

Kathrine Sørensen Ravn Jørgensen

École des Hautes Études Commerciales de Copenhague

Etude stylistique du discours de « l'autre » dans Madame Bovary

1. Introduction

Dans le fil du discours que produit, de fait, matériellement, un locuteur unique, un certain nombre de formes linguistiques appréhendables au niveau de la phrase ou du discours inscrivent, dans la linéarité, le discours de l'autre. Ce sont les formes syntaxiques bien connues du discours rapporté (discours direct, discours indirect, discours indirect libre) et les signes typographiques qui servent de démarcation énonciative: les guillemets et l'italique. D'autres signes sont l'autonymie et la connotation autonymique qui consistent en un changement de registre énonciatif (alternance et interaction des voix) et qui sont donc proches des guillemets et de l'italique.

En nous inspirant du dialogisme de Bakhtine et de la polyphonie de Ducrot, nous allons étudier comment l'écriture flaubertienne exploite ces formes linguistiques afin d'exprimer différents rapports de *distance* ou de proximité entre le narrateur-locuteur et les personnages.

Notre étude portera surtout sur l'autonymie et la connotation autonymique qui nous conduisent à interpréter l'énoncé comme une « mention », c'est-à-dire non comme une désignation directe du monde, mais comme l'écho d'une opinion, d'une parole, d'un point de vue dont le narrateur-locuteur s'associe ou se dissocie à des degrés les plus divers.

2. Le dialogisme de Bakhtine

La conception de départ de Mikhaïl Bakhtine est que le langage n'est pas neutre, identique, à la disposition de celui qui veut l'utiliser à la manière d'un dictionnaire, mais traversé, constitué par tous les discours qu'il a déjà suscités. Il n'y a pas « d'Adam mythique abordant avec sa première parole un monde pas encore mis en question, vierge [...] » (1978 : 102). Cette conception du discours, comme s'inscrivant dans un ample dialogue avec d'autres discours est développée dans la théorie du plurilinguisme

romanesque. Le roman n'est pas un monologue d'auteur clos mais un lieu de dialogue, rencontre d'un pluriel de voix dont les discours s'entrecroisent, se répondent, s'affrontent et sont mis-en-scène par l'auteur. C'est au milieu de tous ces discours et par eux que le narrateur-locuteur fait entendre sa voix:

Pour le prosateur l'objet est le point de convergence de voix diverses, au milieu desquelles sa voix aussi doit retenir: c'est pour elle que les autres voix créent un fond indispensable, hors duquel ne sont ni saisissables ni « résonnantes » les nuances de sa prose littéraire (1978 : 102).

La notion de dialogue est à prendre au sens large, c'est-à-dire pas seulement au sens de deux partenaires (les deux pôles de la communication « je/tu » en relation interlocutive) mais aussi à plusieurs et la notion de dialogue inclut ce plurilinguisme.

De même que l'énoncé donne à écouter entre les bornes de son ouverture et de sa clôture, une multitude d'actes d'énonciation, il est constitué d'une alternance d'énonciateurs: « L'énoncé n'est pas une unité conventionnelle mais une unité réelle, strictement limitée par l'alternance des sujets parlants » (1984 : 278).

Le locuteur du langage ordinaire ou le narrateur-locuteur du langage romanesque crée, en relatant des paroles étrangères, un fond dialogique où les paroles du locuteur/narrateur-locuteur entrent en relation avec celles d'autres locuteurs.

Ce « dialogisme » bakhtinien, qui place tout énoncé au milieu du « déjà-dit », constitue, à travers une réflexion multiforme, sémiotique et littéraire, une théorie de la *dialogisation interne du discours*. Les mots sont toujours, inévitablement, « les mots des autres ». Cette intuition traverse les analyses du plurilinguisme¹ et des jeux de frontières constitutifs des « parlers sociaux », des formes linguistiques et discursives de l'hybridation², de

¹ Le plurilinguisme reflète la multiplicité des langages sociaux intégrés à l'intérieur du langage national: "La langue nationale se stratifie en dialectes sociaux, en maniérismes d'un groupe, en jargons professionnels, langages des genres, parlers des générations, des écoles, des autorités, cercles et modes passagères, en langage des journées (voire des heures) sociales, politiques (chaque heure possède sa devise, son vocabulaire, ses accents); [...]" (1978 : 88).

² "Nous qualifions de construction hybride un énoncé qui d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux langues, deux perspectives sémantiques et sociologiques [...] entre ces

la bivocalité qui permettent la représentation en discours du discours d'autrui³.

3. La signification et la fonction du discours social dans *Madame Bovary*

Ce que l'on peut appeler « discours social » se manifeste dans le roman d'une manière spécifique dans la mesure où celui-ci reproduit dans son texte un ensemble de voix anonymes, une sorte de fond sonore, où se mêlent les clichés, les fameuses idées reçues, les idéolectes caractérisants, les traces d'un savoir institutionnalisé ou ritualisé, des noyaux ou fragments d'idéologies plus ou moins subsumés par une idéologie dominante.

