

Recherches en Langue et Littérature Françaises

Revue de la Faculté des Lettres

Année 11, N0 19, Printemps-Été 2017

**Stylisation discursive de la voix *autre* dans *Madame Bovary* : préoccupation de Flaubert pour faire une œuvre sur rien\***

**Mohammad Mohammadi Aghdach\*\***

Maître assistant, Université de Tabriz

**Résumé**

La notion linguistique-littéraire de *style* et *voix autre* dans le genre romanesque renvoie, après la théorie de *modalité énonciative* (structure *dictum-modus*), proposée par le linguiste genevois Charles Bally (1932), en principe à la terminologie du linguiste et philosophe du langage littéraire Mikhaïl Bakhtine, pour sa fameuse thèse du *dialogisme* littéraire qui, une fois parue, a aussitôt remis en cause l'unicité du locuteur-sujet parlant. Selon cette réflexion, l'auteur, en l'occurrence Flaubert, n'est plus seule conscience narrative à faire son récit ; mais il y a là un autre être de discours (plus souvent le personnage principal) dont la voix, ou le point de vue se fait entendre tout à côté de celle du locuteur-narrateur. *Madame Bovary* est l'ouvrage qui occupe une place bien remarquable dans le développement du genre romanesque à partir de la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, sachant que Flaubert a su introduire, par cette œuvre, la linguistique dans la littérature.

Pour Flaubert, rien n'est plus soucieux que l'excellente mise en scène de la parole, ou la pensée de son personnage qui ne cesse de focaliser la perspective narrative. L'objectif de cet article est, tout en évoquant la théorie du *dialogisme* bakhtinien dont l'objet principal n'est que l'homme et son style dans le langage romanesque, d'approcher en gros la notion de la *subjectivité langagière* dans *Madame Bovary* à travers les outils linguistiques les plus remarquables tels : le procédé stylistique du discours indirect libre rapporté-DILR, l'autorité polyphonique, la parole doxique, les italiques, les questions rhétoriques, le passé simple subjectif, *etc.* qui tous trahissent l'hétérogénéité énonciative du discours romanesque flaubertien.

**Mots - clés :** *Madame Bovary*, dialogisme, analyse du discours, discours rapporté, autrui, point de vue.

\***Date de réception:** 2016/09/25

**Date d'approbation:** 2017/07/10

\*\***E-mail :** mohammadiaghdach@yahoo.fr

## Introduction

L'originalité stylistique de l'œuvre de G. Flaubert, en particulier *Madame Bovary* (désormais *M. B.*), réside dans le principe que l'auteur a su bien excellemment styliser la parole, ou la voix de l'*autre* (plus souvent celle du personnage) dans la fiction narrative. Il est ici question, ce qui est du nouveau chez ce prosateur réaliste évolutionnaire, d'intégrer l'homme et son langage - son style - dans l'univers du discours romanesque. La perfection du 'style', très chère pour Flaubert, « [est] à lui seul une manière absolue de voir les choses » (*Correspondances*, à Louise Colet, le 16 janvier 1852). Rejetant le concept de tradition de l'artiste inspiré, « méfions-nous de cette espèce d'échauffement qu'on appelle l'inspiration (à Louise Colet, le 17 fév. 1853) », Flaubert cherche un travail d'élaboration conscient et réfléchi. Dans une lettre à Louise Colet, l'auteur de *M. B.* écrit « ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait par lui-même par la force interne de son style [...] un livre qui n'aurait presque pas de sujet [...] (à Louise Colet, le 16 janvier 1852) ». Dans la poétique de ce prosateur du 'silence', on le considère sans doute, aucun mot n'est laissé partir au hasard, rien ne va de soi ; pour lui une bonne phrase est comme un vers où on ne peut rien changer. Or, pour l'Ermite de Croisset, c'est cet épineux souci de la subjectivisation du récit et donc la mise en scène délicate de la parole (intérieure) *autre* qui importe et qui lui vaut des efforts acharnés et assidus de cinq années de travail de « gueuloir »<sup>1</sup>. C'est le mot qui caractérise bien excellemment cette œuvre devenue depuis sa naissance, avec *A la Recherche*, le terrain préféré de recherches stylistico-linguistiques pour les analystes de discours.

