

Les chiffres en carrés rouges renvoient aux notes en pas de page

Polyphonie et esthétique de la réception

Mesdames et Messieurs, chers collègues,

Permettez-moi de vous emmener en voyage, un voyage imaginaire vers une date et un lieu bien éloignés. Nous sommes le 29 janvier 1857, et nous nous trouvons dans La 6e Chambre du Tribunal Correctionnel de Paris. Le litige dont il s'agit dans cette chambre du Tribunal, c'est le procès intenté à l'auteur du roman *Madame Bovary*, par le Ministère public contre M. Gustave Flaubert.

L'avocat impérial, maître Ernest Pinard, plaide pour le Ministère public, et l'avocat de la défense est maître Marie-Antoine-Jules Sénard.

Voici un extrait du réquisitoire de l'avocat impérial :

Messieurs, (...) je vais citer, et après les citations viendra l'incrimination qui porte sur deux délits : offense à la morale publique, offense à la morale religieuse. L'offense à la morale publique est dans les tableaux lascifs que je mettrai sous vos yeux, l'offense à la morale religieuse dans des images voluptueuses mêlées aux choses sacrées. J'arrive aux citations. (...) (L)a première, ce sera celle des amours et de la chute avec Rodolphe. (...) (A)près sa première faute, après ce premier adultère, après cette première chute, est-ce le remords, le sentiment du remords qu'elle éprouva, au regard de ce mari trompé qui l'adorait ? Non, le front haut, elle rentra en glorifiant l'adultère.

'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 enfin posséder ces plaisirs de l'amour, cette fièvre de bonheur dont elle avait désespéré. Elle entra dans quelque chose de merveilleux, où tout serait passion, extase, délire...'

Ainsi, dès cette première faute, dès cette première chute, elle fait glorification de l'adultère, elle chante le cantique de l'adultère, sa poésie, ses voluptés. Voilà, messieurs, qui pour moi est bien plus dangereux, bien plus immoral que la chute elle-même !

Messieurs, tout est pâle devant cette glorification de l'adultère, même les

rendez-vous de nuit, quelques jours après[1].

*

Retournons au temps présent. Je ne suis pas le premier à évoquer cette citation et les commentaires de l'avocat impérial, maître Pinard. Dans son article, " L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire "[2], Hans Robert Jauss maintient, à propos du dernier paragraphe cité ci-dessus, que " le procureur prit ces dernières phrases pour une description objective impliquant le jugement du narrateur, et s'échauffa sur cette 'glorification de l'adultère', qu'il tenait pour bien plus immorale et dangereuse que le faux pas lui-même. Or, l'accusateur de Flaubert était victime d'une erreur que l'avocat ne se fit pas faute de relever aussitôt : les phrases incriminées ne sont pas une constatation objective du narrateur, à laquelle le lecteur pourrait adhérer, mais l'opinion toute subjective du personnage, dont l'auteur veut décrire ainsi la sentimentalité romanesque[3]. "

Dans son manuel *Madame Bovary de Gustave Flaubert*[4], Pierre-Louis Rey reprend en les renforçant les paroles de Jauss : " Dans son réquisitoire, Maître Pinard épinglera entre autres passages celui où Flaubert écrit qu'Emma retrouvait dans l'adultère toutes les platitudes du mariage. Le lecteur avisé a compris que le mariage était plat aux yeux d'Emma : subtilité d'un style indirect libre que l'avocat impérial ne voit pas ou refuse de voir. "

Regardons cependant de près l'extrait du réquisitoire auquel Jauss et Rey se réfèrent (v. ci-dessus) ; qui, selon l'avocat impérial, glorifie l'adultère, le front haut ? qui chante le cantique de l'adultère, sa poésie, ses voluptés ? Est-ce Flaubert ou Emma ? En fait, l'interprétation de cette partie du réquisitoire par Hans Robert Jauss, devenue par la suite une référence importante pour la critique flaubertienne[5], est sans doute plus litigieuse qu'on n'a voulu voir. Je cite des commentaires de Jauss :

Elle allait donc enfin posséder ces plaisirs de l'amour, cette fièvre de bonheur dont elle avait désespéré. Elle entrait dans quelque chose de merveilleux, où tout serait passion, extase, délire...'

Le procureur prit ces dernières phrases pour une description objective impliquant le jugement du narrateur, et s'échauffa sur cette 'glorification de l'adultère', qu'il tenait pour bien plus immorale et dangereuse encore que le faux pas lui-même. Or l'accusateur de Flaubert était victime d'une erreur que l'avocat ne se fit faute de relever aussitôt : les phrases incriminées ne sont pas une constatation objective du narrateur, à laquelle le lecteur pourrait adhérer, mais l'opinion toute subjective du personnage, dont l'auteur veut décrire ainsi la sentimentalité romanesque[6].