Il est à remarquer que l'écriture flaubertienne ne cerne pas un discours social nettement déterminé dont elle dénoncerait l'impact idéologique. Sans doute met-elle en jeu une série de registres aisément identifiables qui interprètent le réel à la faveur des grilles déformantes. La critique n'a-t-elle pas toujours insisté sur les modèles romanesques et les mensonges romantiques, dont se grise illusoirement Emma Bovary? Dans la mesure, cependant, où toute une série de discours d'emprunt également saturés de clichés s'entrecroisent dans la trame du récit, l'effet de distanciation ne joue pas tant sur une parole nettement déterminée, que sur l'ensemble du discours social. Une multitude de registres se trouvent, en effet mis en cause: discours romantique: la « fièvre du bonheur », les « sommets du sentiment » ; discours romanesque: « *messieurs* bien mis », « vertueux comme on ne l'est pas, et qui pleurent comme des urnes » ; discours religieux: le « tourbillon du monde » écarte Hippolyte « du soin de son salut » ; Emma aimait « la brebis malade », « les comparaisons d'époux, d'amant céleste et de mariage éternel lui soulevaient au fond de l'âme des

énoncés, ces styles, etc...il n'existe du point de vue de la composition ou de la syntaxe, aucune frontière formelle" (1978 : 175-178).

³ Il est à remarquer que la spécificité du dialogue de l'énoncé littéraire n'est pas conçue chez Bakhtine - à la différence des formalistes russes - comme une opposition entre le langage littéraire et le langage non littéraire. Au contraire, dans la littérature le langage révèle toutes ses possibilités, toutes ses potentialités. La littérature, par la convocation de toutes les potentialités dialogiques du langage, dépasse le langage, à l'intérieur du langage même: "L'artiste se libère du langage dans sa détermination linguistique non en le niant mais par la voie de son perfectionnement immanent" (1978 : 62).

douceurs inattendues » ; discours politique: « le corps de l'État », « partout fleurissent le commerce et les arts », « la France respire » ; discours libéral et éclairé: « marcher avec son siècle », « nous pataugeons en pleine barbarie », « les prêtres ont toujours croupi dans une ignorance turpide où ils s'efforcent d'engloutir avec eux les populations ». Enfin le discours social, ce sont aussi: les pensées et perceptions banales des personnages (reproduites souvent en discours indirect libre), les langages typiques envahis par le cliché et cités, tantôt en dialogue, tantôt directement, et sans guillemets dans le texte, les lettres du père Rouault, l'argot de M. Homais, le jargon du curé, le babil sentimental d'Emma et de Léon, le vocabulaire cynique de Rodolphe, les platitudes de Charles, la phraséologie officielle des Comices..., le tout plus ou moins assimilé au bêlement et au mugissement du bétail, ou au caquet des basses cours.

Le discours social est d'abord citation, à la fois parole et récit de parole. C'est pourquoi son mode élémentaire d'existence dans le texte est l'italique, qui le signale, typographiquement, comme appartenant à un autre langage que celui du roman, qui l'inscrit comme une différence. Cependant Flaubert n'utilise pas de cette marque comme par exemple Stendhal. C'est ce que dit clairement C. Duchet dans ce qui suit:

L'italique, dans *Madame Bovary*, ne souligne pas une intrusion d'auteur, une exhibition de la voix romancière, entretenant avec le lecteur, aux dépens des personnages, une sorte de conversation oblique. Portant sur des mots, des syntagmes nominaux, des phrases ou des segments de phrases de toutes origines lexicales, disséminé tout au long du roman, distribué également entre les personnages compte tenu de la surface textuelle occupée par chacun d'eux, présent enfin dans les séquences « purement » narratives (« Mais *le coup était porté* », (21)), il ne caractérise donc pas seulement des idiotismes particuliers plus ou moins insolites, et diffère aussi en cela de l'italique balzacien, beaucoup plus « exotique » (1975 : 364).

Les italiques, tout comme les guillemets, peuvent être marqueurs d'ironie lorsque le narrateur-locuteur prend ses distances avec les propos rapportés d'un personnage. L'ironie est définie par une grande partie de la tradition rhétorique comme une antiphrase. Dumarsais la définit comme: « une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit: ainsi les mots dont on se sert dans l'ironie, ne sont pas pris dans le sens propre et littéral » (1988 : 156), et il ajoute ces remarques fondamentales:

Les idées accessoires sont d'un grand usage dans l'ironie: le ton de la voix, et plus encore la connaissance du mérite ou du démérite personnel de quelqu'un, de la façon de penser de celui qui parle, servent plus à faire

connaître l'ironie que les paroles dont on se sert. Un homme s'écrie, *oh, le bel esprit!* Parle-t-il de Cicéron, d'Horace? il n'y a point là d'ironie; les mots sont pris dans le sens propre. Parle-t-il de Zoïl? c'est une ironie. Ainsi l'ironie fait une satire avec les mêmes paroles dont le discours ordinaire fait un éloge (*ibid.* : 157).

