

Madame Bovary et le lecteur modèle

Lors du précédent colloque du groupe des *Polyphonistes scandinaves*, celui de Roskilde¹, nous avons eu le plaisir d'écouter la philosophe et slaviste Anna Dioletta Siclari intervenir sur le sujet " Conscience et personne dans la réflexion du dernier Bakhtine ". En guise d'introduction, j'aimerais reprendre un passage de Bakhtine, cité par Madame Siclari. Dans son intervention, elle a beaucoup insisté sur l'aspect dialogique dans le modèle de la conscience présenté par Bakhtine ; entre autres, elle a cité comme suit la réponse de celui-ci à une question posée en 1970 par la rédaction de *Novyj Mir* :

L'auteur est prisonnier de son époque, de son présent. Les temps suivants le libèrent de cette captivité et les études littéraires sont appelées à aider à cette libération. (...) L'extra-localité de celui qui comprend, le fait qu'il se retrouve à l'extérieur, dans le temps, dans l'espace, dans la culture par rapport à ce qu'il veut comprendre de façon créatrice, tout cela est de grande importance pour la compréhension. (...) Un sens dévoile ses propres profondeurs s'il rencontre et entre en contact avec un autre sens, un sens d'autrui : entre eux une sorte de dialogue commence, qui dépasse la clôture et le caractère unilatéral de ces sens ².

En gardant à l'esprit l'idée exprimée dans cette citation d'un dialogisme entre l'*intra-localité* dans le temps et l'espace de l'auteur et l'*extra-localité* de son lecteur futur, je discuterai, dans la première partie de mon exposé, le rôle du lecteur chez Mikhaïl Bakhtine ainsi que chez Umberto Eco qui, lui, est responsable du terme donné de "lecteur modèle" donné en titre de cette intervention. Ensuite, dans la deuxième partie, en me référant à quelques assertions de Sartre à propos de la conception du langage chez Flaubert, je

¹ Les actes du colloque sont publiés dans Olsen, M. (éd) : *Polyphonie - linguistique et littéraire* 4/2002. Samfundslitteratur Roskilde, Université de Roskilde

² Cité d'après Siclari 2002 : 2-3

passerai à l'analyse de quelques passages choisis de *Madame Bovary*. Avant de conclure, je comparerai les concepts du lecteur chez Bakhtine et Eco, dans le contexte flaubertien proposé. Mon hypothèse est que le concept de lecteur modèle, modifié et considéré dans une perspective bakhtinienne, pourra contribuer à une compréhension approfondie notamment du jeu d'ironie et d'empathie dans ce roman flaubertien.

*

Bien qu'on ne puisse trouver de position théorique logiquement élaborée et clairement définie à propos du rôle du lecteur dans l'œuvre de Bakhtine, ce problème y occupe une place importante, depuis les premiers ouvrages jusqu'aux derniers articles et notes. Le Bakhtine des textes les plus récents se préoccupe avant tout du rôle du lecteur dans le processus de *compréhension*. Dans les ouvrages de jeunesse, par contre, Bakhtine souligne le rôle ou plutôt les rôles attribués au lecteur en tant que co-créateur de l'œuvre ; j'ai dit *les rôles*, parce que le jeune Bakhtine ne se limite pas à discuter du rôle *actif* d'un quelconque lecteur qui "décode" et interprète le texte selon son propre niveau de formation et en fonction de son *horizon d'attente* spécifique. Pour le jeune Bakhtine, le lecteur a aussi un autre rôle ou une autre fonction importante : celle d'influer de manière décisive sur la *forme* de l'œuvre littéraire, qu'il s'agisse du choix de genre ou du style des énoncés complexes constitués par des romans, entre autres.

Nous allons le voir, cette fonction du lecteur chez Bakhtine s'approche sur bien des points du lecteur modèle d'Eco, tout en se différenciant de celui-ci sur d'autres points importants. Regardons donc d'abord ce qu'entend Eco par son concept, qu'il développe dans *Lector in fabula*, d'abord publié en italien à Milan en 1979 sous ce titre, puis remanié et publié en version française chez Grasset en 1985 avec le sous-titre suivant : *Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*.

Un auteur se réfère toujours à une série de compétences susceptibles de conférer un contenu au texte qu'il écrit, dit Eco, et

(l'auteur) 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. (... Cependant,) prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement 'espérer ' qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire. Un texte repose donc sur une compétence mais, de plus, il contribue à la produire³.