Jauss a sûrement raison quant aux intentions présumées de l'auteur, mais il va un peu trop vite quand il accuse l'accusateur d'être mauvais lecteur : en fait, l'avocat impérial constate, nous l'avons vu plus haut, qu'*Emma* " fait glorification de l'adultère, (qu') elle chante le cantique de l'adultère, sa poésie, ses voluptés. " (C'est moi qui souligne.) L'accusateur n'est donc pas victime d'une erreur de lecture, - il voit très bien que les énoncés en question transmettent les pensées et les sentiments d'Emma. Mais il interprète ce passage de texte d'une façon litigieuse qui sans aucun doute l'arrange, et qui en fait n'est pas sans fondement dans le texte même. Examinons un instant ce que l'on peut nommer, avec Wolfgang Iser, l'acte de lecture[7], afin de pouvoir analyser cette interprétation de plus près.

Les éléments d'indétermination d'un énoncé ou d'un groupe d'énoncés, d'abord appelés

Unbestimmtheitsstellen par Roman Ingarden[8], puis baptisés *Leerstellen* - " blancs " ou " lieux vides " - par Wolfgang Iser[9], ces éléments sont constitutifs du texte littéraire, et ils ne dépendent en fait guère d'une lecture plus ou moins bonne ou mauvaise. Il s'agit entre autres d'éléments *instructionnels* que l'on pourra repérer au niveau *langue* ou structurelle d'un texte, tel la forme de discours qu'on appelle *discours indirect libre*. Dans la rencontre entre ces éléments instructionnels et *l'horizon d'attente* du lecteur se fait l'interaction que le discours littéraire sollicite et postule.

Cette interaction est un présupposé de toute oeuvre littéraire, et si les interprétations d'une oeuvre varient ou s'opposent, la raison en est à chercher à la fois dans le texte même et dans les présuppositions des lecteurs, plus spécifiquement, entre autres dans la structure polyphonique des énoncés, et dans les codes idéologiques du lecteur, lesquels se constituent à la fois à partir d'un horizon d'attente intersubjectif et d'expériences et formations individuelles. Employant la terminologie de Wolfgang Iser, nous pourrions dire que l'importance des *blancs* du texte et de *l'asymétrie* (du manque de symétrie) dans les codes du texte et ceux du lecteur, résultent nécessairement en des *corrections* du texte qui créent des interprétations très variées, voir opposées, des oeuvres littéraires de qualité.

Afin d'exemplifier de telles interactions, j'aimerais confronter deux interprétations du roman *Madame Bovary*, interprétations ou lectures extrêmement " qualifiées ", datant de l'époque de la parution du roman en feuilleton d'abord et en volume ensuite, donc des années 1856-1857. La première de ces interprétations résulta en un article publié dans *l'Artiste* du 18 octobre 1857, et l'auteur dit d'Emma Bovary la chose suivante :

En somme, cette femme est vraiment grande, elle est surtout pitoyable, et malgré la dureté systématique de l'auteur, qui a fait tous ses efforts pour être absent de son oeuvre et pour jouer la fonction d'un montreur de marionnettes, toutes les femmes *intellectuelles* lui sauront gré d'avoir élevé la femelle à une si haute puissance, si loin de l'animal pur et si près de l'homme idéal, et de l'avoir fait participer à ce double caractère de calcul et de rêverie qui constitue l'être parfait[10].

Pour vous aider à identifier l'auteur de ces lignes, laissez-moi en ajouter encore quelques-unes:

Et pourtant madame Bovary se donne ; emportée par les sophismes de son imagination, elle se donne magnifiquement, généreusement, d'une manière toute masculine, à des drôles qui ne sont pas ses égaux, exactement comme les poètes se livrent à des drôlesses[11].

Pour qui connaît la tendance chez un poète formidable, dit " poète maudit ", à se livrer "à des drôlesses ", la griffe de la plume de Charles Baudelaire, ainsi que les évocations de son destin personnel, ne seraient guère difficiles à reconnaître. Essayons maintenant d'identifier une autre plume de l'époque, tout aussi connue sinon plus, que celle de Baudelaire, à cette époque-là :

Nous entrons dans le coeur de madame Bovary. Comment le définir ? elle est femme ; elle n'est que romanesque d'abord, elle n'est nullement corrompue. Son peintre, M. Gustave Flaubert, ne la ménage pas. En nous la dénonçant dès l'enfance dans ses goûts raffinés et coquets de petite fille, de pensionnaire, en nous la montrant rêveuse et sensible d'imagination à l'excès, il la raille impitoyablement ; et l'avouerais-je ? on est, en la considérant bien, plus indulgent qu'il ne semble l'être à son égard. Emma a,

dans la position où elle est désormais placée et à laquelle elle devrait se faire, une qualité de trop, ou une vertu de moins : là est le principe de tous ses torts et de son malheur. La qualité qu'elle a de trop, c'est d'être une nature non pas seulement romanesque, mais qui a des besoins de coeur, d'intelligence et d'ambition, qui aspire vers une existence plus élevée, plus choisie, plus ornée que celle qui lui est échue. La vertu qui lui manque, c'est de n'avoir pas appris que la première condition pour bien vivre est de savoir porter l'ennui, cette privation confuse, l'absence d'une vie plus agréable et plus conforme à nos goûts ; c'est de ne pas savoir se résigner tout bas sans rien faire paraître[12].

Cette fois il s'agit d'une *causerie*, plus spécifiquement d'une des *Causeries du lundi*. Il est donc question d'un texte du grand critique littéraire C. - A. Sainte-Beuve. J'aimerais donner quelques autres citations de cette causerie pour montrer davantage combien la lecture de Sainte-Beuve y exprimée est formée par son *horizon d'attente*.

