



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

TRABAJO FIN DE MASTER
DOBLE MASTER HISPANO-FRANCÉS
EN LENGUA FRANCESA APLICADA

*Les techniques narratives de Max Gallo dans
« Le chant du départ. »*

Nombre : Daniela Accardi Toledano

Tutora : Dra D^a Amalia Rodríguez Somolinos

Curso : 2018-2019

Presentación : Julio 2019

TABLE DES MATIÈRES :

I.	Introduction.....	p. 3
II.	Cadre théorique et état de la question.....	p. 8
III.	L'auteur et son œuvre.....	p. 13
IV.	Caractéristiques de la biographie.....	p. 15
V.	Techniques narratives.....	p. 18
	1. Le pronom <i>on</i>	p. 19
	2. Le temps du récit : le présent de narration.....	p. 29
	3. Les déictiques associés au présent de narration.....	p. 36
	4. Le discours rapporté.....	p. 40
	a. Le discours direct.....	p. 42
	b. Le discours indirect.....	p. 48
	1. Indices internes.....	p. 50
	2. Indices externes.....	p. 53
	c. Le monologue intérieur.....	p. 56
VI.	Conclusion.....	p. 58
VII.	Bibliographie.....	p. 61

I. Introduction :

La biographie de Napoléon de Max Gallo est une œuvre composée de quatre tomes, *Le Chant du départ*, *Le soleil d'Austerlitz*, *L'Empereur des rois* et *L'immortel de Sainte-Hélène*. M. Alain Decaux, historien et membre de l'Académie Française depuis 1979, dans sa réponse au discours d'acceptation de M. Max Gallo à cette institution en 2008, nous en parle ainsi :

Jugeant que vous ne pouvez enfermer certains personnages géants dans les trois ou quatre cents pages d'une biographie classique, vous élargissez votre territoire. Ainsi, en 1997, nous donnez-vous un *Napoléon* en quatre volumes : nous avons droit au *Chant du départ*, suivi du *Soleil d'Austerlitz*, lequel est tenaillé par *L'Empereur des rois* et aboutit, bien sûr, à *L'Immortel de Sainte-Hélène*.

Le genre littéraire dans lequel est encadrée cette œuvre connaît un grand succès depuis quelques années et ces ouvrages en sont la preuve. M. Decaux continue à expliquer le succès de cette biographie de la façon qui suit :

Huit cent mille exemplaires vendus ! Toute la France s'en est entretenue : « Avez-vous lu le *Napoléon* de Gallo ? » Entre Napoléon et les Français, il existe des affinités peu niabiles mais, quand vous passez par là, vos lecteurs se muent en fils adoptifs de l'Empereur.

Il est vrai que s'il y a un personnage historique qui éveille la passion des Français, il s'agit bien de Napoléon. En fait, le succès d'une biographie, selon Todorov (1966), se base précisément sur « *l'irrésistible fascination qu'exerce un être unique parmi des millions* ». En ce sens, Bonaparte continue d'être un héros national, dans un pays où les héros sont de plus en plus rares et où l'exaltation des valeurs républicaines et des hommes qui se sont fait remarquer pendant la Révolution a été encouragée par les différents gouvernements. Face aux mouvements défaitistes et à la perte de l'« identité française », la Révolution marque, pour beaucoup, un tournant dans l'Histoire Universelle¹.

¹ Dans un face à face entre Pascal Brucker et Patrick Weil publié dans *Le Monde*, ce dernier, politologue et auteur du livre *Qu'est-ce qu'un Français ? Histoire de la nationalité française depuis la Révolution*, s'exprime ainsi : « (C'est) Ce que j'ai appelé « les quatre piliers de la nationalité française ». Il y a d'abord la mémoire d'une grande Histoire, symbolisée par la Révolution française qui est un événement déterminant de l'Histoire du monde. Même si la France disparaissait demain -ce que je ne crois absolument pas-, la Révolution française resterait un des grands faits de l'Histoire du monde. Elle continue de nous influencer, par exemple dans la façon dont nous descendons dans les rues, nous manifestons quand nous voulons

Il n'est donc pas étonnant que cette biographie de Napoléon ait eu une grande acceptation entre les lecteurs, amateurs de l'Histoire de France. Cependant, il faut reconnaître qu'il y a infiniment de biographies qui portent sur Napoléon Bonaparte et infiniment de livres qui narrent ses victoires et ses défaites, ses amours avec Joséphine, sa montée au pouvoir et sa chute définitive. Qu'est-ce qui le rend différent ? Il a ceci de spécial que son auteur se place dans l'intimité du personnage, dans le déroulement même de son existence. Alain Decaux (2008) reprenant les paroles de l'écrivain s'exprime ainsi :

Le mieux, ici, est de vous écouter : « Mon projet, écrivez-vous, est de rendre vivante une personnalité. Tout en étant respectueux des apports de la recherche historique, je fais en sorte, par l'écriture, par la composition du récit, que le lecteur, peu à peu, pénètre tous ses aspects. Qu'il acquière ainsi de son sujet une connaissance presque charnelle ainsi que l'intelligence d'une période historique. » Tout est dit.

Dans ce travail, nous allons nous centrer sur les techniques narratives que l'auteur de cet ouvrage, à cheval entre la biographie et le roman historique, a utilisées pour retenir l'intérêt du lecteur et pour éveiller son empathie envers son protagoniste, personnage mondialement connu. Nous verrons aussi, comment lui-même, en tant que narrateur, va s'inclure dans ce qui, en principe, est la vie d'un tiers.

Todorov Tzvetan (1966 : 126) explique dans un article paru dans la revue *Communication*, la grande différence qu'il existe entre « histoire » et « discours ». Cette différence va apparaître dans cette œuvre de Max Gallo :

Au niveau le plus général, l'œuvre littéraire a deux aspects : elle est en même temps une histoire et un discours. Elle est histoire, dans ce sens qu'elle évoque une certaine réalité, des événements qui se seraient passés, des personnages qui, de ce point de vue, se confondent avec ceux de la vie réelle. [...] Mais l'œuvre est en même temps discours : il existe un narrateur qui relate l'histoire ; et il y a en face de lui un lecteur qui la perçoit. À ce niveau, ce ne sont pas les événements rapportés qui comptent mais la façon dont le narrateur nous les a fait connaître.

Ce travail porte sur la façon dont Max Gallo nous fait connaître les événements rapportés et leur protagoniste. Dans cette œuvre, ces événements sont importants, sans aucun doute. En ce qui concerne le protagoniste, il ne s'agit pas d'un personnage fictif

exprimer un mécontentement, que l'on soit d'ailleurs de gauche ou de droite. Peu d'autres peuples agissent ainsi... »

mais d'un personnage réel puisque nous nous trouvons face à une biographie et les événements sont des événements qui ont changé l'Histoire. Et c'est, comme nous l'explique Théodor Tzvetan, sur la façon dont l'écrivain nous fait connaître ces événements que nous allons nous pencher.

Ceci dit, pourquoi ai-je choisi un mémoire qui porte sur ce sujet ? C'est grâce à ma professeure de linguistique textuelle, Mme Amalia Rodríguez Somolinos, que j'ai décidé de faire ce travail. Cette matière et les théories de l'énonciation étaient pour moi complètement inconnues jusqu'en quatrième année de licence et je dois reconnaître qu'elles ont été une véritable découverte. Jusqu'alors, je n'avais pratiquement jamais entendu parler de déixis, d'anaphore ou de « non-personne ». Émile Benveniste, Oswald Ducrot et Harald Weinrich étaient pour moi des inconnus.

Mes études et mes goûts particuliers m'avaient toujours portée un peu plus vers la littérature que vers la linguistique et je ne m'étais jamais penchée sur un livre pour l'étudier du point de vue de cette dernière. Les techniques utilisées par les écrivains pour éveiller l'intérêt du lecteur ou pour faire passer les messages qu'ils prétendent transmettre, en dehors de la trame et de l'histoire en elles-mêmes, m'ont ouvert de nouvelles perspectives et m'ont obligée à voir la littérature sous un nouvel angle. Il est vrai que le genre de la biographie a toujours été considéré comme une partie mineure de la littérature mais depuis le début du XXème, les frontières entre biographie et roman se sont estompées et très souvent, bien que nous parlions de la première, c'est du roman historique dont nous sommes le plus près. D'autant plus que, comme nous allons le voir, les biographes ont commencé à utiliser des techniques de narration qui les rapprochent davantage de la littérature.

En ce qui concerne le choix de l'œuvre et de l'auteur, il m'a semblé qu'il n'y avait pas beaucoup de travaux qui étaient basés sur les ouvrages de Max Gallo. S'il est vrai qu'il est surtout connu sous sa facette d'historien, il est l'auteur de nombreux romans et il a été membre de l'Académie de la Langue Française. Nous pouvons donc le considérer comme un représentant de la littérature française, du roman national, en plus d'historien. Par ailleurs, comme je l'ai expliqué ci-dessus, sa biographie sur Napoléon a connu un succès énorme et il m'a paru intéressant d'en étudier les raisons.

Finalement, je crois que ce travail pourrait être une bonne manière de conclure mes années de licence et de mastère qui ont porté d'une part, sur la littérature et la culture

françaises et l'Histoire de France et d'autre part, sur la langue et la linguistique. Il pouvait aussi me permettre de mettre en pratique les compétences acquises tout au long de ces six dernières années.

Ce travail est divisé en plusieurs parties : Après avoir parlé des ouvrages et des différents travaux sur lesquels nous avons basé notre étude, nous parlerons un peu de Max Gallo et de son œuvre, car sa facette en tant qu'écrivain n'est pas sa caractéristique la plus connue, en donnant une brève explication sur ce que l'on appelle « le roman national », terme qui a été appliqué à un grand nombre des œuvres de Max Gallo. Ensuite, nous expliquerons de façon succincte en quoi consiste le genre littéraire biographique car il est bon d'en connaître les caractéristiques principales pour voir pourquoi le livre qui nous occupe est plus proche du roman historique que de la biographie, résultat obtenu précisément grâce aux techniques narratives utilisées par l'auteur. Max Gallo, lui-même, auteur de nombreuses biographies, comme nous le verrons dans le paragraphe correspondant, n'a pas toujours utilisé les mêmes techniques de narration et certaines de ses œuvres sont plus proches des biographies « traditionnelles » que celle que nous allons analyser.

Pour finir, nous entrerons dans la partie linguistique de ce travail. Nous verrons quels sont les moyens utilisés par l'auteur pour que le lecteur se sente concerné et impliqué par la vie d'un homme qui est mort il y a près de deux cents ans. Pour commencer, nous aborderons l'utilisation que Max Gallo fait du pronom *on*, car, quand nous étudions un texte littéraire, il faut considérer de quelle manière l'auteur exploite l'ambiguïté référentielle de ce pronom à ses fins propres : dans les emplois spécifiques que Max Gallo en fait tout au long de cette biographie, il peut s'interpréter comme référent à l'énonciateur, au co-énonciateur, au couple énonciateur + co-énonciateur ou à la non-personne. Le brouillage de frontières dans le système des personnes qu'introduit ce pronom permet de présenter une subjectivité qui agit directement sur le lecteur.

Ensuite, nous parlerons du temps de base du récit : le présent historique, ou présent de narration, n'est pas le temps de base des récits classiques. Néanmoins, son utilisation est de plus en plus courante dans les récits modernes en substitution du passé simple. En fait, comme nous allons le voir, le présent de narration a une valeur atemporelle qui donne un aspect de réalité aux récits. Max Gallo utilise ce temps de base qui permet aux lecteurs de revivre la narration à chaque lecture en partageant son présent avec le présent du protagoniste.

Les déictiques associés au présent de narration sont aussi un sujet sur lequel nous allons nous pencher. Nous verrons que cet emploi des déictiques n'est pas l'emploi normatif qui se trouve expliqué dans les grammaires. Les déictiques, aussi bien spatiaux que temporels, associés à la situation et au temps de l'énonciation laissent la place à des déictiques qui, en tant que technique narrative, sont utilisés pour introduire le point de vue du narrateur, sa subjectivité. C'est ainsi qu'un narrateur extradiégétique qui raconte la vie du protagoniste, caractéristique fondamentale de la biographie, se transforme en narrateur intradiégétique, témoin direct de l'histoire qu'il est entrain de relater.

Finalement, nous traiterons le discours rapporté qui permet au lecteur de connaître les pensées les plus intimes du protagoniste. Tout au long de l'ouvrage, Max Gallo donne la parole à ses personnages, à travers le discours direct et le discours indirect. Nous allons nous pencher sur ces deux techniques de narration qui sont amplement utilisées, surtout en ce qui concerne les propos attribués à Napoléon. Nous verrons comment le discours direct libre et le discours indirect libre effacent les frontières entre discours cité et discours citant laissant entendre la voix du narrateur ou la faisant disparaître complètement. Dans ce même paragraphe, nous ferons une mention spéciale à la manière dont l'auteur représente les pensées de Napoléon, les différenciant très clairement du reste du texte.

C'est grâce à toutes ces techniques narratives que Max Gallo fait de cette œuvre sur Napoléon une des biographies les plus connues et les plus populaires qui aient été écrites à son sujet. Et c'est donc pour les expliquer que nous avons créé un corpus sur lequel nous allons travailler. Pour réaliser ce corpus, nous avons utilisé l'édition publiée par Robert Laffont, dans la collection POCKET. Cet ouvrage, imprimé en juillet 1999, apparaît dans la bibliographie finale. Nous éviterons donc de le nommer à chacun des exemples que nous allons analyser.

II. Cadre théorique et état de la question :

La dimension énonciative du langage a été longtemps négligée par les courants dominants de la linguistique. Elle a été abordée entre les deux guerres, par Ch. Bally ou G. Guillaume, dans les années 1950, par R. Jakobson et surtout par É. Benveniste. C'est à partir des années 1960 que les recherches dans ce domaine se sont multipliées.

Émile Benveniste (2017 : 80) définit l'énonciation comme « la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation », acte que l'on oppose à l'énoncé, objet linguistique qui résulte de cet acte. O. Ducrot (1984 : 179), simplifie un peu cette définition. Pour lui, l'énonciation serait « l'événement constitué par l'apparition d'un énoncé ». Tout énoncé est le produit d'un événement unique, son énonciation, qui suppose une situation d'énonciation formée par un locuteur, un destinataire, un moment et un lieu d'énonciation.

Dans le cas d'un roman, pour Dominique Maingueneau (2004 : 10), la situation d'énonciation sera aussi bien celle de l'activité de production de l'écrivain (dans notre cas particulier, l'activité de production de Max Gallo) que la situation d'énonciation narrative, c'est-à-dire la scène à partir de laquelle le récit prétend être produit. C'est sur cette différence que repose la distinction entre « écrivain » et « narrateur ». Néanmoins, il propose une manière de différencier l'une de l'autre : *le contexte de production* serait les conditions empiriques de production d'un texte et *la scène d'énonciation*, la situation où le lecteur entre en contact avec une instance proprement littéraire dans un temps et un espace définis par l'énonciation du texte.

Qu'est-ce qu'on entend par *situation d'énonciation* ?

Il s'agit d'un système de coordonnées abstraites, de points de repère par rapport auxquels doit se construire toute énonciation : en particulier, pas d'énoncé sans détermination personnelle et temporelle. (Maingueneau 2004 : 9)

Pour la catégorie de la personne on définit trois positions : la position d'énonciateur (le point d'origine des coordonnées énonciatives, marqué en français par le pronom *je*) ; la position de co-énonciateur (dont le marqueur est le pronom *tu* en français) ; la position de non-personne (les entités qui sont présentées comme ne pouvant pas prendre en charge un énoncé).

Les *déictiques* sont des éléments dont la fonction consiste à articuler un énoncé sur sa situation d'énonciation, processus que l'on nomme aussi *embrayage*. Les déictiques sont des éléments qui dépendent et varient selon la situation d'énonciation. Dans les déictiques de personne, le sens varie complètement d'une énonciation à l'autre, l'allocataire ne peut accéder au référent de *je* qu'en prenant en compte l'acte d'énonciation particulier. Cela vaut également pour *tu* (et ses variantes). *Je* et *tu* renvoient à des rôles, celui d'énonciateur et de co-énonciateur, qui sont indissociables et réversibles : dans l'échange linguistique, tout *je* est un *tu* en puissance, tout *tu* un *je* en puissance. Mention à part mérite le pronom *on*, qui présente un certain nombre de caractéristiques que nous verrons plus profondément dans ce mémoire.

Certains localisateurs temporels (*aujourd'hui, hier*) et spatiaux (*ici, là*) varient aussi selon la situation d'énonciation. Ces indicateurs spatiaux (*déictiques spatiaux*) changent de référent en fonction de la position du corps de l'énonciateur tandis que la référence des indicateurs de temps (*déictiques temporels*) varie en fonction du moment de l'énonciation.

Les relations entre linguistique et littérature ont été loin d'être ce qu'elles sont de nos jours. Il existait une grande coupure entre les deux disciplines. Les linguistes s'étaient repliés sur leur science et les « littéraires » étaient convaincus que les textes étaient irrémédiablement séparés de la linguistique. Les théories de l'énonciation linguistique servent précisément à rétablir les ponts entre ces deux disciplines. Ce mémoire reprend un certain nombre de notions linguistiques, que nous avons énumérées ci-dessus, utiles pour l'étude du texte sur lequel nous allons travailler.

L'étude de texte n'est apparue qu'à partir la seconde moitié du XIXe siècle avec une discipline, nommée « stylistique », qui, selon Maingueneau (2005 : 3) voulait « faciliter l'interprétation des textes en s'appuyant sur une étude des faits de langue caractéristiques du « style » d'un écrivain ou d'un ensemble d'écrivains ». Cette matière a dominé en France jusqu'aux années 1960 et nous pouvons y différencier deux courants : le courant allemand qui s'inspire de l'esthétique romantique et le courant français, beaucoup plus grammairien où on étudie les « procédés » par lesquels un auteur parvient à créer un certain nombre de phénomènes de langue que l'on analyse en essayant de comprendre les raisons pour lesquelles ils ont été produits.

Dans les années 60, nous assistons à une « transformation fondamentale qui a contribué à faire entrer la stylistique en crise » : le structuralisme linguistique a fomenté l'étude du texte « en lui-même et pour lui-même », sans prendre en compte l'auteur. On y manipulait des notions comme « paradigme », « syntagme », « connotation »... Dans ces travaux, nous trouvons peu de « linguistique », au sens d'une discipline qui étudierait les propriétés des langues naturelles : il n'était pas du tout question de groupes nominaux, de détermination, d'aspect, de thématisation...

Une fois passé le mouvement du structuralisme littéraire, la linguistique s'est recentrée sur les faits de la langue et dans les années 1960 et 1970, de nombreux chercheurs travaillaient à la fois sur la langue et sur les textes littéraires.