En effet, la stylisation du discours romanesque, c'est-à-dire orchestration de plusieurs langages, de plusieurs voix en un langage unique laisse dire les aventures du 'discours rapporté ou représenté (abrégé en DR)', particulièrement le cas de discours ou style indirect libre (abrégé en DIL) dans le récit d'un narrateur hétérodiégétique qui se retire plus souvent du récit pour laisser s'exprimer un autre centre de perspective indépendant qui en opacifie le discours de l'auteur. Il s'agit bien sûr, dans l'approche narratologique de G.

Genette pour sa thèse de *focalisation interne* (1972, pp. 206-227), de la voix du personnage ‘focalisateur’<sup>2</sup>. Ceci parle, et ça depuis tout le début des années soixante-dix en France, par la traduction de travaux *dialogiques* du philosophe et théoricien du dialogue M. Bakhtine (1970, 1975, 1977 et 1984), d’un phénomène dans le genre romanesque : il est question de ‘l’hétérogénéité énonciative’ de discours littéraires. Ce par quoi on entendrait *l’intersubjectivité* de tout acte de discours (Bakhtine, 1977, p. 74) et d’où le sens implicite et l’opacité de la parole du locuteur-narrateur qui ne parle pas seul dans son récit.

Dans l’espace de cet article, nous essaierons d’approcher à travers la notion linguistico-littéraire de la ‘stylisation de voix *autre(s)*’ dans *M. B.*, entre autres, certaines indices principales du discours rapporté-DR telles : discours indirect libre rapporté-DILR ; connecteur contre-argumentatif *mais* ; parole doxique ; argumentation par autorité ; les italiques<sup>3</sup> ; questions rhétoriques et le passé simple subjectif.

### **I. De la modalité énonciative de Bally au dialogisme de Bakhtine**

On ne parle pas seul dans son discours, mais on (l’auteur) dialogue, à travers un discours intériorisé, à son personnage, au lecteur, enfin à un « Tu » objectif ou subjectif avec qui l’auteur constitue un couple dialogique. La problématique de la voix *autre* dans le roman ouvre automatiquement la voie à la question de *modalisation*, de la subjectivité dans le discours-récit du narrateur. La thèse de la modalité énonciative est établie et débattue pour la première fois dans la stylistique traditionnelle, par le linguiste-stylisticien genevois Charles Bally<sup>4</sup>. Ce dernier était de l’avis selon lequel « les mots de la langue ne sont jamais neutres » ([1932]1965), mais ils parlent au-delà de leur expression linguistique, et tout énoncé tient sa genèse ailleurs. La particularité de la linguistique stylistique de Bally est de chercher dans le discours du narrateur la trace d’un sujet *modal* (*Ibid.*). Dans ce jeu de subjectivisation du discours, la notion de modalité est composée de deux autres notions primordiales *dictum* et *modus* (Bally, *Ibid.*, p. 31-36). Or, la modalité énonciative<sup>5</sup> signifie « l’opération psychique (aux dires d’André

Meunier, 1974, p. 9)», ou la réaction modale (le *modus*) du sujet parlant à l'égard du contenu propositionnel de son énoncé qu'on appelle le *dictum*. Si on prend en considération l'exemple suivant où il s'agit de la venue d'un dénommé Jacques :

(1) : **A-**. « Jacques est venu ». (Le *dictum*)

**B-**. « Je regrette qu'il [Jacques] soit venu ». (Le *modus*) // [Nous soulignons.]

Ainsi que nous constatons, dans l'énoncé **B**, qui est produit à l'immédiat et en **réplique-réaction** à la phrase-énoncé de l'interlocuteur **A**, le locuteur tout en conservant la trace de la voix « la venue de Jacques » de l'énonciateur de son énoncé actuel exprime par là son propre point de vue et ainsi *modalise*-t-il (par son « regret ») énonciativement un l'énoncé de l'autrui, pour en reconstruire le sens. En ce sens, l'arrivée de Jacques est vue pour une certaine raison ou d'une autre, au regard de **B**, comme un acte 'désagréable', si l'on peut dire. Tel qu'on le constate, dans cet acte de modalisation sous (1), le mot de la personne **B** est exactement un « énoncé sur l'autre énoncé [celui de la personne **A**] ». C'est, autrement dit, le regard et l'attitude du locuteur à l'égard du contenu de son énoncé.