Après avoir constaté que cette oeuvre de Flaubert est " entièrement impersonnelle " (p. 349), il avance que " le livre, certes, a une moralité : l'auteur ne l'a pas cherchée, mais il ne tient qu'au lecteur de la tirer " (p. 262). Paroles plutôt surprenantes, une bonne centaine d'années avant l'émergence de l'esthétique de la réception, dont nous aurons l'occasion de discuter un peu plus loin. Sainte-Beuve se modère cependant par la suite, en posant la question de savoir si l'office de l'art est de ne vouloir pas consoler, de ne vouloir admettre aucun élément de clémence et de douceur, sous couleur d'être plus vrai ? Et il continue un peu plus loin (je ne peux résister au plaisir de citer le passage presque en entier...) :

J'ai connu, au fond d'une province du centre de la France, une femme jeune encore, supérieure d'intelligence, ardente de coeur, ennuyée : mariée sans être mère, n'ayant pas un enfant à élever, à aimer, que fit-elle pour occuper le trop-plein de son esprit et de son âme ? Elle en adopta autour d'elle. Elle s'était mise à être une bienfaitrice active, une civilisatrice dans la contrée un peu sauvage où le sort l'avait fixée. Elle apprenait à lire et enseignait la culture morale aux enfants des villageois souvent épars à de grandes distances. (...) Il y a de ces âmes dans la vie de province et de la campagne : pourquoi ne pas aussi les montrer ? cela relève, cela console, et la vue de l'humanité n'en est que plus complète.

Voilà mes objections à un livre dont je prise très-haut d'ailleurs les mérites, observation, style (sauf quelques taches), dessin et composition. (...) Fils et frère de médecins distingués, M. Gustave Flaubert tient la plume comme d'autres le scalpel. Anatomistes et physiologistes, je vous retrouve partout ! [13]

Vous l'aurez compris : les fréquentations féminines de Baudelaire et de Sainte-Beuve ne furent guère tout à fait les mêmes. Combien ces deux écrivains furent formés par leurs fréquentations, et combien ces fréquentations jouèrent dans leurs lectures du roman de Flaubert, cela est évidemment impossible à dire. Ce que nous pouvons constater, c'est que deux des meilleurs lecteurs et critiques littéraires de l'époque lurent le roman en question de façon nettement différente, notamment en ce qui concerne l'appréciation de la protagoniste, Emma Bovary. Que cette différence d'appréciation des qualités de la protagoniste relève de leur propres façons de " corriger " le texte, selon l'expression d'Iser, est plus que probable, et sinon sans intérêt, du moins une évidence assez banale.

La problématique que j'aimerais étudier par la suite ne se situe cependant guère uniquement du côté des *horizons d'attente* et des *corrections* du lecteur. Elle aura surtout pour objet l'énoncé dans son contexte, ou un ensemble d'énoncés, toujours dans le contexte discursif. Les questions que je poserai à

ce propos sont les suivantes : Y a-t-il des possibilités de repérer, dans le texte même, et notamment au niveau saussurien de la *langue*, des instructions relatives à l'interprétation des parties du textes, telles l'énoncé, la phrase ou le paragraphe, des instructions issues de *structures polyphoniques* dans le sens linguistique du terme ? Et peut-on discerner, au niveau saussurien de la *parole*, des éléments d'*intertextualité* et d'*hybridisation* des discours[14] ? Finalement, quel rôle peut-on alors attribuer à ces structures et éléments polyphoniques dans une discussion de la réception documentée du texte ?

*

Dans sa mise au point de la définition de la polyphonie linguistique dans sa forme la plus récente, la *ScaPoLin*[15], Henning Nølke précise que " contrairement à Ducrot, nous nous intéressons (aussi) aux interprétations virtuelles (réelles) des énoncés - et de leur fonctionnement et interprétations comme parties intégrantes des textes[16]. " Tout en admettant que Ducrot " n'accepterait probablement pas l'aspect référentiel de notre approche[17], " Nølke modifie dans ce dernier article clairement la position établie dans le numéro précédent des *Documents de travail* de notre groupe, où il maintient la chose suivante, dans son article rédigé en collaboration avec Michel Olsen :

La **structure polyphonique** se situe en effet au niveau de langue (ou de la phrase), et c'est la raison pour laquelle elle ne se découvre pas par une étude des interprétations ou des emplois possibles des énoncés, mais seulement par un examen des (co)textes auxquels ceux-ci sont susceptibles de s'intégrer. En revanche, la structure polyphonique fournit des instructions relatives à l'interprétation de l'énoncé de la phrase, ou plus précisément aux interprétations possibles de celui-ci[18].

Comme on le voit, c'est surtout la première partie de ce paragraphe qui sera modifiée en 2001. Dans ce dernier article, il est question du " but ultime de nos analyses " (p. 63), et, comme le souligne Nølke :

C'est la raison pour laquelle nous avons besoin de pouvoir traiter de manière systématique la question : qui a quel point de vue ? Nous ne pouvons donc pas nous contenter de dire, comme Ducrot, que le locuteur ou allocutaire peut s'associer à tel ou tel point de vue. Nous sommes sans cesse à la recherche de toute indication susceptible de nous renseigner sur les liens énonciatifs (dans notre sens) susceptibles de s'établir lors du processus d'interprétation. Ce besoin est devenu plus poussé dans notre collaboration avec les littéraires. Dès le moment où la *ScaPoLine* doit servir de point de départ, ou d'outil de support, aux analyses textuelles et littéraires, l'instanciation des variables que sont les énonciateurs devint urgente[19].