C'est à partir du début des années 1980 que les théories de l'énonciation et une approche linguistique de la cohésion et de la cohérence textuelle ont permis une modification des relations entre linguistique et littérature. Désormais, le recours à la linguistique constituait un véritable instrument d'investigation. En travaillant dans le champ de l'énonciation, nous avons accès à des phénomènes linguistiques tels que le discours rapporté, la temporalité, la polyphonie où se mêlent la référence au monde et l'énonciation dans le discours. Or, la littérature emploie énormément ces phénomènes linguistiques qui ne peuvent pas être analysés dans un commentaire traditionnel. Les sciences du langage jouent un rôle plus important que par le passé dans l'analyse de la littérature ; elles ne se contentent plus d'offrir une interprétation des textes, elles peuvent aussi donner des informations sur l'œuvre en tant que discours.

Le début de l'analyse du temps linguistique au niveau textuel est lié à la distinction entre deux types de textes. Cette distinction est fondée sur l'emploi des tiroirs et des compléments de temps et a été introduite dès la fin des années cinquante par plusieurs chercheurs dont le domaine d'investigation se situait à la frontière de la linguistique et des études littéraires. La distinction a au moins trois sources différentes : Hamburger, Benveniste et Weinrich. L'emploi des tiroirs est chez tous les trois un argument pour justifier leur système. Hamburger se limite à employer la combinaison de l'*imparfait* avec les adverbes de temps pour expliquer la non-communicativité de la fiction, alors que Benveniste et Weinrich fondent leur division en deux genres de textes, basée sur une répartition des tiroirs. À ce sujet, leurs opinions sont différentes. Pour Benveniste, le *discours* n'exclut que le passé simple alors que Weinrich suggère « qu'aucun tiroir narratif ne peut avoir une fonction de *commentaire* ».

Un autre point de discussion est la nature des tiroirs du passé : expriment-ils le passé ou non ? D'un côté, Benveniste représente le point de vue traditionnel, selon lequel ils expriment toujours le passé. De l'autre côté, se trouve Weinrich selon lequel les tiroirs du passé n'expriment jamais le passé. En ce qui concerne Hamburger, il fait la différence entre fiction/réalité et déclare qu'ils expriment le passé dans le récit de réalité et non pas dans la fiction. Carl Vetters (1998 : 15) se demande si cette opposition est pertinente en linguistique et si l'on emploie des formes temporelles différentes selon que les événements racontés soient vrais ou fictifs. Peut-on dire que les temps du passé signifient le passé si l'histoire racontée est vraie et non pas si elle est fictive ? Néanmoins, cette théorie est attaquée : à l'intérieur du monde de la fiction, les personnages d'un roman sont aussi vrais dans leur univers que nous le sommes dans le nôtre, celui de la réalité. La théorie de Weinrich, quant à elle, ne fait pas la distinction entre *auteur* et *narrateur*. Nous trouvons par exemple des romans d'anticipation qui vont se dérouler dans le futur de l'auteur, le monde réel, mais dans le passé du narrateur qui, lui, appartient au monde raconté, c'est son moment d'énonciation qui doit être considéré. Nous pouvons donc dire que les tiroirs du passé expriment le passé à condition qu'on y ajoute qu'ils l'expriment non pas par rapport à l'énonciation de l'*auteur*, mais par rapport à celle du *narrateur*.

Cependant, une question se pose : Est-ce que le présent peut être utilisé pour narrer des faits du passé ? Beaucoup de débats ont eu lieu autour de la forme dite de présent de l'indicatif. En français, le présent du verbe est une forme caractérisée par l'absence de morphème temporel (marque zéro) et susceptible de fournir le noyau verbal d'énoncés référant à l'actuel, mais aussi au futur et au passé. Deux analyses sont alors possibles : ou bien l'on considère que la marque zéro signifie ni passé, ni futur, donc présent et la forme dite de présent porte bien son nom puisqu'elle exprime l'actuel du locuteur. Son emploi dans des énoncés ne référant pas à l'actuel serait des emplois dérivés par « métaphore temporelle » et justifiés par certaines intentions pragmatiques, théorie défendue par Harold Weinrich ; ou bien, que l'absence de morphème signifie l'absence de signifié temporel propre et que le présent de l'indicatif est donc une forme non-temporelle et non-déictique du verbe. La forme de présent pourra par conséquent constituer le noyau verbal de n'importe quel énoncé en n'importe quel contexte temporel. Elle sera compatible avec toute datation passée ou future et en l'absence de tout autre repère, elle s'appuie sur le « référentiel énonciatif », théorie défendue par G. Serbat et S. Mellet.

Cette question de l'utilisation du présent en tant que temps de base dans une narration du passé continue de se poser aujourd'hui, car de nombreux romans dits modernes sont écrits non plus au passé mais au présent de narration. C'est le cas du texte sur lequel nous avons travaillé.

Les œuvres de grand nombre de linguistes, certains nommés ci-dessus, d'autres cités dans la bibliographie, ont servi pour la réalisation de ce mémoire : Émile Benveniste, Dominique Maingueneau, Sylvie Mellet, Guy Serbat, Alain Rabatel, Carl Vetters ou Harald Weinrich. Les travaux de Claire Blanche-Benveniste, Anna Jaubert ou Amalia Rodríguez Somolinos, entre autres, ont été aussi de grande utilité.

Cette étude bien qu'essentiellement linguistique se complète d'une perspective littéraire. En ce qui concerne ce côté littéraire, deux œuvres, surtout, ont été consultées : en premier lieu, *La biographie*, de Daniel Madelénat (publiée en 1984, c'est une œuvre de référence de ce genre littéraire), puis un ouvrage de Pierre-Louis Rey, *Le roman*.

Pour ce qui est de l'œuvre et de la vie de Max Gallo, différents articles et interviews ont eu une grande valeur. Son œuvre ayant été très peu étudiée, il a fallu rechercher dans les journaux, dans des magazines et même, dans des interviews. Le discours de M. Alain Decaux lors de la réception de Max Gallo comme membre de l'Académie de la Langue nous a apporté beaucoup d'informations. Les différentes interviews qui lui ont été faites nous ont permis de mieux connaître sa vie et de pouvoir comprendre un peu mieux son œuvre : son amour pour l'Histoire en général et pour la France en particulier et sa grande capacité pour le travail qui lui ont permis d'écrire un grand nombre d'ouvrages historiques et qui l'ont transformé en un des grands représentants du roman national et historique, entre autres.

III. L'auteur et son œuvre :

Commençons par présenter l'auteur du *Chant du départ* : Max Gallo est un politicien (député français en 1981, puis député au parlement européen pendant deux législatures, secrétaire d'État et porte-parole du gouvernement pendant la législature de François Mitterrand), journaliste (éditorialiste de *L'Express* pendant dix ans), historien (professeur au lycée Masséna puis maître assistant à l'université de Nice) et essayiste français né le 7 janvier 1932 à Nice et mort le 18 juillet 2017 à Vaison-La-Romaine.

Il a été un écrivain prolifique qui a publié plus d'une centaine de livres. Membre de l'Académie française depuis 2007, il est auteur d'un grand nombre d'ouvrages historiques comme *Histoire de l'Espagne franquiste* (1969), *Les Clés de l'histoire contemporaine* (1989) ou *Dictionnaire amoureux de l'Histoire de France* (2011) et d'un nombre important de biographies d'hommes célèbres entre lesquelles se trouvent celles d'Henri IV (2016), de Louis XIV (2007) ou de Gaulle (1998-2000), celle de Jules César (2003) ou celle de Victor Hugo (2001).

Il a écrit aussi un grand nombre de romans (*Le cortège des vainqueurs*, 1972, *Une affaire publique*, 1989 ou *Caïn et Abel*, 2011) et de suites romanesques comme *La machinerie humaine* (1992-2002), *La croix de l'Occident* (2000) ou *Bleu, blanc, rouge* (2005) qui s'encadrent dans ce que certains appellent le « roman national » (terme utilisé en 1992 par l'historien Pierre Nora dans la conclusion de ses *Lieux de mémoire*).

Qu'entendons-nous par « roman national » ? C'est sous la figure d'Ernest Lavisse, universitaire responsable des programmes d'enseignement et auteur des principaux manuels d'histoire de la fin du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle, qu'apparaît une étude du passé qui repose sur les biographies des grands hommes et sur les événements emblématiques, construisant une vision subjective de l'Histoire. Il s'agit d'un récit patriotique et centralisateur qui met en valeur la grandeur du pays et « édulcore » les pages plus délicates.

C'est à partir de cette vision subjective de l'Histoire que naît, en France, ce que l'on appelle le « roman national ». En fait, on a accusé Max Gallo de présenter dans ses œuvres une « histoire mythifiée », qui ne cherche pas à comprendre le passé mais qui le présente comme une longue suite d'exemples glorieux à suivre, quitte à cacher certains faits qui ne se sont pas à la hauteur du héros. Dans la biographie de Napoléon, on lui reproche, par

exemple, d'avoir occulté le fait que ce dernier envoie ses armées rétablir l'esclavage, aboli par les révolutionnaires, provoquant des milliers de morts.

Le biographe met en œuvre des moyens esthétiques en vue d'une fin : la transmission efficace des événements vrais d'une vie. Mais, le plus souvent, il intègre cette tactique ponctuelle à une stratégie globale, et attribue une fonction à la connaissance véridique : édification religieuse, éducation morale et politique, cohésion sociale ; comme s'il sentait, obscurément, la nécessité d'équilibrer la subjectivité d'une recherche par l'objectivité d'une culture, de préserver l'effort individuel vers la vérité [...] (Madelénat 1984 : 183)

Malgré ces critiques à son travail, l'écrivain déclare aimer profondément son pays et dans son ouvrage *L'Amour de la France expliqué à mon fils*, il s'interroge ainsi :

« Peut-on aujourd'hui, sans chauvinisme et sans être tourné vers le passé, parler de l'amour de la France ? Peut-on évoquer la passion qu'a suscitée, tout au long de son histoire, cette nation porteuse des grands idéaux universalistes ? Et montrer qu'à l'heure de l'Europe et de la mondialisation, cet amour a encore un sens ? (...) C'est en s'aimant elle-même que la France peut mieux s'ouvrir au monde. »²

Cet amour pour son pays, il essaie de le transmettre dans ses œuvres, à travers des personnages fictifs créés pour ses romans ou à travers les personnages réels qui ont marqué un avant et un après dans l'Histoire de France, comme ce serait le cas du protagoniste de l'œuvre qui nous occupe.

Comme nous l'avons fait remarquer au début de ce travail, la biographie de Napoléon, écrite en 1997, est composée de quatre volumes qui parcourent toute la vie de Napoléon, depuis le printemps de l'année 1779 jusqu'au 3 mai 1821, deux jours avant sa mort, alors qu'il se trouve prisonnier à Sainte-Hélène. Dans le premier volume, *Le chant du départ*, Max Gallo nous présente Napoléon, enfant de 10 ans, qui arrive à l'École royale militaire de Brienne jusqu'à la veille du Consulat, 20 ans plus tard. Entre ces deux dates, nous l'accompagnons dans ses périples en Corse, à Paris, en Italie et en Egypte, pendant la Terreur et sous le Directoire, militaire victorieux et jeune homme amoureux. C'est la période dite «révolutionnaire» de Bonaparte.

² Cette citation est prise d'un article paru sur Rfi <http://www.rfi.fr/culture/20170719-max-gallo-mort-contradictions-france-republicaine-histoire>

IV. **Caractéristiques de la biographie :**

Bien que ce travail porte principalement sur la linguistique, il nous a paru nécessaire de donner une petite explication sur le genre littéraire dans lequel il est encadré pour pouvoir mieux juger des entorses de l'auteur à celui-ci.

Le livre sur lequel est basé ce travail est considéré communément comme appartenant au genre de la biographie. Commençons donc par expliquer ce que l'on entend par « biographie ».

Dans l'introduction de son ouvrage, Daniel Madelénat (1984 : 9) en parle ainsi :

Forme littéraire la plus « naturelle » -récit qui rythme les invariances et les circonstances de ce module existentiel fondamental, le cours d'une vie humaine-, la biographie ne semble fidèle à sa vocation et à sa finalité qu'au prix d'une inquiète errance sur l'échiquier des taxinomies culturelles, et d'une transparence à son objet qui la livre à la précarité, à l'effacement, au mépris des doctes et des esthètes. Sciences humaines -histoire, psychologie, anthropologie, sociologie-, belles-lettres -roman, essais de critique littéraire ou artistique- tiennent à distance cette Cendrillon, la relèguent dans le purgatoire de leurs notes ou de leurs bibliographies.

Et un peu plus loin, il ajoute :

Paradoxe : ce genre mineur, confus, douteux, jouit depuis deux millénaires, en Occident, d'un succès toujours renouvelé, et témoigne d'une singulière aptitude à survivre en milieu culturel hostile : au XIXe siècle, il relève le défi des philosophies de l'histoire qui dévaluent le rôle de l'individu au profit d'abstractions ou de collectivités anonymes (peuples, races, classes) ; aujourd'hui, il survit à la « nouvelle histoire », à la « mort du sujet », à la vogue des équipes, des ateliers, des collectifs, au remplacement du « il » par le « ça », au mépris de l'intrigue affiché par le nouveau roman, à la négligence du référent ou du signifié qu'affecte la critique linguistique ou structuraliste. Cet hiatus étonnant entre l'idéologie de l'« intelligentsia », éprise de lois, de totalités légitimantes et fondatrices, et la vitalité de la biographie, témoigne de l'irrésistible fascination qu'exerce un être unique parmi des millions, enraciné dans un temps et dans un lieu : au statisme de l'homme éternel des classiques, à la formule hégélienne, « Seul le tout est le vrai », à la destruction du sujet, répond la protestation implicite, obstinée, innombrable, de l'auteur et du lecteur de « vies ». (p.10)

Lorsque nous parlons de biographie, nous parlons d'un récit, oral ou écrit, en prose, qu'un narrateur fait de la vie d'un personnage historique, en mettant l'accent sur la singularité d'une existence individuelle et la continuité d'une personnalité. Nous avons

ainsi défini ce genre par la forme (narration et prose), le sujet traité (un personnage réel, donc il s'agit d'un texte référentiel et non d'une fiction) et, par le but du récit, la focalisation sur une intériorité et une vision du monde.

Une des caractéristiques de la biographie, ce sont précisément les contraintes auxquelles doit faire face l'écrivain. Lorsque le personnage dont il est question est une des grandes figures de l'histoire, comme c'est ici le cas, le biographe a tendance à disparaître le plus possible derrière le texte, car l'objectivité devrait être une de ses caractéristiques : ce qui devrait compter, surtout, c'est l'exactitude et la fidélité des faits rapportés. Dans ce genre d'ouvrage, ce que l'on retient le plus, c'est l'aspect factuel face à la qualité littéraire. De plus, une biographie n'a pas la même fonction qu'un roman. En règle générale, on lit ces œuvres à la recherche d'informations sur le personnage « biographié ».

Il est vrai que la biographie classique continue de se pratiquer et nous pouvons trouver de nombreux ouvrages où les auteurs continuent de travailler sur ce genre de texte en essayant de ne faire aucune concession à la littérature. Cependant, depuis les années 80 du XXème siècle, la tendance a changé considérablement.

Le chant du départ s'éloigne des biographies factuelles et chronologiques. En fait, le livre commence par ce que l'auteur nomme *Ouverture*, intitulée *Cette plaine serait un beau champ de bataille*, puis nous trouvons la première phrase du livre : « *C'était le 4 avril 1805, peu après l'aube.* » (p.13) qui nous situe à une époque où le protagoniste a presque quarante ans. Quelques pages plus tard, la première partie de l'histoire, nommée *Du granit chauffé par un volcan*, nous fait revenir en arrière dans le temps, presque quarante ans, au 15 août 1769 (le premier tome termine en octobre 1785). C'est ainsi que débute « la véritable biographie » (et il est bon de noter que, à tous les effets, celle-ci commence par donner des informations sur la date de naissance et les parents de Napoléon, comme dans une biographie classique) :

(1) Il n'avait pas encore dix ans, l'enfant qui entrait, le 15 mai 1779, dans le parloir de l'École Militaire de Brienne, puisqu'il était né le 15 août 1769 à Ajaccio, de Charles Marie Bonaparte et de Letizia Ramolino. (p.21)

En accord avec les changements qu'a subis le genre littéraire de la biographie, Max Gallo a pris un grand nombre de libertés dans la rédaction de ses œuvres pour leur donner

une nouvelle vie, pour éviter que celles-ci ne soient utilisées que dans des fins d'étude et pour éveiller ainsi l'intérêt chez un groupe plus ample de lecteurs :

Tout biographe opère un choix composite, utilisant les formes littéraires comme un répertoire de moyens ou de procédés. Il réalise un compromis pratique, dans les limites des possibilités permises par une époque, entre ses facultés ou ses prédilections, et les réquisitions d'un objet. Le paradigme classique, avec ses exigences de brièveté, ses silences sur la vie intérieure, n'autorise que peu de variations : il mène au type. La liberté, aujourd'hui est presque illimitée. [...]

On peut insister sur « l'irresponsabilité du biographe, quant au style dans lequel il présente sa narration -style soumis jusqu'à un certain point seulement à ses préférences, mais bien plus déterminée par la loi intime du personnage.»³ Un caractère, une destinée, un temps, semblent imposer un point de vue, un traitement de la chronologie, une organisation de l'action. (Madelénat 1984 :177-178)

En fait, aujourd'hui nous nous trouvons face à des œuvres qui se permettent ouvertement ce qu'il y a quelques années elles ne faisaient que d'une façon discrète : affirmer la présence de l'auteur, soit à travers une prise de parole dont la subjectivité ne fait aucun doute, soit à travers son imaginaire qu'il introduit dans la vie de son personnage, soit à travers le choix qu'il fait des différentes techniques de narration. Tout ceci dans le seul but de rendre son œuvre beaucoup plus séduisante pour le lecteur. Comme nous le verrons tout au long de ce travail, c'est ce que fait précisément Max Gallo : il utilise une série de techniques de narration pour raconter la vie et les « aventures » de son héros.

³ Eugenio d'Ors, *La Vie de Ferdinand et Isabelle*, cité dans la biographie de Daniel Madelénat.

v. **Techniques narratives :**

Comme nous l'avons vu ci-dessus, Max Gallo récupère un « genre mineur », la « Cendrillon » du monde des lettres comme la nomme Daniel Madélat, et la transforme en une œuvre qui connaît un grand succès. Quels sont les moyens utilisés par l'écrivain pour obtenir ce résultat ? Il prétend que « le lecteur acquiert une connaissance presque charnelle » du protagoniste de son ouvrage et pour ce faire, il doit utiliser certaines techniques de narration (utilisation du pronom *on*, présent de narration comme temps de base du récit, déictiques associés au présent de narration et discours rapporté) que nous allons étudier à continuation :

1- **Le pronom *on* :**

Il est bon de faire remarquer que *Le chant du départ* est un texte écrit principalement à la troisième personne. Puisqu'il s'agit d'une biographie, nous avons un narrateur externe, extra-diégétique, qui nous raconte la vie du protagoniste. Nous pouvons le voir dès l'incipit et tout au long de l'ouvrage :

(2) C'était le 4 avril 1805.