Nous voyons donc que le lecteur modèle d'Eco, tout comme le lecteur des réflexions du jeune Bakhtine, contribue non seulement à la co-production de l'œuvre d'art en tant que *analogon* pour parler comme Sartre⁴, c'est-à-dire comme rencontre phénoménologique entre le texte et la perception active du lecteur empirique. De plus, Eco insiste sur une influence voire une détermination réelle de l'activité créatrice de l'auteur par le lecteur modèle : dans la "mise-en-forme" de son texte, l'auteur ne peut se passer d'inclure une vision d'un lecteur qu'on pourrait appeler "modèle" .

Dans les années 1950-1960 Bakhtine développera un concept qu'il appellera le *surdestinaire*, mais il n'envisage guère ce destinataire sur le mode d'Eco, comme un "simple" lecteur, qu'il soit modèle ou autre. Pour Bakhtine, le *surdestinaire* sera un témoin plus abstrait ou un *tiers* présent dans le *système dialogique* avec une compréhension "idéalement parfaite"⁵ du sens de l'expression dialogique⁶.

³ Eco 1985 : 68-69

⁴ Voir *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* (Gallimard 1940), par exemple p. 79 -110.

⁵ Voir Siclari 2002 : 6-7 : " Ce *surdestinaire* avec sa compréhension 'idéalement parfaite' n'est pas une conscience humaine ou bien une situation culturelle particulière, mais une expression idéologique précise, à savoir, selon les cas (selon les cultures, les époques, les conceptions), Dieu, ou la science, ou l'histoire, ou l'éthique ".

⁶ A ce propos, voir la communication de J. Børtnes dans ces actes, notamment sa discussion des concepts de l'extériorité (*exteriority*) et de l'amour esthétique (*aesthetic love*).

En outre, Bakhtine aurait sans aucun doute réagi à la dernière partie de la définition du lecteur modèle d'Eco, où il est question d'un lecteur " capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait ". Une telle "réalisation" des intentions de l'auteur serait très loin des préoccupations de Bakhtine. Pour celui-ci, la distance spatiale et temporelle entre auteur et lecteur, ou plutôt l'unique position dans le temps et dans l'espace de chaque lecteur, est une position qui crée une altérité et une indépendance fructueuse vis-à-vis de l'auteur et de son milieu historique et idéologique. Pour Bakhtine, l'importance de l'époque historique est primordiale : à cet égard il a des points communs avec un Hans Robert Jauss⁷. Regardons ce que dit Bakhtine à ce propos dans son essai non achevé, " Les genres du discours ", probablement écrit dans les années 1953-1954 :

La conception que le locuteur (ou le scripteur) se fait du destinataire de son discours est un problème d'une importance considérable dans l'histoire de la littérature. Chaque époque, chaque mouvement littéraire, chaque style artistique-littéraire, chaque genre littéraire, dans les limites d'une époque et d'un mouvement, se caractérise par sa conception particulière du destinataire de l'oeuvre littéraire, par une perception et une compréhension particulières du lecteur, de l'auditeur, du public, de l'audience populaire⁸.

Bakhtine souligne donc le fait que nous ne lisons guère *Madame Bovary* aujourd'hui de la même façon que le faisaient les contemporains de Flaubert. Pas plus que la plupart d'entre nous, les Scandinaves, ne lisons ce roman avec la même compréhension qu'en ont nos contemporains sous d'autres cieux. Constatation banale ? Pas vraiment. Il y a eu, et il y a toujours, suffisamment de prétention à la lecture la meilleure ou à la vérité intrinsèque et éternelle du texte littéraire dans les débats herméneutiques de toutes sortes pour qu'on sache qu'une telle constatation - ou disons assertion - n'est point acceptée universellement. Pour moi, elle sera tout de même à la fois un point de repère et un point de départ dans les analyses qui suivront. Et elle me servira, vers la fin de cette intervention, à opposer

⁷ Voir Jauss 1978.

⁸ Bakhtine 1979 : 306

le Lecteur Modèle d'Eco à son "équivalent" chez Bakhtine.

*

L'emploi extensif de clichés, de lieux communs et de poncifs de toutes sortes ainsi que de "bon mots", de régionalismes et de "tics" individuels fait du romancier Gustave Flaubert quelqu'un qui - de façon originale et créative - sait manipuler le langage tel qu'il se présente "tout fait" dans le *champ sémiotique* : déjà lourd de connotations inhérentes. La force contraignante de ce champ sémiotique, le *pratico-inerte* dans la terminologie de Jean-Paul Sartre, permet à celui-ci de maintenir que pour Flaubert, le langage n'est autre que la bêtise :

Il [Flaubert] ne prend pas ses distances *réelles* envers lui-même et le monde ; en conséquence le langage réapparaît en lui et hors de lui comme une obsédante matérialité. Il ne perd pas, pour autant, son essence qui est de signifier mais les significations restent dans les mots ; il ne renvoie finalement qu'à lui-même. C'est en quelque sorte la *pensée autre* - la matérialité singeant la pensée ou, si l'on préfère, la pensée hantant la matière sans pouvoir en sortir. (...) Le langage, pour Flaubert, n'est autre que la bêtise, en tant que, laissée à elle-même, la matérialité verbale s'organise en semi-extériorité et produit une *pensée-matière* (1966 : 2125).

