. Cela veut dire que les formes du DIL portent des valeurs et des nuances que le discours représenté n'est en somme pas à même d'exprimer ; la représentation est, pourrait-on dire, plus riche que le représenté.

linguistique afin d'investir le DIL d'une charge énonciative d'autant plus manifeste qu'elle est oralisante et subjective.

2.1.2 Les formes de l'indéfini

Dans le récit hétérodiégétique, le pronom personnel de troisième rang est la forme la plus usuelle en français et en italien pour désigner, par transposition, le sujet de conscience (de même que son destinataire). Il en va d'ailleurs bien ainsi, on l'a dit, chez Zola comme chez Verga. Mais une autre forme ne doit pas être négligée dans la mesure où elle apparaît régulièrement chez les deux auteurs : il s'agit du pronom indéfini ON, auquel on peut faire correspondre, en italien, la structure réfléchie en SI + verbe, elle aussi porteuse d'une valeur indéfinie¹⁶. Parmi les expressions de l'indéfini, nous allons concentrer notre analyse sur les deux pronoms mentionnés, étant donné leur fréquence relativement importante.

Ces deux formes pronominales impliquent, dans leurs emplois hors DIL, des fonctionnements référentiels qu'il nous faut préciser, car cela permettra de comprendre leur intégration à des séquences indirectes libres. La plasticité référentielle de ON a souvent été décrite. Il est en effet connu que le spectre référentiel de ce pronom recouvre toutes les possibilités offertes par les pronoms personnels. Ainsi par exemple, pour les auteurs de la *Grammaire méthodique du français*, le pronom ON est « apte à fonctionner comme substitut de tous les autres pronoms personnels en rejetant leur référent dans l'anonymat » (Riegel *et al.* 2018 : 364). Nous sommes d'accord sur le principe, mais nous appelons tout de même à prendre garde, car la formulation pourrait être trompeuse. Il ne s'agit certainement pas de dire que, dans tous les contextes d'apparition d'un pronom personnel, il soit possible de remplacer ce dernier par ON – cela ne serait simplement pas vrai. Et il serait tout aussi malheureux de penser que lorsqu'une substitution semble acceptable, elle ne change rien au sens. Le pronom indéfini a des spécificités *sémantiques* liées en particulier à son étymologie (sujet non identifié), mais aussi des spécificités *opératoires* (par son mode d'actualisation référentielle) qu'il ne partage avec aucun autre pronom personnel. Cela veut dire que la substitution que mentionne la grammaire est d'ordre purement théorique et abstraite de tout contexte effectif de réalisation. Par conséquent, si un contexte particulier est envisagé, les possibilités de substitution se restreignent : *La Grande Grammaire du français* le confirme dans la mesure où elle spécifie des contextes (oral, générique, dialogue) favorisant des corrélations référentielles avec certains pronoms personnels (2021 : 1073sq.). Ces préventions nous incitent à reformuler la description grammaticale ainsi : ON peut, a priori, désigner un référent singulier ou pluriel, spécifique ou

16 D'autres pronoms intègrent la catégorie des indéfinis : personne / nessuno, quiconque / chiunque, etc.

abstrait, qui est susceptible d'occuper n'importe quelle position énonciative (locuteur, allocutaire ou délocuté). Ce pronom apparaît donc, par nature, particulièrement équivoque, de sorte que, en usage, ce sont les apports informationnels tirés du cotexte (en priorité du prédicat) qui aident éventuellement à le désambigüiser¹⁷.

En italien, le pronom indéfini, qui correspond à une structure syntaxique réfléchie en SI, se prête également à des utilisations variées. On lui reconnaît au moins deux fonctionnements de base conditionnant ses valeurs référentielles : SI peut faire l'objet d'une interprétation *réflexive* (ce que la structure réfléchie, et ce n'est pas un paradoxe, n'implique pas d'office) ou d'une interprétation *impersonnelle*. La différence est relevée par la plupart des grammaires universitaires. En ce qui concerne le SI indéfini, on distingue entre trois cas de figures différents :

- (1) SI indéfini *stricto sensu* : lorsque le pronom impersonnel prend la part du sujet indéfini, en présence de n'importe quel verbe intransitif, ou transitif actif (*si va?*) ;
- (2) indéfini dans une phrase passive (*spesso non si viene capiti*) ;
- (3) en présence de la structure complément d'objet + verbe transitif, où le complément d'objet devient le sujet du verbe dans une phrase apparemment passive (*si mangiano le mele*).

Telles sont les significations de base du pronom indéfini en français et en italien. Mais, il reste à considérer leur fonctionnement dans le DIL et, plus particulièrement, leur faculté à intégrer le système de la transposition. Le fait n'est objectivement pas évident. En effet, en ce qui concerne les pronoms personnels, la signification par transposition peut être rendue avec une certaine clarté par les correspondances qui sont établies entre les différents morphèmes du paradigme : par exemple, lorsque IL-ELLE / LUI-LEI transposent, respectivement, JE / IO. Rien de semblable avec le pronom indéfini qui, s'il doit être envisagé dans un dispositif de transposition, reste formellement le même : ON / SI présents dans le discours représentant transposent ON / SI (qui sont, rappelons-le, des projections sémantiques) dans le discours représenté. Est-il dès lors légitime de parler de transposition ? Nous le pensons, car l'apparition de l'indéfini en DIL requiert du lecteur / récepteur de rechercher, par interprétation, la valeur référentielle du pronom dans le discours représenté. L'indéfini du discours représentant constitue donc une forme assimilable (et assimilée) au système désignatif de la narration. Mais dans ce cadre indirect, il tient lieu de l'emploi discursif qui est censé être le sien dans le discours représenté et que l'interprète doit reconstituer imaginativement

17 Merci à Joël Zufferey pour les discussions sur le statut linguistique du pronom indéfini ON.

pour comprendre le sens de l'énoncé. Voici une illustration des principaux cas impliquant des instances de l'énonciation chez Zola et Verga :

[ON transposé réfère au locuteur : Coupeau parle]

Oh ! il savait ce qu'il savait. S'il avait eu l'air de ne pas entendre, dans le temps, c'était apparemment qu'il n'aimait pas les potins. Chacun connaît son chez soi et se gratte où ça le démange. Ça ne le démangeait pas, lui ; il ne pouvait pas se gratter, pour faire plaisir au monde. Eh bien ! et le sergent de ville, est-ce qu'il entendait ? Pourtant ça y était, cette fois ; *on* avait vu les amoureux, il ne s'agissait plus d'un cancan en l'air. (*L'Assommoir*, X)

[SI transposé réfère au locuteur : voix de 'Ntoni]

Povero diavolo per povero diavolo, preferiva godersi un po' di riposo, finché era giovane, e non abbaia la notte come il nonno. Il sole c'era lì per tutti, e l'ombra degli ulivi per mettersi al fresco, e la piazza per passeggiare, e gli scalini della chiesa per stare a chiacchierare, e lo stradone per veder passare la gente e sentir le notizie, e l'osteria per mangiare e bere cogli amici. Poi quando gli sbadigli vi rompevano le mascelle, *si* giocava alla mora, o a briscola ; e quando infine *si* aveva sonno, ci era lì la chiosa dove pascevano i montoni di compare Naso, per sdraiarsi a dormire il giorno, o la stalla di comare suor Mariangela quand'era notte. (*I Malavoglia*, XIII)¹⁸

Dans le premier exemple, le DIL met en scène la parole de Coupeau, ce dernier étant désigné, par transposition, au moyen du pronom IL dans les premières lignes du passage. Lorsque ON apparaît, il vaut pour un pronom du récit qui transpose le ON supposé appartenir au discours de Coupeau ; et dans ce statut, il est censé désigner le locuteur, comme le ferait un JE, mais en affaiblissant l'opération d'embranchement énonciatif.

Dans l'extrait de Verga, 'Ntoni défend sa cause ; il explique ses choix. La collectivité des amis est bien sûr évoquée ; tous agissent de façon similaire. Il serait donc possible de rapprocher les deux indéfinis (sur le plan référentiel) de NOUS. Mais l'expérience personnelle du locuteur représenté semble prédominer, de sorte que JE occupe tout de même une place centrale dans l'économie du discours. Cette interprétation – car c'en est une ! – pourrait trouver une raison favorable dans la réplique de l'interlocuteur qui lance des reproches personnels ; les remontrances ne sont

18 « Pauvre diable pour pauvre diable, il préférerait profiter d'un peu de repos, tant qu'il était jeune, et il n'aboyait pas la nuit comme son grand-père. Le soleil était là pour tous, et l'ombre des oliviers pour se mettre au frais, et la place pour se promener, et les escaliers de l'église pour bavarder, et la grand-route pour voir passer les gens et apprendre des nouvelles, et l'auberge pour manger et boire avec ses amis. Puis, lorsque les bâillements vous cassent les mâchoires, *on* jouait à la mourre, ou à la brisque ; et lorsqu'enfin *on* avait sommeil, il y avait là l'enclos où les moutons de compère Naso passaient, pour s'allonger et dormir le jour, ou l'étable de commère sœur Mariangela quand il faisait nuit. »

pas collectives : « Che non ti vergogni di fare questa vita? gli disse alfine il nonno »¹⁹ (chap. XIII).

[ON transposé réfère au groupe auquel appartient le locuteur : un personnage non identifié donne son avis]

Madame Lorilleux, le cœur noyé à chaque goutte qui mouillait sa robe, proposa de se réfugier sous le Pont-Royal ; d'ailleurs, si *on* ne la suivait pas, elle menaçait d'y descendre toute seule. Et le cortège alla sous le Pont-Royal. *On* y était joliment bien. Par exemple, *on* pouvait appeler ça une idée chouette ! (*L'Assommoir*, III)

[SI transposé réfère au groupe de conversation auquel appartient le locuteur]

Padron 'Ntoni, e Alessi, e Mena, tutto quello che buscavano colla pesca, col telaio, al lavatoio, e con tutti gli altri mestieri, potevano metterlo da parte, per quella famosa barca di san Pietro, colla quale si guadagnava di rompersi le braccia tutti i giorni per un rotolo di pesce, o per la casa del nespolo, nella quale *si* sarebbe andati a crepare allegramente di fame! tanto lui un soldo non l'avrebbe voluto; povero diavolo per povero diavolo, preferiva godersi un po' di riposo, finché era giovane, e non abbaia la notte come il nonno. (*I Malavoglia*, XIII)²⁰

Plusieurs personnages participent à l'action et le pronom indéfini les désigne collectivement en intégrant l'instance qui parle ; en comparaison au pronom NOUS, le centrement énonciatif sur le locuteur s'estompe avec l'indéfini, comme si l'identité de la source n'était pas pertinente pour ce genre de propos lancés à la volée.

Dans l'exemple verghien, 'Ntoni s'en prend à ses interlocuteurs et à la vie qu'ils mènent. Mais lorsqu'il s'agit d'évoquer un destin famélique, tous sont impliqués, locuteur ('Ntoni) et allocutaires : « si sarebbe andati a crepare allegramente ». L'indéfini du discours représenté correspond donc, sur le plan référentiel, à un NOUS.

[ON transposé réfère aux allocutaires : Gervaise échange avec ses voisines de la Goutte-d'Or]

Oui, parole d'honneur ! c'était tout à fait ça ! Alors, les autres s'épatèrent : pas possible ! Un homme n'aurait pas duré trois heures à un commerce pareil. Eh bien ! elle le jurait sur ce qu'elle avait de plus sacré, Coupeau

19 « Eh bien, tu n'as pas honte de vivre cette vie ? lui dit finalement son grand-père. »

20 « Padron 'Ntoni, et Alessi, et Mena, tout ce qu'ils arrachaient à la pêche, avec le métier à tisser, à la buanderie, et avec tous les autres métiers, ils pouvaient le mettre de côté, pour cette fameuse barque de Saint-Pierre, avec laquelle on se cassait les bras tous les jours pour une poignée de poissons, ou pour la maison du néflier, où l'on serait allé joyeusement crever de faim ! de toute façon, lui, il n'aurait pas voulu d'un sou ; pauvre diable pour pauvre diable, il préférerait profiter d'un peu de repos, tant qu'il était jeune, et il n'aboyait pas la nuit comme son grand-père. »

durait depuis la veille, trente-six heures déjà. *On* pouvait aller y voir, d'ailleurs, si *on* ne la croyait pas. (*L'Assommoir*, XIII)

Dans une attitude démonstrative, Gervaise expose l'extraordinaire démen- ce de Coupeau. C'est une invitation à vérifier ses dires sur place, par l'expérience, qu'elle adresse finalement à son public incrédule. Nous n'avons cependant relevé, chez Verga, aucun exemple dans lequel SI dési- gnerait, dans le discours représenté, l'allocutaire du sujet de conscience.

Les exemples relativement clairs (sur le plan de la dénotation) que nous citons ne doivent pas faire illusion. Au vu du travail interprétatif que supposent les formes de l'indéfini dans le dispositif de la transposition, de nombreuses occurrences restent ambiguës à la lecture. Cela arrive lorsque les informations délivrées par le cotexte ne suffisent pas à cerner le référent impliqué (qu'il soit singulier ou générique). Dans notre analyse, nous retenons les cas les moins discutables pour appuyer nos conclusions sur des observables qui ne soient pas trop tributaires de l'interprétation. Par ce geste, nous ne voulons pas écarter les occurrences ambiguës comme s'il s'agissait de cas marginaux. Ils sont parfaitement légitimes et même prévus par le système (les pronoms ne sont-ils pas justement dits *indéfinis* !). On doit donc admettre que l'ambiguïté du pronom indéfini est un fait de signification positive, au même titre que peut l'être le renvoi à un référent bien identifiable. Notons aussi que notre choix méthodologique consistant à sélectionner les emplois les moins ambigus n'implique pas une restriction des possibilités référentielles. Dans nos deux textes, la plupart des positions énonciatives sont engagées par transposition de l'indéfini : on veut dire que le pronom indéfini réfère, tant chez Zola que chez Verga, à des entités qui assument, tour à tour, les fonctions énonciatives de locuteur, allocutaire et délocuté – rappelons tout de même que nous n'avons pas trouvé chez Verga de désignation de l'allocutaire sur ce mode, mais ce n'est pas une impossibilité du système linguistique. Pour disposer d'une vision d'ensemble, dressons un bref état des lieux chiffré.

Sur le plan quantitatif, une différence non négligeable apparaît entre les deux romans. Dans *L'Assommoir*, on compte une soixantaine de séquences de DIL qui contiennent au moins une occurrence de ON, alors que dans *I Malavoglia*, la structure indéfinie en SI intervient dans une quinzaine de passages. Le rapport de fréquence est du simple au quadruple. Ce constat chiffré peut être quelque peu relativisé si l'on élargit la palette des observables et que l'on inclut d'autres formes à valeur d'indéfini. Ainsi, chez Zola, on peut signaler 3 occurrences de personne, 2 de chacun et 1 de tout. Verga semble quant à lui très enclin à varier les moyens – il recourt 6 fois au pronom uno ; 4 fois à tutti, 2 fois à nessuno, 1 fois à chacune des formes suivantes : tanto, tanti, ciascuno et ognuno.

Mais on l'a dit, la variation ne s'arrête pas au choix du morphème, elle intervient également au niveau référentiel, de sorte que le bilan des usages doit encore être affiné. Zola désigne, au moyen de ON, 20 fois le

locuteur (équivalent référentiel de JE) ; 27 fois un ensemble d'individus dont 16 intègrent le locuteur (équivalent référentiel de NOUS), 4 les allocutaires (équivalent de VOUS), 3 des délocutés (équivalent référentiel de ILS / ELLES) ; à quoi l'on peut encore ajouter 3 cas d'adresse individuelle (TU / VOUS de politesse), 3 cas de renvois à un individu délocuté (IL / ELLE) et, finalement, quelques occurrences dont la référence est difficilement discernable.

En ce qui concerne Verga, la quinzaine de structures en SI correspondent à 4 désignations du locuteur (équivalent référentiel de JE), à 2 groupes d'individus impliquant le sujet (équivalent référentiel de NOUS), à quoi s'ajoutent une désignation d'un délocuté singulier et quelques occurrences problématiques pour lesquelles il est difficile de cerner le référent.

Si les emplois de l'indéfini ne sont pas pléthoriques chez Verga, la variation des formes utilisées et des valeurs référentielles dont elles sont porteuses apparaissent remarquables. À cet égard, les pratiques de Zola et Verga semblent comparables par l'abondance des moyens mis en œuvre. Mais sur un autre plan, une distinction transparait. Jusqu'à présent les réalisations de l'indéfini qui ont été prises en compte impliquent des référents spécifiques. Nous voulons dire par cette formulation que ce sont des entités particulières qui sont désignées, soit individuellement, soit collectivement ; mais dans le cas où un ensemble est concerné, il s'agit d'un groupe limité d'individus engagés dans la situation. Or, l'indéfini, en français comme en italien, est capable de renvoyer à un ensemble abstrait, c'est-à-dire à une collectivité indéterminée et potentiellement illimitée ou à un type privé d'actualisation spatio-temporelle. Ces caractéristiques dégagent la référence d'une inscription dans la situation particulière, même si leur évocation suppose, en termes de pertinence, un lien d'applicabilité à l'égard des agents et de l'action mise en scène. Voici un exemple tiré de chacun des romans :

[Madame Gaudron se plaint du repas de noces de Gervaise et Coupeau]

Toute la société, serrée autour de lui, l'entourait d'une rage de gestes, d'un glapissement de voix que la colère étranglait. Les femmes, surtout, sortaient de leur réserve, refusaient d'ajouter un centime. [...] Madame Gaudron se plaignait amèrement d'avoir été poussée au mauvais bout de la table, à côté de Mes-Bottes, qui n'avait pas montré le moindre égard. Enfin, ces parties tournaient toujours mal. Quand *on* voulait avoir du monde à son mariage, *on* invitait les personnes, parbleu ! (*L'Assommoir*, III)

[Conversation entre Barbara et 'Ntoni]

— Addio, comare Barbara! — rispose il poveraccio, e così ci mise una pietra su quel che era stato, e se ne tornò a remare come un galeotto, che già quella era una vera galera, dal lunedì al sabato, ed egli era stanco di rompersi l'anima per niente, perché quando non *si* ha nulla è inutile arrabbattarsi da mattina a sera, e non trovate un cane che vi voglia, per questo egli ne aveva le tasche piene di quella vita; preferiva piuttosto di non

far niente davvero, e starsene in letto a fare il malato, come quando era seccato del servizio militare, e il nonno poi non stava a cercare il pelo nell'uovo come il dottore della fregata. — Che hai? — gli domandava.

— Nulla ho. Ho che sono un povero diavolo.

— E che vuoi farci se sei un povero diavolo? Bisogna vivere come siamo nati. (*I Malavoglia*, IX)²¹

— Addio, comare Barbara! — rispose il poveraccio, e così ci mise una pietra su quel che era stato, e se ne tornò a remare come un galeotto, che già quella era una vera galera, dal lunedì al sabato, ed egli era stanco di rompersi l'anima per niente, perchè quando non si ha nulla è inutile arrabattarsi da mattina a sera, e non trovate un cane che vi voglia, per questo egli ne aveva le tasche piene di quella vita; preferiva piuttosto di non far niente davvero, e starsene in letto a fare il malato, come quando era seccato dal servizio militare, e il nonno poi non stava a cercare il pelo nell'uovo come il dottore della fregata. — Che hai? — gli domandava.

— Nulla ho. Ho che sono un povero diavolo.

— E che vuoi farci se sei un povero diavolo? Bisogna vivere come siamo nati.

Reproduction fac-similé de l'édition Treves, 1907, page 163. On voit que le passage du DD à l'incise *dicendi* est marqué comme en espagnol ou en anglais par un tiret de dialogue fermant.

Les deux exemples se ressemblent, mais ne sont pas en tous points identiques. Dans le premier passage (Zola), l'indéfini s'accompagne de verbes à l'imparfait (*voulait, invitait*), ce qui maintient l'idée d'une inscription temporelle, alors qu'il s'articule à un présent (*ha*) dans le second (Verga). Il s'agit certes toujours de signifier une vérité générale, mais les

21 « — Adieu, commère Barbara ! répondit le pauvre diable, et il mit ainsi une pierre sur tout ce qui s'était passé, et il retourna ramer comme un forçat, c'était vraiment une galère, du lundi au samedi, et il était fatigué de se casser l'âme pour rien, car quand on n'a rien, il est inutile de se débrouiller du matin au soir et de ne trouver aucun chien qui veuille de vous. C'est pourquoi il avait ras-le-bol de cette vie ; il préférait plutôt ne rien faire du tout et rester au lit en faisant le malade, comme lorsqu'il était écœuré du service militaire, et son grand-père ne cherchait pas la petite bête comme le médecin de la frégate. — Qu'as-tu ? lui demandait-il. / — Je n'ai rien. J'ai que je suis un pauvre diable. / — Et que veux-tu y faire si tu es un pauvre diable ? Il faut vivre comme on est né. »

nuances appliquées à la transposition verbo-temporelle produisent des conséquences au plan référentiel. Dans l'énoncé au présent générique, l'inscription temporelle est suspendue au profit d'une signification universelle (détemporalisée). Aussi, l'indéfini ne désigne pas, sur ce plan abstrait, une entité actualisée, mais un être potentiel, dépourvu d'identité singulière (un quiconque). Autrement dit, dans chaque cas, le personnage énonciateur lance, en cours de dialogue, des paroles qui prétendent à une validité générale afin de justifier son opinion : un reproche pour l'une, un aveu de désespoir pour l'autre. Mais dès lors qu'il est énoncé au présent, le propos gnomique se dégage des circonstances et gagne en autonomie, comme s'il était l'émanation d'une voix supplémentaire qui venait en soutien. Cette source qui assume une responsabilité énonciative se retrouve par ailleurs, dans le roman de Verga, sous-jacente à certaines proférations plus ou moins autonomes des instances individuelles du roman. De par sa fonction de narrateur-témoin, elle a été rapprochée par la critique du cœur de la tragédie antique. Voici une autre de ses manifestations :

[Conversation entre Piedipapera et ses acolytes dans la pharmacie]

— Va bene, va bene, siamo intesi! — conchiuse Piedipapera, e andò davvero a parlarne con padron Cipolla, nella spezieria, dove don Silvestro era riuscito a tirarli un'altra volta, lui, massaro Filippo e qualche altro pesce grosso, per discorrere degli affari del comune, che infine erano denari loro, ed è una minchioneria non contare per nulla nel paese quando *si* è ricchi, e le tasse *si* pagano peggio degli altri. — Voi che siete tanto ricco, potreste dargli del pane a quel poveraccio di padron 'Ntoni, — soggiungeva Piedipapera. (*I Malavoglia*, XII)²²

Don Silvestro est l'énonciateur représenté par le DIL. On remarque deux occurrences de l'indéfini qui prennent place à nouveau dans un énoncé gnomique. Le discours au présent s'affiche comme la sanction légale d'une situation : « è una minchioneria... » Les formes de l'indéfini correspondent à une abstraction démultipliable (« quando *si* è... »), un type virtuel et susceptible d'être incarné par différentes figures de l'histoire. À nouveau, l'indéfini couplé au temps verbal favorise l'émancipation d'une voix chorale à travers laquelle s'énoncent les personnages.

La voix chorale, qui est souvent présente dans le roman verghien, est une voix qui, en résonance (*polyphonique*, pourrait-on dire), ramasse et

22 « — Ça va, ça va, nous sommes d'accord ! conclut Piedipapera, et il alla vraiment en parler avec padron Cipolla, dans la pharmacie, où don Silvestro avait réussi à les rassembler une fois de plus, lui, le fermier Filippo et quelques autres gros bonnets, pour discuter des affaires de la commune, qui finalement étaient leur argent, et c'est une sottise de ne pas du tout compter dans le pays quand *on* est riche, *on* paye plus d'impôts que les autres. — Vous qui êtes si riches, vous pourriez donner du pain à ce pauvre padron 'Ntoni, ajouta Piedipapera. »

synthétise les voix de la société rurale et maritime d'Aci Trezza. Elle opère donc autrement que le ferait un narrateur, qui occuperait une position de surplomb et de maîtrise. L'indéfini, quand il a un sens générique, renforce la valeur proverbiale des passages en DIL, et cela non seulement en raison de la portée générale qui lui convient, mais aussi parce qu'il tend à faire perdre au discours son ancrage dans une énonciation strictement individuelle. En effet, la voix qui parle génériquement à l'indéfini est une voix synthétique qui se charge de la tradition et de l'histoire. Il s'agit donc d'une voix sans instance singulière qui l'incarne, mais avec tout de même, comme support dans le roman, une composante physique et idéologique. Cette technique, que Giacomo Devoto (1954) qualifie d'« impressionniste », sert à stratifier deux plans narratifs : le premier est celui de l'histoire racontée (la « diégèse » dirait Gérard Genette) et des agents qui s'y trouvent impliqués ; le deuxième est celui, plus abstrait, où intervient le chœur, qui s'insère dans la narration pour exprimer des jugements ou des anecdotes de la vie quotidienne, en particulier grâce à l'emploi du DIL (v. Spitzer 1956 : 38).

On peut en effet penser que, lorsque les formes de la généralité ne sont pas réalisées (par ex. le présent gnomique), la transposition engagée par le DIL joue un rôle dans ce système de stratification. La transposition contribue à effacer l'ancrage énonciatif singulier (le présent d'énonciation se donne possiblement à lire à travers un imparfait, JE à travers IL, etc.) sans forcément effacer toute inscription dans une chronologie ou une situation. Le dispositif convient ainsi, lorsque l'indéfini et une signification générale se conjuguent, à exprimer des propos qui oscillent entre des considérations circonstancielles et des lois. Du point de vue énonciatif, les formules indéfinies chez Verga viennent donc en support à la voix chorale : elles hissent cette dernière sur un plan général, tout en l'investissant des échos de la tradition et des mœurs du pays (la Sicile).

Si l'on compare maintenant les manières de procéder, Zola recourt préférentiellement à l'indéfini dans le DIL pour réunir plusieurs voix dans une collectivité (celle-ci pouvant donner lieu à des manifestations énonciatives peu unifiées et même cacophoniques). L'indéfini n'annule pas l'idée d'une multiplicité et sert ainsi à mettre en scène des groupes sociaux (les invités du mariage, les femmes de la blanchisserie, etc.). La différence entre les usages de l'indéfini réalisés par Zola et par Verga se situe donc dans le statut énonciatif de ce qu'il transpose. Chez Verga, le pronom semble porter une valeur générique plus forte au point de présenter la tradition comme une origine énonciative apte à configurer les discours, elle est ce par quoi on parle. Chez Zola, l'indéfini, plus particularisant, ne s'autonomise guère des groupes d'individus mis en scène ; il ressemble ainsi, dans son fonctionnement, soit à un NOUS collectif centré sur un JE inscrit dans l'action, soit à un *quiconque* parfaitement homologue avec l'un des protagonistes de l'énonciation représentée. Voici deux exemples qui illustrent cette divergence énonciative :

[Conversation entre M^{me} Boche et Gervaise]

Est-ce qu'*on* tapait sur un enfant comme sur un bœuf ? Il fallait manquer de cœur, être la dernière des dernières. Naturellement, M^{me} Boche répliqua. Lorsqu'*on* avait une saloperie de fille pareille, *on* la tenait sous clef. (*L'Assommoir*, V)

C'est Gervaise qui s'adresse à M^{me} Boche, après avoir compris qu'elle a battu Nana. La réplique de M^{me} Boche, toujours en DIL, recourt à l'indéfini qui soutient un principe. Mais la généricité peine à se dégager du particulier de la situation discutée par les personnages. La conjonction temporelle (*lorsque*) présente l'événement sous l'angle de ses occurrences plutôt que dans une pure abstraction ; la comparaison (*pareille*) articule la généralité au cas singulier de Nana de sorte que le mouvement de généralité procède par induction. Le maintien d'ingrédients particularisants, renforcé par l'imparfait qui transpose un présent énonciatif (et non gnomique), laisse comprendre que la généralité est en fait la projection d'un sujet qui parle dans ses dogmes.

[Voix de la narration]

Adesso tutto era cambiato, e quando uno se ne va dal paese, è meglio che non ci torni più, perché la strada stessa non sembrava più quella, dacché non c'era più quel passeggio per la Mangiacarrubbe, e don Silvestro non si faceva vedere nemmeno lui, aspettando che la Zuppidda cascasse coi suoi piedi, e lo zio Crocifisso s'era chiuso in casa a guardarsi la sua roba, o ad accapigliarsi colla Vespa, e persino non *si* udiva quistionar tanto nella spezieria, dacché don Franco aveva visto la giustizia nel mostaccio, ed ora andava a rincantucciarsi per leggere il giornale, e si sfogava a pestare nel mortaio tutto il giorno per passare il tempo. (*I Malavoglia*, XV)²³

Peu avant l'extrait cité, les mots de réconfort d'Alfio sont représentés, d'abord au DI puis au DIL ouvert par le déictique *adesso*. Mais un glissement s'opère avec l'indicatif présent (*va, torni*) qui semble transférer la responsabilité énonciative du personnage vers le chœur (interne au récit, mais externe à l'histoire). Les faits qui étaient couverts par le jugement d'un individu entrent dans un système évaluatif qui engage les croyances et les clichés de la communauté. Les imparfaits qui suivent (« sembrava, era... »), pris dans la logique générique, relatent moins des faits passés que des données (particulières) illustrant le principe (général) : la rétrospection

23 « Maintenant tout avait changé, et quand quelqu'un quitte le village, il vaut mieux ne pas y revenir, car la route elle-même ne semblait plus la même, puisqu'il n'y avait plus ce va-et-vient pour la Mangiacarrubbe, et don Silvestro ne se montrait plus lui-même, attendant que la Zuppidda tombe à ses pieds, et l'oncle Crocifisso s'était enfermé à la maison pour surveiller ses affaires ou se quereller avec la Vespa, et même *on* n'entendait plus tant de discussions à la pharmacie, puisque don Franco s'était heurté à la justice, et maintenant il se retirait pour lire le journal, passant ses journées à piler dans le mortier pour tuer le temps. »

signalée par le temps verbal convient à toutes les situations du même genre. On voit ainsi la narration se stratifier en niveaux énonciatifs auxquels correspondent des niveaux axiologiques.

Entre les deux exemples, on note une différence nette dans l'usage de l'indéfini : en support à une impression chorale, Verga utilise UNO et SI qui sont les moyens de figurer un personnage zéro (Ø) ; alors que Zola recourt à ON pour aménager l'idée d'une démultiplication des instances présentes dans la scène. Le statut ontologique de la référence générique n'est donc pas identique dans les deux configurations. La généricité se déploie, chez l'un, dans une relative autonomie, pour être appliquée évaluativement aux actions relatées dans le roman. Chez l'autre, le régime de généricité est une construction inductive, produite par des sujets fortement impliqués dans l'action (qu'ils soient identifiés ou non). On reconnaît, respectivement, l'économie du régime verghien qui développe une voix supplémentaire à la narration qui concorde avec la doxa de la communauté, et l'économie du régime zolien qui configure la généralité à partir du point de vue de ses personnages.

Dans un commentaire où il compare les deux usages du DIL, Leo Spitzer signale une différence que nous n'avons pas exprimée :

Il discorso indiretto «libero» o «corale» dei *Malavoglia*, bisogna notarlo, è anche diverso da quello di Zola, che pure era il maestro ineguagliato della descrizione di collettività [...]; lo scrittore si permette di «vivere» (*erleben*) i sentimenti di questi gruppi, di lasciare il lettore in sospenso in quanto alla realtà di quello che dicono i suoi «cori», ma l'*erlebte Rede* corale di Zola è riservato per certi momenti di effusione frenetica o isterica del popolo, in cui i limiti fra racconto oggettivo e parlato soggettivo vengono distrutti, non penetrano tutta la narrazione dell'autore. (Spitzer 1956 : 49)²⁴

Selon Spitzer, le DIL serait, chez Zola, plus sporadique, lié à des circonstances marquées par une intensité spéciale dans l'histoire racontée, alors qu'il serait généralisé chez Verga. Le constat, on doit le dire, n'est pas corroboré par le relevé quantitatif des indéfinis que nous avons donné plus haut et qui indique une tendance (et seulement une tendance, car tous les indéfinis n'entrent pas dans une énonciation chorale). On peut aussi le dire, notre sentiment de lecture ne rencontre pas l'avis de Spitzer. Notre désaccord peut s'expliquer : dès les mots suivant l'extrait cité, Spitzer illustre sa thèse et considère *Lourdes* (1894) comme le roman qui confirme

24 « Le discours indirect « libre » ou « choral » des *Malavoglia*, faut-il le noter, est également différent de celui de Zola, qui était pourtant le maître inégalé de la description des collectivités [...]; l'écrivain se permet de « vivre » (*erleben*) les sentiments de ces groupes, de laisser le lecteur en suspens quant à la réalité de ce que disent ses « chœurs » mais l'*erlebte Rede* corale de Zola est réservé à certains moments d'effusion frénétique ou hystérique du peuple, dans lesquels les limites entre récit objectif et discours subjectif sont détruites, ne pénétrant pas l'ensemble de la narration de l'auteur. »

son propos. Dans le cadre de ce récit, on comprend bien que le DIL se manifeste souvent lors de moments de ferveur ou d'émotion. Mais ce texte tardif, postérieur aux *Rougon-Macquart*, est-il le bon objet d'illustration ? Une chose est sûre, *L'Assommoir* n'aurait pas permis d'aboutir aux mêmes conclusions, tant le DIL se diffuse dans le récit une fois ce dernier lancé. On voudrait donc, s'il s'agit de caractériser la rencontre du DIL et de l'indéfini chez Verga, faire valoir une autre observation que la quantité des emplois. C'est, nous l'avons dit, le statut de l'énonciation générique dont la qualité diffère de celle qui est pratiquée dans le roman de Zola. C'est d'ailleurs pourquoi, à la différence de Spitzer, nous nous gardons de parler de voix chorale pour *L'Assommoir* et préférons réserver le terme pour le récit de Verga, où il semble parfois se charger d'une vision auctoriale (par exemple, dans les premières lignes du roman, les considérations sur le commerce des lupins semblent relever d'un discours de vérité qui se laisse aisément raccrocher à la pensée de l'auteur plutôt qu'à celle du narrateur de la fiction).

2.1.3 Les formes nominales

Dans les romans du ^{xix}^e siècle, et probablement de manière générale aussi, l'emploi d'une forme nominale pour désigner le sujet de conscience dans le DIL demeure assez peu fréquent. Une raison de cette rareté réside dans l'efficacité particulière du pronom personnel à fonctionner dans ce cadre. En effet, le pronom se coule à la perfection dans le système du récit, vu son ajustement morphologique au cotexte. Plus encore, cette adaptation donne à comprendre qu'il tient lieu d'un autre pronom, celui par lequel le sujet se désigne lui-même dans le discours représenté. À l'inverse, la logique de la transposition n'est pas applicable au substantif. Mais comprenons bien, affirmer que les occurrences nominales sont « rares » ne signifie pas qu'elles apparaissent à titre d'« exceptions ». C'est pourquoi une explication positive des usages nominaux nous semble non seulement légitime, mais requise pour en comprendre les enjeux spécifiques.

Dans un certain nombre de cas, la désignation par le nom (propre ou commun) est tout à fait utile, voire nécessaire. Voyons à quel égard. Les premières explications concernant le phénomène proviennent des théoriciens de première génération. Th. Kalepky fut le premier à se confronter au problème, d'abord de manière plutôt allusive (1899, in Philippe et Zufferey 2018 : 72), puis de façon plus frontale (1913, in Philippe et Zufferey 2018 : 148). L'explication n'a cependant pas convaincu son interlocuteur favori, Charles Bally, qui commenta le problème avec lucidité (1914, in Philippe et Zufferey 2018 : 176-177). Après quelques échanges tendus, les deux linguistes acceptèrent l'idée que le nom est possible dans certaines conditions. Osons maintenant un saut historique – ce à quoi nous autorise le manque de travaux sur la question : Ann Banfield donne suite au débat entre Kalepky et Bally en soulignant non seulement que le nom propre

peut désigner le sujet énonciateur du DIL – dans le cadre d'une conscience non réflexive – mais qu'il est même souhaitable dans certains contextes. Ce sont ces conditions qu'il nous faudra justement préciser. Pour ce qui est du nom commun, Banfield considère que son usage est impossible, thèse qui nous semble devoir être quelque peu nuancée. De fait, le nom commun se rencontre parfois, même s'il est plus rarement employé que le nom propre. On ne souscrira donc pas sans réserve à la thèse de l'impossibilité du recours au substantif.

En général, la faible fréquence des noms propres et communs (en comparaison au pronom personnel) dans les énoncés en DIL s'explique en raison de l'ancrage énonciatif : la présence d'un pronom laisse concevoir et peut-être même rend accessible, par le jeu de la transposition des personnes, la parole/pensée d'un personnage dans un contexte donné. De façon différente, vu l'absence de paradigme morphologique, le nom propre / commun doit, lorsqu'il désigne l'énonciateur, être interprétativement assimilable au discours représenté. Si l'intégration du nom au discours représenté s'impose avec un certain naturel à la lecture, le renoncement au pronom personnel ne posera pas de problème. Plus délicate est l'apparition d'un nom alors qu'il ne semble pas pouvoir appartenir à l'énoncé représenté, qu'il en constitue un corps étranger. Voici un exemple qu'illustre chacune de ces deux situations :

D'ailleurs, il se donnait à lui-même d'excellentes raisons. Il ne faut pas croire que les coquins ne s'estiment pas. Ils se rendent des comptes dans des monologues altiers, et ils le prennent de très haut. Comment ! cette Josiane lui avait fait l'aumône ! Elle avait émiétté sur lui, comme sur un mendiant, quelques liards de sa colossale richesse ! Elle l'avait rivé et cloué à une fonction inepte ! Si, *lui, Barkilphedro, presque homme d'église, capacité variée et profonde, personnage docte, ayant l'étoffe d'un révérend*, il avait pour emploi d'enregistrer des tessons bons à racler les pustules de Job, s'il passait sa vie dans un galetas de greffe [...] c'était la faute de cette Josiane ! (Hugo, *L'Homme qui rit*, II, i-9. Exemple cité par Gollut et Zufferey 2019)

Avant de s'expliquer, il [M. Bouchard] parla amèremment de Rougon, comme les autres. On ne pouvait plus lui rien demander, il n'était même pas poli ; et M. Bouchard tenait avant tout à la politesse. Puis, lorsqu'on lui demanda ce que Rougon lui avait fait, il finit par répondre : « Moi, je n'aime pas les injustices... » (Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, 1876, chap. XII, cité par Gollut et Zufferey 2019)

Ces deux extraits permettent de constater que la nomination du sujet de conscience est possible, mais aussi d'apprécier la convenance variable de la forme en contexte indirect libre. Tout en restant, momentanément, à l'intuition de lecture, on perçoit un usage plus apte à participer aux effets de l'indirect libre dans le passage d'Hugo que dans celui de Zola. Reste à comprendre pourquoi.

En accord avec Gollut et Zufferey qui ont traité systématiquement la question (2021, chap. V), on peut distinguer trois cas de figures qui répondent à deux raisons différentes de recourir à un nom en contexte de DIL :

(1) *Désignation emphatique*. Un nom propre ou commun se laisse interpréter comme étant la forme par laquelle le personnage s'est lui-même mis en scène dans le discours représenté : « Pour qui qu'on le prenait, lui, Camus ! » (Pergaud, *La Guerre des boutons*, 1912 ; cité par Authier-Revuz). C'est de ce dispositif que relève aussi l'exemple d'Hugo mentionné ci-dessus où la tournure *lui, Npr* vise à signifier la forme par laquelle le sujet s'est désigné lui-même. L'économie interprétative, soutenue par un élément transpositeur (le pronom LUI), invitent à construire l'expression du discours représenté : « Moi, Barkilphedro... » La figuration par l'indirect libre joue ainsi, en exploitant la veine mimétique, l'emphase que le sujet investit dans sa propre mise en scène.

(2) *Fonction désambiguïsante*. Lorsque le texte antérieur au DIL comporte plusieurs personnages de même genre (masculin ou féminin), la désignation pronominale en entrée de DIL risque de ne pas suffire à assurer la lisibilité du texte. Dans ce type de situation, le recours à un nom permet de lever toute ambiguïté référentielle. Le deuxième exemple *supra* illustre ce fait. Le nom (*M. Bouchard*) apparaît seul, sans accompagnement d'un pronom et désigne bien le sujet de conscience. Au vu du contenu sémantique prédiqué (*tenir à la politesse*), il serait certainement exagéré de dire que le nom est indispensable, et donc qu'un pronom serait irrecevable. Mais on trouve tout de même deux personnages dans l'histoire immédiate, tous deux viennent d'être désignés, de sorte qu'un pronom imposerait au lecteur la tâche de pondérer le sens (lequel n'est pas poli ? lequel tient à la politesse ?) afin de bien identifier les référents et de comprendre l'énoncé correctement. Le rôle du nom consiste donc ici à désambiguïser l'énoncé, à faciliter son décodage. Le caractère plus ou moins approprié de la forme nominale qui est ressenti à la lecture peut maintenant s'expliquer. La fonction du nom apparaît très différente dans les deux exemples étudiés : dans le texte d'Hugo, le nom s'inscrit dans la logique du DIL pour en renforcer l'effet mimétique, alors que dans celui de Zola, il clarifie les relations coréférentielles internes à l'énoncé sans contribuer au jeu énonciatif de la représentation.

On le comprend, la présence d'un nom répond à des considérations d'ordres fort différents, de sorte que tous les emplois ne produisent pas les mêmes effets : effet de voix et donc de style, rupture énonciative au service de la lisibilité textuelle, mais aussi, on ne l'a pas encore illustré, enjeu de signification (consonante ou dissonante) lorsqu'il s'agit d'un substantif. Les principes de l'analyse étant posés, on peut maintenant en venir à notre corpus avec un premier constat : tant Zola que Verga recourent à des formes nominales, mais ils le font l'un et l'autre, cela était attendu, avec parcimonie.

Dans *L'Assommoir*, Zola recourt quelquefois à des formes nominales pour désigner le sujet de conscience du DIL et il admet alors plutôt le nom propre (désormais, *Npr*) que le nom commun (*Ncm*). Cette préférence n'est pas surprenante, car le sémantisme lexical crée une objectivation forte, presque sur le mode du jugement, ce qui ne convient guère à la désignation du sujet par lui-même, ni à la fonction élémentaire de désambiguïsation intra-textuelle. Chez Zola, la désignation nominale apparaît d'abord dans des contextes polyphoniques où la focalisation rend la perspective d'un voire plusieurs personnages. Voyons, à partir des procédés rappelés ci-dessus, quelles sont les usages de nos deux auteurs en matière de noms propres et de noms communs. D'abord Zola.

(1) En ce qui concerne la désignation par un *Npr*, voici un premier exemple qui illustre le tour emphatique dont le personnage-énonciateur semble responsable :

[Conversation entre Bibi-la-Grillade et Bec-Salé]

Bec-Salé, dit Boit-sans-Soif, racontait qu'il y avait une commande pressée dans sa boîte. Oh ! le singe était coulant pour le quart d'heure ; on pouvait manquer à l'appel, il restait gentil, il devait s'estimer encore bien heureux quand on revenait. D'abord, il n'y avait pas de danger qu'un patron osât jamais flanquer dehors *Bec-Salé, dit Boit-sans-Soif*, parce qu'on n'en trouvait plus, des cadets de sa capacité. (*L'Assommoir*, VIII, cité par Gollut et Zufferey 2019)

Les personnages sont à table chez la mère Louis. Bec-Salé, dit Boit-sans-Soif est le sujet de parole représenté en DIL. L'autodésignation sert à exposer la perspective du personnage au moment où il opère une mise en scène démonstrative de lui-même. La fonction emphatique est particulièrement sensible en raison de l'appariement inaltéré du nom et du surnom qui tend à officialiser une réputation. Le tour convient au contenu prédicatif tout entier attaché à célébrer sa propre personne et ses compétences. La charge de subjectivité (*Oh ! le singe ; flanquer dehors ; on n'en trouvait plus*) fixe ces données dans un discours dont la prétention apologétique s'avère fortement assumée.

(2) Fonction désambiguïsante.

[Conversation entre Madame Boche et Gervaise]

Madame Boche était très maline sur ce chapitre, parce que Boche lui faisait passer au bleu des pièces de dix francs, des cachettes destinées à payer des lapins aux dames aimables de sa connaissance ; elle visitait les plus petits coins de ses vêtements, elle trouvait généralement la pièce qui manquait à l'appel dans la visière de la casquette, cousue entre le cuir et l'étoffe. Ah ! ce n'était pas le zingueur qui ouatait ses frusques avec de l'or ! Lui, se le mettait sous la chair. *Gervaise* ne pouvait pourtant pas prendre ses ciseaux et lui découdre la peau du ventre. (*L'Assommoir*, X)

La situation réunit Madame Boche et Gervaise. Toutes deux sont confrontées aux manières de leur mari. L'allusion au « zingueur » signale (discrètement) que le propos n'est pas de la responsabilité de Madame Boche, mais de Gervaise. Dans ces circonstances, le pronom « elle » en lieu et place du *Npr* risquerait de mal aiguiller le lecteur dans le repérage référentiel qu'il doit opérer : Gervaise ne fait pas l'objet d'une désignation dans le cotexte immédiat, au contraire de Madame Boche. La saillance de cette dernière dans l'environnement textuel apparaît dominante et pourrait donc forcer, de façon inadéquate, la reprise anaphorique, ce que le *Npr* suffit à empêcher.

Le *Ncm* sert encore plus rarement que le *Npr* à désigner l'énonciateur du DIL en raison de la force objectivante du sémantisme lexical. Examinons, à partir des deux fonctionnalités posées plus haut, les réalisations présentes dans *L'Assommoir*.

(3) Fonction emphatique.

[Conversation entre Gervaise et Madame Coupeau]

Quand *une femme* avait pour homme un soûlard, un saligaud qui vivait dans la pourriture, cette femme était bien excusable de chercher de la propreté ailleurs. (*L'Assommoir*, IX)

La référence du syntagme nominal *une femme* n'est pas spécifique, au sens où ce n'est pas un individu singulier qui est actualisé. En effet, le prédicat, essentiel dans la définition spécifique ou générique du référent (Charolles 2002 : 157), ne localise pas une entité dans un espace-temps. La valeur itérative, déclenchée par l'appariement d'une conjonction signifiant la fréquence (*quand*) et d'un temps imperfectif (l'imparfait transposant un présent), concourt à la construction d'un objet-type inscrit dans une logique distributive : *une femme quelconque*, pour adapter la formule de Michel Charolles, pouvant être incarnée par des individus variés. La candidate censée endosser prioritairement le rôle est bien sûr Gervaise, de sorte qu'on peut admettre que, même indirectement, elle est référentiellement impliquée. Si le tour est présenté dans la narration comme un stratagème rhétorique (« elle se défendit, par des raisons dites en général »), il n'est pas dénué d'une valeur emphatique qui résulte précisément du statut exemplaire que l'individu concerné, Gervaise, s'attribue. L'affectation est donc particulière dans la mesure où elle ne procède pas à l'exposition du soi dans sa stricte singularité.

(4) Fonction désambiguïsante.

[Conversation entre M^{me} Lerat et Nana]

Les conversations qu'elles avaient dans les rues toutes les deux, avec le fabricant de boutons derrière elles, l'échauffaient et lui donnaient plutôt l'envie de faire le saut. Oh ! *sa tante* comprenait le sentiment ; même le fabricant de boutons, ce monsieur âgé déjà et si convenable, l'attendrissait, car enfin le sentiment chez les personnes mûres a toujours des racines plus

profondes. Seulement, elle veillait. Oui, il lui passerait plutôt sur le corps avant d'arriver à la petite. (*L'Assommoir*, XI)

Le nom (*sa tante*) n'est certainement pas dénué de valeur emphatique, par le fait que la mise en scène de soi relativement à l'allocutaire (transpose *ta tante*) s'intègre parfaitement au ton lénifiant et protecteur du discours. Mais le substantif est également indispensable sur le plan textuel, où il permet de sélectionner au sein de la paire féminine le référent qui convient.

Prenons maintenant *I Malavoglia*.

(1) Nom propre, fonction emphatique.

[Conversation entre la Nunziata et Anna]

La Nunziata aiutava anche lei, e Alessi, col viso sudicio dal gran piangere che aveva fatto vedendo piangere la mamma, teneva a bada i piccini, perché non le stessero sempre fra i piedi, come una nidiata di pulcini, ché la *Nunziata* voleva averle libere le mani, lei. (*I Malavoglia*, IV)²⁵

La Nunziata se retrouve seule avec ses petits frères. Le passage en DIL rapporte les commentaires qui accompagnent, à des fins justificatives, les injonctions qu'elle lance. Le nom, potentiellement porteur de plusieurs effets de sens dans ce contexte, peut correspondre, notamment, à la position de responsabilité que le personnage est amené à assumer, l'autorité que la Nunziata incarne au sein de la fratrie. Il remplit aussi une fonction désambiguïsante par rapport à la figure de la mère. Reflet d'une attitude similaire, le pronom détaché *lei*, rejeté en fin de phrase, marque de manière emphatique la subjectivité de la locutrice.

(2) Fonction désambiguïsante.

[Voix d'Alfio Mosca]

Però *Alfio Mosca* non ci pensava nemmeno alla Vespa, e se ci aveva qualche duna per la testa, era piuttosto comare Mena di padron 'Ntoni, che la vedeva ogni giorno nel cortile o sul ballatoio, o allorché andava a governare le bestie nel pollaio, e se udiva chiocciare le due galline che le aveva regalato si sentiva una certa cosa dentro di sé, e gli sembrava che ci stesse lui in persona nel cortile del nespole, e se non fosse stato un povero carrettiere dal carro dell'asino, avrebbe voluto chiedere in moglie la Sant'Agata, e portarsela via nel carro dell'asino. (*I Malavoglia*, V)²⁶

25 « La Nunziata aidait, elle aussi, et Alessi, le visage sale à force de pleurer en voyant pleurer sa maman, gardait les petits enfants pour qu'ils ne soient pas constamment dans ses pattes, comme une nichée de poussins, car la Nunziata voulait avoir les mains libres. »

26 « Pourtant, *Alfio Mosca* ne pensait même pas à la Vespa, et s'il avait quelque femme en tête, c'était plutôt commère Mena de padron 'Ntoni, qu'il voyait chaque jour dans la cour ou sur le balcon, ou lorsqu'elle allait s'occuper des bêtes dans le poulailler, et s'il entendait les deux poules qu'elle lui avait offertes caqueter, il

Le long passage qui précède l'aveu lâché par Alfio Mosca à propos de son penchant amoureux pour la Vespa est géré par l'oncle Crocifisso. Ce dernier est installé, dans le mouvement du dialogue qu'il entretient avec la Vespa, comme sujet de conscience du DIL : « Ma lui non lo faceva perché era un cristiano col timore di Dio [...] »²⁷. L'alternance des sujets de parole représentés à l'indirect libre requiert, pour assurer la lisibilité textuelle, le recours au nom propre *Alfio Mosca*. En effet, si le pronom de troisième personne (*egli/lui*) apparaissait en tête de phrase, à la place du nom, il pointerait de façon problématique en direction du dernier énonciateur impliqué. Le nom écarte ce risque de mécompréhension.

Venons-en aux noms communs. Dans *I Malavoglia*, Verga se sert en plusieurs occasions de noms propres pour identifier la voix des sujets énonciateurs. Par contre, il n'utilise jamais de *Ncm* pour procéder à une désignation emphatique, désambiguïsante ou adaptée à un dispositif polyphonique. Nous voyons deux raisons principales à cette absence. En premier lieu, lorsque l'auteur opte pour une forme nominale plutôt que pour un pronom, il accorde sa préférence aux noms propres qui se chargent, dans l'univers représenté du petit village sicilien, d'une forte valeur symbolique et caractérisante²⁸. C'est par exemple le moyen de souligner la façon d'être ou de parler de tel personnage. Pensons à *Campana di legno* et à sa faible capacité d'écoute, *la Zuppidda* dont le nom est hérité de son arrière-grand-père qui s'était cassé une jambe (*I Malavoglia*, chap. IX), ou encore *la Vespa* qui évoque l'insecte = la guêpe par homonymie (v. Alfieri 1983). En second lieu, le pronom de troisième personne, qui transpose l'embrayeur JE, est le mode référentiel permettant la saisie la plus immédiate de soi, puisqu'il n'implique pas de truchement par un concept. Malgré le régime narratif hétérodiégétique, l'auteur trouve dans le pronom IL/ELLE les ressources qui maintiennent l'impression d'une subjectivité en exercice (JE est sous-jacent), celle du personnage. Les noms propres, quant à eux, ne déjouent pas catégoriquement cet effet dans la mesure où ils intègrent les pratiques orales / dialectales en usage dans la petite société d'Aci Trezza. Les répétitions des noms propres dans le discours direct en sont une forme d'attestation. Citons, à titre d'exemple, un passage en DD où le *Npr* de don Silvestro n'apparaît pas moins de trois fois dans un même cotexte :

ressentait quelque chose en lui, et il avait l'impression qu'il était là, en personne, dans la cour du néflier, et s'il n'avait pas été un pauvre charretier avec un chariot tiré par un âne, il aurait voulu demander la main de Sant'Agata en mariage et l'emmener avec lui dans son chariot. »

27 « Mais *lui*, il ne le faisait pas car il était un chrétien craignant Dieu [...] »

28 Pour l'onomastique verghienne, nous renvoyons à C. Cenini, *Nel nome dei Malavoglia: onomastica verghiana*, Padova, CLEUP, 2020.

[Conversation entre Peppi Naso, Piedipapera et don Franco]

— Questa l'ha vinta comare Venera contro *don Silvestro*; è un gran colpo per *don Silvestro*, ed è meglio che se ne vada dal paese. Già i forestieri, frustali! e qui non ci hanno messo mai radici i forestieri. Con padron Cipolla non ardirà mettercisi a tu per tu *don Silvestro*. (*I Malavoglia*, XV)²⁹

Après avoir examiné les deux auteurs tour à tour, il est maintenant possible de les confronter afin de dégager leurs principales convergences et différences. Zola et Verga ont en partage la tendance à recourir au *Npr* pour désigner le sujet de conscience. Sans vouloir exagérer le nombre d'occurrences présentes dans notre corpus (une dizaine de *Npr* et quelques *Ncm* chez Zola ; une quinzaine de *Npr* chez Verga), il faut le mettre en regard de la majorité des auteurs qui connaissent le DIL et le réalisent sans jamais recourir au nom. Certes, l'usage du nom peut être, en certaines circonstances, commandé par des impératifs qui ne relèvent pas du fonctionnement interne au DIL (le processus de désambiguïsation textuel). Mais les cas de désignation emphatique ne sont pas moins nombreux et apparaissent caractéristiques d'une manière de gérer le DIL dans l'un de ses aspects. Que ce soit en comparaison externe (les usages des autres auteurs) ou interne (l'absence de noms communs appliqués à l'énonciateur), le *Npr* semble être perçu, par Zola et Verga, comme un moyen rhétorique efficace de diversifier le système de la désignation tout en maintenant vivace la subjectivité du discours, voire même en la renforçant. Le *Npr* opère donc dans les deux romans comme ressort voué à manifester le parler oralisant et populaire dans la narration.

À considérer maintenant les divergences entre les deux romans, on note l'attachement exclusif de Verga au *Npr*, alors que Zola recourt ponctuellement au *Ncm*. Ne gonflons pas la différence au point d'en faire un enjeu poétique. Mais une exploitation de cette différence peut être néanmoins tentée. On peut rappeler, en appréhendant les phénomènes de très haut, que le système syntaxique du français impose l'explicitation du sujet grammatical, alors que l'italien permet de ne pas l'actualiser tout en conférant une charge de subjectivité importante à l'énoncé ; la désinence verbale, porteuse d'une signification de la personne, suffit alors à saturer la syntaxe de la phrase. En italien, l'implication du nom suppose donc, à titre de première condition, d'opter pour une forme d'explicitation du sujet qui ne s'impose pas.

Une autre différence – peut-être serait-il plus prudent de parler de nuance – réside dans la manière d'actualiser les noms par les deux auteurs. Que ce soit en fonction emphatique ou désambiguïsante, Verga n'hésite pas à

29 « ô Celle-ci, commère Venera l'a remportée contre *don Silvestro* ; c'est un coup dur pour *don Silvestro*, et il vaudrait mieux qu'il quitte le village. Eh bien, les étrangers, fouettez-les ! et ici, les étrangers n'ont jamais réussi à s'enraciner. Avec padron Cipolla il n'osera pas affronter la situation en face à face, *don Silvestro*. »

répéter les noms successivement et à les décliner dans leur intégralité. Cette façon répond certainement au besoin d'associer et de distinguer les individus d'une même famille. Mais il y a aussi le souci de rendre les coutumes langagières dans leurs particularités régionales (qu'elles soient authentiques ou imaginaires) et ainsi de saisir les habitudes, notamment langagières, de l'intérieur, sans surplomb, dans une appréhension qui laisserait croire à une posture émique.

Chez Zola, la répétition des noms dans leur intégralité est également parfois réalisée. Mais elle ne concerne guère les protagonistes du récit. Ce sont surtout les figures secondaires qui reçoivent ce traitement. Pensons à *Bec-Salé*, dit *Boit-sans-Soif* répété coup sur coup (voir *supra*). Cela voudrait dire que l'usage zolien du nom est au service d'un contraste, interne au roman, entre des sous-groupes qui appartiennent au même univers social (au même « milieu »), mais qui reçoivent tout de même des traitements spécifiques. Chez Verga, où l'attention à la particularité régionale et dialectale occupe une place plus importante, la caractérisation langagière des personnages est plus homogène, plus systématiquement appliquée.

Ces attitudes narratives, qui modulent variablement le rapport mimétique aux parlers non standards, induisent certainement, sur le plan général des deux romans, des effets esthétiques inégaux. Dans *I Malavoglia*, la voix narrative, même si elle n'est pas incarnée par une figure individuelle, s'inscrit dans l'univers raconté, elle coexiste avec les membres de la communauté en assumant une posture de témoin. Dans *L'Assommoir*, la narration adhère aussi à l'univers représenté, mais de manière inconsistante. Il lui arrive parfois de se détacher du monde romanesque en instaurant un rapport plus objectif (surtout quand il est question des protagonistes), alors que l'immersion apparaît plus radicale dans des scènes a priori anecdotiques, non centrales (qui engagent des personnages plutôt secondaires). Mais l'objectivation zolienne n'atteint cependant pas le point d'un jugement critique – l'auteur, très affirmatif sur ce point, n'en voulait pas. Le *Npr* et ses usages en DIL, sans être la clé unique de ces effets contrastés, en constitue un aspect révélateur.

2.2 La transposition des formes temporelles

2.2.1 Les temps verbaux

En complément à la problématique de la désignation, une autre composante référentielle, fondamentale à tout énoncé, intervient au premier plan du fonctionnement indirect libre, les temps verbaux. En raison de leur système constitué en paradigme fermé et de leur statut nécessaire dans la phrase, Jacqueline Authier-Revuz situe les temps verbaux dans la couche primaire de son modèle de la RDA. Dans le cadre du DIL, des conditions relativement contraignantes (mais pas mécaniques !) s'imposent au fonctionnement verbo-temporel, que nous abordons à partir du principe

sémantique de la transposition. Afin de ne pas aborder le phénomène dans toute l'extension des possibles, contentons-nous de le saisir dans l'optique plus restreinte de son application à notre corpus. Le récit, dans nos deux romans, est configuré sur un mode débrayé, tant au plan de la personne qu'à celui du temps verbal. Cela implique que, en régime indirect libre, les formes usitées pour représenter les paroles ou pensées du personnage soient celles qui correspondent à l'énonciation historique, telle que l'a définie Émile Benveniste.

Selon la théorie du linguiste de l'énonciation, les formes qui servent à déployer une temporalité sans rattachement fonctionnel au moment de l'énonciation sont principalement le passé simple, l'imparfait, le plus-que-parfait et le conditionnel³⁰. Ces temps sont les moyens que la langue met à disposition pour signifier, dans le récit débrayé, la parole des personnages à l'indirect libre. Une nuance doit cependant être apportée : le passé simple « ne peut pas actualiser un procès énoncé par une instance autre que le narrateur » (Bres 2018 : 59) ; en raison de sa valeur aspectuelle perfective, il ne parvient pas à transposer le présent, rôle qui revient de droit à l'imparfait. C'est donc ce temps-ci qui permet de représenter, dans le récit débrayé, la simultanéité qui, pour le personnage, se définit relativement à sa propre énonciation. Un exemple :

Alors, l'étrange petite créature entrait dans ses fureurs. Qu'est-ce qu'il *avait* donc dans les veines ?... Est-ce que ça n'allait pas finir, allons ?... « Gare si un coup je m'en mêle !... » (Daudet, *Numa Roumestan*, 1881, chap. VII)

L'imparfait souligné renvoie au même moment que l'énonciation représentée par ailleurs en discours direct dans l'exemple. Cette possible concordance temporelle est le résultat de la transposition qui s'applique à l'imparfait du DIL et pas au DD – ce dernier ayant pour fonction de représenter l'énonciation en tant que telle.

D'autres temps sont nécessaires pour déployer, selon la même logique transpositive, une temporalité dans le système narratif. Le conditionnel, dans sa valeur temporelle (et donc non modale), signale la postériorité que le futur instaure par rapport à l'actualité du personnage :

Et Rosalie la grondait doucement. Hortense n'était pas malade, voyons ; le médecin le disait bien. Ce voyage *serait* une simple distraction. (chap. X)

Le conditionnel donne à comprendre, dans le système narratif, le projet que Rosalie évoque comme un voyage prochain, à venir. La perspective temporelle du personnage est ainsi configurée selon un ordre « naturel » purement logique.

Enfin, le plus-que-parfait permet de référer narrativement à un temps que le personnage envisage comme son passé :

30 Les tiroirs dépendants du passé simple peuvent également se déployer dans un système embrayé (autour du passé composé).

Roumestan s'étonnait : « Drôle de petite femme ! » Où *avait-elle pris* tout ce qu'elle disait là ? Il n'en revenait pas qu'elle fût si forte. (chap. III)

En principe, le plus-que-parfait (désormais PQP) « situe les procès par rapport à un repère temporel passé » (Riegel et *al.*, 2018 : 547). En tant que forme de l'antériorité, il tient lieu, dans le DIL des deux romans, d'un passé composé lié à l'actualité du sujet représenté.

Une traversée des deux romans montre une différence quantitative dans l'exploitation de ces formes de base du DIL. Pour ce qui est du PQP, on constate qu'il est, chez Zola, moins fréquent que les séquences de DIL composées de COND à valeur temporelle : à considérer ces deux seules formes, on note que 40 % des cas relèvent du PQP (donc 60 % du COND). En revanche, chez Verga, les DIL au PQP représentent 70 % (contre 30 % de COND temporel). Cette tendance inverse dans l'aménagement (d'une partie) des temps verbaux ne va pas sans révéler un contraste entre les univers romanesques. Zola manifeste une inclination pour une perspective orientée vers la postériorité, alors que Verga, en sens inverse, dirige préférentiellement la perspective en direction de l'antériorité lorsqu'il s'agit de figurer le point de vue des personnages. Ce constat chiffré nous incite à considérer les réalisations du PQP dans *I Malavoglia*, puis le COND dans *L'Assommoir*.

2.2.1.1 Le plus-que-parfait dans *I Malavoglia*

Du point de vue numérique, nous avons retenu 40 séquences de DIL contenant du PQP. Parmi ces occurrences, 9 transposent la voix de 'Ntoni, 6 la voix chorale et 5 celle de l'oncle Crocifisso. Que ces trois figures soient principalement impliquées dans l'usage du PQP n'est pas dû au hasard. En effet, le PQP, dans le cadre du DIL des *Malavoglia*, permet généralement de faire parler les personnages de leur passé et de manifester ainsi le rapport qu'ils entretiennent avec l'histoire de la communauté, de dévoiler la manière selon laquelle ils comprennent que cette histoire pèse sur *l'ici et maintenant* de leur situation.

En ce qui concerne 'Ntoni, il s'agit d'un personnage qui entretient un rapport conflictuel avec le passé. Quand le PQP représente son point de vue et sa voix, il évoque surtout son passé antérieur à l'expérience militaire, c'est-à-dire le temps où sa famille bénéficiait d'une réputation sans tache, source d'amertume pour son présent. Dans la dernière séquence du roman, il regrette de devoir abandonner la maison familiale, comme l'impose la tradition de l'honneur (« ma adesso, a lui che gli *era bastato* l'animo di lasciarla [la casa del nespolo] e di dare una coltellata a don Michele »³¹, chap. XV) : le regret est donc la forme de résurgence du passé dans l'actualité du personnage. 'Ntoni mentionne les deux forfaits qui affectent sa

31 « Mais maintenant, à lui, *lui à qui suffisaient* de la quitter [la maison du néflier] et de poignarder Don Michele. »

famille – l'abandon de la maison et le coup de couteau qui lui a personnellement coûté la prison. La remontée dans le passé lui fait retrouver les causes de ses douleurs présentes, ce qui va jusqu'à motiver son choix désespéré d'abandonner définitivement la nouvelle famille qu'Alessi et la Mena entreprennent de reconstruire. Bien qu'il réfère à des états révolus en les détachant de toute actualité, qu'il reporte les événements dans une structure temporelle objective, le PQP demeure un moyen narratif servant à situer dans une ère révolue les motivations profondes qui résonnent dans l'actualité des personnages. On pourrait montrer pareillement, mais avec d'autres enjeux sémantiques, l'existence d'un rapport entre le passé historique à l'actualité dans le DIL de l'oncle Crocifisso.

Mais outre l'application du PQP à la représentation de la voix de tel ou tel personnage, la répartition de ce tiroir verbal dans le récit le fait apparaître dans son rôle spécifiant les rapports à la tradition et aux croyances sous-jacentes (1 à 3).

La présence du temps de l'antériorité au chapitre XII pour la voix de 'Ntoni nétonne guère : c'est à partir de ce chapitre que le personnage prend conscience des échecs auxquels il doit désormais faire face. Pour l'oncle Crocifisso, le temps de l'antériorité intervient lorsqu'il rappelle son adhésion à la tradition et aux valeurs communautaires. Quant au chœur, dans les premiers chapitres, il pose les antécédents historiques qui surdéterminent la vie de la société. Le renvoi au passé reçoit des motivations variées, mais, de manière générale (cependant pas de manière systématique pour ce qui concerne 'Ntoni), il est le signe d'une « colpa del "progresso" che ci travolge, della modernità che ci sradica », voire le défaut du progrès, la modernité impossible (v. Luperini 2019 : 68). Le temps de l'antériorité, régulièrement impliqué dans *I Malavoglia*, exprime l'enracinement de la communauté d'Acì Trezza dans un passé glorieux et révolu qui entrave la construction d'un futur. Ce schéma temporel définit la réalité des vaincus.

En effet, l'adhésion des personnages à l'histoire ne leur permet pas de tirer des leçons du passé qui conduirait alors leur évolution dans le futur. Il ne semble pas que le destin de la famille Malavoglia suive une progression, entre le premier chapitre (« *Un tempo i Malavoglia erano stati numerosi* »³²) et le dernier (« *Ora è tempo d'andarsene, perché fra poco comincerà a passar gente* »³³). Ces deux stases temporelles sanctionnent l'impossibilité du passé à fonctionner comme moteur de progrès ou comme soutien d'un élan vers le futur. 'Ntoni est le témoin exemplaire de la suspension de la dynamique temporelle. Et la prépondérance du PQP par rapport au COND constitue l'indice premier du renoncement dont fait l'objet, dans le roman de Verga, la perspective temporelle tournée vers l'avenir.

32 « *Autrefois, les Malavoglia avaient été aussi nombreux.* »

33 « *Maintenant, il est temps de s'en aller, puisque bientôt on va voir passer des gens.* »

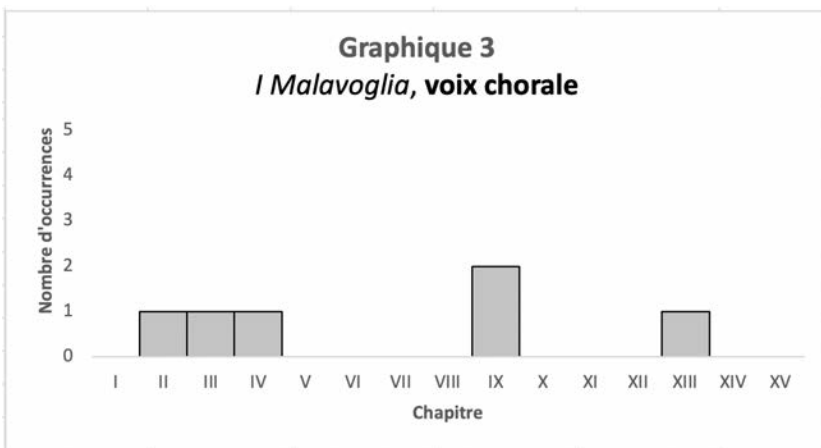
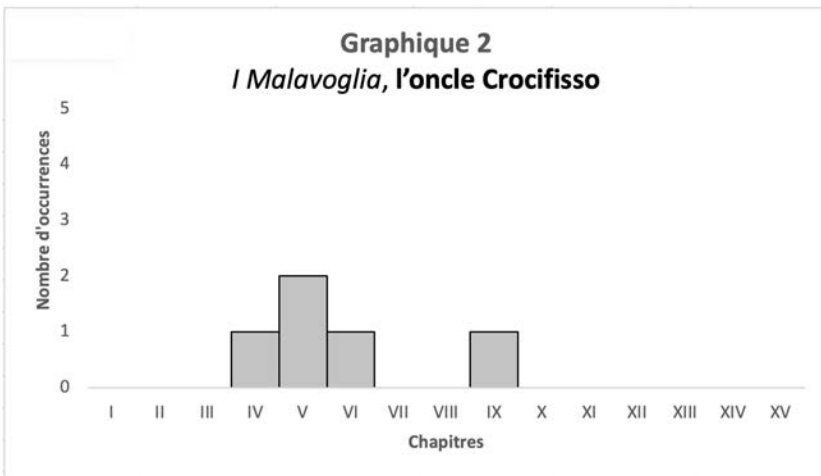
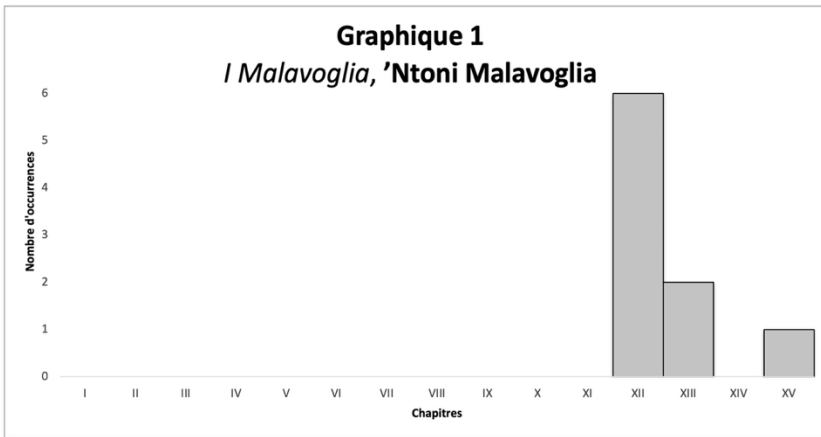


Fig. 1, 2, 3 – *I Malavoglia*. Le plus-que-parfait chez trois locuteurs.