Voici les propos de Bally qualifiant la modalité énonciative, expliquant que si le but d'un acte de communication est de représenter une pensée, une voix autre, mais la modalité est « la forme linguistique d'un jugement intellectuel, d'un jugement affectif ou d'une volonté qu'un sujet pensant énonce à propos d'une perception ou d'une représentation de son esprit » (Bally, 1942, p. 3). Suivant le mot de Bally, on parle toujours pour communiquer un sentiment, un jugement de valeur sur le mot d'autrui qui vient s'intégrer dans la parole du locuteur. C'est bien là le sens de subjectivité langagière : « [tout objet-mot] parle déjà ailleurs », pour reprendre le mot-clé de Jacqueline Authier-Revuz (1984a & 1995a) qui s'est fort inspirée, pour élaboration de sa théorie d'*hétérogénéité énonciative* de réflexions métalinguistiques de Bakhtine (1975 & 1984).

Mais Bakhtine lui-même, empruntant le thème de la *stylistique linguistique* à Bally qui s'intéressait aux faits de langue, va plus loin et édifie, se concentrant plutôt sur les discours littéraires, la stylistique moderne. C'est la *linguistique de la parole*, connue plutôt sous le nom de *dialogisme littéraire* qui trouve ses origines dans la *poétique de Dostoïevski*, où le théoricien du langage littéraire qualifie le texte du romancier russe d'excellente singularité polyphonique<sup>6</sup>.

Ce que Bakhtine remarquait chez Bally c'est le fait que le langage n'est pas neutre et que le discours de l'auteur-narrateur n'est non seulement vierge, mais constitué par tous les autres discours déjà vécus et suscités pendant sa production. Selon lui, le seul discours 'neutre et vierge' appartient à l'Adam solitaire et mythique qui a :

« abord[é] avec sa première parole [sans aucune trace d'énoncés antérieurs] un monde pas encore mis en question, vierge, seul Adam le solitaire pouvait éviter totalement cette orientation dialogique sur l'objet avec la parole d'autrui » (1975, p. 102).

Mais au-delà de toute conception du discours littéraire, comme excellent domaine de travail de Bakhtine, la théorie de *polyphonie littéraire* de Bakhtine est, dans une perspective plus vaste, une polémique entre l'auteur et son personnage. C'est un dialogue bien large avec tout discours déjà vécu et préexistant. Donc, l'objectif principal de la théorie *métalangagière* de Bakhtine (1970, pp. 253-254) est, pour le locuteur-narrateur, de se faire entendre et comprendre au milieu du « déjà dit » d'autres discours. C'est, en ce sens, la genèse d'un langage « déjà saturé » (Authier-Revuz, 1984a, p. 100). Or, la parole du locuteur (l'auteur au sens plus large du terme) n'est pas un monologue clos et achevé, mais un vaste dialogue, une interaction avec un tas de voix où plusieurs consciences (mais toujours équipollentes) s'affrontent et se superposent. Ce qui est bien remarquable dans ce jeu discursif, c'est que la voix de l'auteur est seulement une conscience entre bien d'autres et rien que ça :

«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 (Bakhtine, 1975, p. 102).»

Les mots de Bakhtine laisse dire que l'*autrui* étant toujours présent, d'une manière explicite ou implicite dans le discours, contribue à la formation de notre personnalité humaine. Là, il s'agit d'une interaction verbale au sens propre du terme, une rencontre-confrontation entre plusieurs visions du monde, les voix de personnage(s) et celle du locuteur-narrateur grouillant dans le discours narratif. Cela revient à dire que la nature de la vie même est en ce sens dialogique et que le vrai sens que veut communiquer l'auteur, à son lecteur, à travers son texte, est produit de ce dialogue qui est « une partie d'un tout social (T. Todorov, 1981, p. 51) ». Ce dernier précise que la personnalité que se fait tout homme dans la classe sociale n'est possible sans la présence d'autrui qui est considérée comme un « besoin esthétique absolu » (*Ibid.*, p. 147). Bakhtine affirme que le texte littéraire (genre romanesque) est le lieu préféré et privilégié d'études dialogiques, car c'est dans le roman que « le langage humain trouve son utilisation optimale (Bakhtine, *Op. cit.*, p. 156) ». Le théoricien du *dialogisme*, travaillant sur l'œuvre de Dostoïevski (1970) s'est concentré davantage, entre différentes formes du DR, sur les fragments du texte de l'auteur où le DIL, faisant glisser la voix (ou point de vue, abrégé en PDV) *autre* dans le récit-discours du narrateur, représente la voix, mais plutôt la pensée du personnage<sup>7</sup>.