Pour Sartre, cette conception flaubertienne du langage est à la fois juste et fautive. Nous nous exprimons tous et tout le temps par des lieux communs, car nous nous servons obligatoirement d'un langage ouvré où pratiquement chaque expression est "fabriquée d'avance" et déjà lourdement chargée de connotations. Par conséquent, nous *sommes parlés*, mais en même temps *nous parlons*, puisque " les lieux communs sont des mots, en ce sens que nous les dépassons vers une pensée toujours neuve dans la mesure où nous les utilisons " (*loc. cit.*).

Même si Sartre reconnaît que les mots ne cessent de dévier ou "voler" notre pensée, il conçoit le travail de l'intelligence comme un combat permanent pour dépasser les lieux communs et les plier à l'intention originelle de la pensée. Mais c'est un combat qui a des issues variables ; et pour ne pas l'avoir mené dans toute sa rigueur, Flaubert se trouve sans

cesse en état d'*estrangement* devant les mots. L'explication se trouve selon Sartre dans la "protohistoire" de l'écrivain, dans la petite enfance de Gustave où on l'enfermait dans une passivité qui le rendait incapable de faire un acte d'affirmation :

[Le petit Gustave] a reçu le langage non comme un ensemble structuré d'instruments qu'on assemble ou désassemble pour produire une signification, mais comme un interminable lieu commun (...). Bien sûr que Gustave s'est péniblement changé : il a bien fallu qu'il apprenne à *juger*. Mais trop tard. Il est déjà tout enfoncé dans un monde où la Vérité c'est l'Autre. Quand il jugera, il cessera de *croire* mais sans arriver, pour autant, à créer une réciprocité : l'Autre perdra son autorité, voilà tout. En d'autres termes, il ne croit jamais tout à fait ce qu'il dit, ni ce qu'on lui dit. Mais il ne croit pas davantage le contraire : il est insincère en ce qui le concerne, et sceptique en ce qui concerne son interlocuteur. Faute d'intuition - c'est-à-dire d'un dévoilement pratique - il joue à juger. L'acte judiciaire est, chez lui, partiellement un geste : il ne choisit pas les mots mais, parmi les idées reçues, celles qui conviennent à la situation (*ibid.* : 2123-2124).

A partir de ces assertions générales de Sartre sur le rapport flaubertien au langage⁹, j'aimerais avancer quelques réflexions concernant le rôle du Lecteur Modèle dans le discours romanesque de *Madame Bovary*.

S'il est vrai que le *romancier* Flaubert "joue à juger", que "l'acte judiciaire est, chez lui, partiellement un geste", on devrait pouvoir discerner dans l'œuvre d'art qui dépend d'une telle approche du langage un élément constituant de l'idée de la conscience selon Bakhtine : le manque de synthèse. Je renvoie ici encore à Siclari (2002), qui parle du " déni de la conscience synthétique d'ascendance hégélienne chez Bakhtine "¹⁰. Et s'il est vrai que l'auteur de *Madame Bovary* ne juge guère, que ses jugements apparents, notamment à travers l'ironie narrative, font partie d'un jeu gestuel, nous serons confrontés à une forme plutôt rare d'ironie qu'il faudra définir afin de pouvoir nous prononcer sur le manque éventuel de synthèse.

⁹ Pour étayer ses assertions dans les extraits cités ci-dessus, Sartre donne des exemples tirés de la correspondance de Flaubert et non de ses romans.

¹⁰ Siclari 2002 : 4

Un des éléments stylistiques qui font la modernité du discours flaubertien c'est, on le sait, l'emploi ambigu ou "indécidable" du style indirect libre, un emploi qui exige que le lecteur soit capable d'agir interprétativement, comme l'auteur, lui, a agi générativement, pour parler comme Eco.

J'ai l'impression que pour Flaubert, à l'époque de *Madame Bovary*, le roman n'est surtout pas une forme littéraire où l'on peut vraiment s'exprimer *directement* de façon intelligible. Au contraire, c'est en se servant des paroles de l'Autre, d'un langage qui n'est pas véritablement le sien et qui souvent est banalisé, voire détruit, par les expressions stéréotypes d'idées reçues, que le romancier peut créer une *mimésis* littéraire de son époque.