Sur ce point, et bien que la dynamique narrative soit comparable dans les deux romans (avancée vers la déchéance), les options prises par Zola dans *L'Assommoir* apparaissent inverses : le conditionnel intervient avec une fréquence remarquable pour exprimer la postériorité telle que l'envisagent les personnages.

2.2.1.2 Le conditionnel à valeur temporelle dans *L'Assommoir*

Les grammaires s'accordent généralement à soutenir que le conditionnel temporel « peut exprimer un futur vu à partir d'un moment passé » (Riegel et al., 2018 : 555). Si la formule peut apparaître critiquable (la notion même de futur ne suppose-t-elle pas un ancrage dans le présent ?), on peut admettre le principe : nous dirions plutôt que le conditionnel (désormais COND), dans sa valeur temporelle, exprime une postériorité relativement à un repère non actuel. Plus précisément, le temps de la postériorité ne sert pas à énoncer le « jugement » d'un sujet sur un état de choses qu'il imagine, mais à définir l'« engagement » dans lequel le personnage se trouve objectivement impliqué (Azzopardi et Bres, 2011 : 61) relativement à un état de fait ultérieur. Le caractère objectif provient de l'ancrage requis par le COND qui, dans le DIL comme ailleurs, n'est pas rattaché à *l'ici et maintenant* d'une énonciation. Ainsi, lorsqu'il est inséré dans un récit au passé, le COND signifie une anticipation, par projection, dans le temps chronique (vs le temps subjectif). La proportion inverse entre antériorité et postériorité dans les deux romans révèle des attitudes d'esprit très spécifiques des personnages. Dans le roman zolien, le fonctionnement verbo-temporel se concentre sur la projection des paroles et des pensées dans un futur interprétable comme *l'ailleurs-plus tard* de la narration.

Parmi les 92 occurrences de DIL au conditionnel, 48 signifient un futur par transposition. Deux personnages sont principalement concernés par ces formes, Gervaise (28 cas) et Coupeau (9). Par rapport à la distribution des occurrences dans le récit, on remarque une concentration des représentations de Gervaise après le premier épisode de son enivrement (chap. X). En chiffres absolus, 11 cas viennent à partir de ce point de la narration.

Dès lors qu'on met la répartition des énoncés portant sur la postériorité en rapport avec l'économie narrative, on remarque que le dispositif intervient, pour Gervaise, aux passages clés de son histoire : au moment de prendre des décisions sur son activité et son futur pressentiment par rapport à l'alcool (chap. II) ; tout au long du festin des noces (chap. IV) ; dans les derniers instants de sa vie (chap. XII). Quant à Coupeau, le conditionnel de postériorité est appliqué à son discours lorsqu'il rassure Gervaise (chap. II), qu'il reproche à Nana sa conduite (chap. XI), ou encore dans son dernier délire (chap. XIII).

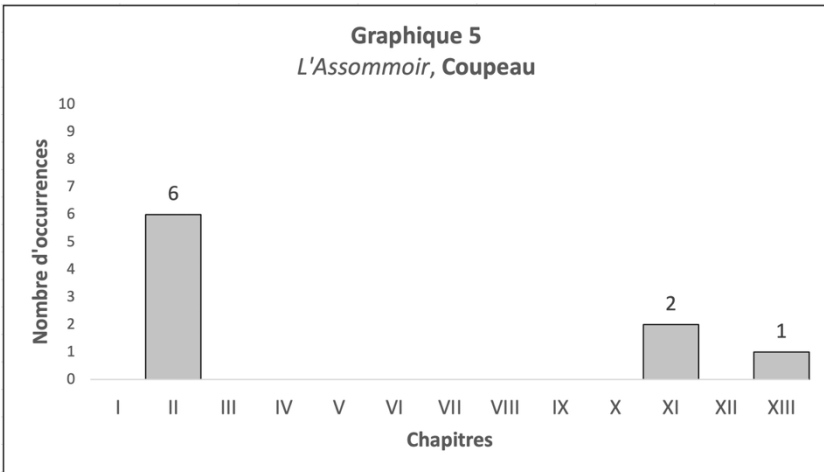
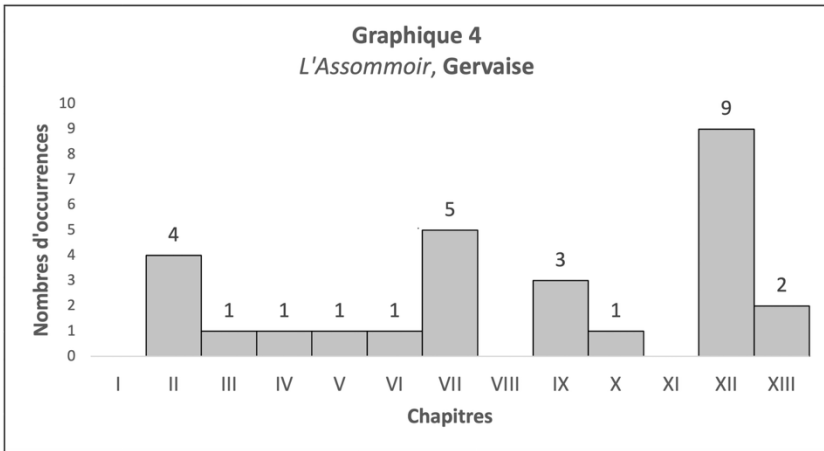


Fig. 4 et 5 – *L'Assommoir*. Distribution du conditionnel chez deux locuteurs

Parmi les occurrences de la seconde partie du roman, une différence émerge dans la gestion du COND par chacun des deux personnages. Il s'agit toujours de référer narrativement à un moment qui est ultérieur à celui de la parole ou de la pensée représentée mais sans prendre ce point énonciatif comme repère, et donc de construire un rapport temporel sur la base objectivante du système verbal débrayé (plan de l'histoire). Cependant, en tant que forme signifiant par transposition, le COND laisse comprendre qu'une prise en charge de l'énoncé représenté par le sujet de conscience est en jeu. Sur ce point, des nuances interviennent entre les deux figures centrales du roman. Gervaise conçoit, au moins momentanément, le futur comme étant le sien, c'est-à-dire un état de fait qu'elle entend construire avec résolution, sur lequel elle pense exercer une forme

de maîtrise ; le sentiment ainsi avéré, tout personnel qu'il soit, exprime un désir d'engagement actif (« Quant au reste, au cœur décroché [de Coupeau], ce n'était rien. Elle le lui *raccrochait*, son cœur. Elle savait comment les cœurs se raccrochent, avec des soins, de la propreté, une amitié solide. », chap. IV). De son côté, Coupeau semble plutôt concevoir la postériorité comme un lieu d'exercice de ses phantasmes et illusions (« Ah bien ! qu'elle se laissât surprendre à se faire relacher dehors, elle était sûre de son affaire, il lui *couperait* le cou un peu vivement ! », chap. XI). Les visions de l'avenir sont révélatrices de manières très différentes d'être au monde ; le COND, en tant qu'il signifie une forme projective, manifeste des attitudes contrastées entre Gervaise et Coupeau.

Précisons que la vision du monde de Gervaise change diamétralement au cours du roman. Dans les derniers chapitres, alors qu'elle voit ses rêves détruits, son rapport à la postériorité se transforme. Cela transparait notamment par le fait que le DIL représente, dans les derniers chapitres, la pensée du personnage et non plus sa parole communiquée à un destinataire. Son horizon pratique s'est resserré, jusqu'à ne plus excéder les limites de ses états intérieurs :

[Gervaise pense demander de l'argent aux Lorilleux]

Puis, tout d'un coup, elle s'arrêta, les yeux fixes. Tant pis ! ils *diraient* ce qu'ils *diraient*, elle leur *lécherait* les pieds s'ils voulaient, mais elle allait emprunter dix sous aux Lorilleux. (*L'Assommoir*, XII)

La valeur du COND se rapproche ici de celle qui advient dans les énonciations du même genre produites par Coupeau. Tout au long de sa déchéance, elle envisage une série d'actions désespérées pour obtenir un soutien ou de la nourriture. L'intervalle de postériorité que parcourt le COND s'est donc considérablement réduit pour Gervaise. Les procès ultérieurs qu'elle imagine sont imminents ; ils représentent les solutions urgentes aux besoins du moment (Oh ! celui-là, elle le voulait, elle ne le *lâcherait* pas ! », chap. XII). L'avenir, comme phase temporelle, s'anéantit dans l'esprit du personnage qui ne parvient plus à le concevoir comme une finalité, comme le pôle vers lequel tendent naturellement les aspirations.

2.2.1.3 Le conditionnel à valeur modale

On le redit, le COND, dans sa valeur temporelle, est une forme d'anticipation sur un déroulement chronologique. Mais dès qu'il configure, à l'indirect, les projections d'un sujet de conscience, des modalités subjectives semblent infléchir la perspective. Dans ce cas, lorsque le COND, conformément à sa structure morphologique, reçoit une valeur modale susceptible de « colorer [un état de chose] d'une nuance de possibilité » (Riegel et *al.* 2018 : 556), la charge subjective apparaît plus forte que lorsque le COND obtient une valeur purement temporelle. La signification modale du COND est, dans les faits, assez large, elle recouvre tout un

spectre de nuances qui consistent, fondamentalement, à pondérer la prise en charge des énoncés. C'est à cette dimension de la forme que nous consacrons le commentaire qui suit.

Selon la description grammaticale, le COND modal se trouve en principe « en corrélation avec l'expression d'une hypothèse » (Riegel et *al.*, 2018 : 557). La signification hypothétique relève tantôt de l'*irréel* (avec d'éventuelles nuances sémantiques de possibilité), tantôt du *contrefactuel* (ou *irréel du passé*, selon une terminologie très usitée) qui exprime une divergence relativement à des événements révolus. La portée modale est en principe identifiée, à la lecture, sur une base interprétative. Mais elle peut aussi être objectivée sur le plan syntaxique, dans le cas où le subordonnant hypothétique (*si* en français et *se* en italien) introduit une proposition et définit le régime verbo-temporel. L'examen des deux romans nous permet de repérer les deux significations du COND modal ; voici tout d'abord deux exemples qui illustrent la valeur d'irréalité du conditionnel présent :

[Gervaise fournit des garanties à Virginie de son rejet de Lantier]

Pardi ! si Lantier s'avisait de la suivre, elle *appellerait* un agent et le *ferait* coffrer. (*L'Assommoir*, VII)

[La Longa parle de ses tragédies]

Però il confessore le aveva data l'assoluzione, perché coi disgraziati succede così, che una spina scaccia l'altra, e il Signore non vuole ficcarcele tutte in una volta, perché si *morirebbe* di crepacuore. (*I Malavoglia*, X)³⁴

Dans les deux exemples, les personnages exposent leurs cogitations : Gervaise imagine quelle serait sa réaction si Lantier l'approchait ; la Longa justifie la confession religieuse par les nombreuses déconvenues de sa vie.

Une nuance dans l'irréalité est amenée par le COND modal passé (désormais CONDP), qui signifie en principe la contrefactualité. Du point de vue sémantique, le procès désigné sur le plan de l'irréalité s'avère discordant par rapport aux données de l'expérience. Deux exemples :

[Gervaise nourrit des regrets]

Oh ! si elle avait pu partir ainsi, s'en aller là-bas, en dehors de ces maisons de misère et de souffrance ! Peut-être *aurait-elle recommencé* à vivre. (*L'Assommoir*, XII)

[L'oncle Crocifisso parle à sa nièce]

Non gliene importava del sangue suo? perché infine ella era sangue suo, come la chiusa, che era sempre stata della famiglia, e *ci sarebbe rimasta*, se suo fratello, buon'anima, non avesse pensato a maritarsi e a mettere al

34 « Et pourtant, le confesseur lui avait donné l'absolution, car c'est ainsi qu'on fait avec les malheureux, une épine chasse l'autre, et le Seigneur ne veut pas nous les enfoncer toutes à la fois, car on en *mourrait* de crève-cœur. »

mondo la Vespa; e perciò ei l'aveva tenuta come la pupilla degli occhi suoi, e pensava sempre al suo bene. (*I Malavoglia*, V)³⁵

L'hypothétique, marquée syntaxiquement en français comme en italien, pose le cadre non réalisé dans lequel le procès principal au conditionnel passé est présenté. Ce procès ne s'est précisément pas vérifié dans le passé : Gervaise n'a pas recommencé à vivre ; l'enclos n'est pas resté dans la famille.

Sur le plan sémantique, les énoncés modalisés par le conditionnel relèvent de différents enjeux de pertinence, tant chez Zola que chez Verga. Ils servent parfois à reconfigurer mentalement le passé dans une attitude critique ou de regrets, à construire un univers factice auquel la situation actuelle est confrontée (en principe pour apprécier, favorablement ou non, cette dernière), ou encore à envisager un devenir possible tout en l'affectant d'une attitude subjective (par ex. souhaitable ou non). Ces différentes valeurs se retrouvent chez les deux auteurs, de sorte que, sur le plan sémantique, il n'y a pas de divergences flagrantes dans les usages du COND.

Dans *L'Assommoir*, nous avons identifié 44 passages en DIL contenant du COND présent ou passé à valeur modale (on peut rappeler que ce chiffre représente environ la moitié des occurrences générales en COND). Dans *I Malavoglia*, les chiffres sont les suivants : 13 occurrences de COND modal (là également presque la moitié des cas de COND en DIL). Cette différence numérique gagne, pour être interprétée, à être mise en rapport avec la répartition des formes au cours des romans.

Dans les deux œuvres, la mise en route narrative n'exploite pas le COND modal et, à vrai dire, assez peu le DIL de manière générale. Dans *L'Assommoir* la courbe obéit ensuite, vue globalement, à une tendance plutôt ascendante. Le moment climax présente un intérêt, car il semble correspondre à un contexte particulier. C'est dans le même temps où la voix de Gervaise se fait dominante dans la narration, que le DIL modalisé contribue à la mettre en évidence (la seule voix de Gervaise représente le 40 % des occurrences totales en COND modal). Les événements sont alors pleinement consacrés à signifier la déchéance en cours de la protagoniste. Plus encore que la quantité, c'est donc bien la concentration des cas qui apparaît porteuse de sens : parmi les 18 énoncés qui, dans les trois derniers chapitres, comportent un COND modal, 10 intègrent le discours attribué à Gervaise, discours qui consiste à ressasser le présent face auquel le COND modal constitue une forme d'échappatoire.

35 « Ne se souciait-il pas de son propre sang ? car après tout, elle était de son sang, comme l'enclos, qui avait toujours appartenu à la famille, et elle y serait restée si son frère, que son âme repose en paix, n'avait pas décidé de se marier et de mettre au monde la Vespa ; et par conséquent il la considérait comme la prunelle de ses yeux, et pensait constamment à son bien-être. »

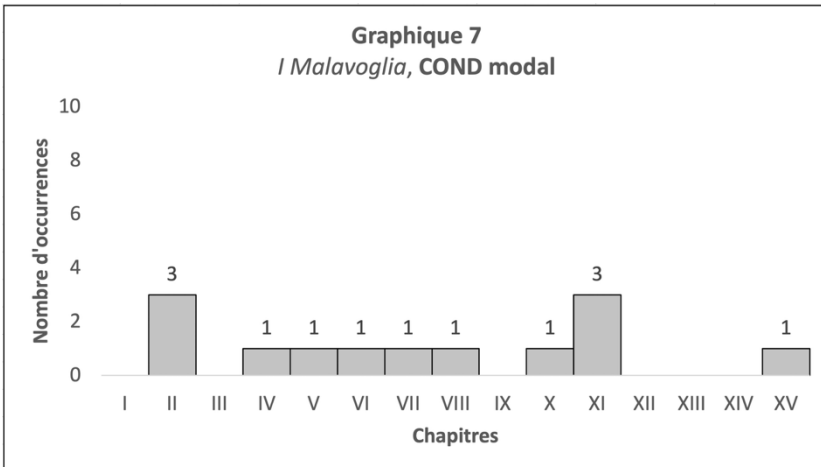
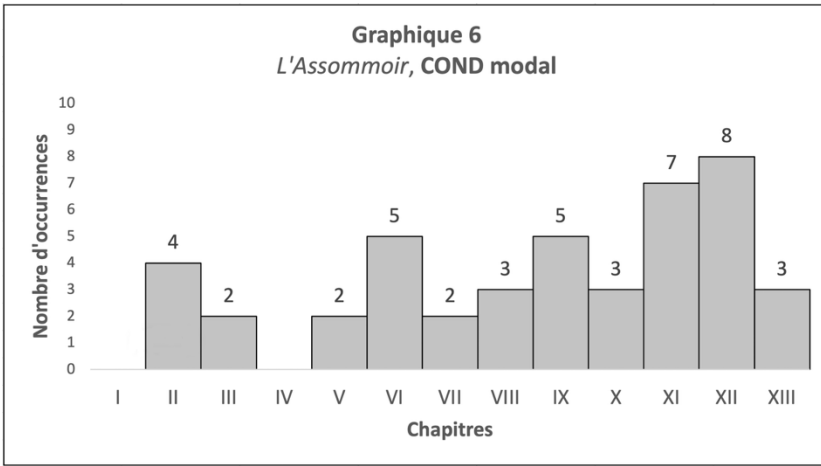


Fig. 6 et 7 – Comparaison de la distribution du conditionnel modal dans les deux romans

Dans *I Malavoglia* la répartition est beaucoup plus régulière et donne à voir une distribution plus constante, comme si l'usage du COND était insensible aux péripéties de l'histoire. Et non seulement il n'y a pas de regroupement des cas à un moment de l'intrigue (à entendre dans un sens large de trame narrative), mais il n'y a pas non plus de rattachement particulièrement concentré des cas sur un personnage. La voix qui assume le plus d'énoncés au COND modal est celle de l'oncle Crocifisso, avec pourtant 3 occurrences seulement. Cela montre que la gestion de la modalité verbale répond à un principe de diffusion (en quantité tout de même restreinte) au sein du personnel romanesque.

Que peut dire cette variation dans le traitement du COND modal ? Chez Zola, l'évocation de l'irréalité passe de manière privilégiée par le truchement d'une conscience en particulier, celle de Gervaise, qui est, dans la dernière phase du récit, le siège d'une vision désabusée du monde, d'un désespoir total. Le COND modal, comme forme d'expression de la subjectivité, participe donc notamment, par l'effet de mimétisme qu'il assure, à la mise en scène pathétique de l'agonisante. Dans *I Malavoglia*, les 13 occurrences de COND modal, distribuées à large échelle sans concentration notable, réduisent la saillance de l'effet stylistique, mais augmentent la force caractérisante du dispositif. Ce n'est plus ici un trait psychologique propre à tel ou tel personnage, mais une inclination commune, un tour d'esprit collectivement partagé. Autrement dit, le fait de se situer, par l'énonciation, dans un espace d'irréalité représente une tendance à se projeter dans un univers souvent idéalisé, épuré des défauts de l'univers d'expérience. On peut donc aussi le considérer comme un moyen de se détourner du monde de référence au profit d'un artefact, d'une fiction. Ce phénomène contribue certainement, avec d'autres, à l'effet d'irréalité et d'immobilisme que suscite le récit ; il fait écho aux propos (et d'une certaine manière les complète) tenus par Romano Luperini : « Il mito di Trezza non appartiene all'orizzonte del presente ma solo a quello del ricordo »³⁶ (2019 : 156). Au souvenir (ou faudrait-il dire plutôt à la *remémoration*) s'ajoute la projection dans un autre espace mental, celui du non réel – deux mouvements de l'imagination qui ne réussissent pas à diriger l'action dans le monde actuel pour, finalement, y favoriser un enlèvement.

2.2.1.4 Le présent à large extension

Dans le cadre de l'analyse des temps verbaux, il reste un tiroir verbal à prendre en considération, le présent (désormais PR). Il ne s'agit naturellement pas de traiter le présent d'énonciation, dans sa valeur de simultanéité au moment de locution. En effet, cette forme corrélée à ce sens n'est pas censée intervenir dans le régime de la transposition instaurée dans le DIL. C'est en tant qu'il est investi d'une autre valeur que le PR résiste à la transposition : lorsqu'il n'exprime pas un ancrage énonciatif, mais une extension de la validité du procès. Ce n'est alors pas le PR qui, en lui-même et par lui seul, déclenche une telle signification, mais son usage dans un cotexte où plusieurs indices favorisent l'interprétation d'un élargissement du domaine d'applicabilité du prédicat. Dans cette perspective, on peut distinguer deux significations du PR en contexte de DIL. Il peut s'agir soit d'un PR d'habitude – dans ce cas, le procès se répète dans un intervalle temporel spécifié ou non, limité ou non –, soit d'un PR de vérité générale, qui signale la validité permanente de l'action ou de l'état, a priori dans tous

36 « Le mythe de Trezza n'appartient pas à l'horizon du présent, mais uniquement à celui du souvenir. »

les mondes possibles. Chacune de ces deux valeurs, que le PR est susceptible de porter si son cotexte d'apparition y est favorable, peut être réalisée selon des nuances d'extension infinies : la répétition de l'habitude peut ainsi s'appliquer à une situation occasionnelle ou être liée à une donnée anthropologique dénuée de restriction temporelle (à l'échelle humaine); de manière analogue, l'énoncé de vérité générale peut exprimer une donnée inscrite dans un cadre historique limité ou prétendre à une pertinence omnitemporelle. On peut ainsi comprendre que le PR, dans les sens de l'habitude et de la vérité générale, puisse résister au mouvement de la transposition. Dans le régime de la transposition en DIL, l'IMP, lorsqu'il évoque un PR, donne à entendre la coïncidence du procès à des circonstances particulières (celles où intervient énonciativement le locuteur cité). C'est en recourant au PR qu'il devient possible de libérer le procès de ce rapport, tout en permettant de reconnaître la représentation d'une énonciation singulière. Autrement dit, le PR permet d'attribuer au procès une validité qui n'est pas limitée au moment de son énonciation représentée et qui perdure potentiellement jusqu'au moment de l'énonciation représentante, voire même au-delà³⁷.

Précisons encore que le PR s'impose parfois dans le DIL à la faveur de tournures figées dont la structure fixe ne se prête pas aisément à la transposition – Adolf Tobler, dans son article fondateur des études consacrées à l'indirect libre, l'avait remarqué (1894). Dans ces segments particuliers, la terminaison verbale n'a pas la pleine puissance d'un actualisateur temporel. Voici deux exemples :

[Gervaise se prononce sur une cliente]

Puis, lorsque l'autre fut partie, elle éclata en mauvaises paroles. *C'est vrai*, si l'on écoutait les pratiques, on ne prendrait pas même le temps de manger, on se tuerait la vie entière pour leurs beaux yeux ! On n'était pas des chiens à l'attache, pourtant ! Ah bien ! quand le Grand Turc en personne serait venu lui apporter un faux-col, quand il se serait agi de gagner cent mille francs, elle n'aurait pas donné un coup de fer ce lundi-là, parce qu'à la fin c'était son tour de jouir un peu. (*L'Assommoir*, VII)

[L'oncle Crocifisso se défend des accusations des autres hommes]

— Lo zio Crocifisso si stringeva nelle spalle, e tornava a ripetere che egli era un galantuomo, e non voleva entrarci. Padron Cipolla, un altro sciocco, un pallone di vento colui! che si lasciava abbindolare da Piedipapera... ed anche padron 'Ntoni, ci sarebbe cascato anche lui!... *Bisogna* aspettarsi tutto, al giorno d'oggi! (*I Malavoglia*, II)³⁸

37 Le DIL peut accueillir d'autres sortes de PR, comme par exemple le PR de narration. Là aussi, le cotexte doit s'y prêter (narration au PR). Nous n'avons relevé aucune occurrence de ce type dans notre corpus, de sorte que nous n'aborderons pas cette question.

38 « — L'oncle Crocifisso haussait les épaules, et il répétait qu'il était un homme honnête, et il ne voulait pas s'en mêler. Padron Cipolla, un autre sot, une baudruche,

Le PR est maintenu dans « c'est vrai » et « bisogna ». Pourtant l'IMP, au vu des audaces stylistiques des deux auteurs, ne semble pas absolument impossible. L'intérêt du PR est de traiter « c'est vrai » comme une formule interjective, et non comme le moyen de focaliser l'adjectif « vrai » dans une prédication. Quant au choix du PR effectué par Verga (qui, en d'autres circonstances, recourt parfois à *bisognava*), il permet d'éviter le cadrage narratif qu'impliquerait un IMP et qui consisterait à fixer la validité du procès au moment révolu des événements ; avec le PR, les limites temporelles s'estompent et, avec elles, l'implication d'un jugement narratif. Mais plutôt que des expressions (relativement) figées, ce sont les désinences verbales dotées d'une pleine force d'actualisation que nous voulons examiner. Ainsi en est-il du PR d'habitude :

[Virginie parle du repas d'anniversaire de Gervaise]

N'est-ce pas ? la politesse veut qu'on mange, lorsqu'on *est invité* à dîner. On ne *met* pas du veau, et du cochon, et de l'oie, pour les chats. Oh ! la patronne pouvait être tranquille : on allait lui nettoyer ça si proprement, qu'elle n'aurait même pas besoin de laver sa vaisselle le lendemain. (*L'Assommoir*, VII)

[La Zuppidda parle des conséquences du travail à la mer]

Il meglio era fare come quelli che non *fanno* nulla, e si *guadagnano* la loro giornata egualmente, come don Michele, a mo' d'esempio, il quale era grasso e grosso meglio di un canonico, e andava sempre vestito di panno, e si mangiava mezzo paese, e tutti lo lisciavano; anche lo speziale, il quale voleva mangiarsi il re, gli faceva tanto di cappello, col cappellaccio nero. (*I Malavoglia*, X)³⁹

La signification d'habitude est déclenchée par plusieurs éléments conjoints au PR. La locution conjonctive « lorsque », associée à un temps imperfectif, prend le sens de *chaque fois que...* Des données sémantiques impliquent également l'idée de procès discontinus et donc répétés (*être invité, mettre du veau..., guadagnare la giornata*). Les deux exemples expriment donc ces actions sur un mode itératif. Mais un point récurrent chez les deux auteurs (17 cas dans *L'Assommoir* et 7 dans *I Malavoglia*) est à noter : aucune borne temporelle ne vient limiter un intervalle de répétition. Cela veut dire que le procédé de réitération est sans fin, qu'il concerne un *faire* commun qui se vérifie à l'occasion d'un anniversaire important (*L'Assommoir*) ou dans le

lui ! qui se laissait duper par Piedipapera... et même padron 'Ntoni-aurait aussi succombé !... *On doit* s'attendre à tout, de nos jours ! »

39 « Le mieux était de faire comme ceux qui ne font rien et *gagnent* leur journée quand même, comme don Michele, par exemple, qui était gras et gros plus qu'un chanoine, et il allait toujours vêtu de drap, et il mangeait la moitié du pays, et tout le monde le flattait ; même le pharmacien, qui aurait voulu dévorer le roi, lui tirait son chapeau avec son vieux chapeau noir. » Je remercie Annita Lyonnet pour ses observations concernant les traductions de ces pages.

quotidien standard des inactifs (*I Malavoglia*). Par-delà le fait de répétition, l'énoncé (et donc aussi le PR) tend ainsi à gagner une valeur de généralité. Il est censé en aller toujours ainsi dans les contextes représentés. La désignation des agents se prête d'ailleurs parfaitement à une saisie générique des procès : que ce soit l'indéfini ON (*on mange, on est invité, on ne met pas*), qui désigne un sujet humain quelconque, ou la désignation exhaustive des constituants d'une classe sociale, si restreinte soit-elle extensionnellement (*quelli che non fanno nulla*).

Mais la valeur omnitemporelle portée notamment par le PR ne se greffe pas toujours sur un fait présenté comme habituel. On a compté 9 occurrences de la sorte (généralité sans répétition) chez Zola et 12 chez Verga ; par exemple :

[Lantier parle du travail et des loisirs]

Lantier, d'un hochement de tête, approuva cet arrangement. On *doit* travailler, ça ne fait pas un doute ; seulement, quand on se trouve avec des amis, la politesse passe avant tout. (*L'Assommoir*, VIII)

[Mena parle des jeunes]

Mena, mentre imbozzimava l'ordito, aveva il cuore nero anch'essa, pensando a compare Alfio, il quale se ne andava alla Bicocca, e avrebbe venduto il suo asino, povera bestia! ché i giovani *hanno* la memoria corta, e *hanno* gli occhi per guardare soltanto a levante; e a ponente non ci *guardano* altro che i vecchi, quelli che hanno visto tramontare il sole tante volte. (*I Malavoglia*, VII)⁴⁰

Le PR signifie, pour les occurrences soulignées, une donnée que le locuteur prévoit comme valable en tout temps. La valeur générale est signifiée, dans *L'Assommoir*, par le pronom indéfini ON, ici à extension référentielle très large, la valeur modale du verbe (*devoir*), l'absence de circonstants qui situe le procès dans un contexte particulier. Dans *I Malavoglia*, la signification omnitemporelle investie dans le PR est soutenue par la référence à une classe référentielle complète (*i giovani*) ainsi qu'à l'absence de circonstants particularisants. La phrase s'apparente, par sa structure, à un énoncé proverbial. Ce genre de formulation sentencieuse reparait épisodiquement dans les séquences de DIL :

[L'oncle Crocifisso parle de padron 'Ntoni]

I confratelli si affrettavano a scavalcare i banchi colle braccia in aria, per cavarsi il cappuccio, e lo zio Crocifisso andò a dare una presa di tabacco a

40 « Mena, tout en donnant l'apprêt aux fils de la chaîne, avait le cœur sombre elle aussi, en pensant à son cousin Alfio, qui partait pour la Bicocca, et vendrait son âne, la pauvre bête ! car les jeunes ont une mémoire courte et des yeux qui ne regardent que vers l'est ; vers l'ouest, seuls les vieux y regardent, ceux qui ont vu le soleil se coucher tant de fois. » Je remercie Sara Cigada pour ses remarques à propos de cet extrait.

padron 'Ntoni, per fargli animo, che infine quando uno è galantuomo lascia buon nome e si *guadagna* il paradiso [...]. (*I Malavoglia*, IV)⁴¹

[La Zuppidda accuse la Signora]

Già se la intendevano fra di loro perché l'arte è parentela, e facevano denari allo stesso modo, gabbando il prossimo, e vendendo l'acqua sporca a peso d'oro, e se ne infischavano delle tasse coloro! (*I Malavoglia*, IV)⁴²

Les tournures généralisantes présentent, par un degré relatif de figement, l'aspect de maximes : « quand uno è galantuomo lascia buon nome e si guadagna il paradiso » ; « l'arte è parentela ». En plus de leur structure proverbiale, ces actes de langage traditionnels sont à la base de l'intrigue. En effet, la question de l'honneur est à l'origine des disgrâces des Malavoglia et, par ailleurs, le travail comme tradition familiale qu'il faut entretenir de père en fils constitue un principe qui vaudra à 'Ntoni, irrespectueux en la matière, d'assumer les jugements critiques de la collectivité.

Une distinction, qui affecte la vision du monde des locuteurs, apparaît ainsi dans les réalisations des énoncés génériques en DIL au sein des deux romans. Dans *L'Assommoir*, le PR de vérité générale sert à construire une vision partagée de l'univers entre le locuteur et ses allocutaires. Le microcosme des ouvriers est ainsi plongé dans un espace de référence fondé sur une idéologie populaire commune et que les énonciations particulières ont charge d'instaurer : parler, c'est construire des valeurs présentées comme universelles afin de mieux les partager. Dans *I Malavoglia*, les enjeux du PR génériques sont un peu différents. En raison des rémanences proverbiales, plus prononcées que chez Zola, les locuteurs qui emploient le PR à valeur de généralité prennent appui sur la tradition communautaire, s'identifient à elle. Le locuteur n'instaure pas la vérité censément commune, mais la rappelle. Les habitudes ancestrales, mais aussi les idées reçues héritées des générations antérieures apparaissent comme le ciment des valeurs du groupe.

2.2.2 Les indicateurs temporels

Dans notre analyse, structurée conformément au modèle théorique développé par J. Authier-Revuz, nous avons parcouru certaines composantes linguistiques qui entrent dans ce que la linguiste appelle la « couche primaire » de la RDA : *personne*, *temps verbaux* sont deux sous-systèmes

41 « Les confrères se pressaient de grimper par-dessus les bancs les bras en l'air, pour enlever leur capuchon, et l'oncle Crocifisso alla donner une prise de tabac à padron 'Ntoni pour lui donner du cœur au ventre, car au bout du compte, quand on est un homme honorable on laisse un bon nom et on gagne le paradis [...]. »

42 « Déjà elles se comprenaient entre elles parce que le métier crée une parenté, et elles gagnaient de l'argent de la même manière, trompant leurs clients, vendant l'eau sale à prix d'or, et elles se moquaient bien des impôts, celles-là ! »

formels qui, dans des fonctionnements strictement réglés, définissent fondamentalement le régime indirect libre (il restera à traiter, à ce même niveau la *modalité d'énonciation*). Rappelons que ces observables ressortissent à la couche primaire, parce qu'ils sont notamment, bien que sous forme parfois implicite, inhérents à tout énoncé bien constitué – ce qui n'est pas le cas des composantes associées à la couche secondaire, qui, elles, sont facultatives. Autre différence notable, si les formes de la couche primaire sont soumises à un régime d'ancrage rigoureusement arrêté et stable pour toutes les occurrences de DIL, il n'en va pas de même de celles relevant de la couche secondaire, qui apparaissent plus fluctuantes et variables dans leur système d'ancrage. À vrai dire, du fait que nous ne procédons pas à une définition du DIL mais à une analyse de ses réalisations en discours, nous avons été amenés à exprimer déjà quelques observations qui relèvent de la couche secondaire : c'est en particulier le cas lorsque nous avons évoqué la subjectivité liée à la désignation – couche secondaire, versant modal selon notre théorie de référence. Avant de traiter de la modalité d'énonciation (dernier élément de la couche primaire), nous voulons examiner un élément appartenant à la couche secondaire, dans la mesure où il participe à la construction référentielle de la temporalité : il s'agit des indicateurs spatio-temporels.

Des variations énonciatives remarquables, des ancrages hétérogènes sont donc susceptibles d'intervenir au niveau de la couche secondaire, en raison du caractère « non contraint », « plus labile » (Authier-Revuz 2020 : 109) qui caractérise ce palier. L'hétérogénéité potentielle naît de la discordance qui peut intervenir entre le régime d'ancrage que réalise l'indicateur spatial ou temporel et celui qui prévaut pour le prédicat verbal. Le temps verbal de l'énoncé en DIL obéit, par principe et dans tous les cas, au système d'ancrage qui prévaut dans l'énonciation citante, alors que les indicateurs de temps et d'espace ont la faculté de se rattacher soit au système énonciatif citant, soit au régime énonciatif cité. Il y a donc homogénéité énonciative lorsque l'ancrage du verbe et de l'indicateur concordent, et hétérogénéité dans le cas contraire. Ce principe peut recevoir toutes les réalisations formelles possibles et imaginables. Il serait notamment très réducteur de penser que la divergence énonciative requière la collision, dans l'énoncé indirect libre, du plan de l'histoire et du plan du discours (tels que définis par Émile Benveniste). En effet, les ancrages peuvent s'avérer discordants sans que les deux plans énonciatifs ne soient impliqués (le *nunc* du sujet de conscience peut par exemple cohabiter avec celui d'un narrateur).

Mais resserrons le cadre théorique afin de profiler la réflexion en fonction de notre corpus. Dans un récit historique, organisé temporellement autour de l'aoriste, l'emploi d'indicateurs déictiques génère une hétérogénéité des ancrages, alors qu'un indicateur anaphorique s'inscrit de manière homogène dans le système de base (on ne tient pas compte ici du cas spécial, où, dans un double repérage, un terme anaphorique reprend une

première donnée énoncée sur un mode déictique). Dans les cas d'hétérogénéité énonciative, lorsqu'un indicateur déictique cohabite avec un temps verbal historique, l'inscription de l'expressivité du sujet de conscience dans l'énoncé se trouve renforcée. Dans notre corpus romanesque, nous trouvons au sein des séquences de DIL des indicateurs spatiaux et temporels en nombre important. Leur statut énonciatif apparaît variable, ce que l'on saisit à partir de la distinction entre déictiques et anaphoriques :

(1) *Indicateur temporels* (désormais IT) *déictiques*. Les expressions comme *aujourd'hui, hier, maintenant, la semaine prochaine* du temps présent sont entées sur la situation d'énonciation (v. Benveniste 1974 : 83 ; Fludernik 1993 : 41).

(2) *IT anaphoriques*. Les expressions temporelles telles que *ce jour-là, la veille, à ce moment-là, la semaine suivante* réfèrent à un moment non actuel, dont le repérage dépend d'un moment énoncé. Le fonctionnement référentiel procède par reprise cotextuelle, sans lien direct avec le *maintenant* de l'énonciation, de sorte que la temporalité apparaît dans son déroulement objectif, indépendamment de toute conscience qui l'appréhende.

On peut rappeler que les expressions à valeur itérative ne sont pas concernées par cette distinction et n'entrent donc pas dans notre propos (elles désignent une fréquence et non un moment). Il existe de plus des indicateurs temporels qui ne sont ni déictiques, ni anaphoriques, ce sont les expressions absolues (ex. *aux ides de mars, en 1984*, etc.) et les syntagmes indéfinis (*un jour*, etc.). Ces formes, pour des raisons différentes, n'impliquent pas un repère et ne définissent donc pas un fonctionnement énonciatif (déictique / anaphorique). Elles ne relèvent donc pas non plus de notre problématique.

Dans le DIL, on l'a dit, les formes impliquant les deux types de repérage (déictiques / anaphoriques) peuvent, a priori, prendre place. Commençons par statuer sur les faits : quelles sont les formes qui apparaissent dans *L'Assommoir* et dans *I Malavoglia*. Une précision, qui apporte une restriction à nos observations, doit ici être explicitée. Parmi les expressions de la spatialité, le pronom *là* (intégrant parfois des structures complexes de type *là-bas*) est de loin le plus employé par Zola, alors que, chez Verga, c'est le pronom *lì* qui apparaît le plus régulièrement. Or cette gamme de pronoms assume une double valeur dans le système de la langue, tant en français qu'en italien ; ils peuvent en effet relever d'un fonctionnement déictique ou anaphorique. Cette ambivalence statutaire implique, en discours, de devoir examiner toutes les occurrences au cas par cas afin d'identifier quelle est la valeur actualisée. Dans le cadre du DIL, le problème se fait très épineux. La question est de savoir si le pronom spatial *là* ou *lì* est un déictique rattaché à l'énonciation représentée ou s'il s'agit plutôt d'une expression anaphorique, soumise à un régime de transposition. L'ambiguïté est réelle, et seule l'interprétation permet de prendre une position – qui ne peut cependant pas exclure le bienfondé d'une lecture inverse.

Dans ces conditions, nous retiendrons pour notre analyse uniquement les indicateurs temporels qui ont tous, du moins dans notre corpus, une forme discriminante par rapport aux deux types d'ancrage. Nous perdons ainsi un peu de matière, mais la distinction entre déictiques et anaphoriques gagnera en fermeté.

Tabler sur des données d'observation clairement distinctes n'implique cependant pas qu'une logique ferme et vérifiable permette d'expliquer les choix discursifs. Nous sommes parfaitement d'accord avec Gilles Philippe, lorsqu'il écrit que l'un ou l'autre type d'indicateurs peut arriver sans une raison précise, marquant alors un « évident sentiment d'instabilité énonciative » (2000 : 47). Mais si aucune cause évidente ne préside aux choix de la forme, des nuances d'effet en résultent. On l'a dit, les IT déictiques construisent la temporalité comme un fait de perspective personnelle, puisqu'elle apparaît substantiellement liée à l'exercice de la parole / pensée (dans le DIL, celle du sujet de conscience représenté). On y oppose traditionnellement les processus anaphoriques où l'IT se définit relativement au cotexte, c'est-à-dire qu'il construit une temporalité détachée d'un *ici et maintenant*. Amalia Rodríguez Somolinos parle à cet égard d'intégration dans le système temporel du récit conjoint à une « vision des événements extérieurs au personnage » (2012) ; on voudrait même radicaliser le propos et dire *déploiement du temps présenté comme extérieur à toute conscience* – paradoxe mis à part.

Venons-en aux chiffres. Nous avons retenu 48 occurrences d'IT (indicateurs temporels) dans *L'Assommoir*, et 28 dans *I Malavoglia*. Ce relevé quantitatif nous conduit à une première observation : l'explicitation de la composante temporelle est plus souvent réalisée dans le roman zolien, ce qui n'est pas étonnant au vu non seulement de la longueur des romans, mais aussi de la fréquence des cas de DIL. À considérer les indicateurs dans leur fonctionnement énonciatif et temporel, on peut distinguer, fondamentalement, les expressions déictiques et les expressions anaphoriques ; dans un deuxième temps, on peut tenir compte, au sein de ces deux ensembles, de la perspective temporelle qui se trouve signifiée, selon que le rapport au point repère (respectivement l'énonciation ou un moment énoncé) est de l'ordre de l'antériorité, de la simultanéité ou de la postériorité. Les tableaux suivants donnent à voir les types de formes retenus et le nombre de leurs occurrences :

IT dans *L'Assommoir*

	Antériorité	Simultanéité	Postériorité
IT déictiques	2	10	2
IT anaphoriques	2	6	6

IT dans *I Malavoglia*

	Antériorité	Simultanéité	Postériorité
IT déictiques	1	20	3
IT anaphoriques	0	1	1

Le point de distinction le plus important entre les deux œuvres concerne le recours en proportions sensiblement variables aux IT déictiques et anaphoriques. Dans *L'Assommoir*, nous avons remarqué un parfait équilibre avec 14 déictiques et 14 anaphoriques. Pour ce qui est des formes les plus usitées, on peut mentionner *maintenant* (9 occurrences) pour la première catégorie, et *le lendemain* (4 occurrences) pour la seconde. Gervaise est l'énonciatrice qui recourt le plus fréquemment aux indicateurs (qu'ils soient déictiques ou représentés anaphoriquement par transposition).

Dans *I Malavoglia*, nous avons relevé 24 déictiques et uniquement 2 anaphoriques. *Adesso* (9 occurrences) est le déictique le plus employé. Les personnages qui expriment le plus souvent la temporalité sont padron 'Ntoni pour les déictiques, et 'Ntoni pour les anaphoriques.

2.2.2.1 Les indicateurs temporels dans *L'Assommoir*

Au-delà du simple constat des chiffres, la répartition équilibrée entre déictiques et anaphoriques apparaît, chez Zola, plutôt inattendue. *L'Assommoir* a notamment retenu l'attention pour la force subjective qui, au nom d'une unité de style (entre récit et parole) revendiquée par l'auteur, est investie dans la narration, mais aussi dans les représentations indirectes libres et directes. On se serait donc attendu, pour ce qui concerne les IT, à une présence massive de déictiques chargés de renforcer les effets d'expressivité – ce qui n'est donc pas le cas. Mais si le nombre des indicateurs déictiques et anaphoriques est équivalent, leur saillance n'est pas identique. Cela s'explique d'abord par le système de la transposition qui s'applique par ailleurs. La force expressive des déictiques est d'autant plus importante que l'expression de la temporalité par le tiroir verbal est adaptée aux conditions du régime narratif. C'est donc sur un arrière-fond débrayé que l'IT embrayé émerge en créant un fait de rupture qui le rend d'autant plus visible, alors que les indicateurs anaphoriques, eux, sont assimilés par le système temporel de base. Dans une optique proche de celle de la psychologie cognitive, on pourrait admettre que l'environnement discursif, dominé par la transposition, construit la saillance de l'IT déictique, ce qui lui assure une forte prégnance dans la conscience lectrice.

Cet effet de mise en évidence, automatiquement déclenché par le système de base du DIL, trouve, dans *L'Assommoir*, une sorte d'adjuvant. Zola

semble en effet réserver un traitement syntaxique particulier à certains IT, et préférentiellement aux indicateurs déictiques. Voici un exemple :

[Les Lorilleux se moquent de Gervaise]

La Banban mendiait, à *cette heure* ! Eh bien ! le plongeon était complet. C'est eux qui n'aimaient pas ça ! (*L'Assommoir*, XII)

Le détachement à droite de l'indicateur déictique, isolé par une virgule et renforcé par une ponctuation exclamative, met en relief la donnée temporelle pour en faire la clé de la méchanceté dont se délectent les Lorilleux. Le moment souligné est ainsi perçu comme celui où la déchéance de Gervaise atteint son comble. On trouve aussi l'agencement inverse, avec l'indicateur occupant une position frontale, en ouverture de la phrase :

[M. Marescot parle de son rapport avec les ouvriers]

Lui, aimait les ouvriers. *Autrefois*, il avait eu joliment du tirage. Mais le travail menait à tout. (*L'Assommoir*, V)

La mise en évidence est aussi très forte, mais son rôle est différent. Ici, c'est une donnée temporelle qui est posée d'emblée de manière à fournir un cadre à la prédication. L'IT stipule la condition principale dans laquelle la phrase est valide et spécifie les limites de sa pertinence. C'est que l'époque dont parle Marescot est révolue et bien délimitée, il s'agit de l'ancien temps où il travaillait à la meule, comme coutelier, alors qu'il est, au moment des événements, un nanti que les affaires ont enrichi.

Détachement à gauche, détachement à droite sont deux aménagements syntaxiques par lesquels Zola souligne le rôle que les IT exercent sur l'ensemble de la phrase (et pas uniquement sur le verbe). Et les chiffres indiquent que ce procédé s'applique préférentiellement aux embrayeurs : une douzaine de cas (7 détachements à droite et 5 à gauche) assurent la mise en évidence de l'IT déictique (alors que seuls 4 anaphoriques – respectivement 3 et 1 – subissent un traitement analogue).

Faut-il en conclure que les énoncés comprenant des indicateurs anaphoriques s'effacent, par absence de toute saillance subjective, dans une normalité ambiante parfaitement lisse ? Non, rien de cela dans *L'Assommoir* ! Dans la plupart des contextes où prennent place des indicateurs anaphoriques, la charge de subjectivité n'apparaît pas moindre (que dans ceux accueillant un IT embrayé, même détaché). On doit donc en déduire que ce sont d'autres composantes langagières, souvent plus largement étendues dans l'énoncé, qui génèrent des effets de subjectivité. Les modalités énonciatives, les registres lexicaux, la syntaxe non standard, les interjections représentent des ressources que Zola exploite au maximum afin de générer le sentiment (esthétique) qu'une énonciation populaire et orale est saisie sur le vif.

Arrêtons-nous encore sur une configuration dans laquelle les IT anaphoriques semblent trouver un intérêt spécifique. Partons d'un exemple :

[Gervaise est confrontée aux délires de Coupeau]

Gervaise, tremblante, se demandait pourquoi elle était revenue. Dire que, *la veille au soir*, chez les Boche, on l'accusait d'exagérer le tableau ! Ah bien ! elle n'en avait pas fait la moitié assez ! *Maintenant*, elle voyait mieux comment Coupeau s'y prenait, elle ne l'oublierait jamais plus, les yeux grands ouverts sur le vide. (*L'Assommoir*, XIII)

C'est par un indicateur anaphorique (*la veille au soir*) que la temporalité est fixée, dans un énoncé pourtant exclamatif et dont la charge de subjectivité est fortement soulignée. Le propos ne consiste pas à décrire Gervaise, mais à manifester, dans sa vivacité, son émoi intérieur à la vue de son mari en plein délire. Il est en tout point légitime de se demander pourquoi Zola recourt, dans un tel contexte, à un indicateur objectif, qui tend à se désolidariser du reste de l'énoncé ? Nous l'avons dit, nous ne croyons pas qu'une cause forte et univoque permette d'expliquer la faveur accordée à l'anaphorique. Mais on peut cerner certains effets qui varient selon l'ancrage et qui doivent bien peser, consciemment ou non, au moment de sélectionner une forme d'ancrage. Dans l'exemple cité ci-dessus, l'IT anaphorique réfère à un moment révolu pour Gervaise, auquel elle se reporte par la pensée. Ce moment, dont la remémoration suscite des émotions et une prise de conscience, s'oppose à l'actualité, exprimée par un embrayeur (*maintenant*) et dominée par un sentiment de petite épiphanie, par la conscience de prendre la juste mesure du spectacle (*elle voyait mieux*). Les deux temporalités (révolue / actuelle) mettent en opposition des sentiments intérieurs (ignorance / savoir). Ce schéma contrastif, au niveau de la psychologie du personnage, est donc en partie mis en valeur par la distinction de régime en ce qui concerne les ancrages. La relation oppositive s'en trouve ainsi renforcée.

Mais de tels enjeux contrastifs, consistant à dissocier deux moments pour les opposer, ne sont que très rarement exprimés au moyen d'indicateurs immédiatement voisins et dotés d'ancrages hétérogènes. Le plus souvent, ce genre de tension entre des états divergents est à dégager, par l'interprétation, du sémantisme de la phrase. Il peut aussi arriver que le système d'opposition soit fixé par des indicateurs d'un même type (tous deux anaphoriques ou tous deux déictiques). L'exemple qui suit en propose une forme de réalisation :

[M^{me} Lorilleux refuse une aide financière à Gervaise]

En voilà une peloteuse qui venait les empaumer. *Aujourd'hui*, elle les tapait de dix sous, *demain* ce serait de vingt, et il n'y avait plus de raison pour s'arrêter. Non, non, pas de ça. Mardi, s'il fait chaud ! (*L'Assommoir*, XII)

Les IT, tous deux embrayés, scandent les étapes d'une évolution en deux temps : d'abord le moment de la requête modérée (*aujourd'hui*), ensuite celui des attentes démesurées (*demain*).

2.2.2.2 Les indicateurs temporels dans *I Malavoglia*

À l'inverse des observations faites dans *L'Assommoir* (présence notable des anaphoriques dans des énoncés pourtant fortement expressifs), mais de manière tout aussi surprenante, *I Malavoglia* enregistre une quantité largement dominante d'IT déictiques dans des énoncés à l'expressivité plus modérée que chez Zola. Moins largement infiltrée de subjectivité, l'énonciation verghienne présente un caractère plus modéré, plus retenu que chez Zola. Dans une certaine mesure, les indicateurs détonnent. Lorsque Verga les exploite dans le sens d'un mimétisme énonciatif, il les emploie certainement en conformité avec la conception narratologique qui est la sienne. Selon Verga, le narrateur est soumis à un impératif : « raccontare gli avvenimenti come si riflettono nei cervelli e nei cuori dei suoi personaggi »⁴³ (Spitzer 1956 : 46). La subjectivité logée dans l'embrayeur temporel répond à ce besoin, mais elle ne compense toutefois pas les autres choix stylistiques, modérément expressifs, en raison de l'apparition sporadique des IT à l'échelle du roman et, probablement aussi, en raison de leur intervention très localisée dans l'énoncé. Les indicateurs, au-delà de leur régime d'ancrage, intègrent donc des contextes différemment aménagés dans les deux romans et qui jouent un rôle prépondérant dans l'effet esthétique produit par le DIL. On peut le montrer sur deux extraits qui nous semblent exemplaires dans leur fonctionnement :

[Gervaise pense au travail de Coupeau]

Oui, Coupeau avait travaillé là-haut, en ne se doutant guère qu'il travaillait pour lui. *Maintenant*, il n'était plus sur les toits, pareil à un moineau rigoleur et putassier ; il était dessous, il avait bâti sa niche à l'hôpital, et il y venait crever, la couenne râpeuse. (*L'Assommoir*, X)

[L'oncle Crocifisso parle des Malavoglia]

Lui non c'entrava più, se n'era lavate le mani. *Ora* era affare di Piedipapera; ma gli dispiaceva, in coscienza. (*I Malavoglia*, IX)⁴⁴

Dans le premier exemple, c'est Gervaise qui définit le centre de repérage des marques discursives du DIL. L'adverbe *maintenant* désigne un moment correspondant à une période (celle des malheurs de Coupeau), mais qui est fixé par l'acte énonciatif de la pensée en exercice. Outre l'intervention de l'indicateur, la présence de l'affirmation *oui*, le registre familier très développé, le rythme d'enchaînement de séquences courtes dans la deuxième et la troisième phrase sont autant de signaux ostentatoires d'une prise en charge très personnelle du discours. L'embrayeur *maintenant* ne dépare pas dans ce contexte chargé d'une dose de subjectivité qu'un indicateur anaphorique ne parviendrait pas à neutraliser, tout au plus à nuancer légèrement.

43 « Raconter les événements tels qu'ils se reflètent dans les cerveaux et les cœurs de ses personnages. »

44 « Lui, il n'y était plus pour rien, il s'en était lavé les mains. *Maintenant*, c'était l'affaire de Piedipapera ; mais il était désolé, en vrai. »

C'est un indicateur équivalent, *ora*, que l'on trouve dans les réflexions de l'oncle Crocifisso dont le rapport a changé à l'égard des Malavoglia. *Ora* réfère par ancrage dans l'actualité du personnage définie par son action verbale. Il s'agit donc d'une marque de subjectivité, et même importante dans la mesure où elle engage une perspective temporelle. Mais l'environnement de l'énoncé ne met pas cet aspect en valeur. L'oncle Crocifisso, qui a cédé le crédit des lupins à Piedipapera, prétend laisser parler son cœur, et pourtant l'épanchement émotionnel s'exprime en sourdine, l'énonciation se fait sur la retenue. Il ne s'agit pas de dire que tout est objectivé, ni même que l'on ne pourrait pas repérer un contexte d'IT déictique plus fortement subjectif dans le roman. Mais la comparaison avec les réalisations zoliennes met en évidence la tendance de Verga à procéder à un dosage plus modéré de la subjectivité dans le DIL. Un deuxième exemple semble bien confirmer cette disposition stylistique :

[Padron 'Ntoni et 'Ntoni parlent de l'argent dû à l'oncle Crocifisso]

'Ntoni si grattò il capo, e il nonno soggiunse: — È vero, i lupini ce li ha dati, e bisogna pagarli. Non c'era che dire. *Adesso* che l'avvocato non era più là, bisognava pagarli. Padron 'Ntoni scrollando il capo borbottava: — Questo poi no! (*I Malavoglia*, VI)⁴⁵

La conversation porte sur les problèmes économiques de la famille Malavoglia. Le contexte de l'embrayeur *adesso* se trouve modérément chargé de subjectivité, surtout si l'on tient compte des enjeux du discours : le moment est solennel, il faut prendre une décision lourde de conséquences. Les manifestations expressives ne mettent pas en scène des effusions affectives, mais, essentiellement, le ressenti des personnages face au devoir : *non c'era che dire* vaut pour une tournure impersonnelle qui s'impose comme un principe ; *bisogna pagarli*, répété, souligne la charge déontique investie dans le jugement. Outre cette dimension subjective, témoin d'une prise en charge qualifiée de l'énonciation, le discours demeure très sobre, sans exubérance, ni ton démonstratif. Le déictique semble ainsi jouer, dans l'esthétique verghienne, le rôle d'un embrayeur de perspective, plus que celui d'un déclencheur d'expressivité.

2.3 La modalité d'énonciation : formes et prise en charge

L'examen du système indirect libre a porté jusqu'ici sur la question de l'ancrage énonciatif des unités référentielles : les personnes et les temps verbaux (qui correspondent, dans le modèle établi par Authier-Revuz, à la couche primaire du versant référentiel), et les indicateurs temporels (qui relèvent, eux, de la couche secondaire). Il reste encore un élément à traiter,

45 « 'Ntoni se gratta la tête, et le grand-père ajouta : — C'est vrai, il nous a donné les lupins, et il faut les payer. Il n'y avait rien à ajouter. *Maintenant* que l'avocat n'était plus là, il fallait les payer. Padron 'Ntoni secouant la tête marmonnait : — Ça, c'est non ! »

qui, en tant que composante inhérente et nécessaire à tout énoncé, s'inscrit au niveau de la couche primaire : la dimension modale par laquelle la prise en charge de l'énoncé est spécifiée. On passe ainsi du versant référentiel au versant modal :

Un *ancrage énonciatif* (co-énonciateurs, moment, lieu), assur[e], d'une part, au plan référentiel, une origine pour le système des repérages personnels, temporels et spatiaux et, d'autre part, au plan subjectif, une source pour l'expression modale – modalité d'énonciation, éléments dits expressifs. (Authier-Revuz 2020 : 52)

La problématique modale est épineuse dans la mesure où, traversant l'énoncé de part en part, la modalité n'est pas inscrite dans un morphème spécifique. Cependant, si l'énoncé dans son intégralité est concerné par la modalité, une zone de partage semble devoir être pensée pour isoler ce qui est proprement modalisant de ce qui est modalisé :

La notion de modalité implique l'idée qu'une analyse sémantique permet de distinguer, dans un énoncé, un *dit* (appelé parfois « contenu propositionnel ») et une *modalité* – un point de vue du sujet parlant sur ce contenu. (Cervoni 1992 : 65)

Cette distinction de niveaux dans l'énoncé est celle que Charles Bally (par ex. 1932 : 31-32) entreprit de systématiser et qu'il nomma, en reprenant la terminologie médiévale, *dictum* (la donnée de représentation) et *modus* (l'opération de pensée qui unifie les composantes prédicatives). Bally devait un jour préciser, à un niveau encore général, en quoi consiste le « *modus* » :

La modalité est la forme linguistique d'un jugement intellectuel, d'un jugement affectif ou d'une volonté qu'un sujet pensant énonce à propos d'une perception ou d'une représentation de son esprit. (1942 : 3)

Les principes sont clairement posés dans ces termes, mais l'analyse linguistique ne peut pourtant pas s'en contenter. Il est en effet indispensable de s'entendre sur les types de modalités que l'on peut distinguer en théorie, ainsi que sur les formes qui, solidairement, portent une signification modale. Notre objectif n'est pas de nuancer les catégories et d'atteindre un degré de caractérisation de la modalité si fin qu'il n'en rendrait l'analyse que plus difficile. Nous retiendrons donc uniquement les distinctions les plus stables, celles qui fonctionnent dans le système oppositionnel de la langue, ce qui favorisera une application relativement aisée (mais simplificatrice) aux énoncés de DIL que nous examinerons. Nous en resterons ainsi aux catégories modales de base qu'établit la tradition grammaticale, à savoir asserter, interroger, intimer et s'exclamer. Sur le plan formel, les types de modalité sont généralement associées aux formes syntaxiques que sont l'assertion, l'interrogation et l'intimation. L'exclamation apparaît alors en marge du système, car elle ne correspond pas à un ordre syntaxique normé ; nous l'intégrons cependant à notre analyse, car le niveau syntaxique, s'il constitue certes un lieu privilégié de

l'objectivation de la modalité, ne suffit pas, à lui seul, à définir la modalité de la phrase et doit donc être complété par d'autres critères. En accord avec Pierre Le Goffic, nous pensons qu'il convient de prendre en compte quatre données qui interagissent dans la configuration modale :

La modalité de phrase [...] dépend de trois facteurs nécessairement présents (dans la phrase verbale), ou d'un quatrième, non nécessaire, mais déterminant quand il est présent.

- le mode verbal (indicatif / autres modes),
- l'ordre sujet / verbe [autrement dit les types syntaxiques dont nous avons parlé],
- l'intonation (ou la ponctuation) de fin de phrase.

[...] Le quatrième facteur est la présence éventuelle d'un morphème en *qu*-non subordonnant). (1993 : 93)

Sur cette base théorique, nous pouvons synthétiser les quatre opérations modales dans leur agencement prototypique :

(1) La modalité assertive advient lorsqu'une phrase à l'indicatif correspond à l'ordre sujet-verbe et se termine par une intonation descendante.

(2) La modalité interrogative se caractérise par l'inversion sujet-verbe ou un tour interrogatif (*Est-ce que...*) dans une phrase à l'indicatif où l'intonation finale est montante (à l'écrit, un point d'interrogation).

(3) La modalité injonctive qui se réalise par d'autres modes que l'indicatif et peut, dans le cas de l'impératif, ne pas comporter de sujet. L'intonation peut suivre une courbe montante ou descendante.

(4) La modalité exclamative est introduite par une formule exclamative (*comme, que...*), elle se décline à l'indicatif et son intonation peut être montante ou descendante.

Sur le plan terminologique, une précision s'impose au vu des variétés en usage chez les linguistes. On rencontre dans la littérature spécialisée au moins trois termes différents : la *modalité de phrase*, la *modalité d'énoncé* et la *modalité d'énonciation*. La modalité de phrase relève d'un point de vue très restrictif dans le sens où c'est uniquement le type syntaxique qui est pris en compte. Or, nous l'avons dit, la modalité, telle qu'elle nous importe, ne se réduit pas à l'ordre sujet-verbe dans ses variantes possibles, mais implique une pluralité de critères. Nous n'adopterons donc pas cette étiquette. Quant à la distinction modalité d'énoncé vs d'énonciation, la *Grammaire méthodique du français* en fait état dans les termes suivants :

Les modalités d'énonciation renvoient au sujet de l'énonciation en marquant l'attitude énonciative de celui-ci dans sa relation à son allocutaire. [...]

Les modalités d'énoncé renvoient au sujet de l'énonciation en marquant son attitude vis-à-vis du contenu de l'énoncé (elles réalisent la *fonction expressive* de Jakobson). Elles expriment la manière dont l'énonciateur apprécie le contenu de l'énoncé. (2018 : 975)

Dans la perspective qui est la nôtre, les deux volets de la modalité sont susceptibles de nous intéresser. Aussi parlerons-nous de « modalité d'énonciation », mais sans réserver à cette formulation l'usage exclusif mentionné ci-dessus. Le rapport du locuteur à l'énoncé et le rapport du locuteur à l'allocutaire sont tous deux compris, pour nous, dans la modalité d'énonciation.

Des remarques théoriques qui précèdent, nous voulons dégager deux conséquences directement liées à la conception que nous retenons de la modalité d'énonciation :

(1) Toute modalité d'énonciation est opératoire, dans la mesure où elle repose notamment sur le type de phrase, dans le cadre d'énoncés correspondant à une unité phrastique.

(2) On ajoutera qu'un énoncé phrastique comporte nécessairement une et une seule modalité d'énonciation. Sa reconnaissance en discours peut naturellement s'avérer problématique ; l'hésitation, lorsqu'elle advient, n'ouvre cependant pas la possibilité que deux valeurs modales soient acceptables simultanément.

Le système de la modalité d'énonciation ayant été posé pour lui-même, on peut maintenant envisager le traitement qu'il reçoit dans le DIL. Sur ce point, la particularité tout à fait originale de la représentation à l'indirect libre a été relevée par Authier-Revuz qui montre que l'énonciation est scindée en deux fonctionnements indépendants. Le système d'ancrage de la référence (personne et temps) prend racine, comme on l'a vu, dans l'énonciation représentante – celle de la narration dans notre corpus ; et dans le cadre du même énoncé, la modalité d'énonciation se dissocie de l'activité référentielle et se déploie à partir d'une origine distincte, celle du sujet de conscience. On touche ici aux raisons fondamentales qui expliquent la terminologie adoptée par Authier-Revuz qui parle volontiers de bivocal-DIL, en retenant le second terme par pure concession à la tradition : deux voix configurent complémentirement l'énonciation.

e : l'énoncé autre représenté,

a^o : le référent dont l'acte d'énonciation *a* est la représentation dans l'énoncé de base (représentant),

e^o : le référent dont l'énoncé autre *e* est la représentation dans l'énoncé de base (représentant)

A : l'acte d'énonciation du discours représentant.

Le mode Bivocal-DIL [...], en pratiquant un clivage [...] à l'intérieur de la strate « énonciative », y désolidarise les deux versants, référentiel (dénictique) et modal, sélectionnant le second, et non le premier, dans l'image *e*, qu'il donne de la forme de l'énoncé : *Il m'a apostrophé. Qu'est-ce que j'attendais pour m'y mettre ?* présente ainsi, dans sa représentation de *a*^o, la forme de modalité énonciative de *e*^o, l'interrogation, mais non pas celle de ses

repérages déictiques, absorbés – paraphrastiquement – dans le cadre énonciatif de A (le *tu* et le temps présent comme forme propre de $e^o(a^o)$ se « résorbant » dans le *je* et le passé, ancrés en A). (Authier-Revuz 2020 : 59)

La modalité d'énonciation, en tant que principe d'actualisation de la prédication, inscrit la phrase dans l'horizon de compréhension du locuteur. Mais cet horizon doit être spécifié dès lors que deux instances locutrices sont impliquées, comme il en va par principe dans tout fait de RDA. Pour ce qui est de l'indirect libre, la modalité d'énonciation émane du locuteur qui est pourtant défini – et c'est là un paradoxe du système – comme un objet (et non un sujet) sur le plan référentiel. Pour le dire simplement, la modalité d'énonciation est donc présentée comme une importation extraite du discours d'origine (ou du moins supposé tel).

Passons à l'observation et, sur les bases théoriques exposées ci-dessus, tâchons de rendre compte, dans un premier temps de façon globale et sans entrer dans les nuances, comment Zola et Verga gèrent les modalités énonciatives au sein du DIL. Parmi les quatre modalités que nous avons répertoriées plus haut, en conformité avec la tradition grammaticale, l'une peut être exclue de notre investigation. La modalité injonctive/impérative n'est pas pertinente dans le DIL, car, pour des raisons morphologiques, elle résiste au phénomène de la transposition : les trois personnes de l'impératif ne permettent pas de déployer les corrélations de personnes nécessaires à la transposition (les 2^e, 4^e et 5^e personnes que réalise l'impératif ne conviennent pas aux processus ordinaires de transposition en 3^e ou 1^{re} personne qu'entraîne le DIL). Ce sont des assertions construites autour de verbes modaux qui assurent la signification par exemple déontique dans le DIL : *Il devait manger sa soupe.* > *Mange ta soupe !* Des structures dites *optatives* (*Que + subj*) demeurent également possibles pour signifier l'intimation en DIL. Il reste donc, formellement, à prendre en considération les trois modalités d'énonciation suivantes :

- (1) l'assertion ;
- (2) l'interrogation ;
- (3) l'exclamation.

Voyons, dans un premier temps de manière globale, comment les deux auteurs de notre corpus gèrent les trois catégories modales au sein du DIL. Précisons encore que, jusqu'ici, lorsque nous avons effectué des décomptes, un segment de DIL continu, quelle que fût sa longueur, a été systématiquement considéré comme une unité-DIL. Dans la partie qui nous occupe maintenant, où la modalité d'énonciation joue un rôle décisif, il s'agira, dans un premier temps, de distinguer et de traiter chaque unité phrastique dans les séquences de DIL. Cela explique pourquoi les premiers décomptes d'occurrences ne concordent pas, au niveau de leur somme totale, avec ceux fournis plus haut, lorsque la syntaxe ne constituait pas le critère pertinent d'identification.

Dans *L'Assommoir*, 61 % des énoncés indirects libres sont assertifs, 7 % interrogatifs et 32 % exclamatifs (nous recourons à des pourcentages afin d'indiquer des tendances ; des chiffres absolus apparaîtront plus loin). Pour ce qui concerne *I Malavoglia*, les données numériques sont notablement différentes : 89 % de cas relèvent de l'affirmation, 1 % de l'interrogation et 10 % sont exclamatifs. On peut illustrer les différents dispositifs par un exemple pour chacun des deux auteurs (le premier extrait de Zola comprend une série d'assertions, le deuxième, dans l'ordre, une interrogation et une exclamation ; le même ordre est respecté pour les passages tirés des *Malavoglia* – nous mettons en évidence au moyen de l'italique les modalités d'énonciation que nous considérons) :

[M^{me} Lerat à la communion de Nana]

Mais Mme Lerat n'accepta pas la leçon. *Ce qu'elle venait de dire, elle l'avait entendu dans les meilleures sociétés. D'ailleurs, elle se flattait de savoir sa langue ; on lui faisait souvent compliment de la façon dont elle parlait de tout, même devant des enfants, sans jamais blesser la décence.* (*L'Assommoir*, X)

[Avant-dernière rencontre des habitués de la Goutte-d'Or et de Gervaise]

Naturellement, rue de la Goutte-d'Or, les Boche et les autres l'attendaient. Dès qu'elle parut sous la porte, on l'appela dans la loge. *Eh bien ! est-ce que le père Coupeau durait toujours ?* Mon Dieu ! oui, il durait toujours. Boche semblait stupéfait et consterné : il avait parié un litre que le père Coupeau n'irait pas jusqu'au soir. *Comment ! il durait encore !* Et toute la société s'étonnait, en se tapant sur les cuisses. En voilà un gaillard qui résistait ! M^{me} Lorilleux calcula les heures : trente-six heures et vingt-quatre heures, soixante heures. Sacré mâtin ! soixante heures déjà qu'il jouait des quilles et de la gueule ! On n'avait jamais vu un pareil tour de force. Mais Boche, qui riait jaune à cause de son litre, questionnait Gervaise d'un air de doute, en lui demandant si elle était bien sûre qu'il n'eût pas défilé la parade derrière son dos. Oh ! non, il sautait trop fort, il n'en avait pas envie. Alors, Boche, insistant davantage, la pria de refaire un peu comme il faisait, pour voir. Oui, oui, encore un peu ! à la demande générale ! (*L'Assommoir*, XIII)

[La Zuppidda parle de don Silvestro devant lui et padron Cipolla]

Don Silvestro faceva il gallo colle donne, e si muoveva ogni momento col pretesto di offrire le scarpe ai nuovi arrivati, per far scricchiolare le sue scarpe verniciate. — Li dovrebbero abbruciare, tutti quelli delle tasse! — brontolava comare Zuppidda, gialla come se avesse mangiato dei limoni, e glielo diceva in faccia a don Silvestro, quasi ei fosse quello delle tasse. *Ella lo sapeva benissimo quello che volevano certi mangiacarte che non avevano calze sotto gli stivali inverniciati e cercavano di ficcarsi in casa della gente per papparsi la dote e la figliuola: [...].* (*I Malavoglia*, IV)⁴⁶

46 « Don Silvestro se comportait en coq avec les femmes, et il bougeait constamment sous prétexte d'offrir des chaises aux nouveaux arrivés, faisant craquer ainsi ses chaussures vernies. — Ils devraient tous être brûlés, les gens des impôts ! marmonnait commère Zuppidda, toute jaune comme si elle avait mangé des citrons,

[Conversation entre padron 'Ntoni et le président de la Cour]

Ma infine come poteva dirlo il presidente? L'aveva visto lui forse 'Ntoni Malavoglia quella notte, col buio che faceva? (I Malavoglia, XIV)⁴⁷

[Conversation entre 'Ntoni et la Santuzza]

E battezzato per giunta, che la Santuzza ci aveva messa l'acqua, ed era una vera minchioneria venire a lasciarsi rubare i soldi in quella bettolaccia; per questo ei non ci veniva più! (I Malavoglia, XIII)⁴⁸

La reconnaissance des modalités d'énonciation est fondée essentiellement sur les trois critères du type de phrase (ordre syntaxique des constituants prédicatifs), de l'intonation prêtée à l'énoncé (sur la base de la ponctuation de fin de phrase et de la subjectivité montrée) et du mode verbal (v. Le Goffic 1993 : 93). Mais cette analyse multi-critères n'élimine pas toutes les ambiguïtés. Comme relevé dans la *Grammaire méthodique du français* (v. Riegel *et al.* 2018 : 976), il n'y a pas de correspondance univoque entre les formes linguistiques (ni même les faisceaux de formes) et les fonctions énonciatives qu'elles remplissent. Une part interprétative se trouve ainsi engagée au double niveau de la *reconnaissance* de la modalité d'énonciation (tout particulièrement entre l'assertion et l'exclamation dont les moyens ne se réduisent pas aux structures en *que/combien/comme...*) et de son *attribution* à un sujet locuteur. Nous appuyons, dans un premier temps, notre commentaire sur les cas les plus prototypes.