Lui, Napoléon Bonaparte, Empereur des Français, se tenait dressé sur les étriers, tirant sur les rênes e son cheval arabe qui piaffait

Caulaincourt, le Grand Écuyer et aide de camp, et les officiers de la suite impériale demeuraient à distance. Les chevaux piétinaient, se heurtaient, faisant s'entrechoquer les sabres.

L'empereur était en avant, seul.

Il regardait ces bâtiments en ruine qui surgissaient du brouillard. Il reconnaissait l'allée de tilleuls et au bout, le couvent de la Minimière. (p.13)

Néanmoins, la fréquence dans l'utilisation du pronom *on* est assez frappante dans tous les livres de cette biographie. Nous allons commencer par le voir, d'une part, d'un point de vue linguistique et, d'autre part, à partir de l'emploi que Max Gallo en fait dans cette œuvre.

Le pronom *on* est un pronom utilisé très couramment en français. Étymologiquement, ce pronom a subi différentes modifications jusqu'à arriver à la forme que nous lui connaissons aujourd'hui : on l'a trouvé sous la forme *om*, puis *hom*, *hum* et finalement, à partir du XIIIe siècle, *on*. Il est issu du nominatif latin *homo*, dont l'accusatif a donné *homme*.

Dès l'ancien français, *homo* apparaît comme sujet indéterminé et c'est cet emploi qui arrive jusqu'à nos jours sous la forme du pronom indéfini (il faut insister sur le fait que *on* est toujours sujet, il ne peut avoir aucune autre fonction dans l'énoncé). Cependant, il a la particularité de pouvoir référer à plusieurs sujets, dépendant de l'utilisation que l'on en fait. C'est avec cette ambiguïté que joue Max Gallo. Comme nous le verrons dans les exemples extraits du corpus, ce pronom, qui peut remplacer tous les pronoms sujets, peut référer tantôt au narrateur, tantôt au protagoniste, Napoléon, tantôt à un groupe indéterminé de personnages et il peut même inclure le lecteur.

Claire Blanche-Benveniste (2003) s'étonne sur la facilité avec laquelle les sujets parlants francophones emploient les différentes significations du pronom *on*, sans se tromper, en sachant toujours à quel sujet il se réfère. C'est ainsi que dans certains cas, *on* peut représenter le pronom *je*, *tu*, *nous*, *vous*, *ils* et même *quelques-uns*.

On en tant que sujet dans un énoncé de vérité générale a une valeur générique qui englobe tous les humains. *On doit aimer son prochain comme soi-même*. On aurait la même chose avec *je*, *tu*, *nous*, *vous* (de telle façon que le commandement d'aimer son prochain peut être dirigé envers toutes les personnes) ou bien, il peut être utilisé avec des termes génériques comme *l'homme*, *les gens*, etc. Nous trouvons plusieurs exemples de cet emploi dans notre ouvrage : « Il ricane. **On** ne hait que ceux qui se distinguent de la foule » (p. 164) ou bien cet autre où le pronom a comme référence, non pas tous les humains, mais seulement une moitié, les femmes : « Dans les pays où il y a des mœurs, dès dix heures du soir tout le monde est chez soi, mais dans ces pays-là, **on** écrit à son mari, l'**on** pense à lui, l'**on** vit pour lui. » (p.306)

Il peut être utilisé dans le même énoncé avec différents référents sans que cela pose un problème de compréhension pour les locuteurs. Par exemple, parlant d'un formulaire : *On l'envoie demain et on nous le rend après-demain*. Dans cet énoncé, il est clair que les deux pronoms *on* n'ont pas le même référent, la personne qui envoie le formulaire demain (*nous*), n'est pas celle qui va le rendre après-demain (*ils*). Cependant, il est vrai que ce genre d'énoncé se trouve surtout dans la langue parlée puisque comme nous l'avons vu antérieurement, il peut remplacer tous les pronoms personnels et les locuteurs présents lors de la situation d'énonciation savent parfaitement à qui renvoie le pronom *on*. Blanche-Benveniste (2003 : 45) nous donne certaines de ses caractéristiques :

Le comportement morpho-syntaxique de ce pronom est celui des pronoms clitiques. Le type sémantique qu'il représente est celui des pronoms dits « complexes », associant dans leur signification plus d'une personne grammaticale. Les règles syntaxiques auxquelles il obéit en font un pronom capable d'inclure ou d'exclure la personne du locuteur.

La série morpho-syntaxique à laquelle il appartient et celle de *je, tu*, (pronoms représentant le sujet parlant), *il, ils*. Pour Françoise Atlani (1984 : 24), il faut faire une distinction si le pronom de la troisième personne est employé au singulier ou au pluriel :

La première (forme) implique nécessairement une identification claire de la personne dont il est question, alors que la seconde n'implique pas obligatoirement cette identification. Cela tient au fait que « le pluriel a une valeur d'indétermination par rapport au singulier. On peut aisément voir, de ce point de vue, la différence entre « il se moque de moi ! » et « ils se moquent de moi », où dans le cas de l'énoncé au pluriel le *ils* n'est pas nécessairement identifiable et peut renvoyer à une classe dans son entier ; à ceci près, malgré tout, que les interlocuteurs sont censés ne pas ignorer de quelle classe d'individus il s'agit.

Même si dans certains énoncés *on* peut être *interprété* comme un anaphorique, il s'agit toujours d'un pluriel : l'anaphorique singulier est trop déterminé pour être possible. De plus, c'est dans la mesure où *on* ne correspond pas complètement à la définition de la catégorie de la non-personne qu'il ne peut être équivalent à un *ils* : anaphorique dans certaines interprétations il dénote toujours dans sa forme une classe spécifique : /être humain/.

L'emploi de *on*, en tant que *ils*, est assez courant chez Max Gallo, nous en trouvons plusieurs exemples. Le plus souvent, *on* réfère à un groupe de personnes duquel Napoléon est exclu. Ici, par exemple, il s'agit de tous les camarades de Napoléon à l'académie militaire où il étudie.

(3) « Mes camarades ne m'aiment guère » dira-t-il. Ils le haïssent même, parce qu'il est fier et hargneux, hautain et solitaire, différent. **On** le lui fait payer. [...] Qu'il soit dégradé, dépouillé de ses insignes, renvoyé au dernier rang du bataillon. Il écoute. Il ne répond pas à l'affront, comme s'il ne pouvait en être atteint. Il prend sa place dans le rang. **On** le suit des yeux. **On** murmure. **On** admire sa fermeté. Et les jours suivants, **on** lui manifeste des signes d'estime. **On** reconnaissait son courage. (p. 36)

Dans cet autre extrait, ce sont les révolutionnaires, les représentants du peuple qui sont représentés par le pronom *on* :

(4) Mais il se sent entouré de suspicion. **On** le surveille. **On** le guette, et surtout, **on** l'évite. **On** se méfie des nouveaux représentants en mission. **On** craint l'épuration ordonnée par la Convention et le Comité de salut Public. (p. 231)

Dans d'autres exemples, c'est tout simplement ceux qui entourent Napoléon, aussi bien amis, premier *on*, dans l'extrait suivant, qu'ennemis (second *on*) :

(5) **On** lui rapporte les menaces et les insultes que Pozzo et Peraldi profèrent contre lui. Il se maîtrise. **On** le raille pour son ambition démesurée, sa petite taille, sa petite fortune, sa *petulanza* (p.159)

Dans d'autre cas, Napoléon est inclus :

(6) Ont-ils lu Rousseau ? Caffarelli commence. « Les lois qui consacrent la propriété, dit-il, consacrent une usurpation, un vol. » La discussion est lancée.

Napoléon se lève. Allons sur le pont.

On marche en groupe, il fait doux. **On** parle une partie de la nuit. **On** prolongera demain cette séance des « Instituts », ainsi que Napoléon nomme ces confrontations (p.392)

Nous trouvons même des extraits où le pronom *on* inclut et exclut Napoléon alternativement :

(7) **On** [les gens] connaît Napoléon. Il est le membre de la Société des Amis de la Constitution en compagnie de quelques officiers, de soldats et de personnalités.

Napoléon a retrouvé, au sein du club révolutionnaire, le libraire Aurel. **On** [Napoléon et Aurel] se donne l'accolade. Napoléon monte à la tribune pour dénoncer la fuite du roi. L'attitude du marquis de Bouillé, « l'infamie » de cet officier. Il parle avec une éloquence serveuse faite de courtes phrases scandées. **On** [les gens] l'acclame. **On** le charge de la fonction de secrétaire. **On** le nomme bibliothécaire de la Société. Le 3 juillet, **on** se réunit pour condamner le roi. « Il faut qu'il soit jugé », déclare Napoléon. (p.145).

Utilisé au singulier, *on* se réfère très souvent à Napoléon lui-même. Par exemple, dans les extraits suivants :

(8) Il rôde dans Paris, pour comprendre où sont les puissances qui déterminent l'ordre des choses. Il est sûr que tout se décide ici, dans la capitale. Rien ne sert de faire le brave sur les champs de bataille, si l'**on** ne conquiert pas d'abord des appuis parmi ceux qui détiennent le pouvoir. Accepter de se rendre à l'armée de l'Ouest, ce serait non seulement déchoir injustement mais perdre toute possibilité d'avancer, de parvenir enfin à se faire connaître, pour ce que l'**on** est, ce que l'**on** vaut. (p.243)

Le changement de pronoms que nous trouvons dans (8) oblige le lecteur à faire aussi un changement dans la réception du texte : le premier, *il*, est selon Benveniste la « non-personne », celui de qui l'on parle, alors que le second, *on*, peut être un *je* ou un *nous*. La

frontière entre ces deux pronoms, et par là-même entre le narrateur et le personnage, s'estompe. Le choix de l'auteur dans l'emploi du pronom *on*, nous rapproche de Napoléon et nous place, d'une certaine façon, à l'intérieur même du personnage, nous permettant de lire ses pensées, car il ne fait aucun doute que Max Gallo aurait pu parfaitement continuer d'employer la troisième personne du singulier laissant le lecteur éloigné des sentiments de son héros : « *Il est sûr que tout se décide ici. Rien ne sert de faire le brave sur les champs de bataille s'il ne conquiert pas d'abord des appuis parmi ceux qui détiennent le pouvoir. Accepter de se rendre à l'armée de l'Ouest, ce serait non seulement déchoir injustement mais perdre toute possibilité d'avancer, de parvenir enfin à se faire connaître, pour ce qu'il est, ce qu'il vaut.* ». De plus, nous pourrions aller presque un peu plus loin. Ce *on*, pourrait presque se transformer en un pronom à la première personne, en une sorte de discours rapporté qui révélerait les sentiments les plus intimes du futur empereur ; nous nous trouverions donc face à ses pensées pendant son vagabondage : « *Rien ne sert de faire le brave sur les champs de bataille si je ne conquiers pas d'abord des appuis parmi ceux qui détiennent le pouvoir. Accepter de me rendre à l'armée de l'ouest, ce serait non seulement déchoir injustement mais perdre toute possibilité d'avancer, de parvenir enfin à me faire connaître pour ce que je suis, ce je vau.* » Ici, le pronom *on*, serait ce que Sylvie Mellet (2000) nomme un marqueur de bivocalité qui laisse entendre la voix du narrateur à la fois que celle du personnage.

Néanmoins, tous les autres pronoms ont une caractéristique que *on* n'a pas. Ils peuvent être accompagnés d'un pronom « fort » de même personne grammaticale, construit en dislocation : *Moi, je mange ; toi, tu manges ; lui, il mange ; eux, ils mangent*. Dans le cas de *on*, le seul pronom « fort » sur lequel il peut s'appuyer, c'est le pronom *nous* : *Nous, on arrive demain*. Il serait impossible de dire **Lui, on arrive demain* ou **Vous, on arrive demain*. Nous nous trouvons donc face à un pronom d'un type spécial qui se conjugue comme une troisième personne du singulier mais qui a comme forme d'emphase une personne « nous », qui elle est une « première personne du pluriel ». En fait, l'utilisation du pronom *on* en tant que *nous* est une des utilisations les plus fréquentes en langage parlé et l'alternance de ces deux pronoms dans un même énoncé n'a rien d'étrange : *Si l'on tarde à passer le Rhin, ajoute-t-il, il sera impossible que nous nous soutenions longtemps.* (p.330)

Il est bon ici d'expliquer une des caractéristiques fondamentales du pronom de la première personne du pluriel et que le pronom *on* partage lorsque celui-ci est employé comme tel : la majorité des grammairiens sont d'accord pour analyser *nous*, non plus comme le pluriel de *je*, mais comme un complexe de personnes.

Lorsqu'un locuteur dit :

« Nous vivons dans une société qui valorise la précision, mais qui s'accommode d'une démocratie floue. »⁴,

le pronom *nous* n'additionne pas plusieurs *moi*, puisqu'il n'y a qu'un *moi* dans son énonciation. Il le combine avec d'autres personnes, « vous, les lecteurs, les autres et moi-même, qui vivons dans la même époque, nous vivons dans une société... ». Le complexe est un mélange de personnes, mais ce qui est indispensable dans la composition de *nous*, c'est la mention de *je* et d'une ou de plusieurs personnes (ou « la jonction entre « je » et le « non-je », quel que soit le contenu de ce « non-je »⁵).

Nous savons, que les formes de *nous* peuvent inclure l'interlocuteur (appelée « forme inclusive » par Émile Benveniste). Nous pouvons faire la suivante vérification en utilisant les formes de dislocation qui font surgir les formes *toi* ou *vous* :

- Toi et moi, nous vivons dans cette société.
- Vous et moi, nous y vivons.
- Lui, vous et moi, nous y vivons.

Elles peuvent aussi ne pas l'inclure (« forme exclusive ») :

- Lui et moi, nous vivons dans cette société.
- Eux et moi, nous y vivons,
- Eux et nous, nous nous entendons bien.

Dans *nous* inclusif qui s'oppose à *lui* et *eux*, c'est *toi* qui ressort, alors que dans *nous* exclusif qui s'oppose à *toi* et *vous*, c'est *moi* qui est souligné.

Comme nous l'avons fait remarquer ci-dessus, la pluralisation est beaucoup plus que l'union d'éléments définissables ; la prédominance de « je » y est très forte. À tel point, que ce pluriel peut tenir lieu de singulier. Émile Benveniste (1966 : 234-235) précise :

⁴ Dit par Jean Dion, journaliste et chroniqueur québécois qui publie dans le quotidien *Le Devoir*.

⁵ Benveniste Émile. *Problèmes de linguistique générale*. p. 233

La raison en est que « nous » n'est pas un « je » quantifié ou multiplié. C'est un « je » *dilaté* au-delà de la personne stricte, à la fois accru et de contours vagues. De là viennent en dehors du pluriel ordinaire deux emplois opposés, non contradictoires. D'une part, le « je » s'amplifie par « nous » en une personne plus massive, plus solennelle et moins définie ; c'est le « nous » de majesté. D'autre part, l'emploi de « nous » estompe l'affirmation trop tranchée de « je » dans une expression plus large et diffuse : c'est le « nous » d'auteur ou d'orateur.[...]

D'une manière générale, la personne verbale au pluriel exprime une personne amplifiée et diffuse. Le « nous » annexe au « je » une globalité indistincte d'autres personnes.

Toutes ces caractéristiques du pronom de la première personne du pluriel, se reproduisent dans le pronom *on* lorsque celui-ci le remplace. Nous allons en voir quelques exemples :

(9) C'est une belle femme d'à peine trente-sept ans, au corps déformé par ses douze grossesses. [...]

- Tu es l'âme de la maison, dit-elle à Napoléon.

Il faut qu'il agisse. L'archidiacre va mal, c'est lui qui prend les décisions. Que fait-**on** pour la pépinière des muriers ? (p.84)

Dans cet extrait l'instance narrative est claire. La mère s'adresse à Napoléon, il ne fait donc aucun doute de quels sont les référents du pronom sujet. Le pronom *on* se trouve dans un énoncé en style direct libre, genre de discours rapporté que nous verrons un peu plus tard, la mère continue de parler et elle utilise *on* comme *nous* « inclusif » qui équivaut à un « toi et moi ». Napoléon prend les décisions mais c'est sa mère qui doit les mettre en pratique, tous les deux sont inclus.

Dans ces deux autres extraits (tous les deux en discours rapporté direct), nous trouvons un autre exemple de l'utilisation du pronom *on* équivalent à un *nous*, inclusif :

(10) Dans la crise terrible où l'**on** se trouvait, continue-t-il [Napoléon], il fallait de l'énergie et de l'audace. (p.163)

(11) Mais, quand la chaleur et la pluie prennent le pays, la Saône et les étangs respirent une sale sueur, qui colle à la peau, moite. **On** a les fièvres, dit l'homme en arrêtant la voiture devant les casernes du régiment de La Fère. (p.99)

En (10), le *on*, ici, bien évidemment inclut le *je* de Napoléon, en tant que locuteur du discours cité et en (11), il inclut un autre locuteur, *l'homme*. Dans ces deux cas, le *je*, est

un *je* beaucoup plus dilaté, puisqu'il inclut, en plus des locuteurs, tous les habitants de la France (10) ou tous les habitants de la région (11).