## **II. Représenter la parole aussi bien que la pensée (du personnage) par le DIL**

Tout au long de ses recherches, le DIL retient toute l'attention de Bakhtine, c'est puisqu'il y voit une «tendance [linguistique] complètement *nouvelle*, positive, dans l'appréhension active de l'énonciation d'autrui, d'une orientation *particulière*, de l'interaction du discours narratif et du discours rapporté » (Bakhtine, 1977, p. 195). Ce procédé stylistico-discursif, émergeant surtout

d'investigations dialogiques de Bakhtine, est devenu objet de pensée des analystes de discours<sup>8</sup>, lesquels travaillent sur une théorie linguistique d'analyse de la «production du sens dans le discours». Si on voudrait évoquer un peu les marques typographiques du DILR, on peut dire que ce n'est ni un discours direct rapporté-DDR, ni un discours indirect rapporté-DIR ; mais c'est une forme (complexe mais souple) intermédiaire entre ces deux-là. Il perd le tiret, les deux points, les guillemets, les déictiques de personnes et l'introducteur qui sont marques linguistiques du DDR. Mais les déictiques de temps peuvent être ou ne pas être maintenus, cependant ils sont souvent transformés et les jeux spatiaux en restent intacts. Dans le DIL, deux ou plusieurs personnes parlent à la fois, c'est souvent l'auteur-narrateur qui « parle avec les mots de l'autre [le personnage focalisateur] » (Authier-Revuz, 1978b, p. 82). Suivant le dialogisme littéraire de Bakhtine, nous allons voir comment le DIL est, dans *M. B.*, le lieu privilégié pour les discours romantico-romanesques de l'héroïne. Dans le passage suivant Emma raconte son séjour et ses lectures romantiques au couvent qui sont l'origine de *bovarysme* :

(2). «Il y avait au couvent une vieille fille qui venait tous les mois, pendant huit jours, travailler à la lingerie. [...] Elle savait par cœur les chansons galantes du siècle passé, qu'elle chantait à **demi-voix**, tout en poussant son aiguille. Elle contait des histoires, **vous apprenait des nouvelles, faisait en ville vos commissions, et prêtait aux grandes, en cachette, quelque roman qu'elle avait toujours dans les poches de son tablier, et dont la bonne demoiselle elle-même avalait de longs chapitres, dans les intervalles de sa besogne. Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au claire de lune, rossignols dans les bosquets.** [...] Pendant six mois, à quinze ans, Emma se grassa donc les mains à cette poussière des vieux cabinets de lecture. Avec Walter Scott, plus tard, elle s'éprit de choses historiques, rêva bahuts, salle des gardes et ménestrels. [...] »

(M. B. [1857] 2006, p. 66-67, pour les éditions de Pocket). // [Nous soulignons.]

Ici, on remarquera que la constitution de cet *autre-monde* d'Emma est montrée par les segments (soulignés) composés au DIL. Evidemment, par l'extrait textuel ci-contre nous sommes, grâce à l'imparfait discursif<sup>9</sup> qui s'impose, en pleine subjectivité d'un locuteur-narrateur réticent ; les fragments soulignés sont en DIL rapporté. L'auteur constitue son récit du point de vue de l'héroïne-Emma. Quand il s'agit d'un PDV *autre* superposé sur la parole du locuteur, on est témoin d'une *focalisation interne*, au sens genettien du terme (1972, p. 206). Dans le cas du passage actuel, il est question d'une « vision » du monde avec ; le narrateur voit le monde à travers les yeux d'Emma focalisatrice. Là, la prise de parole du personnage, par l'intermédiaire du fameux DIL, c'est le signe d'*amenuisement* du récit du narrateur en faveur de 'grossissement du discours'. Dans la citation sous (2), si le discours de l'auteur débute par un « il y avait » mi descriptif mi discursif, ça donne peu après à un imparfait pleinement énonciatif du DIL dont les marques principales sont ici : l'adverbial à *demi-voix* (terme sentimental) ; pronom personnel *vous* ; le possessif *vos* ; le pronom-sujet indéfini *on* ; le déictique-présentatif *c'est*<sup>10</sup> (« ce n'étaient qu'amours, amants, amantes ... ») et le verbe *avalait*<sup>11</sup> qui tous ont une valeur discursive et qui marquent la voix-PDV d'Emma. Outre ces faits, il y a la présence de certaines autres unités linguistiques comme les termes « *forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au claire de lune, rossignols dans les bosquets* » qui relèvent bien largement de la littérature romantique.