Cependant, dans un tel cas, il va donc selon Eco falloir, de la part du romancier, prévoir un " Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait ". Et ma question à ce propos sera la suivante : Flaubert, pouvait-il vraiment *penser* ce qu'il voulait que son lecteur modèle comprenne ? Car, pour exprimer ce qu'il ne pouvait dire directement (ou plutôt, ce qui ne peut se dire directement), Flaubert devait s'exprimer sur un langage par un autre langage qui serait celui qui se trouverait "au-dessus" du premier. Pour contester le langage de la "bêtise" il faut s'en servir d'une façon qui le dépasse.

Quand ce dépassement a lieu dans une grande œuvre d'art comme *Madame Bovary*, la contestation crée une dimension polyphonique qui récusera toute synthèse ou idéologie totalisante : on aura affaire à un véritable *dialogisme* à la Bakhtine. Écoutons ce que dit Maurice Blanchot à propos d'un tel "double" - ou "multiple" - langage :

Le problème dégagé par Flaubert est évidemment la question de l'Autre de la parole. (...) l'Autre de tout dire n'est jamais que l'Autre d'un certain dire ou bien le *mouvement infini* par lequel, toujours prêt à se déployer dans l'existence multiple de séries simultanées, un mode d'expression se conteste, s'exalte, se récuse ou s'efface en quelque autre¹¹.

¹¹ 1969 : 494-495

*

Je pense que l'emploi flaubertien du style indirect libre dans *Madame Bovary* pourrait faire partie d'une stratégie stylistique - consciente ou non - d'attribution indécidable ou ambiguë des formules utilisées pour traiter "la question de l'*Autre* de la parole". Quand, dans le discours rapporté des personnages de ce roman, un mode d'expression se conteste en quelque autre, nous aurons l'effet d'un discours sur le discours,¹² que ce discours dernier soit ironique ou empathique. Le plus souvent dans ce roman, nous le savons bien, l'effet est ironique, mais notamment en ce qui concerne le discours rapporté de la protagoniste, d'Emma Bovary, il y a, selon moi, un effet d'empathie que je commenterai plus loin, et qui dépend dans une large mesure de ce qu'on pourrait appeler, en se référant à Eco (1985 : 78), *coopération textuelle*. Par ce terme, il ne faudra point entendre l'actualisation des intentions du sujet empirique de l'énonciation, donc de l'auteur empirique, mais les intentions virtuellement contenues par l'énoncé, donc les intentions de *l'auteur implicite* ou ce qu'Eco plus tard appellera *intentio operis*¹³.

Précisons encore : Les intentions virtuellement contenues par l'énoncé ne sont pas, en principe, des intentions consciemment reconnues par le sujet empirique de l'énonciation. Pour que ces intentions soient réalisées ou pour qu'elles *soient*, tout court, il faut une coopération au niveau textuel entre les deux instances "virtuellement" textuelles, qu'Eco appelle Auteur Modèle et Lecteur Modèle.

Selon Eco, le lecteur peut très bien attribuer à son auteur modèle des intentions qui sont complètement indépendantes des intentions de l'auteur empirique. Il s'agit d'une coopération dialectique " entre deux stratégies discursives et non pas entre deux sujets individuels " (*loc. cit.*). Eco précise d'ailleurs que " la notion d'interprétation entraîne toujours une dialectique

¹² Cp. Bakhtine 1977 : 161 : «Le discours rapporté, c'est le discours dans le discours, l'énonciation dans l'énonciation, mais c'est en même temps, un discours sur le discours, une énonciation sur l'énonciation.»

¹³ Voir Eco 1992 : 29-32

entre la stratégie de l'auteur et la réponse du Lecteur Modèle " (*Ibid* : 73).

*

Regardons maintenant quelques exemples, tirés de *Madame Bovary*, du style indirect libre, d'abord quelques exemples apparemment sans ambiguïté, pour ensuite passer à l'analyse de quelques passages plus ambigus. Tout d'abord, je propose un petit passage, emprunté à la troisième partie du roman (III,6), qui évoque un moment de forte panique pour Emma, puisqu'elle n'arrive pas à trouver l'argent nécessaire pour rembourser ses dettes et éviter le scandale de la saisie de la maison :

Que faire ?... C'était dans vingt-quatre heures ; demain! (373).

Ici il n'y a que le verbe *être* qui soit modifié par rapport au style direct. L'emploi du déictique "demain" (au lieu de "le lendemain") confirme que la perspective est celle du personnage : on a l'impression que les pensées paniquées d'Emma sont rendues telles quelles, sauf en ce qui concerne le temps verbal dans la deuxième phrase. Par contre la petite phrase interrogative est un exemple qui pourrait être identique au style direct : " Que faire ? " égale "Que vais-je faire ? " Toute la citation me paraît sans véritable distance ironique de la part du narrateur : vu le contexte immédiat, on comprend tout à fait la panique d'Emma, et on est sensible à sa détresse.