Dumarsais met ainsi en oeuvre une conception à la fois sémantique et énonciative de l'ironie. La conception énonciative a été développée par O. Ducrot qui intègre l'ironie à sa théorie de la polyphonie, distinguant le locuteur (responsable de l'acte de parole), de l'énonciateur (responsable du point de vue mis en oeuvre):

Parler de façon ironique, cela revient, pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L ne prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde. Tout en étant donné comme le responsable de l'énonciation, L n'est pas assimilé à E, origine du point de vue exprimé dans l'énonciation » (1984 : 211).

Cette distinction permet de rendre compte de l'aspect paradoxal de l'ironie:

d'une part, la position absurde est directement exprimée (et non pas rapportée) dans l'énonciation ironique, et en même temps elle n'est pas mise à la charge de L, puisque celui-ci est responsable des seules paroles, les points de vue manifestés dans les paroles étant attribués à un autre personnage, E (*ibid.* : 211).

Nous allons appliquer l'analyse de Ducrot à un passage où apparaissent plusieurs italiques. Il s'agit de la description de Yonville dont les habitants, et en particulier M. Homais, font l'objet de la distanciation ironique et de la dénonciation du narrateur-locuteur. Le passage met en scène ironiquement l'esprit provincial qui veut singer Paris en empruntant le parler de ses technocrates, pour se donner de l'importance: *le chemin de grande vicinalité* (72) semble tout droit sorti de la bouche de M. Homais, et l'on imagine que ce dernier se gargarise autant de ce terme « technique » que de l'importance qu'il accorde (« grande ») à ce qui n'est, par définition, qu'une voie de moindre importance. Le narrateur-locuteur rapporte ces propos par des italiques, de manière à faire entendre l'incongruité de cette « grande vicinalité ». Il prend par conséquent ses distances avec des propos ridicules. Le même raisonnement peut être fait pour la mention des *dessins d'un architecte de Paris* (74), ou encore à propos de la réitération (facteur aggravant de ridicule) des inscriptions *Homais, pharmacien, Homais, laboratoire* (74), où s'étale naïvement (et en « lettres d'or » !) le contentement

bourgeois de la réussite sociale, ce sentiment d'importance déplacé en ce lieu où il n'y a rien à voir.

Les facteurs qui déclenchent ici la dérivation ironique du sens sont non seulement les *indices cotextuels*, tels que les italiques⁴, mais aussi le *contexte extralinguistique*. Le déclencheur de l'ironie tient, en effet, dans la contradiction entre les propos de M. Homais et ce que l'on sait du référent décrit: la petitesse et l'insignifiance des chemins autour de Yonville. Il en va, de même de « la mairie, construite *sur les dessins d'un architecte de Paris* », « avec au rez-de-chaussée trois colonnes iconiques et, au premier étage, une galerie à plein cintre » et enfin, au sommet « le tympan [...] rempli par un coq gaulois, appuyé d'une patte sur la Charte et tenant de l'autre les balances de la justice » (74) qui apparaît comme un échafaudage monstrueux, un emblème de l'esprit bourgeois. Cet assemblage composite étonne bien par son hétérogénéité et par son incongruité, en ce lieu. Ce kitsch est du plus mauvais goût et cela sent le parvenu content et servile envers tous les pouvoirs.

L'indécision des frontières entre le discours de l'autre et le discours du narrateur-locuteur

Dans les différentes approches de l'oeuvre de Flaubert, les critiques ont souligné deux caractéristiques: la saturation de la parole de l'autre dans le discours flaubertien, d'une part, et l'indécision des frontières entre la parole de l'autre et sa propre parole.

Ainsi, étudiant l'italique dans *Madame Bovary*, C. Duchet propose-t-il de voir sous l'apparence « démarcative » de l'opposition italique/romain la « non-rupture » de fait, d'un texte « parfaitement saturé » d'un « discours de la sociabilité » dont l'italique ne serait qu'une émergence distribuée « de manière aléatoire ».

L'italique, dans *Madame Bovary*, souligne C. Duchet, n'opère pas de séparation entre ce qui serait « de ce discours social » et ce qui n'en serait pas: interprété comme « contaminant » son contexte romain (1976 : 155). Sa distribution au fil du discours peut être considérée comme aléatoire, « émergence », arbitrairement localisée dans un texte où [...] lieux, objets et personnages [...] finissent par paraître tout entiers prélevés sur un autre texte, celui du « comme on dit », ou du « comme on lit » » (1975 : 370),

⁴ D'autres indices cotextuels sont les guillemets, les points de suspension, le point d'exclamation.

et dont l'originalité d'écriture serait de « s'installer en quelque sorte du côté de *l'autre* (1976 : 159): « un roman [qui] tout entier se renverse, se reverse, dans le discoursité, entraîné par la rhétorique généralisée de l'italique » (1975 : 374).