Que signifient, dans une première saisie, les répartitions indiquées plus haut et que nous reproduisons ci-dessous en valeurs absolues ?

	<i>L'Assommoir</i>	<i>I Malavoglia</i>
Assertion	318	239
Interrogation	35	4
Exclamation	168	26

et elle le disait en face à don Silvestro, comme si c'était lui les gens des impôts. *Elle le savait très bien ce que voulaient certains parasites qui n'avaient pas de chaussettes sous leurs bottes vernies et essayaient de s'immiscer chez les gens pour dévorer la dot et la fille [...].* »

47 « Et finalement, comment pouvait-il dire cela, le président ? Avait-il vu lui-même 'Ntoni Malavoglia cette nuit-là, dans l'obscurité qu'il y avait ? »

48 « Et baptisé, de plus, car la Santuzza elle-même y avait mis de l'eau, et c'était une véritable sottise de venir se faire voler de l'argent dans cette sale gargote ; c'est pourquoi il n'y venait plus ! »

La présence massive de l'assertion en DIL se vérifie dans les deux romans. Cela n'est pas étonnant, dans la mesure où l'assertion est habituellement considérée comme la modalité énonciative la plus ordinaire – possiblement, plus usitée que l'interrogation et l'exclamation dont la charge subjective est *a priori* plus élevée. Les proportions qui se dégagent des deux romans, mais tout particulièrement de celui de Verga, confirment cette idée. Dans *L'Assommoir* la présence soutenue d'exclamations semble constituer un fait remarquable dont il faudra comprendre les enjeux. En première hypothèse, on peut supposer que la fréquence discordante avec laquelle chaque auteur réalise les catégories modales manifeste des objectifs discursifs différemment orientés. Le DIL, en principe porteur d'un effet mimétique, serait fortement tourné vers l'état mental du sujet et sa caractérisation affective chez Zola, alors que ce serait plutôt le jugement constatif que le locuteur porte sur le monde, le contexte et les autres personnages qui serait prioritairement adopté dans le DIL verghien. Le contraste entre un DIL des passions (Zola) et un DIL de la raison (Verga) reste à éprouver plus finement, en examinant, dans leurs particularités, les réalisations discursives des différentes modalités chez les deux auteurs.

Au principe d'une analyse plus fine et nuancée de la modalité d'énonciation chez Zola et Verga se trouve l'idée que, en discours, un même type de modalité d'énonciation est susceptible d'être exprimée de différentes façons et donc qu'il n'est pas suffisant d'en rester à des considérations typologiques. Si l'interrogation et l'exclamation sont en principe des modalités tendant à être chargées de subjectivité, qu'en est-il de l'assertion, forme réputée plus neutre ? De fait, une très grande variation, sur le plan de l'expressivité, se trouve, dans le cadre modal de l'assertion, à la disposition du locuteur. Il est en effet possible d'affirmer une donnée informative sur le mode du constat, de façon parfaitement objective, comme il est, à l'inverse, possible de sur-asserter un contenu prédicatif en investissant le dire d'une dose élevée de subjectivité. Mais dans l'analyse, saisir et pondérer la subjectivité n'est pas une mince affaire. Catherine Kerbrat-Orecchioni dessine une opposition entre deux types d'organisations discursives et ouvre ainsi une voie que nous voulons emprunter tout en l'adaptant à nos besoins :

- (1) Le discours « objectif », qui s'efforce de gommer toute trace de l'existence d'un énonciateur individuel ;
- (2) Le discours « subjectif », dans lequel l'énonciateur s'avoue explicitement (« je trouve ça moche ») ou pose implicitement (« c'est moche ») comme la source évaluative de l'assertion. (2009 : 80)

Voici donc bien établis les pôles extrêmes de l'objectivité et de la subjectivité, tels qu'ils sont manifestés formellement dans le discours (notons par conséquent qu'il s'agit d'une donnée linguistique et non psychologique). Il va cependant sans dire que « l'axe d'opposition objectif /

subjectif n'est pas dichotomique, mais graduel » (*ibid.*). Ajoutons même que l'échelle sur laquelle les productions assertives peuvent être distribuées comporte une graduation très fine, théoriquement infinie. Cette complexité de la teneur subjective / objective des énoncés résulte de la pluralité et de l'hétérogénéité des composantes discursives qui y participent. Au rang des unités prépondérantes pour caractériser le degré de subjectivité des énoncés, on retiendra notamment le lexique. Pour analyser ce niveau linguistique, on peut prendre appui sur des distinctions que C. Kerbrat-Orecchioni a établies à propos de la catégorie de l'adjectif en les appliquant à l'ensemble du lexique (Schéma 1).

L'intérêt de ce schéma est de distinguer des cas de figure à l'intérieur de l'ensemble foisonnant des expressions subjectives. Ainsi, les expressions évaluatives engagent un jugement qui repose sur des normes sociales, partagées ou discutées au sein d'une collectivité. Dans ce cadre, les termes évaluatifs axiologiques, impliquant un jugement de valeur (Cet élève est *doué*), apparaissent plus fortement subjectifs que les évaluations non-axiologiques (Ce sac est *lourd*). Mais en contraste avec le domaine de l'évaluatif, le lexique affectif revendique une charge encore supérieure de subjectivité (Sa performance est *ahurissante*). L'adjectif tire sa pertinence de l'état intérieur, émotionnel du sujet, dont il reflète le caractère personnel. On peut donc envisager de répartir les catégories lexicales sur un axe qui s'étend de l'objectif (où un état de fait configure la prédication) au subjectif, tout en soulignant que, en discours, la catégorisation du lexique demeure extrêmement difficile et que les frontières entre les catégories ne sont de toute évidence pas hermétiques – la sphère personnelle n'est en effet pas isolée du contexte socio-culturel.

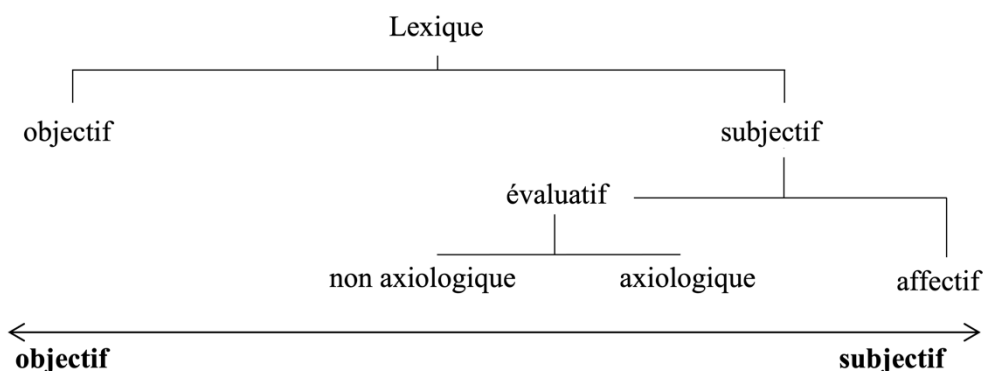


Schéma 1 – Une structure du lexique (d'après Kerbrat-Orecchioni 2009 : 94)

Mais la subjectivité / objectivité n'est pas confinée au seul système lexical ; d'autres niveaux langagiers sont à prendre en compte si l'on veut

appréhender le phénomène dans sa complexité. Ainsi, outre l'implication ou non de l'appareil formel de l'énonciation (tout particulièrement la présence d'un sujet modal explicité en JE), on prendra en considération les variations de la syntaxe qui opèrent à l'intérieur du cadre assertif (clivage, dislocation, phrase à présentatif...), ainsi que les modulations prosodiques signalées par la ponctuation expressive et les interjections. Ces moyens doivent nous permettre de spécifier la prise en charge des énoncés assertifs par le locuteur (nous n'intégrerons pas à ce point les éléments énonciatifs qui caractérisent le locuteur par sa façon de parler – variation diatopique, registres, jargons... Ces aspects sont pris en compte ailleurs, dans l'analyse stylistique des romans par-delà le DIL)⁴⁹.

2.3.1 La modalité assertive

À parcourir les assertions indirectes libres dans nos deux romans, il semble que des exemples puissent être distribués tout au long de l'axe que polarisent les extrémités de l'objectif et du subjectif. Dans notre analyse, nous allons cependant concentrer notre attention sur les cas les plus clairement objectifs et subjectifs, et cela pour deux raisons. Tout d'abord parce qu'il n'est pas possible d'attribuer avec précision un degré de subjectivité aux énoncés étant donné qu'aucun moyen ne permet de le mesurer (de façon chiffrée). À cette première raison, due à la complexité inhérente des observables, s'ajoute une seconde, d'un autre ordre : ce sont les aménagements discursifs les plus marqués (tant sur le plan de l'objectivité que de la subjectivité) qui sont les plus marquants. Autrement dit, ce sont les énoncés purement objectifs ou fortement subjectifs qui sont aptes à caractériser une esthétique. Cette approche sélective laisse dans l'ombre de nombreuses séquences de DIL qui, sans être traitées, demeurent présentes dans notre réflexion en tant que réalisations intermédiaires entre les deux pôles. Voici des extraits que nous pensons exemplaires :

Assertion objective

[Gervaise parle des conditions de son mari, Coupeau]

Seule, Gervaise pâlie par les veilles, sérieuse, résolue, haussait les épaules. *Son homme avait la jambe droite cassée ; ça, tout le monde le savait ; on la lui remettrait, voilà tout. Quant au reste, au cœur décroché, ce n'était rien. Elle le lui raccrocherait, son cœur. (L'Assommoir, IV)*

49 Sur le plan de la méthode, il nous faut souligner que les marques de subjectivité (lexique, interjections...) relèvent, dans le modèle développé par Authier-Revuz, de la couche secondaire du versant modal. Nous ne remettons pas ce dispositif en question, mais, dans l'optique d'une analyse des occurrences, nous impliquons les marques de subjectivité afin de spécifier la modalité d'énonciation et de statuer quant à sa prise en charge.

[La Longa parle du deuil qui l'a touché]

Però il confessore le aveva data l'assoluzione, perché coi disgraziati succede così, che una spina scaccia l'altra, e il Signore non vuole ficcarcele tutte in una volta, perché si morirebbe di crepacuore. *Le erano morti il figlio e il marito*; l'avevano scacciata dalla casa; ma adesso era contenta che fosse riescita a pagare il medico e lo speziale, e non doveva più niente a nessuno. (*I Malavoglia*, X)⁵⁰

Assertion subjective

[Coupeau justifie ses excès d'alcool]

Un verre de vin en pousse un autre. *Lui, d'ailleurs, toujours bon zigue, ne donnant pas une chiquenaude au sexe, aimant la rigolade, bien sûr, et se piquant le nez à son tour, mais gentiment, plein de mépris pour ces saloperies d'hommes tombés dans l'alcool, qu'on ne voit pas dessoûler !* (*L'Assommoir*, V ; nous considérons l'ensemble marqué par l'italique comme une seule phrase syntaxique)

[Piedipapera parle de la rupture entre lui et les Malavoglia]

Una manica di carogne, quei Malavoglia, *e non voleva vederli più nel battesimo porco che quell'altro porco di don Gianmaria gli aveva messo di fronte.* (*I Malavoglia*, X)⁵¹

La différence est nette entre les énoncés qui rendent compte d'un état de fait comme tel, sans implication manifeste du sujet, et ceux, chargés d'expressivité, qui semblent tournés vers l'intériorité de l'énonciateur : ordre syntaxique canonique (S-V-O), lexique objectif, ponctuation logique sont les caractéristiques positives des premiers ; ordre syntaxique moins standard, lexique évaluatif et affectif en abondance, interjections, ponctuation expressive définissent les seconds. On le mesure donc sur pièce, l'assertion, qui est la modalité énonciative la plus fréquente dans notre corpus de DIL, n'est pas une forme nécessairement neutre en discours et demande à être décrite dans ses occurrences.

On l'a dit, il n'y a d'intérêt à rechercher un éventuel contraste entre les pratiques de Zola et Verga que dans les degrés de réalisation les plus extrêmes de l'objectivité et de la subjectivité. La présence d'assertions objectives est une configuration plutôt rare dans les deux romans où le DIL

50 « Et pourtant, le confesseur lui avait donné l'absolution, car c'est ainsi qu'on fait avec les malheureux, une épine chasse l'autre, et le Seigneur ne veut pas nous les enfoncer toutes à la fois, car on en mourrait de crève-cœur. *Son fils et son mari étaient morts ; elle avait été chassée de la maison ;* mais maintenant, elle était heureuse d'avoir réussi à payer le médecin et le pharmacien, et elle ne devait plus rien à personne. »

51 « Un tas de charognes, ces Malavoglia, *et il ne voulait plus les voir dans ce porc de baptême que cet autre porc de don Gianmaria lui avait proposé.* »

ne vient presque jamais donner sa forme à un simple constat de fait ; la source du DIL est quasiment toujours, dans des proportions cependant variables, une composante affichée dans les formes de l'énoncé. Voici les chiffres que nous avons pu établir à partir de notre corpus d'assertions, où les énoncés ne sont jamais totalement objectifs ou totalement subjectifs : on peut admettre que, chez Zola, sur 318 assertions, seules 6 se situent sur le pôle extrême de l'objectivité et 100 sur celui de la subjectivité ; le reste des énoncés assertifs se répartit dans les espaces intermédiaires, entre les pôles, mais avec une inclination tout de même marquée pour la subjectivité. Chez Verga, sur 239 assertions en DIL, on peine à dégager une occurrence nettement objective ; mais on doit aussi relever que, en comparaison à la pratique zolienne et en tenant compte des proportions, il y a beaucoup moins d'assertions saturées de subjectivité chez Verga. Pour ce dernier, la masse des cas se répartit donc plutôt dans les zones intermédiaires. La différence entre les deux auteurs est, à cet égard, particulièrement marquée et s'explique autant par l'élan d'expressivité qui traverse *L'Assommoir* dans sa quasi-intégralité, que par la tendance de Verga à manifester préférentiellement la subjectivité de ses personnages au moyen de la représentation en DD. Le DIL, en comparaison, est prioritairement dévolu dans *I Malavoglia* à rendre les réflexions a posteriori des habitants du village, leurs cogitations rétrospectives.

Pour dégager des effets esthétiques liés à la gestion de l'assertion indirecte libre, il convient d'adapter, dans un dernier geste d'analyse, le niveau d'appréhension des phénomènes. Nous avons, jusqu'ici, abordé les assertions à l'échelle de la phrase syntaxique, dans leur unité intrinsèque. La nature fondamentalement phrastique de la modalité d'énonciation en est la cause. Mais cette vision atomisée des assertions que nous construisons ne rend pas vraiment compte des effets produits par les séquences, parfois étendues, de l'indirect libre. En effet, une assertion objective, isolée dans un ensemble fortement subjectivé d'énoncés indirects libres passera inaperçue et demeurera sans incidence sur les effets générés par son cotexte. Ces considérations esthétiques nous invitent à traiter encore les assertions à un niveau plus largement séquentiel, tout en ayant conscience que l'observation sur des empan plus larges gagne en pertinence esthétique, mais perd en finesse d'analyse.

Nous avons souligné que les assertions objectives apparaissent très rarement dans les deux romans, et même de façon plutôt isolée. Cette situation se radicalise encore dès lors que l'on étend le regard de la phrase à la séquence indirecte libre : il n'est pas exagéré de dire que ni Zola ni Verga ne procèdent par alignement de DIL assertifs à caractère objectif. Ainsi, à l'échelle de la séquence, l'effet dominant est toujours celui d'un épanchement expressif plus ou moins appuyé. Par exemple :

[Cogitations de Gervaise à propos de Nana]

Oui, on lui avait conté que la petite venait de planter là son vieux, un beau coup de fille sans expérience. Elle était très bien chez ce vieux, dorlotée, adorée, libre même, si elle avait su s'y prendre. Mais la jeunesse est bête, elle devait s'en être allée avec quelque godelureau, on ne savait pas bien au juste. Ce qui semblait certain, c'était qu'un après-midi, sur la place de la Bastille, elle avait demandé à son vieux trois sous pour un petit besoin, et que le vieux l'attendait encore. Dans les meilleures compagnies, on appelle ça pisser à l'anglaise. (L'Assommoir, XI)

[Ntoni parle des différents travaux dans la société de Trezza]

Ma a 'Ntoni suo nonno gli aveva insegnato il mestiere di rompersi le braccia e la schiena tutto il giorno, e arrischiare la pelle, e morir di fame, e non aver mai un giorno da sdraiarsi al sole come l'asino di Mosca. Un ladro di mestiere che si mangiava l'anima, per la Madonna! e ne aveva fino al naso, che preferiva fare come Rocco Spatu, il quale almeno non faceva nulla. (I Malavoglia, XII)⁵²

La prise en charge subjective est bien manifeste dans les deux exemples, tout particulièrement au niveau du lexique, avec des successions d'assertions (que nous soulignons). L'extrait de Verga semble même plus marqué en raison de la ponctuation exclamative et des formules interjectives (*per la Madonna!*) – à noter que la première phrase présente une modalité énonciative exclamative.

Sur un plan plus global, au-delà des extraits cités ci-dessus, on peut affirmer que les moyens mis au service de l'expression de la subjectivité au sein de la modalité assertive sont globalement similaires chez Zola et Verga. Si les moyens langagiers sont comparables dans le cadre énonciatif de l'assertion, des nuances apparaissent cependant dans leur application. Ainsi, Zola semble recourir abondamment au lexique substandard de la langue verte et de l'argot dans le but de caractériser ses personnages principaux (en priorité Gervaise et Coupeau). Les jurons et les interjections se diffusent plus largement dans le personnel romanesque afin de rendre, dans une naturalité prétendue, le parler des bas-fonds parisiens. De son côté, Verga vise également à ménager des effets d'oralité pour les locuteurs qu'il met en scène⁵³. Pour ce faire, il recourt à des dispositifs de la syntaxe orale, en particulier sur le plan emphatique et idiomatique, et compense ainsi une certaine retenue dans le marquage du lexique (du moins en comparaison des configurations produites par Zola).

52 « *Mais à 'Ntoni, son grand-père lui avait enseigné le métier de se casser les bras et le dos toute la journée, de risquer sa vie, de mourir de faim et de n'avoir jamais un jour pour se prélasser au soleil comme l'âne de Mosca. Un voleur professionnel qui lui dévorait l'âme, par la Madone !* Il en avait plein le dos, préférant faire comme Rocco Spatu, qui au moins ne faisait rien. »

53 À propos de l'idiomaticité orale dans les *Malavoglia*, nous renvoyons à A. Danesi Bondoni, *Grammaticalizzazione del discorso indiretto libero nei Malavoglia*, *Studi di grammatica italiana*, IX, p. 260 et suiv.

2.3.2 La modalité exclamative

Selon Culioli, l'exclamation est une assertion avec « un quelque chose en plus » (1974 : 6). Pour Riegel *et al.*, elle partage aussi des éléments de l'énonciation interrogative (2018 : 683). Pierre Le Goffic les rapproche à la fois de l'assertion et de l'interrogation (2019 : 29). De telles déclarations, de prime abord déroutantes, sont en fait révélatrices du statut énonciatif de l'exclamation qui se situe, par certains aspects, au croisement des autres modalités énonciatives. En plus de certaines similitudes qu'elle entretient avec les autres modalités d'énonciation (ce qui peut engendrer de véritables problèmes quand il s'agit de statuer sur leur nature), l'exclamation présente une autre difficulté quand il s'agit de l'analyser : « l'exclamation fait appel à une grande diversité de structures » (Maingueneau 1999 : 58). Il est vrai que la modalité exclamative se réalise à travers toute une série de formes linguistiques, dont on peut établir une liste-type :

- (1) l'inversion sujet-verbe ;
- (2) la marque graphique du point d'exclamation ;
- (3) le renforcement par des formules introductrices comme *Dire que*, *Qu-*, *A-t-on jamais vu*, et *E dire che*, *Qual-*, *Come*, etc. ;
- (4) la portée émotionnelle et subjective par le lexique et les possibles interjections.

Les formes de réalisation de ces quatre principes sont en effet très diverses (que l'on pense aux moyens lexicaux permettant de doser la subjectivité dans l'énoncé !), pour ne pas dire hétéroclites. À cela s'ajoute que si les formes peuvent concourir, en faisceau, à l'expression de l'exclamation, aucune n'est indispensable à la production de cette modalité, et aucune n'est en elle-même suffisante à cela – à l'exception des formules introductives très spécialisées indiquées en (3). De cette grande variabilité des moyens résulte, on s'en doute, une potentialité quasi infinie de faire varier, en discours, les degrés d'implication de la subjectivité.

Quoi qu'il en soit, mais moyennant tout de même quelques précautions, nous allons considérer l'exclamation comme une modalité énonciative à part entière, dans la mesure où elle permet au locuteur de manifester ses élans émotionnels, ses mouvements intérieurs, et ainsi d'en faire l'objet de son discours sans pour autant les décrire conceptuellement. Voici deux exemples de DIL exclamatif :

[Gervaise rend visite aux forgerons qui rivalisent pour l'impressionner]

Et Gervaise, en face de la Gueule-d'Or, regardait avec un sourire attendri.
Mon Dieu ! que les hommes étaient donc bêtes ! (L'Assommoir, VI)

[Ntoni parle du travail hérité de don Franco]

Anche lui [lo speciale], colla sua barbona, che predicava di cominciar da capo, era di quelli che avevano acchiappato la fortuna, e la teneva negli scarabattoli, e si godeva il ben di Dio stando sulla porta della bottega, a

chiacchierare con questo o con quell'altro, e quando aveva pestato quel po' d'acqua sporca nel mortaio, aveva fatto il suo lavoro. *Che bel mestiere gli aveva insegnato suo padre a colui, di far denari coll'acqua delle cisterne!* (*I Malavoglia*, XII)⁵⁴

Les signaux de l'exclamation sont multiples (interjection, mot interrogatif, ponctuation expressive, lexique évaluatif) et confèrent à l'énoncé une pertinence qui ne tient pas de l'objet dont il est question, mais de ce que le sujet ressent à son égard.

Prenons maintenant un peu de hauteur et traitons le dispositif du DIL exclamatif à l'échelle des romans. Notre démarche se veut prudente... Plutôt que d'affronter le problème de la subjectivité en cherchant à pondérer les nuances infinies de ses réalisations, nous préférons contourner la difficulté en prenant appui sur une distinction opérée par Le Goffic. Le grammairien distingue les « exclamations totales » qui s'appliquent à la prédication dans son intégralité (*Quel toupet !*) et les « exclamations partielles » qui ne portent que sur une composante prédicative, en général une donnée attributive (*Comme sa maison est grande !*). Nous voulons tenir compte de cette distinction lorsque nous dénombrons les exclamations dans notre corpus. En effet, afin de ne pas intégrer les assertions subjectives au lot des exclamations, nous adopterons un point de vue restrictif, en ne retenant que les exclamations totales.

C'est dans ce cadre que nous comptons (v. plus haut) 168 exclamations en DIL dans *L'Assommoir* et 26 dans *I Malavoglia*. La différence est notable. Et si on admet qu'avec l'exclamation, « il s'agit toujours d'exprimer un haut degré » (Maingueneau 1999 : 58) et donc que l'investissement en subjectivité est, par définition, maximal, il convient de mettre en rapport l'option que prend chaque auteur dans le traitement de l'exclamation avec celui que l'on a vu réserver à l'assertion. En effet, la centaine d'assertions fortement subjectivées se cumulent, dans le roman de Zola, aux exclamations pour produire un effet d'ensemble sensiblement différent de celui qui est réalisé dans *I Malavoglia*, où Verga ne semble pas miser prioritairement sur l'intensité subjective (nous avons vu plus haut que la part subjective placée dans les assertions était plus mesurée que chez Zola). C'est certainement que Verga inscrit la singularité énonciative de ses personnages sur une autre gamme que celle de la subjectivité, optant plutôt pour celle des registres et de la variation diatopique.

54 « Lui aussi [le pharmacien], avec sa grosse barbe, qui prêchait de recommencer à zéro, était de ceux qui avaient attrapé la chance par la queue et la gardaient dans des bocaux, et il jouissait du bien de Dieu en se tenant sur la porte de la pharmacie, à bavarder avec l'un ou l'autre, et quand il avait pilonné ce peu d'eau sale dans le mortier, il avait accompli sa tâche. *Quel beau métier lui avait appris son père, celui de faire de l'argent avec l'eau des citernes !* »

Une donnée d'observation d'un autre genre permet, par ailleurs, de souligner un contraste entre les pratiques de Zola et Verga. Les deux auteurs opèrent une distribution du DIL exclamatif très différente à l'intérieur du roman. Si l'on retient les attributions les plus massives, on note que, dans *L'Assommoir*, 75 exclamations indirectes libres (sur 168) sont le fait de Gervaise, alors que, dans *I Malavoglia*, sur 26 occurrences, 6 cas sont assumés par l'oncle Crocifisso et 5 par 'Ntoni Malavoglia. Autrement dit, dans les deux romans, les figures principales du récit servent de support énonciatif au DIL exclamatif. Mais *L'Assommoir* présente des moments de concentration très denses, alors que l'étalement semble prévaloir dans *I Malavoglia* (Fig. 8 à 10).

Les étapes de l'intrigue jouent un rôle chez Zola qui octroie une intensité maximale au moment de la déchéance de Gervaise. À noter que, dans le chap. XII, 6 exclamations relèvent de la parole représentée, alors que 29 autres relèvent de la pensée. L'évolution du personnage ne le place plus guère dans l'interaction, il se trouve seul avec sa misère et l'exclamation en est la forme de manifestation privilégiée. La distribution plus équilibrée qui se laisse observer chez Verga met au jour une réalité structurelle du roman. Il n'y a pas de hiérarchie aussi marquée que chez Zola entre les personnages principaux qui dynamisent l'action et les personnages secondaires qui occupent un arrière-plan. Le récit fait porter, tour à tour, aux individus qui composent la société d'Aci Trezza la responsabilité des énonciations qui participent à une parole collective. Dans ce système, chaque personnage revêt une même valeur énonciative que tout autre, le droit à l'exclamation est partagé.

2.3.3 La modalité interrogative

La dernière modalité qui reste à examiner est l'interrogation. Dans une perspective pragmatique, une interrogation consiste à formuler « une demande d'information adressée à un interlocuteur » (Riegel *et al.* 2018 : 668). Ces conditions fondamentales peuvent cependant relever de configurations langagières très diverses, tant sur le plan formel que sur celui des implications de la subjectivité. Les grammaires distinguent, à nouveau, l'*interrogation totale* et l'*interrogation partielle* (par ex. Riegel *et al.* 2018 : 670-673). La première a une portée qui s'étend à « l'ensemble du matériau [...] de la phrase et appelle une réponse globale *oui* ou *non* », alors que la seconde « porte sur une partie de la phrase, sur un de ses constituants, qu'elle appelle en réponse ». Ajoutons que l'interrogation syntaxique ne vise pas, dans certains contextes, à questionner ; on parle alors d'*interrogation rhétorique* ou *interrogation oratoire* (*ibid.* : 682). À ces différentes formes de l'interrogation, nous voulons corrélérer des degrés d'implication de la subjectivité. Pour cela, nous préférons tenir compte des formes interrogatives elles-mêmes, dans leurs spécificités respectives, mais aussi des composantes énonciatives qu'elles intègrent concrètement, dans les deux romans.

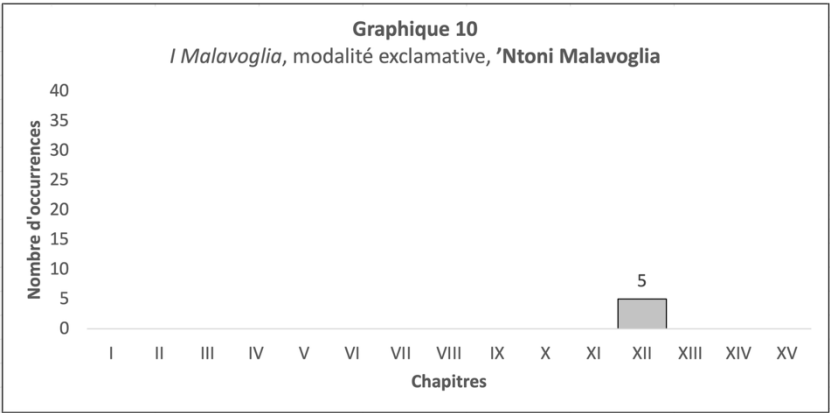
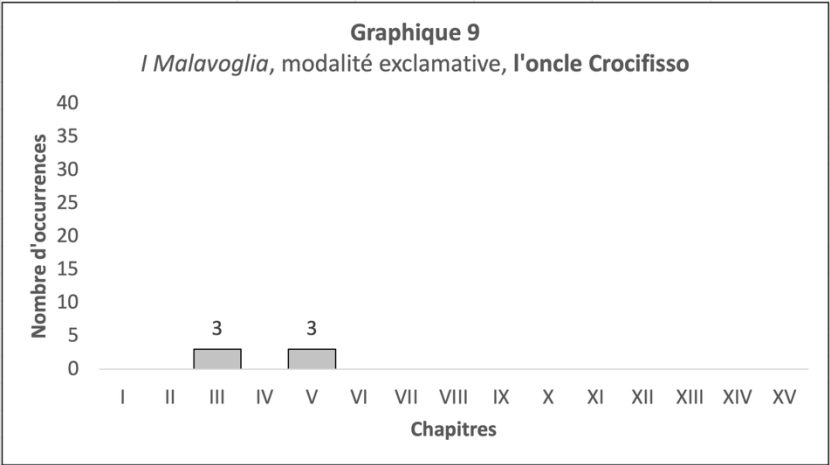
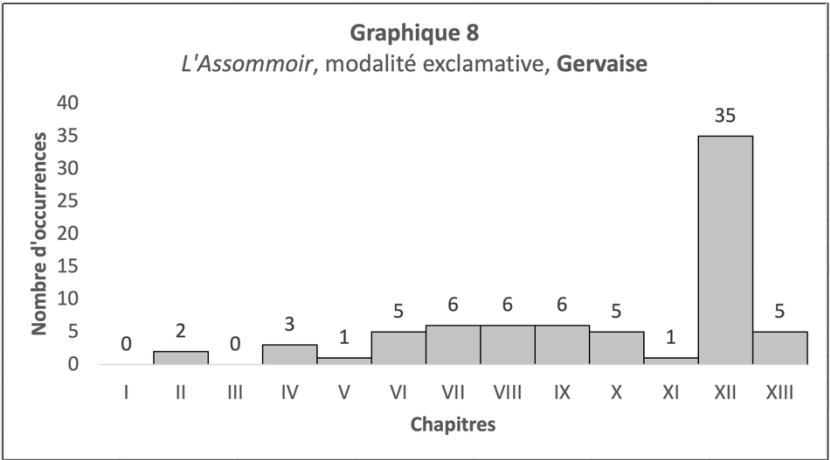


Fig. 8 à 10 – Distribution de la modalité exclamative chez trois locuteurs

D'un point de vue quantitatif, nous avons repéré 38 modalités interrogatives, toutes catégories confondues, dans le DIL de *L'Assommoir* et 7 dans celui des *Malavoglia*. Avant toute analyse, on peut d'ores et déjà affirmer que la différence en nombre d'occurrences chez les deux auteurs ne contredit pas les observations précédentes concernant les autres modalités de phrase (assertion et exclamation). On peut même affirmer qu'elle les corrobore, si l'on admet le principe qu'une interrogation implique, en elle-même, une charge énonciative plus marquée qu'une assertion (considérée en tant que telle). Voici deux exemples standard de DIL interrogatif :

[Rue de la Goutte-d'Or, on parle de l'état de Coupeau]

Naturellement, rue de la Goutte-d'Or, les Boche et les autres l'attendaient. Dès qu'elle parut sous la porte, on l'appela dans la loge. *Eh bien ! est-ce que le père Coupeau durait toujours ?* Mon Dieu ! oui, il durait toujours. (*L'Assommoir*, XIII)

[L'avocat pose une série de questions sur la culpabilité de 'Ntoni]

Intanto l'avvocato chiacchierava e chiacchierava che le parole andavano come la carrucola di un pozzo. Diceva di no, che non era vero che 'Ntoni Malavoglia avesse fatto tutte quelle birbonate. Il presidente era andato a scavarle fuori per cacciare nei guai un povero figliuolo, poichè questo era il suo mestiere. *Ma infine come poteva dirlo il presidente? L'aveva visto lui forse 'Ntoni Malavoglia quella notte, col buio che faceva?* [...] Il presidente senza darsene per inteso lo guardava cogli occhiali, e i gomiti appoggiati sui libracci. (*I Malavoglia*, XIV)⁵⁵

La question des Boche est traversée par la subjectivité que motive une curiosité impatiente ; celle de l'avocat révèle, par les circonstances qui sont précisées, la position du locuteur par rapport à la réponse attendue, de sorte que l'interrogation s'inscrit dans un mouvement argumentatif.

Dans les deux romans, les interrogations totales qui prennent place dans le DIL sont en nombre limité. La majorité des cas correspond à des interrogations partielles qui, par la mise en débat d'un point problématique, se prêtent assez naturellement (plus que l'interrogation totale) à des formulations fortement subjectives. On le remarque particulièrement bien dans une tournure que Zola ajoute volontiers à la fin de certaines assertions en DIL, mais qu'il peut occasionnellement introduire également dans des interrogations : il s'agit de la locution adverbiale « n'est-ce pas ? ».

55 « Entre-temps, l'avocat parlait et disait que les mots s'écoulaient comme la poulie d'un puits. Il disait que non, que ce n'était pas vrai que 'Ntoni Malavoglia avait fait toutes ces conneries. Le président était allé les déterrer pour mettre dans le pétrin un pauvre fils, car c'était bien cela son métier. *Mais enfin, comment pouvait-il dire tout cela, le président ? Avait-il vu 'Ntoni Malavoglia cette nuit-là, dans l'obscurité qu'il y avait ?* [...] Le président, sans se soucier de comprendre, le regardait derrière ses lunettes, les coudes appuyés sur des bouquins inutiles. »

[Gervaise se confronte avec le propriétaire de sa blanchisserie]

Gervaise, avec son entêtement de femme, répétait un raisonnement qui lui semblait irréfutable : dans un logement, *n'est-ce pas*, il ferait coller du papier ? alors, pourquoi ne considérerait-il pas la boutique comme un logement ? Elle ne lui demandait pas autre chose, blanchir le plafond et remettre du papier. (*L'Assommoir*, V)

Prise littéralement, la formule définit l'énoncé qui la contient comme une demande de confirmation ce qui implique une part d'affirmation (on ne peut confirmer que ce qui est affirmé). La proposition, de type interrogatif, se voit donc investie par la locution adverbiale d'une dimension assertive. Affirmer sous couvert d'interrogation constitue une stratégie interactionnelle. Là plus qu'ailleurs, on peut considérer avec Émile Benveniste qu'il s'agit d'une « énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière » (*PLG*, p. 241-242). L'exercice de l'énonciation apparaît dans le travail argumentatif, qui effectue un premier pas dans le but d'arracher un accord, plutôt que d'informer.

Chez Verga, la mise en question finale s'insère dans les seules questions directes, où les formules finales *non è vero?*, *vero?* et *eh?* sont assez fréquemment utilisées pour donner une ouverture sur la possible réplique, ou bien pour souligner la sûreté d'un fait (« — Ora non ci lascerai più, non è vero?»⁵⁶, *I Malavoglia*, XII). Là aussi, la prédication d'appui est en principe assertive (la mise en question le présuppose) et la formule interrogative n'est qu'une sollicitation de confirmation. Dans le dialogue, le tour répond aux besoins d'une relation interlocutive à caractère polémique.

Dans le cadre des interrogations impliquant une haute dose de subjectivité, on peut relever ce cas, qui ne passe pas par une structure négative :

[Gervaise seule, errante et misérable]

Elle rêvait que ce ciel chargé de neige crevait sur elle, tant le froid la pinçait. Brusquement, elle se mit debout, réveillée en sursaut par un grand frisson d'angoisse. *Mon Dieu ! est-ce qu'elle allait mourir ?* Grelottante, hagarde, elle vit qu'il faisait jour encore. La nuit ne viendrait donc pas ! Comme le temps est long, quand on n'a rien dans le ventre ! (*L'Assommoir*, XII)

Gervaise, isolée et démunie, n'adresse pas son énonciation, ni à elle-même, ni à quiconque d'autre. L'interrogation manifeste l'émergence d'un doute angoissé, un état d'âme qui n'est pas même une pensée articulée. Sans définir la modalité comme une interrogation rhétorique (voir ci-après), on peut y voir une interrogation sans question, étant donné que le propos ne semble pas destiné à une communication. Il s'agit d'une manifestation de la subjectivité en exercice, saisie à un stade préconscient ou, du moins, non-réflexif.

56 « – Maintenant, vous ne nous quitterez plus, n'est-ce pas ? »

Il existe encore une sorte d'interrogation qui ne tend pas à obtenir une réponse et vise prioritairement à représenter la subjectivité la plus spontanée : la question rhétorique (ou question oratoire). À la différence du cas précédent, la question rhétorique procède bien de la communication (à soi ou à autrui). Si la syntaxe correspond, dans la question rhétorique, en tout point à l'interrogation, le discours est cependant dévié de sa fonction canonique. Charles Bally explicite le phénomène en redéfinissant la fonctionnalité (car il y en a une) de ces structures : « Une interrogation rhétorique n'est pas une interrogation et n'a rien de rhétorique. [...] L'interrogation qui n'interroge pas appartient au langage dit exclamatif » (1909 : 269). Deux exemples :

[Gervaise réplique aux reproches de Maman Coupeau sur sa conduite conjugale]

Quand une femme avait pour homme un soûlard, un saligaud qui vivait dans la pourriture, cette femme était bien excusable de chercher de la propreté ailleurs. Elle allait plus loin, elle laissait entendre que Lantier était son mari autant que Coupeau, peut-être même davantage. *Est-ce qu'elle ne l'avait pas connu à quatorze ans ? Est-ce qu'elle n'avait pas deux enfants de lui ?* Eh bien ! dans ces conditions, tout se pardonnait, personne ne pouvait lui jeter la pierre. (*L'Assommoir*, IX)

[Ntoni confie son désespoir à son grand-père, padron 'Ntoni]

Nulla voleva fare, lui! *Che gliene importava della barca e della casa?* Poi veniva un'altra malannata, un altro colèra, un altro guajo, e si mangiava la casa e la barca, e si tornava di nuovo a fare come le formiche. Bella cosa! *E poi quando si aveva la casa e la barca, che non si lavorava più? o si mangiava pasta e carne tutti i giorni?* Mentre laggiù, dov'era stato lui, c'era della gente che andava sempre in carrozza, ecco quello che faceva. (*I Malavoglia*, XII)⁵⁷

L'enjeu n'est pas celui d'une demande d'information, ni même d'une demande de confirmation. Le locuteur fait état de son adhésion maximale à un contenu prédicatif et la tournure interrogative n'est que le moyen de configurer l'information pour la présenter au destinataire. L'enjeu est de marquer l'évidente vérité de la proposition et sa pleine acceptation par le locuteur. Assimiler la question rhétorique à l'exclamation, comme le propose Bally, est une explication intéressante, mais qui pourrait encore être nuancée. Si l'exclamation s'exerce dans la sphère de subjectivité du sujet (elle mime un mouvement intérieur), la question rhétorique profile l'information pour le destinataire afin de la lui imposer comme une

57 « Rien qu'il ne voulait faire, lui ! *Que lui importait le bateau et la maison ?* Puis arrivait une autre mauvaise année, un autre choléra, un autre malheur, et il se mangeait la maison et le bateau, et on revenait à travailler comme des fourmis. Belle chose ! *Et puis, quand on avait la maison et le bateau, est-ce qu'on ne travaillait plus ? Ou bien est-ce qu'on mangeait des pâtes et de la viande tous les jours ?* Alors que là-bas, où il était allé, lui, il y avait des gens qui allaient toujours en calèche, voilà ce qu'ils faisaient. »

évidence indiscutable. Cette forme extrême de la manifestation de la subjectivité dans l'interrogation se retrouve dans les deux romans que nous étudions, cependant dans des proportions diverses. Nous comptons 11 interrogations rhétoriques dans *L'Assommoir* et 3 dans *I Malavoglia*. Chez Zola, le tour est surtout mis à la charge d'un personnage, Gervaise, pour exacerber le pathos de son discours dans sa phase de déchéance (moitié des cas). Chez Verga, la suite des questions rhétoriques est mise à la charge de 'Ntoni Malavoglia. Le jeune Malavoglia s'oppose, par son discours, à la voix de la tradition, et aux proverbes préfabriqués (de type assertif) de son grand-père. L'interrogation indirecte est le moyen de renforcer la puissance énonciative du discours par lequel le sujet individuel lutte contre les prétendues vérités collectives. Dans le sens de Romano Luperini, qui parle d'une opposition allégorique entre le jeune homme et son grand-père (2019 : 215), la modalité de la question rhétorique se fait le vecteur d'une intervention critique.

Pour conclure notre analyse des modalités d'énonciation dans les deux romans, rappelons deux observations. En premier lieu, la distribution quantitative et qualitative des assertions, exclamations et interrogations en DIL montre une tendance divergente dans les deux romans. En effet, Zola tend à se servir des modalités énonciatives pour donner la vision subjective de ses personnages. Rappelons quelques chiffres : chez Zola, parmi plus de 500 modalités d'énonciation en DIL, 61 % sont des modalités assertives, 31 % sont exclamatives et 8 % sont interrogatives. Mais quel que soit le type de modalité, une inclination à marquer le discours par une dose notable de subjectivité fonde l'esthétique générale du roman. Chez Verga, les chiffres sont logiquement moins élevés : notons que sur les quelque 270 modalités énonciatives, 89 % sont de type assertif. En second lieu, la prise en compte des formes préférentielles de représentation de la parole des personnages permet de nuancer les écarts relevés ci-dessus. Zola recourt au DIL dans le but de faire entendre la voix subjectivée de ses personnages. Verga, quand il se sert du DIL, opère une transposition plus neutre de l'énonciation et réserve la mise en scène personnelle de la parole au DD. L'idiosyncrasie du dire, lorsqu'elle est recherchée dans le DIL, passe davantage par des emplois marqués sur le plan diatopique. Mais si, comme nous l'avons montré, les moyens langagiers mis en œuvre diffèrent, le but visé par les deux auteurs apparaît plutôt convergent : atténuer la présence vocale de l'auteur pour faire émerger, dans un style remarquable et caractéristique, la parole individuelle des personnages.

*

Cette étude a pris appui sur une théorie énonciative explicite du DIL et l'a appliquée de façon systématique. L'analyse a retenu, au-delà des traits strictement définitoires du système indirect libre, les variations inhérentes à leurs réalisations en discours sur les plans référentiel et modal. La description de ces variations dans leur système de contraintes relatif et la

pondération des effets de sens qui leurs sont liés constituent les deux volets de ce que nous voudrions appeler une stylistique du DIL. Nos résultats ont permis d'identifier, entre les deux romans, des points de convergence et de divergence dans la gestion du DIL. Ces remarques, livrées de manière éparse au cours de l'analyse, doivent maintenant être ramassées dans un mouvement de synthèse conclusif et confrontées à certaines prises de position qui ont fait autorité dans la tradition stylistique et herméneutique. Notre démarche vise ainsi à contribuer à la réflexion critique en fondant notre propos sur la description méthodique du corpus que nous avons menée.

Nous avons déjà mentionné l'étude comparative de Leo Spitzer (1956), qui confronte le DIL de Zola avec celui de Verga. Nous voudrions maintenant revenir, éclairée que nous sommes par notre examen formel, sur certaines affirmations du stylisticien, à commencer par l'idée de « pseudo-objectivité » qu'il attribue au DIL de Verga (1956 : 41). Spitzer fait entendre par là que l'auteur italien, conformément aux principes esthétiques du vérisme, évite de prononcer des jugements externes au récit qui constitueraient des prises de position explicites par rapport aux événements racontés. L'auteur-narrateur adopte ainsi une posture de retrait qui consiste à « découvrir en quelque sorte l'histoire en même temps qu'il la raconte » (Genette 1972 : 105-106) pour, dans un même temps, laisser le lecteur suspendu (v. Spitzer 1965 : 49). Le DIL participe à ce projet esthétique dans la mesure où il permet au narrateur de s'effacer derrière l'énonciation des personnages qui, représentée comme telle, constitue le moyen principal d'accès au monde. Les référents ne sont donc pas livrés tels quels (objectivement), mais par le truchement de la conscience des protagonistes. Et si, finalement, un point de vue d'auteur prend forme dans le cours du récit, il intervient de façon voilée – d'où la « pseudo-objectivité ». Cette modalité d'appréhension du monde, nous semble bien convenir au régime indirect libre réalisé dans *I Malavoglia*, étant donné l'investissement modéré de subjectivité auquel nous avons rattaché un principe de raison (plutôt que de passion). Le DIL signifie ainsi, dans un dosage équilibré de subjectivité, le rapport permanent du sujet au monde. Mais la part d'objectivité que pointe Spitzer réside dans le retrait du narrateur qui assigne un espace d'expression privilégié – au premier plan du récit – à l'activité énonciative (à la fois mentale et verbale) des personnages : dans ce dispositif, l'objectivité narrative (même « pseudo- ») est indissociable de la composante subjective émanant des personnages-sujets.

Ces considérations critiques rencontrent donc globalement notre perception du DIL chez Verga. Mais un désaccord nous semble apparaître ailleurs, lorsque Spitzer affirme que, chez Zola, *l'erlebte Rede* est réservée à « certi momenti di effusione frenetica o isterica del popolo »⁵⁸ (1956 : 49). De tels

58 « Certains moments d'effusion frénétique ou hystérique du peuple. »

propos ne s'accordent pas avec la distribution des séquences de DIL que nous avons remarquée sur l'ensemble du roman. On admet volontiers que le premier chapitre de *L'Assommoir* reçoit un traitement à part : nous avons en effet dénombré, selon notre vision stricte des choses, seulement trois séquences, qui plus est très courtes, de DIL dans cette partie. On notera que, de manière analogue, nous avons également repéré, dans le premier chapitre de *I Malavoglia*, 3 passages en DIL (certains sont discutables). Dès le second chapitre de chaque roman, le DIL monte en puissance. Mais, par rapport à l'idée spitzérienne d'*effusions momentanées*, rappelons que le stylisticien invoque, lorsqu'il éprouve ses remarques sur un exemple, non pas *L'Assommoir*, mais un roman bien postérieur : *Lourdes* (1894). Si le commentaire se laisse effectivement appliquer au premier roman des *Trois Villes*, il ne rend pas du tout compte de la progression de l'énonciation représentée au sein du récit de *L'Assommoir*. Dans ce roman, le phénomène, bien loin d'intervenir par touches, s'impose massivement et avec régularité. Si des effets de saillance ponctuels sont susceptibles d'être ressentis à la lecture, ils ne sont pas dus à des interventions soudaines de DIL, mais à des irrptions extraordinaires de subjectivité dans un régime indirect libre au long cours. Nous reconnaissons donc des mouvements d'effusion frénétique, mais nos repérages ne confirment pas l'idée que le DIL interviendrait de façon intermittente dans *L'Assommoir*, alors qu'il serait constant dans *I Malavoglia*. Une fois le lancement du récit opéré, l'étalement du DIL répond, à notre sens, à des schémas similaires dans les deux romans. Le traitement qualitatif de la voix représentée est une autre dimension du DIL, qu'il ne faudrait pas confondre avec le fait même de son existence.

Autre notion qui a retenu l'attention de la critique tant zolienne que vergienne : le chœur, dont le DIL est une forme possible de manifestation. Il est parfaitement légitime de nommer par ce terme certaines instances énonciatives qui se distinguent, dans les deux romans, des autres sujets de parole qui composent le personnel de l'histoire. Mais la confrontation des deux récits nous laisse penser que le chœur n'a pas le même statut énonciatif dans les deux romans et que le recours à un seul et même terme pour désigner les deux situations risquerait d'occulter la différence.

Chez Zola, le phénomène qui contribue le mieux à l'émergence du chœur advient lorsque la représentation de la parole réunit plusieurs personnages inscrits dans un même contexte et parlant de façon simultanée. Ce sont donc quelques individus, généralement en nombre limité et identifiés au préalable, qui participent à un mouvement énonciatif. Il arrive que la simultanéité des faits de parole produise un effet cacophonique : des déclarations, souvent puissamment embrayées, fusent de toute part, les bons mots sont lancés sans retenue et sans même que la source énonciative soit précisée. Le cortège du mariage offre de telles scènes où les énonciations débridées se succèdent. Autre cas de figure : la représentation indirecte libre peut concerner une pluralité d'individus qui colla-

borent énonciativement au point de parler à l'unisson. Les diverses voix sont alors unifiées dans le DIL. C'est ainsi que prend par exemple forme, selon R. J. Niess, un « group portrait of the workers »⁵⁹ (1974 : 131). Voici deux exemples prélevés d'autres contextes :

[Gervaise, Virginie et M^{me} Boche parlent de Lantier]

Alors, toutes trois eurent des figures anxieuses, en échangeant d'involontaires signes de tête. *Mon Dieu ! si Coupeau se retournait, si Coupeau voyait l'autre ! Quelle tuerie ! quel carnage !* (L'Assommoir, VII)

[Gervaise cherche Coupeau chez les chaînistes]

Les chaînistes et le concierge ricanèrent. *Non, bien sûr, ils n'avaient pas vu Coupeau. Ils n'offraient pas assez de petits verres pour voir Coupeau comme ça.* (L'Assommoir, XI)

Dans les deux exemples, on constate la présence de plusieurs personnages. Leurs voix semblent solidarisées dans le DIL, comme s'ils pouvaient « tenir simultanément le même discours » (Durrer 1999 : 43), sans qu'une voix émerge dans sa singularité. On le voit dans les deux extraits, chez Zola, la collectivité qui produit une énonciation se construit par l'addition de voix singulières. Les participants au groupe sont en nombre restreint, ils ne perdent jamais entièrement leur individualité et forment une unité de manière occasionnelle, au gré des rencontres. Parler à cet égard de « chœur » est sans doute légitime, mais la notion doit être alors entendue comme la réunion de plusieurs instances singulières auxquelles les formes de l'embrayage donnent consistance. Il serait certainement plus juste de parler de *poly-énonciation*, dans la mesure où le terme donne mieux à entendre le multiple dont le groupe se compose.

Chez Verga, le chœur se réalise parfois, sur le mode zolien de la réunion de locuteurs ; mais il prend parfois une autre dimension, plus proche, dans sa fonction, de celle qui est issue de la tragédie antique. Il constitue alors une instance d'énonciation à la fois plus abstraite et plus fortement unifiée, au sein de laquelle les individualités particulières, si tant est qu'il y en ait, se diluent et se fondent. Le lecteur fait, à la limite, l'expérience d'une « voix sans personne⁶⁰ ». Spitzer a bien perçu ce caractère synthétique et désincarné du chœur verghien, lorsqu'il parle d'entité collective. Mais la fusion (et plus seulement le regroupement) des esprits est indissociable de certaines énonciations qui instaurent une voix commune ou s'articulent dans une syntaxe chorale (v. Russo 1968 : 329). La parole perd alors ses qualités singularisantes et adopte les formes d'expression régulières de la tradition ou des croyances villageoises. Par exemple :

59 « Portrait de groupe des travailleurs. »

60 Cette formule est tirée de l'homonyme pièce théâtrale de Jean Tardieu « Une voix sans personne. Poèmes à jouer et à ne pas jouer », dans *Œuvres*, Gallimard, collection « Quarto », p. 510-517.

[Les hommes du village commencent à manifester leur mécontentement]

Ora lo speciale non teneva più cattedra; e quando veniva don Silvestro, andava a pestare i suoi unguenti nel mortaio, per non compromettersi. *Già tutti quelli che bazzicano col Governo, e mangiano il pane dei re, son tutta gente da guardarsene. (I Malavoglia, XV)*⁶¹

La séquence soulignée admet une interprétation indirecte libre. Il s'agit dans ce cas d'une représentation de la parole/pensée du pharmacien, ce qui suppose que la modalité d'énonciation assertive soit de sa responsabilité. Mais, sur un plan formel, le recours au PR de vérité générale et l'absence d'une désignation d'un locuteur individuel ouvrent la possibilité à une autre interprétation : outre celle d'un DD qui rend l'énonciation du locuteur sans médiation, il est aussi possible de lire un commentaire sans RDA. Ce n'est alors plus le discours d'un personnage qui est donné à entendre, mais l'expression d'une conscience supra-individuelle, qui plane et qui, même lorsqu'elle semble convenir à une situation d'énonciation, n'appartient pas en propre à un individu. Souvent d'aspect proverbial, ces propos génériques manifestent avec évidence l'existence d'un univers de croyance commun, fondateur d'un parler commun.

Nous pouvons finalement aborder, à la lumière de la description du DIL que nous avons effectuée, un dernier aspect soulevé par la critique : la question de la posture énonciative adoptée par la voix narrative. Dans le roman zolien, l'instance narrante oscille entre l'adhésion à l'énonciation d'un membre de la communauté (v. Maingueneau 2000), et celle d'un narrateur-témoin « placé à l'extérieur de la scène » (*ibid.* : 83).

[Gervaise et Nana craignent la folie de Coupeau]

Son homme était fou à cette heure ! La vie allait devenir drôle, si on la lâchait. Nana criait qu'il fallait le laisser à l'hôpital, parce qu'il finirait par les massacrer toutes deux. (*L'Assommoir*, X)

La voix narrative rend compte de l'énonciation de Gervaise. La représentation de la parole se fait sans détachement critique et équivaut donc à une approbation : la narration aurait en effet pu tenir un pareil jugement – mais la provenance de la ratification n'aurait alors pas été la même. En d'autres circonstances, il arrive que la représentation de la parole s'accompagne d'un rejet implicite de la vérité du propos :

Coupeau ne connaissait qu'un remède, se coller sa chopine de cric, un coup de bâton dans l'estomac, qui le mettait debout. Tous les matins, il guérissait ainsi sa pituite. La mémoire avait filé depuis longtemps, son crâne était vide ; et il ne se trouvait pas plus tôt sur les pieds, qu'il blaguait la maladie. *Il n'avait jamais été malade. (L'Assommoir, XI)*

61 « Maintenant, le pharmacien ne montait plus en chaire ; et quand venait don Silvestro, il allait piler ses onguents dans le mortier, pour ne pas se compromettre. *Déjà tous ceux qui fréquentent le gouvernement et mangent le pain du roi sont des gens dont il faut se méfier.* »

Les propos attribués à Coupeau entrent littéralement en contradiction avec ceux qui sont assumés peu avant par la narration. Sans recourir à un jugement métanarratif, le sens des énoncés affecte ainsi la validité du discours mis en scène. Un parti pris se trouve ainsi inséré dans la représentation en DIL, de manière à conduire le lecteur sur la voie d'une lecture critique : les propos ne peuvent pas être littéralement entendus, quels que soient les motifs psychologiques qui en sont à l'origine (mensonge, déni...). Mais la représentation fait plus qu'invalider la parole, elle en montre toute l'absurdité tant l'incohérence entre l'assertion de Coupeau et son comportement apparaît évidente. Le dispositif semble servir un projet critique « source d'évaluations » (Hamon 1996 : 34). La discordance entre l'univers de croyance du personnage et l'évaluation implicite portée par la narration jette un discrédit irrévocable sur le discours représenté et, dans un même temps, sur sa source. Par ce genre de pointes critiques, où la narration se désolidarise du locuteur représenté, une posture d'extériorité se dessine par moment en cours de récit. L'intérêt du DIL réside dans sa faculté à charger la narration d'une fonction de commentaire de façon à faire fusionner l'acte de juger avec celui consistant à raconter. Un exemple illustre cette dissonance évaluative :

Ensuite, Coupeau avait orné les murs de son mieux, en se promettant des embellissements : une haute gravure représentant un maréchal de France, caracolant avec son bâton à la main, entre un canon et un tas de boulets, tenait lieu de glace ; au-dessus de la commode, les photographies de la famille étaient rangées sur deux lignes, à droite et à gauche d'un ancien bénitier de porcelaine dorée, dans lequel on mettait les allumettes ; sur la corniche de l'armoire, un buste de Pascal faisait pendant à un buste de Béranger, l'un grave, l'autre souriant, près du coucou, dont ils semblaient écouter le tic tac. *C'était vraiment une belle chambre. (L'Assommoir, IV)*

Ces phases où la critique se cristallise dans des énoncés vecteurs de raillerie, nous les trouvons dans le DIL de Zola (et bien sûr avant lui chez Flaubert), mais très rarement chez Verga⁶². Le roman des *Malavoglia* – et les séquences de DIL participent à cet effet – semble jouer sur une autre gamme, celle de la vraisemblance. La narration n'émerge pas, comme il arrive chez Zola, du monde des personnages, elle les donne à voir de l'intérieur, en adoptant un positionnement émiq ue qu'elle ne quitte pas. Et lorsqu'elle adopte une attitude fluctuante, ce n'est pas pour faire varier la distance du regard posé sur le microcosme du village, mais pour capter, dans leur diversité, les manières de dire et de faire des habitants. Le caractère « caméléon » attribué par Nencioni (1988 : 23) à la voix narrative provient essentiellement de sa faculté à absorber les façons de dire de

62 Il semble que le roman de Verga ne présente que très rarement de telles prises de distance par rapport à la subjectivité des personnages. Mais divers passages autorisent cette lecture, comme plusieurs segments du portrait de l'oncle Crocifisso qui ouvre le chap. IV.

l'entier du village. Pour exemple, quelques réactions qui font suite à la mort de Bastianazzo lors du naufrage de la *Provvidenza* :

[...] Io zio Crocifisso gli aveva dati a credenza perché aveva sempre conosciuto padron 'Ntoni per galantuomo; *ma se volevano truffargli la roba, col pretesto che Bastianazzo s'era annegato, la truffavano a Cristo, com'è vero Dio! ché quello era un credito sacrosanto come l'ostia consacrata, e quelle cinquecento lire ei l'appendeva ai piedi di Gesù crocifisso; ma santo diavolone! padron 'Ntoni sarebbe andato in galera! La legge c'era anche a Trezza.* (I *Malavoglia*, IV)⁶³

[...] *che infine quando uno è galantuomo lascia buon nome e si guadagna il paradiso.* (I *Malavoglia*, IV)⁶⁴

[...] *e parlavano pure di compère Bastianazzo, buon'anima, che nessuno se lo sarebbe aspettato, un uomo nel fiore dell'età, e che crepava di salute, poveretto!* (I *Malavoglia*, IV)⁶⁵

À la suite de l'accident déclencheur des malheurs de la famille Malavoglia, le village entier partage ses sentiments, à commencer par padron 'Ntoni. Mais la narration ne se limite pas à l'émoi d'un seul personnage ; elle s'attache à représenter différentes voix au moyen d'une succession de DIL. Verga appréhende ainsi des inflexions variées. De l'observation interne, participante, sont tirées des leçons, des lois censées régir les comportements : « triste quella casa dove ci è la visita pel marito! »⁶⁶ ; « Né visita di morto senza riso, né spozalizio senza pianto »⁶⁷. C'est, après la saisie du divers, le moment de la synthèse qui consiste à appliquer une compréhension générale aux données particulières. Mais là encore, les principes éthiques qui gouvernent les comportements correspondent à des formulations autochtones, à des proverbes traditionnels. La cohérence de ton est mise au service d'un effet de vraisemblance voisin de ce que Fludernik nomme une « *typicalized story-internal opinion* »⁶⁸ (1996 : 182).

63 « [...] l'oncle Crocifisso les lui avait confiés à crédit parce qu'il avait toujours connu padron 'Ntoni comme un homme honnête ; *mais s'ils voulaient lui escroquer ses biens sous prétexte que Bastianazzo s'était noyé, ils escroquaient le Christ, aussi vrai que Dieu existe ! car c'était un crédit aussi sacré que l'hostie consacrée, et ces cinq cents lres, il les attachait aux pieds du Christ crucifié ; mais sacré diable ! padron 'Ntoni serait allé en prison ! La loi existait aussi à Trezza.* »

64 « [...] *car en fin de compte, quand on est un homme honnête, on laisse un bon nom et on gagne le paradis.* »

65 « [...] et ils parlaient aussi de compère Bastianazzo, que son âme repose en paix, *dont personne n'aurait envisagé la mort, un homme dans la fleur de l'âge, qui respirait la santé, le pauvre !* »

66 « Comme elle est triste, cette maison où l'on reçoit la visite pour le mari ! »

67 « Pas de visite des morts sans rire, pas de mariage sans pleurs. »

68 « Opinion typifiée au sein de l'histoire. »

Les enjeux stylistiques du DIL

Le DIL est une de ces catégories que revendiquent à la fois la théorie littéraire et l'analyse linguistique. Même s'ils peuvent s'accorder sur sa définition, critiques et linguistes s'en emparent selon des problématiques qui peuvent se distinguer au point de s'opposer. Nous sommes en effet ici aux confins des deux disciplines, et c'est par le mot de « stylistique » que l'on désigne communément et commodément ces confins : c'est donc aux enjeux « stylistiques » de la forme dans *L'Assommoir* et *I Malavoglia* qu'est consacré notre troisième et dernier chapitre ; on y croisera les perspectives historiques et esthétiques que nous avons dégagées dans le premier chapitre avec les descriptions linguistiques et pragmatiques qui ont fait l'objet du deuxième. Nous serons à nouveau amenée à mettre en parallèle et en regard une série d'extraits des deux romans, tant pour faire apparaître des points de convergences ou de divergences que pour comprendre ce qui se joue derrière la sollicitation des pratiques discursives de Zola et de Verga. On le sait en effet : si le premier centre son récit sur le destin de son héroïne, Gervaise Macquart, dont la représentation de la subjectivité se fait de plus en plus massive dans la seconde partie du roman, Verga s'intéresse au groupe, socio-linguistiquement cohérent, de la famille des Malavoglia, distribuant de manière mieux équilibrée les occurrences de DIL dans l'ensemble de son œuvre. Une vision plus subjective d'un côté donc, plus collective de l'autre. Cela aboutit à un constat que nous aurons l'occasion de reprendre et de nuancer : l'indirect libre de pensée est plus présent chez Zola que chez Verga ; l'indirect libre est plus largement réservé à un personnage chez le premier que chez le second. Mais nous allons montrer que les choses sont plus complexes qu'il pourrait sembler. Avant d'étudier le rôle de l'indirect libre dans la représentation de la parole puis de la pensée, nous allons en effet faire la part d'un phénomène inattendu : les deux récits présentent des segments qui, tout en revêtant les allures langagières d'énoncés indirects libres, ne sauraient avoir pour énonciateur un personnage déterminé. Mieux encore, c'est la prose de la narration qui offre parfois des « effets de DIL ».

3.1 Le DIL et la narration

L'effacement plus ou moins net du narrateur dans la prose romanesque du XIX^e siècle est un des signes les plus communément retenus du passage de

la littérature européenne à une ère post-rhétorique. La modernisation de la structure phrastique et la mise en avant du personnage comme subjectivité sont allées de pair avec le recul progressif d'une voix narrative pleinement affirmée (voir Philippe 2021 : 84) ; elles ont rendu possible l'avènement du dispositif indirect libre, qui manifeste la présence, dans le récit, d'un sujet de conscience distinct du narrateur, même quand le texte continue à se dérouler au passé. Ce sujet de conscience est-il cependant toujours un personnage ? Nous allons voir que les choses sont en fait plus compliquées.

Mais il convient de prendre d'abord un peu de recul. En régime narratif hétérodiégétique, la posture énonciative du narrateur est celle d'un observateur à la fois distancié (comme Zola le suppose pour *L'Assommoir*) et empathique, c'est-à-dire accédant à l'intime des pensées et des sentiments tout en restant « désintéressé » (selon le mot de Zola) et en évitant de manifester des jugements. Le narrateur s'inscrit alors dans une « posture énonciative à la fois distanciée (le narrateur prend la figure d'un témoin) et empathique (le narrateur observe, et ne condamne pas) » (Reggiani 2009a : 133). Telle est du moins la posture narrative de base ; elle correspond au Degré 1 de cette version réduite d'un schéma proposé par Maingueneau et Philippe (1987 : 55) :

Adhésion minimale au monde et aux personnages

Degré 1 : narrateur zéro – surplomb énonciatif

Degré 2 : membre quelconque du groupe – immersion subjective

Adhésion maximale au monde et aux personnages

Au Degré 1, le narrateur est donc en position de surplomb par rapport au monde diégétique. C'est la position du « narrateur zéro » (v. Maingueneau 2000 : 84 ; désormais N0), auquel on fait remonter les énoncés qui relèvent d'une stricte narration au passé simple – « plan de l'histoire » selon Benveniste (1966 : 238), « récit » selon Genette (1966 : 159), premier type de « phrases sans parole » selon Banfield (1995) – et les énoncés à l'imparfait qui ne présentent aucune « contamination » par des traces subjectives ou sociolectales. Ce narrateur dispose d'une « vérité dont le héros ne s'approche que par un mouvement progressif et continu » (Genette 1972 : 357¹) ; il connaît le déroulement des faits et peut même, par anticipation, donner un aperçu du récit dans sa totalité. La prose romanesque de la fin du xix^e siècle prônant ainsi l'impersonnalité narrative

1 Voir aussi Raphaël Baroni, *Les rouages de l'intrigue...*, 2017, p. 8.

(selon Gustave Flaubert, l'auteur doit être « présent partout et visible nulle part² »), l'apparition de marques expressives ou d'un niveau de langue non standard dans des phrases à l'imparfait convoque alors, par contraste, l'hypothèse que l'on a soudain affaire à du DIL dont l'énonciateur est l'un des personnages.

Le roman subjectiviste du xix^e siècle ne se contente pas en effet de dérouler le récit que produirait un narrateur effacé. Il prend essentiellement la forme d'une série de coupes sur l'*ici et maintenant* de la diégèse, cet *ici et maintenant* n'étant pas celui du narrateur, qui n'appartient pas au monde évoqué. Il est d'ailleurs rare de retrouver le Degré 1 dans son absolue pureté, et même les premières lignes des *Malavoglia*, dont la vocation est de résumer l'histoire de la famille qui donne son nom au roman, ne sont pas aussi « distanciées » qu'on pourrait l'attendre. La comparaison initiale et les nombreux marquages évaluatifs font en effet que l'on peine à parler ici d'« adhésion minimale au monde et aux personnages » du récit :

Un tempo i Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza; ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello, tutti buona e brava gente di mare, proprio all'opposto di quel che sembrava dal nomignolo, come dev'essere.³ (*I Malavoglia*, I)

Dans le schéma que nous avons adapté ci-dessus, le Degré 1 n'est en fait qu'un extrême d'une gradation qui court jusqu'à l'« adhésion maximale au monde et aux personnages » du récit. À ce Degré 2, le narrateur semble se manifester comme une instance perceptive et expressive, sans être pour autant un personnage *stricto sensu*. Son expression même peut s'aligner sur la pratique verbale du monde décrit, selon un principe de « contamination », où la narration adopte les formes langagières (lexicales, grammaticales, discursives...) des personnages de la diégèse. Dans la plupart des cas, l'hypothèse d'un DIL reste cependant éligible, même si aucun des personnages mentionnés n'en peut être l'énonciateur : le texte fait comme si les propos ou les pensées transposés émanaient d'un « membre quelconque de la collectivité » (désormais MQC), implicitement présent quoique jamais mentionné, « sorte de représentant d'[un] groupe [...] décrit dans le roman » (Maingueneau 2000 : 75). Le MQC se fait ici *collusor*, le terme latin mettant en valeur l'appartenance à la collectivité et l'adhésion à ses modes de pensée⁴.

2 Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet du 9 décembre 1852, *Correspondance II*, Jean Bruneau éd., Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980, p. 204.

3 « Autrefois les Malavoglia avaient été aussi nombreux que les cailloux de l'ancienne route de Trezza ; il y en avait même à Ognina et à Aci Castello, tous de bons et honnêtes gens de mer, au contraire de ce qui apparaît de leur surnom, comme il se doit. »

4 Merci à Rudolf Mahrer pour ses remarques à l'occasion de la présentation de mon travail à l'Université de Lausanne en mars 2022.