Jusqu'ici, nous avons expliqué les différents référents que peut avoir le pronom *on*. Sur le plan narratif, son emploi est varié. Alain Rabatel (1998 : 9) parle, par exemple « d'embrayeurs du point de vue ». Les critères linguistiques du point de vue (PDV) reposent dans un ensemble de traits qui concernent les relations entre *un sujet focalisateur* à l'origine d'*un procès de perception* et *un objet focalisé*. L'approche du PDV reposant sur l'existence d'un sujet de conscience à l'origine des perceptions représentées donne lieu au fait que seuls deux sujets sont à l'origine des perspectives narratives : le personnage et le narrateur. Cette construction d'un sujet de conscience dans le cadre de récits à la troisième personne (comme dans notre biographie) ne pose aucun problème pour l'existence du PDV du personnage. En revanche, elle en pose lorsqu'il s'agit du narrateur qui peut « raconter » l'histoire d'une manière objective ou à travers sa propre subjectivité :

Le narrateur est un *Janus Bilfrons*, *objectif* quand il s'en tient au récit des faits, homologue à l'enchaînement des actions, « *personne ne parl[ant] ici, le texte se racon[tant] de lui-même* » (Beneveniste) et *subjectif* par le biais des choix narratifs, du mode de donation des référents, des évaluations et modalisations qui construisent un « discours [sur le] récit. (Rabatel 1998 : 10)

Lorsque dans un récit nous trouvons un verbe de perception, sa fonction consiste à établir une relation entre l'objet perçu et le sujet percevant. Dans le cas où le sujet percevant est un personnage, il en résulte que le verbe de perception est un embrayeur essentiel du point de vue du personnage, par exemple :

(12) On le bouscule sans même le regarder. Mais lui [Napoléon], *il voit*. *Il découvre* ces immeubles d'angle de la place Dauphine [...]. De l'autre côté du pont s'alignent les hôtels particuliers, devant lesquels se succèdent les carrosses. Et *il aperçoit* des clochers et des dômes. Bientôt, ce seront les places, le Champ de Mars, l'or des coupoles rehaussant le gris des toits d'ardoises. (p.45)

Napoléon a quinze ans, il vient d'arriver à Paris et il découvre la ville. Nous avons les verbes *voir* et *apercevoir* qui permettent au lecteur de la découvrir en même temps que lui, à travers son regard. À partir de l'adverbe de temps *bientôt*, le point de vue change et nous retrouvons le narrateur omniscient qui excède le savoir du personnage : il annonce ce que le personnage ne voit pas encore mais qu'il va voir un peu plus loin.

Néanmoins, que se passe-t-il lorsque le sujet percevant n'est pas un personnage défini ? Faudrait-il alors penser que les perceptions n'appartiennent plus au domaine du point de vue ? Il ne faut pas considérer différemment des phénomènes linguistiques similaires : puisque nous nous trouvons face aux mêmes mécanismes de représentations des perceptions, nous devons donc croire qu'il s'agit bien de PDV attribué à la subjectivité du narrateur, subjectivité qui contraste avec l'objectivité qu'il montre lorsqu'il rapporte l'enchaînement des faits.

Voyons cet exemple :

(13) *On atteint* le Pô à Plaisance. Quelques coups de feu. Napoléon s'élançe, les grenadiers suivent. L'Ennemi recule. *On ne s'arrête pas*. [...]

Voilà les terres fertiles.

Au loin *on aperçoit* un autre ruban brillant, l'Adda, l'affluent du Pô. Les villes dont les silhouettes s'esquissent au-dessus de la plaine ressemblent à des navires dont les clochers seraient les mâts : voici Lodi et voici Crémone. (p.300-301)

Il existe deux grandes modalités d'embranchement du PDV du narrateur : le marquage explicite indirect d'un côté et le marquage implicite de l'autre (Rabatel 1998 : 106). En absence d'un verbe de perception, le marquage implicite se réalise à partir du contenu représentationnel, des prédicats caractérisant les événements ou du mode dont les références nous sont données. Cependant, ce n'est pas l'objet de notre étude. En (13), nous nous trouvons face à un marquage explicite indirect puisque nous nous trouvons en présence d'un pronom indéfini sujet d'un verbe de perception. Le paysage est perçu d'après un observateur anonyme en mouvement ; *on atteint le Pô.., on ne s'arrête pas...* De plus, le verbe *ressembler* implique une subjectivité qui ne découle pas de la simple observation du paysage. C'est un verbe qui a besoin d'un être de conscience qui fait la comparaison entre la silhouette des villes et les navires. Puisque nous n'avons pas de sujet défini qui voit le paysage, c'est à travers la subjectivité du narrateur qu'il nous est présenté.

D'autre part, Rabatel (2008 : 110) explique qu'« il n'est pas étonnant que le PDV du narrateur soit si proche des jugements sous forme de maximes, de proverbes ou de phrases de vérité générale que l'on attribue (à juste titre) au narrateur. », c'est là justement une des fonctions du pronom *on*. Dans la biographie de Napoléon, nous en trouvons un grand nombre d'exemples :

(14) Il s'est plié, rentrant un instant les épaules. Ainsi, *on* veut le déposséder, l'éloigner, peut-être pour le perdre dans une aventure militaire et politique.

Imagine-t-*on* qu'il est aveugle ?

Il commence à marcher.

On n'en a jamais fini de se battre. **On** ne peut être libre de ses actes que lorsqu'**on** décide seul, qu'**on** est en haut.

Croit-*on* qu'il va se soumettre ? (p.51)

Nous pouvons constater deux emplois différents du pronom *on*. Le premier, en italiques, il s'agit du pronom indéfini : *les gens, ils* ; le deuxième, en caractères gras, renvoie sans aucun doute à la subjectivité du narrateur qui donne son opinion sur la situation dans laquelle se trouve le protagoniste sous la forme d'un énoncé de vérité générale.

Dominique Maingueneau (2005 :134), quant à lui, parle de narrateur-témoin : « *Il s'agit d'un narrateur qui n'a ni la neutralité d'un narrateur anonyme, ni le visage de tel ou tel personnage [...]* ».

(15) Encore quelques heures de doute, puis Napoléon prend la décision. Il partira. Le télégraphe transmet les ordres. Les courriers s'élancent. Et la machine de l'expédition se remet en marche.

Le 5 mai, Napoléon annonce à ses proches qu'il quittera Paris pour l'Égypte.

On prépare déjà la grosse berline recouverte d'une « vache », sorte de bâche qui protège les malles. Marmont, Bourrienne, Duroc et Lavalette y prendront place.

Joséphine s'est avancée. Napoléon la regarde en silence. Elle sera du voyage, dit-elle.

Arnault entre dans le salon, s'emporte :

- Le Directoire veut vous éloigner... La France veut vous garder, lance-t-il à Napoléon. Les Parisiens vous reprochent votre résignation. Ils crient plus fort que jamais contre le gouvernement. Ne craignez-vous pas qu'ils finissent par crier contre vous ?

Qu'y a-t-il de plus versatile, de plus imprévisible, de moins digne de confiance qu'une foule ?

- Les Parisiens, répond Napoléon, crient mais ils n'agiraient pas. Ils sont mécontents mais ils ne sont pas malheureux.

Il sourit, fait quelques pas.

- Si je montais à cheval, reprend-il, personne ne me suivrait.

Puis d'un ton de commandement, il ajoute :

- Nous partirons demain.

À trois heures du matin le 6 mai 1798, **on** quitte Paris. **On** chevauche le plus souvent sous des pluies d'orage.

Dans la berline **on** se tait. Les cahots poussent souvent les occupants les uns contre les autres. Joséphine dort. Napoléon, les yeux ouverts, paraît ne pas avoir besoin de sommeil

Sa vie roule, personne ne peut plus l'arrêter.

Un choc violent secoue la voiture sur un chemin de traverse vers Roquevaire. **On** a emprunté cet itinéraire pour éviter Marseille, atteindre plus vite Toulon.

La « vache » de la berline, haute sur ses roues, a accroché une branche d'arbre. **On** descend, **on** éclaire. Napoléon fait quelques pas : devant lui, un pont effondré que l'orage a emporté dans un profond ravin.

- La main de la providence, dit Marmont en montrant la branche.

Sans elle, la berline se fracassait sur les rochers du torrent.

Napoléon remonte dans la voiture.

- Vite lance-t-il.

Il doit aller sans hésiter au bout de ce choix.

Le temps d'agir est revenu. (p.383-384)

En (15), nous nous trouvons face à un extrait où Max Gallo joue à alterner les pronoms sujets. Arrêtons-nous un instant sur cet extrait. Le premier *on*, (*on prépare déjà la grosse berline*) est un pronom indéfini ; cela peut être un cocher ou un serveur qui prépare la berline, peu importe. Ensuite, nous trouvons un verbe à la troisième personne du pluriel puisqu'il y a plusieurs personnages qui vont partir en voyage en compagnie de Napoléon (« *Marmon, Bourienne, Duroc et Lavalette y prendront place.* » et Joséphine aussi puisqu'elle partira avec eux.) Puis, à partir du moment où le voyage commence, nous trouvons le pronom *on*. Max Gallo n'écrit pas « À trois heures du matin, ils quittent Paris..., ils chevauchent..., ils se taisent..., ils ont emprunté..., ils éclairent... » sinon « on quitte Paris..., on chevauche..., on se tait... ». Pourquoi ? Le narrateur s'inclut dans le déroulement de l'action et se transforme en un témoin d'exception, nous rendant ce voyage de Napoléon à l'aube, beaucoup plus réel et beaucoup plus proche. Nous nous trouvons, comme l'explique Maingeneau (2005 : 134), avec « *un témoin qui partage le point de vue et le langage de la collectivité évoquée par le roman tout en ne participant pas à l'intrigue* ». Puis, à nouveau, Napoléon redevient le centre de l'action : « *Napoléon fait quelques pas [...], Napoléon remonte dans la voiture [...]* ». Nous avons donc la succession de pronoms suivantes : *ils*, tous les personnages qui vont réaliser le voyage, *on*, tous les personnages qui réalisent le voyage, narrateur inclus, *il*, uniquement le

protagoniste. Dans cette alternance de pronoms, le lecteur se voit enveloppé car, en utilisant le pronom *on*, c'est à travers la subjectivité du narrateur, qui n'est plus un narrateur extradiégétique mais un « acteur » qui lui laisse partager son point de vue, qu'il suit le déroulement de l'action. À la fin de l'extrait, le narrateur s'éloigne à nouveau du récit et c'est sur Napoléon seul que retombe le poids de l'action.

Comme nous avons pu le voir, Max Gallo joue délibérément avec le caractère référentiellement flou du pronom *on*. Il l'utilise de façon tantôt impersonnelle, tantôt pour remplacer une première personne du singulier, tantôt une première personne du pluriel, tantôt il exclut Napoléon, tantôt il l'inclut. Dans son emploi en tant qu'indéfini, il permet de réunir dans un même anonymat le narrateur, le personnage et le lecteur. Il laisse entendre d'une manière subtile la voix du narrateur et à travers celle-ci, celle de l'auteur.

2- Le temps du récit : le présent de narration.

Harald Weinrich (2012 : 68) fait la différence entre le Temps de l'action et le Temps du texte :

Le Temps du texte doit être divisé selon les deux directions fondamentales de la communication, l'information préalable et l'information à venir. [...]

Le Temps de l'action [...] est le point ou le segment du Temps auquel correspond le contenu de la communication. Temps du texte et Temps de l'action peuvent coïncider. C'est le cas, par exemple, dans le discours performatif, quand le texte est lui-même action [...]. Mais, loin de coïncider toujours, ils peuvent largement diverger. Le Temps de l'action peut précéder de beaucoup le Temps du texte, ou se situer longtemps après lui.

Dans l'œuvre qui nous occupe, il est certain que le temps du texte n'a rien à voir avec le temps de l'action. Nous nous trouvons face à une biographie écrite en 1997 qui raconte des faits survenus deux siècles plus tôt. Cependant, dans cette œuvre, le temps du texte n'est pas celui que nous pourrions espérer. Le passé simple qui, comme nous allons le voir, est le temps de base des récits classiques apparaît à peine, tout juste pour marquer une rupture avec le reste du récit car c'est à travers un présent, appelé présent de narration ou présent historique, que Max Gallo nous narre les faits du passé.

Un peu plus loin, Harald Weinrich (2012 : 70) ajoute :

(Dans les temps du monde raconté), les rapports entre Temps du texte et Temps de l'action peuvent être sans complexité ; du moins, le narrateur peut-il les présenter comme tels à

l'auditeur ou au lecteur. La fiction peut faire coïncider ces deux temps ; par exemple, le narrateur s'associera aux événements, qu'il y soit engagé (récit à la première personne) ou qu'il n'en soit que le témoin (récit à la troisième personne). En français, ce degré zéro du monde raconté est alors pris en charge par l'Imparfait, le Passé simple, ou les deux réunis. Aussi ces temps dans la langue écrite du moins, sont-ils de loin les plus fréquents de leur groupe.

Comme il nous l'explique, dans les récits classiques, le temps de base utilisé est le passé simple en alternance avec l'imparfait. Le passé simple présente le procès comme un tout indivisible, saisi du dehors, à un moment déterminé. C'est un temps verbal coupé de l'instance d'énonciation. Les actions qui sont narrées au passé simple sont des actions qui se sont produites dans un passé révolu qui n'a aucune relation avec le présent. Dans cette œuvre, il ne fait aucun doute que les actions narrées appartiennent au passé et que le texte en entier aurait pu être écrit en utilisant ce tiroir verbal. En fait, comme nous l'avons signalé, nous trouvons quelques extraits où l'auteur choisit de l'utiliser. En voici un exemple :

(16) Le sous-inspecteur général des écoles militaires, le chevalier de Keralio, maréchal de camp, **arriva** à Brienne en septembre cette année-là, pour sa tournée d'inspection. Il **fit** comparaître les élèves devant lui, **consulta** leur dossier, **étudia** leurs résultats, **interrogea** ces enfants qui se présentaient devant lui comme de vieux soldats.

Bonaparte rêvait de mer et de navires. D'autres nobles corses servaient sur les bâtiments de Sa Majesté. Pourquoi pas lui ? Il pourrait revoir le ciel méditerranéen, croiser des côtes de Provence à la Corse.

M. de Keralio **fut** satisfait de l'entretien. Le jeune homme était méritant, brillant en mathématiques, « de bonne constitution, de santé excellent, de taille de quatre pieds, dix pouces, dix lignes », mais faible dans les exercices d'agrément et en latin.

M. de Keralio **prit** la décision d'envoyer Napoléon Bonaparte le plus rapidement possible à l'École Militaire de Paris, dans la compagnie des cadets gentilshommes où entraient les meilleurs boursiers des écoles militaires. Puis il pourrait rejoindre Toulon. (p.37-38)

Le système verbal français se divise en différents tiroirs verbaux qui s'inscrivent dans le passé, le présent et le futur. Le présent, comme son nom indique, correspondant au *maintenant* du locuteur, il est chargé d'une valeur aspectuelle et il a un caractère non-achevé (caractéristique donnée aux formes verbales simples face aux formes verbales composées qui, elles, sont achevées). Une action au présent est censée se produire au moment même de l'énonciation. Comment est-il donc possible qu'un temps verbal qui

selon sa définition première est celui qui réfère au *maintenant* du locuteur puisse être utilisé dans des récits du passé ? Nous trouvons-nous face à ce que Weinrich (2012 : 225) appelle « métaphore temporelle » ?

Ce terme de métaphore temporelle me semble justifier une brève réflexion terminologique. Il a derrière lui toute une longue tradition [...] Quintilien, déjà, traduit le concept grec de *metastasis* par *translation temporum*, mais, hors de toute théorie consistante, il l'applique principalement au « Présent historique » : « Même les temps sont sujets à translation (...) en effet, le Présent est mis pour le Passé. »

Guy Serbat (1980 : 30) dans son article *La place du présent de l'indicatif dans le système des temps*, croit que le présent ne possède aucune valeur aspectuelle, qu'il est la forme non marquée de l'indicatif et de ce fait, il peut entrer dans des énoncés exprimant aussi bien le passé que le futur :

[...] Pour conclure sur ce point, on dira que le présent ne possède par lui-même **aucune valeur aspectuelle**. Il faut prendre garde à ne pas céder aux suggestions du lexique, au sens du thème verbal (il reste le même dans toute la conjugaison, il est donc dépourvu de pertinence). Le présent n'exprime par lui-même pas plus le non-achevé que l'achevé. C'est le contexte qui invite à sentir *je prends mon stylo* comme achevé, et *je prends des précautions* comme non-achevé. C'est dire que *je prends* n'exprime intrinsèquement rien à cet égard ; il se prête aux deux effets de sens contextuels. Cette indifférence aspectuelle du présent [...] permet de comprendre qu'un texte au passé se transcrit au présent (historique) que ses verbes soient au passé simple (achevé) ou à l'imparfait (non-achevé).

Sylvie Mellet (2001 : 32), quant à elle, considère que le présent n'est pas une forme neutre, sans signifié temporel ni signifié aspectuel propres, car il serait peu susceptible de produire la perception des événements qu'il décrit. Elle nous explique que ce n'est pas du tout le cas : les commentateurs qui ont observé que le présent de narration permettait de faire revivre le passé sous les yeux du destinataire sont nombreux.

La forme de présent n'est pas seulement un actuel, comme le prouvent la variété et la souplesse de ses emplois en tout contexte temporel. Une analyse exclusivement aspectuelle semble apte à expliquer les divers effets stylistiques observés sans ternir la neutralité temporelle du présent :

Le choix du tiroir verbal a pour but d'accompagner l'inscription du procès dans le temps ; il s'agit donc de fournir une vision ascendante du procès saisi dans son accomplissement même. Cet accomplissement est perçu de manière indivise à partir d'un point de vue (ou repère) situé au lieu même de son actualisation. [...] Reste alors à définir plus précisément ce repère qui n'est pas préalablement localisé [...] et qui ne fait donc l'objet d'aucune détermination déictiques ou anaphorique. [...] C'est le procès lui-même qui fournit son propre repère ou, plus exactement, c'est la borne droite du procès qui constitue ce repère où qu'elle se situe sur la ligne du temps. On voit donc que ce point de repère est par définition mobile : il suit le déroulement du procès. [...] C'est ce que nous avons appelé un auto-repérage du procès, formule un peu abrupte voulant signaler l'autonomie complète du repérage du présent par rapport aux repères déictiques ou anaphoriques préalablement construits : **le présent crée sa propre actualité** par son énonciation même. (Mellet 2001 : 36-37)

Dans la littérature récente, nous assistons à un emploi très étendu du présent en lieu et place du passé simple de la narration classique. Les écrivains l'utilisent lorsqu'ils veulent peindre une situation de façon vivante pour la rendre immédiatement présente au lecteur. Dominique Maingueneau (2005 : 63) pense que c'est un temps qui sert très bien au récit :

Nous avons jusqu'à présent associé le « récit » à l'emploi du passé simple. En fait, cette association ne correspond qu'à l'usage le plus classique. Si l'on définit le « récit » comme un mode de narration où il y a rupture avec la situation d'énonciation, et en particulier absence de déictiques, il suffit qu'un texte présente ces caractéristiques pour relever du « récit », même en l'absence de toute forme de passé simple. Le présent est particulièrement propice à ces emplois : c'est ce qu'on appelle traditionnellement **le présent de narration** (on parle aussi de **présent historique**). Ce type de présent n'est pas déictique, il n'indique pas que le procès est contemporain du moment d'énonciation.