La question suivante se pose alors: Que se passe-t-il quand un texte se vide du sujet, et perd cette voix caractérisée et « individuelle » qu'est la fonction narrative pour se limiter à la transcription textuelle des discours sociaux? L'écriture qui subsiste ou qui s'y substitue, peut-elle prétendre à une distinction qui lui serait propre? Ou bien se condamne-t-elle à la non-distinction absolue, à l'indifférence, ne pouvant que répéter des discours d'origine sociale déjà usés jusqu'à la corde, à force justement, de se répéter? Comment échapper à la banalité qu'elle reproduit? Comment affronter la stéréotypie, le lieu commun, le cliché qui infectent le langage d'une telle façon que vouloir s'y soustraire est illusoire?

Sur le plan de l'énoncé, le texte flaubertien se distingue difficilement des discours répétitifs qui en fournissent à la fois l'objet et la matière, il se rapproche dangereusement de l'indistinction. C'est sur le plan de l'énonciation que tout doit se jouer.

Pour éviter une indistinction totale, l'écriture flaubertienne fait intervenir l'ironie de façon explicite ou implicite. Beaucoup d'études ont déjà souligné comment la narration flaubertienne a su faire jouer l'effet du discours indirect libre dans le sens d'une fusion ou d'une confusion des voix, comme dans celui de la dissonance ironique. Le même phénomène apparaît dans l'autonymie et la connotation autonymique qui connaissent aussi une indécision et une ambiguïté plus ou moins grande entre la mention du narrateur-locuteur et la mention du personnage et par conséquent une distance ironique à des degrés divers. A cela s'ajoute que l'autonymie peut avoir une fonction réaliste de vraisemblabilisation⁵ (je cite une occurrence « réelle », ou une classe d'occurrences) ou une fonction polémique de distanciation ironique (je refuse ce mot, signe ou occurrence)⁶. Pas plus que l'ironie n'est toujours citationnelle, la mention n'est toujours ironique, comme l'a dit C. Kerbrat-Orecchioni (1980).

Mention (ou emploi autonome) et usage

⁵ Voir à ce sujet l'étude de Ph. Hamon, 1973: *Un discours contraint*

⁶ Voir Rey-Debove (1978) : *Le Métalangage*, p. 266 (à propos de la connotation autonymique plus particulièrement).

Cette distinction fait référence à l'emploi réflexif ou non réflexif du langage, à la propriété d'auto-référence du langage. Dans « chien a cinq lettres », « chien » est employé en mention (il désigne le mot chien). Dans « le chien est sorti », « chien » est employé en usage (il désigne l'animal). Le mot autonome se signifie lui-même, signifiant et signifié⁷. Rey-Debove définit l'autonymie à partir la phrase suivante:

Hugo emploie faucille d'or pour désigner la lune. Dans cet exemple, faucille d'or signifie non pas « faucille d'or » mais « le terme *faucille d'or* dont le signifiant est [faucille d'or] et le signifié 'faucille d'or'. [...] C'est le nom métalinguistique de l'occurrence /faucille d'or/. Le nom métalinguistique est homonyme de l'occurrence. [...] Un signe autonome n'a pas de synonyme, et toute substitution est impossible » (1971 : 90).

Il s'ensuit que le discours rapporté en style direct est autonome⁸.

4. La connotation autonymique

Nous avons la connotation autonymique lorsque le locuteur emploie et cite à la fois. Elle résulte d'un télescopage de l'emploi ordinaire des mots et de leur emploi autonymique. Citons encore Rey-Debove qui réemploie la même phrase de la façon suivante:

Par le temps qu'il fait, nous n'aurons guère cette nuit de *faucille d'or* dans le champ des étoiles! » Le signifié est alors la somme de « (nous n'aurons guère cette nuit de) lune dans un ciel étoilé » et de « Hugo a dit: 'faucille d'or dans le champ des étoiles' », autrement dit « nous (n'aurons guère cette nuit de) faucille d'or dans le champ des étoiles, comme dit Hugo » (*ibid.* : 92).

La connotation autonymique est annoncée par un commentaire métalinguistique (« comme on dit », « comme il dit », « comme il l'appelle », etc.; ex.: C'est un marginal, comme on dit) ou elle porte par écrit des guillemets;

⁷ "L'autonymie, comme tout phénomène métalinguistique (demande de répétition, de définition, recherche dans le dictionnaire) est un phénomène de prise de conscience linguistique. Il se distingue des autres situations métalinguistiques par le fait qu'il concerne toujours l'énoncé rapporté par le locuteur (autocitation) ou par autrui (citation)" (J. Dubois et al., 1973 : 59).

⁸ "Il m'a dit: "Je viens." [...]il est impossible de substituer un synonyme à "Je viens", à la différence du discours rapporté en style indirect: Il m'a dit qu'il venait, qui peut être remplacé par /Il m'a dit qu'il viendrait/, /Il m'a dit qu'il allait venir/, Il m'a annoncé sa venue, son intention de venir/, etc." (*ibid.* : 91).

ex.: C'est « un marginal ». Ces guillemets sont pertinents et suffisent à l'établir, à la différence de l'autonymie simple. Sans commentaire ni guillemets, elle est repérée comme cryptocitation lorsqu'on peut en faire la preuve (vers célèbres, etc.). C'est le cas de beaucoup d'exemples dans *Madame Bovary*.