Il arrive cependant aussi que la scène décrite n'invite pas à construire une telle figure et que des segments qui ont une forte allure de DIL ne puissent être attribués ni à un personnage mentionné ni à un personnage MQC. On a même l'impression de se trouver face à un « DIL de la narration », configuration qui est, à l'évidence, une contradiction dans les termes : le DIL relève des pratiques citationnelles et du « discours rapporté » ; il transpose la pensée ou la parole d'un sujet par un autre sujet ; or, la narration ne peut se citer elle-même, à moins de revenir explicitement sur un propos tenu préalablement... Tout se passe pourtant parfois comme si la narration affectait de parler « comme si quelqu'un était cité » et produisait des énoncés présentant les mêmes signaux linguistiques que ceux qui, au DIL, sont assignables à un personnage du récit, mentionné ou « quelconque ». On le sent bien sur cet extrait de *L'Assommoir* : « Tous deux se regardèrent. *Ah ! mon Dieu ! Ils en étaient là, le père Bru mendiant, M^{me} Coupeau faisant le trottoir !* Ils demeuraient béants en face l'un de l'autre » (XII) ; il y a un évident « effet de DIL », sans que l'on puisse pour autant attribuer le segment que nous mettons en italique à l'un des personnages en présence, dont la désignation rend une telle attribution impossible. Le sujet d'un tel « DIL de la narration » (on pardonnera encore l'étrangeté de la formulation) oscille dès lors entre une « personne socialement et historiquement située, [et une] instance purement textuelle » (Maingueneau 1986 : 27). Nous nous proposons de ramener de telles occurrences à deux grandes configurations prototypiques. Pour la première, nous parlerons de pseudo-DIL : la narration prend des allures de DIL ; elle se « subjectivise » ; elle fait « comme si » quelqu'un parlait ou pensait. Dans la seconde, nous parlerons de DIL collectif : le DIL donne alors accès au point de vue de la collectivité dans son ensemble, dont la narration se fait soudain porte-parole.

Nous allons confronter le rendement de tout ceci sur un ensemble d'extraits de *L'Assommoir* et des *Malavoglia*, sans prétendre à chaque fois en donner une lecture fermée à la discussion ou à la nuance. Le but des pages qui suivent n'est pas en effet d'offrir une grille permettant de répartir selon trois catégories (DIL-MQC, pseudo-DIL, DIL collectif) tous les passages qui, sans transposer les paroles ou les pensées d'un personnage mentionné dans tel ou tel passage, ont toutes les allures d'un DIL. Il s'agit surtout de faire apparaître d'une part l'extrême instabilité énonciative qui fonde l'esthétique romanesque de Zola et de Verga, d'autre part une sorte d'« extension du domaine du DIL », dont les formes débordent la simple représentation du « discours autre ».

3.1.1 DIL-collusor, pseudo-DIL, DIL collectif : une subtile gradation énonciative

Nous suggérons de commencer par la configuration *a priori* la plus simple, celle où le segment de DIL s'interprète comme reprenant les paroles, voire les pensées, d'une personne anonyme appartenant à la collectivité repré-

sentée dans le passage concerné. Cette entité physique, dont l'identité reste inconnue, vaut donc, selon l'expression de Maingueneau (1986 et 2010), comme un « membre quelconque d'une collectivité ». Dans la perspective de Genette, une telle voix anonyme peut « raconter de façon détaillée, précise, "vivante" et donner par là plus ou moins l'illusion de la mimésis » (1972 : 185), le narrateur se positionnant directement dans la perspective d'un personnage et présentant le réel « comme vu à travers cette conscience » (Patron 2009 : 18). C'est ce que l'on observe dans l'extrait suivant de *L'Assommoir* :

M^{me} Lorilleux, le cœur noyé à chaque goutte qui mouillait sa robe, proposa de se réfugier sous le Pont-Royal ; d'ailleurs, si on ne la suivait pas, elle menaçait d'y descendre toute seule. Et le cortège alla sous le Pont-Royal. *On y était joliment bien. Par exemple, on pouvait appeler ça une idée chouette !* Les dames étalèrent leurs mouchoirs sur les pavés, se reposèrent là, les genoux écartés, arrachant des deux mains les brins d'herbe poussés entre les pierres, regardant couler l'eau noire, comme si elles se trouvaient à la campagne. (*L'Assommoir*, III)

Le premier segment relève de la narration. Après le point-virgule, le narratif fait place au discursif : le fragment « d'ailleurs, si on ne la suivait pas, elle menaçait d'y descendre toute seule » transpose certes les mots de M^{me} Lorilleux (même si l'identification de l'énonciateur reste en partie incertaine), mais le verbe *menaçait* semble indiquer que c'est quelqu'un du groupe qui interprète comme menace le propos du personnage. Après un nouveau segment au passé simple, apparaît en effet une nouvelle réplique transposée au DIL et qui ne saurait avoir été proférée par M^{me} Lorilleux, puisqu'elle approuve *a posteriori* l'idée émise par cette dernière. Nous avons mis ce segment en italique : la nature évaluative de ces deux phrases, le « Par exemple » à valeur interjective et l'exclamation signalent l'étonnement et la surprise d'un locuteur singulier, mais dont l'identification est impossible : n'importe quel membre du groupe aurait pu prononcer ces mots. Le groupe vient d'ailleurs d'être mentionné dans le fragment narratif qui précède, juste avant le passage dont les parlures exigent une lecture en DIL : il s'agit du cortège.

Si Zola donne privilège à la voix isolée d'un membre quelconque du groupe, Verga préfère rendre compte de la *con-fusion* d'une profération générale. Nous le savons, le narrateur verghien intervient en tant que « attore "inalveato" nel racconto »⁵ (Devoto 1962 : 209). Même quand il transpose la parole d'un membre d'un groupe, il rend sa profération dans un mouvement d'adhésion collective aux énoncés au DIL. En voici un exemple :

Bisognava pensare anche a rinnovare il Consiglio; padron 'Ntoni non ce lo volevano, perché egli aveva la testa stramba, ed era stato causa della morte

5 « Un acteur "enruché" dans le récit. »

di suo figlio Bastianazzo, – *un uomo di giudizio, colui, se fosse stato vivo!* – poi in quell'affare dei lupini aveva fatto mettere la mano nel debito a sua nuora, e l'aveva lasciata in camicia. Se gli interessi del Comune li faceva a quel modo!... (I *Malavoglia*, VII)⁶

Un tiret démarque ici le passage au DIL qui transpose les paroles successives de la collectivité réunie au conseil du village et constituée en groupe sociolinguistiquement homogène. Sans doute doit-on en effet comprendre que plusieurs personnes prennent tour à tour la parole, l'une disant : « un uomo di giudizio, colui, se fosse stato vivo! », une autre « poi in quell'affare dei lupini aveva fatto mettere la mano nel debito a sua nuora, e l'aveva lasciata in camicia », une autre renchérissant encore : « Se gli interessi del Comune li faceva a quel modo!... » Cette superposition des voix crée une énonciation polyphonique qui unit les gens de Trezza dans une perspective chorale.

Prenons encore un exemple rendu célèbre par l'analyse qu'en a donnée Leo Spitzer dans son article sur l'originalité de la narration dans I *Malavoglia* (1956) :

Comare Grazia Piedipapera, sentendo che nella strada c'era conversazione, si affacciò anch'essa sull'uscio, col grembiule gonfio delle fave che stava sgusciando, e se la pigliava coi topi che le avevano bucherellato il sacco come un colabrodo, e pareva che l'avessero fatto apposta, come se ci avessero il giudizio dei cristiani; così il discorso si fece generale, *perché alla Maruzza gliene avevano fatto tanto del danno, quelle bestie scomunicate! La cugina Anna ne aveva la casa piena, da che gli era morto il gatto, una bestia che valeva tant'oro, ed era morto di una pedata di compare Tino. — I gatti grigi sono i migliori, per acchiappare i topi, e andrebbero a scovarli in una cruna di ago. — Ai gatti non conveniva aprire l'uscio di notte, perché una vecchia di Aci Sant'Antonio l'avevano ammazzata così, che i ladri le avevano rubato il gatto tre giorni avanti, e poi glielo avevano riportato mezzo morto di fame a miagolare dietro l'uscio; e la povera donna non sentendosi il cuore di lasciar la bestiola sulla strada a quell'ora, aveva aperto l'uscio, e così s'era ficcati i ladri in casa.* (I *Malavoglia*, II)⁷

6 « Il fallait également penser à renouveler le Conseil ; de padron 'Ntoni, ils n'en voulaient pas car il avait une tête bizarre, et il avait été la cause de la mort de son fils Bastianazzo – une tête solide, celui-là, si seulement il était encore en vie ! – puis, dans cette affaire de lupins, il avait plongé sa belle-fille dans des dettes, et elle y avait laissé sa chemise. S'il gérait les intérêts de la Commune comme ça !... »

7 Nos italiques signalent les DIL. « Commère Grazia Piedipapera, entendant qu'on bavardait dans la rue, se présenta aussi à la porte, le tablier gonflé par les fèves qu'elle écosait, et elle grognait contre les rats qui avaient troué son sac comme un tamis, et il semblait qu'ils l'avaient fait exprès, comme s'ils étaient dotés d'un jugement humain. La cousine Anna en avait sa maison pleine, depuis qu'elle avait perdu son chat, une bête qui valait son pesant d'or, d'un coup de pied du compère Tino. — Les chats gris sont les meilleurs pour attraper les souris, et ils en déni-

Le passage présente à nouveau un enchaînement énonciatif assez fragmenté, ce qui est fréquent dans les passages collectifs des *Malavoglia*. La première glose du changement du plan énonciatif vient après le point-virgule, qui démarque subtilement ce glissement (« così il discorso si fece generale ») et introduit le DIL. Le segment qui suit reprend les mots d'une « interlocutrice anonyme » (Spitzer 1956 : 47) ; le DIL est ici clairement marqué par la modalité exclamative, l'usage familier du déterminant dans « *alla Maruzza* » et le caractère anecdotique du propos. N'importe laquelle des femmes présentes a pu prononcer ces mots ; son identification n'est pas nécessaire. Le segment suivant, séparé par des tirets, est cette fois au DDL (comme il arrive parfois, et chez Zola aussi, pour les propos à portée plus générale) ; il ne peut pas plus que le précédent être attribué à un personnage précis ; la nature proverbiale de son contenu, convoquant un savoir ou un imaginaire partagés, tend à lui donner une couleur collective : il exprime plus nettement l'opinion de l'ensemble du groupe, ouvrant la voie à une distance critique par la discordance entretenue avec la suite du passage. Ce qui suit marque en effet le retour au DIL d'un MQC qui rapporte, cette fois, une anecdote supposée inconnue du reste du groupe. Les paroles se succèdent ou se chevauchent dans un flux textuel qui évite de longs échanges en DD ; l'anonymisation des locutrices fait apparaître un groupe qui partage une même vision du monde.

Mais, pour les raisons que l'on a dites, le segment au DDL clairement démarqué par des tirets dans cet extrait ouvre déjà l'hypothèse qu'apparaissent ici des réflexions qui ne relèvent plus vraiment d'un MQC *stricto sensu* (voir Maingueneau 2010 : 168 et 199), puisqu'elles rendent moins compte d'une appréciation ponctuelle que du point de vue d'un groupe cohérent sur les plans anthropologique et lexical. Nous sommes entre l'énonciateur MQC et l'énonciateur-support, plus proche de ce que Fludernik a décrit en termes de « *typicalized story-internal opinion* »⁸ (1996 : 182).

Pour mieux comprendre ce qui se joue ici, nous pouvons revenir à *L'Assommoir* à l'occasion d'un exemple⁹ relevé par Maingueneau :

Cette année-là, décembre et janvier furent particulièrement durs. Il gelait à pierre fendre. Après le jour de l'an, la neige resta trois semaines dans la rue sans se fondre. *Ça n'empêchait pas le travail, au contraire, car l'hiver est la belle saison des repasseuses. Il faisait joliment bon dans la boutique ! On n'y*

cheraient dans le trou d'une aiguille. — Aux chats, il ne fallait pas ouvrir la porte la nuit, car une vieille femme d'Acì Sant'Antonio avait été tuée comme ça, que des voleurs lui avaient volé son chat trois jours avant, puis le lui avaient ramené à moitié mort de faim pour miauler derrière la porte ; et la pauvre femme n'avait pas eu le cœur de laisser son animal dans la rue à cette heure-là, elle avait ouvert la porte, et comme ça elle avait fait entrer les voleurs chez elle. »

8 « [Une] opinion typifiée au sein de l'histoire. »

9 Le remercie Ilaria Vidotto pour ses réflexions sur ce passage du roman.

voyait jamais de glaçons aux vitres, comme chez l'épicier et le bonnetier d'en face. La mécanique, bourrée de coke, entretenait là une chaleur de baignoire ; les linges fumaient, on se serait cru en plein été [...]. (L'Assommoir, VI)

Il est délicat de dire que le passage que nous mettons en italique relève d'un énonciateur MQC isolé, bien que Maingueneau ait pu considérer que le DIL transpose ici les impressions d'une « personne qui travaille à l'intérieur de la boutique de Gervaise et qui regarde la boutique "d'en face" » (1986 : 199). Certes, l'ancrage scénique peut laisser imaginer une personne qui regarde la blanchisserie de Gervaise en pleine activité, mais l'indication d'une collectivité ou d'un groupe n'est pas explicite (il est difficile d'attribuer ces impressions aux « repasseuses ») ni la présence d'une profération directe. On a plutôt l'impression que tout ceci est dit par la narration elle-même, dont le propos serait en quelque sorte subjectivé, sur le mode du pseudo-DIL.

Cette configuration est encore plus fréquente dans *I Malavoglia*, mais le pseudo-DIL fait généralement entendre, chez Verga, un propos qui synthétise les voix de la société rurale et maritime d'Acì Trezza et devient celle d'un narrateur « semi-réel », pour reprendre la formule de Spitzer (1956 : 45). Prenons un exemple vers la fin du roman :

[...] e quando il suo nome cadeva nel discorso, mentre si riposavano, tirando il conto della settimana e facendo i disegni per l'avvenire, all'ombra del nespolo e colle scodelle fra le ginocchia, le chiacchiere morivano di botto, che a tutti pareva d'avere il povero vecchio davanti agli occhi, come l'avevano visto l'ultima volta che erano andati a trovarlo in quella gran cameraccia coi letti in fila, che bisognava cercarlo per trovarlo, e il nonno li aspettava come un'anima del purgatorio, cogli occhi alla porta, sebbene non ci vedesse quasi, e li andava toccando, per accertarsi che erano loro, e poi non diceva più nulla, mentre gli si vedeva in faccia che aveva tante cose da dire, e spezzava il cuore con quella pena che gli si leggeva in faccia e non la poteva dire. [...] Così successe ai Malavoglia quando il lunedì tornarono col carro di compar Alfio per riprendersi il nonno, e non lo trovarono più. (I Malavoglia, XV)¹⁰

10 « [...] et quand son nom tombait dans la conversation, alors qu'ils se reposaient, faisant un bilan de la semaine et des plans pour l'avenir, à l'ombre du néflier et avec les bols entre les genoux, les bavardages mouraient tout à coup, tout le monde croyait avoir le pauvre vieux devant eux, comme ils l'avaient vu la dernière fois qu'ils lui avaient rendu visite dans cette affreuse chambrée avec les lits en enfilade, qu'il fallait le chercher pour le trouver là-dedans, et le grand-père les attendait comme une âme au purgatoire, les yeux fixés sur la porte, bien qu'il ne vît presque pas, et il allait les toucher, pour s'assurer que c'était bien eux, et puis il ne disait plus rien, alors qu'on le voyait sur son visage qu'il avait tant de choses à dire, et il leur brisait le cœur avec cette douleur qu'on le lisait sur son visage et qu'il n'arrivait pas à dire. [...] C'est ce qui arriva aux Malavoglia lorsque le lundi ils revinrent avec la charrette du compère Alfio pour reprendre leur grand-père, et qu'ils ne le trouvèrent plus. »

L'extrait présente toute une série d'éléments syntaxiques et lexicaux qui rappellent un autre passage : le segment de DIL de Mena à la fin du chapitre II¹¹, que Günther, Devoto et Spitzer ont cité pour illustrer ce mouvement d'aller-retour qui s'observe souvent chez Verga entre la perspective du narrateur et la subjectivité du « personnage choral » (Spitzer 1956 : 42). On retrouve ici le « *ritmo di questo pensiero collettivo* »¹² évoqué par Spitzer (*ibid.*), mais aussi l'importance de la vue. Dans le passage que nous venons de citer, le segment en italique ne correspond pas à une profération orale mais à une méditation (Herczeg 1963 : 30) : le segment « *le chiacchiere morivano di botto* » marque le glissement vers le DIL de pensée, tandis que le « *tutti* » marque le passage à la subjectivité collective. Si le DIL-MQC voire support de Zola est fortement démarqué du point de vue expressif et lexical, la subjectivité collective est ici assez peu marquée du point de vue énonciatif : il n'y a pas de modalité empathique (comme une exclamation ou une interjection) ni de renvois au dialecte du village, et surtout la fin du passage donne privilège à des tours impersonnels ou à des constructions pronominales passives (« *bisognava cercarlo per trovarlo* » et « *gli si vedeva in faccia* »¹³).

Tout ceci nous contraint à nuancer toute différenciation trop stricte entre pseudo-DIL et DIL collectif. Nous ne sommes en tout cas plus ici face à un MQC-*collusor*, mais dans une configuration où la narration emprunte des allures de DIL pour épouser la perspective collective : le premier « *gli si leggeva in faccia* » renvoie clairement à l'impression du groupe. Spitzer est alors tenté, à juste titre, de parler de « *erlebte Rede semi-oggettiva* » ou de « *stilizzazione omerica* »¹⁴ (1956 : 44 n.). La prise en charge énonciative s'affaiblit, si bien que le philologue autrichien a pu avoir le sentiment que le narrateur, ici, « si permette di "vivere" (*erleben*) i sentimenti di quest[o] grupp[o] »¹⁵ et laisse « il lettore in sospenso in quanto alla realtà di quello che dicono i suoi "cori" »¹⁶ (1956 : 49). On le voit : présence et voix « métaphysiques » (v. Frangeš 1953), le narrateur infléchit son propos, en lui donnant des allures de DIL, pour exprimer la subjectivité du groupe. S'il

11 Le rapprochement s'autorise de plusieurs considérations énonciatives, notamment : (1) le glissement vers l'indéfini à portée collective et chorale (dans le final du chapitre II : « *si udiva il rumore di qualche carro* » et « *se uno potesse camminare e camminare etc.* ») ; (2) la redondance (« *e andava pel mondo* » et « *che andava pel mondo a quell'ora* ») ; (3) l'indice de la pensée, d'une part collective (« *tutti* »), d'autre part d'un membre de cette collectivité, c'est-à-dire Mena.

12 « Le rythme de cette pensée collective. »

13 « Qu'il fallait le chercher pour le trouver là-dedans » et « on le voyait sur son visage. »

14 « Stylisation homérique. »

15 « Se permet de "vivre" (*erleben*) les sentiments de ce groupe. »

16 « Le lecteur suspendu quant à la réalité de ce que disent ses "chœurs". »

n'y a donc plus ici DIL-MQC, sans doute n'a-t-on pas encore affaire à un DIL collectif *stricto sensu* : le pseudo-DIL reconstruit simplement des paroles ou des impressions du groupe.

Conformément à l'hypothèse de Romano Luperini, la narration exprime alors chez Verga une « certa simpatia pietosa per i protagonisti »¹⁷ (2019 : 206), comme on le voit encore dans l'exemple suivant :

Invece certuni torcevano il muso e gli voltavano le spalle, dicendo: — Il re vuol essere lui. Lo speziale è di quelli della rivoluzione, per affamare la povera gente! — E se ne andavano piuttosto all'osteria della Santuzza, dove c'era buon vino che scaldava la testa, e compare Cinghialenta e Rocco Spatu facevano per dieci. *Ora che si ricominciava la canzone delle tasse si sarebbe parlato nuovamente di quella del pelo, come la chiamavano la tassa sulle bestie da soma, di aumentare il dazio sul vino.* — Santo diavolone! stavolta andava a finir male, per la madonna! (*I Malavoglia*, VII)¹⁸

va faire, et il popolo aveva ad essere re. Invece certuni torcevano il muso e gli voltavano le spalle, dicendo: — Il re vuol essere lui. Lo speziale è di quelli della rivoluzione, per affamare la povera gente! — E se ne andavano piuttosto all'osteria della Santuzza, dove c'era buon vino che scaldava la testa e compare Cinghialenta e Rocco Spatu facevano per dieci. Ora che si ricominciava la canzone delle tasse si sarebbe parlato nuovamente di quella del pelo, come la chiamavano la tassa sulle bestie da soma, e di aumentare il dazio sul vino. — Santo diavolone! stavolta andava a finir male, per la madonna!

Ed. Treves, 1907, page 101 (impression maculée). Le retour au récit de « — E se ne andavano... » est marqué par un tiret de dialogue fermant.

Le passage en DIL est précédé par une assertion collective sur l'auberge du village, tandis que les exclamations qui le suivent relèvent du DIL d'un

17 « Une certaine sympathie apitoyée pour les protagonistes. »

18 « Au contraire, certains le regardaient avec dégoût et lui tournaient le dos en disant : — Le roi veut être lui. L'apothicaire est de ceux de la révolution, pour affamer le pauvre peuple ! Et ils s'en allaient à l'auberge de la Santuzza, où il y avait du bon vin pour se réchauffer la tête, et compère Cinghialenta et Rocco Spatu mangeaient comme quatre. Maintenant qu'on reprenait la chanson des impôts, on allait parler à nouveau de l'impôt sur les fourrures, comme ils nommaient l'impôt sur les bêtes de somme, de l'augmentation des droits sur le vin. — Diable ! Cette fois, ça va mal se terminer, par la Madone ! »

MQC. Les allures du DIL sont discrètes (embrayeur temporel *ora*, conditionnel...), mais suffisantes pour créer un effet de pseudo-objectivité. Spitzer a bien noté que le narrateur verghien « non si presenta come uno del gruppo dei contadini di Aci Trezza, evita un noi che lo includerebbe »¹⁹ (1956 : 50), mais il exprime un « bisogno di immedesimarsi, forse umoristicamente, ma sempre simpaticamente col popolo »²⁰ (1956 : 52). Chez Verga, la langue du narrateur est, de toute façon, moins différente de celle du peuple que celle du narrateur zolien : le narrateur verghien « ha "vissuto" coi suoi personaggi e parla il loro linguaggio, invece di sovrapporre al loro discorso il suo »²¹ (1956 : 15). Cela rend plus aisé l'alignement pathétique de la narration sur les personnages dont a parlé Lugli (1952 : 237).

La différence entre la pratique de Verga et celle de Zola apparaît mieux si l'on compare deux passages :

Le quartier trouvait Gervaise bien gentille. Sans doute, on clabaudait sur son compte, mais il n'y avait qu'une voix pour lui reconnaître de grands yeux, une bouche pas plus longue que ça, avec des dents très blanches. *Enfin, c'était une jolie blonde, et elle aurait pu se mettre parmi les plus belles, sans le malheur de sa jambe. Elle était dans ses vingt-huit ans, elle avait engraisé. Ses traits fins s'empêtaient, ses gestes prenaient une lenteur heureuse. Maintenant, elle s'oubliait parfois sur le bord d'une chaise, le temps d'attendre son fer, avec un sourire vague, la face noyée d'une joie gourmande. Elle devenait gourmande ; ça, tout le monde le disait ; mais ce n'était pas un vilain défaut, au contraire. Quand on gagne de quoi se payer de fins morceaux, n'est-ce pas ? on serait bien bête de manger des pelures de pommes de terre. D'autant plus qu'elle travaillait toujours dur, se mettant en quatre pour ses pratiques, passant elle-même les nuits, les volets fermés, lorsque la besogne était pressée. Comme on disait dans le quartier, elle avait la veine ; tout lui prospérait.* (L'Assommoir, V)

On pourrait être tenté de segmenter le passage en une multitude de fragments aux statuts énonciatifs différents, mais la continuité du propos est très nette. Le texte semble certes hésiter entre des passages plus oralisés (« Elle devenait gourmande ; ça, tout le monde le disait ; mais ce n'était pas un vilain défaut, au contraire ») et des passages relevant clairement de la langue écrite (« Maintenant, elle s'oubliait parfois sur le bord d'une chaise, le temps d'attendre son fer, avec un sourire vague, la face noyée d'une joie gourmande »). Mais ce va-et-vient même fait

19 Le narrateur verghien « ne se présente pas comme l'un des habitants d'Aci Trezza, il évite un nous qui l'inclurait. »

20 « Besoin de faire preuve d'empathie, peut-être avec humour, mais toujours avec sympathie, avec le peuple verghien. »

21 [Le narrateur verghien] « a "vécu" avec ses personnages et il parle leur langue, au lieu de superposer son discours au leur. »

apparaître que ce portrait de Gervaise n'est pas assumé par un locuteur MQC (un membre du voisinage, par exemple) ; il n'émane pas non plus d'un énonciateur collectif : c'est la narration elle-même qui prend des allures de DIL pour rendre compte de la façon dont le quartier perçoit la protagoniste du roman. Nous retrouvons ici « l'effet DIL » dont nous avons parlé plus haut. Un tel effet peut d'ailleurs souvent se limiter à un segment de phrase, comme l'illustre la relative que nous soulignons dans la phrase suivante²² : « Puis, il [Coupeau] achevait de casser la pièce de vingt sous chez François, au coin de la rue de la Goutte-d'Or, où il y avait un joli vin, tout jeune, chatouillant le gosier » (V). Transpose-t-on ici une phrase de Coupeau ou bien l'opinion générale ? La question se pose à peine à la lecture. Zola démarque ainsi le pseudo-DIL en recourant à des formes langagières (lexicales, grammaticales, expressives...) qui apparaissent normalement dans le DIL des personnages, ce qui est bien plus rare chez Verga, nous l'avons dit :

Al giorno d'oggi i mariuoli ne inventano di ogni specie per fare i loro tiri; e a Trezza si vedevano delle facce che non si erano mai viste sugli scogli, col pretesto d'andare a pescare, e arraffavano la biancheria messa ad asciugare, se capitava. Alla povera Nunziata le avevano rubato in quel modo un lenzuolo nuovo. *Povera ragazza! rubare a lei che lavorava per dar pane a tutti quei fratellini che suo padre le aveva lasciato sulle spalle, quando l'aveva piantata per andare a cercar fortuna ad Alessandria d'Egitto!* – Nunziata era come la cugina Anna, quando l'era morto il marito, e le aveva lasciato quella nidiata di figliuoli, che Rocco, il più grandicello, non le arrivava alle ginocchia. Poi alla cugina Anna le era toccato di tirar su quel fannullone per vederselo rubare dalla Mangiacarrubbe. (*I Malavoglia*, II)²³

Le passage que nous soulignons apparaît au sein d'un DIL collectif ; la double exclamation l'isole pourtant du reste de l'extrait : on ne sait s'il faut considérer qu'il transpose les paroles d'un participant de la discussion, sur le mode MQC, ou si – sous les allures d'un DIL – c'est la narration elle-même qui se laisse aller à s'apitoyer. Si la première lecture semble cependant la

22 Exemple emprunté à J.-D. Gollut et J. Zufferey : « Syntaxe et énonciation : l'insertion du discours indirect libre dans la phrase », *Fabula / Les colloques, La dis/continuité textuelle*, 2022, en ligne.

23 « Au jour d'aujourd'hui, les fripons inventent toutes sortes de choses pour faire leurs coups ; et à Trezza, on voyait des visages qu'on n'avait jamais vus sur les rochers, sous prétexte d'aller à la pêche, et ils s'emparaient du linge qu'on avait mis à sécher, s'il s'en trouvait. La pauvre Nunziata, on lui avait volé ainsi un drap neuf. Pauvre fille ! voler celle qui travaillait pour donner du pain à tous ces petits frères que son père lui avait laissés sur les épaules quand il l'avait quittée pour aller chercher fortune à Alexandrie ! – Nunziata était comme la cousine Anna, quand son mari était mort et lui avait laissé cette nichée d'enfants, que Rocco, l'aîné, ne lui arrivait pas encore aux genoux. Puis la cousine Anna avait dû élever ce bon à rien pour se le faire voler par la Mangiacarrubbe. »

plus satisfaisante, c'est parce que le narrateur verghien entre moins volontiers que celui de Zola dans la tête des personnages : conformément au principe de « pseudo-objectivité » fréquemment relevé par la critique, il ne connaît leur intériorité que par ce que révèlent leur voix, leur aspect, leur visage.

3.1.2 DIL-collusor, pseudo-DIL, DIL collectif : une esthétique de l'instabilité

Le pseudo-DIL est proche d'une configuration énonciative où, selon D. Maingueneau, nous aurions affaire à un « narrateur-témoin », « extérieur à l'action tout en partageant les valeurs et les discours des personnages » (1986 : 102-103). Mais avons-nous besoin d'une telle catégorie ? Il semble que Maingueneau lui-même ait toujours eu du mal à la stabiliser et qu'il la situe *entre* le narrateur zéro et le MQC : il s'agirait d'une sorte de personnage implicite, qui serait « partie prenante » de l'histoire, tout en restant « à sa périphérie » (1990 : 103) et se situerait « sur la frontière entre la scène de la narration et le monde évoqué » (2000 : 81). Diverses raisons nous font hésiter à reprendre cette catégorie et nous font préférer celle, plus souple, de pseudo-DIL. Car il s'agit bien pour Maingueneau d'expliquer la présence dans le texte de passages qui sont écrits comme du DIL, sans sembler pour autant transposer les propos ou les pensées d'un personnage, fût-il MQC. C'est ce que nous avons par exemple observé à propos du dernier extrait que nous avons emprunté à Verga et où l'effet créé est plutôt celui d'une évocation des impressions de la collectivité. En 1986, dans la première édition de ses *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Maingueneau considérait d'ailleurs que le narrateur-témoin « partage le point de vue et le langage de la collectivité évoquée », « tout en demeurant décalé » (102), puisqu'il lui fallait renforcer l'idée que nous avons affaire à la voix d'un narrateur, conformément à la position qu'il a reprise en 2000 dans son article « Instances frontières et angélisme narratif ». Or, en 2010, à l'occasion de la publication de son *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*, Maingueneau a rapproché le narrateur-témoin et la narration lexicalement contaminée²⁴, si bien que la limite entre les deux est devenue bien floue et que le narrateur-témoin n'apparaît plus que comme une façon de prendre acte d'une position narrative instable (2010 : 197).

Nous ne recourons donc pas à cette catégorie, qui laisse entendre que nous aurions affaire à une configuration repérable et étiquetable, qui se rencontrerait régulièrement et de façon identique. Nous l'avons dit d'emblée, il s'agit d'abord pour nous de faire valoir l'indécidabilité de certains passages et d'y repérer une sorte d'extension du domaine du DIL :

24 Voir le titre même de la section « Contamination lexicale et narrateur-témoin » (2010 : 196) ; l'italique est nôtre.

chez Zola du moins, il arrive en effet que la narration produise des énoncés qui ressemblent à du DIL (sans y ressortir, puisqu'ils sont sans dimension citationnelle), parce qu'ils présentent des marques de subjectivité et des écarts diaphasiques, avec alignement du lexique (voire, mais plus rarement, de la syntaxe) sur la langue « familière, et surtout spontanée » (Durrer 1999 : 63). La contamination lexicale est en effet à l'origine de bien des cas d'ambiguïté énonciative, où se rencontrent narration, subjectivité individuelle et instance chorale et collective ; elle doit en outre être pensée comme la marque d'une esthétique « continuiste » (voir Philippe 2021 : 84), parce qu'elle tend à estomper la différence entre la narration et les paroles des personnages.

Plus que *I Malavoglia*, *L'Assommoir* présente de nombreuses occurrences illustrant ce chevauchement qui aboutit à l'impossibilité d'attribuer un segment qui a des allures de DIL. Tel est le cas du passage que nous mettons en italique dans l'extrait suivant :

Un soir, Gervaise et Nana, qui rentraient ensemble, ne le trouvèrent plus dans son lit. À sa place, il avait couché le traversin. Et, quand elles le découvrirent, caché entre le lit et le mur, il claquait des dents, il racontait que des hommes allaient venir l'assassiner. Les deux femmes durent le recoucher et le rassurer comme un enfant.

Coupeau ne connaissait qu'un remède, se coller sa chopine de cric, un coup de bâton dans l'estomac, qui le mettait debout. Tous les matins, il guérissait ainsi sa pituite. La mémoire avait filé depuis longtemps, son crâne était vide ; et il ne se trouvait pas plus tôt sur les pieds, qu'il blaguait la maladie. Il n'avait jamais été malade. *Oui, il en était à ce point où l'on crève en disant qu'on se porte bien. D'ailleurs, il déménageait aussi pour le reste.* (*L'Assommoir*, XI)

Le changement de paragraphe coïncide ici, de manière assez nette, avec un glissement du plan du récit au plan du DIL. Le début du second paragraphe, qui voit un fort changement de niveau de langue, transpose vraisemblablement des propos de Coupeau. La phrase « La mémoire [...] blaguait la maladie » relève en revanche de la narration contaminée, tandis que « Il n'avait jamais été malade » reprend une parole de Coupeau, à laquelle va réagir la phrase suivante que nous mettons en italique. Avec son *oui* interjectif et son niveau de langue familier (*crever, déménager*), cette phrase a toutes les allures d'un DIL. Est-ce une réaction de Gervaise ou de Nana ? Peut-être, mais rien ne suggère ici de contexte dialogal. Le dispositif semble plutôt servir une évaluation de la condition de Coupeau ; comme le dit Maingueneau, « c'est la distanciation légèrement moqueuse entre le narrateur et son personnage qui indique la présence d'un fragment de DIL » (1986 : 97). L'hypothèse d'une instance MQC ne saurait assurément être écartée : une personne, présente dans la pièce mais n'appartenant pas à la famille, évaluerait alors les propos que Coupeau vient de proférer. Mais le contexte n'est guère favorable à cette hypothèse,

qui reste bien coûteuse. On entend plutôt ici les propos d'un narrateur en surplomb, qui synthétise et verbalise l'opinion commune dans un fragment aux allures de DIL, le DIL étant en effet peu contractualisant en termes de littéralité et de fidélité citationnelle.

Dans le continuum entre plan du discours et plan de la narration, apparaissent ainsi maints exemples de « confusion des territoires respectifs » (Dubois 1973b : 143). Cette confusion ne prend pas nécessairement la forme d'une certaine distance, comme dans l'exemple précédent. Il peut aussi s'agir, tout au contraire, de cas où le narrateur formule un énoncé qui correspond à la vision du monde du personnage mais que celui-ci ne pourrait pas énoncer. C'est ce qu'illustre l'extrait suivant :

Oui, le pis était que, dans ses terreurs, Gervaise se trouvait attirée jusqu'à coller son oreille contre le mur, pour mieux se rendre compte. Bazouge lui faisait l'effet que les beaux hommes font aux femmes honnêtes : elles voudraient les tâter, mais elles n'osent pas ; la bonne éducation les retient. Eh bien ! si la peur ne l'avait pas retenue, Gervaise aurait voulu tâter la mort, voir comment c'était bâti. (L'Assommoir, X)

Commentant ce passage, Dubois est d'abord tenté de « renonc[er] à voir ici de l'indirect libre », préférant considérer que le narrateur adopte le point de vue du personnage et le restitue en prenant la posture d'un « conteur oral » (1973b : 156). Une telle analyse illustre la difficulté qu'il y a à statuer sur de tels passages. Les segments que nous mettons en italique sont alignés sur le point de vue de Gervaise, mais il est clair que le passage que nous laissons en caractères romains, et qui est étroitement lié avec ce qui précède et ce qui suit, ne saurait correspondre à une pensée de la blanchisseuse. Le narrateur procéderait ainsi à la fois à la « mise en mots » (Floquet 2019) et à la synthèse de pensées diffuses du personnage. Ainsi semble-t-il vain, dans de tels cas, de s'obséder des étiquettes, et mieux vaut parler d'un « effet de discours indirect libre », qui signale non la transposition d'une parole ou d'une pensée mais une sorte de mise en discours de la part du narrateur. Anticipant sur l'hypothèse du DIL-MQC, Dubois finit même par plaider pour un narrateur qui « transcr[it] en indirect les paroles d'un témoin, personnage fictif remplissant l'office d'une sorte de récitant » (1973b : 157). Cette idée est intéressante parce qu'elle prend acte d'une forme subtile d'évaluation de la pensée de la protagoniste : l'intérêt morbide de Gervaise pour le père Bazouge révèle une absence de lucidité que le narrateur ne condamne pas, mais dont il donne une description pathétique (« Gervaise aurait voulu tâter la mort »).

L'alignement empathique de la narration sur la perspective du ou des personnages, surtout quand cet alignement se fait aussi lexical, aboutit donc chez Zola à l'apparition de segments qui ont des allures de DIL sans qu'on puisse pour autant les attribuer à tel ou tel locuteur *in praesentia*. C'est ce que l'on observe à nouveau sur cet autre extrait :

Ah ! oui, Gervaise avait fini sa journée ! Elle était plus éreintée que tout ce peuple de travailleurs, dont le passage venait de la secouer. Elle pouvait se coucher là et crever, car le travail ne voulait plus d'elle, et elle avait assez peiné dans son existence, pour dire : « À qui le tour ? moi, j'en ai ma claque ! » Tout le monde mangeait, à cette heure. C'était bien la fin, le soleil avait soufflé sa chandelle, la nuit serait longue. Mon Dieu ! s'étendre à son aise et ne plus se relever, penser qu'on a remis ses outils pour toujours et qu'on fera la vache éternellement ! Voilà qui est bon, après s'être esquivée pendant vingt ans ! (*L'Assommoir*, XII)

Les premières phrases du passage présentent d'emblée un problème d'ancrage énonciatif : même en ne prenant pas en considération la question du prénom, est-il vraisemblable que Gervaise ait pu penser ces mots ? On hésite, et l'on a spontanément envie de convoquer une instance tierce qui participerait à la scène (ce qui justifierait les déictiques : « ce peuple », « à cette heure »), et cela bien qu'évidemment personne n'accompagne la blanchisseuse à ce moment précis. Ce personnage fantôme, simple présence vocale et subjective, connaît le quartier, suit Gervaise dans sa déambulation et constate, suivant la forme énonciative d'une instance invisible qui s'adresse directement au lecteur, qu'elle n'a rien à manger. Peu à peu cependant, on croit entrer plus complètement dans la pensée de Gervaise, et l'on prête volontiers à cette dernière le passage au DDL ouvert par « Mon Dieu ! »

Comme Zola, Verga aime aligner la voix de la narration sur celle de ses personnages, mais son alignement lexical est moindre et sa perspective moins empathique, si bien que les fragments de DIL dont l'énonciateur n'est pas désigné ou reste vague sont le plus souvent attribuables à une voix valant comme le chœur de la tradition classique. Comme nous l'avons déjà vu, le chœur verghien peut assumer deux postures différentes : soit il peut donner une voix à la communauté sociale et sociolinguistique d'Aci Trezza, soit il peut donner à entendre une voix plus proche de celle d'un narrateur cultivé qui prendrait une certaine distance avec la parole collective (v. Ragonese 1948). De fait, Luigi Russo a fait valoir la possibilité que la voix du chœur peut ou non chevaucher celle du narrateur, qui « complet[a] il racconto con la sua voce viva (dónde la prosa parlata del V.), quasi che egli parlasse a un gruppo di ascoltatori, e trattenesse e contenesse tutta la sua commozione »²⁵ (1923 : 132).

Comment ceci se traduit-il pour le DIL ? Partons d'un exemple de discours choral mais présentant peut-être des îlots de pseudo-DIL et de DIL-MQC :

Chissà dove andava il carro di compar Alfio? e se in quel momento moriva di colera buttato dietro una siepe, quel poveretto che non ci aveva nessuno al mondo? Passava anche qualche volta Piedipapera, con una faccia di affama-

25 Le narrateur « complète le récit de vive voix (d'où la prose parlée de V.), comme s'il s'adressait à un groupe d'auditeurs, tout en retenant et contenant son émotion. »

to, guardandosi intorno; o lo zio Crocifisso, che ci aveva la sua roba di qua e di là, e andava a toccare il polso ai suoi debitori, *ché se morivano gli rubavano il debito*. Il viatico andava anch'esso di fretta, nelle mani di don Giammaria, colla sottana rimboccata, e un ragazzo scalzo che suonava il campanello, *perché mastro Cirino non si vedeva più*. Quel campanello, nelle strade deserte, dove non passava nemmeno un cane, e perfino don Franco teneva chiusa metà della sua porta, faceva stringere il cuore. (*I Malavoglia*, XI)²⁶

Les interrogations d'ouverture sont d'un ancrage douteux : malgré la récente mention de Mena et l'évocation de ses malheurs, on hésite à attribuer à ce personnage ces deux questions en DIL : les pensées de Mena ont été rapportées deux paragraphes plus haut, ce qui semble bien loin. On a plutôt l'impression de lire ici les propos d'un chœur qui reformulerait les réflexions du personnage : rien ne désigne celui-ci, le marquage de la subjectivité reste timide, et le niveau de langue est standard. La suite du passage semble confirmer cette lecture, car la narration va donner à entendre d'autres voix du village. Nous avons, par exemple, mis en italique un îlot de DIL qui transpose des mots de l'oncle Crocifisso introduits par un *ché* causatif ; un second îlot de DIL vient peu après, introduit par la conjonction *perché* et présentant par un tour pronominal passif dont la valeur est proche d'un tour français en *on* (« parce qu'on ne voyait plus padron Cirino ») : on ne saurait dire si l'on a ici affaire à un DIL-MQC ou à un pseudo-DIL. À vrai dire, la question ne se pose même plus : après un rapide parcours visuel du village, le narrateur se fait, dans la dernière phrase du passage, le porte-parole du désespoir de l'ensemble du groupe. Il ne faudrait cependant pas croire que la narration verghienne présente toujours une évaluation qui converge avec celles des personnages. Des formes de divergence peuvent aussi apparaître, et Herczeg parle, dans de tels cas, d'un évident « scambio di voci »²⁷ (1963 : 232). Le pseudo-DIL fait alors apparaître une vision des choses plus « individuelle » que « chorale » et permet de contourner le pacte d'impassibilité du narrateur. Selon le mot de Nencioni (1988 : 23), celui-ci se fait « caméléon » et joue sur toute la gamme des ambiguïtés énonciatives. Prenons un exemple :

26 « Qui sait où allait la charrette du compère Alfio ? et si à ce moment-là il était en train de mourir du choléra, jeté derrière une haie, ce pauvre homme qui n'avait personne au monde ? Parfois passait aussi Piedipapera, le visage d'un affamé, regardant autour de lui ; ou bien l'oncle Crocifisso, qui avait ses affaires ici et là, et allait prendre le poulx de ses débiteurs, que s'ils mouraient, ils lui voleraient sa dette. Le viatique partait lui aussi en hâte, dans les mains de Don Giammaria, sa jupe retroussée, avec un garçon pieds nus qui sonnait la cloche, parce qu'on ne voyait plus padron Cirino. Cette cloche-là, dans les rues désertes, où pas un chien ne passait et où même Don Franco gardait la moitié de sa porte fermée, elle vous serrait le cœur. »

27 « Échange des voix ».

Adesso tutto era cambiato, e quando uno se ne va dal paese, è meglio che non ci torni più, perché la strada stessa non sembrava più quella, dacché non c'era più quel passeggio per la Mangiacarrubbe, e don Silvestro non si faceva vedere nemmeno lui, aspettando che la Zuppidda cascasse coi suoi piedi, e lo zio Crocifisso s'era chiuso in casa a guardarsi la sua roba, o ad accapigliarsi colla Vespa, e persino non si udiva quistionar tanto nella spezieria, dacché don Franco aveva visto la giustizia nel mostaccio, ed ora andava a rincantucciarsi per leggere il giornale, e si sfogava a pestare nel mortaio tutto il giorno per passare il tempo. (*I Malavoglia*, XV)²⁸

Ce passage suit les mots de réconfort du Compère Alfio : l'apparition de l'embrayeur temporel *adesso* marque le glissement vers un pseudo-DIL qui présente d'abord un propos général avant de laisser entendre, dans une très longue phrase aux allures parfois presque endophasiques, une synthèse de la pensée des habitants d'Aci Trezza. Il y a ici une forme de « déplacement déictique » (Duchan et *al.* 1995 ; Philippe 2000), caractérisé par des effets de *deixis am Phantasma* (Bühler 1934) à partir du déictique *Adesso*, et jouant sur la confusion entre le plan du récit et celui d'un chœur que l'on ne saurait, pour autant, identifier sans nuance à la communauté villageoise. Le DIL semble alors assumé par un « personnage zéro », qui – comme le chœur – est à la fois partout et nulle part, qui dispose à la fois des connaissances du N0 et de la subjectivité d'un MQC. Alors que Zola associe la perception (visuelle, auditive...) et l'introspection singulière rendue au DIL endophasique (voir Dubois 1973b : 164), Verga associe la perception sensorielle à une appréhension collective du réel et à l'évaluation collective rendue au DIL choral. Alors que le chœur verghien émane clairement d'une collectivité homogène (Blazina 1989 : 68), le chœur zolien n'est le plus souvent qu'une addition de voix individuelles. On le vérifiera une nouvelle fois sur l'exemple suivant :

— Vous n'avez pas vu Coupeau ? finit par balbutier Gervaise. Je le croyais ici.

Les chainistes et le concierge ricanèrent. Non, bien sûr, ils n'avaient pas vu Coupeau. Ils n'offraient pas assez de petits verres pour voir Coupeau comme ça. Gervaise fit un effort [...]. (*L'Assommoir*, XII)

Ce n'est pas le groupe formé par « les chainistes et le concierge » qui parle ici d'une seule voix : en témoigne la reprise du nom Coupeau au lieu du pronom, il se peut qu'une personne ait énoncé la première phrase que

28 « Maintenant tout avait changé, et quand quelqu'un quitte le village, il vaut mieux ne pas y revenir, car la route elle-même ne semblait plus la même, puisqu'il n'y avait plus ce va-et-vient de la Mangiacarrubbe, et don Silvestro ne se montrait plus lui-même, attendant que la Zuppidda tombât à ses pieds, et l'oncle Crocifisso s'était enfermé chez lui pour surveiller ses affaires ou se quereller avec la Vespa, et même on n'entendait plus tant de discussions à la pharmacie, puisque don Franco avait vu la justice face à face, et maintenant il se retirait pour lire le journal, passant ses journées à piler dans le mortier pour tuer le temps. »

nous mettons en italique, une autre la seconde. On voit donc bien que Verga et Zola mettent les possibilités offertes par le DIL au service de projets esthétiques différents, associés à une vision du monde différente et selon des enjeux qui ne convergent pas autant que nous pourrions le croire.

3.2 Le DIL et la représentation de la parole

D'un point de vue strictement historique, le dispositif indirect libre a d'abord permis en France l'accès à la conscience d'un personnage fictif, avant d'être également utilisé pour rendre compte de son discours avec une exigence de vraisemblance qui paraissait auparavant réservée au discours direct (voir Philippe 2009 et 2016b). Dans la prose romanesque italienne, le DIL a, de la même façon, été longtemps sollicité pour évoquer principalement l'intimité mentale des personnages. De façon parallèle encore, les années 1840-1860 ont vu l'avènement et la stabilisation du DIL dans les littératures des deux langues. Du côté français, la parution de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert marque le premier emploi important du dispositif : 60 % des occurrences transposent encore des pensées, mais 40 % renvoient déjà à la parole des personnages (Reggiani 2009a : 127). *Les fiancés* d'Alessandro Manzoni recourent moins à la forme mais gardent les mêmes proportions : une dizaine d'occurrences pour l'oral, une vingtaine pour la pensée. Il faut attendre les années 1870-1880 pour que se noue la relation entre DIL et oral et que s'observe l'utilisation du DIL dans les dialogues. Avec 60 % d'occurrences réservées à la parole proférée, *L'Assommoir* inverse les proportions de *Madame Bovary*, mais la chose est encore plus nette chez Verga, où la proportion flirte avec le 70 %. Comme le souligne justement Pierluigi Pellini, *I Malavoglia* sont « rivoluzionari nella forma assai più che nei temi »²⁹ (2012 : 90). Nous allons parcourir les deux romans en nous intéressant tout particulièrement à l'emploi du DIL en contexte dialogal.

3.2.1 Le DIL de parole dans *L'Assommoir*

On le comprendra aisément : c'est pour la représentation du discours oral que la concurrence des discours direct, indirect et indirect libre est la plus marquée et la plus intéressante. C'est aussi pour le seul DIL oral (et, de toute évidence, pas pour le DIL endophasique) qu'est pertinente la distinction entre DIL émis (le propos est d'abord présenté comme prononcé par un personnage) et DIL perçu (le propos est d'abord présenté comme entendu par un autre personnage ; voir Philippe 2016b) ; c'est aussi principalement pour le DIL de parole (et non pour le DIL de pensée) que nous avons pu parler de DIL-MQC à la section précédente. C'est en gardant tout ceci en mémoire que nous allons analyser ici les formes et les

29 « Révolutionnaires dans la forme bien plus que dans les thématiques. »

fonctions du DIL de profération³⁰ dans *L'Assommoir*, en proposant de distinguer la profération dialogale et la production orale non dialogale et en tentant de vérifier si le cotexte diégétique et le contexte discursif exercent une influence sur le DIL de parole et sur sa prise en charge.

3.2.1.1 Quelques remarques préliminaires

Pour bien mesurer la distribution, quantitative et qualitative, des DIL de parole nous devons distinguer les cas où le DIL de parole est accompagné d'un *verbum dicendi* (en incise, en introduction ou en clôture³¹) et les cas où le DIL de parole n'est pas accompagné d'un segment d'attribution à un locuteur. Dans cette seconde configuration, le DIL est alors signalé par la seule forme de l'énoncé (interjections, lexique oral, etc.) ou par des éléments contextuels : le DIL peut ainsi, par exemple, prolonger un DI, ou bien s'enchaîner à un segment au DD notamment dans un contexte dialogal. Selon les décomptes de Jacques Dubois, le discours direct représente à lui seul 17,1 % de *L'Assommoir* (1973b : 135). Mais le rapport de proportion DD / DIL varie grandement selon les passages du roman. Comme nous l'avons déjà signalé, les occurrences de DIL de pensée sont bien plus nombreuses dans la deuxième partie du récit, dès lors que nous plongeons dans le désespoir de la protagoniste : ainsi, parmi les 35 occurrences de DIL (sur une cinquantaine au total) dont l'énonciatrice est Gervaise au chapitre XII, 29 au moins transposent sa pensée. 30 % du premier chapitre du roman sont en revanche dévoués au DD, tandis que l'on n'y relève pas plus de dix occurrences de DIL incontestables : « Zola a préféré le style direct, à la fois plus neutre et plus dramatique, pour présenter ce chapitre d'introduction et d'action, cette sorte de grande avant-scène » (Dubois 1973b : 138). Si, comme le veut Dubois, le DD est à la fois *neutre* et *dramatique*, alors le DIL serait tout l'inverse. Prenons la distribution des occurrences de DIL de parole dans *L'Assommoir* (Fig. 11).

Les chapitres qui présentent le plus grand nombre d'occurrences de DIL de parole sont ceux qui mettent en scène plusieurs personnages, c'est-à-dire où la forme du dialogue implique plusieurs voix. Tel est, par exemple, le cas des chap. III et IV, qui relatent le mariage et le banquet nuptial de Gervaise et Coupeau, ou bien le chap. VII, qui raconte la fête de la blanchisserie. En revanche, les chapitres qui présentent le plus petit nombre d'occurrences de DIL de parole sont les plus importants pour l'économie du récit : le I^{er}, comme on l'a vu, mais aussi le VI, qui sert d'intermédiaire entre le premier fil narratif du roman (Gervaise, Coupeau et le démarrage

30 D'un point de vue terminologique, nous utiliserons ici la notion de *profération* pour sa valeur de prononciation à haute voix en présence d'un allocutaire. Nous parlerons simplement de *prononciation* pour les cas où la parole n'est pas adressée à un tiers, mais à soi-même par exemple.

31 Notons que chez Zola l'indice de parole du DIL apparaît le plus souvent à droite du segment concerné, même quand il s'agit d'une incise.

de la blanchisserie) et le II (Gervaise, Lantier, Coupeau et leur croissant désespoir). Les occurrences de DIL que l'on repère au chap. VI ne concernent par ailleurs que la pensée.

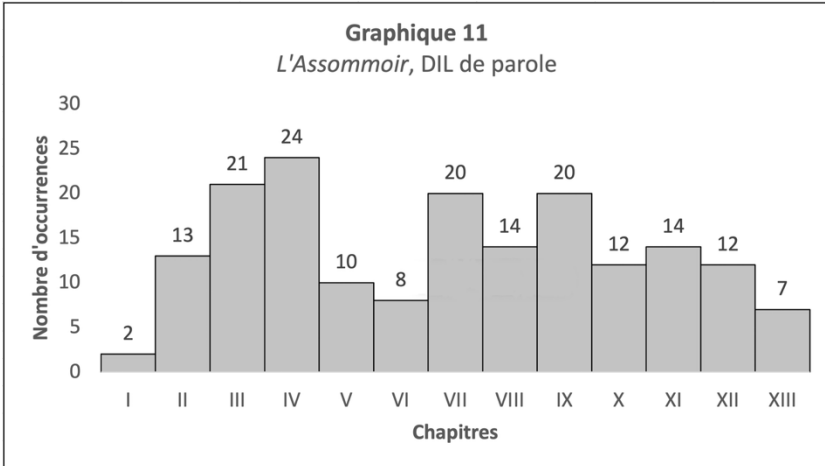


Fig. 11 – Distribution du DIL de parole dans *L'Assommoir*

Il est donc difficile de s'interroger sur les attestations de DIL indépendamment de celles des autres formes de discours rapporté. Comme le souligne Laurence Rosier, dans les textes romanesques, « les différents discours voisinent : on passe très souvent d'un DI à un DIL, d'un DIL à un DD, etc. Il y a donc une présomption cotextuelle qui rapproche les discours et qui les fait en tout cas, sinon se mélanger, du moins se côtoyer et s'articuler » (2008 : 46). Si l'on arrondit les repérages du DIL de parole dans *L'Assommoir*, on note que 65 % des occurrences apparaissent en cotexte narratif, que 30 % suivent ou précèdent un DD et que 5 % apparaissent entre deux DD. La première configuration est donc de loin la plus fréquente ; elle implique généralement un verbe de parole (ci-après : *demanda*, *déclarait* et *questionnait*). En voici trois exemples :

(1) [Le cortège de mariage suit les suggestions de M. Madinier]

M. Madinier, poliment, demanda à prendre la tête du cortège. *C'était [le Louvre] très grand, on pouvait se perdre ; et lui, d'ailleurs, connaissait les beaux endroits, parce qu'il était souvent venu avec un artiste, un garçon bien intelligent, auquel une grande maison de cartonnage achetait des dessins, pour les mettre sur des boîtes.* (*L'Assommoir*, III)

(2) [Lantier s'efforce de convaincre Virginie à reprendre le commerce de Gervaise]

Virginie lui [Lantier] ayant dit son désir de s'établir marchande de quelque chose, il se roulait devant elle, il déclarait ce projet-là très fort. *Oui, elle devait être bâtie pour le commerce, grande, avenante, active. Oh ! elle gagnerait ce qu'elle voudrait.* (*L'Assommoir*, IX)

(3) [M^{me} Lerat questionne Nana sur son vieil admirateur]

Et M^{me} Lerat, vivement, la questionnait. *Oh ! mon Dieu ! Nana ne savait pas : il la suivait depuis cinq jours seulement, elle ne pouvait plus mettre le nez dehors, sans le rencontrer dans ses jambes ; elle le croyait dans le commerce, oui, un fabricant de boutons en os. (L'Assommoir, XI)*

Dans les trois cas, le DIL suit un discours narrativisé, sans changement de locuteur comme en A et B, ou avec changement de locuteur comme en C, où il transpose la réponse de Nana à la question de M^{me} Lerat. Dans les trois cas, il y a un progressif estompé du plan du récit vers le plan du discours. Ce glissement est marqué des formes qui apparaissent comme orales : le présentatif *c'est*, le mot-phrase *oui* ou l'interjection *Oh ! mon Dieu !* signalent le passage de la narration à la parole restituée. Le bénéfice esthétique est net : la restitution de la parole intervient au sein de la narration même, ce qui atténue la rupture énonciative.

3.2.1.2 Le DIL en contexte dialogal

Cela dit, en contexte dialogal, un nombre non négligeable de DIL de parole suivent ou précèdent un segment de DD. La séquence DD > DIL est alors la plus fréquente : 55 % des occurrences y ressortissent, en chiffres arrondis, tandis que 30 % illustrent la configuration inverse, DIL > DD ; le reliquat, somme toute assez important, suit la configuration DD > DIL > DD. L'hypothèse qu'il s'agisse ici d'éviter, comme chez Flaubert, de trop longs décrochements au DD semble se vérifier. Mais les occurrences effectives sont toujours plus complexes que ne le laissent attendre les seules données chiffrées, comme on le voit sur quelques exemples.

[Gervaise cherche Coupeau chez les chaînistes]

— **Qu'est-ce que vous voulez ? répéta Lorilleux.**

— **Vous n'avez pas vu Coupeau ? finit par balbutier Gervaise. Je le croyais ici.**

Les chaînistes et le concierge ricanèrent. Non, bien sûr, ils n'avaient pas vu Coupeau. Ils n'offraient pas assez de petits verres pour voir Coupeau comme ça. Gervaise fit un effort et reprit en bégayant :

— **C'est qu'il m'avait promis de rentrer... Oui, il doit m'apporter de l'argent... Et comme j'ai absolument besoin de quelque chose...**

Fac-similé de l'édition Georges Charpentier, 1879, p. 511

Ce passage dialogué prend la forme de deux répliques de DD, la réponse à la question de Gervaise étant au DIL, précédé d'un segment introductif (« ricanèrent » fonctionne ici comme un *verbum dicendi*) qui met en scène un locuteur collectif, dont un ou plusieurs des membres assument les propos qui suivent. L'effet aurait été bien différent si cette réponse avait

été au DD. Le DIL rend ici compte de la cruelle « addition des voix » des ricaneurs, qui forment un bloc pour se moquer de Coupeau et donc de Gervaise.

Une tout autre configuration discursive apparaît dans l'exemple suivant, où le DIL transpose les paroles du seul zingueur :

[Gervaise prie Coupeau de lui donner de l'argent]

— Dis donc, j'attends, moi... J'ai faim. C'est tout ce que tu paies ?

Mais il lui riva son clou de la belle façon.

— T'as faim, mange ton poing !... Et garde l'autre pour demain !

C'est lui qui trouvait ça patagueule, de jouer le drame devant le monde ! Eh bien ! quoi ! il n'avait pas travaillé, les boulangers pétrissaient tout de même. Elle le prenait peut-être pour un dépuceleur de nourrices, à venir l'intimider avec ses histoires.

— Tu veux donc que je vole ? murmura-t-elle d'une voix sourde.

Fac-similé de l'édition Georges Charpentier, 1879, p. 522

On peut s'interroger sur la nécessité d'une alternance, qui se justifie moins aisément ici que dans l'exemple précédent, à cause de l'affinité du DIL et de la parole collective. Pourquoi la réplique de Coupeau apparaît-elle d'abord au DD, comme celles de Gervaise, avant de se poursuivre au DIL ? S'il s'agit assurément d'éviter tout effet de tirade, avec une réplique longue prise entre des répliques brèves, il s'agit peut-être aussi de subjectiver le propos : ces mots terribles, ce n'est plus d'abord Coupeau qui les prononce, c'est Gervaise qui les entend ; on le mesure à la réponse désespérée de cette dernière. Mais ces propos sont aussi destinés, par un effet de double adresse, à Mes-Bottes et en général à ceux et celles qui sont présents au moment de leur profération ; ils n'appartiennent donc plus au seul dialogue. On le comprend à la réaction compatissante de Mes-Bottes, au DD et juste après : « Mes-Bottes se caressait le menton d'un air conciliant. — Non, ça, c'est défendu, dit-il. Mais quand une femme sait se retourner... ».

En cotexte dialogal collectif, le glissement du plan du récit vers le plan du discours permet aussi l'apparition de quelques fragments en DDL, forme de discours peu diffusée à l'époque de Zola, non encore stabilisée au niveau stylistique et principalement réservée à des énoncés à valeur générale :

[Les invités au dîner de Gervaise parlent de la nourriture]

Alors, Boche donna un moyen de digérer tout de suite, qui consistait à se serrer dans une porte, après chaque plat ; *ça se pratiquait aussi chez les Anglais, ça permettait de manger douze heures à la file, sans se fatiguer l'estomac*. N'est-ce pas ? la politesse veut qu'on mange, lorsqu'on est invité à dîner. On ne met pas du veau, et du cochon, et de l'oie, pour les chats. *Oh ! la patronne pouvait être tranquille : on allait lui nettoyer ça si proprement, qu'elle n'aurait même besoin de laver sa vaisselle le lendemain.* (*L'Assommoir*, VII)

Le segment de DDL apparaît entre deux segments de DIL, que nous mettons en italique, le premier surgissant même dans les bornes d'une phrase graphique initiée au discours narrativisé. Il s'agit ici, sans nul doute, d'éviter à nouveau l'effet de tirade, à moins qu'il ne faille comprendre que la séquence DIL / DDL / DIL ne représente une succession de prises de parole émanant de plusieurs membres du groupe mis en scène.

Ces quelques exemples suffisent à faire apparaître combien, en contexte dialogal, Zola sollicite le DIL dans des configurations très changeantes et en combinaison avec d'autres formes de discours rapporté. Quelques protocoles sont ici particulièrement intéressants : a) un DIL à émetteurs pluriels apparaît pour signifier une voix collective, voire une addition de voix dont le DD rendrait moins aisément compte, car il impose plus nettement l'attribution d'une parole à un locuteur donné ; b) un DIL de parole à récepteurs pluriels apparaît lorsque les propos transposés sont destinés à un groupe ou entendus par un groupe. Cette configuration est cependant moins bien représentée que la précédente et, de fait, le cas le plus fréquent reste celui où le DIL apparaît dans une configuration dialogale non collective et se justifie d'abord par la volonté de ne pas recourir à des échanges trop nettement démarqués au DD.

Voici un premier exemple de cette configuration « classique » ; il est emprunté au début de *L'Assommoir* :

[Gervaise confie à Coupeau son opinion sur son ancien mari]

— Vous êtes bête ! vous ne songez qu'à la saleté ! disait Gervaise à Coupeau. Sans doute que je l'aimais... Seulement, après la façon dégoûtante dont il m'a lâchée...

Ils parlaient de Lantier. *Gervaise ne l'avait pas revu ; elle croyait qu'il vivait avec la sœur de Virginie, à la Glacière, chez cet ami qui devait monter une fabrique de chapeaux. D'ailleurs, elle ne songait guère à courir après lui. Ça lui avait d'abord fait une grosse peine ; elle voulait même aller se jeter à l'eau ; mais, à présent, elle s'était raisonnée, tout se trouvait pour le mieux. Peut-être qu'avec Lantier elle n'aurait jamais pu élever les petits, tant il mangeait d'argent. Il pouvait venir embrasser Claude et Étienne, elle ne le flanquerait pas à la porte. Seulement, pour elle, elle se ferait hacher en morceaux avant de se laisser toucher du bout des doigts.* Et elle disait ces choses en femme résolue, ayant son plan de vie bien arrêté, tandis que Coupeau, qui ne lâchait pas son désir

de l'avoir, plaisantait, tournait tout à l'ordure, lui faisait sur Lantier des questions très crues, si gaiement, avec des dents si blanches, qu'elle ne pensait pas à se blesser.

— C'est vous qui le battiez, dit-il enfin. Oh ! vous n'êtes pas bonne ! Vous donnez le fouet au monde.

Elle l'interrompit par un long rire. *C'était vrai, pourtant, elle avait donné le fouet à cette grande carcasse de Virginie. Ce jour-là, elle aurait étranglé quelqu'un de bien bon cœur.* Et elle se mit à rire plus fort, parce que Coupeau lui racontait que Virginie, désolée d'avoir tout montré, venait de quitter le quartier. (*L'Assommoir*, II)

On retrouve à nouveau ici une alternance désormais familière entre DD, DIL et discours narrativisé. Celui-ci joue un rôle important dans l'économie du dialogue : « Ils parlaient de Lantier » désambiguïse a posteriori les pronoms de troisième personne apparus dans la réplique de Gervaise et assure ainsi une continuité naturelle dans le passage ; « Et elle disait ces choses en femme résolue » signale la sortie du segment de DIL, sortie atténuée par l'imparfait qui donne le sentiment que nous restons dans la perspective de Coupeau. Comme il arrive souvent, les segments de DD sont bien plus brefs que les segments de DIL, et le second paragraphe atteste à nouveau la volonté de ne pas laisser le dialogue prendre prise sur la narration : DD (Coupeau) ; narration ; DIL (Gervaise) ; narration ; DI (Coupeau). Présenté ainsi, on peut avoir une impression d'émiettement énonciatif, mais l'effet recherché est exactement l'inverse : il s'agit ici d'assurer la continuité du passage et son insertion dans le tissu narratif. Si l'on note, bien sûr, que le DIL se fait accueillant aux formes familières (« flanquer à la porte » ou « donner le fouet »), on voit qu'il ne les exige pas aussi franchement que le DD.

Dans le cadre du continuum entre plan discursif et segment en DIL de parole, une deuxième configuration nous intéresse. Elle est illustrée par l'exemple suivant :

[Coupeau et Gervaise réfléchissent sur la location de la blanchisserie]

Alors, Coupeau la poussa à louer, en voyant sa grande envie ; [1] *pour sûr, elle ne trouverait rien de propre, à moins de cinq cents francs ; d'ailleurs, on obtiendrait peut-être une diminution. La seule chose ennuyeuse, c'était d'aller habiter la maison des Lorilleux, qu'elle ne pouvait pas souffrir.* Mais elle se fâcha, [2] *elle ne détestait personne* ; dans le feu de son désir, elle défendit même les Lorilleux ; [2'] *ils n'étaient pas méchants au fond, on s'entendrait très bien.* Et, quand ils furent couchés, Coupeau dormait déjà qu'elle continuait ses aménagements intérieurs, sans avoir pourtant, d'une façon nette, consenti à louer.

Le lendemain, restée seule, elle ne put résister au besoin d'enlever le globe de la pendule et de regarder le livret de la Caisse d'épargne. [3] *Dire que sa boutique était là-dedans, dans ces feuillets salis de vilaines écritures !* Avant d'aller au travail, elle consulta M^{me} Goujet, qui approuva beaucoup

son projet de s'établir ; [4] *avec un homme comme le sien, bon sujet, ne buvant pas, elle était certaine de faire ses affaires et de ne pas être mangée*. Au déjeuner, elle monta même chez les Lorilleux pour avoir leur avis ; elle désirait ne pas paraître se cacher de la famille. M^{me} Lorilleux resta saisie. [5] *Comment ! la Banban allait avoir une boutique, à cette heure !* Et, le cœur crevé, elle balbutia, elle dut se montrer très contente : [6] *sans doute, la boutique était commode, Gervaise avait raison de la prendre*. Pourtant, lorsqu'elle se fut un peu remise, elle et son mari parlèrent de l'humidité de la cour, du jour triste des pièces du rez-de-chaussée. [7] *Oh ! c'était un bon coin pour les rhumatismes. Enfin, si elle était décidée à louer, n'est-ce pas ? leurs observations, bien certainement, ne l'empêcheraient pas de louer*. (L'Assommoir, IV)

Sur sept segments de DIL (nous les mettons en italique), cinq transposent ici des paroles prononcées par un personnage désigné dans le cotexte. En [1], on a clairement les mots que Coupeau adresse à sa femme ; [2] porte sur la réaction de la protagoniste, qui nie en quelque sorte son aversion pour les Lorilleux et justifie qu'on s'installe près d'eux – ce sentiment ambigu étant validé, *a posteriori*, par la narration. Au paragraphe suivant, [3] ne transpose pas des paroles mais des pensées de Gervaise, tandis que [4] rapporte les propos tenus par Mme Goujet, lorsque la blanchisseuse vient la consulter. Il est difficile de comprendre [5] comme des paroles prononcées par Mme Lorilleux : le contexte immédiat et l'appellation dévalorisante « la Banban » attestent qu'il s'agit ici de sa réaction intérieure à la nouvelle qu'elle vient d'apprendre. [6] transpose en revanche les propos qu'elle tient à Gervaise, tandis que [7] transpose les observations des époux Lorilleux, sans qu'il soit possible d'attribuer tout ou partie du segment à l'un ou à l'autre des membres du couple.

On est ici frappé par l'effet de fondu-enchaîné, encore accentué par le fait que les sauts énonciatifs peuvent se faire en pleine phrase, avec une simple démarcation par virgule [2], par deux-points [6] ou – ce qui est le plus fréquent chez Zola – par point-virgule [1], [2'], [4]. Mais surtout le DIL est ici utilisé à l'exclusion du DD ou du DI ; il alterne seulement avec le discours narrativisé. Si le premier paragraphe transpose un enchaînement dialogal (entre Coupeau et Gervaise), le second ne livre qu'une réplique de Mme Goujet à Gervaise, une réplique de Mme Lorilleux à Gervaise, et une réplique, semble-t-il, d'un des époux Lorilleux. La forme est ici clairement mise au service d'un effet d'accélération : nous avons en quelques lignes des échantillons de quatre dialogues, mettant en scène des interlocuteurs différents.

Le DIL sert donc à Zola comme stratégie d'évitement ou d'atténuation du dialogue, ce que nous avons déjà noté à la section précédente à propos de la transposition des propos collectifs et que l'on vérifie encore dans l'exemple suivant :

Lorsque le brancard traversa la foule qui s'écrasait devant la boutique du pharmacien, les femmes du quartier parlaient de Gervaise avec animation :

elle boitait, la mâtime, mais elle avait tout de même du chien ; bien sûr, elle sauverait son homme, tandis qu'à l'hôpital les médecins faisaient passer l'arme à gauche aux malades trop détériorés, histoire de ne pas se donner l'embêtement de les guérir. (L'Assommoir, IV)

Bien qu'il y ait ici plusieurs locutrices (« les femmes du quartier »), le dialogue n'est pas traité comme tel : on a une addition de propos non attribués et ramenés à un ou deux échantillons représentatifs, hors de toute configuration proprement dialogale. On nous « montre » un dialogue ; on ne le rapporte pas. C'est ce que l'on nomme parfois un « dialogue d'atmosphère » ou un « dialogue d'arrière-plan » (Dufour 2004 : 32). Le DIL s'y prête bien mieux que le DD.