Malgré l'exemple montré en (16), le temps de base utilisé par Max Gallo dans *Le chant du départ* est le présent de narration. Cependant, au tout début du livre, dans ce que l'auteur appelle *Ouverture*, nous trouvons les premières pages écrites comme un récit classique : c'est une description où le passé simple alterne avec un imparfait d'arrière-plan. Au milieu de cet extrait, il y a une interruption du présent. En (17) nous pouvons le voir plus clairement :

(17) Il **dormit** peu, et à l'aube, il était dans la cour, montant son cheval arabe, quittant le château pour revoir cette école militaire dont il **découvrit**, quand le brouillard se **dissipa**, qu'elle était en ruine,

Il ne pouvait envisager de la faire reconstruire. Il y eût fallu des millions.

Le passé ne se relèverait pas.

Alors soudain, de deux coups secs d'éperon, il **piqua** son cheval et **prit**, seul, après avoir traversé Brienne, la route de Bar-sur-Aube.

En quelques minutes, il **disparut**.

Le coursier, longtemps retenu, **déroula** sa course au triple galop, sautant les fossés, s'engageant dans les bois, martelant de ses sabots les chemins empierrés. Et l'empereur, à chaque instant, changeait de direction, reconnaissant un paysage ici, un village là.

Seul, seul, l'Empereur **court** après ses souvenirs dans la campagne, **imagine** Caulaincourt et les officiels affolés, qui **cherchent** à le rejoindre.

Un coup de feu **déchira** le silence imprégné de brouillard. (p.16-17)

Dans cet exemple, le présent de narration permet de mettre en contraste deux niveaux : d'une part, le narrateur évoque au passé simple les actes de Napoléon ; d'autre part, le présent, produit un arrêt brusque de l'action et nous introduit, d'une certaine façon, à l'intérieur du personnage, sensation renforcée par l'emploi du verbe *imaginer* ou de l'expression *courir après ses souvenirs*. Ce temps verbal produit un effet de zoom qui oblige le lecteur à focaliser sur les sentiments du protagoniste.

Il faut mentionner que l'extrait (16), complètement écrit au passé simple, s'encadre, dans un présent, comme nous le voyons ci-dessous :

(18) En 1782, il **a** treize ans. C'**est** un adolescent maigre, aux si cheveux raides et si rebelles qu'un perruquier, en violation du règlement de l'école, les **coiffe**.

Le sous-inspecteur général des écoles militaires, le chevalier de Keralio, maréchal de camp, **arriva** à Brienne en septembre cette année-là, pour sa tournée d'inspection. [...] M. de Keralio **prit** la décision d'envoyer Napoléon Bonaparte le plus rapidement possible à l'École Militaire de Paris, dans la compagnie des cadets gentilshommes où entraient les meilleurs boursiers des écoles militaires. Puis il pourrait rejoindre Toulon.

Bonaparte **écoute**, **exulte** sans que l'un de ses traits tressaille, Il n'**a** plus que quelques mois à passer à Brienne. (p.37)

Nous trouvons ici, aussi l'effet de zoom expliqué antérieurement, mais avec une impression contraire. C'est le passé simple qui sert pour isoler un épisode narratif. L'impression de rupture dans le récit est beaucoup plus prononcée que dans (17), d'autant plus que tout le reste du livre est écrit au présent. La focalisation du narrateur s'éloigne du héros de l'histoire lorsqu'un autre personnage qui n'est pas le protagoniste entre en scène. Néanmoins, comme il s'agit d'un fait important dans la vie de Napoléon enfant,

l'auteur le souligne et le met en valeur en utilisant un passé simple qui vient rompre le présent de narration. Anna Jaubert (2001 : 73), l'explique ainsi :

Pourquoi le potentiel de rupture s'affirme-t-il davantage dans un sens que dans l'autre ? Lorsqu'on enchaîne des procès incidents dans le temps [...] leur chronologie va de toutes façons dans le sens de l'histoire, [...] Cependant, l'émergence d'un passé simple après des présent, dessine un contre-courant : le sémantisme du passé simple, certes déconnecté du repère au moi-ici-maintenant, garde un trait/antériorité/par rapport à ce repère toujours virtuellement disponible. Surgissant dans la linéarité discursive après des procès au présent, il décale la mise en ascendance et met à découvert sa « déprise d'actualité ».

De plus, selon Anna Jaubert (2001 : 68), le récit au présent bénéficie d'« un effet de sans apprêt », de « reportage en direct qui fluidifie les enchaînements en les assimilant à la succession pure et simple des procès ». Il se prête donc très bien lorsque la narration est composée d'une succession de verbes. Voyons quelques exemples :

(19) Il **sort**. Il **parcourt** les rues de Valence, **pénètre** dans l'auberge des Trois Pigeons, **dîne** avec ses camarades officiers, sombre, puis il **retourne** à la maison Bou, **reprend** la plume. (p.77)

(20) Du Teil le **convoque**, le **désigne** comme membre d'une commission chargé d'étudier le tir des bombes avec des pièces de siège.

Napoléon **dirige** toutes les manœuvres, **rédige** des mémoires, **propose** de nouvelles expériences « suivies, raisonnées, méthodiques ».

Du Teil **lit** ces rapports, **félicite** Bonaparte, lui **prédit** qu'il sera l'un des officiers les plus brillants du corps de l'artillerie royale. (p.103)

Néanmoins, ceci n'est pas une caractéristique propre du présent de narration car, en d'autres contextes, la situation décrite est statique et c'est le regard de l'observateur qui se pose sur les différents éléments ; le présent accompagne alors cette progression du regard :

(21) Ce que Napoléon **voit** d'abord en arrivant à Auxonne, ce 15 juin 1788, c'**est** la brume au-dessus de la Saône.

Les remparts de la ville **s'élèvent** sur la rive gauche d'un vaste méandre. Au loin, au nord-est, au-dessus de cette vapeur, on **distingue** des hauteurs boisées et le cocher **explique** à Napoléon qu'il **s'agit** de la montagne de la Seurre. Tendait le bras plus vers l'est, il **ajoute** que, par beau temps, on **aperçoit** au-delà de Dole, les monts du Jura, et même, l'hiver, vers le sud, les Grandes Alpes (p.99)

Dans ce dernier exemple, le procédé de focalisation est explicitement introduit par les verbes *voir* et *distinguer* et le présent est la forme qui permet d'accompagner cette perception mentale d'instant en instant. Cependant, Anna Jaubert (2001 : 33) nous explique que si le contexte n'est pas entièrement contraignant pour l'une ou l'autre des deux interprétations (progression des faits vs progression du regard), le présent n'oblige pas à choisir et n'a aucune influence sur la nature statique ou dynamique des procès. En fait, nous trouvons des exemples qui mélangent statisme et action et où le regard se pose aussi bien sur des images de violence et d'action que sur un paysage évocateur qui amène à l'introspection :

(22) Il traverse cet enfer de chaleur dans lequel les hommes se traînent. Il **voit** des soldats s'effondrer, d'autres qui **s'écartent** sont décapités par les Bédouins qui **brandissent** leur tête puis **s'enfuient**. On **brûle** des villages. On **pille**. Enfin, on atteint Embabeh, à deux heures de l'après-midi, le 21 juillet, après une marche harassante. La chaleur est intense. Au loin, à droite, Napoléon **aperçoit** les pyramides, et à gauche, les minarets et les dômes du Care.

Il reste d'abord seul, figé, **le regard allant** des pyramides aux minarets, puis au Nil. Ici, il est dans le berceau même de l'Histoire. Il se **souvient** de ses nuits à Valence, lorsqu'il lisait fiévreusement les livres racontant les exploits antiques ou évoquant l'histoire de ces peuples fondateurs.

Il est là, non pas voyageur comme le fut Volney, comme tant d'autres qui l'ont fait rêver, mais conquérant. (p.409)

Anna Jaubert (2001 : 73) parle ainsi de cette double utilisation du présent :

Le discours de la fiction joue sur cette ambivalence. Une stratégie ténue, une phrase nominale, une modalisation, peuvent faire basculer le trait saillant : [...] un lien insaisissable se tisse entre l'image des faits répétitifs, dont le présent extrait un prototype, et inversement celle d'un reportage de faits singuliers pérennisables en tableau. Cette double perception des procès au présent traduit dans le discours le double statut des êtres de fiction, existant dans la réalité comme des supports de mythes, existant dans le mythe comme des êtres réels. Supports de mythes, leurs gestes se pérennisent sur une fresque imaginaire, ils relèvent du présent tabellaire ; dans le mirage du récit, [...] ils avancent dans la vie au passé simple, *ou* au présent de narration.

Comme nous l'avons déjà dit, le tout début du livre est écrit au passé. Pourquoi après cette *Ouverture*, dès le chapitre un de la première partie, le temps de base change et le passé simple se transforme en présent de narration ? Dominique Maingueneau (2004 :

113) donne une explication sur l'utilisation que peut faire un auteur des différents tiroirs verbaux :

Un texte se laisse analyser en plusieurs unités successives ; cela se fait de manière très variable selon les corpus considérés : il peut s'agir d'un découpage en introduction/développement/conclusion, d'un découpage en deux mi-temps dans un reportage sportif, de la présentation de points de vue successifs, etc. À côté de découpages très généraux, il en est de spécifiques de textes ou de types de textes bien définis. Or chacune de ces scansionnements peut se trouver marquée par un changement de « temps » qui n'a pas d'autre fonction que de constituer une sorte de signe démarcatif textuel. (p.113)

Max Gallo utilise le changement de temps verbal pour créer, reprenons les mots de Dominique Maingueneau, un « signe démarcatif textuel » puisque c'est à partir de ce moment que commence la « véritable » biographie de Napoléon.

Ce changement dans le temps verbal de base, provoque chez le lecteur une réception différente du texte. Comme nous l'avons remarqué, le passé simple narre les actions dans un temps passé révolu, coupé du moment où l'auteur les raconte et où le lecteur les perçoit. Le présent de narration, par contre, fait revivre le passé sous les yeux du lecteur car il le situe au présent et lui donne l'impression de saisir les actions au moment même de leur déroulement. Selon Dominique Maingueneau (2005 : 67) :

A.Culioli a suggéré que le repère de ce présent ne soit ni lié à la situation d'énonciation (comme pour le présent déictique), ni coupé de celle-ci (comme pour le passé simple), mais situé par rapport à un repère « fictif » construit à partir d'énonciation et identifié à lui. Cela expliquerait l'indécision des lecteurs devant ce type de formes : ils les interprètent à la fois comme des événements dissociés du présent et comme la réactualisation, la « résurrection » des faits révolus.

C'est sans aucun doute cet effet de réactualisation, que poursuit Max Gallo lorsqu'il utilise le présent au lieu du passé simple. La vie de Napoléon se convertit en toute une série d'actions « présentes » au moment de leur lecture. Le présent de narration renvoie le lecteur au présent du protagoniste et lui permet de vivre les actions au moment même de leur déroulement.

3- Les déictiques associés au présent de narration :

Comme nous l'avons vu, le présent de narration n'est pas un temps embrayé. Il est coupé de la situation d'énonciation et nous pouvons le considérer comme une des techniques narratives employées par l'écrivain pour construire un univers particulier. Si nous reprenons les mots d'Anna Jaubert (2001 : 67) : « le présent génère sa propre actualité, transporte avec lui son repère, et par là gagne une autonomie par rapport à son environnement » ; il ne se contenterait pas de prendre acte d'une coïncidence d'un procès avec le repère qu'est l'acte d'énonciation, il poserait lui-même cette coïncidence.

Puisque le présent « génère sa propre actualité », et « transporte avec lui son repère », il n'est pas étonnant de trouver des éléments linguistiques qui, en principe, ne devraient pas apparaître dans un récit à la troisième personne, à la « non-personne ». Les déictiques sont sans aucun doute ces éléments.

Dans Riegel, Pellat et Rioul (2018 : 971), les auteurs nous expliquent que

Les expressions déictiques sont des unités linguistiques « dont le sens implique obligatoirement un renvoi à la situation d'énonciation pour trouver le référent visé. » [...] Pour interpréter ces expressions déictiques, c'est-à-dire pour identifier leur référent, il faut se reporter à la situation d'énonciation immédiate.

L'emploi qu'en fait Max Gallo n'est pas l'emploi normatif explicité par les grammairiens. Dans cette œuvre, nous trouvons des expressions déictiques temporelles comme *aujourd'hui*, *maintenant*, ou situationnelles comme *à droite*, *à gauche* ou *ici*. Les référents de ces déictiques devraient être donnés par la situation de l'énonciation, le *je-ici-maintenant*. Nous savons que nous nous trouvons en présence d'un texte qui, bien qu'écrit au présent, réfère des actions passées. Comment se fait-il, alors que nous trouvons ceci :

(23) Des femmes crient avant de se noyer, entraînés, dira-t-on, par leurs sacs chargés de bijoux. Les batteries ouvrent le feu, crèvent les coques légères des felouques.

C'est la fin.

Le 19 Décembre 1793, les troupes républicaines, « les Carmagnoles », entrent dans Toulon.

Maintenant, Napoléon se tient à l'écart. Il passe sans même tourner la tête devant les pelotons d'exécution qui fusillent. Là, on pille. Il croise Barras et Fréron, les deux représentants en mission qui doutaient de la victoire, mais qui aujourd'hui font afficher sur les murs des proclamations annonçant qu'ils vont raser la ville et qu'il faut pour cela douze mille maçons. [...]

Que faire d'autre ?

Les hommes sont ainsi. La politique est ainsi.

Il se sent si froid, si lucide que la joie du but atteint s'évanouit.

Que faire **maintenant** ? (p.211-212)

Quel est le point de repère de *maintenant* ? Marcel Vuillaume (1990 : 10) propose plusieurs hypothèses : nous pourrions supposer que le point de repère par rapport auquel les événements sont vus est le moment où Max Gallo en écrit le récit. Ou bien, nous pourrions le situer du point de vue du narrateur et nous savons que la situation décrite ici appartient à un passé lointain, situé en 1793. Nous avons donc la paradoxe que l'adverbe de temps *maintenant* appartiendrait à la fois au passé lointain et au passé immédiat, donc qu'il prend place en deux moments du temps. Néanmoins, cette interprétation ne correspond pas du tout à l'intuition du lecteur qui a tout à la fois l'impression de prendre connaissance d'un événement du passé et le sentiment d'en être le témoin, d'y assister au moment même où il a lieu. Cette observation peut servir pour la fiction de toute sorte :

Lorsqu'on lit un roman, on le prend pour ce qu'il se donne, c'est-à-dire pour la relation véridique de faits qui ont eu lieu dans le passé, mais en même temps on a l'impression de voir les faits se produire au moment où on lit le récit. Tout se passe comme si le texte décrivait des événements appartenant à une époque révolue et, simultanément, faisait du lecteur le contemporain de ces événements. (Vuillaume 1990 : 10)

C'est donc le lecteur qui est doué « d'ubiquité temporelle », et non l'objet du récit. Il est simultanément le contemporain du narrateur (il comprend les événements comme passés) et celui des personnages du récit (il vit leurs actions comme présentes). Grâce au déictique *maintenant*, le narrateur assume le point de vue du personnage. Il focalise l'action sur un moment déterminé du 19 Décembre 1793. Dans cet emploi particulier, en (23) l'adverbe de temps aurait pu être omis par l'auteur. Le sens de la phrase n'aurait souffert aucune modification : [...] *les troupes républicaines, « les Carmagnoles », entrent dans Toulon. Napoléon se tient à l'écart.* Pourquoi donc avoir mis là ce *maintenant* que l'on retrouve juste à la fin du paragraphe ? L'attention du lecteur se porte directement à ce moment précis du récit et attire son attention sur la personne de Napoléon qui est le centre de conscience. Ces deux adverbes temporels ouvrent et ferment un moment considéré spécialement important dans la journée. Voyons un autre exemple de déictique temporel :

(24) C'est **aujourd'hui**, 19 Brumaire An VIII, 10 novembre 1799, le dernier acte.

Napoléon, depuis le salon, regarde le ciel gris. Il bruine. Le feu, dans la cheminée, a du mal à prendre. L'humidité imprègne la pièce. Rue de la Victoire, il y a moins de personnes présentes qu'**hier** matin. (p.484)

Le référent du déictique *aujourd'hui* est donné par un repérage absolu. Puisque nous avons une date complète, nous savons de quel jour il s'agit. Par là-même, cette date permet aussi d'attribuer un repère à *hier*. Ces deux déictiques transforment à nouveau le narrateur en personnage puisqu'il le situe au même jour que Napoléon. Le temps de la narration est le même que le temps des événements racontés et le point de vue du narrateur coïncide avec celui du protagoniste. Le lecteur aussi se trouve « transporté » à un *aujourd'hui* qui n'existe que dans le récit. Son *aujourd'hui*, jour où il lit la biographie de Napoléon, se confond avec ce 19 Brumaire de l'An VIII de l'histoire.

Dans les exemples suivants, ce sont des déictiques à référence situationnelle qui ont été utilisés :

(25) Il traverse cet enfer de chaleur dans lequel les hommes se traînent. Il voit des soldats s'effondrer, d'autres qui s'écartent sont décapités par les Bédouins qui brandissent leur tête puis s'enfuient. On brûle des villages. On pille. Enfin, on atteint Embabeh, à deux heures de l'après-midi, le 21 juillet, après une marche harassante. La chaleur est intense. Au loin, **à droite**, Napoléon aperçoit des pyramides, et **à gauche**, les minarets et les dômes du Caire. (p.409)

Dans cette description, c'est à nouveau la perspective du protagoniste qui se glisse dans la narration. Le narrateur donne accès aux perceptions visuelles de Napoléon à travers les déictiques *à droite* et *à gauche*, déictiques de point de vue. Napoléon vient d'arriver à Embabeh, il regarde ce qui l'entoure (les déictiques apparaissent accompagnés du verbe *apercevoir*) et le lecteur, en même temps que le narrateur, peut suivre le regard de Napoléon.

Un peu plus loin, c'est un autre déictique à référence situationnelle que nous trouvons.

(26) Enfin, on atteint Embabeh. [...] Il reste d'abord seul, figé, le regard allant des pyramides aux minarets, puis au Nil. **Ici**, il est dans le berceau même de l'Histoire. Il se souvient de ses nuits à Valence, lorsqu'il lisait fiévreusement les livres racontant les exploits antiques ou évoquant l'histoire de ces peuples fondateurs. [...] C'est la victoire. Il passe à cheval près des fourgons de Mourad Bey que fouillent les soldats. Il voit des soldats qui repêchent avec leur baïonnette afin de dévaliser les cadavres des Mamelouks que le courant emporte. Puis,

tout à coup, la nuit tombe. Il marche seul. Il a vaincu. **Ici**, sous le regard des siècles. (P. 409-410)

Dans l'extrait ci-dessus, nous trouvons à nouveau un repérage situationnel absolu, *Embabeih*, suivi du déictique *ici*. À nouveau, le narrateur se confond avec le personnage et son point de vue devient celui de Napoléon. Il se transporte, et nous transporte, en Egypte ; il voit le paysage à travers le regard du protagoniste (*le regard allant, il voit*).