Le mode « comme on dit » dans « Madame Bovary »

Le mode « comme on dit » de la connotation autonymique, qui cumule usage et mention en « opacifiant », par une précision métalinguistique, la transparence ordinaire du discours, est par excellence le moyen de faire entendre la voix des moeurs qui envahit le texte de *Madame Bovary*. Nous savons que non seulement ce « comme on dit » se trouve fréquemment explicité dans le texte même, soit tel quel (« Mlle Rouault, élevée au couvent, chez les Ursulines, avait reçu, comme on dit, *une belle éducation* ») (19), soit avec quelques variantes (« Malgré ses airs évaporés (c'était le mot des bourgeoises d'Yonville), Emma pourtant ne paraissait pas joyeuse ») (128), (« Il n'avait, lui [Rodolphe], aucune raison de haïr ce bon Charles, n'étant pas ce qui s'appelle dévoré de jalousie ») (174), soit simplement signalé par l'italique qui désigne également la greffe d'un discours préexistant (« Souvent elle lui parlait des cloches du soir ou des *voix de la nature* ») (174); (« Léon tout de suite envia *le calme du tombeau* ») (239), mais qu'il déborde largement l'espace distribué par le texte à ces marques, qui sont aléatoires, comme l'a bien dit C. Duchet (1975)⁹.

5. *L'autonymie dans Madame Bovary*

Avec Emma Bovary, nous avons affaire, à un avatar moderne du personnage plus ancien du *naïf* qui découvre que la vraie vie n'est pas comme dans les romans (de Don Quichotte à Werther), avec comme différence (et c'est là que serait la modernité qu'Emma, elle, s'aperçoit que certains mots ne veulent rien dire. De ces mots, on ne peut pas faire usage; ils sont voués à la mention. Ce sont les fameux *félicité, passion, ivresse* pour Emma Bovary:

⁹ A la limite, le mode se donne directement comme citation d'emprunt. Ainsi les romans que lit Emma au couvent sont-ils pleins de "*messieurs* braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis et qui pleurent comme des urnes" (38).

Avant qu'elle se mariât, elle avait cru avoir de l'amour; mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'étant pas venu, il fallait qu'elle se fût trompée, songeait-elle. Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de *félicité*, de *passion* et d'*ivresse*, qui lui avait paru si beaux dans les livres » (36).¹⁰

Félicité, *passion* et *ivresse* signifient dans ce passage non des unités de langue, mais des occurrences de discours (dans les livres), le texte enchaîne d'ailleurs sur le chapitre des lectures. Ce n'est plus « comme on dit », mais « comme il(s) dit (disent) ». La mention est assumée par le personnage, s'interrogeant sur certains mots auxquels il cherche vainement des référents. Or il s'agit de mots qui ne peuvent que renvoyer à leurs propres occurrences antérieures dans les discours qui les emploient. Nous pouvons dire que les romans que lit Emma et le romantisme lamartinien font partie du « déjà-parlé de la société du roman » (Duchet, 1975 : 365).

Comme pour la mention du discours social, l'autonymie a souvent une fonction polémique de distanciation ironique dans le roman. C'est ce que nous allons voir dans l'épisode suivant où Lamartine apparaît clairement par une citation du *Lac*:

Une fois la lune parut; alors ils ne manquèrent pas à faire des phrases, trouvant l'astre mélancolique et plein de poésie: « Un soir, t'en souvient-il? nous voguions, etc. » (262).

La distance ironique du narrateur apparaît clairement: *faire des phrases* prévient du caractère stéréotypé des propos qui suivent un « récit de discours » (*trouvant*, etc.) et du fait que la mention est double: du narrateur-locuteur aux personnages, lesquels répètent les formules convenues du romantisme lamartinien (troisième instance énonciative, nommée par la citation). La version « impersonnelle », c'est-à-dire sans exhibition de la mention ni désignation du discours mentionné, aurait été quelque chose comme: ils trouvèrent l'astre mélancolique et plein de poésie.

Remarquons, de même, que le connecteur, *alors*, fonctionne ici comme l'indicateur d'un topos - les poncifs romantiques - et devient indice d'ironie. Il suffit, en effet, de ce seul repère pour souligner l'association automatique, établie par Emma et Léon, d'une situation aux clichés appropriés, puisqu'il faut aux « expansions lyriques » et sentimentales un cadre obligé. Une logique à laquelle le narrateur n'adhère pas et qu'il est loin d'assumer.

¹⁰ Ce passage a été étudié dans mon article (1999) : "Stylistique et polyphonie" (31-32).