3.2.1.3 Le DIL hors contexte dialogal

Mais le DIL oral ne se trouve pas uniquement en contexte explicitement dialogal. Il peut aussi transposer une parole isolée comme dans l'exemple suivant :

*La Seine charriait des nappes grasses, de vieux bouchons et des épluchures de légumes, un tas d'ordures qu'un tourbillon retenait un instant, dans l'eau inquiétante, tout assombrie par l'ombre de la voûte ; tandis que, sur le pont, passait le roulement des omnibus et des fiacres, la cohue de Paris, dont on apercevait seulement les toits, à droite et à gauche, comme du fond d'un trou. Mademoiselle Remanjou soupirait ; *s'il y avait eu des feuilles, ça lui aurait rappelé, disait-elle, un coin de la Marne, où elle allait, vers 1817, avec un jeune homme qu'elle pleurait encore.**

Cependant, M. Madinier donna le signal du départ. (L'Assommoir, III)

Le verbe « soupirait » aurait sans doute suffi à faire comprendre que ce qui suit est du DIL, mais – hors contexte dialogal – Zola semble avoir jugé nécessaire d'insérer l'incise « disait-elle ». On ne sait si les mots de Mlle Remanjou sont destinés à des interlocuteurs ou simplement prononcés pour elle-même. La mention d'un *on* en amont (« on apercevait ») puis de M. Madinier en aval (son signal semble mettre un terme à la réplique) tout comme la précision des informations (« vers 1817 ») semble justifier la première hypothèse, ou tout au moins d'un entre-deux entre parole à soi et parole aux autres. Le choix d'une incise à l'imparfait tend en tout cas à intégrer les mots de Mlle Remanjou dans la description focalisée qu'ils viennent clore, et rien ne laisse supposer qu'elle est empruntée à un dialogue.

Dans l'exemple suivant³², contrairement au précédent, l'incise est nécessaire pour que le segment concerné soit lu comme du DIL :

M. Madinier voulait leur montrer les dorures et les peintures du plafond ; mais ça leur cassait le cou, et ils ne distinguaient rien. Alors, avant d'entrer

32 Sur cet exemple, voir aussi Gollut et Zufferey (2021 : 84).

dans le salon carré, il indiqua une fenêtre du geste, en disant :

— Voilà le balcon d'où Charles IX a tiré sur le peuple.

Cependant, il surveillait la queue du cortège. D'un geste, il commanda une halte, au milieu du salon carré. *Il n'y avait là que des chefs-d'œuvre, murmurait-il à demi-voix, comme dans une église.* On fit le tour du salon. (*L'Assommoir*, III)

Zola retrouve ici l'habitude de donner privilège au DIL pour les « paroles à la perception problématique » (Reggiani 2009a : 125), tandis que le DD est préféré pour les propos proférés à haute et intelligible voix. Nous ne sommes cependant pas ici en contexte dialogal : M. Madinier fait simplement quelques remarques au gré de la visite du Louvre. S'il arrive que d'autres personnes prennent la parole, c'est toujours de façon ponctuelle et, semble-t-il, discrète :

[...] les yeux emplis de l'or des cadres, ils suivirent l'enfilade des petits salons, regardant passer les images, trop nombreuses pour être bien vues. *Il aurait fallu une heure devant chacune, si l'on avait voulu comprendre. Que de tableaux, sacrédié ! ça ne finissait pas. Il devait y en avoir pour de l'argent.* Puis, au bout, M. Madinier les arrêta brusquement devant le Radeau de la Méduse ; et il leur expliqua le sujet. Tous, saisis, immobiles, ne disaient rien. Quand on se remit à marcher, Boche résuma le sentiment général : *c'était tapé.* (*L'Assommoir*, III)

L'Assommoir présente une vingtaine d'occurrences de la forme « disait-il / elle », l'incise à l'imparfait se trouvant prioritairement, mais pas exclusivement, en cotexte de DIL, pour simplifier la lecture de la phrase où elle apparaît, ce qui est particulièrement important hors contexte dialogal :

[Gervaise se promène avec Goujet et Virginie]

Puis, comme Goujet s'offrait, elle voulut aller avec lui ; Virginie, inquiète de son mari, les accompagna. Tous les trois, en cheveux, barraient le trottoir. Le forgeron, qui avait sa redingote, tenait Gervaise à son bras gauche et Virginie à son bras droit : *il faisait le panier à deux anses, disait-il* ; et le mot leur parut si drôle, qu'ils s'arrêtèrent, les jambes cassées par le rire. Ils se regardèrent dans la glace du charcutier, ils rirent plus fort. (*L'Assommoir*, VII)

Dans un tel contexte, le DIL de parole glisse vers ce que Philippe (2016b) nomme *un discours perçu*, la suite du passage est en effet consacrée à la réaction des personnages au bon mot de Goujet³³.

33 Un tel effet n'est pas réservé au DIL, et la configuration peut se retrouver avec le DD : « Alors, prise d'une tristesse atroce, les larmes aux yeux, elle raconta l'agonie de madame Bijard, sa laveuse, morte le matin, après d'épouvantables douleurs. / — Ça venait d'un coup de pied que lui avait allongé Bijard, *disait-elle d'une voix douce et monotone.* Le ventre a enflé. Sans doute, il lui avait cassé quelque chose à l'intérieur. [...] / Le forgeron se taisait, arrachait des herbes dans ses poings crispés. (*L'Assommoir*, VIII).

Mais l'incise à l'imparfait peut aussi signaler qu'une subordonnée n'a pas le même statut énonciatif que la proposition dont elle dépend syntaxiquement. L'exemple suivant est emprunté à Gollut et Zufferey (2022) ; nous sommes cette fois en contexte dialogal :

— Ah ! quand vous l'empêcherez de se miner, par exemple ! dit Coupeau la bouche pleine. Si vous n'étiez pas là, je parie qu'elle se lèverait pour me couper mon pain... Tiens-toi donc sur le dos, grosse dinde ! Faut pas te démolir, autrement tu en as pour quinze jours à te remettre sur tes pattes... Il est très bon, ton ragoût. Madame va en manger avec moi. N'est-ce pas, madame ?

La sage-femme refusa ; mais elle voulut bien boire un verre de vin, *parce que ça l'avait émotionnée, disait-elle, de trouver la malheureuse femme avec le bébé sur le paillason*. Coupeau partit enfin, pour annoncer la nouvelle à la famille. (*L'Assommoir*, IV)

Selon Gollut et Zufferey, la subordonnée exprime ici « une donnée informative dont la pertinence impose de sélectionner un énoncé virtuel (représenté narrativement) comme objet-support de l'explication » ; l'interprétation indirecte libre « instaure un fait de discontinuité radicale [...] entre la proposition circonstancielle et son cotexte narratif immédiat », ouvrant la modalité énonciative d'un DIL non assumé par le personnage émetteur de la phrase mais par le récepteur de cette parole.

Prenons enfin un second exemple, bien plus problématique, d'apparition d'une incise dans une subordonnée, hors de tout contexte dialogal cette fois :

— Qu'est-ce que cette vermine a encore fait du polonais ? murmurait Gervaise, en parlant d'Augustine.

On cherchait toujours le petit fer, que l'on retrouvait dans des endroits singuliers, *où l'apprentie, disait-on, le cachait par malice*. Gervaise acheva enfin la coiffe du bonnet de M^{me} Boche. (*L'Assommoir*, V)

Malgré les apparences, il ne s'agit pas ici de la succession familière DD / DIL. On notera tout d'abord que, bien que Gervaise murmure pour elle-même, son propos est rapporté au DD, ce qui montre bien que l'impératif esthétique l'emporte sur toute autre considération ou réflexion. Mais surtout est-il légitime de considérer comme du DIL la relative que nous mettons en italique ? Ou bien l'incise procède-t-elle à une modalisation en discours second ou, plus largement, à la représentation « opacifiante ou autonymique du dire » (Authier-Revuz 1995a : 27) qui met en mots non pas seulement le contenu, mais l'expression et l'intention cognitive du contenu ? On sent combien il serait compliqué de répondre à cette question, et l'on voudra simplement prendre acte, comme nous l'avons fait à la section précédente, de l'importance dans *L'Assommoir* d'une sorte d'« effet de DIL » qui finit par s'étendre à l'ensemble de la prose du roman.

3.2.2 Le DIL de parole dans *I Malavoglia*

On l'a dit, le roman de Giovanni Verga, pour la première fois dans la prose littéraire italienne, permet la présence abondante et stratifiée du dispositif indirect libre. Cependant, un tour d'horizon de la prose française de la même époque prouve comment, alors que la prose romanesque française atteste, bien avant *L'Assommoir*, un usage plus ou moins stabilisé de la forme, celle-ci peine à sortir des *Malavoglia*. Même dans les autres textes de Verga, l'auteur sicilien « non va oltre *I Malavoglia*: un esempio indicato dal Russo, nelle *Novelle rusticane*, sembra un lieve accenno, davanti agli ampi e arditi svolgimenti del romanzo, che pur viene prima »³⁴ (Lugli 1952 : 239). Le roman qui paraît un an plus tard, *Il marito di Elena* (1882), ne fait guère apparaître que trois ou quatre occurrences d'indirect libre (Lugli 1952 : 239).

Dans son projet de série sur les « Vaincus », Verga avait imaginé un ensemble de cinq romans portant sur autant de thèmes sociaux : deux seulement furent achevés : *I Malavoglia* (1881) et *Mastro-don Gesualdo*³⁵, paru dans la revue *Nuova Antologia* entre juillet et décembre 1888, puis en volume l'année suivante chez l'éditeur Treves, mais commencé vers la fin de 1881, au lendemain de la publication des *Malavoglia*. Or, ce roman ne reprend pas l'usage de l'indirect libre. On en trouve certes une cinquantaine d'occurrences, mais le livre est deux fois plus long que le précédent, et la densité de la forme y est donc bien moindre. En outre, celle-ci y

34 « [Giovanni Verga] ne va pas au-delà des *Malavoglia* : un exemple mentionné par Russo, dans les *Novelle rusticane*, semble être bien léger face aux développements vastes et audacieux du roman, qui, néanmoins, le précède. » À cet égard, soulignons la présence, certes peu diversifiée, du DIL dans le recueil des *Novelle rusticane*. Voici deux exemples empruntés à *Il Reverendo* : « Benedetto dio! egli non pretendeva di essere un sant'uomo, no! I sant'uomini morivano di fame; come il vicario il quale celebrava anche quando non gli pagavano la messa; [...] » (« Sacré dieu ! il ne prétendait pas être un saint homme, non ! Les saints hommes mouraient de faim ; comme le vicaire qui célébrait même quand on ne le payait pas pour la messe. » Voir Verga 2016 : 5) « E la messa stessa lui non la celebrava altro che la domenica, quando non c'era altro da fare, che non era di quei pretucoli che corrono dietro al tre tari della messa. Lui non ne aveva bisogno. » (« Et la messe elle-même, il ne la célébrait que le dimanche, quand il n'y avait rien d'autre à faire, ce qui n'était pas le cas de ces ratichons qui courent après les trois tari de la messe [le « tari » est une ancienne monnaie sicilienne dont la valeur est de 42 centimes et demi]. Il n'en avait pas besoin. » Voir 2016 : 10) Le dernier segment de ce second exemple nous intéresse pour ce qui est de la posture du sujet représenté : le protagoniste peut vraisemblablement avoir prononcé ou pensé la phrase « il n'en avait pas besoin ». Cependant, une subtile gradation critique semble émerger de la clôture du DIL. Je remercie Pierluigi Pellini d'avoir attiré mon attention sur les *Novelle rusticane*.

35 Le roman a subi un énorme travail de réécriture entre le feuilleton et le volume, avec notamment la transformation de plusieurs passages à la forme directe vers la forme indirecte libre, mais l'inverse s'observe aussi (Luperini 1968 : 691-692).

renvoie plus banalement à des paroles proférées par un personnage singulier dument mentionné dans le cotexte immédiat. Verga fait donc en quelque sorte marche arrière et revient à un roman fortement dialogal mais moins polyphonique. La raison de cet assagissement tient peut-être dans le « fiasco, fiasco pieno e completo »³⁶ des *Malavoglia*. Au lendemain de la publication des *Malavoglia*, Giovanni Verga ne se lance d'ailleurs pas seulement dans l'écriture de *Mastro-don Gesualdo*, il ébauche aussi le premier groupe des *Novelle rusticane* (1883), suivant la tradition littéraire du recueil *Vita dei campi* (1880), celle des courts récits et de nouvelles qui croisent les grands thèmes du vérisme avec la forme brève, ce qui explique sans doute en partie la quasi-disparition de notre patron discursif.

3.2.2.1 Quelques remarques préliminaires

Comme nous l'avons fait pour *L'Assommoir*, nous allons ici étudier le rapport qu'entretient l'indirect libre avec la profération orale, en distinguant les cas où la forme apparaît dans un enchaînement de répliques formant dialogue et les cas où l'indirect oral transpose une parole collective et/ou hors contexte conversationnel. Il s'agira donc de voir si le DIL oral affecte de quelque manière le cotexte diégétique et le contexte discursif, et si l'indirect libre permet le repérage d'un patron stylistique propre à l'oral villageois, confirmant la lecture de Pellini sur la révolution formelle des *Malavoglia*. Dans ce second cas de figure en effet, seules les marques internes permettent d'identifier un passage de DIL. À la différence de Zola ou plus encore que chez Zola, Verga peut en effet faire apparaître l'indirect libre « quasi senza nessun attacco »³⁷ (Lugli 1952 : 237). Les indices permettant de distinguer les différents « piani del racconto »³⁸ (Devoto 1954 : 271-279) sont alors surtout des « innesti fraseologici »³⁹ (Alfieri 1980), des dislocations, des emplois impropres des connecteurs..., qui renvoient à l'oralité villageoise et doivent donner l'impression d'une langue « vivante » (Mortara Garavelli 1995 : 464). Il s'agit en effet moins pour Verga de livrer un dialogue que de donner une impression de dialogue, si bien que, fort fréquemment dans le roman, « il dialogo è raccontato, il racconto invece è parlato »⁴⁰ (Scarfoglio 1920 : 122). Cette remarque nous permettra de revenir sur les fragments introduits par le célèbre *che* polyvalent et sur les syntagmes phraséologiques qui témoignent soit d'une voix singulière et vraisemblable, soit d'une voix chorale visant l'« artificio della regressione »⁴¹ (*ibid.*).

36 « Un fiasco, un échec total et complet. »

37 « Presque sans aucune induction. »

38 « Plans du récit. »

39 « Inférences / greffes phraséologiques. »

40 « Le dialogue est narré, la narration est en revanche parlée. »

41 « L'artifice de la régression. »

Dans *I Malavoglia*, près de 70 % des occurrences d'indirect libre correspondent à une parole transposée, ce qui marque une nette différence avec le roman de Zola. La forme directe l'emporte cependant largement, notamment quand les énoncés marquent une certaine passion chez les personnages. L'indirect libre apparaît en outre bien souvent pour présenter une réflexion suivant une parole rapportée au DD : la moitié des occurrences environ trouvent place dans un cotexte dialogal à la forme directe. Dans près de 10 % des cas seulement, le DIL est introduit par un segment verbal permettant le passage du plan du récit au plan du discours, les marques de profération apparaissant en effet plus volontiers à la droite du propos. Mais avant d'entrer dans les différentes configurations discursives, revenons sur la distribution des cas dans *I Malavoglia* :

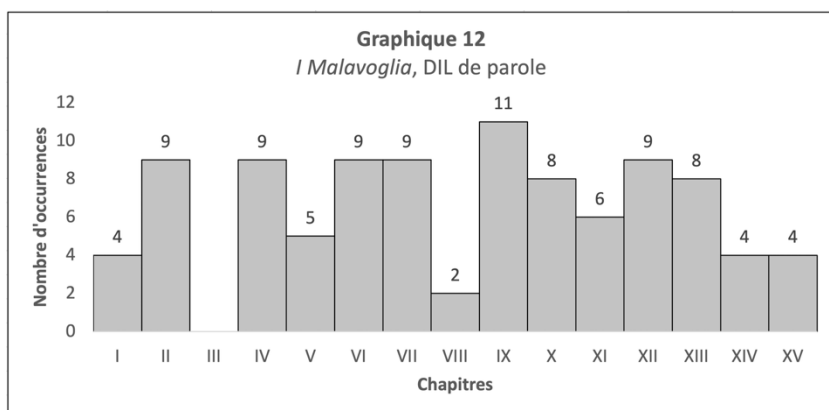


Fig. 12 – DIL de parole dans *I Malavoglia*

Malgré l'évident équilibre de la distribution des occurrences au long du roman, les chapitres qui comptent le plus grand nombre d'occurrences de DIL de parole correspondent à des événements tragiques. Le chap. IX, qui raconte la mort de Luca, compte ainsi une quinzaine d'occurrences, attribuables à une multitude de personnages : 'Ntoni, Brasi Cipolla, la Zuppidda, l'oncle Crocifisso, Piedipapera et padron 'Ntoni. Une configuration similaire se trouve dans les chap. VI et VII, qui présentent à nouveau une scène collective à plusieurs voix.

Voici trois exemples des configurations les plus « canoniques » :

(1) [Madame Rosolina donne son opinion sur les hommes]

Ma all'udire la storia di don Silvestro, donna Rosolina di botto cambiò registro, e si mise a predicare col mestolo in aria, rossa come la conserva dei pomodoro, contro gli uomini che lusingano le ragazze da marito, e quelle pettegole le quali stanno alla finestra ad uccellarli. *Già si sapeva che razza di civetta fosse la Barbara; ma faceva specie che ci cascasse anche uno come don Silvestro, il quale sembrava un uomo di proposito, e nessuno si*

sarebbe aspettato da lui un tradimento simile; invece poi andava a cercarsi i guai con la Zuppidda e con don Michele, mentre ci aveva la sorte in mano e se la lasciava scappare. — Al giorno d'oggi per conoscere un uomo bisogna mangiare sette salme di sale. (I Malavoglia, X)⁴²

(2) [Les hommes du village discutent des affaires maritimes]

— Sì, colle annate che corrono! — esclamò padron Cipolla, — ché in mare ci devono aver buttato il colera anche per i pesci!

Compare Mangiacarrubbe diceva di sì col capo, e lo zio Cola tornava a parlare del dazio del sale che volevano mettere, *e allora le acciughe potevano starsene tranquille, senza spaventarsi più delle ruote dei vapori, che nessuno sarebbe più andato a pescarle.*

— E ne hanno inventata un'altra! — aggiunse mastro Turi il calafato, — di mettere anche il dazio sulla pece. (I Malavoglia, VII)⁴³

(3) [La Zuppidda parle de la relation entre Alfio Mosca et Vespa]

Le mamme, in crocchio nella strada, discorrevano anch'esse di Alfio Mosca, *che fino la Vespa giurava di non averlo voluto per marito*, diceva la Zuppidda, *perché la Vespa aveva la sua brava chiusa, e se voleva maritarsi non prendeva uno il quale non possedeva altro che un carro da asino*: «carro, cataletto» dice il proverbio. Ella ha gettato gli occhi su di suo zio Campana di legno, la furbaccia! (I Malavoglia, II)⁴⁴

Dans ces exemples, nous avons réuni les cas de figure les plus fréquents du roman verghien. Dans les deux premiers, l'estompage du plan du récit se fait à partir d'un *verbum dicendi* (souligné par nous) qui induit le glissement au mode discursif. En [1], le *verbum dicendi* « si mise a pre-

42 « Mais en entendant l'histoire de Don Silvestro, donna Rosolina changea soudain de registre, et commença à prêcher, la louche en l'air, aussi rouge qu'une confiture de tomates, contre les hommes qui flattent les filles à marier, et ces potinières qui se tiennent à la fenêtre pour les attirer. On savait déjà quelle sorte d'aguicheuse était la Barbara ; mais on s'étonnait que même quelqu'un comme Don Silvestro pût succomber, lui qui semblait être un homme déterminé, et dont personne n'aurait attendu une telle trahison ; par contre, il allait ensuite chercher des ennuis avec la Zuppidda et Don Michele, alors qu'il avait sa fortune en main et il la laissait s'enfuir. — Au jour d'aujourd'hui, pour connaître un homme il faut manger sept salmes de sel. »

43 « — Oui, dans ces années en cours ! s'écria padron Cipolla, car ils ont dû jeter à la mer le choléra même pour les poissons ! / Compère Mangiacarrubbe disait oui de la tête, et l'oncle Cola se remettait à parler de la taxe qu'on voulait mettre sur le sel, et alors les anchois pouvaient rester tranquilles, sans être effrayés par les roues des vapeurs, que personne n'irait plus les pêcher. / — Et ils en ont inventé une nouvelle ! ajouta padron Turi le calfat, en mettant aussi la taxe sur la poix. »

44 « Les mères, en rond dans la rue, parlaient aussi d'Alfio Mosca, que Vespa jurait elle-aussi qu'elle ne voulait pas de lui comme mari, disait la Zuppidda, parce que Vespa avait son bon enclos, et si elle voulait se marier, elle ne prendrait pas un homme qui n'avait qu'un chariot tiré par un âne : « du chariot au cercueil », dit le proverbe. Elle a mis les yeux sur son oncle Campana di legno, la grosse maline ! »

dicare » devance le changement de modalité discursive. Le glissement s'opère du début de la phrase suivante, et plusieurs gloses interdisent toute hésitation quant à l'attribution de la parole à madame Rosolina. En [2] se présente de la même façon l'explicitation de la parole annoncée par le verbe « *tornava a parlare* », mais le DIL apparaît dans la même phrase, la démarcation énonciative étant signalée par le consécutif « *e allora* », et nous sommes cette fois en cotexte conversationnel.

L'extrait [3] offre une configuration légèrement différente. Le segment « *discorrevano anch'esse* » renvoie à la conversation des mères du village, si bien que la suite « *che fino la Vespa giurava di non averlo voluto per marito, diceva la Zuppidda* » correspond aux mots prononcés par l'une ou l'autre de ces mères (on a alors un cas de MQC-collusor), qui inclut la mention de paroles de la Zuppidda (sur le mode : « X dit que Y a dit ») avec un effet de « récit raconté », selon la formule proposée par Scarfoglio (1920 : 122). Une deuxième piste de lecture, plus complexe au niveau de l'enchaînement énonciatif, est cependant très probable, qui élargit la portée de l'incise « *diceva la Zuppidda* ». Selon cette seconde lecture, les segments que nous avons mis en italique correspondent alors à des paroles que la Zuppidda adresse au groupe des mères et présente sa vision du monde et de l'affaire entre la Vespa et le Compère Alfio Mosca. La dernière partie de l'extrait, avec le proverbe mentionné à la forme directe libre, pourrait valider cette lecture, mais Leo Spitzer a bien noté que « le parole del proverbio *suscitano* il discorso vero e proprio dei personaggi, o l'inverso »⁴⁵ (1956 : 40 ; nous soulignons).

3.2.2.2 Le DIL en contexte dialogal

On l'a dit, les occurrences de DIL de parole sont très souvent ancrées dans un cotexte dialogal, précédant ou suivant un DD. En chiffres arrondis, nous avons relevé que presque 70 % des occurrences placent le DIL dans l'orbite d'une autre forme de discours (directe ou indirecte), tandis que 30 % seulement se trouvent isolées. On sait qu'un DIL peut prolonger un DI, ou bien suivre un segment au DD notamment dans un contexte dialogal, « de telle sorte que les paroles d'un des interlocuteurs sont rapportées directement, celles de l'autre indirectement » (Bally 1912 : 598-599). À l'occasion d'un parcours des contextes du DIL dans le roman de Verga, nous avons observé une très légère préférence pour la séquence DD / DIL > DIL (25 % des occurrences totales) sur la séquence opposée DIL > DD / DI (23 %). Plus significative est en revanche la présence de combinaisons mixtes, DD / DI > DIL > DD / DI, qui représentent 20 % de l'ensemble des occurrences.

Le premier protocole qui nous intéresse est celui d'un DIL qui suit une autre forme discursive. Quand le changement de modalité correspond à

45 « Les mots du proverbe *suscitano* le discours propre aux personnages, ou l'inverse » (L'italique dans le texte est nôtre.)

un changement de locuteur, la combinaison DD > DIL l'emporte largement sur la combinaison DI > DIL, l'enchaînement supprimant le plus souvent toute ambiguïté quant au second énonciateur. En voici un exemple :

[Padron 'Ntoni parle de la conduite de son petit-fils 'Ntoni Malavoglia]

Anche voialtri siete nati padroni. Vuoi che compriamo prima la barca coi denari della casa? Ora sei grande, e devi dirla anche tu la tua parola, perché devi avere più giudizio di me, che son vecchio. Cosa vuoi fare?

Nulla voleva fare, lui! Che gliene importava della barca e della casa? Poi veniva un'altra malannata, un altro colera, un altro guaio, e si mangiava la casa e la barca, e si tornava di nuovo a fare come le formiche. (I Malavoglia, XII)⁴⁶

Les mots de padron 'Ntoni sont donnés à la forme directe, la réponse de son petit-fils à l'indirect libre. Mais pourquoi un tel changement de modalité ? La réponse du jeune homme se poursuivant sur une page entière (nous ne citons que le début), il s'agit d'abord d'éviter un trop long décrochement à la forme directe, avec un regrettable « effet de tirade ». Par ailleurs, cette réponse permet à la narration de mettre en mots de façon discrète toute une série d'éléments et de faits qui ne sont pas connus du lecteur et qui participent à la construction du personnage. Les marques de prise en charge des propos par celui-ci sont d'ailleurs limitées, tandis que reviennent les formes impersonnelles comme « e si tornava di nuovo a fare come le formiche » ou les constructions syntaxiques standard qui sont presque des « scories di letteratura preziosa »⁴⁷ (Raya 1962 : 39) et ne calquent donc pas la parlure du personnage. Loin de la « bulimia descrittiva zoliana »⁴⁸ (Pellini 2012 : 90), Verga utilise ce moyen pour décrire le personnage de façon indirecte et subtile.

Comme nous l'avons dit, la combinaison inverse (DIL > DD), à l'occasion d'un changement de locuteur, est également fort bien représentée dans le roman de Verga :

Allo zio Crocifisso gli finiva sempre così, che gli facevano chinare il capo per forza, come Peppinino, perché aveva il maledetto vizio di non saper dir di no.

— Già! voi non sapete dir di no, quando vi conviene, sghignazzava Piedipapera. Voi siete come le... e disse come. (I Malavoglia, I)⁴⁹

46 « Vous aussi, vous êtes nés maîtres. Tu veux que nous achetions d'abord le bateau avec l'argent de la maison ? Maintenant, tu es grand, et tu dois toi aussi dire ton mot, car tu dois avoir plus de bon sens que moi, qui suis vieux. Que veux-tu faire ? / Rien, il ne voulait rien faire, lui ! Que lui importaient le bateau et la maison ? Puis venait une autre mauvaise année, un autre choléra, un autre malheur, et il mangeait la maison et le bateau, et on recommençait à vivre comme les fourmis. »

47 « Scories d'une littérature précieuse. »

48 « Boulimie descriptive zolienne. »

49 « Avec l'oncle Crocifisso ça se passait toujours comme ça, qu'on le forçait à baisser la tête, comme Peppinino, parce qu'il avait la maudite habitude de ne pas savoir dire

La reprise de l'expression *saper dir di no* rend ici évidente l'alternance des tours de parole. Ce sont d'ailleurs parfois de telles reprises qui font apparaître a posteriori que ce qui précède une remarque au DD était une parole transposée au DIL. Dans l'exemple qui suit, il est en effet fort incertain que, sans la reprise du groupe *stare ad aspettare*, le lecteur percevrait comme DIL le segment que nous mettons en italique :

'Ntoni fece segno di star zitti, e di scantonare per la viottola, onde evitare di passare davanti alla sua casa, *ché Mena o il nonno potevano stare ad aspettarlo, e li avrebbero uditi.*

— Non sta ad aspettar te, no, tua sorella; — gli diceva quell'ubbriacone di Rocco Spatu. — Se mai, aspetta don Michele!⁵⁰ (*I Malavoglia*, XIV)⁵¹

Quand le changement de modalité ne coïncide pas avec le changement de locuteur, mais intervient à l'intérieur même d'une réplique, la combinaison DI > DIL domine cette fois sans surprise :

Diceva [l'avvocato] di no, che non era vero che 'Ntoni Malavoglia avesse fatto tutte quelle birbonate. Il presidente era andato a scavarle fuori per cacciare nei guai un povero figliuolo, poiché questo era il suo mestiere. *Ma infine come poteva dirlo il presidente? L'aveva visto lui forse 'Ntoni Malavoglia quella notte, col buio che faceva?* (*I Malavoglia*, XIV)⁵²

Les propos de l'avocat de 'Ntoni Malavoglia sont présentés au DI puis DIL, selon une configuration extrêmement répandue tant en France qu'en Italie, si bien que l'on préfère parfois parler ici de « discours indirect libéré » plutôt que libre, puisque le DIL s'inscrit dans le cadre énonciatif ouvert par le DI. Il n'empêche que le passage au DIL permet de renforcer les marques expressives : répétition du titre du président, en une sorte de *captatio*

non. — Oui, tu ne sais pas dire non quand ça t'arrange, ricana Piedipapera. Tu es comme le... et il dit comment. »

50 Même sans reprise d'une formule identique, le seul contenu d'une réplique au DD peut suffire à indiquer que ce qui précédait était du DIL. La chose se rencontre également chez Zola : « Malgré la défense, elle se lamentait, se tournait entre les draps. *Aussi, c'était bien bête de n'avoir pas pu mettre la table ; la colique l'avait assise par terre comme un coup de bâton. Son pauvre homme lui en voudrait, d'être là à se dorloter, quand il mangeait si mal. Les pommes de terre étaient-elles assez cuites au moins ? Elle ne se rappelait plus si elle les avait salées.* / — Taisez-vous donc ! cria la sage-femme » (*L'Assommoir*, IV).

51 « 'Ntoni fit signe de se taire et de se glisser dans la ruelle, pour ne pas passer devant sa maison, *puisque Mena ou son grand-père pouvaient l'attendre, et ils les entendraient.* / — Elle ne t'attend pas, non, ta sœur ; lui disait cet ivrogne-là de Rocco Spatu. Au contraire, elle attend Don Michele ! »

52 « Il [l'avocat] répondait que non, qu'il n'était pas vrai que 'Ntoni Malavoglia avait fait toutes ces conneries. Le président était allé les déterrer pour mettre dans le pétrin un pauvre fils, car c'était bien cela son métier. *Et finalement, comment pouvait-il dire cela, le président ? Avait-il vu lui-même 'Ntoni Malavoglia cette nuit-là, dans l'obscurité qu'il y avait ?* »

benevolentiae, hyperbole du tour « povero figliuolo » pour désigner le client de l'avocat, emphase sur le pronom *lui* dans la dernière question. La suite conserve ce dynamisme conversationnel, entre discours narrativisé, DI et DIL.

Verga peut jouer plusieurs fois de suite sur cette combinaison DI > DIL, comme sur tant d'autres. Dans l'exemple qui suit, les propos de la Vespa sont ainsi rapportés au DI [a], puis au DIL [b], et ceux de son mari pareillement au DI [c] puis au DIL [d]. On notera cependant qu'il est assez malaisé, dans les deux répliques, de dire exactement où s'achève le DI et où commence le DIL et notre bornage n'est qu'une proposition :

Sua moglie gli piantava le unghie in faccia, e gli gridava [a] che voleva aver le chiavi lei, e non voleva star sempre a desiderare un pezzo di pane e un fazzoletto nuovo peggio di prima; [b] *perché se avesse saputo quel che doveva venire dal matrimonio, con quel bel marito che le era toccato, si sarebbe tenuta la chiusa e la medaglia di Figlia di Maria, piuttosto; già, tanto e tanto avrebbe potuto portarla ancora, la medaglia di Figlia di Maria!* E lui strillava [c] che era rovinato; che non era più padrone del fatto suo; che v'era tuttora il coléra in casa, [d] *e volevano farlo morire di crepacuore prima del tempo, per sciacquarsi allegramente la roba che egli aveva stentato tanto a raggranellare! Lui pure, se avesse saputo tutto questo, avrebbe mandato al diavolo la chiusa e la moglie; ché già lui di moglie non ne aveva bisogno, e l'avevano preso per il collo, facendogli credere che la Vespa avesse acchiappato Brasi Cipolla, e stesse per scappargli insieme alla chiusa, maledetta chiusa!* (I Malavoglia, XIII)⁵³

La troisième configuration que nous avons indiquée combine les deux précédentes, puisque le segment en DIL est à la fois précédé et suivi d'un segment relevant d'une autre modalité (DD / DI > DIL > DD / DI). En voici un exemple :

[La Santuzza blâme les Malavoglia pour leur réaction face à la maladie de padron 'Ntoni]

— Quel povero vecchio dovrebbero mandarlo all'ospedale, per non fargli avere il purgatorio prima che muoia, — diceva. *Almeno lei non gli faceva mancar nulla a suo padre, adesso che era invalido, e se lo teneva sull'uscio.* — E

53 « Sa femme lui plantait les ongles dans la face, et criait qu'elle voulait avoir les clés, elle, et qu'elle ne voulait pas être toujours à la recherche d'un morceau de pain et d'un nouveau mouchoir pire qu'avant ; *parce que si elle avait su ce qui devait arriver du mariage, avec ce beau mari qu'elle avait tiré, elle aurait gardé son enclos et sa médaille de Fille de Marie, plutôt ; eh bien, tant et tant qu'elle aurait pu la porter encore, la médaille de Fille de Marie !* Et lui, il criait qu'il était ruiné ; qu'il n'était plus maître de ses affaires ; qu'il y avait encore du choléra dans la maison, *et qu'on voulait le faire mourir de crève-cœur avant le temps, pour pouvoir gaspiller gaiement ce qu'il avait eu tant de peine à amasser !* Lui aussi, s'il avait su tout ça, il aurait envoyé à l'enfer l'enclos et la femme ; *puisque'il n'avait pas besoin de femme, et elles l'avaient roulé dans la farine, en lui faisant croire que la Vespa avait mis le grappin sur Brasi Cipolla, et qu'elle allait s'enfuir avec lui en même temps que l'enclos, ce maudit enclos !* »

vi aiuta anzi! — aggiungeva Piedipapera. — Quell'invalido lì vale tanto oro quanto pesa! (*I Malavoglia*, XV)⁵⁴

Le segment en italique présente au DIL des propos de la Santuzza, dont les premiers mots ont été donnés au DD ; la réponse de Piedipapera marque juste ensuite un retour au DD. Mais pourquoi un tel îlot d'indirect libre ? Il est en effet bien difficile de parler d'évitement d'un quelconque effet de tirade. Une des explications les plus satisfaisantes consiste à concevoir que le passage adopte ici la perspective de Piedipapera : le segment en DIL est moins dit par la Santuzza qu'entendu par Piedipapera.

Mais cette configuration n'étant guère représentée dans le roman, il est difficile d'aller plus loin dans l'analyse en confrontant ce passage à d'autres configurations du même type. Dans le cas le plus fréquent en effet, la configuration DD / DI > DIL > DD / DI fait que l'énonciateur du segment en DIL n'est pas le même que celui des segments en DD ou DI qui l'encadrent. Dans l'extrait suivant, la réplique au DIL de Campana di Legno est ainsi encadrée par deux répliques de Piedipapera au DD :

[Campana di legno parle de la dette des Malavoglia]

— I Morti non sono ancora venuti, — rispondeva Piedipapera gesticolando; — abbiate pazienza. Volete succhiargli il sangue a padron 'Ntoni? Già non avete perso nulla, perché i lupini eran tutti fradici, lo sapete!

Ei non sapeva nulla; sapeva che il sangue suo era nelle mani di Dio. E i ragazzi dei Malavoglia non osavano giocare sul ballatoio quando egli passava davanti alla porta di Piedipapera.

E se incontrava Alfio Mosca, col carro dell'asino, che gli faceva di berretto anche lui, colla faccia tosta, si sentiva bollire il sangue, per la gelosia della chiusa. — Mi uccella la nipote per portarmi via la chiusa! — borbottava con Piedipapera. (*I Malavoglia*, V)⁵⁵

Il nous reste à envisager les cas où l'énonciateur du fragment en DIL est une voix chorale : la parole est alors assumée par un membre quelconque d'une collectivité explicitée (subjectivation du point de voix d'un locuteur en tant que JE dans une collectivité, selon la formule « ce X parmi Y, Z et

54 « — Ce pauvre vieux, on devrait l'envoyer à l'hôpital, pour qu'il ne connaisse pas le purgatoire avant la mort, disait-elle. Au moins, elle ne privait son père de rien, maintenant qu'il était invalide, et le gardait sur le pas de la porte. — Et il vous aide même ! ajouta Piedipapera. — Cet invalide-là vaut son poids d'or ! »

55 « — Les Morts ne sont pas encore venus, répondit Piedipapera en gesticulant ; soyez patients. Tu veux lui sucer le sang, à padron 'Ntoni ? Déjà vous n'avez rien perdu, parce que les lupins étaient tout trempés, vous le savez ! / *Il ne savait rien ; il savait que son sang à lui était entre les mains de Dieu. Et les garçons de Malavoglia n'osaient pas jouer sur le balcon quand il passait devant la porte de Piedipapera. / Et s'il rencontrait Alfio Mosca, avec son charriot à âne, que le saluait en enlevant son chapeau, avec son air insolent, il sentait son sang bouillir, par jalousie de l'enclos.* — Il flirte avec ma nièce pour m'enlever l'enclos ! murmurait-il à Piedipapera. »

X »), ou alors par le groupe lui-même en tant qu'il forme un tout (objectivation d'une parole collective en tant que « X, Y *ou* Z », cette deuxième configuration donnant accès aux murmures, aux mots à peine audibles du village, jusqu'à la voix sans personne de la sagesse chorale). On vérifie cette double posture énonciative dans l'exemple qui suit :

[Conversation collective entre Compère Cipolla, les Malavoglia et les gens du village]

[...] ma chi sapeva dir quattro parole, cercava di tenere uno scampolo di conversazione per scacciare la malinconia, e distrarre un po' quei poveri Malavoglia i quali piangevano da due giorni come fontane. Compare Cipolla raccontava che sulle acciughe c'era un aumento di due tarì per barile, *questo poteva interessargli a padron 'Ntoni, se ci aveva ancora delle acciughe da vendere; lui a buon conto se n'era riserbati un centinaio di barili*; e parlavano pure di compare Bastianazzo, buon'anima, *che nessuno se lo sarebbe aspettato, un uomo nel fiore dell'età, e che crepava di salute, poveretto!* (I Malavoglia, IV)⁵⁶

Le contexte autorise la lecture d'une scène collective, scandée par les *verba dicendi* « dir quattro parole », « raccontava » et « parlavano ». Le premier segment en DIL (ici en italique) a un locuteur dument mentionné, le Compère Cipolla, dont la réplique a d'abord été rapportée au DI ; il présente quelques écarts diaphasiques évidents comme la redondance « *interessargli a padron 'Ntoni* ». Pour le reste, nous préférons ne pas suivre Riccardo Cimaglia qui voit un changement de prise en charge à l'intérieur de ce premier passage en italique (« la voce del narratore si fonde con quella di Compare Cipolla, potendosi parafrasare in DD ["io a buon conto me ne sono riserbati..."] »⁵⁷, 2013 : 243). Quant au second segment en italique, il marque un changement de plan énonciatif : « parlavano » implique le groupe entier ; l'exercice de la parole, validé par le *verbum dicendi*, est renforcé par l'interjection « *poveretto!* » en clôture du segment en DIL. Aucun indice ne permet l'identification d'un locuteur précis : la pluralité des personnages est ici réunie en une seule vision du monde.

56 « [...] mais ceux qui savaient dire quelques mots essayaient de tenir un bout de conversation pour chasser la mélancolie, et distraire un peu ces pauvres Malavoglia qui pleuraient depuis deux jours comme des fontaines. Compère Cipolla racontait que sur les anchois il y avait une augmentation de deux tarì par baril, ce qui aurait pu intéresser padron 'Ntoni, s'il en avait encore des anchois à vendre ; lui, pour sa part, il s'en était réservé cent barils ; et ils parlaient aussi du compère Bastianazzo, Dieu ait son âme, que personne n'aurait attendu, un homme dans la fleur de l'âge, et qui mourait en pleine santé, le pauvre ! »

57 « La voix du narrateur se confond avec celle de compère Cipolla, que l'on peut paraphraser au DD : ["moi, pour faire bonne mesure, je m'en suis réservé ..."] »

3.2.2.3 Le DIL hors contexte dialogal

Nous avons d'emblée fait remarquer que le DIL oral en cotexte narratif ne correspond qu'à 30 % des occurrences des *Malavoglia*. L'exemple suivant présente pour la première fois au lecteur le personnage de l'oncle Crocifisso :

Comprava anche la pesca tutta in una volta, con ribasso, quando il povero diavolo che l'aveva fatta aveva bisogno subito di denari, ma dovevano pesargliela colle sue bilancie, le quali erano false come Giuda, dicevano quelli che non erano mai contenti, ed hanno un braccio lungo e l'altro corto, come San Francesco; e anticipava anche la spesa per la ciurma, se volevano, e prendeva soltanto il denaro anticipato, e un rotolo di pane a testa, e mezzo quartuccio di vino, e non voleva altro, ché era cristiano e di quel che faceva in questo mondo avrebbe dovuto dar conto a Dio. (*I Malavoglia*, IV)⁵⁸

Sur le plan énonciatif, on peut ici distinguer deux temps. Le premier renvoie à une représentation collective ; il présente de façon négative les affaires de l'oncle Crocifisso. Tullio Pagano entend ici une voix qui « belongs to the "chorus" of the villagers, who are the victims of the usury »⁵⁹ (1999 : 75). Cette lecture est confirmée par l'incise « dicevano quelli che non erano mai contenti ». Pourtant, au-delà du *verbum dicendi* qui attribue le propos aux villageois, la deuxième partie de l'incise (« quelli che non erano mai contenti ») glisse vers le point de vue du personnage de l'oncle Crocifisso, ou bien vers une instance tierce qui met en mots la réaction de celui-ci face aux rumeurs. La suite ne correspond pas *stricto sensu* aux mots de l'oncle Crocifisso, mais en offre en quelque sorte une transposition ou un commentaire qu'il aurait pu prononcer à un moment quelconque et à l'adresse d'interlocuteurs mal déterminés. Tout le monde est en effet au courant des trafics de Crocifisso et de son système de crédit ; on peut donc imaginer qu'une instance chorale résume et partage avec le lecteur l'histoire du personnage sous le prisme des habitants du village. Le fragment final, introduit par la conjonction causale *ché*, semble en revanche transposer une phrase que Crocifisso a pu prononcer. Bref, la première partie du portrait adopte une optique descriptive, qui glisse peu à peu vers les mots mêmes du personnage. L'indirect libre participe ainsi à la construction d'une oralité attirée par la parole du JE, selon une confi-

58 « Il achetait aussi la pêche en une seule fois, avec un rabais, quand le pauvre diable qui l'avait faite avait besoin d'argent liquide, mais il fallait la peser avec ses balances, qui étaient aussi fausses que Judas, disaient ceux qui n'étaient jamais satisfaits, et qui ont un bras long et l'autre court, comme saint François ; et il anticipait de même la dépense pour l'équipage, s'ils le voulaient, et ne prendrait que l'argent avancé, et un « rotolo » de pain chacun [« rotolo » est une mesure de poids qui correspond à 850 grammes], et un demi-litre de vin, et il ne voulait rien d'autre, car il était chrétien et de ce qu'il ferait en ce monde il aurait à en rendre compte à Dieu. »

59 « Appartient au "chœur" des villageois, c'est-à-dire les victimes de l'usure. »

guration dont les indices abolissent la lecture canonique : il y a de la parole, mais il n'y a pas de discours. Nous ne pouvons donc plus parler de DIL *stricto sensu*, mais plutôt d'un effet de DIL qui donne « vigore, vivacità alle riflessioni e alle idee dei [...] personaggi, senza che si debba risalire ad una spiegazione implicante l'intenzione di riprodurre il linguaggio parlato »⁶⁰ (Herczeg 1963 : 257).

Un deuxième exemple, dont nous avons déjà souligné les ambiguïtés énonciatives, présente un même effet de perception commune :

Adesso tutto era cambiato, e quando uno se ne va dal paese, è meglio che non ci torni più, perché la strada stessa non sembrava più quella, dacché non c'era più quel passeggio per la Mangiacarrubbe, e don Silvestro non si faceva vedere nemmeno lui, aspettando che la Zuppidda cascasse coi suoi piedi, e lo zio Crocifisso s'era chiuso in casa a guardarsi la sua roba, o ad accapigliarsi colla Vespa, e persino non si udiva quistionar tanto nella spezieria, dacché don Franco aveva visto la giustizia nel mostaccio, ed ora andava a rincantucciarsi per leggere il giornale, e si sfogava a pestare nel mortaio tutto il giorno per passare il tempo. (*I Malavoglia*, XV)

Le passage offre plusieurs indices de DIL (le déictique « adesso » en tête de l'extrait signalant ainsi le passage au mode discursif ; l'alignement avec la parlure des personnages à travers des variations diaphasiques comme « non si udiva quistionar » ou le mot « mostaccio » ; la reprise du sujet nominal par le pronom sujet) et crée un sentiment de paroles reformulées ; l'énonciation se fait presque endophasique : elle cumule, comme dans la description de l'oncle Crocifisso, l'objectivité des données effectives et un effet de discours perçu.

L'immersion dans l'« intimité chorale » et caméléonienne des personnages permet ainsi non seulement l'accès à une dimension anecdotique, *am Phantasma*, mais aussi à quelques subtils moments de restitution d'une parole perçue, qui visent non le partage d'une information mais le portrait psychologique de tel ou tel personnage. Considérons encore l'exemple suivant, qui représente le désespoir de 'Ntoni Malavoglia :

Infine il povero padron 'Ntoni non osava più mostrarsi per le strade dalla vergogna. Il nipote invece, per evitare le prediche, veniva a casa colla faccia scura; così non gli rompevano la devozione con le solite prediche. Già le prediche se le faceva da se stesso, a voce bassa, ed era tutta colpa della sua disgrazia che l'aveva fatto nascere in quello stato. (*I Malavoglia*, XIII)⁶¹

60 « Qui donne de la vigueur et de la vivacité aux réflexions et aux idées des [...] personnages, sans remonter à aucune explication impliquant l'intention de reproduire la langue parlée. »

61 « Enfin le pauvre padron 'Ntoni n'osait plus se montrer dans les rues par honte. Son neveu, lui, pour éviter les sermons, rentrait à la maison le visage sombre ; afin qu'on ne le gênât pas avec les sermons habituels. De sermons, il s'en faisait déjà lui-même, à voix basse, et c'était bien la faute de son malheur s'il était né dans cet état. »

On pourrait d'abord penser que le passage en italique renvoie à la subjectivité de 'Ntoni Malavoglia. Mais la suite du segment plaide pour une lecture différente. La perspective reste bien celle du personnage, mais c'est une instance tierce qui semble mettre en mots les troubles du jeune homme. Cette subtile dissolution de sa parole se vérifie dans la syntaxe standard (contre la tendance du personnage à l'exclamation et à l'accumulation de phrases courtes), aussi bien que dans la formule populaire « rompre la devozione » et la redondance du mot *prediche*. Les sentiments du jeune homme se trouvent alors présentés sous une forme presque pathétique, suivant un protocole de « straniamento rovesciato » (Luperini 1974), où se mêlent mépris et empathie⁶².

Venons-en enfin à une forme de transition qui apparaît maintes fois dans la prose vergienne. C'est le célèbre *che*, dont la critique a souvent souligné le statut « polyvalent » (Testa 1997 ; Fiorentino 1999 et 2007 ; Santi 2008). Nous avons relevé plusieurs occurrences de la conjonction à l'intérieur de segments d'indirect libre mais aussi, ce qui est plus intéressant, servant d'indice du passage vers des segments d'indirect libre. On sait que le dialecte sicilien abonde en conjonctions *ca*⁶³, et Verga rend cette couleur diaphasique à travers l'usage – varié et parfois grammaticalement lâche – de la conjonction italienne *che*. Aux côtés de cette forme standard, on trouve aussi la forme plus rare *ché*, qui peut être envisagée comme l'aphérèse de conjonctions telles que *perché* (voir Serianni 2002 : 576). D'un point de vue quantitatif, seule une dizaine d'occurrences d'indirect libre sont introduites par *che*. La particule permet alors l'explicitation de la présence d'une subjectivité. Prenons deux exemples où celle-ci introduit le DIL :

Bastianazzo dimenava il capo e faceva segno di no, *che così non andava bene, e se fosse stato in lui ci avrebbe messo sempre delle cose allegre, da far ridere il cuore agli altri, lì sulla carta, – e vi appuntava un dito grosso come un regolo da forcola [...]*. (I *Malavoglia*, I)⁶⁴

Allora Piedipapera s'infilò il giubbone di furia, e se ne andò via bestemiando, *che facessero pure come volevano, lo zio Crocifisso e sua moglie, giacché lui non contava per nulla in casa*. (I *Malavoglia*, VI)⁶⁵

62 Au sujet de ce « détournement renversé », Pierluigi Pellini note, dans le système psychologique des personnages des *Malavoglia*, la « présence de deux codes moraux opposés et strictement définis », qui suscitent chez le lecteur une « sympathie nostalgique et désespérée » pour la famille Malavoglia (2010 : 66). Pellini lui oppose les membres du village, sans scrupules, cyniques et apathiques.

63 Voir page 53-54.

64 « Bastianazzo secouait la tête et faisait signe que non, que ça n'allait pas, et que si c'était lui, il aurait mis toujours des choses gaies, pour faire rire le cœur des autres, là sur la carte – et il y épinglait un doigt de la taille d'une règle de fourche [...]. »

65 « Piedipapera enfila sa veste avec fureur et s'en alla en jurant, qu'ils fassent ce qu'ils veulent, l'oncle Crocifisso et sa femme, puisqu'il ne comptait pour rien dans la maison. »

Dans les deux extraits, la conjonction permet le glissement du plan narratif vers le plan de la parole, sans recours à un *verbum dicendi* (« disse che »). Dans le premier extrait, le *che* assume un rôle de « costruito consecutivo [...] fortemente ellittico »⁶⁶ (Santi 2008 : 47) sans rôle de subordonnant. Dans le second extrait cependant, le *che* correspond assurément à la particule qu'exige en français le subjonctif d'injonction (voir Gardes-Tamine 2012 : 118), mais cette particule n'est pas obligatoire en italien (à la forme directe, « che facciano pure come vogliono [...] » et « facciano pure come vogliono [...] » sont également possibles, le *che* étant l'introducteur d'un segment impératif à la troisième personne).

En ouverture d'un DIL chez Verga, *che* vaut le plus souvent comme mimésis d'un point de vue collectif. C'est le cas dans cet exemple emprunté au dernier chapitre du roman :

[Les gens du village parlent du triste voyage de 'Ntoni Malavoglia]

[...] – come se fossero stati in viaggio per tornare! – diceva Piedipapera.

[a] *Invece padron 'Ntoni aveva fatto quel viaggio lontano, più lontano di Trieste e d'Alessandria d'Egitto, dal quale non si ritorna più;* [b] e quando il suo nome cadeva nel discorso, mentre si riposavano, tirando il conto della settimana e facendo i disegni per l'avvenire, all'ombra del nespolo e colle scodelle fra le ginocchia, le chiacchiere morivano di botto, *che a tutti pareva d'aver il povero vecchio davanti agli occhi, come l'avevano visto l'ultima volta che erano andati a trovarlo in quella gran cameraccia coi letti in fila, che bisognava cercarlo per trovarlo, e il nonno li aspettava come un'anima del purgatorio, cogli occhi alla porta, sebbene non ci vedesse quasi, e li andava toccando, per accertarsi che erano loro, e poi non diceva più nulla, mentre gli si vedeva in faccia che aveva tante cose da dire, e spezzava il cuore con quella pena che gli si leggeva in faccia e non la poteva dire.* (I Malavoglia, XV)⁶⁷

Le segment [a] admet aisément une interprétation indirecte libre. On hésite cependant à l'attribuer à un locuteur précis : plusieurs des personnages présents ont pu prononcer cette phrase. La relative qui clôt ce seg-

66 « Construction consécutive [...] fortement elliptique. »

67 « [...] – comme s'ils étaient sur le chemin du retour ! – dit Piedipapera.

Au contraire, padron 'Ntoni avait fait ce voyage lointain, plus loin que Trieste et Alexandrie, d'où l'on ne revient jamais ; et quand son nom tombait dans la conversation, alors qu'ils se reposaient, faisant un bilan de la semaine et des plans pour l'avenir, à l'ombre du néflier et avec les bols entre les genoux, les bavardages mouraient tout à coup, *tout le monde croyait avoir le pauvre vieux devant eux, comme ils l'avaient vu la dernière fois qu'ils lui avaient rendu visite dans cette affreuse chambrée avec les lits en enfilade, qu'il fallait le chercher pour le trouver là-dedans, et le grand-père les attendait comme une âme au purgatoire, les yeux fixés sur la porte, bien qu'il ne vît presque pas, et il allait les toucher, pour s'assurer que c'était bien eux, et puis il ne disait plus rien, alors qu'on le voyait sur son visage qu'il avait tant de choses à dire, et il leur brisait le cœur avec cette douleur qu'on le lisait sur son visage et qu'il n'arrivait pas à dire.* »

ment, à couleur proverbiale, glisse vers une sagesse populaire qui pourrait être prise en charge par le narrateur même. La suite [b] valide la posture conversationnelle du groupe ; l'indice « le chiacchiere morivano di botto » implique en revanche la fin de la conversation, et le passage à un pseudo-DIL qui renvoie plutôt à une méditation collective (Herczeg 1963 : 30). Nous l'avons déjà dit à propos de cet exemple, cette énonciation aux allures de DIL donne l'impression d'une collectivité *in absentia*. Après « le chiacchiere morivano di botto », le lecteur devine la fin d'un passage : le glissement de la conversation au silence, en plus d'évoquer l'angoisse de la famille Malavoglia, relève d'un passage du plan oral au plan mental. Le *che* polyvalent, qui a ici une valeur causale, renforce la continuité entre parole et pensée chorales⁶⁸, repoussant la possibilité d'un surplomb narratif sur la voie d'un narrateur qui « parl[a] a un gruppo di ascoltatori »⁶⁹ (Russo 1923 : 132). La conjonction autorise l'hypothèse d'un pont entre le premier segment en DIL et le second, plaidant pour la lecture d'un continuum dans la sphère d'une entité intime et chorale des personnages. La surimplication des personnages présents est confirmée par la génétique du passage : selon la reconstruction de Ferruccio Cecco (2014 : 336), dans la première version des *Malavoglia*, Verga implique Alessi comme le sujet de conscience de ce passage. Dans la deuxième version, il passe ensuite à « tutte e due », pour en finir avec la version finale de « tutti ». Un deuxième point de la réécriture nous intéresse : padron 'Ntoni est désigné, dans la première version du roman, par « nonno » dans l'extrait « che a tutti pareva d'avere il povero vecchio », de même que « povero vecchio » pour l'extrait « e il nonno li aspettava come un'anima del purgatorio ». Sans pour autant forcer la lecture génétique, nous pouvons voir dans le choix de « povero vecchio » plutôt que « nonno » l'intention de collectivisation du premier propos en DIL endophasique ; l'emploi de « nonno » dans la seconde partie du segment relève peut-être de n'importe quel Malavoglia, alors que la première partie semble englober le groupe dans ce silence du deuil. Cela témoigne d'une participation emphatique de la part des villageois au destin malheureux des protagonistes, ce qui est un véritable hapax dans le récit. Cet exemple littéralement extra-ordinaire, est, dans notre relevé, l'avant-dernière occurrence de DIL du roman ; c'est surtout la dernière qui représente une énonciation chorale. Sommes-nous devant une sorte d'« usure » de la forme, ici plus proche des expérimentations de Zola et à la limite d'un effet de « monologue extérieur » ?

3.3 Le DIL et la représentation de la pensée

Pour analyser le *DIL de pensée* dans *L'Assommoir* et *I Malavoglia*, nous nous intéresserons aux passages qui présentent l'intimité mentale des

68 Je remercie Pierluigi Pellini pour ses remarques sur cet extrait.

69 « Parle à un groupe d'auditeurs. »

personnages en tant qu'elle est le lieu d'une production endophasique. Nous l'avons déjà dit, la modernité littéraire qui s'est ouverte vers 1850 a d'abord sollicité l'indirect libre pour rendre compte du discours oral. Pourtant, et notamment parce que la forme a permis de représenter la parole comme « réalité sonore » perçue par un personnage du récit (Philippe 2021 : 89), le roman n'a jamais coupé le cordon qui avait précédemment et prioritairement lié l'indirect libre et l'intériorité. On sait par ailleurs que les deux dernières décennies du xix^e siècle furent marquées par un brusque intérêt pour le fait endophasique, tant en littérature (on retient souvent la date symbolique de 1887, année de parution de *Les lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin) qu'en philosophie et en psychologie : c'est en 1892 que le terme même est créé par Georges Saint-Paul.

De ce point de vue, tant Zola que Verga appartiennent à la génération précédente et, parce que les romanciers naturalistes et véristes ont utilisé de façon particulièrement spectaculaire l'indirect libre de parole, la critique a été moins sensible à l'intérêt qu'ils ont également manifesté pour la forme en tant qu'elle permettait de représenter la pensée. Une autre raison de ce désintérêt réside peut-être dans le fait que le propos endophasique n'entrant pas dans le jeu dialogal, il se distingue moins aisément de la narration elle-même, tout particulièrement lorsque la langue de celle-ci est « contaminée » par celle des personnages et empruntent leurs registres ou leurs parures, et plus encore lorsque le récit adopte le « point de vue du personnage » (selon la terminologie de Rabatel 2001) dans des segments de « focalisation interne » (selon la terminologie de Genette 1966). La lecture hésite alors : on ne sait pas toujours si l'énoncé présente simplement une perception du personnage ou déjà sa pensée verbalisée, si bien qu'il faut parfois recourir à des catégories moins assertives, comme celle de « DIL embryonnaire », proposée par Kathrine Sørensen Ravn Jørgensen pour décrire des occurrences où l'interprétation appelle ou autorise la lecture en DIL de segments qui n'en présentent pas de marques linguistiques déterminantes (2002 : 152).

L'analyse de cette configuration a plus tard été précisée par les travaux d'Alain Rabatel (2003a et 2014)⁷⁰, mais il nous paraît surtout important de faire valoir que les textes offrent moins des occurrences illustrant des typologies que des gradations instables, appelant telle ou telle interprétation selon le poids des marquages subjectifs. Ainsi est-il fort probable que le segment que nous mettons en italique dans « Elle ouvrit la fenêtre. *Il pleuvait* » sera généralement lu comme une perception non verbalisée, tandis que l'étiquette de DIL sera convoquée pour la variante suivante : « Elle ouvrit la fenêtre. *Il pleuvait !* » ; en revanche, il est difficile, hors contexte, de donner faveur à l'une ou à l'autre lecture pour « Elle ouvrit la fenêtre. *Il pleuvait maintenant.* »

⁷⁰ Je tiens à remercier Gilles Merminod pour ses observations concernant le DIL embryonnaire et le PDV rabatelien.

Dans bien des cas, par ailleurs, ce que Dorrit Cohn (1978) a appelé « psycho-récit » (*psycho-narration*) constitue une autre « zone grise » (Rabatel 1998 : 21) entre récit et endophasie. Cohn tendait, pour sa part, à séparer assez nettement le psycho-récit, qui suppose la mention explicite d'un acte mental (« He knew he was late »), du « monologue narré » (*narrated monologue*), qui correspond à notre DIL endophasique (« He was late ») et qu'elle décrit ainsi : « a character's thought [is rendered] in his own idiom while maintaining the third person reference and the basic tense of narration »⁷¹ (1978 : 100). Mais là encore, le binarisme se heurte à ce que proposent les textes, et mieux vaut toujours considérer les catégories comme les bornes d'une gradation plutôt que sur le modèle d'une complémentarité exclusive.

3.3.1 Le DIL de pensée dans *I Malavoglia*

L'histoire de l'indirect libre italien nous est désormais familière : la prose manzonienne a correspondu à un premier « moment mental », où le DIL était largement réservé au discours intérieur ; un second a correspondu à l'avènement du patron stylistique endophasique à la fin du XIX^e siècle, au moment où l'Europe entière connaît une vague de « panpsychologisme ». Entre les deux, le DIL a traversé un « moment oral », notamment illustré par *Le confessioni di un italiano* d'Ippolito Nievo, achevé en 1858. C'est à ce « moment oral » que l'on rattache usuellement l'œuvre de Verga, et la critique a conséquemment accordé une place de choix à cette dimension des *Malavoglia* et négligé la dimension endophasique du roman. Il est vrai que celui-ci offre environ deux fois plus d'occurrences de DIL de parole que de DIL de pensée, et que le travail sur la voix du chœur représente l'innovation la plus intéressante de l'œuvre. Il est également vrai que l'analyse de Spitzer fut déterminante ; or, celui-ci avait repris à Thibaudet l'idée qu'« avant de devenir une forme grammaticale, [le DIL] est une intonation » (Thibaudet 1922 : 280) et insisté, dans le DIL verghien, sur l'« imitazione del tono di un parlante »⁷² (1928 : 328).

Cette idée se vit reformulée par Giulio Herzeg, selon lequel « lo stile indiretto libero del Verga è di stampo orale »⁷³ (1962 : 253), comme le prouvait la forte présence de la référence dialectale. Plus que d'imiter un ton, il se serait agi de proposer une « imitazione della voce del personaggio »⁷⁴ (1963 : 232), ce qui n'empêche pas Herzeg de repérer des emplois possiblement critiques du DIL dans le roman. Mais le critique a aussi mis en évidence le lien entre la forme et le monologue intérieur (1963 : 85).

71 « La pensée d'un personnage [est rendue] dans son propre idiome tout en conservant la référence à la troisième personne et le temps de base de la narration. »

72 « L'imitation du ton d'un locuteur. »

73 « Le style indirect libre de Verga est du genre oral. »

74 « Imitation de la voix du personnage. »

Passant en revue les « condizioni stilistiche dell'uso dello stile indiretto libero »⁷⁵ (1963 : 83-195), il compare sur ce point ce que présente *I Malavoglia* avec ce que l'on trouvera plus tard chez Cicognani, Fogazzaro, Pratolini et De Roberto. Pour lui, le principal objectif du DIL endophasique, chez ces derniers, serait de « riferire ricordi provenienti da un passato ormai superato e quasi dimenticato »⁷⁶ (1963 : 115), mais aussi de « chiarire la sua situazione, il suo modo di vivere attuale, le sue azioni »⁷⁷ (116). S'il mentionne bien G. Verga comme point de départ de ce que l'on trouve chez ses successeurs (il évoque plus loin les « pezzi narrativi di idee, pensieri concepiti, meditati ma *non detti* dai personaggi »⁷⁸, 1963 : 255, italiques dans le texte), il ne cite pas d'exemples de DIL de pensée dans *I Malavoglia*⁷⁹.

3.3.1.1 Le DIL endophasique et la poétique de l'intériorité

Selon *La parola d'altri* de Bice Mortara Garavelli (1985), le DIL de pensée n'est qu'un cas marginal, dérivé du DIL de parole, dont il ne diffère guère. Le DIL endophasique ne se démarque en effet bien souvent du DIL oral que par la seule mention d'un acte de parole intérieure. Pour le reste, les indices grammaticaux et lexicaux du DIL de pensée ne diffèrent guère de ceux du DIL de parole ; il s'agit notamment des modalités subjectives (jurons et interjections ; exclamations et interrogations), des constructions phrastiques et des variations diaphasiques. Souvent aussi, ces indices sont assez discrets ; on le vérifiera sur ces trois exemples :

[A] Però Alfio Mosca [1] non ci pensava nemmeno alla Vespa, e se ci aveva qualcheduna per la testa, era piuttosto comare Mena di padron 'Ntoni, che la vedeva ogni giorno nel cortile o sul ballatoio, o allorché andava a governare le bestie nel pollaio, e se udiva chiocciare le due galline che le aveva regalato si sentiva una certa cosa dentro di sé, e gli sembrava che ci stesse lui in persona nel cortile del nespolo, e se non fosse stato un povero carrettiere dal carro

75 « Conditions stylistiques de l'emploi du style indirect libre. »

76 « Rappeler les souvenirs d'un passé désormais révolu et presque oublié. »

77 « Clarifier la situation du personnage, son mode de vie actuel, ses actions. »

78 « Des extraits narratifs d'idées, de pensées formées, méditées mais *non pronon-cées* par les personnages » (italique dans le texte). — Herczeg emprunte un exemple à *Leila* d'A. Fogazzaro (1911), dont il souligne le lyrisme exagéré, des formes trop soumises aux stéréotypes du romantisme ; il note que Verga offre un usage plus moderne du DIL avec des syntagmes interrompus et abrupts, des anacoluthes et des formules fragmentées (1963 : 131).

79 On trouve une étude approfondie du DIL chez Verga dans « Delimitazione dello stile indiretto libero » (p. 199-264) : (1) choralité et promiscuité communicationnelle ; (2) discours narratif ; (3) duplicité intentionnelle entre voix de personnage et voix de l'auteur ; (4) volonté de rendre le style plus vivant. Mais aucun des extraits des *Malavoglia* (p. 217, 244 et 245) ne présente de DIL endophasique.

dell'asino, avrebbe voluto chiedere in moglie la Sant'Agata, e portarsela via nel carro dell'asino. [1'] Come pensava a tutto ciò si sentiva in testa tante cose da dirle, e quando poi la vedeva non sapeva come muover la lingua, e guardava il tempo che faceva, e le parlava del carico di vino che aveva preso per la Santuzza, e dell'asino che portava quattro quintali meglio di un mulo, povera bestia. (*I Malavoglia*, V)⁸⁰

[B] — Compare Bastianazzo non poté vederla questa festa! — pensava fra di sé comare Maruzza andando innanzi e indietro davanti all'orditoio, a disporre la trama, *che quei regoli e quelle traverse glieli aveva fatti tutti suo marito colle sue mani, la domenica o quando pioveva, e li aveva piantati lui stesso nel muro. Ogni cosa in quella casa parlava ancora di lui, e c'era il suo paracqua d'incerata in un cantuccio e le sue scarpe quasi nuove sotto il letto.* (VII)⁸¹

[C] Ciascuno [3] non poteva a meno di pensare che quell'acqua e quel vento erano tutt'oro per i Cipolla; *così vanno le cose di questo mondo, che i Cipolla, adesso che avevano la paranza bene ammarrata, si fregavano le mani vedendo la burrasca; mentre i Malavoglia diventavano bianchi e si strappavano i capelli, per quel carico di lupini che avevano preso a credenza dallo zio Crocifisso Campana di legno.* (III)⁸²

Ces exemples représentent les cas de figure les plus répandus dans le roman. [A] vient après une remarque au DD ; il est structuré par deux *verba pensandi* – « non ci pensava nemmeno alla Vespa » et « Come pensava a

80 « Pourtant, Alfio Mosca ne pensait même pas à la Vespa, et s'il avait quelque femme en tête, c'était plutôt la commère Mena de padron 'Ntoni, qu'il voyait chaque jour dans la cour ou sur le balcon, ou lorsqu'elle allait s'occuper des bêtes dans le poulailler, et s'il entendait les deux poules qu'elle lui avait offertes caqueter, il ressentait quelque chose en lui, et il avait l'impression qu'il était là, en personne, dans la cour du néflier, et s'il n'avait pas été un pauvre charretier avec un chariot tiré par un âne, il aurait voulu demander la main de Sant'Agata en mariage et l'emmener avec lui dans son chariot. Alors qu'il pensait à tout cela, il sentait dans sa tête tant de choses qu'il voulait lui dire, et quand il la voyait, il ne savait pas comment faire bouger sa langue, et il regardait le temps qu'il faisait, et lui parlait de la charge de vin qu'il avait prise pour la Santuzza, et de son âne qui tirait quatre quintaux mieux qu'une mule, la pauvre bête. »

81 « – Le compère Bastianazzo ne put pas la voir, cette fête ! pensait par-devers elle la commère Maruzza en marchant de long en large devant l'ourdissoir pour arranger la trame, *que toutes ces règles et ces croisillons, son mari les lui avait fabriqués de ses propres mains, le dimanche ou quand il pleuvait, et qu'il les avait plantés lui-même dans le mur. Tout dans cette maison parlait encore de lui, et il y avait son parapluie de toile cirée dans un coin et ses chaussures presque neuves sous le lit.* »

82 « Personne ne pouvait s'empêcher de penser que cette eau-là et ce vent-là étaient tant d'or pour les Cipolla ; *c'est ainsi que vont les choses dans ce monde, que les Cipolla, maintenant qu'ils avaient leur « paranza » [type de navire de pêche] bien ancrée, se frottaient les mains en voyant la tempête ; tandis que les Malavoglia devenaient blêmes et s'arrachaient les cheveux, à cause de la cargaison de lupins qu'ils avaient prise à crédit auprès de l'oncle Crocifisso Campana di legno.* »

tutto ciò »). Les verbes de [1] et [1'] autorisent la lecture d'un DIL grâce à l'accumulation paratactique des propositions, le contournement du mot *amour* par « una certa cosa dentro di sé », aussi bien que la redondance du mot « carro » et de son dérivé « carrettiere », explicitant la différence sociale entre la femme et lui. Mais la lecture de ces lignes comme DIL résulte plus d'un travail d'interprétation que de marques linguistiques. On glisse ensuite vers du psycho-récit.

[B] apparaît hors de tout contexte dialogal. Le locuteur est ici la Maruzza, et la dimension endophasique du propos est renforcée dans l'incise (« pensava fra di sé »). La coprésence du passé et de l'exclamation rend difficile l'étiquetage mais le passage que nous mettons en italique est plus clairement du DIL : une perception entraîne la réflexion.

