

# GALLIA

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DE LANGUE ET LITTÉRATURE  
FRANÇAISES



DE L'UNIVERSITÉ D'OSAKA

N° 63

## SOMMAIRE

ARTICLES .....	( 1 )
Ajouts et corrections dans le « premier jet » des originaux des <i>Pensées</i> de Pascal : les fragments 124 et 192 de l'édition Sellier .....	
..... Daïki MIHARA .....	( 3 )
L'idée claire et l'idée distincte dans <i>La Logique de Port-Royal</i> ..... Hiroki TAKEDA .....	( 13 )
« Comment en un plomb vil l'or pur s'est-il changé ? » <i>Athalie</i> contre la Constituante, parodie et transfert du sacré ..... Éric AVOCAT .....	( 29 )
La pantomime au cirque — Le Cirque-Franconi et leur <i>Cirque Olympique</i> . ..... Keisuke NAKAMURA .....	( 43 )
Le Louis XIV masqué dans <i>Les Jumeaux</i> de Hugo ..... Ayako KUROKAWA .....	( 53 )
L'ambition et l'« amitié » dans <i>La Ville noire</i> de George Sand ..... Teru TSUTSUMIZAKI .....	( 59 )
Adonis et Astarté dans <i>La Tentation de saint Antoine</i> ..... Haruyuki KANASAKI .....	( 71 )
<i>Flaubert, le Japon et le japonisme</i> ..... Kayoko KASHIWAGI .....	( 83 )
Huysmans et la critique d'art anti-bourgeoise : Autour de Degas, Guillaumin, Gœneutte ..... Takanobu ADACHI .....	( 95 )
Trois poèmes de la maturité critique de Baudelaire : « Recueillement », « Le Balcon », « Parfum exotique » ..... Yasuhiro OGURA .....	( 107 )
Femmes et libertinage : des liaisons dangereuses ? ..... Raphaëlle BRIN .....	( 123 )
Penser le changement stylistique ..... Gilles PHILIPPE .....	( 153 )
* * * *	
Résumés en français .....	( 199 )

Société de Langue et Littérature  
Françaises

de l'Université d'Osaka

2023

<http://www.gallia.jp/wordpress/>

## Penser le changement stylistique

Gilles PHILIPPE

La question que je souhaite ici poser est en apparence toute simple : pourquoi le style change-t-il<sup>1)</sup> ? Ou, pour le dire autrement, pourquoi n'écrivait-on pas de la même façon au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle, au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle, et même pourquoi n'écrivait-on pas de la même façon en 1880 et en 1900, en 1900 et en 1920, etc. ? Par *style*, je n'entendrai pas ici la signature rédactionnelle d'un auteur singulier ; on le sait, certains auteurs ne changent pas de style, d'autres en changeant un peu, d'autres ont des « périodes », etc. Par *style*, j'entendrai plus largement la mise en œuvre de la langue dans les textes, c'est-à-dire les pratiques rédactionnelles, et principalement les pratiques grammaticales, telles qu'on peut les observer à un moment donné de l'histoire de la prose littéraire.

Pour répondre à la question « Pourquoi le style change-t-il ? », il faut multiplier les approches. On doit d'abord confronter les réponses qui ont déjà été apportées à la question du changement stylistique, puis voir si l'on peut en proposer d'autres, des réponses internes ou externes, esthétiques ou sociales, en gardant en tête que ces réponses se complètent sans s'exclure. On doit aussi se souvenir que l'évolution stylistique peut s'envisager sous deux angles : on assiste d'une part à l'apparition de nouvelles formes ou à l'affirmation de formes qui existaient déjà mais n'étaient guère sollicitées ; on assiste aussi d'autre part, et on l'oublie trop souvent, à la disparition de formes, ou au moins à leur banalisation, à leur usure. Il convient enfin de distinguer deux types de temporalités évolutives, en séparant les glissements imperceptibles (ceux qui s'observent sur un siècle, par exemple) et les changements brusques (ceux qui s'observent sur dix ans, par exemple) et en se demandant non seulement ce qui accélère le changement mais aussi ce qui le ralentit.

Avant de me concentrer sur quelques exemples précis de changement à long terme, je souhaite prendre acte des différents modèles d'explication que l'on convoque le plus généralement pour rendre compte de l'évolution des pratiques d'écriture. Le premier est l'explication auteuriste, le deuxième

---

1) J'ai plaisir à dédier le présent texte à Keeko Sakamura. Il est issu d'une conférence prononcée à l'Université d'Osaka le 12 octobre 2023. J'adresse mes plus vifs remerciements à Eric Avocat et Hirotsugu Yamajo, ainsi qu'à Ayano Hiramitsu, qui en a assuré la délicate traduction japonaise. Propositions, formulations et exemples sont très largement empruntés à G. Philippe, *Pourquoi le style change-t-il ?*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2021. Je renvoie à ce livre pour plus de précisions et de références.

l'explication généalogique, le troisième l'explication homologique. Chacun a une forme de pertinence, mais aucun n'est en soi pleinement satisfaisant.

Le premier type d'explication est le plus simple. Le style des auteurs change, parce que les auteurs changent, parce que leur projet ou leur idéal littéraire se modifie, parce que leur sensibilité évolue pour des raisons personnelles. C'est généralement l'explication que donnent les écrivains eux-mêmes ; bien rares sont ceux qui disent que leur style a changé pour des raisons qui ne leur soient pas propres. Marguerite Duras aurait ainsi changé de style parce que Marguerite Duras a changé. Ce changement se mesure par exemple si l'on compare le portrait de la Mère dans *Un barrage contre le Pacifique*, qui a paru en 1950, et dans *L'Amant*, qui est par certains aspects une nouvelle version du même récit et qui a paru en 1984 :

L'agent cadastral n'avait pas retiré son casque devant la mère, il s'était contenté de lui faire un signe de tête et de marmonner quelque salutation. Elle avait l'air fatigué. Elle avait une de ces robes indescriptibles, informes, qu'elle commençait alors à porter, sortes de peignoirs très amples dans lesquels elle flottait comme une épave. Pour la première fois depuis l'écroulement des barrages, elle s'était coiffée et sa natte grise très serrée, ficelée à son extrémité par la rondelle de chambre à air, lui pendait dans le dos, naïvement, risiblement <sup>2)</sup>.

Ma mère mon amour son incroyable dégaine avec ses bas de coton reprisés par Dô, sous les tropiques elle croit encore qu'il faut mettre des bas pour être la dame directrice de l'école, ses robes lamentables, difformes, reprisées par Dô, elle vient encore tout droit de sa ferme picarde peuplée de cousines, elle use tout jusqu'au bout, croit qu'il faut, qu'il faut mériter, ses souliers, ses souliers sont éculés, elle marche de travers, avec un mal de chien, ses cheveux sont tirés et serrés dans un chignon de Chinoise, elle nous fait honte, elle me fait honte dans la rue devant le lycée, quand elle arrive dans sa B.12 devant le lycée tout le monde regarde, elle, elle s'aperçoit de rien, jamais, elle est à enfermer, à battre, à tuer <sup>3)</sup>.

Duras put dire que son style de 1950 était encore trop masculin, avec ses phrases closes sur elles-mêmes, son ordre des mots soigné, son vocabulaire surveillé, puis qu'avec le temps, elle s'était libérée de ces contraintes et

---

2) Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique* (1950), *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2011, p. 458.

3) M. Duras, *L'Amant* (1984), *Œuvres complètes*, t. III, 2014, p. 1467.

notamment de celle de la phrase, qu'elle avait enfin trouvé un style qui convenait mieux à son projet et à sa personnalité. Il n'y a pas lieu de douter de sa sincérité, mais le fait est que son nouveau style est très proche de pratiques rédactionnelles qui n'ont cessé de s'affirmer depuis 1950. C'est ce que Roland Barthes appelait l'écriture « vocale » : les phrases restent inachevées ou s'ouvrent à nouveau alors qu'elles semblaient closes ; la prose imite la pratique orale ; elle hésite, bégaie, se corrige et fait ainsi entendre une voix, laisse deviner un corps. S'il faut assurément faire sa part à l'explication auteuriste (tous les écrivains n'ont pas évolué de la même façon que Duras), on voit bien qu'elle ne suffit pas à rendre compte d'une telle évolution.

La deuxième explication usuellement donnée pour rendre compte des évolutions stylistiques est cousine de la première, bien qu'elle se situe à un autre niveau. Elle consiste à considérer que les évolutions collectives sont suscitées par l'apparition d'un « nouvel écrivain », selon l'expression de Marcel Proust, c'est-à-dire d'un écrivain qui apporte quelque chose de si radicalement nouveau qu'il influence le devenir des formes littéraires communes. Voilà pourquoi on peut parler ici d'explication généalogique. Selon cette explication, nous n'aurions par exemple pas eu de vogue du discours indirect libre sans Gustave Flaubert ou du monologue intérieur sans James Joyce.