Comme nous avons pu le constater, les déictiques associés au présent de narration sont des éléments utilisés par l'auteur pour rapprocher le lecteur au temps et au lieu du récit. Lorsque l'auteur introduit des déictiques dans son récit, il introduit aussi une subjectivité, un point de vue différent à celui que nous trouverions dans un texte plus « neutre », c'est-à-dire dans un récit où le narrateur aurait gardé une plus grande objectivité (ce qui a de- vrait être une des caractéristiques de la bibliographie). À tel point que le narrateur finit par disparaître pour laisser sa place au personnage. Par conséquent, il produit chez le lecteur cette même subjectivité qui lui aussi « voit » et « vit » l'action au moment même où elle est racontée. Nous pouvons donc en conclure que l'utilisation de ces éléments est un des recours utilisés par Max Gallo pour rendre son texte plus proche du lecteur.

4- Le discours rapporté :

La dernière technique narrative que nous allons traiter dans ce travail se réfère au discours rapporté, c'est-à-dire, aux « divers modes de représentation dans une énonciation d'un autre acte d'énonciation ».

Le discours rapporté est la manifestation la plus évidente de la polyphonie linguistique : à partir du moment où un auteur utilise le discours rapporté, il laisse entendre plusieurs voix dans son récit, celle du narrateur et celle du personnage auquel il prête les propos reproduits. Comment reproduire un acte d'énonciation, avec ses propres marques de subjectivité, le discours cité, à l'intérieur d'un autre acte d'énonciation, le discours citant ? Sylvie Mellet (2000 : 91) en parle ainsi :

L'époque est bien finie où l'on pouvait opposer naïvement deux types de discours rappor- tés, le discours direct et le discours indirect, catégories parfaitement étanches caractérisées par des critères distinctifs univoques (guillemets *vs.* subordination) qui ne laissait au mieux qu'un strapontin inconfortable au style indirect libre considéré comme le bâtard de la famille.

Traditionnellement, les grammairiens ont décrit trois procédés : le discours direct, indirect et indirect libre. Cependant des travaux récents ont montré que la problématique du discours rapporté ne pouvait pas se limiter à ces trois seuls procédés. Dans les textes, les formes mixtes semblent se multiplier. Sylvie Mellet (2000 : 91) en donne deux possibles raisons : ceci pourrait être dû soit « à une évolution réelle caractéristique d'une certaine modernité », soit à « un effet de perspective lié à une nouvelle perception des faits ». Quelles qu'en soient les raisons, nous nous trouvons face à « l'infinie liberté et l'infinie créativité du langage en général et du texte littéraire en particulier ».

Dominique Maingueneau (2005 : 115), quant à lui, explique les contraintes auxquelles il est soumis qui sont liées à la mise en texte :

Dans le discours littéraire les propos cités prennent place dans une organisation textuelle qui relève d'un certain genre et d'une certaine esthétique. Ce ne sont pas des exemples de grammaire décontextualisés.

De plus, d'après lui, discours indirect et discours direct sont deux formes indépendantes de discours rapportés car il est possible de mettre en évidence un grand nombre de phénomènes qui interdisent de passer du discours direct au discours indirect, ou de remonter du discours indirect à un énoncé au discours direct. Par exemple, il est impossible de mettre au discours indirect nombre d'éléments qui figurent au discours direct : onomatopées, interjections, vocatifs, exclamation, énoncés inachevés ou en langue étrangère, etc.

Comme nous l'avons vu, la fonction de la biographie n'est pas d'entretenir une fiction comme le serait un simple roman. Elle a une fin didactique qui doit servir d'exemple pour les générations futures. Madélnat (1984 : 187) parle ainsi des personnages biographiés :

[...] en eux s'incarnent les vertus nécessaires, les types que sacralise une époque, devenus abordables et fraternels, avec leurs côtés anecdotiques et leurs faiblesses dominées. Ils se rassemblent en un panthéon d'ancêtres recommandables, une communauté exaltante, un florilège de bonnes conduites qui s'offrent au mimétisme du lecteur, programmant un « surmoi » culturel parfois bavard et indiscret.

A travers le discours rapporté, l'écrivain doit transmettre la personnalité de son protagoniste ; pour qu'il soit plus proche et que le lecteur puisse se voir représenté, il doit aussi pouvoir transmettre, non seulement les faits, ses victoires ou ses échecs, mais aussi ses

sentiments, ses joies et ses peines, ses réussites et ses doutes. Comment cela peut-il se faire ?

Dans cette biographie, Max Gallo met dans la bouche de Napoléon, et de nombreux personnages, des propos rapportés de toute sorte. Néanmoins, nous pourrions nous demander à quel point ces propos sont « réels ». Hormis les déclarations et harangues officielles ou les grandes phrases qui sont restées dans l'Histoire et l'imaginaire populaire, «*Allez, dit-il enfin, et pensez que du haut de ces monuments -il montre les pyramides-quarante siècles vous observent.* » (p.409) tous les propos attribués à Napoléon ne sont qu'un moyen littéraire de le rendre plus humain en lui prêtant les sentiments que l'auteur veut bien lui donner. Dans ce cas, nous pourrions ici appliquer les paroles de Maingueneau (2005 : 118) lorsqu'il parle de discours rapporté et de fiction romanesque :

La notion de discours « rapporté » n'est pas tellement pertinente dans le cas d'une fiction romanesque. Il n'y a ici discours « rapporté » que si l'on accepte le cadre instauré par l'institution littéraire. La narration, en effet, ne rapporte pas des propos antérieurs qu'elle altérerait plus ou moins, elle les crée de toutes pièces au même titre que ceux du discours citant. Dans ces conditions, la « fidélité » du discours direct apparaît comme pure convention littéraire [...].

Cependant, dans le cas d'une biographie, la perception est légèrement différente. Si nous acceptons que nous nous trouvons face à une histoire réelle, avec des personnages historiques et que certains discours rapportés ont été réellement dits, le lecteur du texte aura tendance à accepter tout ce qu'il lit comme ayant été réellement dit en lui octroyant une crédibilité que le roman de fiction n'a pas. C'est une des raisons pour laquelle le discours rapporté est si important. Le narrateur doit essayer de disparaître derrière ce qui se dit pour rendre le discours le plus véridique possible.

Tout au long de cette œuvre, nous trouvons tous les types de discours rapportés. Nous allons les voir un par un.

a. **Le discours direct :**

On dit souvent que le discours direct est la reproduction « fidèle » du discours cité. En réalité, la caractéristique principale de ce genre de discours, c'est que le rapporteur se présente comme le « locuteur » de l'énonciation *X a dit*.... Il délègue donc la responsabilité du propos rapporté à un second « locuteur », celui du discours direct. Dominique Maingueneau (2005 : 117) nous explique que ce n'est qu'*une mise en scène*, une manière

de présenter une citation, mais en aucune façon une garantie d'objectivité. Ici, le discours rapporté n'a d'existence qu'à travers le discours citant, qui construit comme il l'entend une reproduction du discours cité. Max Gallo utilise assez souvent le style direct, surtout pour reproduire les paroles et les pensées de Napoléon. Nous trouvons, tout au long du livre de nombreux exemples. Ce sont des extraits relativement courts :

(27) Napoléon s'arrête de marcher. Tout à coup, il paraît pensif :

- *Du triomphe à la chute, il n'y a qu'un pas, dit-il. Un rien a toujours décidé des plus grands événements.*

Puis il s'approche d'une table sur laquelle des cartes et des plans ont été dépliés.

- *Prudence, sagesse, murmure-t-il, ce n'est qu'avec beaucoup de dextérité que l'on parvient à de grands buts et que l'on surmonte tous les obstacles, autrement on ne réussira en rien.*

Il regarde Berthier, qui s'est avancé :

- *Ma résolution est prise, dit Napoléon. (p.287)*

Ils peuvent être précédés par les marques du discours direct, comme les tirets dans (27) ; par des guillemets : « *Vous avez de grands moyens, dit-il. Vous ferez parler de vous.* » (p.150) ou tout simplement par un verbe de parole : *Où est Joseph ? a-t-il demandé plusieurs fois.* (p.151)

Pierre-Louis Rey (2000 : 86) parle ainsi du discours direct et des dialogues dans le roman :

« Dans le roman, la part dite dialoguée est l'expression de la paresse et de la routine : les personnages parlent pour mettre des blancs dans une page, et par imitation de la vie où il n'y a pas de récit, mais des conversations ; il faut donc de temps en temps donner la parole aux gens ; le contact direct est une économie et un repos (pour l'auteur plus encore que pour le lecteur) » (Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959 ; coll. « Folio », 1986, pp. 208-209). Aérant les pages de l'ouvrage, les dialogues encouragent à la lecture l'amateur qui feuillette le roman avant de le lire ; les blancs aménagés par l'espace du poème, au contraire, ont tendance à le rebuter. C'est que le dessin de la page poétique signale un texte éminemment littéraire, tandis que les dialogues romanesques font figure de fragments de réel collés dans l'œuvre. On saute les descriptions, on ne perd rien des dialogues.

Cependant, nous ne pouvons pas accuser Max Gallo de paresse ou de routine. Les dialogues présents ne sont pas excessivement nombreux. Leur finalité serait plutôt,

comme je l'ai expliqué ci-dessus, de rapporter les paroles et les pensées de Napoléon ou bien de faire avancer l'action. Voyons-en un exemple (dans le texte qui suit, nous trouvons, inséré, un extrait de discours indirect libre, marqués en caractères gras, que nous expliquerons un peu plus tard) :

(28) Bonaparte s'arrête à la hauteur des grilles. Il aperçoit une jeune femme au teint pâle. Il ne doute pas qu'elle soit une de ces femmes avec lesquelles il a déjà tenté de parler, se donnant pour prétexte de comprendre ce qu'il appelle « l'odieux de leur état ». Mais elle se sont toujours montrées arrogantes et l'ont repoussé.

Celle-ci est différente. Sa timidité encourage Bonaparte. Ils échangent quelques mots.

- *Vous aurez bien froid, dit-il. Comment pouvez-vous vous résoudre à passer dans les allées ?*

- *Il faut terminer sa soirée, il faut vivre, répond-elle.*

Elle est de Nantes.

Avec brutalité, il l'interroge :

- *Il faut, mademoiselle, que vous me fassiez le plaisir de me raconter la perte de votre pucelage.*

Elle répond d'une voix douce :

- *C'est un officier qui me l'a pris.*

Elle le déteste. Elle a dû fuir sa famille indignée. Un second puis un troisième homme sont venus. Tout à coup elle prend le bras de Bonaparte.

- *Allons chez vous, dit-elle.*

- *Mais qu'y ferons-nous ?*

- *Allons, nous nous chaufferons et vous assouvirez votre désir.* (p.92)

Très proche du discours direct, se trouve le discours direct libre. Il s'agit d'une technique narrative moderne qui consiste en effacer toutes les marques du discours rapporté, aussi bien les marques typographiques que les verbes introducteurs. Max Gallo l'utilise pour assouplir les frontières entre discours citant et discours cité, au point de rendre difficile la perception du décalage entre les deux registres. De ce fait, le lecteur doit s'efforcer pour identifier les différentes sources énonciatives. Voici un exemple :

(29) Napoléon s'installe dans le salon de compagnie au milieu de ses proches. « Parlons de l'égalité, dit-il. Et donc de l'inégalité parmi les hommes. »

Il provoque du regard Monge, assis près de lui, puis Bourrienne ou le général Caffarelli. Junot somnole déjà. Eugène de Beauharnais rêve. [...]

- *L'inégalité, reprend-il.*

Ont-ils lu Rousseau ? Caffarelli commence. « Les lois qui consacrent la propriété, dit-il, consacrent une usurpation, un vol. » La discussion est lancée.

Napoléon se lève. *Allons sur le pont.*

On marche en groupe, il fait doux. On parle une partie de la nuit. On prolongera demain cette séance des « Instituts », ainsi que Napoléon nomme ces confrontations. (P. 392)

Dans cet extrait, nous trouvons un exemple de discours direct libre intégré à l'intérieur du texte. Napoléon s'adresse à ses compagnons de soirée à travers un impératif à la première personne du pluriel. L'auteur aurait pu écrire : *Napoléon se lève en leur demandant de l'accompagner sur le pont.* Bien évidemment, le message n'aurait pas du tout été le même. Ce *Allons sur le pont* sans verbe introducteur, au milieu d'une phrase à la non-personne, marque le caractère de commandement de Napoléon, presque despotique, pourrait-on dire. Ici, c'est la rupture énonciative, de la non-personne à la première personne du pluriel, qui nous met sur la piste du discours direct libre. Il est évident que l'attention du lecteur est particulièrement sollicitée à travers cet impératif et qu'il se sent lui aussi interpellé par cet ordre inséré au milieu du récit. De plus, nous avons vu dans le paragraphe consacré au pronom *on*, que celui-ci pouvait inclure le narrateur. Dans (29), l'ordre d'aller sur le pont est suivi immédiatement du pronom *on* qui nous donne à croire, que le narrateur lui-même se lève pour accompagner Napoléon et ses invités sur le pont.

Dans les exemples suivants, nous allons voir comment le présent de narration permet de glisser du récit au discours direct libre, marqué par l'utilisation de la première personne du singulier, sans transition :

(30) Il les regarde l'un après l'autre. Chaque fois, c'est une preuve de force. Une joie chaude, vibrante monte en lui quand Masséna puis Schérer baissent les yeux. Les autres plient à leur tour. Augereau s'obstine quelques instants de plus.

Lui dire par le regard : « Vos cinq pieds six pouces ne vous empêcheraient pas d'être fusillé sur l'heure. » Et se sentir décidé et prêt à le faire. C'est cela commander.

Augereau détourne les yeux.

Les généraux sortent. Napoléon entend Masséna qui s'exclame : « Ce petit bougre de général, il croit vous écraser au premier coup d'œil, il croit faire peur. »

Je les écrase.

Napoléon s'installe à sa place de travail. Face à la baie. Commander, c'est aussi écrire, parce que les mots sont des actes. (p.287-288)

(30a) Le 10 mai, Napoléon entre dans Lodi. Des milliers d'hommes sont là déjà, ceux des divisions Masséna et Augereau. Ils piétinent dans les ruelles. Napoléon, suivi par sa brigade de grenadiers, se dirige vers les berges enveloppées de fumée.

Le pont de l'Adda est battu en enfilade par une vingtaine de canons autrichiens qui tirent à la mitraille. Des morts et blessés jonchent le tablier. On entend le sifflement des balles.

On tire de rive à rive.

C'est à moi. Un mouvement de tout le corps l'emporte, le pousse avant, sabre au clair, sur le pont, dans la grêle des balles et dans la mitraille.

Il faut passer. L'avenir est au bout de ce pont, sur l'autre rive du fleuve. (p.301)

Selon Benveniste, chaque *je*, et par extension tous les pronoms ou déterminants possessifs à la première personne du singulier, a sa propre référence et correspond chaque fois à un être unique qui variera au même rythme que les locuteurs de la situation d'énonciation. À travers ce *je* qui oblige le lecteur à entrer dans les pensées de Napoléon, celui-ci devient en quelque sorte un personnage « réel », d'autant plus qu'il ne devient *je* qu'en s'adressant à quelqu'un qui deviendra *tu* ; ce « quelqu'un » auquel Napoléon s'adresse est sans aucun doute le lecteur. Comme nous le voyons, cette première personne se trouve très souvent au milieu d'un fragment à la troisième personne. Il s'agit à peine d'une phrase qui transporte à nouveau le lecteur à l'intérieur du personnage et qui focalise, à nouveau, sur les sentiments du héros.

Pour en finir avec le discours direct libre, nous trouvons de nombreux extraits où l'auteur utilise une autre technique textuelle. Voyons en quelques exemples (en italique dans le texte original) :

(31) Il ne dort plus. Il mange à peine. Mais l'action nourrit, et la certitude d'avoir raison est une source d'énergie sans fin. Les sensations qu'on peut changer les choses et les hommes est un ressort que chaque succès comprime davantage.

Il organise.

Il me faut chaque jour cinq mille sacs pour les remplir de terre. Il me faut un arsenal avec quatre-vingts forgerons. Il me faut des bois et des madriers. Il me faut des boeufs, et des bêtes d'attelage.

Que Marseille, Nice, La Ciotat, Montpellier fournissent ce dont j'ai besoin.

Ici, il faut élever une batterie, là, une autre. Celle-ci sera la batterie de la Convention, et celle-là la batterie Sans-Culotte.

Napoléon se tient debout sur le parapet de l'une de ces batteries que le feu des canons du général anglais O'Hara a prises pour cible. Les boulets tombent dru. Napoléon ne cille pas. « Gare, dit-il simplement, voilà une bombe qui arrive. »

Les hommes autour de lui hésitent à fuir, à se protéger. Un boulet siffle.

Je ne bouge pas. Rien ne peut m'atteindre. Je suis poussé en avant. Comment ma trajectoire pourrait-elle s'interrompre ? Si j'avance, je ne peux pas tomber.

Le souffle le jette à terre. Il se redresse (p.206)

(31a) Il bat Wumser à Vastiglina le 5 août, et le 7, après avoir repris Vérone, Mantoue est à nouveau assiégée.

J'avais décidé seul. La victoire est à moi.

Mais pourquoi combien de temps ? Wurmser reconstitue ses forces, reçoit de nouvelles troupes Davidovitch remplace Quasdonovitch. À chaque instant, tout eut être remis en cause. Cette incertitude du futur lui est insupportable. Elle l'épuise. [...]

Il faut cacher son angoisse, féliciter Junot. Accepter que Joséphine reste à Milan, reçoive fastueusement dans le palais Serbelloni en aristocrate royaliste qu'elle demeure, entourée d'hommes empressés.

Puis-je tolérer cela ?

Napoléon s'emporte. Qu'on renvoie le Capitaine Charles, qu'on le chasse de l'armée d'Italie. Napoléon interroge Junot, est-il vrai que Joséphine, comme on le lui a rapporté, a été se promener plusieurs jours au bord du lac de Côme avec Charles ? Junot se tait, Junot sait. Ils savent tous.

Faut-il reconnaître que je suis un époux malheureux et trompé ?

« Tu es une méchante et une laide, écrit-il à Joséphine, bien laide, autant que tu es légère. Cela est perfide, tromper un pauvre ami, un tendre amant. Doit-il perdre ses droits parce qu'il est loin, chargé de besogne, de fatigue et de peine ? »

Mais à quoi bon supplier, redire : « Sans sa Joséphine, sans l'assurance de son amour, que lui reste-t-il sur la terre, qu'y ferait-il ? »

Écouterait-elle ?

Alors, il parle de la guerre :

« Nous avons eu hier une affaire très sanglante, l'ennemi a perdu beaucoup de monde et a été complètement battu. Nous lui avons pris le faubourg de Mantoue ».