[C] implique, pour sa part, un locuteur choral, le groupe des proches désigné par « ciascuno », et ce type de décrochage permet la mise en scène d'une pensée populaire perpétuelle (Spitzer 1956 : 50).

Observons maintenant la Figure 13 ci-dessous. Le I^{er} et le X^e chapitre ne présentent aucune occurrence de DIL de pensée, celui-ci étant en revanche très présent dans les chapitres qui proposent des morceaux narratifs bien délimités : le naufrage de la *Provvienza* et le possible mariage entre Brasi Cipolla et Mena ; la nouvelle de la mort de Luca et la fin du couple Mena-Brasi Cipolla ; la corruption de 'Ntoni Malavoglia et le mariage entre l'oncle Crocifisso et la Vespa. Ces chapitres mettent en scène plusieurs personnages et recourent volontiers au DD oral, dont nous verrons qu'il est paradoxalement favorable à l'apparition du DIL endophasique : celui-ci émane souvent du personnage qui est destinataire de la parole au régime direct.

Cette troisième configuration est particulièrement propice à l'évocation d'un univers où le « non-dit » tient une place importante. Par exemple, au chap. V, Mena n'adresse aucun mot de réconfort à Alfio, son bien-aimé, pas plus que l'homme ne déclare son amour pour la jeune fille. Le lecteur accède à cet amour non déclaré grâce aux segments qui renvoient à l'intériorité des deux personnages, notamment de DIL de pensée. Même si 'Ntoni, padron 'Ntoni, Mena apparaissent comme les énonciateurs principaux du DIL de pensée, il n'est pas réservé à tel ou tel personnage : il est utilisé pour renvoyer à l'intimité mentale de chacune des principales figures de la famille Malavoglia. Dans ce récit sans figure saillante unique, le DIL de pensée participe ainsi – à nouveau paradoxalement – à la dimension collective du roman. Spitzer parlait du « ritmo interiore del pensiero collettivo »⁸³ (1956 : 44 n.) ; nous préférons plutôt faire valoir le rythme choral et circulaire de la pensée intérieure, qui permet la construction d'une histoire à partir de certains non-dits des personnages.

83 « Rythme intérieur de la pensée collective. »

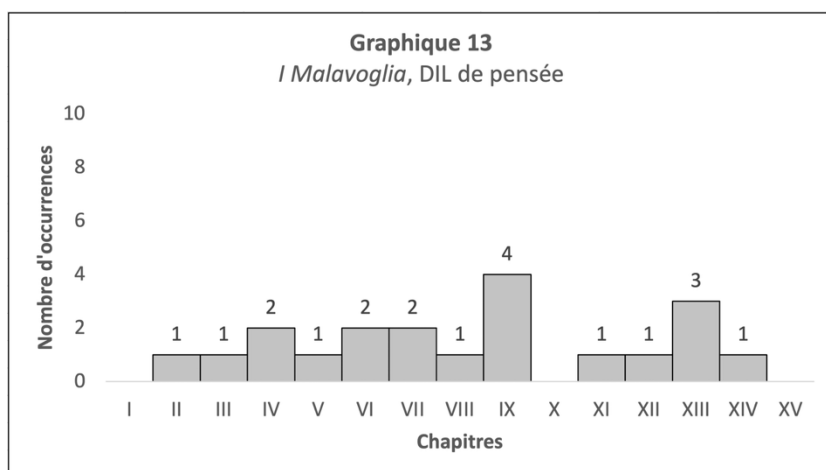


Fig. 13 – Distribution des occurrences de DIL endophasique

Dans le roman de Verga – et c'est là un paradoxe, nous l'avons dit et nous y reviendrons bientôt –, le DIL endophasique apparaît moins fréquemment en cotexte narratif qu'en cotexte dialogal. Et sans doute s'en étonnera-t-on moins, si l'on se souvient qu'il s'est agi pour l'écrivain de mettre en scène une collectivité : comme leurs sentiments, la pensée des personnages s'articule au discours ambiant, voire y prend source. Une petite moitié des occurrences de DIL de pensée se relève cependant dans un cotexte narratif ou descriptif et non dialogal ; c'est là notamment que l'on repère la plupart des exemples où l'endophasie se noue avec la perception focalisée. Dans de tels cas, et sans surprise, les marquages typiques du décrochement énonciatif sont moins nombreux (notamment les modalités d'énonciation, les jurons, etc.), et l'on a souvent affaire à un simple DIL embryonnaire.

Précisons d'emblée que Verga ne recourt pas systématiquement au DIL pour représenter la pensée de ses personnages. Les choses sont alors plus claires, comme dans ce passage des *Malavoglia* qui donne accès à la pensée de padron 'Ntoni :

Il povero vecchio appena fu alla città, nascosto dietro una cantonata, vide passare suo nipote in mezzo ai carabinieri [...]. Poi [1] al pensare che tutta quella gente andava a sentire condannare suo nipote, là in mezzo ai soldati, davanti ai giudici, [2] gli parve come se l'avesse abbandonato in mezzo a una piazza, o in un mare in burrasca, e salì anche lui colla folla, levandosi sulla punta dei piedi, per vedere la grata in alto, coi cappelli dei carabinieri, e le baionette che luccicavano. 'Ntoni però non si vedeva, in mezzo a tutta quella gente, e il povero vecchio pensava sempre che adesso suo nipote era dei soldati. (*I Malavoglia*, XIV)⁸⁴

84 « Le pauvre vieillard, dès qu'il fut en ville, caché derrière le coin de la rue, vit

Un premier *verbum pensandi* [1] place clairement l'extrait sous le régime du psycho-récit : le vieil homme s'interroge sur l'avenir de son petit-fils. Jusqu'à « per vedere [...] che luccicavano », le passage reste de l'ordre du récit, dominé par le passé simple, même pour les verbes renvoyant à des procès mentaux [2]. Le passage à l'imparfait ne suffit pas à modifier les choses : le retour du même *verbum pensandi* (« pensava sempre »), l'épithète pathétique de « povero vecchio » témoignent d'une empathie mais nullement d'un changement de statut énonciatif, et dans l'ensemble les éléments descriptifs relèvent d'une « perception narrativisée » (Cohn 1981 : 132). Le passage fait d'ailleurs écho à ce que nous avons lu plus haut :

L'avvocato poi tornava dal chiacchierare con 'Ntoni fresco come una rosa, fregandosi le mani; e gli diceva che suo nipote stava bene, anzi era ingrassato. *Adesso al povero vecchio gli pareva che suo nipote fosse dei soldati.* — Perché non me lo lasciano andare? — domandava ogni volta come un pappagallo [...]. (*I Malavoglia*, XIV)⁸⁵

Les éléments du passage que nous mettons en italique seront repris, et les deux extraits présentent une évidente symétrie dans la répétition de l'incompréhension du grand-père, qui traduit une forme d'évaluation de la part du narrateur qui souligne le fait que padron 'Ntoni ne comprend pas la gravité de la situation, preuve d'un jugement qu'exprime aussi la comparaison de « domandava ogni volta come un pappagallo ». Le DIL révèle ici, de la part du narrateur, « une attitude de sympathie ou, au contraire, un détachement » (Daunay 1978 : 141) par rapport à la perspective subjective du personnage. Le narrateur se sert ici du psycho-récit non seulement pour mettre en mots les sentiments non formulés de ses personnages, mais aussi pour « rif[are] il verso, mimeticamente ed ecolalicamente, al modo in genere in cui il personaggio pensa »⁸⁶ (Baldi 1980 : 77).

Cette distance critique explique sans doute pourquoi Verga a ici recouru au psycho-récit plutôt qu'au DIL endophasique : il s'agit d'une part de rendre compte de l'image que la collectivité peut se faire du vieil homme,

passer son neveu au milieu des carabiniers [...]. Puis, à la pensée que tous ces gens allaient entendre condamner son neveu, là, parmi les soldats, devant les juges, il lui sembla qu'il l'avait abandonné au milieu d'une place, ou dans une mer en bourrasque, et il monta lui aussi avec la foule, se hissant sur la pointe des pieds, pour voir la grille en haut, avec les chapeaux des carabiniers, et les baïonnettes étincelantes. 'Ntoni pourtant, on ne le voyait pas, parmi tous ces gens, et le pauvre vieux pensait toujours que maintenant son neveu était l'un des soldats. »

85 « L'avocat revenait alors de sa conversation avec 'Ntoni, frais comme un gardon, se frottant les mains ; et il lui disait que son neveu allait bien, qu'il avait même pris du poids. *Maintenant, le pauvre vieux pensait que son neveu était l'un des soldats.* — Pourquoi ne me le laissent-ils pas partir ? demandait-il chaque fois comme un perroquet [...]. »

86 « Fai[re] le vers, de manière mimétique et écholalique, à la façon générale dont le personnage pense. »

mais aussi d'exprimer – ce qui est toujours important pour le romancier – une forme de pitié pour son personnage, pitié que ne marquerait guère un possible « Ah! adesso suo nipote era dei soldati! » Un tel choix éloigne Verga de la pure et simple impersonnalité narrative et le rapproche d'autres écrivains comme Fogazzaro, D'Annunzio, Capuana et Moravia, qui « hanno numerosi pezzi narrativi di intonazione psicologica [...]. Questi pezzi narrativi sono idee, riflessioni [...] vivificat[e] dai diversi procedimenti »⁸⁷ (Herczeg 1963 : 255).

Quand DIL il y a, on notera que dans *I Malavoglia* il apparaît généralement dans la continuité immédiate de ce qui précède (ce que marquent notamment les anaphores) ; bien rares sont en effet les cas où le DIL est lié à ce qui suit. Dans le cas ci-dessous :

Padron 'Ntoni aveva sempre la casa davanti agli occhi, là vicino, colle finestre chiuse, e il nespolo che si affacciava sul muro del cortile. *Maruzza non aveva potuto morire in quella casa; né egli forse vi sarebbe morto; ma i denari cominciavano a raggranellarsi, e i suoi ragazzi ci sarebbero tornati un giorno, ora anche Alessi cominciava a farsi uomo anche lui, ed era un buon figliuolo della pasta dei Malavoglia. Quando poi avrebbero maritato le ragazze e ricompensata la casa, se potevano metter su anche la barca, non avevano più nulla a desiderare e padron 'Ntoni avrebbe chiuso gli occhi contento.* (*I Malavoglia*, XII)⁸⁸

l'extrait s'ouvre selon la perspective de padron 'Ntoni. S'il n'y a pas à proprement parler de focalisation interne, du moins y a-t-il ce qu'Alain Rabatel appelle un « point de vue asserté », c'est-à-dire introduit par un verbe de perception. Le démonstratif anaphorique *quella* place le DIL dans le prolongement immédiat de la phrase de récit qui précède. Parmi les traits qui le signalent, on retiendra principalement le registre expressif familier (« i denari cominciavano a raggranellarsi », « farsi uomo »), l'embrayeur *ora* et l'emploi de l'imparfait (« non avevano ») au lieu du conditionnel.

Le dernier manuscrit des *Malavoglia* atteste de manière plus évidente encore la recherche stylistique à laquelle Verga s'est livré dans ce passage en procédant à une réécriture à « couleur villageoise », ce que Ferruccio Cecco a admirablement présenté dans son édition critique (2014). On

87 « Ont de nombreux îlots narratifs d'intonation psychologique [...]. Ces passages narratifs sont des idées, des réflexions [...] animé[es] par les différents processus [...] ». »

88 « Padron 'Ntoni avait toujours la maison sous les yeux, à côté, avec les fenêtres fermées, et le néflier face au mur de la cour. *Maruzza n'avait pas pu mourir dans cette maison ; il n'y mourrait peut-être pas non plus ; mais l'argent commençait à s'accumuler, et ses fils y reviendraient un jour, maintenant qu'Alessi commençait à devenir un homme lui aussi, et il était un bon fils de la pâte des Malavoglia. Quand après ils auraient marié les filles et payé la maison, s'ils pouvaient aussi remettre le bateau en état, ils n'auraient plus rien à désirer, et padron 'Ntoni aurait fermé les yeux tout content.* »

observe notamment les substitutions suivantes : *crescere* > *farsi uomo* ; *ragazzo* > *buon figliuolo* ; *ricomprata* > *ricomperata* ; *se riuscivano a fare la somma che ci voleva* > *i denari ricominciavano a raggranellarsi* (grandir > devenir homme ; garçon > bon fils ; s'ils pouvaient faire la somme nécessaire > l'argent recommencerait à s'accumuler ; voir 2014 : 244). On sait bien que « nella lingua dei *Malavoglia* la fonte dialettale ha un ruolo primario come mezzo di arricchimento semantico »⁸⁹ (Alfieri 2016 : 261). Mais on voit que l'écrivain a recherché à donner au passage une couleur orale plus qu'une couleur dialectale, et surtout qu'il a voulu doter le DIL d'une charge affective plus forte, renforçant le côté pathétique de l'énonciation.

C'est encore de padron 'Ntoni qu'il est question dans le passage suivant :

Dopo che avevano buttato le reti, lasciava Alessi a menare il remo adagio adagio per non fare deviare la barca, e si metteva le mani sotto le ascelle, a guardare lontano, dove finiva il mare, *e c'erano quelle grosse città dove non si faceva altro che spassarsi e non fare nulla*; o pensava a quei due marinai ch'erano tornati di laggiù, *ed ora se n'erano già andati da un pezzo*; ma gli pareva che non avessero a far altro che andar girelloni pel mondo, da un'osteria all'altra, a spendere i denari che avevano in tasca. La sera, i suoi parenti, dopo aver messo a sesto la barca e gli attrezzi, per non vederli quel muso lungo, lo lasciavano andare a girandolare come un cagnaccio, senza un soldo in tasca. (*I Malavoglia*, XI)⁹⁰

On observe bien ici l'intrication du point de vue asserté (« a guardare lontano »), du psycho-récit (« o pensava a quei due marinai », « ma gli pareva che... ») et du DIL endophasique, avec deux fragments (ici en italique) insérés dans le tissu narratif par des conjonctions de coordination. Si l'on compare à nouveau le texte publié avec le dernier état du manuscrit, on voit que le renforcement de la couleur orale a concerné chacune de ces strates : point de vue asserté (*derivare la barca* > *deviare la barca*), psycho-récit (*gironi* > *girelloni*) et du DIL endophasique (*divertirsi* > *non far nulla* ; *I Malavoglia*, éd. Cecco 2014 : 222). Cela confirme encore que le DIL ne saurait être considéré de façon isolée, mais au sein du continuum des formes permettant l'évocation de l'intimité mentale des personnages. Ce jeu sur les formes permet aussi à Verga de faire apparaître la diversité des

89 « Dans la langue des *Malavoglia*, la source dialectale joue un rôle primordial en tant que moyen d'enrichissement sémantique. »

90 « Lorsqu'ils avaient jeté les filets, il laissait Alessi ramer lentement, lentement pour ne pas faire dévier la barque, et il se mettait les mains sous les aisselles, pour regarder au loin, là où la mer finissait, *et où il y avait ces grandes villes où l'on ne faisait rien d'autre que de s'ébattre et de ne rien faire* ; ou bien il pensait à ces deux marins qui revenaient de là-bas et qui étaient partis depuis longtemps ; mais il lui semblait qu'ils n'avaient rien d'autre à faire qu'à errer par le monde, d'une taverne à l'autre, en dépensant l'argent qu'ils avaient dans leurs poches. Le soir, ses parents, après avoir rangé le bateau et les outils, pour ne pas voir sa moue, le laissaient errer comme un vieux chien, sans un sou en poche. »

opérations psychiques, voire des différents niveaux de conscience. Le manuscrit l'atteste encore : l'écrivain a transformé une image mentale en une pensée analytique, qui n'en est pas verbale pour autant (« e ci aveva sempre davanti agli occhi quei due i quali » > « pensava a quei due marinai ch'erano tornati »).

3.3.1.2 Un paradoxe : le DIL endophasique en contexte dialogal

Le cotexte immédiat le plus prévisible du DIL de pensée dans *I Malavoglia* n'est cependant pas un segment focalisé mais une réplique orale. En effet, c'est paradoxalement en contexte dialogal que l'on trouve la majorité des occurrences de DIL endophasique dans le roman de Verga : dans 55 % des cas, le segment présente une réplique ou un propos non verbalisé dans une conversation entre deux personnages. Si la séquence DI oral > DIL endophasique est marginale (5 % des cas), la séquence DD oral > DIL endophasique est la plus fréquente (40 % des cas). Il est en revanche plus rare que le DIL endophasique précède le segment oral : la configuration DIL endophasique > DD oral ne représente que 10 % des cas, la séquence DIL endophasique > DI oral n'étant pas représentée dans le roman. Dans tous les cas, deux configurations sont possibles : soit la réplique orale et le DIL endophasique ont un même énonciateur, soit le DIL endophasique a un énonciateur différent de la réplique orale.

On comprend aisément pourquoi le DIL s'articule mal ici avec le DI : par le côté analytique de la reformulation à laquelle il procède, le second filtre trop fortement l'accès à la subjectivité du personnage. Mais l'extrait suivant montre combien les choses sont complexes :

Le vicine le domandavano pure se Luca avesse scritto, o era molto che non riceveva lettere da lui. [a] — *Davvero ella non ci aveva pensato alla lettera*; e tutta la notte non poté chiudere occhio, e aveva sempre la testa là, nel mare di Trieste, dov'era successa quella ruina; [b] *e vedeva sempre suo figlio, pallido e immobile, che la guardava con certi occhi sbarrati e lucenti, e diceva sempre di sì, come quando l'avevano mandato a fare il soldato* – talché sentiva anche lei una sete, un'arsura da non dirsi. – In mezzo a tutte le storie che correivano pel villaggio, e che erano venuti a raccontarle, le era rimasto in mente di uno di quei marinari, [c] *che l'avevano pescato dopo dodici ore, quando stavano per mangiarselo i pescicani, e in mezzo a tutta quell'acqua moriva di sete*. Allora la Longa, come pensava a quell'uomo che moriva di sete in mezzo a tutta quell'acqua, non poteva stare dall'andare ad attaccarsi alla brocca, [...]. (*I Malavoglia*, IX)⁹¹

91 « Les voisines lui demandaient également si Luca avait écrit, ou si cela faisait longtemps qu'elle ne recevait pas de lettre de lui. — *En vrai, elle n'avait vraiment pas pensé à la lettre*, et toute la nuit elle ne put fermer l'œil, et sa tête était toujours là-bas, dans la mer de Trieste, où s'était produite cette catastrophe ; *et elle voyait toujours son fils, pâle et immobile, qui la regardait avec de grands yeux brillants, et qui disait toujours oui, comme lorsqu'on l'avait envoyé au front* – de sorte qu'elle aussi

L'extrait rapporte au DI les questions que les femmes du village adressent à la Longa, la mère de Luca. On pourrait penser que le début de la phrase suivante [a] transpose au DIL la réponse que celle-ci leur fait. Mais la suite confirme que nous sommes déjà entrés dans sa subjectivité : il s'agit ici sans doute moins d'une réponse orale que d'une réaction purement intérieure (« e aveva sempre la testa là » ; « le era rimasto in mente » et « come pensava »), qui se développe d'ailleurs en une méditation plus vague, marquée par le retour des verbes de pensée. Il ne semble pas que la suite de cette longue phrase soit entièrement au DIL, seul [b] peut-être et [c] surtout semblent éligibles à cette étiquette. On retrouve ici le *che* polyvalent, qui semble reproduire le récit des voix entendues (« le storie dicevano che l'avevano pescato etc. ») tout en supprimant le verbe de parole. Mais la configuration la plus fréquente est celle qui fait suivre un DD oral par un DIL endophasique. Dans l'exemple ci-dessous, nous mettons en italique les réflexions qu'inspirent à 'Ntoni les reproches que vient de lui faire son grand-père :

Il nonno gli diceva: — Per te sarebbe meglio che non venisse la domenica; perché il giorno dopo sei come se fossi malato. *Ecco quello che era meglio per lui, che non venisse mai la domenica!* e gli cascava il cuore per terra a pensare che tutti i giorni fossero dei lunedì. (*I Malavoglia*, XIII)⁹²

La pensée se donne ici en écho d'une parole dont elle reformule le contenu, tout en en gardant quelques mots. La modalité exclamative et le présentatif *ecco*, qui signalent le DIL, marquent aussi l'indignation du jeune homme face aux reproches qu'on lui adresse. Ce phénomène d'« écho endophasique » n'est pas rare dans le roman : il permet de bien faire valoir que l'intériorité est d'abord un prolongement de notre être social et s'insère dans une collectivité désingularisée. Cela ne signifie pas pour autant que le DIL endophasique soit réparti également entre tous les personnages. 'Ntoni Malavoglia est ainsi l'énonciateur d'environ 25 % des occurrences de DIL endophasique, suivi par Mena et padron 'Ntoni (15 % chacun). Les critiques ont d'ailleurs souvent noté que 'Ntoni avait un statut très particulier dans le roman (Pellini 2010 ; Luperini 2019).

'Ntoni est encore en position d'énonciateur dans le passage suivant qui illustre l'autre configuration possible de la séquence DD oral > DIL

ressentait une soif, une sécheresse de gorge sans précédent. Au milieu de toutes les histoires qui couraient dans le village et qu'ils étaient venus lui raconter, il lui était resté en tête un de ces marins, *qu'on l'avait attrapé au bout de douze heures, quand les requins étaient sur le point de le manger, et au milieu de toute cette eau, il mourait de soif*. Alors la Longa, comme elle pensait à cet homme mourant de soif au milieu de toute cette eau, ne pouvait s'empêcher d'aller s'attacher à la cruche [...]. »

92 « Le grand-père lui disait : — Pour toi, il vaudrait mieux qu'il ne vienne pas le dimanche ; parce que le lendemain tu es comme si tu étais malade. *C'est ça qui était mieux pour lui, qu'il ne vienne jamais le dimanche !* et son cœur tombait par terre en pensant que tous les jours étaient des lundis. »

endophasique, celle qui ne voit pas de changement d'énonciateur entre la réplique orale et la pensée verbalisée :

— Addio, comare Barbara! rispose il poveraccio, e così ci mise una pietra su quel che era stato, e se ne tornò a remare come un galeotto, *che già quella era una vera galera, dal lunedì al sabato, ed egli era stanco di rompersi l'anima per niente, perché quando non si ha nulla è inutile arrabattarsi da mattina a sera, e non trovare un cane che vi voglia; per questo egli ne aveva le tasche piene di quella vita; preferiva piuttosto di non far niente davvero, e starsene in letto a fare il malato, come quando era seccato dal servizio militare, e il nonno poi non stava a cercare il pelo nell'uovo come il dottore della fregata. (I Malavoglia, IX⁹³)⁹⁴*

La clôture de l'échange oral permet voire entraîne ici l'ouverture d'un propos endophasique au DIL (ici en italique), mais avec un segment de discours direct libre : « perché quando non si ha nulla è inutile arrabattarsi da mattina a sera, e non trovare un cane che vi voglia » (comme il advient chez Zola aussi, le DDL est surtout réservé aux énoncés à valeur générique). Mais cette pensée va bientôt faire l'objet d'une oralisation contradictoire, puisque son contenu se retrouve démenti dans une réponse que le jeune homme fera plus loin à padron 'Ntoni : « — Che hai? gli domandava. — Nulla ho. Ho che sono un povero diavolo. »⁹⁵ Rien ici de psychologiquement bien surprenant, mais on voit le soin que Verga accorde à ce va-et-vient entre l'extériorité et l'intériorité des personnages, entre leur être social et leur être intime, et le rôle que l'alternance des modalités de discours rapporté joue dans le dispositif.

Il est cependant rare, nous l'avons dit, que le DIL précède une autre forme discursive. Seuls 15 % de nos occurrences prennent la forme DIL > DD.

93 Dans le dernier manuscrit du roman, la pensée de 'Ntoni était formulée un peu différemment. Voici la fin du passage : « e avrebbe preferito non far niente davvero in tal caso e starsene a letto come un malato, come quando ne aveva fin sopra ai capelli col servizio militare, e il nonno poi non stava a cercare il pelo nell'uomo come il dottore che era a bordo della fregata! » (éd. Cecco, 2014 : 170). On notera le changement de temps (*avrebbe preferito* > *preferiva*), le choix d'expressions de registre plus élevé (*starsene a letto* > *starsene in letto* ; *ne aveva fin sopra ai capelli* > *era seccato dal servizio militare*) et l'abandon de l'exclamation. Dans la version finale, le discours intérieur se démarque donc moins nettement de la langue de la narration.

94 « — Adieu, commère Barbara ! répondit le pauvre homme, et il mit ainsi une croix sur ce qu'il avait été, et se remit à ramer comme un forçat, que c'était une vraie prison, du lundi au samedi, et il était las de se casser l'âme pour rien, car quand on n'a rien, il est inutile de travailler du matin au soir, et de ne pas trouver un chien qui veuille de vous ; c'est pourquoi il en avait assez de cette vie ; il aimait mieux ne rien faire pour de bon, et rester au lit à jouer le malade, comme lorsqu'il en avait assez du service militaire, et son grand-père n'allait plus chercher le poil dans l'œuf comme le médecin de la frégate. »

95 « — Qu'as-tu ? lui demanda-t-il. — Rien, j'ai rien. J'ai que je suis un pauvre diable. »

Quand cette séquence est représentée, le DIL endophasique est le plus souvent une première formulation du DD oral, lequel peut d'ailleurs n'être pas adressé à un tiers. C'est à nouveau 'Ntoni Malavoglia qui est en position d'énonciateur dans le passage suivant :

Ma d'allora in poi non pensava ad altro che a quella vita senza pensieri che facevano gli altri; e la sera, per non sentire quelle chiacchiere senza sugo, si metteva sull'uscio colle spalle al muro, a guardare la gente che passava, e digerirsi la sua mala sorte; *almeno così si riposava pel giorno dopo, che si tornava da capo a fare la stessa cosa, al pari dell'asino di compare Mosca, il quale come vedeva prendere il basto, gonfiava la schiena, aspettando che lo bardassero!* — Carne d'asino! — borbottava; — ecco cosa siamo! Carne da lavoro! — E si vedeva chiaro che era stanco di quella vitaccia [...]. (*I Malavoglia*, XI)⁹⁶

On retrouve le travail de gradation que nous avons déjà observé chez Verga. L'extrait est d'abord narratif, mais avec un segment de psycho-récit. Le DIL (ici en italique) est clairement signalé par l'exclamation, et cette exclamation va se retrouver, avec une belle continuité, dans les propos oraux auto-adressés rapportés au DD. Tout cet ensemble prépare le retour ressasant du thème dans les paroles de 'Ntoni qui vont venir dans les chapitres suivants, où le jeune homme ne cessera de répéter son mépris pour le travail familial⁹⁷.

Arrêtons-nous – pour finir et boucler la boucle – sur le célèbre exemple, si souvent commenté, de la fin du chapitre II des *Malavoglia*. Il permet en

96 « Dès lors, il ne pensait plus qu'à cette vie-là sans soucis et sans peines que font les gens, et le soir, pour ne pas avoir à écouter tous ces bavardages insipides, il restait sur le pas de sa porte, le dos au mur, à regarder passer les gens, et à digérer sa mauvaise fortune ; au moins, il pouvait se reposer pour le lendemain, quand on recommençait encore faire les mêmes choses, comme l'âne du compère Mosca, qui, dès qu'il voyait prendre le bâton, se gonflait le dos, en attendant qu'on l'attelât ! — De la viande d'âne ! murmurait-il, voilà ce que nous sommes ! De la viande pour le travail ! Et on voyait clairement qu'il était fatigué de cette mauvaise vie, [...]. » Je remercie Sara Cigada pour ses conseils sur la traduction de cet extrait.

97 Notamment à l'occasion de deux longs passages en DIL dans ce même chapitre XI. Voici le premier : « Che bel mestiere gli aveva insegnato suo padre a colui, di far denari coll'acqua delle cisterne! *Ma a 'Ntoni suo nonno gli aveva insegnato il mestiere di rompersi le braccia e la schiena tutto il giorno, e arrischiare la pelle, e morir di fame, e non aver mai un giorno da sdraiarsi al sole come l'asino di Mosca. Un ladro di mestiere che si mangiava l'anima, per la Madonna! e ne aveva fino al naso, che preferiva fare come Rocco Spatu, il quale almeno non faceva nulla.* » (« Quel beau métier lui avait appris son père, celui de faire de l'argent avec l'eau des citernes ! Mais à 'Ntoni, son grand-père lui avait enseigné le métier de se casser les bras et le dos toute la journée, de risquer sa vie, de mourir de faim et de n'avoir jamais un jour pour se prélasser au soleil comme l'âne de Mosca. Un voleur professionnel qui lui dévorait l'âme, par la Madone ! Il en avait plein le dos, préférant faire comme Rocco Spatu, qui au moins ne faisait rien. » L'extrait continue ensuite en glissant vers le discours direct libre.

effet de voir comment s'articulent d'une part le discours direct oral et le DIL endophasique, d'autre part la focalisation perceptive et le discours endophasique :

— Guardate quante stelle che ammiccano lassù!
— rispose Mena dopo un pezzetto. — Ei dicono che sono le anime del Purgatorio che se ne vanno in Paradiso.

— Sentite, — le disse Alfio dopo che ebbe guardate le stelle anche lui; — voi che siete Sant'Agata, se vi sognate un terno buono, ditelo a me, che ci giuocherò la camicia, e allora potrò pensarci a prender moglie....

— Buona sera! — rispose Mena.

Le stelle ammiccavano più forte, quasi s'accendessero, e i tre re scintillavano sui fariglioni colle braccia in croce, come Sant'Andrea. Il mare russava in fondo alla stradiciuola, adagio adagio, e a lunghi intervalli si udiva il rumore di qualche carro che passava nel buio, sobbalzando sui sassi, e andava pel mondo il quale è tanto grande che se uno potesse camminare e camminare sempre, giorno e notte, non arriverebbe mai, e c'era pure della gente che andava pel mondo a quell'ora, e non sapeva nulla di compar Alfio, nè della Provvidenza che era in mare, nè della festa dei Morti; — così pensava Mena sul ballatoio aspettando il nonno.

Fac-similé de l'édition Treves, 1907, page 32. Noter l'interlittération d'emphase qui sera exprimée plus tard par l'italique.⁹⁸

98 « — Regardez toutes ces étoiles qui clignent là-haut ! répondit Mena au bout d'un moment. On dit que ce sont les âmes du Purgatoire qui vont au Paradis.

— Écoutez, lui dit Alfio après avoir lui aussi regardé les étoiles, vous qui êtes la Saint-Agathe, si vous rêvez du gros lot, dites-le-moi, ce rêve, que je le jouerai sur ma chemise, et alors je pourrai penser à prendre femme...

— Bonsoir ! répondit Mena.

Les étoiles clignotaient plus fort, comme si elles s'allumaient, et les Rois Mages [il s'agit probablement d'Orion, v. *I Malavoglia*, p. 801] scintillaient sur les *fariglioni* [souligné dans le texte, variation diatopique de "faraglioni", falaise rocheuse émergeant de la mer], les bras croisés, comme saint André. La mer ronflait au bout de la petite rue, lentement, lentement, et à de longs intervalles on entendait le bruit

L'extrait s'ouvre sur une conversation entre Mena et le Alfio. À la dernière réplique, Mena prend congé. La suite ressortit à sa pensée : le début du segment, « le stelle ammiccavano più forte » reprend, en continuum avec le passage à la forme directe « guardate quante stelle ammiccano lassù », des mots prononcés à haute voix. Rien ne marque du discours intérieur au DIL : pas de modalités exclamatives ou interrogatives, rien qui renvoie aux termes de Mena. Nous sommes plutôt ici dans un passage en focalisation interne qui évoque les perceptions du personnage : un « paesaggio dentro l'anima del personaggio »⁹⁹, selon les mots de Spitzer (1956 : 39). Selon Günther cité par Spitzer, l'apparition de la forme indicative permet la compression du monde extérieur et du monde intérieur de Mena, mais l'analyse de Spitzer nous paraît plus juste : « le cose esteriori sono filtrate dalla coscienza umana di Mena »¹⁰⁰.

S'il est clair que le passage ne relève pas d'emblée de l'indirect libre, nous avons peut-être d'abord ici une sorte de formulation de pensées vagues, pré-endophasiques ou du moins prénotionnelles : troublée par ses sentiments pour Alfio, Mena laisse sa pensée dériver sur ce qui l'entoure : le scintillement des étoiles, le bruit de la mer... Spitzer note : Mena se ferait l'« eco di quello che ha detto o pensato, [...] ognuno nel paese ; è l'anima collettiva di Trezza che sente [...] la solitudine dell'uomo nell'universo »¹⁰¹ (1956 : 43). Rien n'interdit en effet de considérer que la fin du passage, que nous mettons en italique, soit lue comme du DIL, au moins embryonnaire : le propos n'est plus perceptif mais analytique ; il est marqué par des jeux de renchérissement. Cela expliquerait bien la formule de clôture : « così pensava Mena sul ballatoio aspettando il nonno », que Spitzer interprète comme relevant d'un « principio epico-ritmico »¹⁰² (1956 : 44). Et ce subtil passage de la perception à l'analyse, de la focalisation au discours intérieur fait bien apparaître le travail effectué par Verga pour opérer une véritable « ricostruzione intellettuale »¹⁰³ (Luperini 1989 ; voir aussi Pellini 2010 : 49).

de quelque chariot qui passait dans l'obscurité, cahotant sur les pierres, *et il allait par le monde qui est si grand que si quelqu'un pouvait marcher et marcher tout le temps, jour et nuit, il n'arriverait jamais, et il y avait même des gens qui allaient par le monde à cette heure-là, et ils ne savaient rien du compère Alfio, ni de la Providence* [souligné dans le texte] *en mer, ni de la fête des morts* – ainsi pensait Mena au balcon, en attendant son grand-père. »

99 « [Un] paysage à l'intérieur de l'esprit du personnage. »

100 « Les éléments extérieurs sont filtrés par la conscience humaine de Mena. »

101 « [L']écho de ce qu'a dit ou pensé [...] chacun dans le village ; c'est l'entité collective de Trezza qui ressent [...] la solitude de l'homme dans l'univers. »

102 « Un principe épico-rythmique. »

103 « Reconstruction intellectuelle. »

3.3.2 Le DIL de pensée dans *L'Assommoir*

Nous le savons, l'indirect libre a été tout particulièrement analysé sur son versant oral, c'est-à-dire quand il transpose une parole prononcée ou pro-férée. Ce privilège est légitime et peut se revendiquer de l'évolution des pratiques romanesques observables à partir des années 1850 et – pour ce qui est d'Émile Zola – d'un intérêt toujours plus fort pour les parlures en tant que sociolectes. Pourtant, même dans *L'Assommoir*, la représentation indirecte libre de l'endophasie mérite qu'on s'y arrête, et les données quantitatives elles-mêmes nous y invitent : le nombre des occurrences de DIL de pensée est en effet loin d'être négligeable dans le roman, et ces occurrences ne se limitent pas à des cas où la pensée ferait « écho » à la parole prononcée oralement, par soi-même ou par un tiers, même si de telles reformulations ne sont pas absentes.

De prime abord, le déséquilibre quantitatif en faveur du DIL oral dans le roman n'est d'ailleurs pas spectaculaire : *mutatis mutandis*, nous avons relevé environ 60 % d'occurrences de DIL de parole, et 40 % d'occurrences de DIL de pensée. Il est vrai que près de la moitié de ces dernières apparaissent à partir du chap. X. Cette surabondance des DIL endophasiques vers la fin du roman n'étonne guère, puisque celui-ci se resserre alors sur la déchéance de Gervaise, tandis que l'ambition de dresser un tableau social passe au second plan : tout se recentre alors sur la protagoniste (laquelle est, sur l'ensemble du roman, l'énonciatrice de 90 % des DIL de pensée), ses errances, sa solitude, comme l'illustre le graphique suivant :

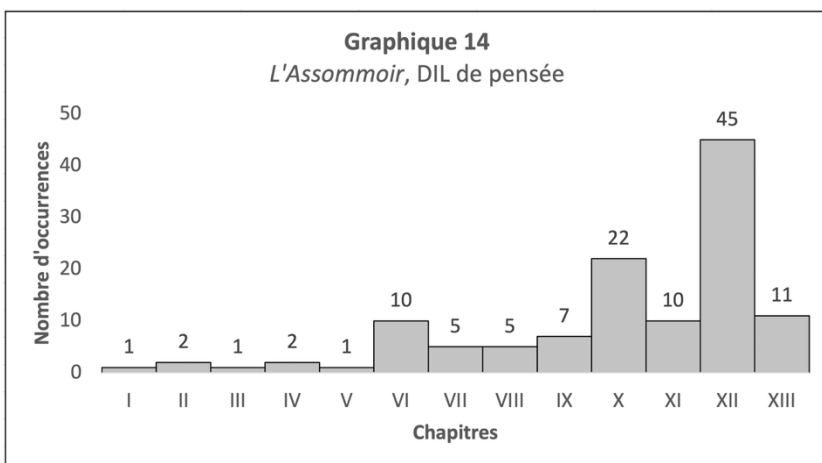


Fig. 14 – Distribution du DIL endophasique par chapitre

L'indirect libre endophasique n'est cependant pas totalement réservé à Gervaise, puisque l'on relève au fil du récit quelques occurrences qui ont

pour énonciateur Coupeau ou Goujet, voire une instance collective qui réagit, sans verbalisation extérieure, à certains moments particulièrement pathétiques. Après un parcours général du DIL de pensée dans le roman, nous nous concentrerons sur le chapitre XII du roman : un simple coup d'œil au tableau ci-dessus suffira à expliquer la raison de ce choix.

3.3.2.1 Les deux grandes configurations d'apparition de l'indirect libre endophasique dans *L'Assommoir*

À la grande différence de ce que nous avons noté chez Verga, la quasi-totalité des occurrences de DIL endophasique se trouve ici en cotexte exclusivement narratif. Seules 10 % apparaissent en cotexte dialogal ou prédialogal, et presque toutes suivent alors la structure DIL > DD, l'énonciateur du DIL de pensée étant, en règle générale, distinct de l'énonciateur du DD de parole qui suit. En voici un exemple :

Enfin, elle [Gervaise] s'appela trop bête, elle poussa la porte et marcha droit à la table de Coupeau. *Après tout, n'est-ce pas ? c'était son mari qu'elle venait demander ; et elle y était autorisée, puisqu'il avait promis, ce soir-là, de la mener au cirque. Tant pis ! elle n'avait pas envie de fondre comme un pain de savon, sur le trottoir.*

« Tiens ! c'est toi, la vieille ! cria le zingueur, qu'un ricanement étranglait. Ah ! elle est farce, par exemple !... Hein ? pas vrai, elle est farce ! » (*L'Assommoir*, X)

Le passage du plan du récit à celui du discours de Gervaise est ici nettement marqué (interjection, exclamation, syntaxe fragmentée, comparaison) ; à la sortie de l'indirect libre, le décalage avec le propos de Coupeau confirme que la blanchisseuse n'a pas prononcé à haute voix les mots qui lui sont prêtés, mais intérieurement. Coupeau s'adresse d'abord à sa femme (« c'est toi, la vieille ! »), puis semble se tourner vers ses compagnons pour se moquer de Gervaise (« Ah ! elle est farce »). Le lecteur participe cognitivement à ce mouvement d'aller-retour dans le cerveau de la protagoniste (voir Fludernik 1996), entre l'image que celle-ci a d'elle-même et celle que lui renvoie le groupe de la Goutte d'Or : une femme désespérée et méprisée d'un côté, un être grotesque et méprisable de l'autre. Le jeu sur la discordance focale et vocale permet à Zola de donner à la fois une représentation intime et une représentation extérieure de son personnage.

Le DIL endophasique de *L'Assommoir* renvoie à deux formes d'activité verbo-mentale qu'il convient de distinguer. Il peut s'agir, tout d'abord, d'énoncés que leur forme apparente à des paroles prononcées oralement : le locuteur semble se parler à soi-même, ou murmurer des mots qui ne se sont pas adressés à un destinataire tiers mais qui pourraient l'être. C'est le modèle qu'Émile Benveniste avait en tête, lorsqu'il évoquait ce « monologue intérieur » qu'un « moi locuteur » adresse à un « moi écouteur » (1970 : 16). Le DIL de pensée obéit alors aux mêmes exigences de « réa-

lisme langagier » que le DIL de parole (Mattia-Viviès 2006 : 37) ; il accueillera en outre volontiers les gloses attributives typiques de la parole représentée ou les structures syntaxiques que le roman utilise pour caractériser la langue orale, même si l'effet de « spontanéité » est ici renforcé. Dans son livre fondateur de 1881 (livre exactement contemporain des romans que nous étudions ici), Victor Egger disait d'ailleurs de la parole intérieure qu'elle est « comme une imitation ou comme un écho » de la parole orale (1881 : 65).

Dans l'exemple qui suit, nous avons mis en italique les pensées de Gervaise rendues par l'indirect libre :

Même elle se trouvait prise d'une répugnance à la pensée de leurs anciens rapports. *Oh ! c'était fini, bien fini. S'il osait un jour lui demander ça, elle lui répondrait par une paire de claques, elle instruirait plutôt son mari.* Et, de nouveau, elle songeait sans remords, avec une douceur extraordinaire, à la bonne amitié de Goujet. (*L'Assommoir*, VIII)

On peinerait à trouver ici une marque quelconque qui permettrait de distinguer le DIL de pensée du DIL de parole. Selon un « effet de littéralité » (Stauch 1980 : 546), on retrouve ici l'intonation, les tournures et le lexique qui apparaissent dans les propos ailleurs prononcés par Gervaise. Seul le cotexte immédiat (« se trouvait une répugnance à la pensée » et « elle songeait sans remords ») nous informe que nous sommes dans la conscience non verbalisée du personnage. Encore n'est-ce peut-être pas la bonne façon de formuler les choses, car il y a chez Zola une évidente porosité entre parole prononcée et parole pensée ; on se parle à soi comme on parlerait aux autres, parce que les autres sont toujours là, et c'est devant cet implacable surdestinataire qu'on se justifie ou qu'on joue la comédie.

Cette faible distinction entre parole orale et parole mentale fait qu'on ne sait pas toujours quelle lecture exacte donner de certains passages. Gervaise pense-t-elle ou prononce-t-elle (pour elle-même, mais à voix haute) les propos que nous mettons en italique dans l'extrait suivant ? Et même, où commence ici le DIL, puisque la première phrase de l'extrait prend peu à peu une couleur orale ?

Bien sûr, de pareilles scènes la laissaient tremblante ; seulement, elle se secouait comme un chien battu, et c'était fini, elle n'en dînait pas plus mal, le soir. *En voilà des insolents qui l'embêtaient ! Elle n'avait point d'argent, elle ne pouvait pas en fabriquer, peut-être ! Puis, les marchands volaient assez, ils étaient faits pour attendre.* Et elle se rendormait dans son trou, en évitant de songer à ce qui arriverait forcément un jour. (*L'Assommoir*, IX)

Pour dresser un tableau mental, Zola mêle ainsi fréquemment psychorécit, DIL et propos narratorial infléchi de parlures populaires ; la continuité visuelle du paragraphe atténue la discontinuité énonciative, selon un effet de mosaïque : l'image est nette, bien que constituée d'une myriade de

segments de natures différentes. C'est finalement par la densité, plus que par la présence ou la nature, des marquages expressifs que les segments de DIL se distinguent des segments qui les entourent. Ce constat, qui se vérifie également pour l'indirect libre de parole, s'illustre de façon spectaculaire dans le passage suivant :

Et Gervaise, en face de la Gueule-d'Or, regardait avec un sourire attendri. *Mon Dieu ! que les hommes étaient donc bêtes ! Est-ce que ces deux-là ne tapaient pas sur leurs boulons pour lui faire la cour ! Oh ! elle comprenait bien, ils se la disputaient à coups de marteau, ils étaient comme deux grands coqs rouges qui font les gaillards devant une petite poule blanche. Faut-il avoir des inventions, n'est-ce pas ? Le cœur a tout de même, parfois, des façons drôles de se déclarer. Oui, c'était pour elle, ce tonnerre de Dédèle et de Fifine sur l'enclume ; c'était pour elle, tout ce fer écrasé ; c'était pour elle, cette forge en branle, flambante d'un incendie, emplie d'un pétilllement d'étincelles vives. Ils lui forgeaient là un amour, ils se la disputaient, à qui forgerait le mieux. Et, vrai, cela lui faisait plaisir au fond ; car enfin les femmes aiment les compliments.* Les coups de marteau de la Gueule-d'Or surtout lui répondaient dans le cœur ; ils y sonnaient, comme sur l'enclume, une musique claire, qui accompagnait les gros battement de son sang. (*L'Assommoir*, VI)

Ces lignes s'insèrent dans un passage narratif qui suit la perspective de la protagoniste, clairement démarquée par une glose : « Et Gervaise, en face de la Gueule-d'Or, regardait avec un sourire attendri. » Cette glose et le contexte ne laissent aucun doute sur la nature endophasique de propos reproduits « phonographiquement » (Bally 1914 : 422). Mais la pensée de Gervaise n'est pas ici donnée de façon brute ; elle semble parasitée par la perspective de la narration, et peut-être même par la voix d'un narrateur, car la règle du « réalisme langagier » ne semble guère respectée dans l'anaphore du « c'était pour elle » ou la précision descriptive de « cette forge en branle, flambante d'un incendie, emplie d'un pétilllement d'étincelles vives ». Dans de tels cas, le DIL a une valeur autant descriptive que discursive, et l'on ne sait pas toujours si le propos est rapporté ou commenté. L'hésitation est particulièrement forte pour les segments au présent (« Faut-il avoir des inventions, n'est-ce pas ? Le cœur a tout de même, parfois, des façons drôles de se déclarer » ; « car enfin les femmes aiment les compliments ») : a-t-on ici des pensées de Gervaise au DDL ou l'expression d'une sorte de posture évaluative extérieure au personnage et possiblement critique ? Le segment « Ils lui forgeaient là un amour, ils se la disputaient, à qui forgerait le mieux. Et, vrai, cela lui faisait plaisir au fond » semble rendre une observation émanant du narrateur, qui résume et analyse les exclamations de Gervaise. Plus on relit un extrait comme celui-ci, moins on est certain de lire le discours endophasique de Gervaise, plus on a l'impression de lire le propos « rétrophasique » d'un narrateur qui prête à son personnage des « pensées à haute voix » que celui-ci ne saurait avoir avec ce niveau d'expression et de détachement.

Mais, nous l'avons dit d'emblée, les occurrences où l'indirect libre endophasique ne se distingue pas formellement de l'indirect libre oral ne représente qu'une des deux configurations offertes par le roman. Notre dernier exemple nous menait d'ailleurs à la seconde : cette fois, l'énoncé éligible à une lecture en DIL de pensée ne reprend pas les formes – tours et termes – qui sont usuellement celles du DIL de parole dans *L'Assommoir*, si bien que l'on peut se demander si l'on n'a pas affaire à un commentaire du narrateur. Pour décrire tous ces cas où la narration reprend, comme à son propre compte, la pensée du personnage, nous pourrions recourir à la notion de « diaphonie », qu'Eddy Roulet (1985 : 71) a développée dans le sillage de Bakhtine et de Ducrot. Dans *L'Assommoir*, cette configuration se réalise moins fréquemment que la première ; elle est aussi, manifestement, plus discrète, puisqu'elle repose sur la porosité entre la perspective mentale du personnage et la maîtrise fictive du narrateur et qu'elle joue sur la continuité entre plan discursif et plan narratif. Bref, il s'agit davantage de rendre compte d'un contenu de pensée (sans préjuger de sa verbalisation effective) que de transposer un propos que le personnage se serait effectivement tenu mentalement. Tout ceci se vérifie sur l'exemple, très simple, qui suit :

Le nom de Lantier lui causait toujours une brûlure au creux de l'estomac, comme si cet homme eût laissé là, sous la peau, quelque chose de lui. *Certes, elle se croyait bien solide, elle voulait vivre en honnête femme, parce que l'honnêteté est la moitié du bonheur.* Aussi ne songeait-elle pas à Coupeau, dans cette affaire, n'ayant rien à se reprocher contre son mari, pas même en pensée. (*L'Assommoir*, VI)

Nous sommes dans la subjectivité du personnage, et l'on peine à distinguer clairement ce qui doit être attribué à celui-ci ou plutôt à la narration. La continuité est telle que des connecteurs logiques (*certes, aussi*) lient la phrase que nous mettons en italique et que nous proposons de lire comme du DIL de pensée avec les phrases de (psycho-)récit que nous trouvons en amont et en aval. Faut-il même comprendre que Gervaise a formulé pour elle-même le contenu de la deuxième phrase du passage ? La suite du roman ne nous invitera-t-elle pas, rétrospectivement, à discerner, quoi qu'en dise Zola, la présence d'une narration discrètement évaluative ?

En distinguant les deux grandes configurations d'apparition de l'indirect libre endophasique dans le roman de Zola, nous avons peut-être donné le sentiment d'un système binaire alors que, comme toujours et de toute évidence, les deux configurations sont à considérer comme les deux extrêmes d'un système scalaire. On le vérifiera en rapprochant les deux exemples suivants :

Pendant que le croque-mort s'endormait en grognant, elle demeura anxieuse, l'écoutant, n'osant remuer, de peur qu'il ne s'imaginât l'entendre frapper de nouveau. Elle se jurait bien de faire attention maintenant. *Elle pouvait râler, elle ne demanderait pas du secours au voisin.* Et elle disait cela

pour se rassurer, car à certaines heures, malgré son taf, elle gardait toujours son béguin épouvanté. (*L'Assommoir*, X)

Plantée devant *L'Assommoir*, Gervaise songeait. *Si elle avait eu deux sous, elle serait entrée boire la goutte. Peut-être qu'une goutte lui aurait coupé la faim. Ah ! elle en avait bu des gouttes ! Ça lui semblait bien bon tout de même.* Et, de loin, elle contemplait la machine à souler, en sentant que son malheur venait de là, et en faisant le rêve de s'achever avec de l'eau-de-vie, le jour où elle aurait de quoi. (*L'Assommoir*, XII)

L'extrait emprunté au chap. X nous place d'emblée dans l'intimité de Gervaise avec trois constituants majeurs des processus mentaux :

- (1) le sentiment (« elle demeura anxieuse »),
- (2) la perception (« l'écoutant »),
- (3) le discours intérieur.

La phrase que nous mettons en italique est précédée et suivie de phrases présentant des verbes de parole ; cette phrase que le cotexte désigne comme étant à l'indirect libre ne présente pourtant aucune marque formelle, lexicale ou syntaxique, qui l'assimilerait à la première configuration que nous avons dégagée. Tout autre est l'extrait emprunté au chap. XII. Cette fois, le passage en italique présente toutes les marques que revêt l'indirect libre en contexte oral ; on peine pourtant à croire que Gervaise a vraiment pensé les mots que le récit lui prête, dans le but de dresser « un effroyable tableau qui portera sa morale en soi »¹⁰⁴ ? Et nous nous proposons d'aller plus loin dans l'analyse, en prenant précisément appui au chap. XII de *L'Assommoir*, puisque c'est le grand chapitre endophasique du roman.

3.3.2.2 Poétique de l'indirect libre endophasique dans le chapitre XII de *L'Assommoir*

Comme l'a montré notre relevé quantitatif, le chap. XII compte, à lui seul, près de 50 % des occurrences totales de DIL endophasique dans le roman. Autre fait notable : parmi la cinquantaine d'occurrences, plus de quarante ont la protagoniste pour énonciatrice. À l'occasion d'une première étude approfondie de l'indirect libre dans cet avant-dernier chapitre de *L'Assommoir*, Jacques Dubois avait d'ailleurs mis en évidence que ce qui se donne comme le « récit d'une marche » (1973b : 161) présente une dramatisation des mouvements et des états de conscience (171) qui annonce, de façon embryonnaire, ce que l'on nommera plus tard le « monologue intérieur », au point qu'un lien puisse être suggéré entre la Gervaise de Zola et la Molly Bloom de Joyce (167).

104 É. Zola, Dossier préparatoire conservé à la BNF, dépt des Manuscrits, Nouvelles acquisitions françaises, n° 10.271, ébauche, f° 158.

Nous ne suivrons cependant pas Jacques Dubois sur ce chemin et préférons nous concentrer sur la place de l'indirect libre dans la conduite narrative elle-même, en interrogeant ses formes à plusieurs niveaux (de la structure syntaxique au lexique, de l'intonation à l'intention subjectivante des formes), pour lui assigner tout d'abord deux rôles bien spécifiques. Le premier de ces rôles, nous nous proposons de le nommer « suspension » ; il consiste tout simplement à ralentir le récit en accompagnant les péripéties du commentaire endophasique du personnage. On le voit bien dans l'exemple suivant :

Mais Gervaise fut toute surprise de trouver Lalie couchée, sur son étroit lit de sangle, le drap au menton, très pâle. *Elle couchée, par exemple ! elle était donc bien malade !* — Qu'est-ce que vous avez ? répéta Gervaise, inquiète.

Cette fonction du DIL endophasique apparaît peut-être mieux encore dans cet autre passage :

Brusquement, elle [Gervaise] se mit debout, réveillée en sursaut par un grand frisson d'angoisse. *Mon Dieu ! est-ce qu'elle allait mourir ?* Grelottante, hagarde, elle vit qu'il faisait jour encore. *La nuit ne viendrait donc pas ! Comme le temps est long, quand on n'a rien dans le ventre !* Son estomac s'éveillait, lui aussi, et la torturait.

Tout le passage fonctionne sur un va-et-vient entre le plan « progressif » de la narration et le discours « suspensif » voire surnuméraire du personnage, qui étoffe le récit sans apporter d'information nouvelle, mais en lui imprimant toute sa force subjective et pathétique. Dans de tels cas, on peut cependant hésiter entre deux lectures. Selon la première, les segments que nous avons mis en italique sont du DIL ou du DDL attribuables à Gervaise, qui prend conscience de son état et s'interroge sur sa mort imminente. Selon la seconde, les segments en italique relèvent en fait d'un narrateur-collusor, qui épouse la perspective du personnage au point de feindre d'ignorer la suite du récit. Bien que coûteuse lorsque l'extrait est ainsi isolé, cette seconde lecture rend bien compte de la spécificité du chap. XII comme totalité, puisque celui-ci tend constamment à effacer les limites entre ce qui est objectif et ce qui est subjectif, entre ce qui relève du personnage et ce qui relève de la narration, etc., dont la multiplication, tout au long du chapitre, de micro-segments ayant des allures de DIL.

Le second rôle spécifique que l'on peut assigner à l'indirect libre endophasique dans le chap. XII de *L'Assommoir* est, de prime abord au moins, presque l'inverse du précédent : il s'agit cette fois d'un rôle d'intensification dramatique, voire d'emphase, au sens rhétorique du terme. Ce rôle apparaît particulièrement bien lorsqu'il repose sur des soulignements par redondance, comme l'illustre l'exemple suivant :

Et c'était ces jours-là, qu'elle l'avait dans le derrière. Oui, dans le derrière, son cochon d'homme ! dans le derrière, les Lorilleux, les Boche et les Poisson ! dans

le derrière, le quartier qui la méprisait ! Tout Paris y entraît, et elle l'y enfonçait d'une tape, avec un geste de suprême indifférence, heureuse et vengée pourtant de le fourrer là.

Les jurons, les exclamations et le retour de la construction « dans le derrière, [groupe nominal] » caractérisent ce que Victor Egger ne tardera pas à décrire comme un type précis d'endophasie, où la « la passion entre en jeu » (1881 : 126), sorte de régime endophasique « fort » opposable au régime « faible » du tout-venant de la parole intérieure. L'écart stylistique est ici si net avec le reste du récit qu'il n'est nul besoin de marquages attributifs pour indiquer le décrochement énonciatif.

Mais la distribution des formes dans le chap. XII et surtout la relation dialectique que l'indirect libre entretient avec le plan diégétique nous permettent de prendre les choses de façon plus large. Souvenons-nous d'abord que le DIL endophasique de Gervaise peut porter sur deux objets différents : le réel immédiat dans la contingence de sa présence (environ 60 % des occurrences), le réel passé dans la déformation du souvenir (environ 40 % des occurrences). L'exemple suivant illustre le premier cas :

Mais la demande des dix sous lui restait dans la gorge, parce qu'elle venait d'apercevoir Boche, carrément assis près du poêle, en train de faire des cancons. *Il avait un air de se ficher du monde, cet animal ! Il riait comme un cul, le trou de la bouche arrondi, et les joues tellement bouffies qu'elles lui cachaient le nez ; un vrai cul, enfin !*

Le lecteur est invité à adopter la perspective du personnage. On a ici ce que l'on peut appeler un « indirect libre descriptif », puisque le but des phrases que nous mettons en italique est d'abord de décrire Boche tel qu'il apparaît à une subjectivité. Il n'importe plus guère, dès lors, de savoir si Gervaise est supposée, ou non, avoir émis mentalement les propos qu'on lui prête, voire si elle a murmuré le segment que nous mettons en italique en une sorte d'énonciation « sous-phrastique » (Rosier 2008 : 52), ou bien si la subjectivisation du segment descriptif aboutit simplement à un énoncé qui revêt les atours d'un DIL endophasique « passionné », pour reprendre la catégorie de Egger : on retrouve bien ici des formes coutumières d'intensification oratoire (dislocation, comparaison, corrélation, répétition). Cela n'empêche pas pour autant de considérer que le dernier segment, « un vrai cul, enfin ! », avec son adverbe à valeur à la fois résomptive et conclusive, possède une « autonomie de fonctionnement, au point d'endosser une identité modale » (Gollut et Zufferey 2021). En d'autres termes, la narration elle-même objectiverait, entérinerait et validerait ce qui a d'abord été donné comme une réaction de la seule Gervaise.

Parfois aussi, nous l'avons dit, le DIL endophasique est le lieu où le présent s'articule au passé, comme dans cet exemple que nous avons déjà lu plus haut :

Plantée devant l'Assommoir, Gervaise songeait. Si elle avait eu deux sous, elle serait entrée boire la goutte. Peut-être qu'une goutte lui aurait coupé

la faim. *Ah ! elle en avait bu des gouttes ! Ça lui semblait bien bon tout de même.*
Et, de loin, elle contemplait la machine à souler, [...].

Nous ne sommes plus du tout ici face à un « indirect libre descriptif », mais dans la pure subjectivité du manque et du souvenir : l'expérience présente du désir s'appuie sur les expériences passées du plaisir. Dans ce cas, comme dans tant d'autres que nous avons déjà relevés, nous pouvons avoir le sentiment d'une « surverbalisation » endophasique et considérer qu'il est bien peu vraisemblable que de tels mots aient été ainsi pensés par le personnage. Mais ce sentiment, nous l'avons seulement face au segment marqué par l'italique ; dans la cursivité de la lecture, de telles questions ne se posent pas, puisque – précisément – le DIL ne contractualise nullement la littéralité voire l'effectivité du propos, comme peut le faire le discours direct.

Dans la plupart des cas, la surverbalisation est d'ailleurs plus discrète, comme dans ce passage :

Elle traversait le pont du chemin de fer, dans le branle des trains, grondant et déchirant l'air du cri désespéré de leurs sifflets. *Oh ! que la nuit faisait toutes ces choses tristes !* Puis, elle tournait sur ses talons, elle s'emplissait les yeux des mêmes maisons, du défilé toujours semblable de ce bout d'avenue ; et cela à dix, à vingt reprises, sans relâche, sans un repos d'une minute sur un banc. *Non, personne ne voulait d'elle.* Sa honte lui semblait grandir de ce dédain. Elle descendait encore vers l'hôpital, elle remontait vers les abattoirs. *C'était sa promenade dernière, des cours sanglantes où l'on assommait, aux salles blafardes où la mort raidissait les gens dans les draps de tout le monde. Sa vie avait tenu là.*

Les trois segments que nous soulignons semblent éligibles à l'étiquette de DIL. Le premier est assurément trop « écrit » pour être une pensée de Gervaise, mais la lecture glisse sur ce genre de tension ; plus pathétique encore mais plus naturel, le second confirme le va-et-vient entre la narration et le DIL endophasique. Mais ce va-et-vient aboutit à une indistinction : le troisième segment doit sans doute être lu comme relevant de la pensée de Gervaise, mais il y a assurément surverbalisation. Malgré son indéniable grandiloquence, ce segment nous fait assister à la lente formulation d'un souvenir dans le discours intérieur du personnage : les cours sanglantes où les gens s'assomment, ce sont les cours des abattoirs ; la mort qui raidit les gens dans leurs draps, c'est Lariboisière. Ironie prémonitoire, ce sera aussi celle de Gervaise.

Particulièrement sensible au chap. XII, cette « surverbalisation » mérite donc qu'on s'y arrête. L'indirect libre endophasique apparaît en effet ici comme un exercice de brouillage énonciatif et stylistique des limites entre l'intimité mentale du personnage et le surplomb objectivant du narrateur. On pourrait croire cette surverbalisation réservée aux cas de DIL « diaphonique », ceux qui – tant par la forme que par le fond – se rapprochent de la perspective de la narration, et on la penserait mal compatible avec les cas

où, dans *L'Assommoir*, le DIL endophasique vaut comme « mise en voix » (Authier-Revuz 2020 : 43) de la pensée et revêt alors les allures conventionnelles de l'oral populaire. L'exemple suivant montre qu'il n'en est rien :

Oui, elle en était là ; ça répugne les délicats, cette idée ; mais si les délicats n'avaient rien tortillé de trois jours, nous verrions un peu s'ils bouderaient contre leur ventre ; ils se mettraient à quatre pattes et mangeraient aux ordures comme les camarades. Ah ! la crevaïson des pauvres, les entrailles vides qui crient la faim, le besoin des bêtes claquant des dents et s'empiffrant de choses immondes, dans ce grand Paris si doré et si flambant ! Et dire que Gervaise s'était fichu des ventrées d'oie grasse ! Maintenant, elle pouvait s'en torcher le nez.

Qui s'exprime ici ? On pourrait faire l'hypothèse que c'est Gervaise qui se dit tout cela, à voix basse ou dans sa déchéance mentale ; mais une seconde lecture nous invite à trouver le propos trop bien mené, les accents politiques trop assurés¹⁰⁵. La fin de l'extrait fait d'ailleurs apparaître le nom de l'énonciatrice, sans nécessité apparente de désambiguïsation, ni d'emphase : « Et dire qu'elle s'était fichu... » aurait été préférable. De fait, tout le passage nous donne des instructions contradictoires : ses tours familiers, son lexique populaire, ses éléments exclamatifs nous invitent à y entendre la pensée de Gervaise ; ses tours littéraires (au premier rang desquels, la liste ternaire ouverte avec cadence majeure : « la crevaïson des pauvres, les entrailles vides qui crient la faim, le besoin des bêtes claquant des dents [...] »), ses marquages génériques (le présent, le *nous*...) nous invitent à y lire une diatribe du narrateur. La surverbalisation est le fruit de cette dialectique : on déploie la pensée du personnage mieux que celui-ci n'aurait su le faire ; on lui prête des pensées dont l'ambition est autre ; bref, on le « fait parler », aux deux sens de l'expression¹⁰⁶.

Un second exemple nous permettra de préciser encore un peu tout cela :

Puis, en montant les six étages, dans l'obscurité, elle ne put s'empêcher de rire ; un vilain rire, qui lui faisait du mal. Elle se souvenait de son idéal, anciennement : travailler tranquille, manger toujours du pain, avoir un trou un peu propre pour dormir, bien élever ses enfants, ne pas être battue, mourir dans son lit. *Non, vrai, c'était comique, comme tout ça se réalisait ! Elle*

105 Pierluigi Pellini voit ici l'une de rares métalepses des *Rougon-Macquart*. Il souligne que les lecteurs « si ritrovano così a fianco dei personaggi, diventano addirittura loro potenziali "compagni" (« se retrouvent ainsi aux côtés des personnages, devenant même leurs "compagnons" potentiels ». Voir 2010a : 1474). Notre sentiment va pour autant vers une direction différente, que nous allons justifier ci-dessous.

106 Emilia Calaresu propose la notion d'« infidélité existentielle », c'est-à-dire le manque réel d'un discours représenté au profit de la fiction. Cet exemple serait ainsi une sorte de discours évoqué, mais non accompli dans l'ancrage de la protagoniste (2004 : 75). Je tiens à remercier Carla Marelllo de m'avoir indiqué cet extrait.

ne travaillait plus, elle ne mangeait plus, elle dormait sur l'ordure, sa fille courait le guilledou, son mari lui flanquait des tatouilles ; il ne lui restait qu'à crever sur le pavé, et ce serait tout de suite, si elle trouvait le courage de se flanquer par la fenêtre, en rentrant chez elle. N'aurait-on pas dit qu'elle avait demandé au ciel trente mille francs de rente et des égards ? Ah ! vrai, dans cette vie, on a beau être modeste, on peut se fouiller ! Pas même la pâtée et la niche, voilà le sort commun. Et ce qui redoublait son mauvais rire, c'était de se rappeler son bel espoir de se retirer à la campagne, après vingt ans de repassage. Eh bien ! elle y allait, à la campagne. Elle voulait son coin de verdure au Père-Lachaise.

On voit à nouveau ici comment Zola brouille la limite entre ce qui ressortit à la narration et ce qui est éligible à l'étiquette de DIL (ici en italique). Christelle Reggiani et Pierluigi Pellini ont commenté ce même extrait parvenant à des lectures divergentes. La première indique le narrateur comme celui qui assume l'énonciation, dont la preuve réside dans le caractère généralisant du propos. Le second désigne Gervaise comme la locutrice d'un renversement à la fois tragique et dérisoire. Bien que radicalement opposés, les deux commentaires semblent exacerber cette indécidabilité entre la promenade solitaire de Gervaise, où le lecteur participe aux « *recriminazioni della protagonista contro "questa vita della malora"* sans aucun « *controcanto moralista* »¹⁰⁷ (Pellini 2010a : 1482) et à la « déploration d'un "sort commun" qui est attribuable au seul narrateur, « bien qu'il soit encadré de phrases manifestement assumées par Gervaise » (Reggiani 2009 : 143).

De fait, le premier segment d'indirect libre se relie textuellement au segment psychonarratif qui précède par l'anaphore « tout cela » ; le second segment s'intègre pareillement, par connecteur et reprise lexicale cette fois, dans le tissu psychonarratif : « Eh bien ! elle y allait, à la campagne » renchérit sur la phrase qui précède. Le premier segment relève très clairement de la surverbalisation, mais n'en relève que progressivement : la première phrase peut en effet sans difficulté être attribuée à Gervaise, tandis que la fin du segment prend acte à nouveau d'une injustice sociale qui dépasse le sort de la blanchisseuse : « N'aurait-on pas dit qu'elle avait demandé au ciel trente mille francs de rente et des égards ? Ah ! vrai, dans cette vie, on a beau être modeste, on peut se fouiller. Pas même la pâtée et la niche, voilà le sort commun. » On notera ici, comme dans l'exemple précédent, le rôle joué, dans ce dispositif, par les phrases génériques au présent qui – avec la couleur familière de leur syntaxe et de leur lexique – sont susceptibles d'une lecture en îlot de DDL au cœur du DIL.

La surverbalisation peut ainsi procéder à une sorte de « détournement » de l'endophasie, de sorte que celle-ci n'exprime plus seulement, voire plus d'abord, le point de vue d'une intimité singulière, mais celui d'une

107 « Les récriminations de la protagoniste contre cette "vie de malheur" » sans aucun « contrepont moraliste. »

collectivité sociale. Mais le procédé montre aussi qu'il nous faut déradicaliser les contraintes que l'on dit peser sur l'indirect libre, notamment endophasique. La première de ces contraintes, on s'en souvient, c'est celle du « réalisme pragmatique », qui veut que le contenu du propos ne soit pas en décalage avec son énonciateur supposé (De Mattia-Viviès 2006 : 37) ; la seconde de ces contraintes, c'est celle du « réalisme langagier », qui exige que la formulation corresponde à la langue usuelle de l'énonciateur supposé (voir Rivara 2000 : 407). On voit que les choses sont bien plus complexes chez Zola, et cela tout simplement parce que les personnages, quand leurs propos sont rapportés en DIL, ne pensent pas toujours comme ils parlent, ou parce que l'indirect libre endophasique peut servir à formuler des états mentaux prénotionnels (voir Artyushkina 2013), mais aussi et surtout parce que le roman s'emploie souvent à brouiller les limites entre énonciateurs éligibles, c'est-à-dire entre le discours intime du personnage et la perspective surplombante de la narration.

*

Que conclure de cette brève incursion dans la stylistique comparée des DIL dans *L'Assommoir* et *I Malavoglia* ? La réponse s'offre d'elle-même ; elle est pourtant surprenante. Alors que l'historiographie littéraire procède au rapprochement systématique des emplois de l'indirect libre chez Zola et chez Verga et ne cesse de poser, sur cette base, la question de l'influence du premier sur le second, notre étude a surtout fait apparaître des différences. Sans doute les zones de convergence apparaîtraient-elles plus nettement si l'on introduisait un tiers dans la comparaison, Jane Austen par exemple, ou encore Thomas Mann, pour citer deux noms qui appartiennent à des époques et à des traditions linguistiques et littéraires différentes. Il convient en effet toujours de se méfier des « effets de corpus » et de ne céder à aucune naïveté descriptive. Il n'empêche : les écarts sont tels, selon chacune des trois pistes que nous avons suivies (le lien entre DIL et narration, entre DIL et parole, entre DIL et pensée), qu'il apparaît impossible de reconduire sans nuance un parallèle qui s'est tôt stabilisé au point de n'être plus interrogé.

Nous l'avons par exemple vu d'emblée : si les deux romanciers utilisent l'indirect libre pour rendre compte de discours que l'on ne saurait aisément assigner à tel énonciateur précis, Zola en fait un emploi plus « scénique », pour évoquer l'effervescence d'un groupe et faire entendre un locuteur indéterminé et – à ce titre – représentatif, Verga joue sur la superposition des voix pour créer un effet de chevauchement polyphonique et mettre en scène un personnage collectif, celui du village tout entier. Zola ne renonce ainsi jamais à la singularisation, fût-elle celle d'un membre quelconque du groupe : on ne sait pas toujours qui parle, mais on pourrait le savoir. Verga ne va pas « plus loin », mais il va « ailleurs » : la parole et la pensée circulent et se mêlent, et l'indirect libre est mis au service d'un travail sur la choralité.