Voilà que les linguistes et les littéraires de notre groupe font cause commune dans un débat qui touche à l'essentiel de la différence entre la *Scapoline* et les fondements de la théorie de polyphonie chez Oswald Ducrot : le statut des énonciateurs et la question de l'aspect référentiel des interprétations[20]. Dans son article du même numéro de nos " Documents de travail ", Ducrot maintient en gros sa position des années 80[21], mais il y admet pourtant que dans l'ambition de la *ScaPoLine* d'obtenir une description du *texte* et non seulement des *énoncés*, il devient contradictoire d'attribuer à la même entité les deux rôles différents de locuteur et d'énonciateur[22].

Désormais j'espère pouvoir continuer, à l'intérieur du groupe des polyphonistes scandinaves, l'entreprise que j'ai tentée de lancer dans le numéro dernier de nos " Documents de travail ", dans un article en norvégien sur un essai des années quarante de Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive* [23]. J'y discute notamment des interprétations réelles, parfois très différentes, voire opposées, de quelques parties spécifiques du texte, entre autre le titre de l'essai, à partir de lectures nombreuses documentées dans un numéro spécial de la revue *Octobre*. A mon avis, l'explication de quelques-unes de ces lectures gagne nettement à être analysée à partir de la discussion de la dimension polyphonique que j'ai faite de certaines parties de l'essai de Sartre. Dans l'article en question, je me préoccupe surtout des éléments d'*intertextualité* dans le texte de Sartre, et notamment de ce qu'on peut appeler avec Umberto Eco (1985) sa *stratégie textuelle*. Voici la définition que donne Eco d'une telle stratégie :

Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences (...) qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement [24].

Revenons donc au roman de Flaubert et aux conséquences de sa stratégie textuelle auprès de quatre lecteurs contemporains de l'auteur. Regardons d'abord quelques extraits du roman, à commencer avec l'extrait incriminé par l'avocat impérial, où nous nous concentrerons sur deux énoncés qui relèvent du discours indirect libre. Commentons ensuite les lectures du roman que font cet avocat et son collègue de la défense. Examinons par la suite les lectures de Baudelaire et Sainte-Beuve, tout en maintenant notre regard sur la stratégie textuelle flaubertienne et en regardant de près quelques constituants de l'esthétique de la réception, telle qu'elle été formée par les deux représentants le plus connus de l'Ecole de Constance, Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser, et par Umberto Eco.

Retournons à l'extrait incriminé par maître Pinard, avec le contexte immédiat de son réquisitoire, déjà cité plus haut. Je mettrai en caractères gras quelques commentaires importants du maître :

(L)a première (citation), ce sera celle des amours et de la chute avec Rodolphe. (...) (A)près sa première faute, après le premier adultère, après cette première chute, est-ce le remords, le sentiment du remords qu'**elle éprouva**, au regard de ce mari trompé qui l'adorait ? Non, **le front haut, elle rentra en glorifiant l'adultère**.

'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 enfin posséder ces plaisirs de l'amour, cette fièvre de bonheur dont elle avait désespéré. Elle entrait dans quelque chose de merveilleux, où tout serait passion, extase, délire?'

Ainsi, dès cette première faute, dès cette première chute, **elle fait glorification de l'adultère, elle chante le cantique de l'adultère, sa poésie, ses voluptés**. Voilà, messieurs, qui pour moi est bien plus dangereux, bien plus immoral que la chute elle-même !

Messieurs, tout est pâle devant cette glorification de l'adultère, même les

rendez-vous de nuit, quelques jours après....[25]

Plus dangereux et immoral que la chute elle-même, est donc le fait qu'*Emma* la glorifie. Qui est le responsable du point de vue dans les deux énoncés suivants, si l'on admet qu'il s'agit là de discours indirect libre ?

(1) Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur

(2) Elle allait donc enfin posséder ces plaisirs de l'amour, cette fièvre de bonheur dont elle avait désespéré. C'est bien Emma, qui en s'apercevant dans la glace, s'étonne de son visage.

Voici ce qu'elle pense (vous excuserez la transposition du texte flaubertien...):

(1) Jamais je n'ai eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur?

(2) Je vais enfin posséder ces plaisirs d'amour, cette fièvre de bonheur dont j'ai désespéré?.