Ce qui marquerait l'esprit du lecteur dans ce *je(u) de voix* dans le récit-discours du narrateur, c'est sa dimension subjective-énonciative qui fait sens. En ce sens, il est intéressant de dire que tous ces mots ou expressions (dont l'auteur prend ses distances narratives par le connecteur argumentatif *donc* qui a ici une fonction *ironique*, à côté du pronominal « *se graisser* » et l'expression « cette poussière des vieux cabinets [connotant ainsi les mensonges romanesques] » dans la phrase « Emma se graissa donc les mains à cette poussière des



vieux cabinets de lecture») sont bien aisément imputables au personnage-énonciateur-Emma. Or, on vient de remarquer que l'héroïne évoque à travers son discours les clichés-images-expressions romanesques, provenant de « chansons galantes du siècle passé, littérature historique médiévale, œuvres de Walter Scott et de Marie Stuart », qui l'habitent et qu'ironise cruellement l'auteur dans une dimension polémique-dialogique. Ce faisant, il n'est donc pas seul à faire son récit ; la voix de l'Autre (Emma) se fait entendre à travers l'acte d'énonciation de celui-ci. Autrement dit, revenant sur la thèse de *stylisation du récit* chez Flaubert, on trouve que l'œuvre de ce dernier ayant considérablement une particularité polyphonique laisse conclure avec les mots de Bakhtine (1970, p. 33) que la voix de Flaubert «se confond avec celle de son personnage [...], l'auteur entrant en polémique avec ce dernier». D'où la dimension hétérogène de son récit-discours qui est constitué de la rencontre avec du mot de l'*autre*.

Recours au mot socialement d'autrui, c'est la capacité dialogique du DIL qui est ainsi considéré comme un «récit [plutôt] oral (Bakhtine, *Ibid.*, p. 266)» où la voix de l'auteur, rendue ainsi plus vivante, est toujours entendue *aux côtés* de PDV du personnage comme une conscience autre. Nous continuons cette discussion du DIL rapporté par une autre citation textuelle de *M. B.* Dans l'extrait suivant, Emma, déçue de son mari, souhaite avoir un garçon :

(3). « Elle souhaitait un fils ; **il serait fort et brun, elle l'appellerait Georges** ; et cette idée d'avoir pour enfant un mâle était comme la revanche en espoir de toutes ses impuissances passées. Un homme, au moins, est libre ; il peut parcourir les passions et les pays, traverser les obstacles, mordre aux bonheurs les plus lointains. **Mais** une femme est empêchée continuellement. Inerte et flexible à la fois, elle a contre elle les mollesses de la chair avec les dépendances de la loi. Sa volonté, comme le voile de son chapeau retenu par un cordon, palpite à tous les vents ; il y a toujours quelque désir qui entraîne, quelque convenance qui retient.

Elle accoucha un dimanche, vers six heures, au soleil levant.

— **C'est une fille !** dit Charles.

Elle tourna la tête et s'évanouit. [...] » (*M. B.*, p. 136-137) // [Nous soulignons.]

Emma Bovary enceinte, en ayant très vite assez de cette vie morne de son mari (Charles Bovary) qui *dégoûte* sa femme par la « platitude de sa conversation et la faiblesse de ses comportements de naïf bourgeois qui n'a rien d'excitant, rien de curieux, rien de romantique » (*M. B.*, p. 72), déteste le sexe féminin. Si l'on ne trompe, sous l'influence de ses lectures romantico-romanesques vécues au couvent, qui ne parlent que de héros et de princes charmants et que nous venons de discuter plus haut, l'héroïne veut un mâle. Toujours l'imparfait descriptif du narrateur ouvre au discours du personnage ; les deux occurrences du 'conditionnel' qui figurent là, ne sont pas du tout des cas du futur dans le passé, mais un « conditionnel stylistique (Michel Olsen, 2002c, p. 38) » qui « peut apparaître [comme] un mode du dire l'autre, exprimer la pensée d'autrui [...] (Laurence Rosier, 1999, p. 94) ». Or, les deux énoncés « il serait fort et brun » et « elle l'appellerait Georges » c'est la voix effective d'Emma qu'on pourrait rendre à son état d'énonciation d'origine par les termes suivants : « [mon fils] sera fort et brun [que n'est mon mari Charles], je l'appellerai Georges ». Mais pourquoi pareil souhait chez Emma Bovary ? Le locuteur-narrateur y répond par cette mordante ironie : « [l'] idée d'avoir pour enfant un mâle était comma la revanche en espoir de toutes des impuissances passées ».