En apparence pourtant (et n'est-ce pas des apparences que se préoccupe la stylistique ?), tout cela se ressemble pourtant un peu : l'indirect libre finit par contaminer la narration elle-même, qui lui emprunte bien souvent ses allures, au point que se brouillent les limites autrefois bien établies entre le propos du récit et le discours des personnages.

Nul doute pourtant que les deux romanciers ont vu prioritairement dans le dispositif un moyen de renouveler la représentation de la parole, celle du peuple chez Zola, celle d'un peuple chez Verga. La chose est bien connue et n'a cessé d'être répétée ; nous en avons parlé, nous n'y reviendrons pas ici. Du point de vue strictement littéraire, il semble plus intéressant de souligner à nouveau la différence d'emploi du DIL dans la conduite du dialogue. Zola met la forme au service d'un mouvement d'accélération progressive à travers l'enchaînement des répliques, pour atténuer l'émiettement énonciatif de la forme directe et l'émiettement graphique que celle-ci entraîne. Verga demande plutôt au DIL de ralentir le rythme du récit, moins pour rendre la vivacité du dialogue que pour créer une « impression du dialogue », tout comme il n'a pas voulu rendre la langue sicilienne mais en offrir une simple « impression », sans vraiment sortir de l'italien standard¹⁰⁸.

Ces constats s'illustrent dans la première paire d'exemples ci-dessous, dont nous avons déjà esquissé plus haut une analyse, mais sans les mettre alors en parallèle :

[Gervaise prie Coupeau de lui donner de l'argent]

« Dis donc, j'attends, moi... J'ai faim. C'est tout ce que tu paies ? »

Mais il lui riva son clou de la belle façon.

« T'as faim, mange ton poing !... Et garde l'autre pour demain. »

C'est lui qui trouvait ça patagueule, de jouer le drame devant le monde ! Eh bien ! quoi ! il n'avait pas travaillé, les boulangers pétrissaient tout de même. Elle le prenait peut-être pour un dépuceur de nourrices, à venir l'intimider avec ses histoires.

« Tu veux donc que je vole » murmura-t-elle d'une voix sourde. (*L'Assommoir*, XII)

[La Santuzza blâme les Malavoglia pour leur réaction face à la maladie de padron 'Ntoni]

— Quel povero vecchio dovrebbero mandarlo all'ospedale, per non fargli avere il purgatorio prima che muoia, — diceva. *Almeno lei non gli faceva mancar nulla a suo padre, adesso che era invalido, e se lo teneva sull'uscio.* — E

108 Sur la langue dialectale en tant que sous-texte, voir G. Alfieri, « Innessi fraseologici siciliani nei *Malavoglia* », *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, XIV, p. 3-77. Sur le rapport entre langue italienne écrite et style populaire dans la langue orale, voir D. Motta, *La lingua fusa. La prosa di Vita dei campi, dal parlato allo scritto-narrato*, Roma, Bonanno, 2011, p. 43-62.

vi aiuta anzi! — aggiungeva Piedipapera. — Quell'invalido lì vale tanto oro quanto pesa! (*I Malavoglia*, XV)¹⁰⁹

Dans les deux cas, un propos est d'abord rapporté à la forme directe puis se prolonge à la forme indirecte libre. Dans *L'Assommoir*, les remarques de Coupeau sur sa pauvre femme s'insèrent dans un crescendo dont le but n'est pas tant la représentation des parures du zingueur (Cohn 1981 : 100) que l'ascension progressive d'une échelle pathétique qui culmine avec la réponse de Gervaise, presque murmurée (Bally 1948 : 37). Le DIL permet le changement de focale : c'est d'abord Coupeau qui parle ; c'est ensuite Gervaise qui entend. Dans l'extrait des *Malavoglia*, le DIL s'insère dans la conversation. Il joue même sur la focale : le propos est d'abord plutôt rapporté « pour lui-même », il est ensuite plutôt perçu par Piedipapera, dont la réponse rebondit à la forme directe.

Voici une seconde paire d'exemples, dont l'analyse a été, à nouveau, esquissée séparément, sans mise en parallèle :

Le lendemain, restée seule, elle ne put résister au besoin d'enlever le globe de la pendule et de regarder le livret de la Caisse d'épargne. *Dire que sa boutique était là-dedans, dans ces feuillets salis de vilaines écritures !* Avant d'aller au travail, elle consulta M^{me} Goujet, qui approuva beaucoup son projet de s'établir ; *avec un homme comme le sien, bon sujet, ne buvant pas, elle était certaine de faire ses affaires et de ne pas être mangée.* Au déjeuner, elle monta même chez les Lorilleux pour avoir leur avis ; elle désirait ne pas paraître se cacher de la famille. M^{me} Lorilleux resta saisie. *Comment ! la Banban allait avoir une boutique, à cette heure !* Et, le cœur crevé, elle balbutia, elle dut se montrer très contente : *sans doute, la boutique était commode, Gervaise avait raison de la prendre.* Pourtant, lorsqu'elle se fut un peu remise, elle et son mari parlèrent de l'humidité de la cour, du jour triste des pièces du rez-de-chaussée. *Oh ! c'était un bon coin pour les rhumatismes. Enfin, si elle était décidée à louer, n'est-ce pas ? leurs observations, bien certainement, ne l'empêcheraient pas de louer.* (*L'Assommoir*, IV)

Sua moglie gli piantava le unghie in faccia, e gli gridava che voleva aver le chiavi lei, e non voleva star sempre a desiderare un pezzo di pane e un fazzoletto nuovo peggio di prima; *perché se avesse saputo quel che doveva venire dal matrimonio, con quel bel marito che le era toccato, si sarebbe tenuta la chiusa e la medaglia di Figlia di Maria, piuttosto; già, tanto e tanto avrebbe potuto portarla ancora, la medaglia di Figlia di Maria!* E lui strillava che era rovinato; che non era più padrone del fatto suo; che v'era tuttora il colera in casa, e volevano farlo morire di crepacuore prima del tempo, per sciacquarsi allegramente la roba che egli aveva stentato tanto a raggranellare! Lui pure, se

109 « — Ce pauvre vieux, on devrait l'envoyer à l'hôpital, pour qu'il ne connaisse pas le purgatoire avant la mort, disait-elle. Au moins, elle ne privait son père de rien, maintenant qu'il était invalide, et le gardait sur le pas de la porte. — Et il vous aide même ! ajouta Piedipapera. — Cet invalide-là vaut son poids d'or ! »

avesse saputo tutto questo, avrebbe mandato al diavolo la chiusa e la moglie; ch   gi   lui di moglie non ne aveva bisogno, e l'avevano preso per il collo, facendogli credere che la Vespa avesse acchiappato Brasi Cipolla, e stesse per scappargli insieme alla chiusa, maledetta chiusa! (I Malavoglia, XIII)¹¹⁰

Chez Zola, le DIL est clairement distribué entre pensée et parole, puis entre énonciateurs, notamment grâce à la présence des *verba dicendi* et des verbes de sentiment. Verga privilégie en revanche la profusion et la dilution :    la forme directe, par exemple, la reprise des mots de la Vespa par l'oncle Crocifisso aboutirait à une étrange redondance ; là à où Zola fait avancer son récit, Verga joue sur la circularité, le piétinement.

Ce ne sont là que de rapides aperçus, mais ils suffisent à faire voir que les deux romanciers mettent un même outil stylistique au service de projets esthétiques plus différents qu'on ne le croirait ou qu'on ne le croyait. Et la même conclusion s'est imposée dans notre confrontation des emplois du DIL de pensée dans *L'Assommoir* et dans *I Malavoglia*. On retrouve ici la même opposition que précédemment entre une démarche plus subjective et une démarche plus chorale. Procédons alors à un nouveau parallèle :

[Gervaise erre sans destination]

Ah ! la triste musique, qui semblait accompagner le piétinement du troupeau, les bêtes de somme se traînant,   reint  es ! Encore une journée de finie ! Vrai, les journées étaient trop longues et recommençaient trop souvent.    peine le temps de s'emplir et de cuver son manger, il faisait déjà grand jour, il fallait reprendre son collier de misère. Les gaillards pourtant sifflaient, tapant des pieds, filant raide, le bec tourné vers la soupe. (L'Assommoir, XII)

[Ntoni pense à une vie loin de Trezza]

— Dopo che avevano buttato le reti, lasciava Alessi a menare il remo adagio adagio per non fare deviare la barca, e si metteva le mani sotto le ascelle, a guardare lontano, dove finiva il mare, e c'erano quelle grosse città dove non si faceva altro che spassarsi e non far nulla; o pensava a quei due marinai ch'erano tornai di laggiù, ed ora se n'erano gi   andati da un pezzo; ma gli

110 « Sa femme lui plantait les ongles dans la face, et criait qu'elle voulait avoir les clés, elle, et qu'elle ne voulait pas être toujours à la recherche d'un morceau de pain et d'un nouveau mouchoir pire qu'avant ; parce que si elle avait su ce qui devait arriver du mariage, avec ce beau mari qu'elle avait tiré, elle aurait gardé son enclos et sa médaille de Fille de Marie, plutôt ; eh bien, tant et tant qu'elle aurait pu la porter encore, la médaille de Fille de Marie ! Et lui, il criait qu'il était ruiné ; qu'il n'était plus maître de ses affaires ; qu'il y avait encore du choléra dans la maison, et qu'on voulait le faire mourir de crève-cœur avant le temps, pour pouvoir gaspiller gaiement ce qu'il avait eu tant de peine à amasser ! Lui aussi, s'il avait su tout ça, il aurait envoyé à l'enfer l'enclos et la femme ; puisqu'il n'avait pas besoin de femme, et elles l'avaient roulé dans la farine, en lui faisant croire que la Vespa avait mis le grappin sur Brasi Cipolla, et qu'elle allait s'enfuir avec lui en même temps que l'enclos, ce maudit enclos ! »

pareva ce non avessero a far altro che andar girelloni pel mondo, da un'osteria all'altra, a spendere i denari che avevano in tasca. (*I Malavoglia*, XI)¹¹¹

Alors que l'indirect libre permet à Zola de ne pas prolonger les répliques orales au discours direct, cette règle ne s'applique plus pour l'indirect libre endophasique ; Verga offre, en revanche, des segments d'indirect libre de pensée plus courts et, sans surprise, moins nombreux. Dans *L'Assommoir*, l'indirect libre rend possibles des plongées dans l'intimité mentale de la protagoniste ; dans *I Malavoglia*, les fragments endophasiques tendent, à l'inverse, à « objectiver » la pensée, à la présenter dans la continuité de la vie sociale, d'où leur présence étonnante en contexte dialogal. Chez Zola, l'autre est présent dans la pensée comme une sorte de « surdestinataire » ; chez Verga, l'autre est pleinement présent comme un être de chair et de parole, qui se tient face à soi. Il en résulte à nouveau que le DIL reste chez Zola, quoi qu'on en ait pu dire, relativement autonome du plan du récit, tandis que les deux plans se mêlent plus volontiers chez Verga, qui apparaît, à cet égard, plus flaubertien que son collègue français. En témoignent d'ailleurs les manuscrits : Zola a une pratique moins spontanée, plus calculée de l'indirect libre, et – quoi que le romancier ait pu dire ou souhaiter – son narrateur apparaît comme un intermédiaire, alors que celui de Verga demeure pleinement extérieur au récit (Pellini 2010 : 71).

Ce qui pourrait cependant rapprocher Verga de Zola, c'est une forme d'investissement de l'indirect libre que l'on pourrait qualifier de « politique ». Pour Franco Moretti, par exemple, ce mélange entre « émotions et distance » (2005 :105) correspondait à une vision moderne de la socialisation. De la transposition « neutre » de l'objectif dans le subjectif émergerait même une troisième voix, « composta, adulta, e un tantino rassegnata dell'individuo socializzato »¹¹² (106). Il y a cependant une tension dans le raisonnement de Moretti : le DIL lui apparaît correspondre à une vision radicalement sociale et socialisée l'homme ; il y voit, en même temps, l'annonce des techniques du *stream of consciousness*.

Or, si l'on veut saisir le DIL à ce point précis de son histoire que sont les années 1875-1885, mieux vaut renoncer à toute perspective téléologique et se souvenir que nous sommes encore dans ce que Christelle Reggiani a appelé « l'âge de l'éloquence » (Reggiani 2008), cet âge où l'exigence

111 « Lorsqu'ils avaient jeté les filets, il laissait Alessi ramer lentement, lentement pour ne pas faire dévier la barque, et il se mettait les mains sous les aisselles, pour regarder au loin, là où la mer finissait, et où il y avait ces grandes villes où l'on ne faisait rien d'autre que de s'ébattre et de ne rien faire ; ou bien il pensait à ces deux marins qui revenaient de là-bas et qui étaient partis depuis longtemps ; mais il lui semblait qu'ils n'avaient rien d'autre à faire qu'à errer par le monde, d'une taverne à l'autre, en dépensant l'argent qu'ils avaient dans leurs poches. »

112 « [Une voix] composite, adulte et quelque peu résignée de l'individu socialisé. »

démocratique se traduit notamment par la volonté de restituer la diversité sociale des discours et des parlures. Il y aurait donc bien une dimension politique sous-jacente à cette « disparate » qui « en tant que telle énoncerait une vérité » (Thorel-Cailleteau 2008 : 184 et suiv.) : l'argot « envahit les descriptions et les passages narratifs jusqu'à produire l'effet d'une contamination » (197) ; son usage dépasse les « bornes naturelles que sont, *a priori*, les dialogues des personnages » et coïncide avec « l'extension accordée au discours indirect libre » (199).

Ce revers « politique » du DIL semble confirmé par la dimension pour ainsi dire *socio-spatiale* que la forme revêt dans les deux romans, en permettant de rendre compte d'une communauté précisément localisée, qu'elle soit urbaine ou villageoise. Par son « idéal d'oralité » (Reggiani 2008 : 136), l'indirect permettrait de donner la parole, dans le texte, à qui n'en a guère dans la vie : le peuple, en tant qu'il occupe un espace circonscrit et borné. Rancière l'avait évoqué dans son ouvrage de 2007 : il s'est agi non seulement de faire entendre « la société des locuteurs pris dans le flux des échanges ordinaires » (Wolf 2017 : 95) mais aussi la voix de « la fraction dominée » de l'espace collectif en tant qu'il est socialement délimité c'est-à-dire spatialement séparé.

Conclusion

La conclusion de ce parcours pourrait tenir en peu de mots : il y a, entre l'indirect libre de *L'Assommoir* et celui des *Malavoglia*, une symétrie boiteuse. Les choses se ressemblent sans aucun doute, mais l'image est brouillée : Verga n'offre pas une version italienne de Zola ; c'est plus compliqué. Cette asymétrie, nous l'avons établie dès notre 1^{er} chapitre : il y a bien eu rencontre d'une forme et d'un projet esthétique, mais le projet vériste n'est pas exactement le projet naturaliste, et la forme n'en est pas, de part et d'autre des Alpes, au même point de son histoire. Il en résulte que l'indirect libre de Zola et celui de Verga sont également dissymétriques dans leurs réalisations linguistiques, et cela au-delà même de la différence de ces deux langues, vraies cousines mais fausses jumelles, que sont le français et l'italien. Telle fut la conclusion de notre Chapitre 2, dont nous avons essayé de contenir la technicité. Le Chapitre 3 a voulu appréhender ce faux parallèle en se plaçant dans une optique stylistique, plus résolument encore que le deuxième, ou plutôt en croisant les analyses de celui-ci et les questionnements du premier : comment et pourquoi une forme, déjà disponible, se voit soudain sursollicitée par des projets romanesques, si proches et si différents à la fois ? Il serait fastidieux de dresser ici un plus long bilan des perspectives qui se sont ouvertes : on se souvient qu'elles se sont rejointes dans la dis/similarité des manières de donner voix à une collectivité et de laisser entendre les subjectivités.

Nous préférons, dans ces dernières pages, nous placer paradoxalement en amont de notre étude. Car nous n'avons nullement construit ce sujet ; nous n'avons même pas eu à définir un corpus. Les choses étaient déjà là, dans cette tradition historiographique qui a établi un lien entre Verga et Zola, entre l'indirect libre de l'un et l'indirect libre de l'autre. Ce lien se donne comme une évidence, et c'est cette évidence que nous avons voulu interroger, ni pour la confirmer ni pour la contredire, mais pour y prendre un simple point de départ. Pour cela, il convenait de mettre à distance l'explication qui s'offrait le plus naturellement, celle de l'influence, dont nous savons combien elle est aujourd'hui contestée comme un pis-aller et une facilité (voir Philippe 2021 : 30-31 et *passim*) : si deux textes se ressemblent, pense-t-on immédiatement, c'est que le plus ancien a influencé le plus récent. Le présupposé d'influence n'est pourtant pas absurde, et une partie de la critique italienne a vu dans le développement spectaculaire de l'indirect libre dans *I Malavoglia* la trace d'un des auteurs que Verga admirait le plus, Émile Zola, et si le mot d'*influence* est toujours trop fort, du moins peut-on parler d'infléchissement.

Quand *L'Assommoir* paraît en volume chez Charpentier en 1877, Zola est déjà très connu en Italie. Un an suffira pour que le septième volume des *Rougon-Macquart* soit traduit en italien, en 1878, chez l'éditeur milanais Treves. L'Italie n'échappe pas au « phénomène Zola », selon le mot choisi par Francesco De Sanctis lors d'une conférence sur le roman prononcée à Naples en 1879¹. Pierluigi Pellini a retracé avec une grande précision la première réception critique de l'auteur en Italie. Il retient d'abord le nom de De Sanctis (1999 : XII)², puis ceux des véristes Verga et Capuana. Dès un commentaire de *L'Assommoir* paru dès 1877, celui-ci avait souligné l'usage très particulier que le romancier français faisait de la langue populaire : même lorsque celui-ci « parla per conto proprio [, egli] continua ad usarne la parlata vivace, espressiva, insolente, beccera, diremmo noi, e fino alla sguaiataggine, e fino all'indecenza³ ». On sait bien que Capuana s'était fait, en Italie, le principal chantre de l'œuvre de Zola ; il n'eut de cesse – en témoigne leur correspondance – d'insister sur son importance auprès de Verga (Pellini 2010 : 11). Le 8 août 1875, il envoyait ainsi à ce dernier, entre autres livres français, les deux volumes des *Contes à Ninon* (1864 et 1870)⁴.

Plusieurs romans de Zola sont conservés dans la bibliothèque de Verga à Catane. Petite déception : l'exemplaire de *L'Assommoir* ne contient pas d'annotations, mais il est vrai que l'écrivain n'était guère coutumier du fait (il a pris une note en français dans une marge de *La Joie de vivre*, et « Naïs Micoulin » présente un signe de crayon)⁵. Autre déception : nous ne gardons pas de témoignage direct (correspondance ou conversation) de sa lecture du septième volume des *Rougon-Macquart*. Mais, dans une lettre à Capuana du 9 février 1875, il évoquait ainsi *La Faute de l'abbé Mouret*, tout juste sorti des presses :

La prima parte del libro, come preparazione è stupenda, la seconda non risponde alla grande e legittima aspettativa che la prima parte ha messo in corpo al lettore, anzi addirittura, sembrami della pastorale accademica inferiore al *Dafne e Cloe*, e indegna di una scrittura di polso come Zola, ché a parte i gravi difetti e la questione di scuola io ritengo il Zola il più originale dei romanzieri viventi – originale in bene e in male, ma che è lui, solo lui, da

1 Francesco De Sanctis, *Saggi critici*, t. III, L. Russo éd., Rome-Bari, Laterza, 1963, p. 266-338.

2 F. De Sanctis publia, en 1879, dans la revue napolitaine *Nuovi Saggi critici*, une étude écrite en 1877 et intitulée « Studio sopra Emilio Zola ».

3 « Parle en son propre nom [, il] continue à utiliser une parlure vive, expressive, insolente, rustre, dirions-nous, jusqu'à la vulgarité, et jusqu'à l'indécence. » Voir Luigi Capuana, *L'Assommoir*, *Il Corriere della sera*, 10-11 mars 1877.

4 *Carteggio Verga-Capuana* (1985), G. Raya éd., Roma, Herder, 1985, p. 35.

5 Voir aussi M. Giuffrida, « Nella biblioteca di Verga: suggestioni e modelli », *Annali della Fondazione Verga* VII (n. s.), Catania, 2014 (achevé d'imprimer : 2016), p. 125-134.

non potersi assomigliare a nessuno dei suoi rivali ed emuli. – Io lo chiamerei il Tiziano del romanzo così splendida e viva è la sua tavolozza. La terza parte ha bellissime cose, e molte ripetizioni dalla prima ad ogni modo come disegno io preferisco la *Curée*, e come colore le *Ventre de Paris*.⁶

Difficile, dès lors, d'imaginer que Verga n'ait pas voulu lire *L'Assommoir* dès sa parution. Il semble avoir en effet suivi de près la production de l'écrivain français, même s'il a fini par en reconnaître les « paralisi e [...] sclerotizzazione delle soluzioni formali »⁷ (Anglani 2004 : 40). On lisait d'ailleurs largement Zola autour de lui, comme dans toute l'Europe. Sa langue intéressait, et la presse n'était pas en reste, comme l'atteste la recension publiée par l'écrivaine Matilde Serao dans le *Giornale di Napoli* du 2 juillet 1879 :

Anzitutto *L'Assommoir* è un libro vivo. È scritto in quell'enfatico, vivace, immaginoso gergo popolare che racchiude tutto il carattere del popolo; è la via naturale, giornaliera, senza intreccio di avvenimenti incomposti e straordinari, la vita fatale delle classi lavoratrici, senza eroi, senza eroine – uomini e donne che camminano, scendono, sdruciolano, precipitano. Ecco perché vive il libro, ecco perché vivrà.⁸

6 « La première partie du livre, en tant que préparation, est magnifique, la seconde ne répond pas à la forte et légitime attente que la première partie a fait naître chez le lecteur, elle me semble même offrir une pastorale conventionnelle inférieure à *Daphnis et Chloé*, indigne d'une écriture assurée comme celle de Zola, car hormis les graves défauts et la question de l'école, je considère Zola comme le plus original des romanciers vivants – original pour le meilleur et pour le pire, mais qui reste lui-même, seulement lui, celui qui ne peut ressembler à aucun de ses rivaux et de ses émules. – Je l'appellerais le Titien du roman tant sa palette est splendide et vivante. La troisième partie du roman contient de belles choses, et de nombreuses répétitions de la première ; en tout cas, pour le dessin, je préfère *La Curée*, et pour la couleur, *Le Ventre de Paris*. » Voir la lettre de G. Verga à L. Capuana du 9 février 1875, dans *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, ed. G. Savoca ed A. Di Silvestro, Acireale, Bonanno, 2011, p. 422. Sur la correspondance entre Capuana et Verga, voir A. Di Silvestro (2012), « Verga "poeta" e 10 lettere inedite di Capuana (+1) », *Otto/Novecento* 2, 2012, p. 53-68 ; E. Baccheretti, « Ciarle letterarie », *Scrivere lettere. Tipologie epistolari dell'Ottocento italiano*, ed. Tellini Gino, Roma, Bulzoni, 2002, p. 209-237.

7 « Paralysie et [...] sclérose des solutions formelles. »

8 « Avant tout, *L'Assommoir* est un livre vivant. Il est écrit dans ce dialecte populaire emphatique, vivace et imaginaire qui encapsule tout le caractère du peuple ; c'est la vie naturelle, quotidienne, sans l'imbrication d'événements artificiels et extraordinaires, la vie inéluctable des prolétaires, sans héros, sans héroïnes – des hommes et des femmes qui avancent, descendent, glissent, chutent. C'est pourquoi le livre est vivant, c'est pourquoi il vivra. » Cité dans N. Ruggiero, *La civiltà dei traduttori. Transcodificazioni del realismo europeo a Napoli del secondo Ottocento*, Napoli, Guida Editore, 2009, p. 25 ; citation reprise dans G. Grossi (2015), « Tradurre l'argot dell'Assommoir: le strategie traduttive di Luigi Galeazzo Tenconi (BUR, 1964) e Luisa Collodi (Newton Company, 1995) a confronto », *Argotica* I (4), Editura Universitaria Craiova, en ligne.

Peut-on, sur cette seule base, dire que l'indirect libre de *L'Assommoir* a influencé celui des *Malavoglia* ? La genèse du roman de Verga invite à la prudence. Dans son édition critique, Ferruccio Cecco a étudié les deux premiers manuscrits de l'œuvre (dont les « bozzetti marinareschi »), datés de la fin de 1874 et de la fin de 1875, bien avant la parution de *L'Assommoir*. Il nous apprend que le premier brouillon présente déjà « alcune moventze del discorso che rivelano la volontà di mimesi del parlato »⁹ (2014 : XXVIII). Mieux encore, même si c'est seulement dans le troisième avant-texte (une mise au net envoyée à Treves le 18 février 1876) qu'apparaît vraiment le dispositif énonciatif du futur roman, quelques îlots de DIL sont clairement repérables dans les deux premiers manuscrits de travail (Cecco 2014 : XXVII). D'un état du texte à l'autre, le DIL s'affirme et s'affine.

Prenons un exemple. Le narrateur des *Malavoglia* rapporte, dans la mise au net de février 1876, une anecdote concernant le surnom de la Zuppidda : « – chè Zuppidda si chiamava per nomignolo, perchè il nonno di suo padre s'era rotta una gamba in uno scontro di carri alla festa di S. Alfio di Trecastagne, ma lei le sue brave gambe ce le aveva tutte e due. »¹⁰ La version définitive présente un subtil travail de finition : « – ché Zuppidda la chiamavano perché il nonno di suo padre s'era rotta la gamba in uno scontro di carri alla festa di Trecastagni, ma Barbara le sue brave gambe ce le aveva tutte e due »¹¹ (chap. IX). Dans les deux versions, un même tiret signale le décrochement énonciatif. Mais l'on passe de « si chiamava » à « la chiamavano », d'un indéfini à référent vague à une sixième personne qui renvoie clairement à la collectivité de Trezza. On note par ailleurs le passage de « ma *lei* le sue brave gambe etc. » à « ma *Barbara* le sue brave gambe », bien que le *lei* ne présente aucune ambiguïté. Ici, la mention du prénom semble avoir pour seul but de créer une continuité avec le discours collectif qui vient d'être évoqué. Rien ici de vraiment zolien ; on est clairement chez Verga.

S'il doit demeurer acquis que l'écrivain de Catane a lu *L'Assommoir* avant de faire l'essentiel du travail des *Malavoglia*, Zola a-t-il jamais lu le roman de son confrère italien ? La question n'est évidemment pas symétrique de la première, à moins de se lancer dans quelque invraisemblable théorie du « plagiat par anticipation », et la réponse que nous pouvons lui apporter n'aura à l'évidence pas la même portée pour notre réflexion. La corres-

9 « Certains mouvements de la parole qui révèlent un désir de mimésis de la parole. »

10 « – que Zuppidda était son surnom, car le grand-père de son père s'était cassé la jambe dans un accident de charrette lors du festival de S. Alfio di Trecastagne, mais elle avait les deux jambes valides. »

11 « – qu'on l'appelait Zuppidda car le grand-père de son père s'était cassé la jambe dans un accident de charrette lors du festival de S. Alfio di Trecastagne, mais Barbara avait les deux jambes valides. »

pondance entre Verga et Édouard Rod (nous y reviendrons) nous apprend que l'écrivain italien a envoyé *I Malavoglia* et *Vita dei campi* en hommage à son confrère français. Il s'est, plus tard et à plusieurs reprises, enquis auprès de son correspondant de la suite donnée à cet envoi. Le 4 décembre 1881, la question est ainsi posée ; elle trouve sa réponse dans un courrier daté du surlendemain : « je suis étonné que vous n'ayez pas encore reçu de lettre de Zola. Nous avons lu ensemble quelques morceaux des *Malavoglia*, qui lui avaient beaucoup plu »¹².

Dissymétrie, asymétrie : la réception des *Malavoglia* n'a pas été celle de *L'Assommoir*. Dans son pays lui-même, Verga semble avoir souffert du prestige de Zola et du « fascino sinistro che esercita questo Zola incline alla mitopoiesi, questo creatore di un moderno *epos* della catastrofe »¹³ (Pellini 1999 : xxxv). Pour ce qui est de la France, Laura Fournier-Finocchiario et Giorgio Longo ont montré que la réception de l'œuvre fut troublée par divers doutes et malentendus critiques (2019 : 9-16). Le roman de 1881 avait été traduit par Édouard Rod et avait paru chez Savine en 1887 sous le titre *Les Malavoglia, mœurs siciliennes*. Le critique, journaliste et écrivain suisse s'était en effet voulu le trait d'union entre Zola et Verga. En 1879, il avait publié une brochure intitulée *À propos de « L'Assommoir »*, qui lui avait valu la reconnaissance du maître ; celui-ci avait même encouragé le jeune homme à poursuivre sa carrière littéraire. Rod avait alors assidûment contribué aux revues favorables au naturalisme et fréquenté le groupe de Médan, tandis que ses traductions lui permettaient d'entretenir un rapport amical avec Capuana et Verga (voir Longo 2004 : 15).

Rod était entré en contact avec ce dernier par l'entremise de Felice Cameroni, qui était également un ami de Zola. Verga était alors déjà un « autore affermato, ma attraversa[va] uno dei momenti più difficili della sua carriera »¹⁴ (*ibid.* : 19). Pendant l'été 1881, Rod lui consacra un important article dans *Le Parlement*, première publication critique sur l'œuvre de Verga en France. Ce texte (d'abord conçu, il est vrai, pour présenter divers écrivains italiens contemporains) donnait en français un passage des *Malavoglia*, et le traducteur reçut les félicitations de l'auteur, qui se dit « molto lusingato di vedere *I Malavoglia* tradotti da [Rod], se fosse possibile trovare un editore a Parigi »¹⁵. Après le fiasco rencontré en Italie par

12 *Carteggio Verga-Rod*, G. Longo éd., Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 2004, p. 101.

13 « Fascination sinistre exercée par ce Zola enclin à l'invention de mythes, ce créateur d'une épopée moderne de la catastrophe. »

14 « Auteur illustre, mais qui travers[ait] l'un des moments les plus difficiles de sa carrière. »

15 « Très flatté de voir *I Malavoglia* traduit par [Rod], s'il était possible de trouver un éditeur à Paris. » Voir la lettre de G. Verga à É. Rod du 16 juillet 1881, *Carteggio Verga-Rod*, ed. Longo Giorgio, Catania, Fondazione Verga, 2004. Voir aussi G. Longo,

I Malavoglia, celui qui s'était déclaré, dans une lettre à Capuana du 11 avril 1881, « perfettamente nauseato dall'indifferenza [di] quel pubblico che si dice letterario »¹⁶, plaça soudain bien de l'espoir de l'autre côté des Alpes. Or, la traduction française des *Malavoglia* fut un échec¹⁷ ; dans une lettre à Verga, Rod déclina toute responsabilité, écrivant simplement d'un ton désolé que « *Les Malavoglia* n'ont pas marché »¹⁸. S'il est impossible de renvoyer à la correspondance entretenue par les deux hommes (voir les *Lettere al suo traduttore* éditées par Fredi Chiappelli en 1954 et le *Carteggio Verga-Rod* édité par Giorgio Longo en 2004), rappelons que Verga avait fourni à son traducteur divers éclaircissements lexicaux et l'avait prié de rester fidèle au caractère du style du roman et à « lasciare il testo nella sua integrità »¹⁹ : or Rod ne s'est plié à aucune de ces deux requêtes.

Comment Édouard Rod traduisit-il l'indirect libre de Verga ? Dans *Les Malavoglia* de 1887 sont supprimées, entièrement ou partiellement, une trentaine des 150 occurrences de DIL du roman italien sans que l'on parvienne toujours à comprendre sur quelle base les suppressions complètes ont été effectuées. Le cas le plus fréquent, et somme toute le plus intéressant pour nous, est cependant celui des suppressions partielles. En voici trois exemples :

[1] E se lo incontrava lo guardava bene in faccia, ammiccando gli occhi, come deve fare un giovanotto di fegato che è stato soldato, ~~e non si lascia portar via il suo berretto in mezzo alla folla.~~ (*I Malavoglia*, IX)

[1'] Et quand il le rencontrait, il le regardait bien en face, en clignant les yeux, comme doit faire un garçon de cœur qui a été soldat !

[2] [...] e se la pigliava coi topi che le avevano bucherellato il sacco come un colabrodo, ~~e pareva che l'avessero fatto apposta, come se ci avessero il giudizio dei cristiani...~~ così il discorso si fece generale, perché alla Maruzza gliene avevano fatto tanto del danno, quelle bestie scomunicate! (*I Malavoglia*, II)

[2'] [...] elle se plaignait des rats, qui lui avaient troué ses sacs comme pour en faire des écumoires ; alors, la conversation devint générale, parce que ces maudits bêtes avaient aussi fait bien du mal à Maruzza.

Traduttori-imitatori: Rod, Eekhoud, Verga, Catania, Fondazione Verga, 2008 ; L. Fournier-Finocchiaro, « Les multiples vies de *Tigre reale*, entre l'Italie et la France (Verga, Lermina, Pastrone) », *Transalpina* 22, 2019, p. 73-88 ; L. Fournier-Finocchiaro et G. Longo (dir.), *Traductions, adaptations, réceptions de l'œuvre de Giovanni Verga*, Caen, P. U. de Caen, 2019.

16 « Parfaitement écoeuré par l'indifférence [de] ce soi-disant public littéraire ».

17 Je remercie Alessandro Monachello de m'avoir communiqué avant sa publication l'étude qu'il a consacrée aux traductions françaises des *Malavoglia*.

18 Carteggio Verga-Rod, ed. G. Longo, Catania, Fondazione Verga, 2004, p. 213.

19 « Laisser le texte dans son intégralité ». Voir la lettre de Verga à Rod, 4 décembre 1881, dans F. Chiappelli, *Lettere al suo traduttore*, Firenze, Le Monnier, 1954, p. 37-40.

[3] Le vicine le domandavano pure se Luca avesse scritto, o era molto che non riceveva lettera da lui. – ~~Davvero ella non ci aveva pensato alla lettera~~; e tutta la notte non potè chiudere occhio, e aveva sempre la testa là, nel mare verso Trieste, dov'era successa quella ruina; [...]. (*I Malavoglia*, IX)

[3] Les voisines lui demandèrent aussi si elle ne recevait pas de lettre de Lucas depuis longtemps ; et toute la nuit, elle ne put fermer l'œil : elle avait toujours la tête là-bas, du côté de Trieste, où le malheur était arrivé ; [...].

En [1'], la suppression concerne la reprise d'une réplique de 'Ntoni Malavoglia, présentée au DD juste avant, et Rod a voulu éviter la répétition. En [2'], il semble s'être à nouveau agi d'alléger le passage, et peut-être d'éviter l'allusion religieuse. En [3'], il s'est très clairement agi de simplifier le complexe feuilleté énonciatif présenté par le segment dans son entier.

Cette volonté de simplification énonciative explique aussi, selon toute probabilité, que Rod ait parfois transposé les segments de DIL dans une autre forme de discours rapporté, généralement le discours indirect :

[...] e se la prendeva [donna Rosolina] con Garibaldi che metteva le tasse, e al giorno d'oggi non si poteva più vivere, e nessuno si maritava più. (*I Malavoglia*, IV)

Elle s'en prit à Garibaldi, qui augmentait les impôts, déclara qu'au jour d'aujourd'hui, on ne pouvait plus vivre, que personne ne se mariait plus.

La ponctuation a changé : comme il arrive souvent, une virgule a été remplacée par un point. Le premier imparfait est devenu un passé simple (« elle s'en prit » au lieu de « e se la prendeva »), si bien que la perspective subjective est fortement atténuée et presque annulée. Mais surtout, un verbe de parole est introduit : « déclara ». Tout est ici simplifié, aplani : ce n'est plus du Verga, ce n'est pas pour autant du Zola.

Plus rarement, Rod transforme le DIL en DD :

— Lo sapeva lei quel che aveva detto? Ei non si azzardava a dire davanti a lei le sue corbellerie senza capo e senza coda. Sapeva solo che don Giammaria se n'era andato facendosi la croce per la piazza [...]. (*I Malavoglia*, X)

— Le sais-tu seulement toi-même ?... Et tu ne te hasarderais pas à le dire devant moi, des farces sans queue ni tête... Mais il faut bien que tu aies dit quelque chose, puisque don Giammaria s'en est allé en grondant et en faisant le signe de la croix !...

Alors que toute la poétique de Verga repose sur le brouillage des limites entre narration objective et subjectivité des personnages, Rod rétablit vigoureusement ces limites. Parfois, il reformule plus librement encore :

La Zuppidda ne aveva le tasche piene di quel fare melato della Santuzza, [a] che persino la Signora si voltava a discorrere con lei, [b] colla bocca stretta, senza badare agli altri, con que' guanti che pareva avesse paura di sporcarsi le mani, e stava col naso arricciato, come se tutte le altre

puzzassero peggio delle sardelle, [c] mentre chi puzzava davvero era la Santuzza, di vino e di tante altre porcherie, con tutto l'abitino color pulce che aveva indosso, [d] e la medaglia di Figlia di Maria [e] sul petto prepotente, che non voleva starci. [f] Già se la intendevano fra di loro perché l'arte è parentela, e facevano denari allo stesso modo, gabbando il prossimo, e vendendo l'acqua sporca a peso d'oro, [g] e se ne infischavano delle tasse coloro! (*I Malavoglia*, IV)

À ce moment, [a'] la Dame se mit à parler avec la Santuzza, [b'] sans s'occuper des autres, avec sa bouche pincée, ses gants qu'elle portait comme si elle craignait de se salir les mains, et son air dégoûté, comme si les autres eussent toutes pué comme des sardines ; [c'] tandis qu'en réalité, c'était justement la Santuzza qui puait le vin et ses autres saletés, avec sa robe couleur de puce [d'] et sa médaille de fille de Marie, qui ne pouvait se tenir [e'] sur la gorge rebondissante. [f'] En somme, quoi d'étonnant qu'elles s'accordassent : leurs métiers ne se ressemblaient-ils pas ? Toutes deux vendaient de l'eau sale à prix d'or, [g'] et ça leur emplissait les poches !...

Dans ce long passage au DIL, La Zuppidda converse avec Grazia Piedipapera et compère Mangiacarrubbe au sujet de la Santuzza, la maîtresse de la taverne de Trezza. La traduction s'éloigne ici de l'original sur de nombreux points : suppression de la portion qui précède [a'], changements de ponctuation [c'] et [f'], changements lexicaux [e'] et énonciatifs [f'], modification du sens de la phrase [f'] et [g'], etc.

Autre « trahison » dans l'exemple suivant :

La Zuppidda, colla schiuma alla bocca, salì sul ballatoio, e si mise a predicare ch'era un'altra briconata di don Silvestro, il quale voleva rovinare il paese, perché non l'avevano voluto per marito: (*à partir d'ici, DIL*) ~~non lo volevano nemmeno per compagno alla processione, quel cristiano, né lei né sua figlia!~~ Comare Venera, quando parlava del marito che doveva prendere sua figlia, pareva che la sposa fosse lei. Mastro Turi avrebbe chiuso bottega, diceva, ma voleva vedere poi come avrebbe fatto la gente a mettere le barche in mare, che si sarebbero mangiati per pane gli uni cogli altri. (*I Malavoglia*, VII)

La Zuppidda, l'écume à la bouche, prêcha que c'était une canaillerie de don Sylvestre, qui cherchait à ruiner le pays parce qu'elle n'avait pas voulu lui donner sa fille. (*À partir d'ici, DIL*) Maître Turi fermerait sa boutique, disait-elle ; et l'on verra comment les gens feront pour mettre leur barque en mer ! ils en seront réduits à se manger les uns les autres !...

Rod modifie un tiers de l'extrait : tout le début s'éloigne du texte ; la suppression du segment ici biffé par nous fait ensuite disparaître des mots que la Zuppidda a prononcés à l'adresse du village. Et dans la dernière partie du passage, son DIL devient une sorte de DDL démarqué par un point-virgule, en rupture avec le dynamisme conversationnel qui précède, et doté de points d'exclamation.

Prenons un ultime exemple, particulièrement frappant :

— [a] I gatti grigi sono i migliori, per acchiappare i topi, e andrebbero a scovarli in una cruna di ago. — [b] Ai gatti non conveniva aprire l'uscio di notte, perché una vecchia di Aci Sant'Antonio l'avevano ammazzata così, [c] che i ladri le avevano rubato il gatto tre giorni avanti, e poi glielo avevano riportato mezzo morto di fame [d] a miagolare dietro l'uscio; e la povera donna non sentendosi il cuore di lasciar la bestiola sulla strada a quell'ora, aveva aperto l'uscio, e così s'era ficcati i ladri in casa. (*I Malavoglia*, II)

— [a'] Les chats gris sont les meilleurs, pour attraper les rats : ils iraient les chercher jusque dans le trou d'une aiguille. [b'] *Une des commères raconta aussi l'histoire d'une vieille femme d'Aci-Saint-Antoine qui avait été assassinée pour avoir ouvert la porte à son chat pendant la nuit* : [c'] les meurtriers l'avaient volé trois jours avant de faire leur coup, puis rapporté à moitié mort de faim. [d'] Comme il miaulait devant la porte, la pauvre femme n'avait pas eu le courage de le laisser dans la rue, avait ouvert la porte – et les voleurs étaient entrés.

L'ajout en [b'] du segment « une des commères raconta aussi » invalide toute possible lecture chorale, en attribuant la parole à une seule des femmes en plus de supprimer le constat de vérité générale : « ai gatti non conveniva aprire l'uscio di notte ». Le travail de destruction / reconstruction du DIL se poursuit encore : un point est ajouté après [c'], faisant apparaître une subordonnée circonstancielle élégamment détachée à la gauche de [d'].

Comment expliquer de telles libertés ? Il est tout simplement possible que Rod ait rencontré des problèmes de compréhension du texte de Verga (qui saurait l'en blâmer ?), voire qu'il ait essayé de l'améliorer en le rendant plus clair. Aucun pacte de fidélité n'était alors attendu du traducteur, surtout dans le cas des traductions romanesques, lesquelles n'étaient soumises à aucune « ambition philologique ; elle[s] résult[aient] d'un calcul purement commercial » (Chevrel et *al.* 2012 : 596), si bien que « tous les acteurs de la chaîne éditoriale sembl[ai]ent d'accord pour accorder à la lettre du texte original une importance à peu près nulle » (*ibid.* : 612). Cette situation n'était en rien propre à la France, et les premières traductions italiennes de *L'Assommoir* témoignent d'une même liberté, avec un alignement « classiciste » sur la norme manzonienne ou à l'inverse une reformulation oralisante qui unifie le roman. On semble, dans les deux cas, avoir été gêné par les sauts diaphasiques qui s'observent dans le roman, au point de tirer le texte dans l'une ou l'autre direction.

Mais alors que traduire *I Malavoglia* devait plus tard représenter un risque commercial pour un éditeur parisien, *L'Assommoir* avait d'emblée provoqué en Italie une véritable « course aux traductions », voire à une « guerre des traductions ». Celle d'Emmanuele Rocco parut dans le journal napolitain *Roma* en 1877, puis en volume chez Treves en 1878 ; celle de Policarpo Petrocchi en 1879-1880 chez Pavia, également à Milan. Petrocchi accusa

Rocco d'avoir abusé d'un registre « troppo alto e letterario »²⁰ ; il opta pour l'inverse, faisant même porter en tête du livre : « Traduzione in lingua parlata italiana »²¹. Rocco blâma à son tour Petrocchi, pour avoir utilisé la langue orale comme simple « scusa di coloro che non sanno di grammatica e che non possono usare la lingua italiana, la lingua de' buoni scrittori »²² (Ruggiero 2004 : 281). Bref, les deux premières versions italiennes de *L'Assommoir* illustrent d'emblée les deux extrêmes de l'histoire des traductions du roman²³.

Nous allons ici faire un très bref arrêt sur la traduction de Rocco, d'abord parce qu'elle fut la première, ensuite parce que le parti pris de Petrocchi pose d'évidents problèmes. Contrairement à ce que devait faire Édouard Rod, Rocco n'a guère supprimé, transformé ou reformulé les segments d'indirect libre. Mais ce choix ne dit pas seulement quelque chose du traducteur, il dit aussi quelque chose du texte traduit : sur son versant indirect libre, *L'Assommoir* pose moins de problèmes de compréhension qu'*I Malavoglia*. Certains choix de traduction méritent cependant un commentaire. Partons du lexique à partir de ces deux exemples (l'italique est toujours nôtre) :

[1] Et c'était ces jours-là, qu'elle l'avait dans le derrière. Oui, dans le derrière, son cochon d'homme ! dans le derrière, les Lorilleux, les Boche et les Poisson ! dans le derrière, le quartier qui la méprisait ! (*L'Assommoir*, XII)

[1'] Ed appunto in quei giorni *lo aveva nel zero*. Signorsì, nel zero *lui*, i Lorilleux, i Boche, i Poisson, il quartiere che la disprezzava!

[2] Aussi, c'était bien bête de n'avoir pas pu mettre la table ; [...]. (*L'Assommoir*, IV)

[2'] Epperò si diceva *sciocca* di non aver *apparecchiato la mensa*; [...].

En [1'], Rocco atténue radicalement l'expression « l'avoir dans le derrière », pourtant choisie pour sa vulgarité : le tour euphémistique « *lo aveva nel zero* » est presque incompréhensible pour le public italien, et aucun équivalent n'est proposé pour « son cochon d'homme ». Glissons, en [2'], sur le contresens qui consiste à traduire « son pauvre homme lui en voudrait » par « *il suo povero marito la vorrebbe con lei* », et notons simplement le relèvement et donc l'élévation du niveau de langue : « *sciocca* » pour « bête », « *apparecchiare la mensa* » pour « mettre la table ».

20 « Trop soutenu et trop littéraire. »

21 « Traduction en italien parlé. »

22 « Excuse de ceux qui ne connaissent pas la grammaire et ne savent pas utiliser la langue italienne, la langue des bons écrivains. »

23 Sur les traductions italiennes de *L'Assommoir*, nous ne pouvons que renvoyer à l'étude que leur a consacrée Pierluigi Pellini (2016 : 81-99), en soulignant tout particulièrement le rendement de la notion de « compensation ».

Dans la traduction du DIL, le décalage entre le texte de Zola et celui de Rocco peut aussi concerner la syntaxe. On peut, là encore, assister à un relèvement du niveau de langue et à une atténuation des contrastes diaphasiques. Dans l'extrait suivant, par exemple :

À quoi bon ? Elle ne voulait pas perdre la boule, à son tour. (*L'Assommoir*, XIII)

A che serviva? Ella non voleva *alla sua volta* perdere la testa.

Rocco a déplacé entre le verbe et l'objet un adverbial que Zola avait détaché en fin de phrase pour lui donner une allure hyperbatique et plus orale. De telles variations modifient subtilement mais radicalement l'intention sous-jacente des DIL de parole, où le caractère spontané fait désormais défaut. Plus troublant est peut-être encore l'ajout d'alinéas absents du texte d'origine :

Qu'est-ce qu'elle chantait là, cette morveuse ? Est-ce qu'on meurt si jeune, quand on n'a pas été malade ! Quelque frime pour se faire donner du sucre ! Ah ! il allait se renseigner, et si elle mentait ! (*L'Assommoir*, XII)

Che cosa diceva quella mocciosa? Forse che si muore così giovane quando non si è stato ammalato! Qualche finzione per farsi dare dei zuccherini!

Oh! Si sarebbe informato, e se mentiva!...

Le saut de paragraphe suggère un changement de locuteur, ce qui peut entraîner une erreur de lecture. Le choix de Rocco semble plus pertinent dans l'exemple suivant. Gervaise y fait la liste des personnes qu'elle souhaite inviter au repas de son anniversaire. D'abord la famille, puis – après un alinéa qui dramatise le processus mental, voire trahit une forme d'hésitation –, les Goujet (dont le forgeron, pour lequel Gervaise éprouve quelque sentiment) et les Poisson (dont Virginie, la future maîtresse de Lantier) :

Mon Dieu ! on ne prenait pas tous les jours du bon temps. La grosse préoccupation de la blanchisseuse était de savoir qui elle inviterait ; elle désirait douze personnes à table, pas plus, pas moins. Elle, son mari, maman Coupeau, M^{me} Lerat, ça faisait déjà quatre personnes de famille. Elle aurait aussi les Goujet et les Poisson. (*L'Assommoir*, VII)

Buon Dio, non si poteva ogni giorno far baldoria. La gran preoccupazione della stiratrice era di sapere chi inviterebbe: desiderava a mensa dodici persone, nè più nè meno. Ella, il marito, mamma Coupeau, la signora Lerat facevano già quattro persone della famiglia.

Avrebbe pure i Goujet e i Poisson.

Notre récolte peut sembler maigre ; elle ne l'est pas tant que cela. La première traduction italienne de *L'Assommoir* a montré que l'on achoppait sur les sauts diaphasiques que présente le DIL zolien ; ce fut aussi le cas en France, où le texte créa une polémique à laquelle l'auteur dut répliquer dans sa préface de 1877. La première traduction française des *Malavoglia* a montré que l'on achoppait sur l'attribution des segments de DIL, et cela

explique peut-être aussi la réticence que le roman rencontra à sa publication en Italie. Cela ne fait que confirmer les conclusions auxquelles nous ont conduite l'examen linguistique de la forme indirecte libre chez Zola et chez Verga. Dans *I Malavoglia*, la voix narrative s'inscrit dans l'univers diégétique. Dans *L'Assommoir* en revanche, la narration est plus souvent en surplomb : la posture immersive qui s'observe chez Verga s'oppose en quelque sorte à l'amalgame hétérogène que propose Zola en optant pour le va-et-vient entre communion diégétique et narration externe. Les personnages de *L'Assommoir* sont tournés vers l'avenir, d'où la présence sensible du conditionnel dans leurs propos et pensées au DIL, et tout particulièrement dans ceux qui ont la protagoniste pour énonciatrice ; les personnages de Verga sont tournés vers le passé, ils communient dans une remémoration largement collective, si bien que les états psychologiques des individualités peuvent sembler traités de façon plus superficielle.

Mais dans les deux cas, il s'agit bien pour l'indirect libre de donner une voix (au peuple ou à un peuple), non pas de donner de la voix (le narrateur s'y veut discret) ; il s'agit de laisser entendre (une parole, une pensée), non pas de faire entendre : nous sommes bien ici dans une esthétique de l'indirection, de l'atténuation, de l'évocation. Et c'est ici que s'évalue *in fine* cette dialectique de ressemblance / dissemblance qui a tant troublé l'historiographie de la littérature et des formes confrontée à cette fausse symétrie que présente l'indirect libre chez Zola et chez Verga.

Bibliographie

1 Œuvres d'Émile Zola et Giovanni Verga

Corpus

VERGA Giovanni, 1972, *I Malavoglia* (1881), dans *I grandi romanzi*, ed. a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1991.

ZOLA Émile, 1961, *L'Assommoir* (1877), dans *Les Rougon-Macquart*, Tome II, éd. A. Lanoux et H. Mitterand, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

Autres œuvres citées : Verga

VERGA Giovanni, 1881, *Les Malavoglia. Mœurs siciliennes*, trad. fr. par É. Rod, Paris, Albert Savine, 1887.

VERGA Giovanni, 1954, *Lettere al suo traduttore*, ed. a cura di F. Chiappelli, Firenze, Le Monnier.

VERGA Giovanni, 1972, *Mastro don-Gesualdo* (1889), dans *I grandi romanzi*, ed. a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori.

VERGA Giovanni, 1979, *Lettere sparse*, ed. a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni.

VERGA Giovanni, 1984, *Carteggio Verga-Capuana*, ed. a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo.

VERGA Giovanni, 1985, *Carteggio Verga-Capuana*, ed. a cura di G. Raya, Roma, Herder.

VERGA Giovanni, 1992, *Novelle*, Milano, Feltrinelli.

VERGA Giovanni, 2004, *Carteggio Verga-Rod*, ed. a cura di G. Longo, Catane, Fondazione Verga.

VERGA Giovanni, 2014, *I Malavoglia* (1881), ed. a cura di F. Cecco, Novara, Interlinea.

VERGA Giovanni, 2016, *Novelle rustiche*, ed. a cura di G. Forni, Novara, Interlinea.

VERGA Giovanni, 2017a, *Rosso Malpelo* (1878), dans *Tutte le novelle*, ed. a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori.

VERGA Giovanni, 2017b, *Tutte le novelle*, ed. a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori.

VERGA Giovanni, 2018, *Lettere ai fratelli (1883-1920)*, ed. a cura di G. Savoca e A. di Silvestro, VI, Leonforte, Euno Edizioni.

VERGA Giovanni, 2019, *Il marito di Elena* (1882), ed. a cura di F. Puliafito, Novara, Interlinea.

Autres œuvres citées : Zola

ZOLA Émile, 1878, *Lo scannatojo*, trad. ital. par E. Rocco, Milano, Treves.

ZOLA Émile, 1879-1880, *L'Assommoir. Traduzione in lingua italiana parlata* par P. Petrocchi, Milano, G. Pavia.

ZOLA Émile, 1960a, *La Faute de l'abbé Mouret* (1875), dans *Les Rougon-Macquart*, Tome I, éd. A. Lanoux et H. Mitterand, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

ZOLA Émile, 1960b, *La Fortune des Rougon* (1871), dans *Les Rougon-Macquart*, Tome I, éd. A. Lanoux et H. Mitterand, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

ZOLA Émile, 1964, *La Joie de vivre*, dans *Les Rougon-Macquart*, Tome III, éd. A. Lanoux et H. Mitterand, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

ZOLA Émile, 1967, *Le Docteur Pascal*, dans *Les Rougon-Macquart*, Tome V, éd. A. Lanoux et H. Mitterand, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

ZOLA Émile, 1971, *Le Roman expérimental* (1881), Paris, Garnier-Flammarion.

ZOLA Émile, 1976, *Contes à Ninon* (1859), dans *Contes et nouvelles*, éd. R. Ripoll, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

ZOLA Émile, 1979 et 2001, *Thérèse Raquin* (1867), Paris, Gallimard, « Folio classique ».

ZOLA Émile, 1991, *Écrits sur l'art*, éd. J.-P. Leduc-Adine, Paris, Gallimard, « Tel ».

ZOLA Émile, 2004a, *Gustave Flaubert et ses œuvres (Le Messager de l'Europe, 1875)*, dans *Œuvres complètes X*, Paris, Nouveau Monde.

ZOLA Émile, 2004b, « Les romanciers contemporains » (1881b), dans *Œuvres complètes, X*, Paris, Nouveau Monde.

ZOLA Émile, 2005b, « Le naturalisme » (1881c), dans *Œuvres complètes XI*, Paris, Nouveau Monde.

ZOLA Émile, 2010a, 2012 et 2015, *Romanzi*, I, II e III, ed. a cura di P. Pellini, Milano, Mondadori.

ZOLA Émile, 2010b, *Correspondance. Lettres retrouvées*, éd. O. Morgan et D. E. Speirs, Montréal et Paris, P. U. de Montréal et Éditions du CNRS.

ZOLA Émile, 2012, *Correspondance*, éd. A. Pagès, Paris, Flammarion.

ZOLA Émile, 2021a, *Lourdes* (1894), Paris, Gallimard, « Folio classique ».

ZOLA Émile, 2021b, *Rome* (1895), Paris, Gallimard, « Folio classique ».

2 Œuvres littéraires

ALIGHIERI Dante, 2021, *La Divina Commedia* (1472), Milano, Mondadori.

AMICIS Edmondo de, 1874, *Ricordi di Londra* (1882), Milano, Treves.

AMICIS Edmondo de, 2012, *Cuore* (1886), Milano, Garzanti.

ARIOSTO Ludovico, 2012, *Orlando furioso* (1516), Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.

ARIOSTO Ludovico, 2021, *Satire* (1534), Torino, Einaudi.

ARRIGHI Cletto, 2003, *La canaglia felice* (1885), Cologno Monzese, Lampi di Stampa.

ARRIGHI Cletto, 2009, *Nanà a Milano* (1880), Milano, Modern Publishing House.

ARRIGHI Cletto, 2016, *Il ventre di Milano. Fisiologia della capitale morale* (1881), Milano, Ledizioni.

BALZAC Honoré de, 1976a, *Eugénie Grandet* (1834), dans *La Comédie humaine*, Tome III, éd. P.-G. Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

BALZAC Honoré de, 1976b, *Le Père Goriot* (1835), dans *La Comédie humaine*, Tome III, éd. P.-G. Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

BALZAC Honoré de, 1977a, *L'Envers de l'histoire contemporaine* (1848), dans *La Comédie humaine*, Tome VII, éd. P.-G. Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

BALZAC Honoré de, 1977b, *La Cousine Bette* (1846), dans *La Comédie humaine*, Tome VII, éd. P.-G. Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

BALZAC Honoré de, 1977c, *Les Illusions perdues* (1837-1843), dans *La Comédie humaine*, Tome V, éd. P.-G. Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

BALZAC Honoré de, 1977d, *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838), dans *La Comédie humaine*, Tome VI, éd. P.-G. Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

BALZAC Honoré de, 1979b, *La Peau de chagrin* (1831), dans *La Comédie humaine*, Tome X, éd. P.-G. Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

BARRILI Anton Giulio, 1910, *Il ritratto del diavolo* (1882), Milano, Treves.

BARRILI Anton Giulio, 2010, *L'undecimo comandamento* (1882), Firenze, Nabu Press.

BISTICCI Vespasiano da, 1859, *Vite di uomini illustri del secolo XV* (1452), Firenze, Barbera, Bianchi e Comp.

CAMUS Jean-Pierre, 1625, *La Pieuse Jullie. Histoire parisienne*, Lyon, Martin Lesnier.

CAPUANA Luigi, 1922, *Profumo* (1880), Milano, Treves.

CAPUANA Luigi, 1996, *Giacinta* (1879), Milano, Mondadori.

CHATEAUBRIAND François-René de, 2005, *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811), Paris, Gallimard, « Folio classique ».

CHRÉTIEN de Troyes, 1994, *Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette* (1176-1181), dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

CHRÉTIEN de Troyes, 1994, *Perceval ou Le Conte du Graal* (1181), dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

D'ANNUNZIO Gabriele, 1998, *Prose di romanzi*, I e II, ed. a cura di A. Andreoli e di E. Raimondi, Milano, Mondadori.

D'ANNUNZIO Gabriele, 2016, *Il piacere* (1889), Milano, Mondadori.

D'ANNUNZIO Gabriele, 2020, *L'innocente* (1892), Milano, Mondadori.

DAUDET Alphonse, 1911, *La Belle-Nivernaise : histoire d'un vieux bateau et de son équipage* (1886), Paris, Flammarion.

DAUDET Alphonse, 1990a, *Jack* (1865), dans *Œuvres*, Tome II, éd. R. Ripoll, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

DAUDET Alphonse, 1990b, *Numa Roumestan* (1881), dans *Œuvres*, Tome III, éd. R. Ripoll, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

DAUDET Alphonse, 1990c, *Sapho* (1884), dans *Œuvres*, Tome III, éd. R. Ripoll, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

DELEDDA Grazia, 1995, *Romanzi sardi*, ed. a cura di V. Spinazzola, Milano, Mondadori.

DELEDDA Grazia, 1997, *Romanzi e novelle*, ed. a cura di N. Sapegno, Milano, Mondadori.

DELEDDA Grazia, 2018, *Canne al vento* (1913), Milano, Mondadori.

DUJARDIN Édouard, 2019, *Les lauriers sont coupés* (1887), Paris, Flammarion.

FLAUBERT Gustave, 2013a, *Madame Bovary* (1857), dans *Œuvres complètes*, Tome III, éd. C. Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

FLAUBERT Gustave, 2013b, *Salammbô* (1862), dans *Œuvres complètes*, Tome III, éd. C. Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

FLAUBERT Gustave, 1973-2007, *Correspondance*, Tomes I à V, éd. J. Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

FLAUBERT Gustave, 2021, *L'Éducation sentimentale* (1869), dans *Œuvres complètes*, Tome IV, éd. G. Séginger, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

FOGAZZARO Antonio, 1879, *Miranda*, Torino, Casanova, en ligne.

FOGAZZARO Antonio, 1932, *Leila* (1910), Milano, Mondadori.

FRANCE Marie de, 1966, *Lais de Marie de France* (1160-1180), éd. J. Rychner, Paris, Honoré Champion.

GONCOURT Jules et Edmond de, 1882, *Madame Gervaisais*, Paris, Gallimard, « Folio classique ».

GONCOURT Jules et Edmond de, 1887, *Journal des Goncourt*, Paris, Charpentier.

GONCOURT Edmond de, 2012, *Les frères Zemganno* (1879), dans *Œuvres complètes*, Tome IX, éd. A. Montandon, Paris, Honoré Champion.

GONCOURT Jules et Edmond de, 2017, *Germinie Lacerteux* (1865), Paris, Flammarion.

GROSSI Tommaso, 1834, *Marco Visconti*, en ligne.

GUERRAZZI Francesco Domenico, 2019, *L'assedio di Firenze* (1836), Sydney, Wentworth Press.

HUGO Victor, 2002, *L'Homme qui rit* (1869), Paris, Gallimard, « Folio classique ».

HUGO Victor, 2018, *Les Misérables* (1862), éd. H. Scepi, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

JOYCE James, 1995, *Ulysse* (1922), dans *Œuvres*, Tome II, éd. J. Aubert, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

LAFAYETTE Madame de, 1980, *La Princesse de Clèves* (1678), Paris, Imprimerie nationale.

LA FONTAINE Jean de, 2015, *Fables* (1668), Paris, Gallimard.

LOTI Pierre, 1891, *Le Livre de la pitié et de la mort*, Paris, Calmann-Lévy.

LOTI Pierre, 1997, *Pêcheur d'Islande*, Paris, Flammarion.

MANZONI Alessandro, 2002a, *Fermo e Lucia* (1821-1823), ed. a cura di S. Silvano Nigro, Milano, Mondadori.

MANZONI Alessandro, 2002b, *I Promessi Sposi* (1825-1827 et 1840-1842), I et II, Milano, Mondadori.

MARESCHAL André, 1627, *La Chrysolite ou Le Secret des romans*, Paris, Nicolas et Jean de la Coste.

MAUPASSANT Guy de, 1974, *Contes et nouvelles*, Tome I, éd. L. Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

Maupassant Guy de, 1987, *Romans*, éd. L. Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

NIEVO Ippolito, 1988, *Le confessioni d'un italiano* (1867), Milano, Mondadori.

PERGAUD Louis, 1912, *La Guerre des boutons*, Paris, Gallimard, « Folio ».

PRATESI Mario, 1962, *Il mondo di Dolcetta* (1895), Bologna, Cappelli.

PRATESI Mario, 1965, *L'eredità* (1889), Milano, Bompiani.

PRÉVOST (Abbé), 1978, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1731), dans *Œuvres*, éd. J. Sgard, Grenoble, P. U. de Grenoble.

RABELAIS François, 1994a, *Gargantua* (1542), dans *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

RABELAIS François, 1994b, *Pantagruel* (1542), dans *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

ROUSSEAU Jean-Jacques, 1961, *Julie ou la nouvelle Héloïse* (1761), dans *Œuvres complètes*, Tome II, éd. B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

SERAO Matilde, 2012, *Il ventre di Napoli* (1884), Milano, Rizzoli.

STAËL Madame de, 2017, *Corinne ou L'Italie* (1807), dans *Œuvres*, éd. C. Seth, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

STENDHAL, 1948, *La Chartreuse de Parme* (1839), dans *Romans et nouvelles*, Tome II, éd. H. Martineau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

STENDHAL, 2005, *Le Rouge et le Noir* (1830), dans *Œuvres romanesques complètes*, Tome I, éd. Y. Ansel et Ph. Berthier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

TARDIEU Jean, 2003, « Une voix sans personne. Poèmes à jouer et à ne pas jouer », dans *Œuvres*, éd. J.-Y. Debreuille, Paris, Gallimard, « Quarto », p. 510-517.

TASSO Torquato, 2009, *La Gerusalemme liberata* (1581), Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.

VILLANI Matteo, 1995, *Cronica* (1363), I et II, ed. a cura di G. Porta, Milano, Fondazione Pietro Bembo, e Parma, Guanda.

3 Études

ABEILLÉ Anne et GODARD Danièle (dir.), 2021, *Grande grammaire du français*, Arles, Actes Sud, et Paris, Imprimerie Nationale.

ADAM Jean-Michel, 1984, *Le Récit*, Paris, Puf, « Que sais-je ? ».

ADAM Jean-Michel, 1997, *Le Style dans la langue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé.

ADAM Jean-Michel, 2012, *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan.

- ADAM Jean-Michel et PETITJEAN André, 1989, *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan.
- ADAM Jean-Michel et PHILIPPE Gilles, 2015, « Continuité et textualité », dans J.-M. Adam (dir.), *Faire texte. Frontières textuelles et opérations de textualisation*, Besançon, P. U. de Franche-Comté, p. 35-80.
- AGOSTI Stefano, 1989, « Per una semiologia della voce narrativa nei "Promessi sposi" », dans Stefano Agosti, *Enunciazione e racconto. Per una semiologia della voce narrativa*, Bologna, Il Mulino, p. 107-153.
- ALFIERI Gabriella, 1980, « Innessi fraseologici siciliani ne *I Malavoglia* », *Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, XIV, p. 221-296.
- ALFIERI Gabriella, 1983, *Lettera e figura nella scrittura de "I Malavoglia"*, Firenze, Accademia della Crusca.
- ALFIERI Gabriella, 2006, « "Coi loro occhi e colle loro parole". Verga traduttore e interprete della parlata siciliana », *Contributi di filologia dell' Italia mediana*, XX, p. 205-290.
- ALFIERI Gabriella, 2010, « Verso un parlato nazionale-unitario: l'italiano etnificato di Verga come modello sociolinguistico », *Annali della Fondazione Verga*, III, p. 7-11 et p. 21-30.
- ALFIERI Gabriella, 2011, « Verga traduttore e interprete del parlato e della parlata siciliana », dans Gabriella Alfieri, *Le nuove forme del dialetto*, Padova, Unipress, p. 147-156.
- ALFIERI Gabriella, 2016, *Verga*, Roma e Salerno, Sestante.
- ALLARD Jacques, 1978, *Zola, le chiffre du texte*, Grenoble, P. U. de Grenoble.
- AMBROSINI Riccardo, 1977, « Proposte di critica linguistica. La dialettalità nel Verga », *Linguistica e letteratura*, II, p. 16-17.
- ANGLANI Bartolo, 2004, « Con gli occhi della mente. Verga tra Zola e Flaubert », *Studi francesi*, XLVIII, 1, p. 33-53.
- ANSCOMBRE Jean-Claude, 1994, « Proverbes et formes proverbiales : valeur évidentielle et argumentative », *Langue française*, 102, p. 95-107.
- ARRIGHI Paul, 1937, *Le Vérisme dans la prose narrative italienne*, Paris, Boivin.
- ARTYUSHKINA Olga, 2013, « Le discours indirect libre dans le continuum des formes du discours rapporté en russe : pour une approche énonciative et pragmatique du phénomène », *Revue des études slaves*, LXXXIV, 1-2, p. 43-55.
- ASCOLI Graziadio Isaia, 2008, *Scritti sulla questione della lingua*, Torino, Einaudi.
- ASOR ROSA Alberto, 1995, « *I Malavoglia* », *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi, p. 733-877.
- ASOR ROSA Alberto, 2013, *Breve storia della letteratura italiana*, II, Torino, Einaudi.

AUERBACH Erich, 1946, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. ital. A. Romagnoli et H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 2000.

AUERBACH Erich, 1929, *Studi su Dante*, trad. ital. M. L. De Pieri Bonino et D. Della Terza, Milano, Feltrinelli, 2017.

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, 1992, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'information grammaticale*, 110, p. 38-42.

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, 1995a, *Ces mots qui ne vont pas de soi*, Paris, Larousse, rééd. Limoges, Lambert-Lucas, 2015.

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, 1995b, « Méta-énonciation et (dé)figement : le préfabriqué et l'imprévu du dire », *Cahiers du français contemporain*, 2, p. 17-39.

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, 1997, « Modalisation autonymique et discours autre : quelques remarques », *Modèles linguistiques*, XVIII, 1, p. 33-51.

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, 2001, « Le discours rapporté », dans R. Thomasson (dir.), *Une langue : le français*, Paris, Hachette, p. 192-201.

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, 2004, « La représentation du discours autre : un champ multiplement hétérogène », dans J. M. Lopez Muñoz, S. Marnette et L. Rosier (dir.), *Le discours rapporté dans tous ses états*, Paris, L'Harmattan, p. 35-53.

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, 2020, *La représentation du discours autre : principes pour une description*, Berlin, De Gruyter.

AZZOLINI Paola, 1984, « Un idillio naturalista: "Profumo" di Luigi Capuana », *Lettere Italiane*, XXXVI, 3, p. 319-338.

AZZOPARDI Sophie et BRES Jacques, 2011, « Temps verbal et énonciation. Le conditionnel et le futur en français : l'un est dialogique, l'autre pas (souvent) », *Cahiers de praxématique*, 106, en ligne.

BACCHERETTI Elisabetta, 2002, « "Ciarle letterarie". Da Manzoni a Fauriel, da Verga a Capuana », dans Gino Tellini (a cura di), *Scrivere lettere. Tipologie epistolari dell'Ottocento italiano*, Roma, Bulzoni, p. 209-237.

BACH Svend, 1973, « Lo stile indiretto libero nel *Piacere* di Gabriele D'Annunzio », *Studi di grammatica italiana*, II, p. 155-189.

BACI POP Alina, 2008, *Il discorso indiretto libero da Charles Bally a Giulio Herzeg*, Editura Universitaria Craiova, en ligne.

BAKHTINE Mikhaïl, 1938, *Esthétique de la création verbale*, trad. fr. A. Aucouturier, Paris, Gallimard, 1984.

BALDI Guido, 1980, « Società antagonista e valori nei *Malavoglia* », dans Guido Baldi, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori.

BALLY Charles, 1909, *Traité de stylistique*, Heidelberg, Carl Winter.

BALLY Charles, 1912, « Le style indirect libre en français moderne », *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, IV, 10, p. 549-556 et IV, 11, p. 597-606.

BALLY Charles, 1913, *Le Langage et la vie*, Genève, Atar.

BALLY Charles, 1914, « Figures de pensée et formes linguistiques », *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, VI, 7, p. 405-422 et VI, 8-9, p. 456-470.