Le problème, c'est que cette explication n'est pas vérifiable : nous ne savons pas ce qu'il serait advenu de l'indirect libre ou du monologue intérieur si Flaubert ou Joyce n'étaient pas nés. Mais quand on y regarde de près, on voit que l'indirect libre et le monologue intérieur commençaient à s'imposer avant ces deux écrivains, et l'on peut tout aussi légitimement penser que leur triomphe dans l'œuvre de ces derniers est plus une conséquence qu'une cause de l'évolution ; tout au plus, le succès de *Madame Bovary* ou d'*Ulysse* a-t-il fonctionné comme un élément accélérant. Cette explication par l'influence, Pierre Bourdieu la qualifiait naguère de « débile » : « [L'influence] est une notion débile qui est du même type que la notion de source [...] : en effet, on suppose qu'il y a d'un côté, par exemple, Schopenhauer qui a écrit *Le Monde comme volonté et comme représentation* et, de l'autre, qu'Untel l'a lu et que ça a circulé. En fait, ça ne se passe pas du tout comme ça<sup>4</sup>. »

La troisième explication traditionnelle de l'évolution stylistique est plus intéressante et va me retenir un peu plus. Elle veut que l'évolution des formes littéraires reflète les bouleversements de l'histoire générale, culturelle, sociale ou politique. On considère parfois qu'il s'agit là d'une explication de type marxiste, et l'on parle souvent d'explication « homologique ». Dans un article de

---

4) Pierre Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique* (2013), Paris, Seuil, Point Essais, 2016, p. 98, cité dans Jérémie Naïm : « Grandeur et décadence de la notion d'influence en histoire littéraire », *Silène*, 2019 (en ligne).

1960 intitulé « Histoire et littérature », Roland Barthes a vigoureusement critiqué une telle approche, qui met en parallèle la chronologie des événements et celle des productions littéraires. Ce type de raisonnement explique par exemple la possible montée de la langue populaire dans les romans français des années 1920 par le mélange des classes sociales dans les tranchées de Verdun. L'explication n'est, là encore, pas vérifiable, puisque nous ne disposons pas d'une planète de contrôle où la Première guerre mondiale n'aurait pas eu lieu. Cela ne disqualifie pas l'explication homologique, mais cela nous invite à la prudence, notamment pour les évolutions à long terme.

Prenons un exemple : comment expliquer que, sur un corpus de 240 romans anglais parus entre 1740 et 1979, on constate les choses suivantes ? Avant 1800, les phrases comptent en moyenne 41,5 mots ; après 1920, seulement 15,1. Avant 1800, on compte 4,7 mots de plus de 9 lettres pour 100 mots ; après 1920, seulement 2,8. Avant 1800, on compte, pour 100 mots, 2,3 ponctuations autres que virgules, points et points d'interrogation ; après 1920, seulement 0,6. Je tiens ces chiffres d'une étude déjà ancienne de Wayne A. Danielson et Dominic L. Lasorsa. Voici quelle était leur conclusion :

On ne peut que s'interroger sur les causes des changements dont ces phrases donnent l'exemple. Notre rythme de vie plus rapide exige-t-il des phrases plus courtes ? Le développement de la photographie, du cinéma et de la télévision ont-ils influencé les styles d'écriture ? Les écrivains d'aujourd'hui sont-ils moins capables que leurs ancêtres d'écrire des phrases recherchées ? Les lecteurs d'aujourd'hui sont-ils moins habiles à décoder des expressions longues et contournées que ne l'étaient leurs grands-parents ou leurs arrière-grands-parents ? Le style moderne est-il un reflet de la démocratisation de la société et du déclin des distinctions de classe dans l'écrit ? Nous penchons pour cette dernière interprétation, tout en ayant conscience qu'il est difficile d'en apporter la moindre preuve<sup>5)</sup>.

Ce n'est pas parce qu'une explication ne peut être démontrée qu'elle est nécessairement fausse. Ce qui me gêne plutôt ici, c'est l'idée que l'évolution stylistique s'explique par un seul type de causalité. Mais ce qui me gêne peut-être plus encore, c'est l'idée que l'on puisse isoler un fait stylistique et en faire l'histoire pour lui-même. L'ordinateur voit par exemple une stabilité ou une montée sans rupture dans l'emploi romanesque de la phrase sans verbe. Il constate qu'on en trouve peu d'occurrences avant 1850, et que l'on assiste ensuite à une montée continue. Le problème, c'est que l'on ne peut isoler ainsi la

---

5) Wayne A. Danielson & Dominic L. Lasorsa, « Littérature moderne : des phrases plus courtes ? » (1989), *Communication et langages*, 87, 1991, p. 11.

phrase sans verbe des autres faits stylistiques aux côtés desquels elle apparaît. Vers 1860, la phrase sans verbe forme, avec le discours indirect libre, la focalisation interne, la substantivation de l'adjectif, les tours impersonnels ou pronominaux... ce que l'on pourrait appeler le « patron subjectiviste », qui permet la représentation des états de conscience des personnages. Tout autre est le rôle de la phrase sans verbe dans le « patron moderniste » qui apparaît dans les années 1920 : avec la phrase brève, la juxtaposition notationnelle, la montée de la ponctuation dite « blanche », elle marque l'avènement d'une esthétique du discontinu, qui n'a rien à voir avec le patron subjectiviste. Vers 1960, la phrase sans verbe forme avec les phrases incomplètes ou rouvertes, les répétitions, les reprises correctives, etc., le « patron vocal » dont *L'Amant* de Duras nous offrait tout à l'heure un exemple tardif. Bref, on a bien là le même observable *linguistique* (une phrase sans verbe est une phrase sans verbe), mais on n'a pas le même observable *stylistique*, parce que les faits isolés n'ont pas de pertinence stylistique. Pire encore, les isoler peut créer une bien trompeuse illusion de continuité.

Pour illustrer ce constat, je vais prendre un exemple plus précis, celui du génitif de caractérisation. Il consiste à remplacer un adjectif par un groupe formé par la préposition *de* suivi d'un nom de qualité. En voici un exemple chez Racine : « des yeux de paix » vaut, dans *Esther* (III-4), pour *des yeux paisibles, un regard paisible*. Le tour rappelle alors le latin liturgique : *Deus majestatis, Mater misericordiae* se traduisaient littéralement par *Dieu de majesté, Mère de miséricorde*. Et il est fort probable que l'on entendait encore le latin derrière le tour jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, comme dans cet exemple emprunté aux *Mémoires d'Outre-tombe* de Chateaubriand (I-1) : « ce toit de paix et de bénédiction », pour *cette maison paisible et bénie*. Le génitif de caractérisation connut un très grand succès dans la prose littéraire autour de 1900. Pierre Loti s'en servit beaucoup : il préféra par exemple écrire « vers une région de calme et d'ombre <sup>6)</sup> » plutôt que « vers une région calme et sombre ». Mais nous voici bien loin de Racine et de Chateaubriand : le tour a ici une valeur descriptive sans aucune dimension emphatique. Non seulement on ne fait plus alors aucun lien avec le latin liturgique, mais le génitif de caractérisation paraît même très moderne.

Pour le linguiste, le tour est le même, qu'il soit utilisé vers 1600 et vers 1900 ; on peut le décrire de la même façon. Mais pour le stylisticien, ce n'est pas du tout le même tour. Il convenait en effet, vers 1900, de trouver une alternative à une autre forme d'évitement de l'épithète, celle qui avait triomphé dans les décennies précédentes. Il s'agissait de l'inversion dite *impressionniste*, qui consistait à placer cette fois le nom issu de l'adjectif avant l'élément caractérisé.

6) Pierre Loti, *La Troisième Jeunesse de madame Prune*, 1903, chap. 31.

Le français standard dit «vers une région calme et sombre» ; avec une inversion impressionniste, cela donne : «vers le calme et l'ombre d'une région». Le tour était un peu étrange, et il vieillit rapidement ; on le remplaça souvent par le génitif de caractérisation («vers une région de calme et d'ombre»), lequel vieillit à son tour.

L'ordinateur nous dit que le génitif de caractérisation triomphe dans les années 1900-1910, mais on comprend bien qu'il n'y a aucun rapport entre ce tour chez Loti et chez Racine, et peut-être aucun rapport entre ce tour chez Loti et chez Sartre, qui l'emploie parfois. Il en va de même pour l'inversion impressionniste que l'on trouve en abondance chez les Goncourt et qui n'a rien à voir avec des phénomènes comparables que l'on trouvait au XVII<sup>e</sup> siècle. Au lieu de «penché sur cette eau transparente, où la berge glaiseuse, où les racines rousses s'effaçaient bien vite dans un lit profond et bleuâtre», on lit ainsi, au chapitre premier des *Frères Zemganno* (1879) : «penché sur la transparence de cette eau, où le glaiseux de la berge, où le roux des racines s'effaçaient bien vite dans le bleuâtre d'un lit profond», mais l'on aurait tort de mettre ceci en relation avec «l'horreur d'une profonde nuit» d'*Athalie* (II-5) ou «la blancheur de son teint» dans cette phrase de la première partie de *La Princesse de Clèves* : «La blancheur de son teint et ses cheveux blonds lui donnaient un éclat». Si le tour est le même pour l'ordinateur, si la description grammaticale reste la même pour le linguiste, nous ne sommes pas du tout dans le même contexte stylistique, et il serait absurde de mettre de telles occurrences en série dans l'espoir d'un tirer des conclusions sur l'évolution stylistique.

Mon propos a été, jusqu'à présent, essentiellement constitué de mises en garde, et il est temps que je sois plus positif. L'approche du changement stylistique que je propose pourrait être qualifiée de *dialectique*, en ce qu'elle consiste à expliquer le changement à la fois par des considérations de type interne et de type externe. Cette approche est traditionnelle en histoire de l'art ; elle correspond peu ou prou à celle qu'en 1953 Meyer Schapiro présentait en ces termes :

L'historien de l'art considère la succession des œuvres dans le temps et dans l'espace, il compare les variations de style avec les événements historiques et avec les traits changeants dans d'autres champs de la culture ; il tente ainsi d'expliquer les changements de style ou les traits spécifiques, en s'aidant d'une psychologie inspirée à la fois du simple bon sens et d'une théorie sociale. L'étude historique des styles individuels ou collectifs révèle aussi des étapes et des processus qui sont typiques dans le développement des formes<sup>7)</sup>.