Dans l'exemple suivant, nous avons un exemple où le narrateur commente, sans reprendre effectivement, un mot du personnage, et de ce fait l'autonymise à distance. C'est le cas pour *ange* (il s'agit de la crise mystique d'Emma):

Son langage, à propos de tout, était plein d'expressions idéales. Elle disait à son enfant: - Ta colique est-elle passée, mon ange? (221)

Ange est d'abord autonome en tant qu'item du discours direct, mais ni plus ni moins que les autres. L'extraction soulignante pratiquée ici par le narrateur, d'autant plus remarquable que le mot ici se trouve dans une appellation familière d'affection somme toute assez banale à l'époque, équivaut à une autonymisation secondaire cumulée. *Idéal*, en revanche, est ici non un mot autonome, mais un mot métalinguistique, qualifiant une classe d'expression (comme, par exemple, *imagé*, *familier*, etc.) Il se trouve qu'il fait lui-même partie, comme adjectif et nom, de cette classe (éternel problème de la métalangue, qui est dans la langue) et peut, à ce titre, être à son tour ailleurs autonome¹¹.

Nous retrouvons une autre occurrence de la « mention du narrateur » dans un passage plus complexe:

Par la diversité de son humeur, tour à tour mystique ou joyeuse, babillarde, taciturne, emportée, nonchalante, elle allait rappelant en lui [Léon] mille désirs, évoquant des instincts ou des réminiscences. Elle était l'amoureuse de tous les romans, l'héroïne de tous les drames, le vague *elle* de tous les volumes de vers. Il retrouvait sur ses épaules la couleur ambrée de l'*odalisque au bain*; elle avait le corsage long des châtelaines féodales; elle ressemblait aussi à la *femme pâle de Barcelone*, mais elle était par dessus tout Ange! (271).

Il s'agit d'un commentaire explicite de la médiation littéraire (romanesque et romantique) du désir de Léon pour Emma (Léon étant dans cet épisode un « Emma Bovary » en jeune homme); nous pouvons considérer qu'il se termine en style indirect libre (à partir de: « elle avait le corsage long... »), et la majuscule de *Ange*, comme les italiques précédentes, peut donc être interprétée comme étant de la responsabilité du personnage, prononçant lui-même cette conformité à un archétype qu'il recherche; la distanciation du narrateur ne serait alors interprétable que par ce que nous savons par ailleurs par le macro-contexte de tout le roman, comportant d'autres

¹¹ "ce rare *idéal* des existences pâles". Voir "Stylistique et polyphonie", p. 34.

occurrences de *ange* et en particulier celle qui vient d'être signalée. De même le point d'exclamation peut en même temps simuler l'exaltation de Léon et exprimer l'ironie du narrateur. Disons que le cas est ambigu étant donné la confusion des voix. De plus, un point à souligner, quant au statut usage/mention, est que la majuscule n'est pas l'italique: dans le cas des noms animés au moins, elle signale, plutôt qu'une citation, un « emploi », comme on dit au théâtre (le Père de famille, l'Ingénue, le Jeune homme...). Mais s'il y a type, il y a lexicalisation de sa dénomination, sans variation synonymique possible, et ce d'autant plus ici que nous avons affaire à une métaphore lexicalisée. Le mot signifie en même temps le type et sa dénomination, soit la chose et le mot; la majuscule signale donc ce cas particulier de connotation autonymique que nous allons étudier par la suite.

6. La connotation autonymique

Entre usage et mention il y a la connotation autonymique, qui peut fort bien, si elle n'est accompagnée d'aucune marque ou commentaire, être ambiguë, ou plus exactement invisible et non obligatoire. L'autonymie ne représente pas uniquement une 'citation' inter-textuelle (la relation d'une oeuvre avec d'autres oeuvres), mais aussi une 'citation' intra-textuelle. Dans le roman, nous avons affaire à 300 pages ou plus: effets de réitération, effets de retour ou d'anticipation, anaphores plus ou moins lointaines. Or, les anaphores ont précisément quelque lien avec l'autonymie, dans la mesure où elles comportent toutes les deux une reprise (intra-textuelle ou inter-textuelle); ces deux faits se rencontrent dans l'anaphore démonstrative autonymisante. Nous avons déjà étudié comment l'adjectif démonstratif fonctionne comme un indicateur de connotation autonymique, relevant aussi bien du personnage que du narrateur. Nous nous limiterons ici à un seul exemple assez complexe.

Il s'agit d'un passage qui présente une particulière concentration de démonstratifs. Après la « chute » avec Rodolphe, Emma, rentrée chez elle et s'étant enfin « débarrassée de Charles », monte s'enfermer dans sa chambre:

En s'apercevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil, épandu sur sa personne la transfigurait. Elle se répétait: « J'ai un amant! un amant! », se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc posséder enfin ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entra dans

quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire (...). Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères qui lui charmaient. Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations et réalisait la longue imagination de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d'amoureuse qu'elle avait tant envié (167).