En avançant que nous avons ici deux exemples de discours indirect libre, je ne dis rien de sensationnel, cf. mon commentaire plus haut à propos de la critique flaubertienne d'après Jauss (1974). Contrairement à ce que fait Jauss, je constate cependant que maître Pinard ne se trompe point sur le responsable du point de vue de ces énoncés ; c'est Emma qui, je cite encore, " fait glorification de l'adultère, (qui) chante le cantique de l'adultère, sa poésie, ses voluptés ". En fait, il y a dans la lecture de maître Pinard, au moins à propos des énoncés en question, une parfaite compréhension de la responsabilité des points de vue qu'ils impliquent. Le procès-verbal du réquisitoire ne laisse aucun doute sur ce point spécifique, ce sont les paroles et les pensées d'Emma qui choquent l'avocat impérial, non pas les actes immoraux et lascifs eux-mêmes ! Nous voilà au point où la lecture de l'avocat impérial rejoint celles des deux hommes de lettres cités plus haut : ce qui les intéresse avant tout dans ce roman, et qui choque profondément messieurs Pinard et Sainte-Beuve, c'est la personnalité d'Emma telle qu'elle apparaît à travers son propre discours à elle, bien que ce discours soit formulé par Gustave Flaubert et transmis dans le texte par un narrateur qui est bien le locuteur des énoncés en question, mais qui ne prend guère la responsabilité des points de vue qui y sont exprimés.

Nous allons voir que les interprétations différentes de la moralité de la protagoniste et du roman chez les trois lecteurs en question peuvent s'expliquer, au moins en partie, par une analyse de la forme de discours employée par Flaubert dans les énoncés que je viens de citer comme dans bien d'autres énoncés de ce roman.

Une caractéristique du discours indirect libre est le mélange des *voix* qui s'y manifestent : à la fois celle du narrateur et celle du personnage. Nos deux exemples ci-dessus illustrent parfaitement ce mélange : la forme des pronoms personnels et les temps verbaux relèvent de la *voix* du narrateur, tandis que le reste des énoncés pourrait très bien directement traduire les pensées, par la *voix* même, d'Emma. Un problème d'interprétation qui se pose alors, est celui relevé entre autres par l'avocat de la défense : dans quelle mesure l'auteur est-il responsable, au sens moral et non grammatical du terme, des points de

vue exprimés par ses personnages ? Selon l'avocat de la défense, maître Sénard, " l'auteur ne serait pas dans le vrai si, au moment où la coupe est encore aux lèvres, il faisait sentir toute l'amertume de la liqueur enchanteresse[26]. ". Cette belle métaphore de maître Sénard est employée justement pour montrer combien il est important, pour être " dans le vrai ", que Flaubert, dans un premier temps, montre " l'enivrement "[27] d'Emma, pour mieux pouvoir ensuite en montrer les conséquences néfastes.

Pour maître Sénard, l'avocat de la défense, l'essentiel est de démontrer la haute moralité inquestionnable de Gustave Flaubert et de son roman. Par conséquent, le style impersonnel de l'auteur, loué par Sainte-Beuve, n'est pas sa première préoccupation. Pour lui, l'intention de l'auteur est constante à travers tout le roman : il s'agirait pour Flaubert de condamner l'immoralité du comportement d'Emma par une procédure de révélation graduelle des conséquences de son aveuglement moral.

Donc, globalement, l'avocat de la défense n'est guère plus positif dans son évaluation de la personnalité d'Emma que ne l'est l'avocat impérial, mais il accorde à Flaubert le droit de parler à travers deux voix simultanément, deux voix qui, selon lui, s'opposent totalement, : celle d'un auteur d'une moralité irréprochable et celle d'un personnage à la moralité très douteuse. Cet aspect ambigu des énoncés cités relève du type de discours rapporté qui est celui du discours indirect libre, discours impliquant une structure *polyphonique* qui, au niveau *langue* de l'énoncé, fournit des *instructions* pour l'interprétation de l'énoncé. Comme nous avons vu, ces instructions mènent à des pratiques de lecture variées : pour les uns, elles sont reçues comme des indications d'une présence dominante du locuteur de l'énoncé (i.e. le narrateur et/ou l'auteur), pour d'autres, elles indiquent une dominance du personnage (i.e. le responsable du point de vue, donc Emma). Ce qui, en fin de compte, décide de leurs lectures des phrases incriminées, ce sont à la fois les instructions créées par la structure polyphonique de l'énoncé, et ce que l'on pourrait appeler, avec Nølke & Olsen[28], la *configuration polyphonique*. Le lecteur, ou si l'on veut, le récepteur physique de l'énoncé, cherche toujours des responsables des points de vue transmis par l'énoncé, dans un procédé de " configuration polyphonique qui fait partie de la compréhension du texte global auquel il est confronté[29] ". Une partie des éléments constituant cette configuration polyphonique relève clairement de l'esthétique de la réception, ce que nous allons voir.

*

Tout d'abord, quelques mots sur le discours indirect libre, forme de discours romanesque peu exploitée avant la publication de *Madame Bovary*, et donc à l'époque une forme d'écriture innovatrice, voire révolutionnaire au niveau formel, qui fait date avec la publication du premier roman de Flaubert.