Prenons un autre exemple de la même catégorie. La scène est le bal de la Vaubyessard (I,8) ; Emma vient de danser avec le vicomte, et maintenant elle le regarde danser avec une des dames les plus élégantes du bal.

Elle savait valser, celle-là! (87)

Dans cette citation, comme dans la précédente, il n'y a que le verbe qui soit modifié par rapport au style direct (imparfait au lieu de présent), et le style de la phrase est nettement orale. Cette fois aussi, le lecteur est en principe sensible à la situation d'Emma : notre protagoniste est une novice dans ce

monde "merveilleux" de la noblesse, et on comprend facilement pourquoi elle fait une telle réflexion envieuse. A mon avis, Emma n'est exposée à aucune ironie importante ni dans cet exemple, ni dans le précédent. Le contexte considéré, je dirai que, dans les deux cas, les pensées d'Emma sont rendues de façon passablement neutre, voir avec une certaine empathie ; on peut parler, avec Bakhtine, d'une "voix à part entière"¹⁴ ou d'un personnage romanesque traité en *sujet* plutôt qu'en *objet* par l'auteur.

Dans les exemples qui suivront, la situation est moins claire. Regardons d'abord un exemple de la deuxième partie du roman (II,5), où j'ai mis l'énoncé au style indirect libre en caractères gras :

Elle retira Berthe de nourrice. Félicité l'amenait quand il venait des visites, et Mme Bovary la déshabillait afin de faire voir ses membres. Elle déclarait adorer les enfants; **c'était sa consolation, sa joie, sa folie**, et elle accompagnait ses caresses d'expansions lyriques, qui, à d'autres qu'à des Yonvillais, eussent rappelé la Sachette de *Notre-Dame de Paris*. (151)

Il n'y a pas que le contexte immédiat qui soit ironique, avec le commentaire on ne peut plus clair concernant le niveau de culture et d'intelligence des Yonvillais (la référence à la Sachette du roman de Victor Hugo), mais il y a aussi, implicite dans le même commentaire du narrateur, une ironie qui concerne directement la sincérité des expansions lyriques d'Emma. Cependant, il y a surtout un contexte plus grand, le contexte global du roman, qui est celui du comportement d'Emma vis-à-vis de sa fille dans tout ce qui précède dans ce roman. Donc, quand Emma dit - si l'on met sa déclaration au discours direct - : «Les enfants, c'est ma consolation, ma joie, ma folie,» sa déclaration sonne faux et creux.

Dans ce passage, Emma est clairement traitée en *objet* par une instance narrative qui prend ses distances par rapport à elle ; on sent la présence d'une voix *prépondérante* qui *juge l'autre*¹⁵. Eu égard à l'*inégalité*

¹⁴ 1970 :32

¹⁵ Cf. Oswald Ducrot commentant la polyphonie bakhtinienne : " Pour Bakhtine, il y a toute une catégorie de textes littéraires, pour lesquelles il faut reconnaître que plusieurs voix parlent simultanément, sans que l'une d'elles soit prépondérante et juge les autres " (1984 : 17).

des voix présentes - ou senties - dans l'énoncé (une voix prépondérante qui juge l'autre), le passage est à caractériser de *monologique* dans la terminologie bakhtinienne, bien qu'il invite, de manière dialogique, à une collaboration textuelle de la part du lecteur.

Passons maintenant à un exemple où l'ambiguïté narratologique est particulièrement intéressante. Comme on le sait, un des critères du style indirect libre en français est le transfert de verbes au présent en *imparfait*, - et non pas en passé simple, ce qui indiquerait une expérience non vécue mais *racontée par un narrateur*¹⁶.

Que dire cependant d'une phrase telle que la suivante (I,8) ?

La journée fut longue, le lendemain !

L'emploi du passé simple et du non-déictique nous montrent de façon apparemment indiscutable qu'il ne s'agit pas de style indirect libre ; pourtant le point d'exclamation et le contexte immédiat rendent à cette phrase une allure émotive et subjective qui me fait hésiter. Regardons la citation dans son contexte :¹⁷

Emma, saisissant le porte-cigares, le jeta vivement au fond de l'armoire.
La journée fut longue, le lendemain ! Elle se promena dans son jardinet, passant et revenant par les mêmes allées, s'arrêtant devant les plates-bandes, devant l'espalier, devant le curé de plâtre, considérant avec ébahissement toutes ces choses d'autrefois qu'elle connaissait si bien.
Comme le bal déjà lui semblait loin! Qui donc écartait, à tant de distance, le matin d'avant-hier et le soir d'aujourd'hui ? *Son voyage à la Vaubyessard avait fait un trou dans sa vie, à la manière de ces grandes crevasses*

¹⁶ Cf. la distinction *discours/histoire* chez Benveniste (1966).