Elle se répétait: « *J'ai un amant! un amant!* » se délectant à cette idée... Le démonstratif a une valeur anaphorique, *cette idée* pouvant être considérée comme reprise du discours direct. L'indication *elle se répétait* et la répétition effective montrent qu'elle se délecte au mot autant qu'à l'idée. De plus, elle se le répète devant la glace: quelle belle figuration de la réflexivité de l'autonymie! Le rappel des « livres qu'elle avait lus », immédiatement après, remet une fois de plus en mémoire le passage des romans romanesques » : « Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes... ». En somme, elle a un amant pour pouvoir se dire: « j'ai un amant », ce qui s'appelle un « amant ». « Elle allait donc enfin posséder *ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur* dont elle avait désespéré ». On trouve le schéma *Ce N qui* (que nous avons étudié dans l'article cité); la relative, cependant, n'est pas restrictive, mais plutôt appositive (alors qu'elle en avait désespéré). A moins de considérer comme déterminatif les groupes prépositionnels (*de l'amour, du bonheur*), on peut dire qu'on a, non pas *ce N + détermination*, mais *ce N*, simplement, sans antécédent proche, sinon l'ensemble du texte antérieur, et en particulier les lectures d'Emma. « Passion, extase, délire » réitèrent *félicité, passion, ivresse*. Ce sont « ces fameuses joies de l'amour » dont il est question depuis le début. Elles arrivent enfin, comme les Comices: « Ils arrivent, en effet, ces fameux Comices! » (135). Le narrateur-locuteur reprend là un discours direct immédiatement antécédent de Rodolphe, songeant aux moyens de séduire Emma: « Voilà les Comices bientôt; elle y sera, je la verrai ». Ici en revanche - effacement du narrateur - le démonstratif est dans la voix d'Emma, qui réfère à ses propres rêves et à ses lectures, à sa « mémoire ». Or, cet effacement du narrateur n'est qu'apparent, car l'ironie de celui-ci se montre implicitement dans son non-adhésion au type de raisonnement assumé par Emma. Le *donc* ne fait pas jouer des lois logiques, mais reflète dans l'énonciation d'Emma certaines normes argumentatives qui ne sont pas prises en charge par le locuteur-narrateur¹² et qui s'en distancie de façon implicite.

¹² M. Olsen a étudié le *donc* dans plusieurs passages du roman et a relevé les fausses prémisses à partir desquelles Emma tire sa conclusion: "Le *donc* est

Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion lyrique de *ces femmes adultères* se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de soeurs qui la charmaient. Elle devenait elle-même comme une partie véritable de *ces imaginations* et réalisait la longue rêverie de sa jeunesse, en se considérant dans *ce type d'amoureux* qu'elle avait tant envié.

Nous avons là une succession d'anaphores démonstratives normales, établissant la co-référence: les héroïnes des livres qu'elle avait lus étaient des femmes adultères. Mais cette insistante cascade souligne l'effet d'enchâssement produit par Emma « se considérant » lui-même dans un « type ». Et nous sommes encore devant une connotation autonymique ambiguë.

*Alors*¹³ fonctionne aussi dans ce passage comme un indice implicite d'ironie lorsqu'il souligne le lien qu'établit Emma entre sa propre existence et les modèles romanesques de la passion.

Conclusion

L'analyse de l'italique dans *Madame Bovary* de C. Duchet comme émergence manifeste, implicite, constant de renvoi au « comme on dit » du discours social ou encore de renvoi au « comme on lit » du discours des livres, fait penser au roman idéal « tout entier entre guillemets » de Bakhtine.

Livré en tant qu'énoncé à la répétition (la reproduction, la représentation) du discours social et du discours romantico-romanesque qui déjà se définissent comme répétition, le texte ne pourra se découvrir une autonymie et une distinction exemptes de « bovarysme » et de « bêtise » qu'en ayant recours à l'ironie, qui permettra au lecteur de « mettre des guillemets » là où ils ne sont pas. Une ironie qui s'exprime à la fois explicitement et implicitement et de même, de façon ambiguë dans le cas du discours indirect libre et de la connotation autonymique.

généralement réservé au monologue intérieur (discours indirect libre). Ce *donc* est assurément assumé par l'auteur, mais l'auteur n'assume que la conséquence nécessaire entre une première et une deuxième proposition; et si la première proposition est fautive, la deuxième risque fort (quoique sans nécessité) de l'être" (1999 : 61).

¹³ Il serait intéressant d'étudier dans quelle mesure les connecteurs ont la fonction d'enlever l'ambiguïté du discours indirect libre ou de la connotation autonymique. Mais étant souvent des indices d'ironie ambigus eux-mêmes, la réponse ne sera certainement pas simple.

La connotation autonymique ambiguë jointe à la confusion des voix est bien le moyen de superposer « ces hautes facultés d'ironie et de lyrisme » que Baudelaire avait si bien reconnues dans *Madame Bovary*¹⁴ et qui, dans tout le roman, alternent.

¹⁴ *Oeuvres complètes*, Pléiade, II, p. 85.