Mais qu'est-ce pour elle la guerre ? Et pourquoi comprendrait-elle ce que représentent ces nouvelles victoires ? Ces choix accomplis seuls et cette joie qu'on ne fait pas partager quand l'ennemi tombe dans le piège ? [...]

Joséphine imagine-t-elle ce que j'exige des soldats ?

En six jours, ils ont marché en combattant, cent quatre-vingt kilomètres. Et en quinze jours la deuxième offensive de Wurmser a été brisée. Qui conduira la prochaine ?

Cette besogne-là, la guerre elle est insatiable, elle me dévore. Il faudrait l'amour de ma femme pour me défendre de cette carnivore.

« Mais tes lettres, Joséphine, sont froides comme cinquante ans, elles ressemblent à quinze ans de mariage. On y voit l'amitié et les sentiments de cet hiver de la vie. C'est bien méchant, bien mauvais, bien traître à vous. Que vous reste-t-il pour me rendre bien à plaindre ? Ne plus m'aimer ? Eh, c'est déjà fait. Me haïr ? Eh bien, je le souhaite ; tout avilit hors la haine ; mais l'indifférence, au pouls de marbre, à l'œil fixe, à la démarche monotone... » (p. 316-318)

Dans ces deux derniers extraits, le texte en italique représente les pensées de Napoléon. Ces pensées peuvent être une simple phrase *Écouterait-elle ?* ou bien comme nous pouvons le voir, tout un paragraphe. Dans une biographie, le personnage principal n'est pas un personnage créé de toutes pièces par l'auteur, cependant, il est nécessaire que le lecteur se sente identifié. L'image du protagoniste ne doit plus être seulement celle d'un militaire ou d'un gouverneur mondialement connu avec lequel le lecteur peut avoir très peu, ou rien du tout, en commun, mais celle d'un homme qui a des sentiments et des doutes et qui les exprime. Si ses pensées n'étaient pas reproduites d'une certaine façon, nous nous trouverions face à un personnage plat, sans vie intérieure et le lecteur ne pourrait s'en remettre qu'aux faits. De là qu'il lui serait très difficile de se sentir représenté ou même de sentir de l'empathie envers un héros qui n'a aucun sentiment.

b. **Le discours indirect :**

Le discours rapporté indirect perd son indépendance syntaxique et énonciative. Il se construit comme une proposition subordonnée qui est complément d'un verbe principal qui introduit l'idée de « dire » ou de « penser ». Il est généralement bien intégré au discours dans lequel il s'insère : il n'est pas signalé par une rupture énonciative, ni marqué, à l'écrit, par la ponctuation, mais il est indiqué par un mot subordonnant (que, si...) ou démarcatif. L'énonciateur est généralement le sujet du verbe introducteur.

Les verbes introducteurs du discours indirect ne sont pas exactement les mêmes que ceux qui introduisent le discours direct. Les premiers sont plus variés que les seconds et ils peuvent indiquer une appréciation du locuteur qui rapporte le discours d'autrui.

La mise en subordination provoque des transpositions de temps et de personnes, ainsi que des changements qui affectent les déictiques et les types de phrases. Une phrase interrogative, par exemple, perd son intonation quand elle est subordonnée dans le discours indirect ; une phrase injonctive est plus difficile à transposer et l'on doit alors utiliser un verbe comme *ordonner* dans la principale, suivi d'un infinitif ; une phrase exclamative et les éléments expressifs du discours direct ne peuvent pas être automatiquement transposés au discours indirect.

C'est à peine si Max Gallo utilise le discours indirect tel que nous l'explique Dominique Maingueneau (2005 : 120) :

Le discours indirect [...] précise la teneur des propos rapportés, sans proposer néanmoins un simulacre d'un autre acte d'énonciation, sans dissocier les deux domaines énonciatifs, comme le fait le discours direct. Il n'est discours rapporté que par son sens, dans la mesure où il constitue une sorte de traduction de l'énonciation citée. Comme le discours indirect ne propose pas un simulacre mais donne un équivalent intégré à l'énonciation citante, il n'implique qu'un seul « locuteur », lequel est censé prendre en charge l'ensemble de l'énonciation.

Dès lors qu'il n'y a plus qu'une seule situation d'énonciation, celle du discours citant, au discours indirect le discours cité n'a plus d'autonomie. On assiste à la disparition des exclamations, des interrogations, des impératives... du discours cité. [...]

Plus largement, ce sont tous les niveaux de la subjectivité énonciative qui sont affectés par cette perte d'autonomie.

Néanmoins, nous trouvons quelques exemples de discours indirect traditionnel, c'est-à-dire, introduit par un verbe de parole suivi d'une subordonnée :

(32) Il ne sait rien, mais il soupçonne. La jalousie le dévore. On lui **rapporte que** Joséphine, qu'on appelle maintenant Notre-Dame des Victoires, dîne chez Barras. **Que** Murat et Junot, les aides de camp qu'il a envoyés à Paris pour demander à Joséphine de le rejoindre, sont devenus ses amants. **Qu'**elle traîne partout sa dernière conquête, son « polichinelle », le lieutenant Hippolyte Charles, un homme « amusant » aux uniformes chamarrés près du corps, qui mettent en évidence ses formes de jeune séducteur. (p.307)

Dans cet exemple, nous avons un verbe de parole, *rapporter*, qui introduit une subordonnée complétive. Nous avons donc clairement un discours rapporté indirect.

Comme nous l'avons vu pour le discours direct, il existe un discours direct libre qui efface les marques de paroles. Dans le discours indirect, nous trouvons aussi tout au long

du récit le discours indirect libre qui rapporte les paroles des personnages de manière différente.

Ce procédé est un procédé essentiellement littéraire, qui se rencontre peu dans la langue parlée, à la différence des deux formes précédentes. C'est au XIX^{ème} siècle qu'il s'est imposé comme fait de style, dans les romans de Flaubert et de Zola notamment. Il permet à l'écrivain de se libérer du modèle théâtral, jusqu'alors dominant, qui imposait le mimétisme du discours direct. L'auteur peut représenter les paroles et les pensées au moyen d'une forme qui s'intègre parfaitement au récit et qui lui offre des perspectives narratives nouvelles.

Le discours indirect libre combine les particularités du discours direct et du discours indirect. Comme pour le premier, il se rencontre dans des phrases indépendantes (sans mise en subordination), mais souvent sans démarcation par rapport au contexte où il est inséré (ni guillemets, ni phrase introductive). De plus, il conserve les exclamations et les procédés expressifs du discours direct. Anna Jaubert (2000 : 53) le définit ainsi :

Dans un environnement narratif, le DIL pressenti apparaît comme une formulation paradoxale, un discours privé des marques du discours, aligné sur le repérage du récit (autrement dit « débrayé » par rapport à la supposée situation d'origine) : la traslation de la prise en charge est alors favorisée par l'imparfait . [...] L'indétermination de la prise en charge est un moyen plutôt qu'une fin, ce que l'on apprécie surtout est le degré d'adhésion que le narrateur peut glisser dans cette fusion forcée, ce dire contre-nature. Ici interviennent des considérations esthétiques plus générales sur le traitement et la réception de l'omniscience.

Si le discours indirect libre manque des marques propres du discours rapporté, verbes introducteurs, signes grammaticaux, comment fait le lecteur pour savoir qu'il se trouve face à une instance narrative différente du narrateur ? C'est précisément la question que se pose Marcel Vuillaume (2000 : 107) :

D'ailleurs, comment s'y retrouverait-on dans un récit si le narrateur ne nous donnait pas les moyens de distinguer sa parole de celle des personnages ? Il est en effet essentiel que le lecteur sache ce qui est vrai *dans* la fiction et soit en mesure de détecter les mensonges des protagonistes du récit ou les illusions dont ils sont victimes.

1. Indices internes :

Dans les extraits suivants, nous allons voir quelques-uns des facteurs qui aident à l'identification du discours rapporté indirect libre, des « indices contenus dans l'énoncé » et que Marcel Vuillaume (2000 : 113) énumère ainsi :

- des passages d'une forme à une autre de discours rapporté (discours rapporté direct, indirect et indirect libre),
- des « indices syntaxiques », c'est-à-dire de la transposition des personnes et des temps verbaux,
- et des « indices identifiants » le discours rapporté, c'est-à-dire des choix lexicaux qui excluent l'attribution d'un énoncé au narrateur et qui se ramènent à des expressions équivalentes à *penser, dire, interroger...*

Nous trouvons ce que Vuillaume appelle des indices syntaxiques dans cet extrait :

(33) Et il réglerait le problème des effectifs, alors que l'armée actuelle s'amenuise, que les malades s'entassent dans les hôpitaux et que la peste frappe les filles côtières.

Il faut avoir l'œil à tout. Il interroge Berthier. *A-t-on, comme il l'a demandé, imposé aux hommes une baignade quotidienne, le nettoyage des uniformes ? Où en est l'impression du Courrier d'Égypte, ce premier journal qui doit précisément informer l'armée ?* (p.417)

En (33), la partie en italique correspond, sans aucun doute, au discours rapporté. Cependant, nous savons que ce n'est pas un style indirect car il s'agit d'une proposition indépendante. Nous trouvons deux autres des indices énumérés plus haut. La question vient annoncée par la phrase qui la précède et qui contient le verbe *interroger* ; nous avons un signal d'ouverture du discours rapporté et nous pouvons donc supposer que c'est bien la question que pose Napoléon. Pourquoi n'est-ce pas un discours direct ? parce que nous avons en incise un verbe dont le sujet n'est pas un pronom embrayé mais une non-personne qui, anaphoriquement, se réfère au locuteur du discours cité. Si nous transcrivons cette interrogation au style direct, nous aurions : *A-t-on, comme je l'ai demandé, imposé aux hommes... ?*

En ce qui concerne le premier indice nommé par Vuillaume, c'est-à-dire le passage d'une forme de discours rapporté à une autre forme, nous pouvons reprendre un exemple déjà vu (31a) qui présente les différentes formes du discours rapporté. Nous avons vu que dans ces extraits, nous trouvons le discours direct libre, en italiques. Tous ces fragments

sont écrits au présent, en ce cas, bien entendu, un présent d'énonciation, et à la première personne. Ensuite, nous avons le style direct classique, introduit par un verbe de parole suivi des signes orthographiques : *Alors, il parle de guerre : « Nous avons eu hier une affaire très sanglante, l'ennemi a perdu beaucoup de monde et a été complètement battu. Nous lui avons pris le faubourg de Mantoue. »* Puis, nous trouvons le style indirect libre : *Napoléon interroge Junot, est-il vrai que Joséphine, comme on le lui a rapporté, a été se promener plusieurs jours au bord du lac de Côme avec Charles ?* Ce dernier exemple, peut donner lieu à certaine confusion en ce qui concerne l'instance énonciative. Doit-on inclure l'incise *comme on le lui a rapporté* comme faisant part du discours cité, dit par Napoléon, et en ce cas, dans le discours source, nous pourrions le transcrire à la première personne (*est-il vrai que Joséphine, comme on me l'a rapporté, a été se promener plusieurs jours au bord du lac de Côme avec Charles ?*) ? ou bien, il ferait partie du discours citant, et nous aurions une altérité énonciative : d'un côté Napoléon et d'un autre le narrateur. Ex. : *Napoléon interrogea Junot : « Est-il vrai que Joséphine (discours cité), comme on le lui a rapporté (discours citant), a été se promener plusieurs jours au bord du lac de Côme avec Charles ?* La difficulté à différencier les deux discours, se voit renforcée par l'utilisation du pronom *on* qui, comme nous l'avons expliqué dans le paragraphe correspondant, reste référentiellement flou. En fait, nous trouvons ici, un discours rapporté dans un discours rapporté. La deuxième partie de l'interrogation est un discours cité dans le discours cité de Napoléon. C'est-à-dire, quelqu'un a raconté à Napoléon que *Joséphine a été se promener plusieurs jours au bord du lac de Côme avec Charles*. Dans ce cas, nous pourrions presque avancer que l'incise, *comme on le lui a rapporté*, fait partie du discours cité puisque Napoléon se trouverait dans l'obligation d'expliquer comment il a su que Joséphine a rencontré un autre homme. Ce genre de discours rapporté, comme le discours rapporté libre, efface les limites entre la narration et la voix du protagoniste. Il peut se voir comme un mode d'énonciation original, qui s'appuie sur la polyphonie. Selon Dominique Maingueneau (2005 : 128), il faut admettre que ce type de citation laisse entendre deux « voix » inextricablement mêlées, celle du narrateur et celle du personnage :

Si l'on adopte les termes de O. Ducrot on dira qu'on perçoit deux « énonciateurs », mis en scène dans la parole du narrateur, lequel s'identifie à l'un d'eux. Ce ne sont pas deux véritables locuteurs, qui prendraient en charge des énonciations, des paroles, mais deux « voix », deux « points de vue » auxquels on ne peut attribuer aucun fragment délimité du discours rapporté.

Le lecteur ne repère cette dualité que par la discordance qu'il perçoit entre les deux voix, discordance qui lui interdit de rapporter le fragment à une seule source énonciative.

Retournons à l'exemple (33) : pour la première interrogation, nous avons dit que nous nous trouvons face à un discours rapporté indirect libre et nous en avons expliqué les raisons. En ce cas, l'incise à la troisième personne, fait clairement partie du discours cité car sinon, nous aurions répétition sémantique du discours citant à travers les verbes *interroger* et *demander*. Mais, qu'en est-il de la deuxième ? *Où en est l'impression du courrier d'Égypte, ce premier journal qui doit précisément informer l'armée ?* Il ne fait aucun doute que la première partie de la phrase, correspond au discours rapporté cependant, ce qui suit, pourrait ne pas être attribué à la même instance énonciative. Napoléon s'adresse à Berthier, Maréchal de France, son chef d'État-major, et pouvons-nous croire que ce dernier ne sache pas ce qu'est *le courrier d'Égypte* ? Donc, *ce premier journal qui doit précisément informer l'armée*, c'est l'explication que le narrateur donne au lecteur qui lui n'a aucune raison pour connaître ce journal, idée appuyée sur l'adverbe *précisément*, qui sert à renforcer l'explication.

2. Indices externes :

Que se passe-t-il lorsque nous n'avons pas d'indices internes à l'énoncé ? Comment peut-on alors reconnaître le discours indirect libre ? Selon Vuillaume, nous pouvons trouver des indices externes (2000 : 115) ; il s'agit « d'expressions qui dénotent une activité verbale ou mentale ». Celles-ci peuvent se trouver en ouverture du discours rapporté ou en clôture. Voyons un exemple de chacun :

(34) Au fil de ses démarches, jour après jour, Napoléon se convainc qu'on le réintégrera. Mais les commis du ministère et les officiers chargés d'examiner son cas lui *confient* qu'il a un ennemi tenace. *Qui ? Un député corse, qui multiplie les lettres au ministère pour dénoncer le lieutenant Napoléon Bonaparte et le rôle qu'il a joué dans l'émeute d'Ajaccio.* C'est Perraldi. (p.168)

(35) Une créole lascive au regard insistant dévisage chacun des hommes comme si elle les invitait à oser. C'est la citoyenne Hamelin, et voici la citoyenne Kridener, Livonienne pâle et blonde. Voici Mme Récamier, et cette jeune brune qui sourit sans ouvrir les lèvres, c'est Joséphine de Beauharnais, veuve d'un général décapité sous la Terreur.

On dit qu'elle a connu Mme Tallien en prison, qu'elle a été avant celle-ci la maîtresse de Barras, qu'elle l'est encore de temps en temps.

Fasciné, Napoléon s'approche, déférent, de Thérèse Tallien. On semble le remarquer. Baras chuchote quelques mots. Peut-être évoque-t-il le siège de Toulon.

Napoléon s'enhardit. Ces femmes dénudées lui donnent de l'audace. En un instant l'officier maigre et terne devient flamboyant, conquérant, impérieux. Il sollicite, se moque de lui-même, *il n'a plus d'uniforme, regardez ! Mme Tallien ne peut-elle pas l'aider à obtenir le tissu auquel il a droit ? Peut-elle lui accorder cette grâce, elle la reine de Paris ?*

Il a joué. Elle daigne regarder. Elle est saisie par l'énergie qui émane de lui. La silhouette de l'officier est quelconque, ridicule, mais ses yeux retiennent l'attention.

Elle **écoute, répond**, magnanime, que l'ordonnateur Lefeuve, son obligé, accordera ce drap d'uniforme. (p.252)

Dans (34), nous trouvons ce que Vuillaume nomme un signal externe d'ouverture en amont du discours rapporté : nous trouvons le verbe *confier* qui donne pied à ce qui suit, la question de Napoléon en discours direct libre puis la réponse des officiers du ministère. Le fait que les officiers ne disent pas directement qui est l'ennemi tenace de Napoléon produit chez le lecteur une attente qui doit être satisfaite : il y aurait une évidente lacune si le narrateur ne nous renseignait pas sur l'identité de cet ennemi. Nous pouvons donc en conclure que cette réponse à la demande de Napoléon fait partie du dialogue que maintient le protagoniste avec les employés du ministère et rentre donc dans le discours rapporté. En ce qui concerne la dernière assertion, *C'est Peraldi*, nous sommes tentée de penser que cela ne fait plus partie du discours rapporté, mais que ce pourrait être, à nouveau, une explication du narrateur pour le lecteur.

Dans (35), nous trouvons aussi deux genres de discours rapporté : le premier, avec un indice en amont (verbes *solliciter* et même *se moquer*) qui introduit un discours rapporté mixte, indirect libre *il n'a plus d'uniforme* (3^{ème} personne), suivi d'un direct libre, en l'occurrence, un impératif, *regardez* (dans ce cas, il est clair qu'il s'adresse à quelqu'un). Par contre, les deux interrogations suivantes pourraient être parfaitement attribuées au narrateur. Or, si nous poursuivons notre lecture, nous nous trouvons en présence de ce que Vuillaume (2000 :117) nomme « une expression qui, sans référer directement au fragment de texte qui précède, implique que celui-ci représente un discours ou une pensée ». Dans le cas qui nous occupe, nous trouvons les verbes *écouter* et *répondre* qui impliquent nécessairement un acte d'illocution antérieur, car Mme Tallien répond à une question qui lui a été posée. Nous pouvons donc déclarer, sans aucun doute, que les deux interrogations sont les paroles de Napoléon, rapportées au discours indirect libre.

Pour en finir avec le discours rapporté, nous allons voir un dernier exemple qui entretrait dans ce que Vuillaume (2000 : 118) appelle « discours indirect libre avec signalisation interne », en ce cas, il s'agirait d'un anaphorique sans antécédent (ou avec un antécédent qui pourrait induire en erreur).