---

7) Meyer Schapiro, «La notion de style» (1953), dans *Style, artiste et société*, trad. B. Allan & al.,

Il s'agit donc de combiner l'histoire des sensibilités, en ce qu'elle est parfois affectée par l'histoire générale et culturelle (explication de type externe), et des mécanismes qui régissent presque mécaniquement l'histoire des formes (explication de type interne). C'est sur ce second point que je voudrais insister, parce qu'il est le plus négligé, alors qu'il me semble le plus important, et je voudrais l'illustrer par deux exemples qui nous permettront de parcourir plusieurs siècles.

Le premier de mes deux exemples, c'est la progressive affirmation du présent romanesque, c'est-à-dire de récits de fiction entièrement rédigés au présent. Il s'agira pour moi de m'interroger sur deux énigmes. Tout d'abord, comment expliquer qu'alors que le premier prix Goncourt fut attribué à un roman entièrement rédigé au présent (*Force ennemie* de John-Antoine Nau en 1903), l'attribution de l'équivalent anglais du Goncourt à un roman entièrement au présent posait encore un problème plus d'un siècle plus tard ? La romancière Hillary Mantel, qui reçut le prix Booker en 2009, raconta ainsi qu'elle avait écrit son roman au présent, mais que son éditeur l'avait mis au passé, si bien qu'elle avait dû rétablir le présent sur les épreuves<sup>8)</sup>. L'année suivante, la première sélection du Booker retenait plusieurs romans au présent, ce qui entraîna une polémique dans la presse. Le romancier Philip Pullman ne voyait dans l'emploi de ce temps qu'«une préciosité stupide qui ne génère que de l'ennui», tandis que son confrère Philip Hensher estimait, pour sa part, que «ce qui était autrefois un procédé rare et intéressant commence à devenir une pure convention»<sup>9)</sup>. Aujourd'hui, nombreux sont les romans au présent en anglais aussi, mais comment expliquer ce décalage d'un siècle entre les deux pays ?

La seconde énigme à résoudre n'est pas géographique mais historique : comment expliquer qu'il fallut attendre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour que l'on trouve de longs récits entièrement au présent, alors que les emplois narratifs de ce temps sont très anciens en français ? On peut en effet dresser la brève chronologie suivante : au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle, on observe de fréquents décrochements au présent dans les récits au passé ; dans les années 1860, ces décrochements se font plus nets, et la configuration s'inverse parfois ; dans les années 1880 commencent à paraître des romans entièrement au présent ; vers 1900, il devient aisé de trouver des romans entièrement au présent ; vers 1950, le présent devient le temps de référence de nombreux romanciers et se banalise peu à peu ; vers 2000, le roman français dispose de deux systèmes temporels standard à part égale, présent et passé simple ; vers 2020, la montée des récits

---

Paris, Gallimard, 1993, p. 36.

8) Voir Mona Simpson, "Hilary Mantel. Art of Fiction No. 226," *The Paris Review*, 212, Spring 2015, en ligne.

9) Voir par exemple Laura Roberts, "Philip Pullman and Philip Hensher Criticise Booker Prize for Including Present Tense Novels," *The Telegraph*, 11 September 2010, en ligne.

au passé composé marque peut-être l'usure du présent romanesque.

Cette présentation des faits est pourtant un peu trompeuse. Elle linéarise les données en laissant penser que l'on a assisté à une montée continue du présent et à une poussée évolutive cumulative ; elle n'explique pas pourquoi le roman au présent n'apparaît vraiment que vers 1900 et pourquoi il ne s'impose vraiment qu'après 1950. Cette présentation des faits néglige en effet les résistances au présent romanesque et les effets retardants. Elle considère l'histoire du présent romanesque sans la nuancer par l'histoire des divers types de roman au présent. Plus gênant encore, cette présentation des faits masque complètement le phénomène principal : ce n'est pas le présent qui s'est imposé, c'est le passé simple qui a reculé.

L'histoire du roman au présent n'est pas d'abord l'histoire de l'apparition du présent romanesque ; c'est d'abord l'histoire de la disparition du passé simple romanesque. Celui-ci fut en effet, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de plus en plus perçu comme désuet, tout comme les formes du subjonctif imparfait et plus-que-parfait dont il exigeait l'accord. Vers 1900, le binôme passé simple / imparfait apparaît en outre trop fictionnel à une époque qui aspire à une littérature dite « de vérité ». Le présent romanesque fut d'abord un présent anti-romanesque ; il fut fortement sollicité par la « littérature document » : souvenirs, journaux intimes... Plus largement, le modèle du roman réaliste est alors fortement mis en question, et l'on commence à chercher des formes moins artificiellement construites ; la montée du présent romanesque ne peut en effet s'envisager pour elle-même, mais seulement en regard d'autres phénomènes évolutifs : recul du modèle narratif impersonnel, recul du récit linéaire centré sur un seul personnage, usure des formes emblématiques comme l'indirect libre...

Comme put le dire Étienne Brunet à partir de l'exploration informatisée de gros corpus littéraires, « le passé simple finit en beauté sa carrière, après avoir été en faveur dans les siècles classiques. Sa chute se précipite à la fin du XIX<sup>e</sup> et beaucoup de ses formes, sauf à la troisième personne, sont devenues archaïques<sup>10</sup>. » Mais alors pourquoi le roman n'a-t-il pas fait comme la langue commune qui a commencé, dès le XII<sup>e</sup> siècle, à utiliser le passé composé à la place du passé simple ? La raison est sans doute à chercher dans la langue elle-même : le passé composé insiste sur la fin de l'action exprimée par le verbe ; il tend donc à briser toute dynamique narrative au point d'être pénible à la lecture. Le linguiste allemand Harald Weinrich a bien vu qu'Albert Camus avait été gêné en écrivant *L'Étranger* :

On a l'impression que la discontinuité des phrases au passé composé lui a créé de grandes difficultés d'écriture. C'est contre elle qu'il a dû travailler

---

10) Étienne Brunet, « Quand le temps change avec le temps », *Texte !*, XXI/1, 2016 (en ligne).

en tentant de rétablir par des procédés stylistiques le flux narratif que lui refusaient les temps. D'où le nombre excessif des adverbess de la consécution narrative<sup>11)</sup>.

C'est donc la chute du passé simple qui explique d'abord la montée du présent dans le roman français. On le vérifie aisément en comparant avec les autres langues européennes : le prétérit anglais ou allemand, le passé simple italien ou espagnol sont toujours bien vivants, aussi les romans écrits dans ces langues ont-ils mis longtemps à utiliser le présent et de façon bien moins nette que les romans de langue française. Aujourd'hui encore, les récits au présent paraissent souvent artificiels ou trop littéraires dans le reste de l'Europe.

Mais chaque énigme résolue ouvre une autre énigme. Puisque le récit au présent ne pose plus aucun problème dès 1900, pourquoi fallut-il attendre plusieurs décennies pour qu'il s'imposât ? Qu'est-ce qui a retardé son triomphe ? Bien que le premier prix Goncourt ait été attribué en 1903 à un roman au présent, il faut attendre la « Trilogie de Pan » de Jean Giono (1929-1930) pour que le présent romanesque connaisse son premier chef-d'œuvre. Les années 1910-1930 virent certes paraître de nombreux récits entièrement ou partiellement au présent, mais on aurait pu prévoir un développement bien plus rapide et plus important, d'autant que la forme semblerait idéale pour la littérature « moderniste » ou pour le récit poétique, soudain très en vogue.

Il faut donc chercher des facteurs retardants, qui expliquent que la forme ne s'impose que vers 1950. Ces facteurs sont probablement nombreux, et je n'en évoquerai que deux. Le premier, c'est que le récit au présent fut particulièrement sollicité dans les récits sur ou pour l'enfance et la jeunesse, mais aussi dans les récits infralittéraires, comme les romans sentimentaux. Cet effet de « littérature de niche » peut avoir retardé le développement du récit au présent dans la « littérature restreinte », c'est-à-dire à prétention esthétique. Le second facteur que l'on pourrait évoquer est le suivant : le « moment américain » que le roman français traversa dans les années 1930-1950 put aussi faire obstacle à la diffusion du récit au présent. Ces romans, et tout particulièrement ceux de Faulkner et de Hemingway, avaient été écrits au prétérit, et on les traduisit au passé simple. Cela contribua peut-être à donner à ce temps une nouvelle jeunesse, puisqu'on le rencontrait dans les romans qui représentaient le comble de la modernité.

Mon second exemple d'évolution stylistique à long terme part d'une énigme proche : bien que le discours indirect libre soit attesté en français dès le Moyen Âge, pourquoi n'a-t-il triomphé que dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup>

---

11) Harald Weinrich, *Le Temps : le récit et le commentaire* (1964), trad. M. Lacoste, Paris, Seuil, 1973, p. 311.

siècle ? Longtemps, on a pensé que La Fontaine était le seul grand auteur à y recourir fréquemment, comme dans l'exemple suivant : «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.*» On doit comprendre que les deux vers qui apparaissent ici en italique présentent la suite de la réplique de la Belette. De la même façon, la phrase en italique dans l'extrait qui suit, emprunté à la quatrième partie de *La Princesse de Clèves*, cite un propos mental de M. de Nemours : «Il se mit à repasser toutes les actions de madame de Clèves depuis qu'il en était amoureux : *quelle rigueur honnête et modeste elle avait toujours eue pour lui, quoiqu'elle l'aimât !*» La forme pourtant tarda à s'imposer. Rousseau, l'abbé Prévost, Balzac l'utilisent occasionnellement, mais généralement pour des énoncés dont la citation est problématique, comme les énoncés de discours intérieur. C'est avec Flaubert que l'indirect libre devient fréquent et s'utilise pour des énoncés dont la citation au discours direct ou indirect ne poserait aucun problème, comme dans l'exemple suivant, emprunté à *Madame Bovary* (I-3) : «Elle lui parla encore de sa mère, du cimetière, et même lui montra dans le jardin la plate-bande dont elle cueillait les fleurs, tous les premiers vendredis de chaque mois, pour les aller mettre sur sa tombe. *Mais le jardinier qu'ils avaient n'y entendait rien ; on était si mal servi !*» Marginal avant 1850, l'indirect libre s'imposa très rapidement ensuite. Vers 1880, il est partout, et Zola n'hésite pas à l'utiliser même pour des répliques qui représentent le parler populaire de ses personnages ; la chose se vérifie tout particulièrement dans *L'Assommoir* en 1877.