A en croire Pierre-Louis Rey (1996), " l'on exagérât à peine, en disant que la plupart des parties narratives du roman (*Madame Bovary*) relèvent plus ou moins du style indirect libre[30]. " Dans les publications récentes des membres de notre groupe, notamment celles de Kathrine S. Ravn Jørgensen et de Michel Olsen[31], on trouvera de nombreux exemples de l'emploi du discours indirect libre dans ce roman, et je me limiterai ici à renvoyer à ces publications afin d'étayer l'assertion citée de Rey (1996). J'aimerais cependant m'arrêter un peu sur un aspect de l'emploi flaubertien du discours indirect libre qui a été commenté par Dominique LaCapra, dans sa monographie de 1982, *Madame Bovary on Trial*. Selon LaCapra, l'écriture flaubertienne dans *Madame Bovary* se distingue par sa dualité (*its double writing or dual style*[32]). Il s'agit d'une capacité à employer et à se référer à des éléments traditionnels sur un niveau, et à détruire ou à déconstruire ces mêmes éléments sur un *autre* niveau. Pour LaCapra, il ne faut surtout pas regarder l'emploi flaubertien du discours indirect libre comme une variante

quelconque, purement technique, du discours rapporté. Le discours indirect libre flaubertien est en soi une dualité composée de proximité et de distance - d'empathie et d'ironie - dans la relation entre narrateur et personnage. Ce mélange variable de *voix* de narrateur et de personnage, avec les variations d'empathie et d'ironie qu'il rend possible, est souvent constitué de modulations de perspective et de *voix* presque imperceptibles ou même " indécidables ". Cela n'empêche pas ces modulations d'être parfois extrêmement importantes et déconcertantes, bien qu'elles puissent passer pour ainsi dire inaperçues au niveau conscient de la lecture. D'après Dominique LaCapra :

(These shifts) create an indeterminacy of narrative voice that unsettles the moral security of the reader and renders decisive judgment about characters or story difficult to attain [33].

Nous l'avons vu plus haut, la lecture de Sainte-Beuve révèle bien l'effet d'une telle " indétermination " des voix narratives : les instructions données au niveau *langue* par la structure polyphonique des énoncés au discours indirect libre, créent un malaise chez le lecteur qui a, alors, du mal à rendre un jugement moral clair concernant les personnages et l'histoire. J' étayerai cette assertion par un paragraphe de la *Causerie du lundi* du grand critique, paragraphe qui inclut un passage que nous avons vu plus haut et qui traite justement du rôle du lecteur :

Tout en me rendant bien compte du parti pris qui est la méthode même et qui constitue l'*art poétique* de l'auteur, un reproche que je fais à son livre, c'est que le bien est trop absent, pas un personnage ne le représente. Le seul dévoué, désintéressé, amoureux en silence, le petit Justin, apprenti de M. Homais, est imperceptible. Pourquoi ne pas avoir mis là un seul personnage qui soit de nature à consoler, à reposer le lecteur par un bon spectacle, ne pas lui avoir ménagé un seul ami ? Pourquoi mériter qu'on vous dise : ' Moraliste, vous savez tout, mais vous êtes cruel. ' Le livre, certes, a une moralité : l'auteur ne l'a pas cherchée, mais il ne tient qu'au lecteur de la tirer, (...). Cependant, l'office de l'art est-il de ne vouloir pas consoler, de ne vouloir admettre aucun élément de clémence et de douceur, sous couleur d'être plus vrai ?[34]

Pour Baudelaire, nous nous en souvenons, Emma , c'est " ce double caractère de calcul et de rêverie qui constitue l'être parfait". Nul malaise, moral ou autre , à ce propos, malgré le fait que Flaubert ait fait, selon Baudelaire, " tous ses efforts pour être absent de son oeuvre et pour jouer la fonction d'un montreur de marionnettes[35] "

En employant la terminologie barthésienne, on pourrait dire que pour Baudelaire, le roman *Madame Bovary* est un texte *scriptible*[36], un texte qui laisse une grande liberté - et responsabilité - au lecteur en tant que co-créateur de l'oeuvre. Pour l'auteur des Fleurs du Mal, le manque de position morale claire ou disons plutôt, l'ambiguïté morale du roman flaubertien, c'est justement sa force. Avec une référence implicite à la causerie de Sainte-Beuve, Baudelaire dit la chose suivante :

Plusieurs critiques avaient dit : cette oeuvre, vraiment belle par la minutie et la vivacité des descriptions, ne contient pas un seul personnage qui représente la morale, qui parle la conscience de l'auteur. Où est-il , le personnage proverbial et légendaire, chargé d'expliquer la

fable et de diriger l'intelligence du lecteur ? En d'autres termes, où est le réquisitoire ?

Absurdité ! Eternelle et incorrigible confusion des fonctions et des genres ! -

Une véritable oeuvre d'art n'a pas besoin de réquisitoire. La logique de l'oeuvre suffit à toutes les postulations de la morale, et c'est au lecteur à tirer les conclusions de la conclusion[37].

Donc, les deux grands critiques sont d'accord : c'est au lecteur de tirer les conclusions en ce qui concerne la morale de l'oeuvre. Je rappelle ce qu'en disait Sainte-Beuve dans une citation donnée plus haut : " Le livre, certes, a une moralité : l'auteur ne l'a pas cherchée, mais il ne tient qu'au lecteur de la tirer[38]. "

Cependant, ce qui pour l'un (Baudelaire) fait la force de l'oeuvre, constitue pour l'autre (Sainte-Beuve) sa faiblesse. Leurs *horizons d'attente* font qu'ils réagissent de façon opposée face à l'écriture flaubertienne, face à ce roman où " la plupart des parties narratives relèvent plus ou moins du style indirect libre ", pour citer encore une fois P.- L. Rey.