BALLY Charles, 1920, « Impressionnisme et grammaire », dans *Mélanges d'histoire littéraire et de philosophie offerts à M. Bernard Bouvier*, Genève, Sonor, p. 261-279.

BALLY Charles, 1922, « La pensée et la langue », *Bulletin de la société de linguistique de Paris*, XXIII, 2, p. 693-701.

BALLY Charles, 1932, *Linguistique générale et linguistique française*, Paris, Ernest Leroux.

BALLY Charles, 1942, « Syntaxe de la modalité explicite », *Cahiers Ferdinand de Saussure*, III, p. 3-13.

BALLY Charles, 2007, *Sur la stylistique. Articles et conférences*, éd. par Étienne Karabétian, Paris, Eurédit.

BANFIELD Ann, 1982, *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, trad. fr. par Cyril Veken, Paris, Seuil, 1995.

BÀRBERI Squarotti Giorgio, 1965, *Teoria e prova dello stile del Manzoni*, Milano, Silva Editore.

BÀRBERI Squarotti Giorgio, 1982, *Giovanni Verga. Le finzioni dietro il verismo*, Palermo, Flaccovio.

BÀRBERI Squarotti Giorgio, 2001, « La composizione metafisica nello stile dei "Promessi sposi" », dans G. Baldi, S. Giusso, M. Razetti et G. Zaccaria (a cura di), *Dal testo alla storia. Dalla storia al testo. III, 1a, Dal neoclassicismo al verismo*, Milano, Mondadori.

BARONI Raphaël, 2007, *La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil.

BARONI Raphaël, 2009, *L'œuvre du temps : poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil.

BARONI Raphaël, 2017, *Les rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine Érudition.

BARTHES Roland, 1982, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, « Points ».

BECCARIA Gian Luigi, 2004, *Dizionario di linguistica*, Torino, Einaudi.

BECKER Colette, 1994, *Émile Zola. L'Assommoir*, Paris, Puf.

BENVENISTE Émile, 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.

BENVENISTE Émile, 1970, « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, 17, p. 12-18.

BENVENISTE Émile, 1974, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard.

BERNARD Claude, 1982, « À propos de *La Peau de chagrin* d'Honoré de Balzac : comment le sens vient au texte », *Nineteenth-Century French Studies*, X, 3-4, p. 244-267.

BERTACCHINI Renato, 1959, « Per una lettura de "L'eredità" di Pratesi », *Lettere italiane*, XI, 4, en ligne.

BIAZZO Curry Corrada, 1992, « Illusione del dialetto e ambivalenza semantica nei *Malavoglia* », *Quaderni d'italianistica*, XIII, 1, p. 27-42.

BIRAUD Michèle et MELLET Sylvie, 2000, « Les faits d'hétérogénéité énonciative dans les textes grecs et latins de l'Antiquité », dans S. Mellet et M. Vuillaume (dir.), *Le style indirect libre et ses contextes*, Leyde, Brill, p. 9-48.

BISMUT Roger, 1984, « Le narrateur dans *Germinie Lacerteux* », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, XXXVI, p. 21-33.

BLAZINA Sergio, 1989, *La mano invisibile: poetica e procedimenti narrativi del romanzo verghiano*, Torino, Tirrenia stampatori, "L'Avventura letteraria".

BONNEFIS Philippe et REBOUL Pierre, 1981, *La Description : Nodier, Sue, Flaubert, Hugo, Verne, Zola, Alexis, Fénéon* (2^e éd), Villeneuve-d'Ascq, P. U. du Septentrion.

BORDAS Éric, 2003, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, P. U. du Mirail.

BORDAS Éric, 2007, « Le discours indirect en subordonnées complétives juxtaposées dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand (1811) », *L'information grammaticale*, 112, p. 23-31.

BORDERIE Régine, 2001, « Le corps de la philosophie : *La Peau de chagrin* », *L'Année balzacienne*, II, 1, p. 199-219.

BORGESE Maria, 1935, « Lettere inedite di Giovanni Verga raccolte e annotate », *Occidente*, IV, 10-11, p. 7-22.

BRES Jacques, 2018, « Discours indirect libre et temps verbal », dans H. Barthelmebs-Raguin, G. Komur-Thilloy, J. M. Lopez Muñoz, S. Marnette et L. Rosier (dir.), *Le Discours rapporté. Temporalité, histoire, mémoire et patrimoine discursif*, Paris, Classiques Garnier, p. 59-76.

BRIOSI Sandro, 1969, « Sullo stile del Verga », *Lettere italiane*, XXI, 2, p. 203-206.

BRIX Michel, 2006, « Stendhal, Balzac et la question du style indirect libre », dans M. Rose Corredor, L. Dumasy et Ch. Massol (dir.), *Stendhal, Balzac, Dumas : un récit romantique*, Toulouse, P. U. du Mirail, p. 149-161.

BRONZINI Giovanni Battista, 1975, « Componente siciliana e popolare in Verga », *Lares*, XLI, 3-4, p. 267-275.

BRONZINI Giovanni Battista, 1982, « Proverbi, discorso e gesto proverbiale nei "Malavoglia" », dans *I Malavoglia, Atti del Congresso internazionale di Studi*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, p. 637-684.

BRUNEAU Charles, 1972, *Histoire de la langue française*, XIII, 2, Paris, Armand Colin.

BRUNET Étienne, 2016, « La phrase de Zola », *Texto!*, en ligne.

BRUNETIÈRE Ferdinand, 1883, « Le naturalisme français. Étude sur Gustave Flaubert », dans F. Brunetière, *Le roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lévy.

BRUÑA CUEVAS Manuel, 1988, « Le style indirect libre chez Marie de France », *Revue de linguistique romane*, LII, p. 421-446.

BRUÑA CUEVAS Manuel, 1989, « Changer l'appellation "style indirect libre" ? », *Romania*, CX, 437-438, p. 1-39.

BUCKLE Julie Jean, 1982, *Structures narratives de La Terre de Zola et d'I Malavoglia de Verga : étude comparée*, thèse de l'Université McMaster, en ligne.

BÜHLER Karl, 1934, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena, Fischer.

BURGIO Ignazio, 2014, *Il verismo svelato*, Catania, Ignazio Burgio Editore.

CALARESU Emilia, 2004, *Testuali parole. La dimensione pragmatica e testuale del discorso riportato*, Milano, Franco Angeli.

CALARESU Emilia, 2018, « Soggetto e referenza: il problema della sinonimia co- e contestuale nell'indicazione esplicita del soggetto », dans E. Calaresu e S. Dal Negro (a cura di), *Attorno al soggetto. Percorsi di riflessione tra prassi didattiche, libri di testo e teoria*, VI, p. 39-64.

CALARESU Emilia, 2022, *La dialogicità nei testi scritti. Tracce e segnali dell'interazione tra autore e lettore*, Pisa, Pacini.

CANE Eleonora, 1969, *Il discorso indiretto libero nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Silva.

CARDINALETTI Anna, 2001, *Grande grammatica italiana di consultazione. Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*, III, Bologna, Il Mulino, p. 429-470.

CAVELL Richard A., 1986, *Sub Voce: Voice and the Poetics of Indirection in Flaubert, George Eliot and Verga*, PhD, online.

CECCHI Emilio e SAPEGNO Natalino, 1987-1988, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti.

CENINI Carlo, 2020, *Nel nome dei Malavoglia: onomastica verghiana*, Padova, CLEUP.

CERQUIGLINI Bernard, 1981, *La Parole médiévale. Discours, syntaxe, texte*, Paris, Minuit, « Propositions ».

CERQUIGLINI Bernard, 1984, « Le style indirect libre et la modernité », *Langages*, 73, p. 7-16.

CERVONI Jean, 1987, *L'Énonciation*, Paris, Puf.

CHAROLLES Michel, 2002, *La référence et les expressions référentielles en français*, Paris, Ophrys.

CHEVREL Yves, 1982, *Le Naturalisme. Étude d'un mouvement littéraire international*, Paris, Puf.

CHEVREL Yves, D'HULST Lieven et LOMBEZ Christine (dir.), 2012, *Histoire des traductions en langue française – XIX^e siècle (1815-1914)*, Lagrasse, Verdier.

CICCIA Carmelo, 1967, *Il mondo popolare di Giovanni Verga*, Milano, Gastaldi.

CIGADA Sergio e VERNA Marisa (a cura di), 2006, *Simbolismo e naturalismo: un confronto*, Milano, Vita e Pensiero.

CIMAGLIA Riccardo, 2013, « Relative indirette libere e causali indirette libere nella narrativa italiana ottocentesca: due subordinate per l'eclissi del narratore », *Revue romane. Langue et littérature. International Journal of Romance Languages and Literatures*, XLVIII, 2, p. 221-253.

COHN Dorrit, 1978, *La transparence intérieure*, trad. fr. A. Bony, Paris, Seuil, 1981.

COHN Dorrit, 1999, *Le propre de la fiction*, trad. fr. Cl. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2001.

COLETTI Vittorio, 1993, *Storia dell'italiano letterario*, Torino, Einaudi.

COMBETTES Bernard, 1989, « Discours rapporté et énonciation : trois approches différentes », *Pratiques*, LXIV, *Paroles de personnages*, p. 111-122.

CORTLEVEN Willem et CHRISTIAN Angelet, 1971, *Étude du style indirect libre dans La Débâcle d'Émile Zola*, Licentiat-scriptie, romaanse filologie.

CROCI Giovanni, 1980, *Giovanni Verga. Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Tigre reale*, Milano, Mondadori.

CULIOLI Antoine, 1974, « À propos des énoncés exclamatifs », *Langue française*, 22, p. 6-15.

D'ACHILLE Paolo, 1990, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, Roma, Bonacci.

DAMOUR Jean-Pierre et DAMOUR Annie-Claude, 1989 [1985], *L.-F. Céline. Voyage au bout de la nuit*, Paris, Puf.

DANESI BENDONI Anna, 1980, « Grammaticalizzazione del discorso indiretto libero nei Malavoglia », *Studi di grammatica italiana*, IX, p. 253-271.

DARDANO Maurizio e TRIFONE Pietro, 1997, *La nuova grammatica della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli.

DAUNAY Bertrand, 2004, « Apprentissage du discours indirect libre et écriture d'invention. Pratiques : linguistique, littérature, didactique », dans *Polyphonie*, Centre de recherche sur les médiations (Crem), Université de Lorraine, p. 213-248.

DAVOINE Jean-Pierre, 1970, « Le pronom, sujet disjoint dans les discours indirects libres de Zola », *Le Français moderne*, XXXVIII, p. 447-451.

DEBENEDETTI Giacomo, 1976, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti.

DELAIR Hortense, 2021, *L'écriture en derniers lieux. Le processus de finition dans les épreuves typographiques des Rougon-Macquart d'Émile Zola*, thèse de doctorat de l'Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, disp. en ligne.

DELPEYROUX Marie-Françoise, 2001, « Roman, rhétorique et éloquence chez Madame de Staël, de *Delphine* à *Corinne* », *Romantisme*, 113, p. 11-27.

DELVAU Alfred, 1866, *Dictionnaire de la langue verte*, Paris, Dentu, disp. en ligne.

DE MATTIA-VIVIÈS Monique, 2006, *Le Discours indirect libre au risque de la grammaire : le cas de l'anglais*, Aix-en-Provence, P. U. de Provence.

DE MATTIA-VIVIÈS Monique, 2003, « Discours indirect libre et effet effet de discours indirect libre : essai de formalisation énonciative », *Bulletin de la Société de stylistique anglaise*, numéro spécial, p. 107-142.

DE SANCTIS Francesco, 1963, *Saggi critici*, III, L. Russo (a cura di), Roma e Bari, Laterza.

DE SANCTIS Francesco, 2006, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.

DE SANCTIS Francesco, 2013, *Studio sopra Emilio Zola e L'Assommoir* (1879), Napoli, West Indian.

DESBOIS-IENTILE Adeline, 2019, « Le discours indirect libre chez Rabelais : problèmes de syntaxe », *Verbum*, XLI, 1, p. 35-48.

DEVOTO Giacomo, 1962, « I piani del racconto in due capitoli dei *Malavoglia* » (1954), dans *Nuovi studi di stilistica*, Napoli, Le Monnier, p. 202-214.

DÍAZ CORNIDE Martine, 2012, « L'effort vers la ressemblance : la dualité héréditaire dans *Le Docteur Pascal* d'Émile Zola », *Thélème*, 27, p. 147-160.

DUBOIS Jacques, 1973, *L'Assommoir de Zola*, Paris, Larousse.

DUBOIS Jean, MATHÉE Giacomo, GUESPIN LOUIS, MARCELLESI Christiane, MARCELLESI Jean-Baptiste et MÉVEL Jean-Pierre (dir.), 1973, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse.

DUCHAN Judith F., BRUDER Gail A., and HEWITT Lynne E. (Eds.), 1995, *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*, Hillsdale (NJ), Lawrence Erlbaum.

DUCROT Oswald, 1984, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit.

DUFOUR Philippe, 2004, *La Pensée romanesque du langage*, Paris, Seuil.

DURRER Sylvie, 1999, *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Nathan.

DUVAL Suzanne, 2016, « Le discours indirect libre trois cents ans avant sa naissance », dans G. Philippe et J. Zufferey (dir.), *Marges et contraintes du discours indirect libre, Fabula, Les colloques*, en ligne.

DUVAL Suzanne, 2018, *Le discours indirect libre comme patron de la prose fictionnelle de la première modernité (XVII^e-XVIII^e siècles)*, en ligne.

ECKART Regine, 2015, *The Semantics of Free Indirect Discourse*, Leyde, Brill.

EGGER Victor, 1881, *La parole intérieure : essai de psychologie descriptive*, Paris, Ballière.

FAVA Guzzetta Lia, 1997, *Verga tra Manzoni e Flaubert*, Roma, Studium.

FERLINI Maria Luisa, 1997, *Il romanzo italiano nell'Ottocento e nel Novecento*, Milano, Edizioni Bignami.

FIORENTINO Giuliana, 1999, *Relativa debole. Sintassi, uso, storia in italiano*, Milano, Franco Angeli.

FIORENTINO Giuliana, 2007, « Relative "pragmatiche" in italiano », dans F. Venier (a cura di), *Relative e pseudorelative tra grammatica e testo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, p. 53-71.

FLOIRAT Alexandra, 2000, « Quel discours indirect libre au XVI^e siècle ? », *Linx*, XLIII, en ligne.

FLOQUET Florence, 2019, « Monologue intérieur et discours rapporté : une union problématique ? », dans *E-rea, Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, en ligne.

FLUDERNIK Monika, 1993a, « Naratology in Context », *Poetics Today*, XIV, 4, p. 729-761.

FLUDERNIK Monika, 1993b, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*, London and New York, Routledge.

FLUDERNIK Monika, 1996, *Towards a "Natural" Narratology*, London and New York, Routledge.

FOURNIER-FINOCCHIARO Laura, 2019, « Les multiples vies de *Tigre reale*, entre l'Italie et la France (Verga, Lermina, Pastrone) », *Transalpina*, XXII, p. 73-88 (disp. en ligne).

FOURNIER-FINOCCHIARO Laura et LONGO Giorgio, 2019, « Introduction », *Transalpina*, XXII, p. 9-16 (disp. en ligne).

FRANCE Anatole, 1929, *La Vie littéraire* (1921), I, Paris, Calmann-Lévy, p. 225-238.

FRANÇOIS-GEIGER Denise, 1975, « La littérature en argot et l'argot dans la littérature », *Communication et langages*, XXVII, p. 5-27.

FRANGEŠ Ivo, 1956, « Su un aspetto dello stile di G. Verga (Il dialogo interiore) (1953) », *Studia Romantia*, I, p. 3-44.

- GADET Françoise, 2006, *La Variation sociale en français*, 2^e éd., Paris, Ophrys.
- GAITET Pascale, 1987, *Popular Language in the Literary Text: Zola, Céline, Queneau*, Princeton, Susanne Nash.
- GARDES-TAMINE Joëlle, 2012, *La Grammaire*, Paris, Armand Colin.
- GENETTE Gérard, 1966, *Figures I*, Paris, Seuil.
- GENETTE Gérard, 1972, *Figures III*, Paris, Seuil.
- GHIDETTI Enrico, 1999, « Realismo, naturalismo, verismo, psicologismo. Capuana, Verga, De Roberto », dans *Storia della letteratura italiana*, VIII, p. 389-488.
- GINSBORG Paul, 2006, *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi*, Torino, Einaudi.
- GINSBURG Michal P., 1978, *Free Indirect Discourse: Theme and Narrative Voice in Flaubert, George Eliot, and Verga*, Yale, PhD, online.
- GINSBURG Michal P., 1982, « Free Indirect Discourse. A Reconsideration », *Language and Style*, 15, 2, p. 133-149.
- GIOVANNETTI Paolo, 2012, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci.
- GIRAUD Frédérique, 2013, « Quand Zola mène l'enquête : le terrain comme caution scientifique », *Ethnologie française*, XLIII, p. 147-153.
- GIUFFRIDA Milena, 2014, « Nella biblioteca di Verga: suggestioni e modelli », *Annali della Fondazione Verga*, VII (n.s.), p. 125-134.
- GOLLUT Jean-Daniel et ZUFFEREY Joël, 2018, *Le statut énonciatif des unités dites "transposées" en discours indirect libre*, 6^e Congrès Mondial de Linguistique Française en ligne.
- GOLLUT Jean-Daniel et ZUFFEREY Joël, 2019a, « L'indirect non régi chez Prévoist : un ancêtre du discours indirect libre ? », *Verbum* XLI/1, p. 127-143.
- GOLLUT Jean-Daniel et ZUFFEREY Joël, 2019b, « La désignation de l'énonciateur dans le discours indirect libre », *Marges et contraintes du discours indirect libre, Fabula/Les colloques* (en ligne).
- GOLLUT Jean-Daniel et ZUFFEREY Joël, 2021, *La Parole stylisée. Étude énonciative du discours indirect libre*, Limoges, Lambert-Lucas.
- GOLLUT Jean-Daniel et ZUFFEREY Joël, 2022, « Syntaxe et énonciation : l'insertion du discours indirect libre dans la phrase », dans J. Zufferey et T. Mettraux (dir.), *La Dis/continuité textuelle, Fabula, Les colloques*, en ligne.
- GOTHOT-MERSCH Claudine, 1971, « Le point de vue dans *Madame Bovary* », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, XXIII, p. 243-259.
- GOTHOT-MERSCH Claudine, 1983, *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, « Points ».
- GOTHOT-MERSCH Claudine, 1984, « Sur le narrateur chez Flaubert », *Nineteenth-Century French Studies*, XII, 3, p. 344-365.

GRAD Anton, 1965, « Remarques sur le style indirect libre en ancien français », *Linguistica*, VII, 1, p. 3-27.

GROBE Edwin Paul, 1971, « Narrative Technique in *L'Assommoir* », *L'Esprit créateur*, XI, 4, p. 56-66.

GROSSI Ginevra, 2015, « Tradurre l'argot dell'*Assommoir*: le strategie traduttive di Luigi Galeazzo Tenconi (BUR, 1964) e Luisa Collodi (Newton Company, 1995) a confronto », *Argotica*, I, 4, p. 157-168, en ligne.

GUIDOTTI Mario, 1983, *Il romanzo toscano e Mario Pratesi*, Napoli, Vallecchi.

GUILLOT Céline, 2009, « Écrit médiéval et traces d'oralité : l'exemple de l'adverbe *or(e)* », dans E. Havu, J. Härmä, M. Helkkula-Lukkarinen, M. Larjajaara et U. Tuomarla (dir.), *La langue en contexte. Actes du colloque Représentations du sens linguistique IV, Helsinki 28-30 mai 2008*, Société néophilologique, p. 267-281.

GUILLOT Céline, HEIDEN Serge et PRÉVOST Sophie (dir.), 2006, *À la quête du sens*, Paris, ENS Éditions.

GÜNTHER Werner, 1928, „Probleme der Rededarstellung“, *Die Neueren Sprachen*, Suppl., XIII, Marbourg.

GUYOT Alain et LE HUENEN Roland, 2006, *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem : l'invention du voyage romantique*, Paris, P. U. Paris-Sorbonne.

HAMBURGER Käte, 1957, *Logique des genres littéraires*, trad. fr. par P. Cadiot, Paris, Seuil, 1986.

HAMON Philippe, 1996, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette.

HEMPEL Wido, 1959, *Giovanni Vergas Roman „I Malavoglia“ und die Wiederholung als erzählerisches Kunstmittel*, Cologne et Graz, Böhlau Verlag.

HERCZEG Giulio, 1954, « Stile nominale nella prosa italiana contemporanea », *Acta Linguistica Hungarica*, IV, p. 171-192.

HERCZEG Giulio, 1963, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Napoli, Sansoni.

HERCZEG Giulio, 1973, « La struttura della frase di Grazia Deledda », *Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae*, XXIII, 1-2, p. 201-226.

HERCZEG Giulio, 1975, « Studi di sintassi ariostesca », *Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 25, 1/2, p. 81-117 (en ligne).

HERSCHBERG-PIERROT Anne, 1993, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin.

JAUBERT Anna, 2000, « Le discours indirect libre. Dire et montrer : approche pragmatique », dans S. Mellet et M. Vuillaume (dir.), *Le Style indirect libre et ses contextes*, Leyden, Brill, p. 49-69.

JAUBERT Anna, 2019, « Le discours indirect libre dans la première modernité. Le pouvoir modalisateur d'une énonciation douteuse », *Verbum*, XLI, 1, p. 15-34.

JOYCE Wendy and MAHLER SCHÄCTER Elizabeth, 1977, « Giovanni Verga and Émile Zola: a Question of Influence », *Journal of European Studies*, VII, p. 266-277 (en ligne).

KALEPKY Theodor, 1899, „Zur französischen Syntax: VII. Mischung indirekter und direkter Rede (Tobler) oder V.R. VIII. Präsentische oder präteritische Zeitausdrücke?“, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXIII, p. 491-513.

KALEPKY Theodor, 1900, „Zu Ztschr. XXIV, p. 130ss“, *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXIV, 2, p. 461-464.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 2001, *Les Actes de langage dans le discours*, Paris, Nathan.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 2009, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage* (1980), Paris, Armand Colin.

KINOSHITA Tadataka, 2006, « Discours rapporté, focalisation et effet de transfert du point de vue », *Journal of the Faculty of Letters*, XLVI, p. 51-91.

KULLAM Dorothea, 1992, „Zur Wiedergabe des Style indirect libre durch die deutschen Übersetzer von Madame Bovary“, dans H. Kittel (Hrsg.), *Geschichte, System, Literarische Übersetzung / Histories, Systems, Literary Translations*, Berlin, Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsfor-schung, p. 323-333.

KULLAM Dorothea, 1995a, „Beobachtungen zum Style indirect libre in den Romanen Madame Bovary und L'Assommoir sowie zu seiner“, dans S. Marnette (Ed.), *Speech and Thought Presentation in French: Concept and Strategies*, Amsterdam, Benjamins, p. 226-239.

KULLAM Dorothea, 1995b, „Versuch einer Systematik des Style indirect libre (mit französischen, italienischen und deutschen Beispielen)“, dans Dorothea Kullmann (Hrsg.), *Erlebte Rede und impressionistischer Stil. Europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen*, Göttingen, Wallstein Verlag, p. 309-323.

LE GOFFIC Pierre, 1993, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette.

LE GOFFIC Pierre, 2019, *Grammaire de la subordination en français*, Paris, Ophrys.

LEDUC-ADINE Jean-Pierre, 1997, *L'Assommoir d'Émile Zola*, Paris, Gallimard.

LÉONARD Martine, 1974, « L'Assommoir, langue de l'"autre" », *Études fran-çaises*, X, 1, p. 41-60.

LEONE Fulvio, 2006, *La lingua dei Malavoglia rivisitata*, Roma, Carocci.

LEPSCHY Anna Laura, 1985, « I discorsi della *Gerusalemme liberata* », *Lettere Italiane*, XXXVII, 2, p. 204-219.

LERCH Eugen, 2018, « Le rendement stylistique de l'imparfait du discours (style indirect libre) (1914) », dans G. Philippe et J. Zufferey (dir.), *Le style*

indirect libre. Naissance d'une catégorie (1894-1914), Limoges, Lambert-Lucas, p. 215-260.

LERCH Gertraud, 1922, „Die uneigentlich direkte Rede“, dans V. Klemperer und E. Lerch (Hrsg.), *Idealistische Neuphilologie. Festschrift für Karl Vossler*, Heidelberg, Carl Winter, p. 107-119.

LIPS Marguerite, 1926, *Le style indirect libre*, Paris, Payot.

LOISELEUR Aurélie, 2004, « Lamartine et le "philosophe mourant". Méditations poétiques, impressions philosophiques », *Romantisme*, CXXIV, 2, p. 43-52.

LOMBARDI Maria Luisa, 1980, « Saggio di bibliografia manzoniana », *Aevum*, LIV, 3, p. 403-448.

LONGO Giorgio, 1994, « La fortune de Verga en France (1880-1910) », *Bulletin de liaison et d'information de la Société française de littérature générale et comparée*, 16, p. 65-101.

LONGO Giorgio, 1996, *L'Écrivain, ses traducteurs et ses critiques. Divulcation et fortune de l'œuvre de Verga en France*, thèse de doctorat de l'Université Paris VIII - Saint-Denis.

LONGO Giorgio, 2008, « Traduttori-imitatori: Rod, Eekhoud, Verga », *Annali della Fondazione Verga*, I (n.s.), p. 137-152.

LONGO Giorgio, 2009, « Al di là del muro: Verga e il verismo in Francia », *Annali della Fondazione Verga*, II (n.s.), p. 43-62.

LORCK Étienne, 1921, *Die erlebte Rede. Eine sprachliche Untersuchung*, Heidelberg, Carl Winter.

LORCK Étienne, 1927, „Noch einiges zur Frage der ‚erlebten Rede‘“, *Die Neuen Sprachen*, XXXV, p. 456-464.

LUCAS Prosper, 1847 et 1850, *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle*, Paris, Gallica-Hachette, 2017.

LUGLI Vittorio, 1952, *Dante e Balzac. Con altri italiani e francesi*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane.

LUMBROSO Olivier et GRENAUD-TOSTAIN Céline (dir.), 2016, *Naturalisme. Vous avez dit naturalismes ?*, Paris, PSN.

LUMBROSO Olivier, MACKE Jean-Sébastien et POTTIER Jean-Michel (dir.), 2019, *Zola et le naturalisme, en tous genres. Mélanges offerts à Alain Pagès*, Paris, PSN.

LUPERINI Romano, 1968, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana.

LUPERINI Romano, 1974, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione – natura e società, maschera e realtà nell'ultimo Verga*, Roma, Savelli.

LUPERINI Romano (a cura di), 1976, *Interpretazioni di Verga*, Roma, Savelli.

LUPERINI Romano, 1989, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Milano, Il Mulino, « Ricerca ».

LUPERINI Romano, 2001, *Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, IV, Palermo, Palumbo.

LUPERINI Romano, 2005, *Verga moderno*, Bari, Laterza.

LUPERINI Romano, 2019, *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci.

MADINI Pietro, 1929, *La scapigliatura milanese: notizie ed aneddoti*, Milano, Famiglia Medeghina.

MAGRI-MOURGUES Véronique, 2001, « Du discours sur l'autre au discours sur soi : le *Voyage en Orient* de Lamartine », dans S. Woodward (dir.), *Promenades autobiographiques*, The University of Western Ontario, p. 69-91.

MAGRI-MOURGUES Véronique (2013), « Le monologue intérieur dans *Le Rouge et le noir* de Stendhal », dans Th. Le Flanchec (dir.), *Styles, genres, auteurs*, Paris, P. U. Paris-Sorbonne, p. 151-169.

MAINGUENEAU Dominique, 1986, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas.

MAINGUENEAU Dominique, 1990, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas.

MAINGUENEAU Dominique, 1999, *Syntaxe du français*, Paris, Hachette.

MAINGUENEAU Dominique, 2000, « Instances frontières et angélisme narratif », *Langue française*, 118, p. 74-95.

MAINGUENEAU Dominique, 2007, *L'Énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette.

MAINGUENEAU Dominique, 2010, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin.

MAINGUENEAU Dominique, 2011, « Linguistique, littérature, discours littéraire », *Le Français aujourd'hui*, 174, p. 75-82.

MAINGUENEAU Dominique et PHILIPPE Gilles, 1997, *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod.

MARNETTE Sophie, 1996, « Réflexions sur le discours indirect libre en français médiéval », *Romania*, 453-454, p. 1-49.

MASIELLO Vilitio, 1970, *Verga tra ideologia e realtà*, Bari, Laterza, p. 92-106.

MASIELLO Vilitio, 1972, « La lingua del Verga tra mimesi dialettale e realismo critico », dans A. Asor Rosa (dir.), *Il caso Verga*, Milano, Palumbo Editore.

MASSERON Caroline et SCHNEDECKER Catherine, 1994, « Production des chaînes de référence et problèmes de structuration textuelle : la redénomination comme catalyseur d'une conjoncture discursive problématique », *Linx*, hors-série n° 6-2, p. 423-442, en ligne.

MATARRESE Fortunato, 1975, *Goethe e de Sanctis*, Bari, Edizioni del Centro.

MATHET Marie-Thérèse, 1998, « La parole des personnages dans l'œuvre romanesque des frères Goncourt », dans *Les frères Goncourt : Art et écriture*, Pessac, P. U. de Bordeaux (disp. en ligne).

MATTESINI Francesco, 1972, *Il decennio milanese di Mario Pratesi (1882-1892)*, Milano, Vita e Pensiero.

McHALE Brian, 2009, "Speech representation", dans P. Hühn (Ed.), *A Handbook for Narratology*, Berlin, De Gruyter, p. 434-446.

MEIZOZ Jérôme, 2001, *L'Âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz.

MELLET Sylvie et VUILLAUME Marcel (dir.), 2000, *Cahiers Chronos*, V, *Le style indirect libre et ses contextes*.

MENEGHEL Luca, 2012, « Luigi Capuana. Critico letterario del "Corriere della sera" », *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Statale di Milano*, LXV, 3 (disp. en ligne).

MENICHELLI Gian Carlo, 1960, *Bibliographie de Zola en Italie*, Napoli, Institut français de Florence.

MITTERAND Henri, 1961, « *L'Assommoir*. Étude », dans É. Zola, *Les Rougon-Macquart* II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

MITTERAND Henri, 1987, « Modèles et contre-modèles. Naissance de l'ouvrier romanesque : *L'Assommoir* », dans *Le Regard et le signe, poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, Puf, p. 209-229.

MITTERAND Henri, 1989, *Zola et le naturalisme*, Paris, Puf.

MITTERAND Henri, 2018, « Les prérequis stylistiques de la traduction littéraire : Zola », B. Donatelli et S. Guermès (dir.), *Traduire Zola, du XIX^e siècle à nos jours*, Roma, Roma Tre Press.

MONACHELLO Alessandro, 2021, « Le ritraduzioni francesi de *I Malavoglia* di Giovanni Verga », *Transalpina*, XXIV, p. 73-90 (disp. en ligne).

MORETTI Franco, 2005, *La letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi.

MORETTI Franco, 2020, *A una certa distanza. Leggere i testi letterari nel nuovo millennio*, Roma, Carocci.

MORTARA GARAVELLI Bice, 1968, « Lo stile indiretto libero in dissoluzione? », dans *Linguistica e filologia. Omaggio a B. Terracini*, Milano, Il Saggiatore, p. 133-148.

MORTARA GARAVELLI Bice, 1985, *La parola d'altri*, Palermo, Sellerio.

MORTARA GARAVELLI Bice, 1989, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani.

MORTARA GARAVELLI Bice, 1995, « II discorso riportato », dans L. Renzi, G. Salvi et A. Cardinaletti (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, III, Bologna, Il Mulino, p. 427-468.

MOTTA Daria, 2011, *La lingua fusa. La prosa di "Vita dei campi", dal parlato popolare allo scritto-narrato*, Roma, Bonanno.

MUSSIO Thomas E., 2000, "Anticommunity and Chaos: The Role of Free Indirect Discourse in Zola's *Germinal*", dans William B. Thesing (Ed.), *Caverns of Night: Coal Mines in Art, Literature, and Film*, Columbia, U. of South Carolina Press, p. 71-88.

NARDONNE Jean-Luc, 2005, *Anthologie de la littérature italienne : XIX^e et XX^e siècles*, Toulouse, P. U. du Mirail.

NENCIONI Giovanni, 1988, « La lingua dei Malavoglia », dans *La Lingua dei Malavoglia e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano, p. 7-89.

NENCIONI Giovanni, 1993, *La lingua di Manzoni. Avviamento alle prose manzoniane*, Bologna, Il Mulino, 2012.

NISS Robert Judson (1974), "Remarks on the "Style indirect Libre" in *L'Assommoir*", *Nineteenth-Century French Studies*, III, 1-2, p. 124-135.

ONDELLI Stefano e ZIANI Paolo, 2013, « Per un censimento delle traduzioni in italiano nell'ottocento. Risultati di uno spoglio del CLIO relativo al periodo 1880-1889 », *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione - International Journal of Translation*, XV, p. 83-107.

PAGANO Tullio, 1999, *Experimental Fictions. From Emile Zola's Naturalism to Giovanni Verga's Verism*, Cranbury, Associated U. P.

PAGÈS Alain, 1989, *Le Naturalisme*, Paris, Puf.

PAGÈS Alain, 1992, « L'écriture artiste », *L'École des lettres*, 83, 8, p. 9-22.

PAGÈS Alain, 1997, « Zola / Goncourt : polémiques autour de l'écriture artiste », dans *Les Frères Goncourt : art et écriture*, Pessac, P. U. de Bordeaux, p. 315-321.

PAGLIUCA Concetta Maria e PENNACCHIO Filippo (a cura di), 2021, *Narratologie. Prospettive di ricerca*, Milano, Biblion Edizioni.

PALERMO Massimo, 1997, *L'espressione del pronome personale soggetto nella storia dell'italiano*, Roma, Bulzoni.

PAPPALARDO Salvatore, 1967, « Il proverbio ne *I Malavoglia* del Verga », *Lares*, XXXIII, 3-4, p. 139-153.

PARISI Luciano, 2003, « Manzoni, Il Seicento francese e il giansenismo », *MLN*, CXVIII, 1, p. 85-115.

PASCAL Roy, 1977, *The Dual Voice: Free Indirect Speech and its Functioning in the 19th Century European Novel*, Manchester, Manchester U. P.

PASOLINI Pier Paolo, 2000, « Intervento sul discorso indiretto libero » (1965), dans *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, p. 1345-1375.

PATRON Sylvie, 2009, *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin ; 2^e éd. Limoges, Lambert-Lucas, 2016.

PATRON Sylvie, 2015, *La Mort du narrateur et autres essais*, Limoges, Lambert-Lucas.

PATRON Sylvie (dir.), 2018, *Introduction à la narratologie postclassique. Les nouvelles directions de la recherche sur le récit*, Villeneuve-d'Ascq, P. U. du Septentrion.

PELLINI Pierluigi, 2003, « Archéologie d'une "maison de verre". Sur Zola et la folie », *Compar(a)ison*, 2, p. 5-41.

PELLINI Pierluigi, 2004, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Napoli, Le Monnier.

PELLINI Pierluigi, 2010, *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Milano, Mondadori.

PELLINI Pierluigi, 2012, *Verga. Profili di storia letteraria*, Bologna, Il Mulino.

PELLINI Pierluigi, 2014a, « Su una svolta di Verga novelliere », dans *Visitare la letteratura. Studi per Nicola Merola*, Pisa, Edizioni ETS, p. 377-383.

PELLINI Pierluigi, 2014b, « Thème littéraire ou topos banalisé ? Quelques remarques sur le statut textuel de l'argent en régime réaliste/naturaliste », dans F. Spandri (dir.), *La Littérature au prisme de l'économie. Argent et roman en France au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, p. 31-50.

PELLINI Pierluigi, 2016, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide.

PENNINGS Linda, 2012, « Giovanni Verga, Édouard Rod e l'(in)traducibilità dei *Malavoglia* », *Arena romanistica*, X, p. 186-209.

PENNINGS Linda, 2017, « Perché tradurre la propria scrittura? Giovanni Verga "traduttore" », dans *Perché scrivere? Motivazioni, scelte, risultati*, Napoli, Franco Cesati, p. 373-382.

PERRET Michèle, 1997, « Le discours rapporté dans *Le Bel Inconnu* », *L'Information grammaticale*, LXXII, p. 13-17.

PERRUCHOT Claude, 1975, « Le style indirect libre et la question du sujet dans *Madame Bovary* », dans Cl. Gothot-Mersch (dir.), *La Production du sens chez Flaubert*, Paris, Christian Bourgois, p. 253-285.

PETROCCHI Policarpo, 1887, *Nuovo dizionario universale della lingua italiana*, Milano, Treves.

PHILIPPE Gilles, 1996, « Archéologie et fondement d'un modèle textuel : la représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre et les approches théoriques de l'endophasie », dans F. Rastier (dir.), *Textes et sens*, Paris, Didier Érudition, p. 109-146.

PHILIPPE Gilles, 1997, *Le Discours en soi : la représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, Paris, Honoré Champion.

PHILIPPE Gilles, 2000, « Les divergences énonciatives dans les récits de fiction », *Langue française*, 118, p. 30-51.

PHILIPPE Gilles, 2001, « Le paradoxe énonciatif endophasique et ses premières solutions fictionnelles », *Langue française*, 132, p. 96-105.

PHILIPPE Gilles, 2002, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française (1890-1940)*, Paris, Gallimard.

PHILIPPE Gilles, 2005, « Peut-on avoir du discours indirect libre dans du discours indirect libre ? », dans Cl. Badiou-Monferran, F. Calas, J. Piat et Ch. Reggiani (dir.), *La Langue, le style, le sens*, Paris, L'Improviste, p. 287-295.

PHILIPPE Gilles, 2009a, « Langue littéraire et langue parlée », dans G. Philippe et J. Piat (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, p. 58-68.

PHILIPPE Gilles, 2009b, « Émile Zola et la langue littéraire vers 1880 », dans G. Philippe et J. Piat (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, p. 345-378.

PHILIPPE Gilles, 2014, « Il dibattito sullo stile indiretto libero » (2002), *Il Verri*, LVI, trad. ital. par S. Sullam, p. 19-35.

PHILIPPE Gilles, 2016a, *French Style. L'accent français de la prose anglaise*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles.

PHILIPPE Gilles, 2016b, « Le discours indirect libre et la représentation du discours perçu », dans G. Philippe et J. Zufferey (dir.), *Marges et contraintes du discours indirect libre, Fabula, Colloques*, en ligne.

PHILIPPE Gilles, 2017, « 1857-1869 : un changement de style ? », dans P. Glaudes et É. Reverzy (dir.), *Relire "L'éducation sentimentale"*, Paris, Classiques Garnier, p. 137-149.

PHILIPPE Gilles, 2021, *Pourquoi le style change-t-il ?*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles.

PHILIPPE Gilles et PIAT Julien (dir.), 2009, *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard.

PHILIPPE Gilles et ZUFFEREY Joël (dir.), 2015a, *Marges et contraintes du discours indirect libre, Fabula, Les colloques*, en ligne.

PHILIPPE Gilles et ZUFFEREY Joël, 2018, *Le Style indirect libre. Naissance d'une catégorie (1894-1914)*, Limoges, Lambert-Lucas.

PIRODDA Giovanni, 1976, *L'eclissi dell'autore*, Cagliari, Edes.

PIROMALLI Antonio, 1987-1994, « Il verismo e l'arte di Giovanni Verga », dans *Storia della letteratura italiana*, Casino, Garigliano (disp. en ligne).

POMILIO Mario, 1996, *Dal naturalismo al verismo*, Napoli, Liguori.

PROUST Marcel, 1921, « Journées de lecture », dans *Pastiches et mélanges*, Paris, NRF.

PROUST Marcel, 1971, « À propos du style de Flaubert » (1920), dans P. Clarac (dir.), *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 586-600.

RABATEL Alain, 1997, *Une histoire du point de vue*, Paris et Metz, Klincksieck et Cited, 2^e éd. Limoges, Lambert-Lucas, 2023.

RABATEL Alain, 1998, *La Construction textuelle du point de vue*, Paris et Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 2^e éd. Limoges, Lambert-Lucas, 2023.

RABATEL Alain, 2001, « Les représentations de la parole intérieure », *Langue française*, 132, p. 72-95.

RABATEL Alain, 2003a, « Les verbes de perception en contexte d'effacement énonciatif : du point de vue représenté aux discours représentés », *Travaux de linguistique*, 46, p. 49-88.

RABATEL Alain, 2003b, « Présentation : Le point de vue, entre langue et discours, description et interprétation : état de l'art et perspectives », *Cahiers de praxématique*, XLI, p. 7-24.

RABATEL Alain, 2008, *Homo narrans, pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, Lambert-Lucas.

RABATEL Alain, 2014, « Du rôle du perceptuel en image dans la référenciation des perceptions autres que visuelles », dans B. Verine (dir.), *Dire le non-visuel. Approches pluridisciplinaires des discours sur les perceptions autres que la vue*, Liège, P. U. de Liège, p. 39-56.

RAGONESE Gaetano, 1931, *Giovanni Verga. Studio critico*, Roma, Maglione.

RAGONESE Gaetano, 1948, « La lingua parlata dei "Promessi Sposi" e del Verga », *Belfagor*, III, 3, p. 289-299.

RAGONESE Gaetano, 1965, *Interpretazione del Verga. Saggi e ricerche*, Palermo, Manfredi.

RAMAZANI Vaheed K., 1988, *The Free Indirect Mode. Flaubert and the Poetics of Irony*, Charlottesville, U. P. of Virginia.

RANCIÈRE Jacques, 2007, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée.

RAYA Gino, 1962, *La lingua di Verga*, Napoli, Le Monnier.

RAYA Gino, 1967, *Mastro don Gesualdo di Giovanni Verga*, Roma, Ciranna.

RAYA Gino, 1970, *Giovanni Verga*, Roma, Ciranna.

RAYA Gino, 1981, « 112 inediti per il carteggio Verga-Rod », *Otto/Novecento*, V, 1.

REGGIANI Christelle, 2001, *Initiation à la rhétorique*, Paris, Hachette.

REGGIANI Christelle, 2008, *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIX^e et XX^e siècles*, Genève, Droz.

REGGIANI Christelle, 2009a, « Le texte romanesque : un laboratoire des voix », dans G. Philippe et J. Piat (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de G. Flaubert à Cl. Simon*, Paris, Fayard, p. 121-154.

REGGIANI Christelle, 2009b, « Charles Péguy et la langue littéraire vers 1900 », dans G. Philippe et J. Piat (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de G. Flaubert à Cl. Simon*, Paris, Fayard, p. 379-409.

REGGIANI Christelle, 2010, « Les discours directs libres dans la prose narrative de Stendhal », *Actes du II^e Congrès Mondial de Linguistique Française*, p. 1203-1214.

RICCARDI Carla, 1981, *“Guerra di Santi” : abbozzo e novella verso “I Malavoglia”*, Pavia, Bodoniana.

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe et RENÉ Rioul, 2018, *Grammaire méthodique du français*, éd. 7, Paris, Puf.

RIVARA René, 2000, *La Langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan.

RYCHNER Jean, 1980, « La présence et le point de vue du narrateur dans deux récits courts : le *Lai de Lanval* et *La Châtelaine de Vergi* », *Vox Romanica* (en ligne).

RYCHNER Jean, 1988, « Messages et discours double », dans S. Burch North (Ed.), *Studies in Medieval French Language and Literature*, Genève, Droz, p. 145-161.

ROBERTO Federico de, 1964, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, Napoli, Le Monnier.

ROBERTO Federico de e PERRONI Lina (a cura di), 1929, *Studi verghiani I-III*, Palermo, Edizioni del Sud.

ROCCO Emmanuele, 2018, *Vocabolario del dialetto napoletano* (1891), A. Vinciguerra (a cura di), Napoli, Accademia della Crusca.

ROD Édouard, 1897, *À propos de “L'Assommoir”*, Paris, BNF Gallica Hachette.

RODRÍGUEZ SOMOLINOS Amalia, 2005, « Énonciation et discours rapportés dans les Fables de La Fontaine », *Bulletin hispanique*, CVII, 1, p. 139-154.

RODRÍGUEZ SOMOLINOS Amalia, 2012, « Les voix du récit : fonctions textuelles et énonciatives des localisations spatio-temporelles dans le récit », dans Jean-Claude Anscombre, Amalia Rodríguez Somolinos et Sonia Gómez-Jordana Ferary (dir.), *Voix et marqueurs du discours : des connecteurs à l'argument d'autorité*, Paris, ENS Editions, p. 209-226, en ligne.

ROHLFS Gerhard, 1949-1954, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti, Morfologia*, trad. par T. Franceschi, Torino, Einaudi, 1968.

ROSIER Laurence, 1993, « L'incise dit-elle ou l'attribution du dire en discours rapporté (le paradigme dit-il) », dans *Actes du XX^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Tübingen, Max Niemeyer, p. 657-667.

ROSIER Laurence (dir.), 1999, *Le Discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Bruxelles, De Boeck-Duculot.

ROSIER Laurence, 2000, « Le moyen français revisité par l'énonciation : "Signes et mentions" du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, LXXXVII, p. 24-32.

ROSIER Laurence, 2008, *Le Discours rapporté en français*, Paris, Ophrys.

ROULET Eddy, 1985, *L'Articulation du discours en français contemporain*, Berne, Peter Lang.

RUGGIERO Nunzio, 2004, « Il fenomeno Zola. La ricezione del naturalismo a Napoli nel secondo ottocento », dans *Attualità de Zola en l'an 2000*, Napoli, L'Orientale, p. 325-366.

RUGGIERO Nunzio, 2009, *La civiltà dei traduttori. Transcodificazioni del realismo europeo a Napoli del secondo Ottocento*, Napoli, Guida.

RUSSO Luigi, 1923, *I narratori*, Roma, Fondazione Leonardo.

RUSSO Luigi, 1959, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza.

RUSSO Luigi, 1962, *Personaggi dei "Promessi sposi"*, Bari, Laterza.

SAINT-GÉRARD Jacques-Philippe, 1995, « "L'ellipse est le zigzag de la phrase". Remarques sur le statut littéraire du style des *Misérables* », *L'Information grammaticale*, 65, p. 36-39.

SAINT-PAUL Georges, 1892, *Essais sur le langage intérieur*, Lyon, Storck.

SANTI Alessandra, 2008, « La lingua del Verga tra grammatica e stilistica: scritto e parlato nei "Malavoglia" », *Annali della Fondazione Verga*, I (n.s.), p. 41-92.

SAPEGNO Natalino, 1965, « "I promessi sposi" e il loro significato nella letteratura italiana », dans W. Binni e R. Scrivano (a cura di), *Antologia della critica letteraria*, Milano, Principato, p. 852-858.

SAPEGNO Natalino, 1992, *Ritratto di Manzoni e altri saggi*, Bari, Laterza.

SAVOCA Giuseppe e DI SILVESTRO Antonio (a cura di), 2007, *Prospettive sui "Malavoglia"*, *Atti dell'incontro di studio della società per lo studio della modernità letteraria*, Firenze, Olschki.

SCARFOGLIO Edoardo, 1920, *Il libro di don Chisciotte*, I, Napoli, Bideri.

SEGRE Cesare, 1965, « La volontà di Pasolini "a" essere dantista », *Paragone: rivista mensile di arte figurativa e letteratura*, 16, p. 80-84.

SEGRE Cesare, 1974, *Le strutture del tempo*, Torino, Einaudi.

SEGRE Cesare, 1991, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi.

SEGRE Cesare, 2008, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Biblioteca.

SEIXA OLIVEIRA Daniel, 2016, « Du discours indirect libre dans le récit à la deuxième personne », dans Philippe G. et Zufferey J. (dir.), *Marges et contraintes du discours indirect libre, Fabula, Colloques*, en ligne.

SEMPOUX André, 1982, « *Les Malavoglia* enfin traduits », *Italianistica: Rivista di Letteratura Italiana*, XI, 1, p. 31-34.

SERIANNI Luca, 1986, « Le varianti fonomorfologiche dei "Promessi Sposi" 1840 nel quadro dell'italiano ottocentesco », *Saggi di storia linguistica italiana*, XII, p. 1-63.

SERIANNI Luca, 1988 et 2002, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, UTET.

SÉRIOT Patrick, 2010, « Préface » à V. Volochinov, *Marxisme et philosophie du langage*, Limoges, Lambert-Lucas, p. 13-109.

SHIMODA Yosuke, 2015, « Manzoni e i venticinque lettori: un'analisi della figura del lettore nei Promessi sposi », *Studi italiani*, LXV, p. 37-60.

SILVESTRO Antonio di, 2012, « Verga "poeta" e 10 lettere inedite di Capuana (+1) », *Otto/Novecento*, II, p. 53-68.

SØRENSEN RAVN JØRGENSEN Kathrine, 2002, *Les Verbes de perception, les connecteurs et le discours indirect libre embryonnaire*, en ligne.

SPARAVIGNA Amelia Carolina, 2017, *Alessandro Manzoni e la revisione linguistica dei Promessi Sposi: Una possibile analisi digitale dei testi*, en ligne.

SPITZER Leo, 1928, „Kleine Beiträge zur Entstehung der sog. 'erlebten Rede'", *Germanisch-romanische Monatsschrift*, XVI, p. 327-332.

SPITZER Leo, 1946, « Note on the Poetic and the Empirical 'I' in Medieval Authors », *Traditio*, IV, p. 414-422.

SPITZER Leo, 1956, « L'originalità della narrazione nei *Malavoglia* », *Belfagor*, XI, 1, p. 37-53.

SPITZER Leo, 1931, *Études sur le style. Analyses de textes littéraires français (1918-1931)*, trad. fr. par J.-J. Briu, Paris, Ophrys, 1970.

STRAUCH Gérard, 1980, « Monologue intérieur et style indirect libre », *Études anglaises*, XC, p. 531-553.

STROHMEYER Fritz, 1910, *Der Stil der französischen Sprache*, Berlin, Weidmann.

SULLAM Sara (a cura di), 2014, *La mente in-diretta libera*, Mantova, del Verri.

TADATAKA Kinoshita, 2006, « Discours rapporté, focalisation et effet de transfert du point de vue », *Journal of the Faculty of Letters*, XLVI [Okayama], p. 51-91.

TAINÉ Hippolyte, 1864, *Introduction à l'histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette.

TANTERI Domenico, 1999, « Sul confronto Verga-Zola nella critica di fine Ottocento », *Annali della Fondazione Verga*, XVI, p. 107-120.

TERNOIS René, 1967, « Les sources italiennes de *La Joie de vivre* », *Les Cahiers naturalistes*, XXXI, p. 27-38.

TESTA Enrico, 1997, *Lo stile semplice*, Torino, Einaudi.

TESTAVERDE Tommaso, 2003, *I Malavoglia, analisi guidata del romanzo*, Milano, Hoepli.

THIBAUDET Albert, 1982, *Gustave Flaubert* (1922), Paris, Gallimard, « Tel ».

THOREL-CAILLETEAU Sylvie, 2008, *Splendeurs de la médiocrité : une idée du roman*, Genève, Droz.

TIGNANI Benedetta, 2013, *Tradurre il discorso riportato. Le versioni italiane di Nana di Émile Zola (1880-2010)*, thèse de doctorat de l'Université de Bologne.

TINTI Lorenzo, 2013, *Giovanni Verga: la rivoluzione regressiva*, Napoli, Liguori Editore.

TOBLER Adolf, 1894, „Pieç'a, guere n'a, peut-être, est-ce que, c'est que, c'est... que und ähnliches ohne temporale Bestimmtheit“, *Vermischte Beiträge zur französischen Grammatik*, II, Leipzig, Hirzel, p. 6-14.

TOBLER Adolf, 1900, „Mischung indirekter und direkter Rede in der Frage“, *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXIV, 1, p. 130-132.

TORTONESE Paolo (a cura di), 1987, *Cameroni e Zola: Lettere*, Paris, Honoré Champion et Genève, Slatkine.

TRIFONE Pietro, 2010, « Una lingua per l'Italia unita », *Storia della letteratura italiana*, VIII, p. 221-262.

TROPEA Mario, 2014, *Nomi, ethos, follia, "discordanze" negli scrittori siciliani tra Ottocento e Novecento*, Caltanissetta, Edizioni Lussografica.

TYLKOWSKI Irina, 2011, « La conception du dialogue de Mikhaïl Bakhtine et ses sources sociologiques (l'exemple des *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski* [1929]) », *Cahiers de praxématique*, LVII, p. 51-68.

ULLMANN Stephen, 1957, *Style in the French Novel*, Cambridge, Cambridge U. P.

VIRGA Anita, 2017, *Subalternità siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga*, Firenze, Firenze U. P.

VITA Nicola, 1955, « Genesi del discorso rivissuto e suo uso nella narrativa italiana », *Cultura neolatina*, XV, p. 5-34.

VITALE Maurizio, 1986, *La lingua di Alessandro Manzoni. Giudizi della critica ottocentesca sulla prima e seconda edizione dei Promessi sposi e le tendenze della prassi corretoria manzoniana*, Milano, Cisalpino.

VITALE Maurizio, 2000, « Le correzioni linguistiche alle tragedie manzoniane », dans *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, Milano, Vita e Pensiero, p. 127-140.

VOLOCHINOV Valentin (attribué à Mikhaïl Bakhtine), 1929, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, trad. fr. par M. Yaguello, Paris, Minuit, 1977.

VUILLAUME Marcel, 1993, « Le repérage temporel dans les textes narratifs », *Langages*, 112, p. 92-105.

WARNING Rainer and MICHAEL Morton, 1982, "Irony and the 'Order of Discourse' in Flaubert", *New Literary History*, 13, 2, p. 253-286.

WATINE Marie-Albane et YOCARIS Ilias (dir.), 2019, « Le style comme événement », *Cahiers de narratologie*, 35, en ligne.

WEINRICH Harald, 1989, *Grammaire textuelle du français*, Paris, Didier, Hatier.

WILMET Marc, 1998, *Grammaire critique du français*, Bruxelles, Duculot.

WOLF Nelly, 2003, *Le Roman de la démocratie*, Saint-Denis, P. U. de Vincennes.

WOLF Nelly, 2017, « Roman et démocratie : contrat, fiction, diction », *Raison publique*, XXI, 1, p. 87-96.

ZUFFEREY Joël, 2006, *Le discours fictionnel. Autour des nouvelles de Jean-Pierre Camus*, Louvain et Paris, Dudley et Peeters.

Index des auteurs cités

A

Alfieri Gabriella, 55, 129, 211, 233, 252.
Alighieri Dante, 75.
Ambrosini Riccardo, 54.
Anglani Bartolo, 259.
Ariosto Ludovico (L'Arioste), 76, 77.
Arrighi Cletto, 84, 85, 86, 87, 88, 89.
Arrighi Paul, 89.
Artyushkina Olga, 251.
Ascoli Graziadio Isaia, 77.
Austen Jane, 251.
Authier-Revuz Jacqueline, 13, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 30, 60, 101, 125, 131, 146, 147, 154, 155, 157, 158, 163, 209, 249.
Azzolini Paola, 88.
Azzopardi Sophie, 136.

B

Baccheretti Elisabetta, 259.
Bach Svend, 91, 93.
Bakhtine Mikhaïl, 27, 49, 244.
Baldi Guido, 58, 231.
Bally Charles, 18, 23, 60, 63, 72, 73, 74, 123, 155, 173, 214, 243, 253.
Balzac Honoré de, 34, 37, 38, 39, 45, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 86.
Balzo Carlo del, 54.
Banfield Ann, 27, 32, 123, 124, 182.
Bàrberi Squarotti Giorgio, 42, 81.
Baroni Raphaël, 182.
Barrili Anton Giulio, 89.
Beccaria Gian Luigi, 74.

Benveniste Émile, 20, 24, 132, 147, 148, 172, 182, 241.
Bernard Claude, 35.
Bernard Claude E., 66.
Biazzo Curry Corrada, 53, 55.
Biraud Michèle, 17.
Bismut Roger, 71.
Bisticci Vespasiano da, 82.
Blazina Sergio, 42, 198.
Boccaccio Giovanni (Boccace), 75.
Bonnefis Philippe, 66.
Bordas Éric, 63, 64, 65, 66.
Borderie Régine, 66.
Borgese Maria, 43.
Bres Jacques, 132, 136.
Brix Michel, 63.
Bronzini Giovanni Battista, 41.
Bruña Cuevas Manuel, 59.
Bruneau Charles, 39.
Bruneau Jean, 183.
Brunetière Ferdinand, 72.
Buckle Julie Jean, 18.
Bühler Karl, 198.
Burgio Ignazio, 57.

C

Calaresu Emilia, 249.
Cameroni Felice, 43, 44, 261.
Camus Jean-Pierre, 61.
Capuana Luigi, 32, 33, 40, 41, 43, 44, 53, 56, 88, 89, 232, 258, 259, 261, 262.

Cecco Ferruccio, 224, 232, 233, 236, 260.

Céline Louis-Ferdinand, 46, 74.

Cenini Carlo, 129.

Cerquiglini Bernard, 17, 59, 63.

Cervoni Jean, 155.

Charolles Michel, 127.

Chateaubriand François-René de, 63.

Chevrel Yves, 33, 265.

Chiappelli Fredi, 262.

Chrétien de Troyes, 59.

Ciccio Carmelo, 41.

Cicognani Bruno, 84, 227.

Cigada Sara, 108, 145, 237.

Cimaglia Riccardo, 219.

Cohn Dorrit, 226, 231, 253.

Colet Louise, 69, 183.

Collodi Luisa, 259.

Combettes Bernard, 26.

Croci Giovanni, 40.

Culioli Antoine, 167.

D

D'Achille Paolo, 107.

Damour Annie-Claude, 74.

Damour Jean-Pierre, 74.

Danesi Bondoni Anna, 166.

D'Annunzio Gabriele, 90, 91, 92, 93, 94, 97, 232.

Dardano Maurizio, 109.

Daudet Alphonse, 38, 72, 132.

Daunay Bertrand, 231.

Davoine Jean-Pierre, 111.

De Sanctis Francesco, 42, 258.

Deledda Grazia, 90, 94, 95, 96, 97.

Delpeyroux Marie-Françoise, 62.

Delvau Alfred, 46.

De Roberto Federico, 40, 84, 227.

Desbois-Ientile Adeline, 60.

Devoto Giacomo, 120, 185, 189, 211.

Díaz Cornide Martine, 37.

Dubois Jacques, 195, 198, 200, 245, 246.

Duchan Judith, 198.

Ducrot Oswald, 26, 59, 244.

Dufour Philippe, 207.

Dujardin Édouard, 225.

Durrer Sylvie, 177, 194.

Duval Suzanne, 61.

E

Egger Victor, 242, 247.

F

Fiorentino Giuliana, 222.

Flaubert Gustave, 11, 17, 25, 26, 32, 33, 34, 37, 38, 39, 40, 42, 45, 51, 58, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 89, 95, 179, 183, 199, 202.

Floirat Alexandra, 59.

Floquet Florence, 195.

Fludernik Monika, 148, 180, 187, 241.

Fogazzaro Antonio, 84, 227, 232.

Fournier-Finocchiaro Laura, 261, 262.

Fracchia Giandomenico, 84.

France Anatole, 36.

François Denise, 51.

Frangeš Ivo, 189.

G

Gadet Françoise, 46.

Gaitet Pascale, 46.

Gardes-Tamine Joëlle, 223.

Genette Gérard, 120, 175, 182, 185, 225.

Giraud Frédérique, 36.

Giuffrida Milena, 258.

Gollut Jean-Daniel, 62, 65, 71, 124, 125, 126, 192, 207, 209, 247.

Goncourt Edmond de, 34, 35, 39, 58, 59, 71, 72.

Goncourt Jules de, 34, 35, 39, 58, 59, 71, 72.

Gothot-Mersch Claudine, 67, 69.

Grad Anton, 59.

Grenaud-Tostain Céline, 33.

Grobe Edwin Paul, 47.

Grossi Ginevra, 259.

Grossi Tommaso, 82.

Guerrazzi Francesco Domenico, 82.

Guillot Céline, 26, 59.

Günther Werner, 75, 76, 77, 81, 82, 83, 84, 189, 239.

Guyot Alain, 63.

H

Hamburger Käte, 27.

Hamon Philippe, 179.

Heiden Serge, 26.

Herczeg Giulio, 75, 76, 84, 90, 94, 96, 97, 189, 197, 221, 224, 226, 227, 232.

Hugo Victor, 39, 51, 70, 71, 124, 125.

J

Jaubert Anna, 61.

Joyce James, 245.

Joyce Wendy, 18.

K

Kalepky Theodor, 22, 23, 123.

Kerbrat-Orecchioni Catherine, 161, 162.

Kinoshita Tadataka, 69.

L

La Fontaine Jean de, 60, 61.

Lamartine Alphonse de, 63.

Le Goffic Pierre, 156, 160, 167, 168.

Le Huenen Roland, 63.

Léonard Martine, 47, 51.

Lepschy Anna Laura, 77.

Lerch Gertraud, 59.

Lerch Eugen, 32.

Lips Marguerite, 59, 74.

Loiseleur Aurélie, 63.

Longo Giorgio, 261, 262.

Loti Pierre, 73.

Lugli Vittorio, 65, 82, 83, 84, 90, 93, 94, 191, 210, 211.

Lumbroso Olivier, 33.

Luperini Romano, 33, 41, 43, 45, 56, 58, 110, 134, 142, 174, 190, 210, 222, 235, 239.

Lyonnet Annita-Marie, 144.

M

Magri-Mourgues Véronique, 62, 63.

Mahrer Rudolf, 183.

Maingueneau Dominique, 33, 50, 60, 167, 168, 178, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 193, 194.

Mann Thomas, 14, 251.

Manzoni Alessandro, 12, 17, 40, 58, 77, 80, 81, 82, 84, 86, 87, 89, 90, 94, 97, 109, 199.

Mareschal André, 61.

Marie de France, 59.

Marnette Sophie, 59.

Masiello Vitilio, 57.

Masseron Caroline, 26.

Matarrese Fortunato, 42.

Mathet Marie-Thérèse, 59.

Mattia-Viviès Monique de, 242, 251.

Maupassant Guy de, 72, 73.

Meizoz Jérôme, 45.

Mellet Sylvie, 17.

Merminod Gilles, 225.

Millaud Albert, 45.

Mitterand Henri, 51, 52.

Monachello Alessandro, 262.

Moravia Alberto, 232.

Moretti Franco, 255.

Mortara Garavelli Bice, 75, 76, 211, 227.

Motta Daria, 46, 252.

N

Nencioni Giovanni, 53, 55, 77, 78, 81, 179, 197.

Niess Robert Judson, 177.

Nievo Ippolito, 83, 226.

P

Pagano Tullio, 18, 220.

Pagès Alain, 39.

Palermo Massimo, 107.

Pappalardo Salvatore, 57.

Pascal Roy, 27.

Pasolini Pier Paolo, 74, 75.

Patron Sylvie, 185.

Pellat Jean-Christophe, 21.

Pellini Pierluigi, 18, 42, 43, 44, 199, 210, 211, 215, 222, 224, 235, 239, 249, 250, 255, 258, 261, 266.

Pergaud Louis, 125.

Perret Michèle, 59.

Perroni Lina, 40.

Petrocchi Policarpo, 52, 265, 266.

Philippe Gilles, 15, 17, 23, 32, 37, 45, 47, 50, 67, 69, 71, 73, 74, 123, 149, 182, 194, 198, 199, 208, 225, 257.

Piat Julien, 45, 47, 71, 74.

Pirandello Luigi, 84.

Pratesi Mario, 90.

Pratolini Vasco, 84, 227.

Prévost (Abbé), 62.

Prévost Sophie, 26.

R

Rabatel Alain, 225, 226, 232.

Rabelais François, 60.

Ragonese Gaetano, 196.

Rancière Jacques, 256.

Raya Gino, 53, 215, 258.

Reboul Pierre, 66.

Reggiani Christelle, 34, 63, 67, 74, 182, 199, 208, 250, 255, 256.

Renan Ernest, 38.

Riegel Martin, 21, 112, 133, 136, 138, 139, 160, 167, 169.

Rioul René, 21.

Rivara René, 251.

Rocco Emmanuele, 52, 265, 266, 267.

Rod Édouard, 55, 261, 262, 263, 264, 265, 266.

Rodríguez Somolinos Amalia, 149.

Rosier Laurence, 21, 22, 59, 67, 201, 247.

Roulet Eddy, 244.

Rousseau Jean-Jacques, 61.

Ruggiero Nunzio, 259, 266.

Russo Luigi, 54, 55, 57, 82, 177, 196, 210, 224, 258.

Rychner Jean, 59.

S

Saint-Gérard Jacques-Philippe, 70.

Saint-Paul Georges, 225.

Santi Alessandra, 222, 223.

Savoca Giuseppe, 259.

Scarfoglio Edoardo, 211, 214.

Schnedecker Catherine, 26.

Segre Cesare, 75, 81.

Serao Matilde, 259.

Serianni Luca, 109, 222.

Sériot Patrick, 27.

Shimoda Yosuke, 86.

Silvestro Antonio di, 259.

Sørensen Ravn Jørgensen Kathrine, 225.

Spitzer Leo, 18, 33, 94, 120, 122, 123, 153, 175, 177, 186, 187, 188, 189, 191, 214, 226, 229, 239.

Stäel Madame de, 62.

Stauch Gérard, 242.

Stendhal, 38, 39, 63, 64, 65, 66, 67.

Strohmeyer Fritz, 23, 73.

T

Taine Hippolyte, 34.

Tardieu Jean, 177.

Tasso Torquato (Le Tasse), 77.

Tellini Gino, 259.

Tenconi Luigi Galeazzo, 259.

Testa Enrico, 222.

Testaverde Tommaso, 54.

Thibaudet Albert, 68, 226.

Thorel-Cailleteau Sylvie, 256.

Tobler Adolf, 21, 22, 23, 73, 74, 143.

Torrise Mario, 40.

Tourgueniev Ivan, 51.

Trifone Pietro, 109.

Tropea Mario, 54.

Tylkowski Irina, 27.

V

Verdura Salvatore Paolo, 41.

Vidotto Ilaria, 187.

Villani Matteo, 75.

Virga Anita, 41.

Volochinov Valentin, 27.

W-Z

Wolf Nelly, 256.

Zufferey Joël, 15, 23, 32, 62, 65, 71, 73, 113, 123, 124, 125, 126, 192, 207, 209, 247.

Table des matières

Préface

de Gilles Philippe et Joël Zufferey	11
---	----

Introduction 17

1 Une question et un corpus	17
2 Le DIL et ses contextes théoriques	19
3 Vers une définition énonciative du DIL	22
4 Premier contact avec le corpus	28
5 Plan du livre	30

1 La rencontre d'une forme linguistique et d'un projet littéraire 31

1.1 Zola et Verga : deux faces d'une même pièce ?	32
1.1.1 Naturalisme et vérisme : le rêve d'un roman impersonnel	32
1.1.1.1 Le naturalisme de Zola : une impersonnalité scientifique ?...	34
1.1.1.2 Le vérisme de Verga : une impersonnalité politique ?	39
1.1.2 Zola, Verga et la langue du peuple	45
1.1.2.1 Zola et la langue du peuple	47
1.1.2.2 Verga et la langue d'un peuple	52
1.2 Le développement du DIL en France et en Italie au XIX ^e siècle	58
1.2.1 Le développement du DIL en France au XIX ^e siècle	59
1.2.1.1 Le DIL en France jusqu'en 1860	62
1.2.1.2 Le DIL en France après 1860	70
1.2.2 Le développement du DIL en Italie au XIX ^e siècle	74
1.2.2.1 Le DIL en Italie jusqu'en 1880	77
1.2.2.2 Le DIL en Italie après 1880	84

2 Les formes du DIL : du système aux emplois	99
2.1 La désignation et la transposition	102
2.1.1 La désignation par le pronom personnel	102
2.1.2 Les formes de l'indéfini	112
2.1.3 Les formes nominales	123
2.2 La transposition des formes temporelles	131
2.2.1 Les temps verbaux	131
2.2.1.1 Le plus-que-parfait dans <i>I Malavoglia</i>	133
2.2.1.2 Le conditionnel à valeur temporelle dans <i>L'Assommoir</i>	136
2.2.1.3 Le conditionnel à valeur modale	138
2.2.1.4 Le présent à large extension	142
2.2.2 Les indicateurs temporels	146
2.2.2.1 Les indicateurs temporels dans <i>L'Assommoir</i>	150
2.2.2.2 Les indicateurs temporels dans <i>I Malavoglia</i>	153
2.3 La modalité d'énonciation : formes et prise en charge	154
2.3.1 La modalité assertive	163
2.3.2 La modalité exclamative	167
2.3.3 La modalité interrogative	169
3 Les enjeux stylistiques du DIL	181
3.1 Le DIL et la narration	181
3.1.1 DIL-collusor, pseudo-DIL, DIL collectif : une subtile gradation énonciative	184
3.1.2 DIL-collusor, pseudo-DIL, DIL collectif : une esthétique de l'instabilité	193
3.2 Le DIL et la représentation de la parole	199
3.2.1 Le DIL de parole dans <i>L'Assommoir</i>	199
3.2.1.1 Quelques remarques préliminaires	200
3.2.1.2 Le DIL en contexte dialogal	202
3.2.1.3 Le DIL hors contexte dialogal	207
3.2.2 Le DIL de parole dans <i>I Malavoglia</i>	210
3.2.2.1 Quelques remarques préliminaires	211
3.2.2.2 Le DIL en contexte dialogal	214

3.2.2.3 Le DIL hors contexte dialogal	220
3.3 Le DIL et la représentation de la pensée	224
3.3.1 Le DIL de pensée dans <i>I Malavoglia</i>	226
3.3.1.1 Le DIL endophasique et la poétique de l'intériorité	227
3.3.1.2 Un paradoxe : le DIL endophasique en contexte dialogal	234
3.3.2 Le DIL de pensée dans <i>L'Assommoir</i>	240
3.3.2.1 Les deux grandes configurations d'apparition de l'indirect libre endophasique dans <i>L'Assommoir</i>	241
3.3.2.2 Poétique de l'indirect libre dans le chapitre XII de <i>L'Assommoir</i>	245
Conclusion	257
Bibliographie	269
Index des auteurs cités	299