La notion de discours indirect libre n'apparaît qu'au tout début du xx<sup>e</sup> siècle ; on pense alors que la forme est en fin de course : «Un usage trop fréquent affaiblit, comme on sait, l'effet des procédés stylistiques<sup>12)</sup>, écrit ainsi en 1913 le linguiste allemand Theodor Kalepky. Le linguiste suisse Charles Bally renchérit en 1922 : «Zola le schématise et en abuse, et c'est maintenant un cliché courant de syntaxe littéraire<sup>13)</sup>.» Le premier livre consacré à la forme, celui que Marguerite Lips fait paraître en 1926, pense également que les excès de Zola ont été fatals : «Il 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<sup>14)</sup>.» L'histoire ne donna pas totalement raison à ce pronostic ; la forme fut utilisée tout au long du xx<sup>e</sup> siècle, mais désormais sans le prestige de la modernité ; mieux encore,

12) Theodor Kalepky, «À propos du "style indirect libre"» (1913), dans G. Philippe & J. Zufferey, *Le style indirect libre Naissance d'une catégorie (1894-1914)*, Limoges, Lambert-Lucas, 2018, p. 143.

13) Charles Bally, compte rendu de Ferdinand Brunot, *La Pensée et la langue*, *Bulletin de la Société de linguistique de Paris*, XXIII/2, p. 136.

14) Marguerite Lips, *Le Style indirect libre*, Paris, Payot, 1926, p. 196.

elle devint un des emblèmes stylistiques du « roman traditionnel ».

L'énigme dont je suis parti (pourquoi fallut-il attendre 1850 pour que se développât une forme attestée depuis des siècles dans la littérature française ?) a intrigué les premiers théoriciens du discours indirect libre. Tous semblent s'accorder sur son histoire. Voici par exemple la version qu'en proposait Charles Bally en 1922 :

Sa courbe de fréquence est caractéristique de certaines attitudes littéraires remarquables. 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, La Fontaine en fait un de ses procédés favoris, et avec quel charme incomparable il le manie ! Les purs classiques l'ignorent, asservis qu'ils sont à la phrase latine, à laquelle ce tour est étranger. Il reparaît chez les émancipateurs ; Rousseau le pratique spontanément, les romantiques le remettent à la mode et chez Flaubert, il devient une forme d'art capable des effets les plus délicats<sup>15)</sup>.

La même année, la romaniste allemande Gertraud Lerch propose une même chronologie en trois étapes : en renforçant les démarcations entre ce qui est objectif et ce qui ne l'est pas, la Renaissance a fait reculer l'indirect libre qui se rencontrait plus fréquemment au Moyen Âge ; l'indirect libre moderne, tel qu'il apparaît chez La Fontaine, puis plus fréquemment au XVIII<sup>e</sup> siècle, doit être pensé sur une autre base que l'indirect libre médiéval et mis en relation avec les nouvelles modalités du rationalisme ; le récent triomphe de la forme chez Flaubert et ses successeurs est liée à une nécessité intrinsèque du projet réaliste, comme esthétique littéraire et comme vision du monde et de l'homme<sup>16)</sup>. Si la chronologie est la même, la conception de l'histoire de l'indirect libre diffère pourtant fortement : pour Bally, il s'agit toujours de la même forme, plus ou moins sollicitée selon les époques ; pour Lerch, chaque époque réinvente l'indirect libre.

Mais comment expliquer le triomphe de l'indirect libre entre 1850 et 1900 ? Cinq causes ont pu être évoquées au fil du temps. La première, et la plus fréquente, est généalogique, au sens que j'ai donné plus haut à ce terme. Elle considère que le rôle de Flaubert fut déterminant : pas de Flaubert, pas de triomphe de l'indirect libre. Cette explication a une portée limitée : elle est invérifiable, je l'ai dit, et surtout on sait que l'indirect libre avait entamé sa

15) Ch. Bally, compte rendu de *La Pensée et la langue*, art. cit., p. 135-136.

16) Voir Gertraud Lerch, « Die uneigentlich direkte Rede », dans V. Klemperer & E. Lerch, dir., *Idealistische Neuphilologie: Festschrift für Karl Vossler*, Heidelberg, Carl Winter, 1922, p. 107-119.

courbe ascendante dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce type d'explication connaît en outre de nombreux contre-exemples : nous avons vu que le récit au présent s'est imposé sans qu'une œuvre majeure ait d'emblée été écrite à ce temps ; mais imaginons que Zola ait écrit un de ses derniers romans au présent, on aurait fort probablement tout expliqué par l'influence de ce livre inaugural.

La deuxième explication veut que le triomphe de l'indirect libre soit la conséquence de l'usure du style indirect. Le XIX<sup>e</sup> siècle en effet n'aime plus guère les séries de subordinées, qui semblent lourdes et artificielles. Plutôt que des agencements du type « Elle dit qu'elle était fâchée, qu'elle allait partir et qu'elle ne reviendrait plus jamais », on préféra : « Elle dit qu'elle était fâchée. Elle allait partir, elle ne reviendrait plus jamais. » La troisième explication est du même ordre. Le triomphe de l'indirect libre serait la conséquence de l'usure du discours direct, cette fois. La norme littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle est en effet très « continuiste », et l'on n'apprécie plus les ruptures fortes entre le texte de la narration et la parole des personnages. Or, comme il est, le plus souvent, à la troisième personne et à l'imparfait, l'indirect libre estompe la distinction entre les deux types de discours.

La quatrième explication prend acte du fait que moins le narrateur est présent, plus l'indirect libre peut s'imposer. Le narrateur est très présent chez Balzac, dont les romans présentent peu d'indirect libre ; le narrateur s'efface de plus en plus chez Flaubert puis chez Zola, dont les romans présentent beaucoup d'indirect libre. Cette hypothèse est techniquement très convaincante, pour des raisons linguistiques que je ne vais pas développer ; elle est par ailleurs intéressante, parce qu'elle n'explique pas d'abord pourquoi on a eu soudain beaucoup d'indirect libre, mais plutôt pourquoi on pouvait difficilement en avoir auparavant.

On trouve chez Bally une cinquième explication : « Le style indirect libre est le produit d'un besoin de mettre à nue l'âme des personnages. Indice extérieur : le style indirect libre de pensée est beaucoup plus abondant que le style indirect libre de parole<sup>17)</sup>. » Cette explication par la psychologisation du roman est pourtant très discutable : Bally n'avait pas encore le recul nécessaire ; il ne voyait pas que la révolution de la génération de Flaubert puis de la génération de Zola consista précisément à utiliser l'indirect libre pour représenter la parole des personnages et non plus prioritairement leur pensée.

À l'exception de cette dernière, toutes ces explications me semblent devoir être conservées, même la première, car il est certain que *Madame Bovary* a joué un rôle accélérant. L'émergence ou le triomphe d'une forme stylistique ne s'explique en effet jamais par un seul facteur, mais par la conjonction, à un

17) Ch. Bally, notes de cours (1919, Bibliothèque publique et universitaire de Genève, Ms. fr. 5075, f. 48.

moment donné, de facteurs différents mais congruents. On pourrait d'ailleurs ajouter bien d'autres facteurs pour expliquer le brusque triomphe du discours indirect libre. Je n'en évoquerai qu'un : c'est le fait que le roman du XIX<sup>e</sup> siècle soit progressivement devenu « sonore » ; on ne voulut plus seulement représenter ce que les personnages voient mais aussi ce qu'ils entendent. Or, l'indirect libre était l'instrument parfait pour cela, comme le montre l'extrait suivant qui se trouve au début de *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert (I-1) : « Une négresse, coiffée d'un foulard, se présenta, en tenant par la main une petite fille, déjà grande. L'enfant, dont les yeux roulaient des larmes, venait de s'éveiller. Elle la prit sur ses genoux. *Mademoiselle n'était pas sage, quoiqu'elle eût sept ans bientôt ; sa mère ne l'aimerait plus ; on lui pardonnait trop ses caprices.* Et Frédéric se réjouissait d'entendre ces choses, comme s'il eût fait une découverte, une acquisition. » L'indirect libre sert ici à insister sur le fait que ce qui importe, ce n'est pas que la servante dise telle chose, mais que Frédéric l'entende.