L'autre raison pour laquelle elle veut avoir un fils, c'est cette compassion ironisante de Flaubert par l'énoncé « un homme, **au moins**, est libre ; il peut parcourir les passions et les pays, traverser les obstacles, mordre aux bonheurs les plus lointains » qui évoque toujours les clichés linguistiques du romantisme. La présence de la locution adverbiale d'*au moins* y fait sens. Pourtant, ce n'est pas le cas pour le sexe féminin, «**mais** une femme est empêchée continuellement. Inerte et flexible à la fois, elle a contre elle les molleses de la chair avec les dépendances de la loi [...] ». Il semble que ce fragment n'est pas la voix matérielle d'Emma, mais

certainement la « représentation de sa pensée », une parole intériorisée retenue par la présence significative du connecteur polémique *mais* qui est, de par son excellente dimension discursive (J.-C. Anscombe & O. Ducrot, 1977), marqueur de PDV du personnage. Et ainsi, le sexe du futur enfant dont Emma Bovary allait accoucher lui importait tellement qu'elle « s'évanouit » même quand Charles dit que c'est « une fille ! » Voilà l'*autre monde*, celui « fait de rêves et de souhaits idéalisés » de l'héroïne se trouve brisé par l'*ici*, la réalité ennuyante de bourgeoisie provinciale qui « l'étouffe et la restreint ». Philippe Dufour, essayiste de l'œuvre flaubertienne, remarque ainsi :

« Le roman flaubertien [*Madame Bovary*] possède deux versions : récit de ce qui est, histoire de ce qui aurait pu être. La parole intérieure, tissée de rêves et de souvenirs, compose un récit devenu impossible, trace d'une écriture passée et dépassée, ne coïncidant plus avec la réalité, [...] » (1997, p. 127).

### III. Connecteur stylistique *mais*, la mise en scène de voix opposées

Dans la théorie polyphonique de Ducrot et Anscombe (1977, p. 28) et J.-M. Adam (1984), le connecteur *mais* est étudié dans une perspective argumentative ; quand il relie deux PDV de nature incompatible dans une structure linguistique comme « P MAIS Q ». En ce sens, le locuteur-narrateur met en scène, au moment de l'énonciation, deux énonciateurs E1 et E2 qui sont, chacun d'eux, une instance discursive différente. Le trait argumentatif de ce terme de coordination réside dans le fait qu'il introduit plus souvent la voix ou le PDV du personnage focalisateur. Dans le cas d'une œuvre polyphonique comme *M. B.*, ce *mais* (des dizaines d'occurrences recensées dans *M. B.*) trahit généralement le PDV du personnage. Nous citons le fameux passage qui décrit la grosse déception de l'héroïne des platitudes du mariage :

(4). « Avant qu'elle ne 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 avaient paru si beaux, dans les livres. » (*M. B.*, p. 63). // [Nous soulignons.]

L'ironie est à l'œuvre partout dans le texte de Flaubert. *Passion*, *rêverie*, *le là-bas romantique*, ce sont les idéaux qui occupent terriblement tout l'être de l'héroïne qui s'interroge sans cesse sur le référent extérieur des espérances engendrées par ses lectures romanesques, mais lesquelles sont tous vouées à l'échec. L'opposition stylistique à quoi nous avons affaire dans l'extrait ci-dessus est prise en charge par le connecteur contre-argumentatif *mais* qui est à la croisée de deux voix différentes : la première est celle associée au discours romanesque des ouvrages lus à la belle jeunesse (effet de son éducation au couvent + présence de l'axiologique contrefactif<sup>12</sup> *croire* dans l'énoncé précédé du *mais*) et la deuxième, c'est le fragment suivi du connecteur *mais* qui véhicule le PDV d'Emma même. Malheureusement, Emma Bovary vit dans une double opposition entre le monde du rêve romantique et le monde de la réalité bourgeoise :

« La seule réalité vraiment existante est le monde concret, et l'idéal romantique n'est qu'un mythe de l'imagination et du sentiment. Flaubert considère le rêve romantique avec ironie, s'en moque et le méprise comme quelque chose d'irréalisable. » (Pour Sergio Cigada, 1989, p. 127)