Bibliographie

- Bakhtine, Mikhaïl (1970) : *La Poétique de Dostoïevski*. Paris : Editions du Seuil
- Bakhtine, Mikhaïl (N.V. Volochinov) (1977) : *Le Marxisme et la philosophie du langage*. Paris : Editions de Minuit
- Bakhtine, Mikhaïl (1978) : *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard
- Bakhtine, Mikhaïl (1984) : *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard
- Dubois, Jean et al. (1973) : *Dictionnaire de linguistique*. Paris : Larousse
- Duchet, Claude (1973) : « Une écriture de la socialité. » *Poétique* 16 (446-454)
- Duchet, Claude (1975) : « Signifiante et in-signifiante : le discours italique dans *Madame Bovary*. » *La Production du sens chez Flaubert*, Colloque de Cerisy, 1974. Paris : U.G.E., coll. 10/18 (358-394)
- Duchet, Claude (1976) : « Discours social et texte italique dans *Madame Bovary*. *Langages de Flaubert, Situations* 32, Actes du colloque London (Canada), 1973. Paris : Editions de Minard, coll. Lettres Modernes (143-163)
- Dumarsais, C. (1988 (1730)) : *Des tropes ou des différents sens*. Ed. F. Douay- Soublin. Paris : Flammarion
- Ducrot, Oswald (1984) : *Le Dire et le dit*. Paris : Editions de Minuit
- Flaubert, Gustave (1857) : *Madame Bovary*. Ed. de C. Gothot-Mersch. Paris : Classiques Garnier
- Fløttum, Kjerstin (1999) : « Polyphonie et typologie textuelle : quelques questions ». *Tribune* 9, Universitetet i Bergen
- Fløttum, Kjerstin (2000) : « La dimension énonciative dans les typologies textuelles ». *Actes du XIVe Congrès des Romanistes Scandinaves*. Université de Stockholm
- Genette, Gérard (1972) : *Figures III*. Paris : Editions du Seuil
- Genette, Gérard (1982) : *Palimpsestes*. Paris : Editions du Seuil
- Genette, Gérard (1983) : *Nouveau discours du récit*. Paris : Editions du Seuil
- Hamon, Philippe (1973) : « Un discours contraint ». *Poétique* 16 (411-445).
- Holm, Helge Vidar (1998) : « Emma, Félicité et Gustave : trois voix ou quatre? *Actes du XIIIe Congrès des Romanistes Scandinaves*. Université de Jyväskylä
- Holm, Helge Vidar (1999) : « Detaljens stemmer hos Flaubert ». Ed. E. Klitgård et al.: *Detaljen : Tekstanalysen og dens grænser*. Roskilde Universitetsforlag
- Holm, Helge Vidar (2000) : « Monologue intérieur ou style direct libre? Approche axiologique d'un exemple de *Madame Bovary*. *Actes du XIVe Congrès des Romanistes Scandinaves*. Université de Stockholm
- Jørgensen, Kathrine Sørensen Ravn (1999) : « Stilforskning og polyfoni ». Ed. E. Klitgård et al.: *Detaljen : Tekstanalysen og dens grænser*. Roskilde Universitetsforlag
- Jørgensen, Kathrine Sørensen Ravn (1999) : « Stylistique et polyphonie ». *Tribune* 9. Universitetet i Bergen

- Jørgensen, Kathrine Sørensen Ravn (2000) : « Analyse stylistique et polyphonique du connecteur *mais* dans la narration flaubertienne. » *Actes du XIVe Congrès des Romanistes Scandinaves*. Université de Stockholm
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1980) : « L'ironie comme trope ». *Poétique* 41 (108-127)
- Kleiber, Georges (1983) : « Les démonstratifs (dé)montrent-ils? Sur le sens référentiel des adjectifs et pronoms démonstratifs. » *Le Français moderne* 2 (99-117)
- Norén, Coco (1999) : *Reformulation et conversation*. Studia Romanica Upsaliensia 60.
- Nølke, Henning (1993) : *Le regard du locuteur. Pour une linguistique des traces énonciatives*. Paris : Kimé
- Nølke, Henning (1994) : *Linguistique modulaire : de la forme au sens*. Louvain/Paris : Peeters
- Nølke, Henning (2000) : « La polyphonie : analyses littéraire et linguistique. » *Tribune* 9. Universitetet i Bergen
- Nølke, Henning (2000) : « *Donc* pour conclure. » *Actes du XIVe Congrès des Romanistes Scandinaves*. Université de Stockholm
- Olsen, Michel (1999) : « Polyfoniens vilkår. » Ed E. Kligård et al. : *Detaljen : Tekstanalysen og dens grænser*. Roskilde Universitetsforlag
- Olsen, Michel (2000) : « Polyphonie et monologue intérieur. » *Tribune* 9. Universitetet i Bergen
- Olsen, Michel (2000) : « *Donc* pour conclure. » *Actes du XIVe Congrès des Romanistes Scandinaves*. Université de Stockholm
- Rey-Debove, Josette (1971) : « Notes sur une interprétation autonymique de la littéarité : le mode du « comme je dis. » *Littérature* 4 (90-95)
- Rey-Debove, Josette (1978) : *Le métalangage*. Paris : Le Robert
- Todorov, Tzvetan (1981) : *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. Paris : Editions du Seuil