Pour conclure brièvement ce petit propos, je voudrais d'abord simplement reformuler l'idée que j'ai voulu présenter et illustrer au long de cet exposé : pour expliquer le changement stylistique, il faut prendre en considération des facteurs d'ordre divers, qui convergent à un moment donné de l'histoire. On a vu, par exemple, que l'apparition d'une nouvelle forme s'explique souvent par l'usure d'une autre forme autant que par le besoin d'une forme nouvelle et que l'analyse de cette évolution doit faire la part de facteurs accélérants et de facteurs retardants. Il me reste un point à ajouter. C'est que les textes littéraires sont souvent « polychroniques » : ils ont vocation à mêler des formes au sommet de leur rendement, des formes émergentes, mais aussi des formes qui se sont banalisées voire qui sont déjà usées. Chaque texte le fait différemment ; chaque texte a donc sa façon de se situer dans l'évolution ; c'est ce que l'on peut appeler son « régime d'historicité stylistique ».

(Professeur à l'Université de Lausanne)

## 文体の変化を考える

ジル・フィリップ（平光文乃訳）

私が提起しようとしている問いは、表面的には非常に単純なもの、すなわち「文体はなぜ変化するのか？」である<sup>1)</sup>。別の言い方をすれば、なぜ17世紀と18世紀、19世紀と20世紀では同じように書かなかったのか、さらには1880年と1900年、1900年と1920年ではなぜ同じように書かなかったのか、ということである。「文体」というのは、ここではある特別な作家の執筆上の特徴という意味ではない。周知のように、文体を変えない作家もいるし、少し変える作家もいれば、いくつかの「時代」をもつ作家もいる。ここで「文体」とは、より広義には文学テキストにおける言語の活用、つまり執筆上の手法、主に文法上の手法であり、文学の散文の歴史におけるある一定の時期に観察されるものを意味する。

「文体はなぜ変化するのか」という問いに答えるには、さまざまなアプローチが必要である。第一に、文体の変化という問いに対しすでに与えられている解答同士を突き合わせ、これらの解答が互いに補完し合うものであって、排除し合うものではないことを念頭に置きつつ、他の解を、内的あるいは外的、美学的あるいは社会的な解を提示できるかどうかを検討する必要がある。また、文体の変化は二つの角度から考察されることも忘れてはならない。一方では、新たな形式の出現や、すでに存在しながらあまり求められていなかった形式が明確に現れていることを目の当たりにし、他方では、これはあまりにも忘れられがちなことだが、形式の消滅、少なくともその平凡化、消耗を目の当たりにしているのである。最後に、二種類の変化の時間性を区別する必要がある。知覚できない緩慢な変化（例えば一世紀にわたって観察されるもの）と急激な変化（例えば10年にわたって観察されるもの）を分け、また何が変化を加速させるのかだけでなく、何が変化を減速させるのかについても自問する必要がある。

長期的な変化の具体例をいくつか考察する前に、執筆手法の変化を説明するため最もよく引き合いに出される説明モデルをしっかりと確認しておきたい。第一は作家的説明、第二は系譜的説明、第三は相同的説明である。それぞれが妥当な形式ではあるが、一つとしてそれ自体完全に満足できるものではない。

第一のタイプの説明は最も単純である。作家たちの文体が変わるのは、作家た

1) 拙論を阪村圭英子氏に献呈することを嬉しく思う。この論考は、2023年10月12日に大阪大学で行われた講演に基づいている。エリック・アボカ氏と山上浩嗣氏、そして繊細な日本語訳を行ってくれた平光文乃氏に心から感謝する。主張、論述、例の多くは拙著に依拠している（G. Philippe, *Pourquoi le style change-t-il*, Brussels, Les Impressions nouvelles, 2021）。詳細と参考文献については本書参照。（訳者注：講演原題「Penser le changement stylistique」。またこの場を借りて、原稿の翻訳稿掲載にご承諾いただいたフィリップ氏のご厚意に感謝申し上げます。）

ちが変わるからであり、彼らの文学的なまろみや理想が変わるからであり、彼らの感性が個人的な理由で変化するからである。これは一般的に作家たち自身による説明であり、自分以外の理由で文体が変わったという人はほとんどいない。マルグリット・デュラスが文体を変えたとすれば、マルグリット・デュラスが変わったからである。この変化は例えば、1950年に出版された『太平洋の防波堤』と、いくつかの見方からすればそれと同じ物語の新たなヴァージョンであり、1984年に出版された『愛人』の母の人物描写を比較すれば測ることができる。

役人は母親が前に出てきても帽子を脱がず、頭を軽く動かし、なにか挨拶めいたことをもぐもぐ言っただけだった。母親は疲れているように見えた。その頃着るようになりだした、形容の困るような不細工な服を着こんでいたが、中身の体が漂流物のように揺れて見えるだぶだぶのガウンとでも言うておこう。防波堤が崩れてからはじめて髪を結っており、自転車のタイヤのチューブを輪切りにして先端をくくった、白髪まじりの、目の詰んだ髪が、あどけなく、滑稽に、背中まで垂れていた<sup>2)</sup>。(田中倫郎訳、河出書房新社<sup>3)</sup>)

大好きなお母さん、ドーの繕った木綿のストッキングなんかはいて、その格好がおかしいったら信じられないくらい、熱帯にいるのに小学校の校長先生としてはストッキングをはかなければいけないと、まだ信じている。ドーの繕ったみすばらしい不格好なドレス、従姉妹たちの一杯いるピカルディーの農家から直行という格好をまだしている、母は何でもとことん擦り切れるまで使う、そうしなければ、折角の品物だからとことん使わなければと思っっている、靴は踵がつぶれている、どこかひどく痛むのか歩き方もよろよろしている、髪は引っつめにして中国風のまげ(シニヨン)、シトロエンB12で高校に乗りつけるのを通りで見ていると恥ずかしくて仕方がない、みんながじっと見ているのに、母ときたらなんにも気がつかない、けっしてなんにも、どこかに閉じこめてしまうべきなのだ、なぐりつけて、殺してしまうべきなんだ、母は<sup>4)</sup>。(清水徹訳、河出書房新社)

デュラスは、1950年の文体は、自己完結的な文章、練られた語順、統制された語彙など、まだ男性的すぎたのであり、それから時が経つにつれ、こうした制約、特に文章の制約から解放され、ついに自分のまろみと個性により適した文体を見出したのだということができた。その誠実さを疑う理由はないが、彼女の新しい文体は、1950年以來着実に確立されてきた執筆手法に非常に近いことも事実で

2) Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique* (1950), *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2011, p. 458.

3) (訳者注) 文学作品などの訳で既訳を使用した場合、訳者と出版社名のみ本文に記す。特に表記のない場合は拙訳。訳文におけるイタリック表記は著者による。また(\*)を伴い、本文にはわずかながら訳者の注釈を記した。

4) M. Duras, *L'Amant* (1984), *Œuvres complètes*, t. III, 2014, p. 1467.

ある。これがロラン・バルトのいう「声の」エクリチュールである。文章は未完成のまま、あるいは閉じられたかと思うと再び開き、散文は口頭実践を模倣し、ためらい、どもり、自己改善し、こうして声を聞かせ、身体を推察させる。作家主義的な説明も確かに認められるべきだが（すべての作家がデュラスと同じように変化してきたわけではないが）、このような変化を説明するには不十分であることは明らかだ。

文体の変化を説明するために通常なされる第二の説明は、レベルは異なるものの、第一の説明によく似ている。それは、マルセル・ブルーストの表現によれば、「新しい作家」、つまり、全体の文学形式の変転に影響を与えるほど根本的に新しいものをもたらす作家の出現によって、集団的な変化が引き起こされると考えることである。これが、系譜的説明と言える所以である。この説明によれば、例えばギュスターヴ・フロベールがいなければ自由間接話法の流行はなかったし、ジェームズ・ジョイスがいなければ内的独白の流行はなかったということになる。

問題は、この説明が検証不可能なことだ。もしフロベールやジョイスが生まれていなかったら、自由間接話法や内的独白がどうなっていたかはわからない。しかし、よく考えてみれば、自由間接話法や内的独白はこの二人の作家の前から認められ始めていたことがうかがえ、二人の作品における両手法の席卷は、変化の原因というよりはむしろ結果であると考えられることも当然できる。せいぜい『ボヴァリー夫人』や『ユリシーズ』の成功が一つの加速要因として作用したというくらいだ。この影響力による説明を、ピエール・ブルデュエはかつて「ばかな」ものだと形容したことがある。「[影響力]というのは、源泉という概念と同じタイプのばかな概念である [...]。というのも、一方で、例えばショーペンハウアーが『意志と表象としての世界』を書いたと仮定し、他方では、ある人がそれを読んで、それが広まったと仮定する。実際には、そんなことはまったくない<sup>5)</sup>。」影響力による説明は、1920年代にすでにロシア・フォルマリストたちの疑念をかき立てていた。ユーリ・ティニアノフは、2つのテキストが類似している場合、それは前者が後者に影響を与えたからだとする誤りに警鐘を鳴らしていた。

文体の変化に関する第三の伝統的な説明は、より興味深く、もう少し長く私の関心を引きつけることになる。それは、文学形式の変化は、一般的、文化的、社会的、政治的な歴史の激変を反映しているというものである。これはマルクス主義タイプの説明だとみなされることもあり、相同的説明という言葉を使うこともある。1960年の「歴史と文学」と題された論文で、ロラン・バルトは社会的情勢と文学作品の年表を比較検討するこのタイプのアプローチを激しく批判した。このタイプの論理は、例えば、1920年代のフランス小説における大衆言語の考えられうる台頭を、ヴェルダンの塹壕における社会階級の混合によって説明する。ここでも、第一次世界大戦が起こったことのない惑星は存在しないため、この説明

5) Pierre Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique* (2013), Seuil, Point Essais, 2016, p. 98, cité dans Jérémy Naïm : « Grandeur et décadence de la notion d'influence en histoire littéraire », *Silène*, 2019 (en ligne).