¹⁷ Dans cette citation et dans la suivante, j'ai mis en caractères gras les énoncés que je qualifierais de style indirect libre, en caractères soulignés ceux qui selon moi sont plus litigieux à ce propos.

qu'un orage, en une seule nuit, creuse quelquefois dans les montagnes. (90)

L'imparfait employé dans la dernière partie de la citation¹⁸ (à partir de "Comme le bal...") nous permet de classer toute cette partie comme du style indirect libre ; pourtant l'élaboration de la métaphore du "trou" dans la dernière phrase, nous laisse sentir la présence d'un narrateur qui *parle*, qui formule ce qui est senti au travers de la perspective d'Emma. Par sa forme orale et son signe de ponctuation (le point d'exclamation), lequel fournit à "comme" et "déjà" une valeur particulièrement émotionnelle, la première phrase, par contre, semble bien être "formulée" (ou "pensée") par le protagoniste dans sa forme directe : "Comme le bal déjà me semble loin!". Quant à la deuxième phrase, les déictiques ne permettent aucun doute : il s'agit clairement du style indirect libre.

La première partie de la citation, par contre, se caractérise par la narration, entre autres au travers de l'emploi du passé simple. Pourtant la toute première phrase, avant l'aliéna, diffère des suivantes. Malgré toute l'émotion qu'elle contient : la déception profonde qu'Emma ressent devant ce mari incapable même de fumer un cigare proprement, doublée du souvenir frustré du bal évoqué par le porte-cigares ; dans cette première phrase la *perspective* ainsi que la *voix* sont celles du narrateur. Dans les phrases suivantes (jusqu'à "Comme le bal..."), la perspective est en partie celle d'Emma. La longueur interminable de la journée, l'ébahissement devant "toutes ces choses d'autrefois", sont ressentis par elle, et afin que le narrateur puisse nous les transmettre, il a fallu qu'il se procure un fort degré de "vision avec". Mais bien qu'on partage la perspective du personnage, on entend surtout la voix du narrateur, grâce au passé simple et au non-déictique temporel dans la première phrase après l'alinéa, et grâce à la partie descriptive du début de la deuxième. Ensuite, à partir de

¹⁸ Sauf dans "creuse", qui vu le contexte représente une forme de présent atemporal qui normalement ne se transforme pas en imparfait au style indirect libre.

"Comme le bal...", on passe presque entièrement du côté du personnage,¹⁹ et on entend sa voix au travers des formules en style indirect libre, mêlée à celle du narrateur à des degrés divers.

Il y a donc, à travers toute cette citation, une "contagion stylistique"²⁰, c'est-à-dire que les paroles du narrateur *hétérodiégétique* sont parfois impossibles à distinguer de celles du personnage romanesque, trait stylistique caractéristique de plusieurs passages de ce roman²¹.

Cependant, ce qui est particulièrement intéressant à noter dans l'analyse que l'on vient de terminer, c'est que cette "irresponsabilité" stylistique ne se limite guère au style indirect libre, même si la présence de la voix du narrateur ne peut jamais s'effacer dans l'emploi du passé simple et des non-déictiques au même degré qu'elle le peut dans les déictiques et les temps grammaticaux employés au style indirect libre (ou à un degré encore plus haut dans le style *direct* libre.) Selon moi, on entend deux voix inextricablement mêlées, à des degrés variés, au travers de tout le passage de ce dernier exemple.

Regardons encore une citation (I,9) où le problème d'enchevêtrement des deux voix se pose de nouveau, notamment dans la dernière partie de la citation :

Elle confondait, dans son désir, les sensualités du luxe avec les joies du cœur, l'élégance des habitudes et les délicatesses du sentiment. **Ne fallait-il pas à l'amour, comme aux plantes indiennes, des terrains préparés, une température particulière ?** *Les soupirs au clair de lune, les longues étreintes, les larmes qui coulent sur les mains qu'on abandonne, toutes les fièvres de la chair et les langueurs de la tendresse ne se séparaient donc pas du balcon des grands châteaux qui sont pleins de loisirs, d'un boudoir à stores de soie avec un tapis bien épais, des jardinières remplies, un lit monté sur*

¹⁹ On y passe en effet graduellement, grâce au développement, dans la phrase précédente, d'un mouvement "physique" (se promena, passant et revenant, s'arrêtant) à un mouvement "psychique" (considérant avec ébahissement).