(36) Mais Letizia Bonaparte ne dit rien. Elle s'empare de la lettre de Joséphine que Napoléon lui tend. Elle répondra, bien sûr, murmure-t-elle en enfonçant la lettre de l'*Autre* dans sa poche.

- Te voilà donc grand général, dit-elle en prenant Napoléon aux épaules le poussant vers la fenêtre pour le voir en pleine lumière.

Il aime ce regard admiratif de sa mère. Il dit ce qu'il a obtenu pour Jérôme, Lucien et Joseph, l'oncle Fesch. *Sa mère et ses sœurs ont-elles reçu l'argent, les « chiffons » ont-ils plu ?* (p.284-285)

Si l'on interprète l'extrait en italique comme un fragment du récit, l'antécédent qu'on pourrait assigner à l'anaphorique *sa (sa mère)* et *ses (ses sœurs)* serait l'oncle Fesch, par les règles de la proximité. Par contre, si l'on tient compte du contexte, que Napoléon vient de rentrer de voyage, qu'il se trouve en compagnie de sa mère, et si l'on récupère le discours source : *Ma mère et mes sœurs ont-elles reçu l'argent,...* ? (le discours source pourrait conserver la troisième personne comme marque de déférence ou de respect) les déterminants possessifs anaphoriques à la troisième personne se transforment en déictiques qui se repèrent par rapport au locuteur, c'est-à-dire à Napoléon.

Le discours indirect libre, comme nous l'avons expliqué, ne possède pas de mode d'introduction spécifique (rupture ou subordination). Il suffit que le lecteur puisse remarquer l'apparence d'une discordance énonciative. Son intérêt réside dans le fait de pouvoir atténuer la dénivellation entre discours citant et cité : les paroles, les pensées, les émotions des personnages sont exprimées directement et il ne rompt pas la continuité de la trame narrative.

Dans cette biographie sur Napoléon, Max Gallo utilise très souvent le style direct libre et le style indirect libre. Néanmoins, la grande différence entre discours direct libre et discours indirect libre, c'est la présence ou non de la première personne. Dans le discours direct libre, ce que nous avons c'est un discours direct sans marques ni limites alors que dans le deuxième cas, la première personne du singulier se transforme en non-personne, laissant entendre la voix du narrateur.

Comme nous l'avons vu, le discours indirect libre et le discours direct libre permettent à la fois de restituer la subjectivité langagière du personnage tout en intégrant les paroles citées dans le fil de la narration. Ceci peut s'expliquer par la nécessité où se trouve l'auteur de décrire les pensées et les sentiments du héros sans rupture brusque avec la narration. Il peut conserver la maîtrise du récit tout en laissant le narrateur exprimer sa subjectivité à travers le personnage. De cette façon, le lecteur aussi se voit transporté à l'intérieur de Napoléon, sans transition, car il n'y a ni verbe introducteur ni signes linguistiques (guillemets, tirets...) qui viennent rompre cette continuité du récit. Le discours indirect traditionnel est à peine utilisé par Max Gallo. Il préfère laisser son personnage s'exprimer sans transition entre le récit et le discours, de cette façon, le lecteur se voit « enveloppé » par les propos du protagoniste.

c. **Le monologue intérieur :**

Le monologue intérieur est une technique littéraire qu'il ne faut pas confondre avec le discours indirect libre ni le discours direct libre. Il se caractérise par deux propriétés fondamentales : la première, qu'il n'est pas dominé par un narrateur, la deuxième que, n'étant pas soumis aux contraintes de l'échange linguistique, il peut prendre des libertés à l'égard de la syntaxe.

Une des propriétés du monologue intérieur, c'est l'exclusion d'un narrateur qui considérerait de l'extérieur le personnage. Dans le monologue intérieur, on ne « rapporte » pas à proprement parler les propos d'un personnage, puisque c'est l'histoire elle-même que nous trouvons dans la conscience du personnage qui monologue. En ce qui concerne le monologue intérieur, Dominique Maingueneau (2005 : 143) le définit ainsi :

Le monologue intérieur, pour sa part, s'émancipe non seulement de l'interlocution - puisqu'il prétend restituer le flux de conscience du sujet, son *discours intérieur*-, mais encore du narrateur. Ce faisant, il peut transgresser un certain nombre de contraintes usuelles de la communication, de la correction syntaxique à la clarté dans la désignation. Discours de soi à soi-même, il peut ainsi se soustraire à tout ce que suppose la communication publique, la relation à des sujets différents de soi. (p.143)

Voyons cet exemple :

(37) Le soir, dans une vaste chambre qu'il occupe rue Neuve-Capucine, il ne trouve pas le sommeil. Il marche comme à son habitude. Il passe dans son bureau. Écrire est le seul moyen

de se calmer. Il commence une lettre à Joseph. « Je suis excessivement occupé, écrit-il, ma santé est bonne. Je suis ici, heureux et content. » Il s'interrompt.

Il sait qui elle est.

Veuve du général de Beauharnais, deux enfant, Eugène et Hortense. Maîtresse de Barras. Noblesse des îles, Tascher de La Pagerie. Elle tient à l'Ancien Régime et au nouveau. Une femme. Si différente de cette Désirée Clary. Peut-être même est-elle riche.

Une vie déjà derrière elle. Sans doute plus de trente ans. Mais ce corps, cette peau, cette manière de se mouvoir, comme si elle dansait, une plante grimpante fleurie qui entoure le tronc d'un arbre.

*Elle est l'amie de tous. Elle est la femme placée au centre du monde dans lequel **je suis entré.***

Il sait qui elle est. C'est pour cela qu'elle l'attire. (p.269)

Dans cet extrait, la partie marquée en cursive pourrait très bien être un discours direct libre. Napoléon est en train d'écrire et il arrête sa correspondance pour réviser ce qu'il sait au sujet de la femme qu'il aime et ce qu'il se rappelle d'elle, son corps, sa peau ou sa façon de bouger. Nous trouvons des expressions qui n'appartiennent pas à l'instance narrative d'un narrateur omniscient comme *peut-être* ou *sans doute*. Néanmoins, il conserve certaines des caractéristiques propres du monologue intérieur, par exemple, la liberté grammaticale. Nous trouvons plusieurs phrases averbales suivies de phrases très courtes en une sorte d'énumération de la situation familiale, sentimentale et économique de Joséphine. Tout ceci se voit couronné par la phrase finale à la première personne qui donne réellement l'impression que nous avons suivi les pensées de Napoléon.

À travers ce monologue intérieur, Max Gallo reproduit les pensées qui auraient bien pu être celles de Napoléon. Plus propre d'une autobiographie que d'une biographie, il s'agit, à nouveau, d'une façon d'introduire le lecteur à l'intérieur de son personnage et de lui donner une certaine profondeur psychologique. Pierre-Louis Rey (2000 : 98) s'exprime ainsi :

On admettra que le romancier suscite par ce procédé une identification entre son héros et le lecteur, mais aussi qu'il (le monologue intérieur) contribue à la remise en question de la notion de « personnage » : celui-ci n'est décidément plus cet individu créé par l'écrivain et à l'identité duquel nous sommes sommés de croire, mais le fantôme que le lecteur crée à partir de lui-même au fil des mots inscrits par l'auteur.

VI. Conclusion :

Nous avons vu que les techniques narratives ont fait irruption dans le genre de la biographie pour rendre celui-ci plus proche de la littérature et du grand public. Cependant, les historiens n'ont pas les mêmes libertés qu'un romancier, en ce fait qu'ils ne créent pas leur objet mais qu'ils récupèrent du passé des faits véridiques et des personnages qui ont existé. Ils doivent donc se soumettre à des contraintes de véracité et d'objectivité que n'a pas un écrivain de fiction. Néanmoins, nous avons pu constater que ces contraintes sont, quelques fois, laissées de côté à faveur d'une lecture plus aimable de l'Histoire. Le lecteur d'un roman historique ou d'une biographie ne peut connaître les événements et les personnages auxquels ils se réfèrent qu'à travers sa lecture. Dans ces conditions, lire les mots d'un texte pourrait être assimilé au fait de percevoir la réalité que ces mots représentent. En ce sens, le lecteur d'un livre historique, comme le lecteur d'un livre de fiction, accepte la réalité parallèle du monde narré.

L'écrivain d'un livre historique ou d'une biographie, quant à lui, se trouve face à une difficulté qu'un écrivain de fiction n'a pas : puisqu'il ne crée pas un héros de toute pièce, il se voit dans l'obligation de le présenter d'une façon telle qu'il éveille chez le récepteur du texte un sentiment d'intérêt, d'empathie même, pour qu'il puisse se sentir identifié avec ce qu'il est en train de lire. Il doit faire de telle sorte que le lecteur puisse connaître non seulement sa vie et les événements dont il a été le protagoniste, mais aussi, il doit lui permettre de pénétrer dans ses pensées. De plus, dans le cas particulier qui nous occupe, nous connaissons l'admiration de l'auteur pour son personnage, il doit être donc capable de la transmettre. Comme nous l'avons vu, c'est grâce à certaines techniques de narration, que nous allons résumer à continuation, que Max Gallo a obtenu ce résultat.

Pour commencer, les caractéristiques du pronom *on* permettent de jouer sur la polyphonie du texte. Le fait que son référent puisse être *je, tu, il, ils, nous, quelqu'un, les gens...* et que très souvent, le texte offre plusieurs possibilités dans un même contexte provoque chez le lecteur un sentiment de doute : Il ne sait plus quelle est la voix qui se fait entendre. Les changements de référent sont très souvent liés au changement de perspectives énonciatives. Dans *Le chant du départ*, ce peut être la voix de Napoléon, ou celle du narrateur, qui présente le texte à travers sa propre subjectivité. L'indéfini *on* permet très souvent de réunir narrateur, personnage et lecteur au moment de la lecture. Étant très utilisé dans la langue parlée, son emploi récurrent tout au long du récit

rapproche le texte des lecteurs et c'est sans doute une des raisons du succès commercial que cette œuvre a rencontré auprès du grand public.

Le choix du présent de narration, comme temps de base du récit n'est pas un choix fortuit. Contrairement au passé simple, utilisé dans les récits classiques, qui présente les faits dans un passé révolu, coupé du moment de l'énonciation, et surtout du moment où le lecteur les perçoit, le présent historique crée sa propre actualité par son énonciation même. Il produit un effet de réactualisation et fait revivre le passé sous les yeux du lecteur, car il le situe au présent du narrateur, et cela lui permet de saisir les actions au moment même de leur déroulement. Bien entendu, il n'est pas dans la main du lecteur de « ressusciter » son personnage, d'autant plus que puisqu'il s'agit d'un personnage réel, nous savons qu'il est bien mort. Nonobstant, le présent historique présente les événements d'une façon beaucoup plus réelle. Comme pour le pronom *on*, le présent est un temps très utilisé. Il correspond au *maintenant* du lecteur, il permet donc de faire coïncider dans le temps, le moment où se déroule l'action et le moment où le lecteur la perçoit.

Les déictiques que nous trouvons dans le texte, sont, comme nous l'avons vu, une technique utilisée pour introduire le point de vue du personnage. *Aujourd'hui* et *maintenant* sont des déictiques associés au présent de l'énonciation, mais, dans le récit, ils renvoient à un jour précis ou à un moment particulièrement important de l'histoire, particulièrement important pour le protagoniste, bien évidemment. Les déictiques à référence situationnelle permettent aux lecteurs de se transporter aux lieux où s'est déroulée une partie de l'Histoire et de les découvrir à travers le regard de Napoléon.

Pour en terminer avec les techniques narratives sur lesquelles nous avons travaillé, il nous faut parler du discours rapporté. La présence de discours direct (qui « reproduit », ou qui est censé reproduire, fidèlement les propos dits par les personnages et qui relèvent non du récit au sens strict mais de l'imitation de la réalité), celle du discours indirect et surtout du discours indirect libre, qui effacent les frontières entre ce qui se dit et ce qui se raconte, produit une vivacité dans le texte qui provoque chez le lecteur un changement de réception brusque qui le fait glisser des faits au dire sans transition. Par ailleurs, les pensées représentées, avec l'emploi de la première personne au milieu du récit, lui permettent de « comprendre » les pensées et les sentiments du protagoniste. Napoléon devient un homme qui souffre, qui doute et avec lequel le lecteur peut se sentir identifié. Max Gallo laisse au lecteur la liberté de différencier entre voix du narrateur et voix du

personnage, entre récit et idées rapportées. Néanmoins, nous pouvons assurer que quel que soit le discours employé, la voix de Napoléon se fait entendre haute et claire tout au long du roman.

Pour finir, il nous faut remarquer qu'il est très souvent difficile de séparer auteur et narrateur (en fait, nous l'avons vu au début de ce travail, certains linguistes ne le font pas). S'il est quelque fois difficile de discerner les différentes instances énonciatives dans un récit, car comme nous l'avons vu personnage et narrateur, très souvent, se confondent, il est fort possible que la voix de Max Gallo parvienne à se cacher derrière la voix de ce dernier. Nous pouvons presque penser que, en tant qu'historien et écrivain, c'est à travers le narrateur qu'il va guider le lecteur et lui montrer les événements de son point de vue.

Il nous semble que nous avons montré d'une façon concluante quelles sont les techniques littéraires qui ont été utilisées par l'auteur et qui expliquent, jusqu'à un certain point, le succès de cette biographie car il nous faut tenir compte aussi de la personnalité du personnage biographié, héros français par excellence.

Pour finir, j'emprunterai simplement les mots de Marcel Vuillaume (1990 : 114) : « Pour ma part, en tout cas, je ne connais pas de façon plus agréable d'appréhender l'histoire de France que de lire les romans historiques [...]. » de Max Gallo.

VII. Bibliographie :

Texte :

Gallo, M. (1999) *Napoléon. Le chant du départ*. Saint-Amand, Éditions Robert Laffont, S. A. Collection POCKET.

Étude :

Atlani, F., Danon-Boileau, L., Grésillon, A., Lebrave, J.-L., Simonin, J. (1984) *La langue au ras du texte. ON L'illusioniste*. Arras, Presse universitaire de Lille.

Benveniste, É. (1966) *Problèmes de linguistique générale*. Vol 1. Évreux, Éditions Gallimard.

Benveniste, É. (1983 : 1974) *Problèmes de linguistique générale*. Vol 2. Saint-Amand, Éditions Gallimard.

Blanche-Benveniste, C. (2003) *Le double jeu du pronom « on »*, in Michel Berré et al., *La syntaxe raisonnée*, De Boeck Supérieur « Champs linguistiques », 2003 41-56.

DOI 10.3917/dbu.berre.2003.01.0041

Decaux, A. (2008) *Réponse au discours de réception de M. Max Gallo* academie-francaise.fr/reponse-au-discours-de-reception-de-m-max-gallo

Ducrot, O. (1984) *Le dire et le dit*. Paris, Les Éditions de Minuit.

Jaubert, A. (2000) « Le discours indirect libre. Dire et montrer : approche pragmatique », in S. Mellet et M. Vuillaume (éds), *Le style indirect libre et ses contextes*, Amsterdam, Rodopi, Cahiers Chronos, 49-69.

Jaubert, A. (2001) « Entre convention et effets de présence, l'image induite de l'actualité », in Le Goffic (éd.), *Le présent en français*, Amsterdam, Rodopi. Cahiers Chronos, 7, 61-75.

Madelénat, D. (1984) *La biographie*. Vendôme, Presses Universitaires de France. Littératures Modernes.

Maingueneau, D. (2004) *L'énonciation en linguistique française*. Beaume-les-Dames, Les fondamentaux. La bibliothèque de l'étudiant. Hachette livres.

Maingueneau, D. (2005) *Linguistique pour le texte littéraire*. Malesherbes, Armand Colin.

Mellet, S. (1998) « Présent et présentification : un problème d'aspect » in *Temps et discours* Edité par Sv. Vogeleeer, A. Borillo, C. Veters, M. Vuillaume. Peeters Louvain-La-Neuve. Bibliothèque des cahiers de l'Institut de linguistique de Louvain. 203-213.

Mellet, S. (2000) « Deux marqueurs de bivocalité », in S. Mellet et M. Vuillaume (éds), *Le style indirect libre et ses contextes*, Amsterdam, Rodopi, Cahiers Chronos, 91-106.

Rabatel, A. (1998) *La construction textuelle du point de vue*. Paris, col. Sciences des discours, Delachaux et Niestlé.

Rey, P.-L. (2000) *Le roman*. Beaume-les-Dames, Collection Contours littéraires. Hachette Supérieur.

Riegel, M., Pellat, J.-C., Rioul, R. (2018 : 1994) *Grammaire méthodique du français*. Paris, Presse universitaire de France.

Rodríguez Somolinos, A. (2012) « Les voix du récit : fonctions textuelles et énonciatives des localisations spatio-temporelles dans le récit. » in J.-C. Anscombe, A. Rodríguez Somolinos, S. Gómez-Jordana (eds) *Voix et marqueurs du discours : des connecteurs à l'argument d'autorité*. Lyons, ENS Editions.

Serbat, G. (1980) « La place du présent de l'indicatif dans le système des temps » in *L'Information Grammaticale*, N.7, 36-39.

Todorov, T. (1966) « Les catégories du récit littéraire. » in : *Communications*, 8. *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, 125-151

Veters, C. (1998) « Les « temps » du verbe. Réflexions sur leur temporalité et comparaison avec la référence (pro)nominale. » in : *Temps et discours*. Edité par Sv. Vogeleeer, A. Borillo, C. Veters, M. Vuillaume. Peeters Louvain-La-Neuve. Bibliothèque des cahiers de l'Institut de linguistique de Louvain, 11-43.

Viollet, C. (1988) « Mais qui est on ? ». In: *Linx*, n°18, 67-75. *Analyse grammaticale des corpus oraux*.

Vuillaume, M (1990) *Grammaire temporelle des récits*. Paris, Les éditions de minuit.

Vuillaume, M. (2000) « La signalisation du style indirect libre » in S. Mellet et M. Vuillaume (éds), *Le style indirect libre et ses contextes*, Amsterdam, Rodopi, Cahiers Chronos, 107-130.

Weinrich, H. (2006 : 1989) *Grammaire textuelle du français*. Traduit par Gilbert Dalgalian et Daniel Malbert. Le Mesnil-sur-l'Estrée, Alliance française. Didier/Hatier.

Weinrich, H. (2012 : 1973) *Le Temps : le récit et les commentaires*. Traduit par Michèle Lacoste. Condé-sur-Noireau, Éditions Lambert-Lucas.

Interviews :

Paoli, P.-F., *Max Gallo : « Bonaparte transcende l'Histoire »*. L'Express.
www.lexpress.fr/culture/livre/max-gallo-bonaparte-transcende-l-histoire_1039181.html
Publié le 11/10/2011, regardé le 19/3/2019.