*

Dans le troisième tome de *Temps et récit*, Paul Ricoeur parle longuement de l'esthétique de la réception, et il dit entre autres ceci, à propos de la réception de *Madame Bovary* :

L'horizon d'attente propre à la littérature ne coïncide pas avec celle de la vie quotidienne. Si une oeuvre nouvelle peut créer un écart esthétique, c'est parce qu'un écart préalable existe entre l'ensemble de la vie littéraire et la pratique quotidienne. C'est un trait fondamental de l'horizon d'attente sur lequel se détache la réception nouvelle, qu'il soit lui-même l'expression d'une non-coïncidence plus fondamentale, à savoir l'opposition, dans une culture donnée, 'entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité sociale[39]'. (...) Ce premier écart explique qu'une oeuvre comme *Madame Bovary* ait pu davantage influencer les moeurs par ses innovations formelles, en particulier l'introduction d'un narrateur, observateur 'impartial' de son héroïne, que les interventions ouvertement moralisantes ou dénonciatrices chères à des littérateurs plus engagés. Le défaut de réponse aux dilemmes moraux d'une époque est peut-être l'arme la plus efficace dont la littérature dispose pour agir sur les moeurs et changer la praxis. De Flaubert à Brecht, la filiation est directe. La littérature n'agit qu'indirectement sur les moeurs, en créant en quelque sorte des écarts de second degré, secondaires par rapport à l'écart primaire entre l'imaginaire et le réel quotidien[40].

Tout comme Ricoeur, je crois que les innovations formelles, - dans notre cas, d'un côté l'emploi du discours indirect libre, avec les instructions au niveau *langue* qui s'ensuivent, de l'autre côté, l'emploi d'une *hybridisation* du discours, c'est-à-dire l'emploi plus ou moins ironique d'allusions aux lieux communs de formes diverses de discours, telles les discours romantique, religieux, scientifique, politique ou petit bourgeois, donnant ainsi un caractère *dialogique* au texte au niveau de la parole - ; je crois que ces deux éléments d'innovation formelle ont joué un rôle décisif dans la réception de l'oeuvre. Ont également joué un rôle crucial les *horizons d'attente* des lecteurs, nous l'avons vu à travers nos exemples. Et nous le reverrons, si pour conclure, nous repartons en voyage imaginaire vers la 6e Chambre du Tribunal de Paris, le 29 janvier 1857, et que nous revenions au point de départ de notre tour d'*horizon*..., Mesdames et Messieurs, chers collègues.

Ce n'est point l'acte d'adultère en soi qui scandalise l'avocat impérial, maître Ernest Pinard. Le scandale, c'est la façon de présenter cet acte par le discours d'une héroïne sans remords et apparemment sans aucune " correction " par le biais d'un auteur moralisateur. Réécoutons le " défenseur " des moeurs du Second Empire s'exprimer sur l'effet de l'emploi flaubertien du discours indirect libre :

(D)ès cette première faute, dès cette première chute, elle fait glorification de l'adultère, elle chante le cantique de l'adultère, sa poésie, ses voluptés. Voilà, messieurs, qui pour moi est bien plus dangereux, bien plus immoral que la chute elle-même !

Bibliographie :

- Barthes, Roland (1970) : *S/Z*, Editions du Seuil, coll. " Points ", Paris
- Baudelaire, Ch. (1857/1925) : " *Madame Bovary* par Gustave Flaubert ", *L'Art romantique (Oeuvres complètes de Ch. Baudelaire)*. Louis Conard, Libraire-éditeur, Paris
- Ducrot, O. (1984) : *Le dire et le dit*. Editions de Minuit, Paris
- Ducrot, O. (2001) : " Quelques raisons de distinguer 'locuteurs' et 'énonciateurs' ", *Polyphonie - linguistique et littéraire 3*
- Eco, U. (1979) *Lector in fabula* (Milan 1979, éd. fr. : Editions de Minuit, Paris 1985
- Flaubert, G. (1857) : *Madame Bovary*. Editions Garnier frères, Paris 1961
- Holm, H.V. (2001) : " Kulturelt hegemoni? Sartre om jødespørsmålet ", *Polyphonie - linguistique et littéraire 3*, p. 107-150
- Ingarden, R. (1931): *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen 1931/1965
- Iser, W (1976) : *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. Wilhelm Fink Verlag, München
- Jauss, H. R. (1974) : *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard, coll. " Tel ", Paris 1990, traduction modifiée de *Literaturgeschichte als Provokation*. Suhrkamp Verlag 1974
- LaCapra, D. (1982) *Madame Bovary on Trial*. Cornell University Press, Ithaca et Londres
- Norén, C. (2000) : " Remarques sur la notion de point de vue ", *Polyphonie - linguistique et littéraire 2*
- Nølke, H. (2001) : " La ScaPoLine 2001. Version révisée de la théorie Scandinave de la Polyphonie Linguistique ", *Polyphonie - linguistique et littéraire 3*
- Nølke, H. & Olsen, M. (2000) : " Polyphonie : théorie et terminologie ", *Polyphonie - linguistique et littéraire 2*
- Ravn Jørgensen, Kathrine S. (1999) : " Stylistique et polyphonie ", *Tribune 9*
- Rey, P.-L. (1966) : *Madame Bovary de Gustave Flaubert*. Gallimard, " Foliothèque ", Paris
- Ricoeur, P. (1985) : *Temps et récit*, III. Editions du Seuil, coll. " Points ", Paris
- Sainte-Beuve, C.-A. (1857/1926) : *Causeries du lundi*. Tome treizième, Librairie Garnier Frères, Paris.