は検証不可能である。このことは相同的説明を失格とするものではないが、特に長期的変化に関しては慎重を期すよう促すものである。

例を挙げよう。1740年から1979年の間に出版された240のイギリスの小説のコーパスから、次のような事実が認められることを、どのように説明すればよいのだろうか。1800年以前は、文の平均単語数は41.5語で、1920年以降は15.1語のみ。1800年以前は、9文字以上の単語が100語あたり4.7語あったが、1920年以降は2.8語のみ。1800年以前は、100単語あたりヴィルギュル(,)、ポワン(.)、疑問符(?)以外の句読点が2.3個あったが、1920年以降は0.6個のみ。これらの数字は、ウェイン・A・ダニエルソンとドミニク・L・ラソルサのすでに古いものとなった研究から引用した。彼らの結論は以下の通りである。

私たちは、これらの文章が範を示す変化の原因について自問するしかない。生活リズムが速くなればなるほど、より短い文章が求められるのだろうか？写真、映画、テレビの発展が執筆の文体に影響を与えたのだろうか？今日の作家は、洗練された文章を書く能力が先人たちに比べて劣っているのだろうか？今日の読者は、長く、持って回った表現を読み解く能力が祖父母や曾祖父母に比べて劣っているのだろうか？現代の文体は、社会の民主化と、書かれたものにおける階級間の差異の衰退を反映しているのだろうか？私たちは最後の解釈を選ぶが、その証拠としてどんな小さなものでも提示するのが難しいことは自覚している<sup>6)</sup>。

証明できないからといって、その説明が間違っているとは限らない。私がこの論理で抵抗を覚えるのは、文体の変化が単一のタイプの因果関係で説明できるという考えである。しかし、おそらくそれ以上に気がかりなのは、文体に関する事象を切り離して、そこからその事象のための物語を作ることができるという考えだ。例えば、コンピューターによれば小説で動詞のない文章が使われることには、安定した、もしくは切れ目のない上昇が見出される。1850年以前にはそれはほとんど出現せず、それ以降は着実に増加していることが確認される。問題なのは、動詞のない文章を、その文章が登場するそばにある他の文体的事象から切り離すことができないということである。1860年頃、動詞のない文章は、自由間接話法、内的焦点化、形容詞の名詞化、非人称的もしくは代名詞的言語表現などとともに、登場人物の意識状態を表現することを可能にする「主観主義的パターン」とでも呼ぶべきものを形成した。動詞のない文章の役割は、1920年代に出現した「モダニズム・パターン」においてはまったく異なっている。短い文章、表記上の並置、「空白の」と呼ばれる句読点の増加とともに、動詞のない文章は、主観主義的パターンとは無関係な不連続の美学の到来を示しているのである。1960年頃、動詞のない文章は、不完全な文や再開された文、反復、修正再開などとともに、先ほ

6) Wayne A. Danielson & Dominic L. Lasorsa, «Littérature moderne : des phrases plus courtes ?» (1989), *Communication et langages*, 87, 1991, p. 11.

ど見たように、デュラスの『愛人』が遅れてきた例として提示した「声のパターン」を形成した。要するに、言語学的に観察されうる同じものがあるが（動詞のない文は動詞のない文である）、文体論的に観察されうる同じものはないのである。なぜなら、孤立した事象には文体論的妥当性がないからである。さらに悪いことには、孤立させることで連続性という虚偽の錯覚をつくりだす可能性がある。

この点を分かりやすく説明するために、より具体的な例として、特性付与の属格を取り上げる。これは、形容詞を前置詞 *de* の後に続く性質名詞で形成されるグループに置き換えるものである。ラシーヌにおける一例を挙げよう。『エステル』(III-4) では、「平和の目 *«des yeux de paix»*」は平和な目 *«des yeux paisibles»*、平和なまなざし *«un regard paisible»* にあたる。この表現は典礼ラテン語を彷彿させる。*«Deus majestatis, Mater misericordiae»* は、威厳の神 *«Dieu de majesté»*、慈悲の母 *«Mère de miséricorde»* と直訳されていた。シャトープリアンの『墓の彼方からの回想』(I-1) から借用したこの例のように、19世紀初頭まで、言語表現の背後でラテン語が理解されていた可能性は高い。例えば「この平和と祝福の家 *«ce toit de paix et de bénédiction»*」はこの平和で祝福された家 *«cette maison paisible et bénie»* にあたる。特性付与の属格は、1900年前後の文学的散文で大成功を収めた。ピエール・ロチはそれを多用し、例えば「穏やかで薄暗い地方へ」を *«vers une région calme et sombre»* よりも「穏やかさと暗がりの地方へ」*«vers une région de calme et d'ombre<sup>7)</sup>»* と書くことを好むだろう。しかし、ここではラシーヌやシャトープリアンから遠く離れている。この表現にはなんら強調的な側面のない記述的な意味があるからである。典礼ラテン語とのつながりがもはや全くないだけでなく、特性付与の属格は非常に現代的であるとさえ思われる。

言語学者にとっては、1600年頃に使われようが1900年頃に使われようが、言い回しは同じであり、同じように記述することができる。しかし、文体論学者にとっては全く同じ表現ではない。実際、1900年頃には、それまでの数十年間に勝利を収めていた付加形容詞の回避の別の形（\*特性付与の属格）にとって代わるものを見つける必要があった。これがいわゆる印象派の倒置法で、今度は形容詞に由来する名詞を特徴を表す要素の前に置くというものだった。標準的なフランス語では「穏やかで薄暗い地方へ」*«vers une région calme et sombre»* となるが、印象派的倒置法では「地方の穏やかさと暗がりへ」*«vers le calme et l'ombre d'une région»* となる。この言い回しは少し奇妙なので、すぐに廃れた。この表現は、特性付与の属格「穏やかさと暗がりの地方へ」*«vers une région de calme et d'ombre»* に置き換えられることがしばしばだったが、これも時代遅れとなる

コンピューターによれば、1900年から1910年にかけて、特性付与の属格が勝利したことが分かるが、ロチとラシーヌのこの表現との間になら関連性がないことはよく分かっており、ロチと、時折これを用いるサルトルの表現との間にもおそらく関連性は全くない。ゴンクール兄弟に多く見られる印象派的な倒置も同

7) Pierre Loti, *La Troisième Jeunesse de madame Prune*, 1903, chap. 31.

様で、17世紀にみられる類似の現象とは何の関係もない。

「この透明な水に身をかがめると、粘土質の土手、赤茶けた根がすぐに青みがかった深い河床に消えていった」*«penché sur cette eau transparente, où la berge glaiseuse, où les racines rousses s'effaçaient bien vite dans un lit profond et bleuâtre»*の代わりに、『ザンガノ兄弟』の第一章ではこう書かれている：「この水の透明さに身をかがめると、土手の粘土質、根の茶褐色がすぐに深い河床の青みに消えていった」*«penché sur la transparence de cette eau, où le glaiseux de la berge, où le roux des racines s'effaçaient bien vite dans le bleuâtre d'un lit profond»*。しかし、これを『アタリー』(II-5)の「深い夜の恐怖」*«l'horreur d'une profonde nuit»*や、「顔色の白さとブロンドの髪が輝きを与える」*«La blancheur de son teint et ses cheveux blonds lui donnent un éclat»*という、コンピューターの画面に出てくる『クレヴの奥方』第一章の文章における「顔色の白さ」*«la blancheur de son teint»*と関連があるとするのは間違いだろう。コンピューターにとってこの表現が同じであっても、言語学者にとってこの文法的記述が同じであっても、それが文体論的に同じ文脈にあるわけでは決していない。だからこのような生起をひとつくりにして、文体の変化について結論を導き出そうとすれば馬鹿げたことになる。

これまで論じてきたことは主として警告であったが、そろそろよりポジティブになる時である。私が提案する文体変化へのアプローチは、内のおよび外的タイプの考察両方によって変化を説明するという点で、弁証法的と言えるかもしれない。このアプローチは美術史においては伝統的なもので、1953年にマイヤー・シャピロが以下のように提示したものと多少なりとも一致している。

美術史家は、時間と空間における作品の連続性を考察し、様式*«style»*の変化を歴史的事実や他分野の文化における変化の特徴と比較する。単純な常識と社会理論の両方から着想を得た心理学を用いて、様式の変化や特定の特徴を説明しようと試みる。個人や集団の様式を歴史的に研究することで、形式の発展における典型的な段階や過程も明らかになる<sup>8)</sup>。

したがって、時に一般的で文化的な歴史(外的タイプの説明)に影響される限りにおいての感性の歴史と、形式の歴史(内的タイプの説明)をほとんど機械的に決定づけるメカニズムとを組み合わせる必要がある。私が強調したいのはこの第二の点である。というのも、最も重要と思われるにもかかわらず、最も軽視されているからである。このことを、数世紀にわたる二つの例によって説明したい。

二つの例のうちの一つ目は、小説的現在、つまり完全に現在形で書かれたフィクションの物語が徐々に肯定されるようになったことである。二つの謎について自問することが重要だと考えられるだろう。第一に、最初のゴンクール賞がすべ

8) Meyer Schapiro, «La notion de style» (1953), dans *Style, artiste et société*, trad. B. Allan & al., Gallimard, 1993, p. 36.