²⁰ Cp. "stylistic contagion" chez Cohn 1978 : 33. Chez Møller Kristensen 1955 : 44 ff., un phénomène analogue est nommé "récit pseudoobjectif" (*pseudoobjektiv beretning*). Les deux critiques se réfèrent à Leo Spitzer, entre autres à son terme de *pseudoobjektive Motivierung*.

²¹ Voir Holm 1999 à ce propos.

une estrade, ni du scintillement des pierres précieuses et des aiguillettes de la livrée. (93-94)

La citation commence par une phrase qui ne laisse point de doute : la perspective aussi bien que la voix sont celles du narrateur qui commente l'état d'âme d'Emma. Ensuite on entre dans la perspective de celle-ci, par un énoncé qui correspond aux critères du style indirect libre, et qui nous laisse entendre clairement la voix du personnage à côté de celle du narrateur. Une telle question aurait très bien pu être formulée telle quelle par quelqu'un comme Emma ; il n'y a que l'imparfait du verbe qui porte la trace d'une autre voix, d'une "mise-en-récit" par le narrateur.

Quant au reste de la partie soulignée de la citation, la situation est plus confuse. Qui voit et qui parle ? L'emploi de l'imparfait ("séparaient")²² et le "fameux" *donc*²³ favorisent l'interprétation de l'énoncé comme un exemple de l'indirect libre, c'est-à-dire d'une réflexion d'Emma formulée telle quelle par elle. Pourtant l'absence d'un point d'exclamation à la fin et le style peu oral de l'énoncé vont dans le sens contraire : le narrateur, n'est-il pas en train d'exposer ironiquement le manque de profondeur (ou la mauvaise orientation) caractérisant la compréhension de l'amour d'Emma ? A quelle sorte de coopération textuelle l'auteur fait-il appel dans ce passage ? Qu'on me comprenne : je suis en train de me poser des questions sur les intentions de "mon" auteur modèle ; je me demande quelle stratégie textuelle celui-ci avance pour réaliser son désir de commutation avec son lecteur modèle.

En d'autres mots : je pose des questions sur la stratégie discursive générative susceptible de déclencher "ma" stratégie discursive interprétative. Serait-elle une stratégie dialectique qui dépasserait sa thèse et son antithèse, sans arriver à aucune synthèse, donc une stratégie bakhtinienne ? ou serait-elle plutôt une stratégie qui prévoit "un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui,

²² Les formes verbales "coulent, abandonne, sont" appartiennent toutes à la même classe de présent atemporel que la forme "creuse" dans la citation ci-dessus de la page 90 de *Madame Bovary*.

²³ Voir Nølke & Olsen 1999

l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement " ²⁴; donc une stratégie à la Eco, notamment le Eco de *Lector in fabula* ?

Dans le dernier exemple cité du roman flaubertien, il y a, à plusieurs niveaux, un *dialogisme* dans le sens bakhtinien du terme. Soulignons à ce propos notamment la référence intertextuelle ou *dialogique* ²⁵ à un autre univers, celui des lectures romantiques d'Emma, celui où la conception qu'Emma a de l'amour s'est fondée. En même temps il y a un appel à la coopération textuelle d'un lecteur, modèle ou autre, qui puisse interpréter le passage dans son contexte global, celui de l'énoncé second ou complexe constitué par le roman selon Bakhtine. ²⁶

Dans ce passage, comme dans beaucoup d'autres, Emma est *victime*, non pas seulement de l'ironie narrative exprimée à travers la voix du narrateur qui parfois, à des degrés divers, se mélange à la sienne, mais elle nous est présentée comme victime d'une formation, une "éducation sentimentale" qui conditionne ses réflexions et forme, en grande partie, ses valeurs, et qui s'exprime de manière polyphonique à travers la référence aux discours divers, par le biais des poncifs, romantiques et autres, qui caractérisent ce roman flaubertien. Le *dialogisme* entre le passé et le présent d'Emma s'étend plus loin dans le roman de plus en plus en un *dialogisme* entre Emma et son entourage immédiat, entourage qui se distingue par le manque éclatant de compréhension des vrais problèmes existentiels auxquels Emma est confrontée.

²⁴ Eco 1985 : 69 (voir notre note 3)

²⁵ Le terme d'*intertextualité* est à l'origine une ' traduction' de Julia Kristeva (1967) de certains usages chez Bakhtine du terme de 'dialogisme'.