Notes :

1. G. Flaubert, *Madame Bovary* (Editions Garnier frères, Paris 1961), pp. 331 et 335 ("Réquisitoire, plaidoirie et jugement")

2. In *Pour une esthétique de la réception* (Gallimard, coll. "Tel", 1990), traduction, modifiée par l'auteur, de *Literaturgeschichte als Provokation* (Suhrkamp Verlag, 1974)
3. *Ibid.* : 77
4. Gallimard, "Foliothèque", 1996, p. 73
5. Un autre exemple que celui de Rey (1996), serait l'étude globalement excellente de Dominique LaCapra, *Madame Bovary on Trial* (Cornell University Press, Ithaca et Londres 1982), où il se réfère à l'argumentation de Jauss apparemment sans la vérifier : " The prosecutor attributed not only the role of the narrator but everything conveyed in the narration, included the contents of the passages in ' free indirect style', to authorial intention in the delimited sense of Flaubert's own authorial view or 'voice'. " (p. 61)
6. *Op. cit.* : 77
7. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (Wilhelm Fink Verlag, München, 1976)
8. *Das literarische Kunstwerk* (Tübingen 1931/1965), p. 261-270
9. *Op. cit.* : 284-315
10. Charles Baudelaire, *L'Art romantique (Oeuvres complètes de Ch. Baudelaire, Louis Conard, Libraire-éditeur, Paris 1925)*, p. 404. C'est l'auteur qui souligne.
11. *Ibid.* : 402
12. C.-A. Sainte-Beuve, *Causeries du lundi* (Tome treizième, Librairie Garnier Frères, Paris 1926), p. 352-353.
13. *Ibid.* : 362-363
14. Cf. Ravn Jørgensen (1999 : 24) : " (N)ous savons que le discours flaubertien est essentiellement citation d'autres discours, de discours préexistants : discours romantique, discours romanesque, discours religieux, discours bourgeois, discours politique, discours scientifique, pour ne nommer que les plus connus. "
15. H. Nølke & M. Olsen, " Polyphonie : théorie et terminologie " in *Polyphonie - linguistique et littéraire* 2/2000
16. H. Nølke, " La ScaPoLine 2001. Version révisée de la théorie Scandinave de la Polyphonie

Linguistique " in *Polyphonie - linguistique et littéraire* 3/2001, p. 63 (parenthèses de l'auteur).

17. *Loc. cit.*

18. *Op. cit.*, p. 49 (caractères gras et parenthèses de l'auteur)

19. *Op. cit.*, p. 63-64 (parenthèses de l'auteur)

20. Cf. Norén (2000 : 37) : " Indépendamment de la discipline dans laquelle on se place, il semble clair que la notion d'énonciateur est superflue puisque le PDV implique obligatoirement que quelqu'un voit. En linguistique, il suffit donc que l'on identifie les divers PDV dans un énoncé ou un microtexte et que l'on désigne le PDV pris en charge par le locuteur. Pour une analyse littéraire, il s'agit de rattacher ces PDV aux personnages ou au narrateur. Par conséquent, il n'y a pas lieu de passer par une instance théorique qui serait l'énonciateur. "

21. Position développée notamment dans *Le dire et le dit* (Editions de Minuit, Paris 1984)

22. O. Ducrot, " Quelques raisons de distinguer ' locuteurs ' et ' énonciateurs ' " in *Polyphonie - linguistique et littéraire* 3/2001, p. 40

23. "Kulturelt hegemoni? Sartre om jødespørsmålet" in *Polyphonie - linguistique et littéraire* 3/2001, p. 107-150

24. Cf. U. Eco, *Lector in fabula* (Milan 1985, édition française chez les Editions de Minuit, Paris 1985), p. 67

25. *Madame Bovary*, *op. cit.* : 331 et 335

26. *Ibid.* : 370

27. *Ibid.* : 371

28. *Op. cit.* : 49

29. *Loc. cit.*

30. *Op. cit.* : 72

31. Voir leurs articles dans *Tribune* 9/1999, sur le CD-ROM du *XIVe Congrès des Romanistes scandinaves* (Stockholm 1999) et dans *Polyphonie - linguistique et littéraire* 1/2000, 2/2000 et 3/2001, ainsi que les contributions de K. S. Ravn Jørgensen et H.V. Holm dans L. Rosier (éd.), *Actes du*

colloque " *Le discours rapporté dans tous ses états : question de frontières* " (Université Libre de Bruxelles, à paraître)

32. *Op. cit.* : 59

33. *Ibid.* : 60

34. *Op.cit.* : 362

35. Voir note 10

36. R. Barthes, *S/Z* : 10

37. *Op. cit.* : 401

38. Voir la citation de la note 34

39. Ricoeur cite Jauss, *op. cit.* : 43

40. P. Ricoeur, *Temps et récit*, III : 316-317