て現在形で書かれた小説（1903年、ジョン＝アントワーヌ・ノウの『敵の力』）に授与された一方で、その一世紀以上のものに、ゴンクール賞に相当する英国の文学賞がすべて現在形で書かれた小説に授与されたことによって、騒動が巻き起こったのはなぜだろうか。2009年にブッカー賞を受賞した小説家ヒラリー・マンテルは、自分の小説を現在形で書いたが、編集者が過去形にしてしまったため、校正で現在形に戻さなければならなかったと語っている<sup>9)</sup>。翌年、ブッカー賞の第一次選考には現在形で書かれた小説が何作か選ばれ、マスコミでの論争を招いた。小説家のフィリップ・プルマンは現在形の使用を「退屈を生むだけの愚かな気取り」と見なし、同業者のフィリップ・ヘンシャーは「かつては稀有で興味深い手法だったものが、純粋な慣習になり始めている<sup>10)</sup>」と考えた。今日、英語でも現在形の小説はたくさんあるが、仏英二ヶ国における一世紀のギャップをどう説明すればよいのだろうか。

解くべき二つ目の謎は、地理的ではなく、歴史的な問題である。長編の物語がすべて現在形で書かれるようになったのは19世紀末になってからであるのに対し、現在形が語りで使われるようになったのはフランス語ではかなり古くからであるという事実をどう説明すればよいのだろうか。実際、次のような簡単な年表を作成することができる。17世紀と18世紀には、過去形の物語において現在形への逸脱が頻繁に行われる。1860年代には、このような逸脱がより明確になり、その立場が逆転することもある。1880年代には、すべて現在形で書かれた小説が現れるようになる。1900年頃には、すべて現在形で書かれた小説が簡単に見つかるようになる。1950年頃、現在形が多くの小説家の基準時制となり、次第に平凡化する。2000年頃、フランスの小説は現在形と単純過去形という、同等に標準的な二つの時制を持つ。2020年頃、複合過去の物語が台頭し、おそらく小説における現在形の消耗を示す。

しかし、こうした事実の提示は少々誤解を招く。それはデータを直線的に置くことで、現在形が連続的に増え、累積的な変化の高まりがあったと思わせることになる。なぜ現在形の小説が本当に現れるのが1900年頃なのか、そしてなぜそれが本当に認められるのが1950年以降なのか説明されていない。このような事実の提示は、したがって小説の現在形に対する抵抗や遅延効果を無視している。また、小説の現在形の歴史を、現在形の様々なタイプの小説の歴史によって含みを持たせることなく考察している。さらに気がかりことに、この事実の提示は主要な現象を完全に覆い隠している。それは現在形が認められたのではなく、単純過去形が衰退したということだ。

現在形の小説の歴史は、小説における現在形の出現の歴史ではなく、まず小説における単純過去形の消滅の歴史なのである。この時制は19世紀末には確かに、一致が必要になる接続法半過去形や接続法大過去形と同様、ますます時代遅れと

9) 以下参照 (Mona Simpson, "Hilary Mantel. Art of Fiction No. 226," *The Paris Review*, 212, Spring 2015 (en ligne)).

10) 例えば以下参照 (Laura Roberts, "Philip Pullman and Philip Hensher Criticise Booker Prize for Including Present Tense Novels," *The Telegraph*, 11 September 2010 (en ligne)).

みなされるようになっていた。1900年前後にはさらに、単純過去形と半過去形の組み合わせも、いわゆる「真実の」文学を目指す時代には「フィクション的」すぎると思われるようになった。小説の現在形は当初、反小説的な現在形であり、回想録や個人的な日記などの「記録文学」によって強く求められていた。より広く言えば、当時リアリズム小説のモデルが強く疑問視され、それほど人為的に構築されていない形式が模索され始めた。小説における現在形の増加は、それゆえそれ自体で考察することはできず、他の変化現象との比較においてのみ考察可能である。例えば、非人称の語りのモデルの後退、ある一人だけの登場人物を中心とした直線的な物語の後退、自由間接話法のような象徴的な形式の消耗などである。

エティエンヌ・ブルネは膨大な文学コーパスをコンピューターで調査した結果、以下のように述べることができた。「単純過去形は、古典主義の数世紀に流行した後、有終の美を飾った。その衰退は19世紀末に加速し、三人称を除くその形式の多くが時代遅れになった<sup>11)</sup>。」では、なぜ小説は、12世紀にはすでに単純過去形の代わりに複合過去形を使い始めていた共通語のようにしなかったのだろうか。その理由はおそらく言語そのものに探すべきである。複合過去形は動詞が表す動作の終わりを強調する。そのため読むのが苦痛になるほど語りの力学を壊す傾向にある。ドイツの言語学者ハラルド・ヴァインリッヒは、アルベール・カミュが『異邦人』を書いたとき、このことがカミュの妨げになっていたことをしっかりと理解していた。

複合過去形の文の不連続性のせいで、カミュにとって非常に書きにくくなったという印象を受ける。時制が拒んでいた語りの流れを文体上の手法によって彼が回復させようとつとめていたのは、この不連続性に対抗してである。それゆえ、語りの前後の連関に副詞を多用することになった<sup>12)</sup>。

したがって、フランスの小説における現在形の台頭を最初に説明するのは、単純過去形の失墜なのである。そのことは他のヨーロッパ言語と比較すれば簡単に実証できる。英語やドイツ語の過去形、イタリア語やスペイン語の単純過去形はまだ生きており、それゆえこれらの言語で書かれた小説が現在形を使うようになるには長い時間がかかったし、フランス語の小説に比べるとそのやり方はそれほど明確ではない。今日でも、現在形で語られる物語は、他のヨーロッパ諸国ではしばしば人工的、あるいは文学的すぎると思われている。

しかし、謎が解けるたびに、また新たな謎が生まれる。1900年以降現在形の物語になんの問題もなくなったのなら、なぜそれが認められるのに数十年も待たなければならなかったのだろうか。何がその勝利を遅らせたのか。最初のゴンク

11) Étienne Brunet, « Quand le temps change avec le temps », *Texte !*, XXI/1, 2016 (en ligne).

12) Harald Weinrich, *Le Temps : le récit et le commentaire* (1964), trad. M. Lacoste, Seuil, 1973, p. 311.

ル賞は1903年に現在形の小説に授与されたが、ジャン・ジオノの「パンの三部作」(1929-1930年)までは、現在形の小説に最初の傑作は生まれなかった。1910年代から1930年代にかけて、全部または一部が現在形で書かれた物語が数多く発表されたのは確かだが、もっと急速でもっと重要な発展が予想できただろう。この形式は「モダニズム」文学や、突然大流行した詩的な物語には理想的だと思われたからだ。

したがって、この形式が1950年頃まで認められなかった理由を説明する遅滞要因を探さなければならない。そのような要因はたくさんあるだろうが、ここでは二つだけ取り上げよう。一つは、現在形の物語が、子どもや若者についての、あるいは彼ら向けの物語で特に求められたこと、そして恋愛小説(\*ハーレキンの)といった下層文学の物語でも求められたことである。この「ニッチ文学」の効果が、「限定された文学」、つまり美学的自負をもつ文学における現在形の物語の発展を遅らせたのかもしれない。取り上げうる第二の要因は次の通りである。1930年代から1950年代にかけてフランスの小説が経験した「アメリカン・モーメント」が、現在形の物語の普及を妨げた可能性もあるということだ。これらの小説、特にフォークナーやヘミングウェイの小説は過去形で書かれていたが、単純過去形に翻訳された。おそらくこのことがこの時制に新たな若々しさを与えるのに役立ったのだろう、単純過去形が現代性の絶頂を代表する小説で見られたのだから。

長期的な文体の変化に関する二つ目の例は、類似した謎から始まる。フランス語では中世からすでに自由間接話法が確認されていたにもかかわらず、なぜ19世紀後半になるまでそれが支配的にならなかったのだろうか。長い間、ラ・フォンテーヌだけが、次の例のように自由間接話法を頻繁に用いた唯一の大家家だと思われていた。「とがった鼻の夫人は答える、土地はすべて／最初の占有者のもの、／自分もはいつくばってやっとはいれるような家は／まったくりっぱな戦争の理由さ、と。」(今野一雄訳、岩波書店)ここでイタリックで表示されている二行は、イタチのせりふの続きを表現していると理解するべきである。同じように、『クレヴの奥方』第四章から取った次の抜粋のイタリックの文章は、ヌムール公の心の声を引用したものである。「彼は自分が恋に落ちてからのクレヴ夫人の行動をすべて思い出してみた。自分を愛しているにもかかわらず、彼女は自分に対していつもなんと誠実で控えめなことか！」しかし、この形式はなかなか認められなかった。ルソー、アベ・プレヴォー、バルザックは時折この形式を用いたが、たいていは引用に問題のある(\*発話者があいまいな)発話、例えば内的発話に対して用いられた。自由間接話法が頻繁に使われるようになったのはフロバールからであり、自由間接話法は『ボヴァリー夫人』(I-3)から借用した次の例のように、直接話法や間接話法での発話が全く問題にならないような発話に対して使われるようになった。「さらに彼女は母親の話をし、墓の話になると、庭の花壇を彼に指し示し、毎月の最初の金曜日になるといつもそこから花を摘んで、母親の墓に供えに行くのだった。でも、自分たちの庭師はちっとも耳を傾けてくれず、ま

るで用をなさない！」(芳川泰久訳、新潮社) 1850年以前はごくわずかだった自由間接話法は、その後瞬く間に支配的なものになった。1880年頃にはいたるところで使われ、ゾラは登場人物の庶民的な口話を表現する台詞にも躊躇なく使っており、これは特に、1877年の『居酒屋』で確認できる。