²⁶ Cf. Bakhtine 1984 : 267 : " Le roman dans son tout est un énoncé au même titre que la réplique du dialogue quotidien ou la lettre personnelle (ce sont des phénomènes de même nature), ce qui différencie le roman, c'est d'être un énoncé second (complexe). "

*

Dans l'avant-dernière exemple (celui de la page 90 du roman), cette dimension polyphonique du texte romanesque nous permet de voir Emma comme autre chose qu'un objet d'ironie ; elle est, avant tout, un sujet en train de se faire, un protagoniste de roman qui n'a pas encore pris le "poids" nécessaire pour paraître comme une "voix à part entière",²⁷ mais qui pourra très bien le faire le temps venu, quand le lecteur - pour revenir à la citation bakhtinienne transmise par Siclari (2002)²⁸ - "se retrouve à l'extérieur, dans le temps, dans l'espace, dans la culture par rapport à ce qu'il veut comprendre de façon créatrice".

Voilà un trait important - trop souvent négligé²⁹ - de ce roman : l'histoire d'Emma fait partie d'une histoire beaucoup plus large, contenue dans le sous-titre de l'ouvrage, *Mœurs de province*. Le rapport dialectique entre Emma et "les autres" y joue un rôle constitutif semblable à celui que pourra jouer le rapport entre l'auteur modèle, "prisonnier de son époque", et le lecteur modèle, revu dans une perspective bakhtinienne, c'est-à-dire capable de dévoiler les profondeurs d'un sens, par le biais du dialogue avec *l'autre* sens qui est celui d'autrui, de l'Autre, dans l'espace et le temps.

²⁷ Bakhtine 1970 : 32

²⁸ Voir notre note 2

²⁹ Prenons, à titre d'exemple, le film *Madame Bovary*, réalisé en 1974 (pour la télévision) par Pierre Cardinal, où la première des trois parties du roman n'est aucunement évoquée, comme ne l'est pas non plus la conclusion du roman (tout ce qui se passe après la mort d'Emma). Voir en outre Holm 2002, où je traite plus longuement les implications du sous-titre du roman.

Bibliographie :

- Bakhtine, M. (1970) : *La poétique de Dostoïevski*. Editions du Seuil, Paris.
- Bakhtine, M. (1977) : *Le marxisme et la philosophie du langage*. Editions de Minuit, Paris
- Bakhtine, M. (1979) : " Les genres du discours ". *Esthétique de la création verbale*. Gallimard, Paris.
- Benveniste, E. (1966) : *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard, Paris
- Blanchot, M. (1969) : *L'Entretien infini*. Gallimard, Paris
- Børtnes, J. (2002) : " The Trinity of Polyphony ". Ce volume.
- Cohn, D. C. (1978) : *Transparent Minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton University Press, Princeton N.
- Ducrot, O. (1984) : *Le dire et le dit*. Editions de Minuit, Paris
- Eco, U. (1985) : *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Grasset, Paris
- Eco, U. (1992) : *Les limites de l'interprétation*. Grasset, Paris
- Flaubert, G. 1(972) : *Madame Bovary. Moeurs de province*. " Folio classique ", Gallimard, Paris.
- Holm, H.V. (1999) : " Monologue intérieur ou style direct libre ? Approche axiologique d'un exemple de *Madame Bovary* ". Nystedt, J. (éd.). *Actes du XIVe Congrès des Romanistes scandinaves, Stockholm 10-15 août 1999*. (CD-ROM). Almqvist et Wiksell. Stockholm
- Holm, H.V. (2002) : " La stratégie textuelle de *Madame Bovary* ". Fløttum & Holm (éds.) *Tribune 13*. Université de Bergen
- Jauss, H.R. (1978) : *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard, Paris
- Kristeva, J. (1967) : " Le mot, le dialogue et le roman ". *Critique* 239
- Møller Kristensen, S. (1955) : *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900*. Gyldendal, Copenhague
- Nølke, H. & Olsen, M. (1999) : " *Donc pour conclure. Polyphonie et style indirect libre: analyses littéraire et linguistique* ". Nystedt, J. (éd.). *Actes du XIVe Congrès des Romanistes scandinaves, Stockholm 10-15 août 1999*. (CD-ROM). Almqvist et Wiksell. Stockholm

- Siclari, A. D. (2002) : " Conscience et personne dans la réflexion du dernier Bakhtine ". Olsen, M. (éd). *Polyphonie - linguistique et littéraire 4*. Samfundslitteratur Roskilde, Université de Roskilde.
- Sartre, J.-P. (1940) : *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Gallimard, Paris
- Sartre, J.-P. (1966) : " La conscience de classe chez Flaubert ". *Les Temps modernes* 240-241