自由間接話法という概念が登場したのは20世紀初頭になってからのことで、当時この形式は消耗したと考えられていた。「ご存知のように、あまりに頻繁な使用は、文体技法の効果を弱めてしまう<sup>13)</sup>」と1913年、ドイツの言語学者テオドール・カレプキーは書いた。スイスの言語学者シャルル・バイイもさらに1922年に「ゾラはこれを図式化して乱用したので、これは今や文学的統辞法の一般的な常套句である<sup>14)</sup>」と言った。1926年に出版されたマルグリット・リップスによるこの形式にあてられた最初の本も、ゾラの行き過ぎが致命的な影響を与えたと考えている。「彼は自由間接話法を乱用し、それに執着した。[しかし]何も新しいことを加えていない。その自由間接話法は、ほとんど自動的な規則性を帯び、しばしば単調さをもたらしている<sup>15)</sup>」。歴史はこの予測が完全に正しいとするものではなかった。この形式は20世紀を通じて使われたが、今では現代性の威光はなく、むしろ「伝統的小説」の文体の象徴のひとつとなっている。

私が起点とした謎(フランス文学で何世紀にもわたって確認されてきた形式が発展するのに、なぜ1850年まで待たなければならなかったのか)は、自由間接話法の初期の理論家たちの興味をそそった。彼らは皆、その歴史については同意しているようだ。例えば、1922年にシャルル・バイイによって提案されたヴァージョンは以下の通りである。

その頻度曲線は、いくつかの注目すべき文学的態度の特徴である。古フランス語で知られる自由間接話法は、ルネサンス期には、以前は別として、消滅、あるいはほとんど消滅するところだった。それは、ガリア人の伝統的な自由を守る者たちの間にのみ残っている。ラブレーはその痕跡を示し、ラ・フォンテーヌはそれをお気に入りの技法のひとつとして、なんと比類ない魅力でそれを操っていることか! 純粋な古典主義作家たちはこれを無視し、この表現とは無縁のラテン語の文章の奴隷となっている。自由間接話法は解放者たちのところに再び現れる。ルソーが自発的に使い、ロマン主義作家たちが再び流行させ、フロバールにおいて、最も繊細な効果を発揮する芸術形式となった<sup>16)</sup>。

同じ年、ドイツの小説家ゲルトラウト・レルヒは、同じ年表を三段階に分けて

13) Theodor Kalepky, «À propos du "style indirect libre"» (1913), dans G. Philippe & J. Zufferey, *Le Style indirect libre, Naissance d'une catégorie (1894-1914)*, Limoges, Lambert-Lucas, 2018, p. 143.

14) Charles Bally, compte rendu de Ferdinand Brunot, *La Pensée et la langue*, *Bulletin de la Société de linguistique de Paris*, XXIII/2, p. 136.

15) Marguerite Lips, *Le Style indirect libre*, Payot, 1926, p. 196.

16) Ch. Bally, compte rendu de *La Pensée et la langue*, art. cit., p. 135-136.

以下のように提唱した。ルネサンスは、客観的なものとそうでないものとの区別を強化することによって、中世においてはより一般的であった自由間接話法をルネサンスが後退させた。ラ・フォンテーヌに登場し、次いで18世紀にはより頻繁になった近代の自由間接話法については、中世の自由間接話法とは異なる基盤で考え、合理主義の新たな諸様式と関連づける必要がある。フロベールとその後継者たちにおけるこの形式の最近の勝利は、文学的美学として、また世界や人間についてのヴィジョンとして、リアリズムのもくろみが本質的に必要とするものと結びついている<sup>17)</sup>。年表は同じではあるが、自由間接話法の歴史観はしかし大きく異なる。バイヒにとって自由間接話法は、時代によって求められる程度の差はあれ、常に同じ形式である。レルヒにとっては、時代ごとに自由間接話法は再び作り出される。

しかし、1850年から1900年にかけての自由間接話法の勝利をどのように説明できるだろうか。時の経過につれて五つの理由が取り上げられてきた。最初の理由かつ最も一般的なものは、先に述べたような意味での系譜的なものである。それは、フロベールが決定的な役割を果たしたというものである。フロベールなしには、自由間接話法の勝利はあり得なかった。この説明の射程には限界がある。先に述べたが検証不可能だし、何よりも、自由間接話法が上昇曲線を描き始めたのは19世紀の初めであることがわかっている。さらにこのタイプの説明には多くの反例もある。現在形の物語が認められたのは、重要な作品がただちに現在形で書かれたからではないことはすでに確認した。しかし想像してほしいのだが、ゾラが最後の小説のひとつをこの時制で書いていたとしたら、端緒となるこの本の影響によってきっとすべてが説明されてしまったことだろう。

二つ目の説明は、自由間接話法の勝利は間接話法が消耗した結果だと説く。19世紀にはもはや、重苦しく人為的な印象を与える一連の従属節があまり好まれなくなった。「彼女は怒っていて、出ていくつもりで、二度と戻ってこないと言った。」*«Elle dit qu'elle était fâchée, qu'elle allait partir et qu'elle ne reviendrait plus jamais.»* というような構成ではなく、「彼女は怒っているとやった。出て行く、もう二度と戻ってこないから。」*«Elle dit qu'elle était fâchée. Elle allait partir, elle ne reviendrait plus jamais.»* という方が好まれるのだ。三つ目の説明も同様である。今度は、自由間接話法の勝利は、直接話法が消耗した結果だろうというのである。19世紀の文学規範は確かに非常に「連続主義的」であり、語りのテキストと登場人物の言葉の間に強い切れ目を入れるのはもはや好まれなくなった。したがって、通常、語りのテキストは三人称で半過去形であるため、自由間接話法はこの二つのタイプの談話の区別を曖昧にするのである。

四つ目の説明は、語り手の存在感が薄れれば薄れるほど、自由間接話法が支配的になるという事実を公式に認めるものである。その小説に自由間接話法がほと

17) 以下参照 (Gertraud Lerch, «Die eigentlich direkte Rede», dans V. Klemperer & E. Lerch, dir., *Idealistische Neuphilologie: Festschrift für Karl Vossler*, Heidelberg, Carl Winter, 1922, p. 107-119.)。

んど現れないバルザックでは語り手は非常に存在感があり、自由間接話法が多く現れるフロベール、次いでゾラでは語り手はますます目につかなくなる。この仮説は、これ以上詳しく説明しないが、言語学的な理由から、専門的には非常に説得力がある。また、なぜ突然多くの自由間接話法が現れたのかをまず説明するのではなく、なぜそれまで自由間接話法がなかなか現れなかったのかを説明するのだから、この仮説は興味深い。

バイイにおいては五つ目の説明が見出だされる（「自由間接話法とは、登場人物たちの魂をむき出しにする必要から生まれたものである。外的指標：思考の自由間接話法は発話の自由間接話法よりもはるかに多い<sup>18)</sup>」）。しかし、小説の心理学化によるこの説明は大いに議論の余地がある。バイイには全体を見るのに必要な距離がまだなかったのであり、フロベールの世代、そしてゾラの世代の革命は、登場人物の発話を表現するために自由間接法を用いることであって、登場人物の思考を優先的に表現するためにそれを用いることではなかった、ということにバイイは気づいていなかったのである。

この最後を除けば、全ての説明は維持されるべきであるように思える。たとえ最初の説明であっても、『ボヴァリー夫人』が加速させる役割を果たしたことは間違いないからである。ある文体形式の出現や勝利は、したがって決して単一の要因で説明できるものではなく、ある時期に、異なるけれども適切な要因が結びつくことによって説明できる。そのうえ自由間接話法の突然の勝利を説明するには、多くの他の要因も加えることができる。その要因の一つだけ提示しよう。それは19世紀の小説が次第に「音の」ものになっていったという事実である。もはや登場人物が見たものを表現するだけでなく、聞いたものを表現することを望むようになったのだ。したがって、ギュスターヴ・フロベールの『感情教育』(I-1)の冒頭にある次の抜粋が示すように、自由間接話法はそのための完璧な道具であった。「頭にスカーフを巻いた黒人の女が、もうそれほど幼くはない女の子の手をひいてやってきた。女の子の目が涙でぬれているところを見ると、目を覚ましたばかりなのだろう。その女性は少女を膝に抱きあげた。お利口にしないでだめ。もうじき七歳になるんでしょ。聞き分けのない子は嫌いですよ。あんまりわがママを言うものじゃないわ。そう聞いて、フレデリックは嬉しかった。なにかあらたな発見をし、掘りだしものでも手に入れたような気分だった」（太田浩一訳、光文社。\*同訳では自由間接話法を「」で直接話法としている）ここで自由間接話法が使われているのは、重要なのは女中がそんなことを言ったということではなく、フレデリックがそれを聞いたということだ、ということ強調するためである。

このささやかな論述を簡潔に締めくくるために、まず、この論考を通して私が提示し、説明したかった考えをもう一度簡単に表明し直したい。それは、文体の変化を説明するためには、歴史のある時期に収斂するさまざまな領域の要因を考慮に入れる必要がある、ということである。例えば、新しい形式の出現は、新し

18) Ch. Bally, notes de cours (1919), Bibliothèque publique et universitaire de Genève, Ms. fr. 5075, f. 48.

い形式の必要性と同じくらい、別の形式の消耗によって説明されることが多いこと、そしてこの変化の分析は、加速要因と減速要因とを区別しなければならないことを見てきた。もうひとつ付け加えておきたいことがある。それは、文学テキストがしばしば「ポリクロニック」(\*多時系列的)であるということである。その使命は、絶頂期にある形式と新興の形式、またそれらのみならず、平凡化した形式、さらには廃れた形式をも混ぜ合わせることである。それぞれのテキストが異なるやり方でそれを行う。それゆえ、各テキストは変化の中で自らを位置づける方法を持つ。これは「文体の歴史の体制」と呼ぶべきものである。

(ローザンヌ大学教授)