Dans la perspective énonciative, la responsabilité narrative de la partie gauche du connecteur *mais* « avant qu'elle ne se mariât, elle avait cru avoir de l'amour » relève de tierces personnes (dont le contenu de PDV est représenté dans le discours de l'héroïne), c'est le dire de lectures romantico-romanesques d'Emma acquises au couvent qui la hantent maintenant. Cet énoncé-savoir antérieur implique la conclusion **C** « c'est bon le mariage », Emma croyait de la sorte quand elle était encore très jeune. Quant au deuxième énoncé introduit par ce fameux *mais* qui a une fonction polémique « **mais** le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'étant pas venu, il fallait qu'elle se fût trompée », faisant penser à la conclusion **non-C** « alors,

elle s'est trompée [de l'idée du mariage [qu'elle s'était jadis faite dans les livres, ne parlant que de *beaux* sujets : *félicité, passion et ivresse*]]. Cette phrase est associée au personnage même, puisque, outre le déictique-démonstratif *cet* dans l'expression « cet amour » (comme dit Emma et comme disent les romans !), les modaux «devoir & falloir» qui marquent la subjectivité et donc l'hétérogénéité du discours, mais aussi l'incise du discours « songeait-elle » vient dire ouvertement le sentiment d'échec chez Emma qui s'est très tôt heurtée au « vide » de l'existence.

Ce qui fait sens dans ce passage, c'est encore la machine infernale de l'ironie qui bat en brèche les illusions romantiques de l'héroïne par l'axiologique *croire* qui signifie déjà la *fausseté* de toute conception du 'bonheur par le mariage', l'inanité des notions comme « *félicité, de passion et d'ivresse* ». Ce sont les images-croyances que l'auteur n'implique absolument pas et dont il prend ses distances narratives quand il fait simplement une *mention*, une *modalité autonymique* (voir Authier-Revuz, 1978b & Josette Rey-Debove, 1971) des mots des autres qui ont ici valeur de discours direct rapporté-DDR et qui *doivent* être vécus « au juste » dans le mariage. Est-ce pour cela que Flaubert lui-même, a voulu vivre en célibataire !? Revenant à l'analyse discursive du fragment textuel sous (4), on vient de découvrir que plusieurs voix, différents styles s'y font entendre et qui se sont bien inextricablement superposé(e)s pour former un texte en pleine altérité, c'est ainsi un discours où «chaque mot renvoie à un contexte ou à plusieurs dans lesquels il a vécu son existence socialement sous-entendue» (Bakhtine, 1975, p. 114).

Dans la citation sous (4), l'une de ces voix (l'image de *l'amour*) c'est celle des romans qu'a lus Emma, le deuxième style est celui d'un « on » romantique, la mention des concepts « félicité, passion et ivresse», représentés dans l'énoncé du personnage. Et enfin, la dernière instance narrative, c'est l'auteur qui enchâsse ces deux premières voix dans son récit-discours. En cela, *M. B.* de Flaubert se veut d'être principe dialogique, un roman largement polyphonique, quand on estime suivant Bakhtine (1975, p. 101) que « le discours

[de l'auteur] se fraye un chemin dans un milieu d'expressions et d'accents étrangers ».

#### **IV. Parole doxique, considérée comme un acte de parole**

Un discours *doxique*, c'est (du grec *δόξα*) l'« opinion commune » ou l'« idée reçue » plus ou moins homogène de préjugés et de présuppositions populaires qu'on a généralement admis et dont on se sert, comme prémisses discursives, pour étayer sa communication ayant une visée argumentative. De ce point de vue, on met en évidence la réalité d'une voix anonyme, appartenant à une « voix collective », qu'on veut évaluer positivement ou négativement dans sa parole. Dans la terminologie d'Alain Berrendonner, on est pour un « ON » qui présuppose que *P* est généralement considéré comme vrai :

« [Et] ce *ON* majuscule ... Il s'agit pour moi d'un signifié susceptible de renvoyer déictiquement à n'importe quel ensemble d'individus parlants, de manière parfaitement indéterminée. Il s'ensuit que ce *ON* sera souvent compris, contrastivement, comme renvoyant à une autre instance de parole que celle qui est responsable de l'actualisation de l'énoncé ; mais ceci n'est nullement nécessaire : *ON* peut inclure, aussi bien que ne pas inclure, le locuteur et/ou le destinataire, et ceci reste affaire de conjecture : les contours de l'opinion publique sont toujours moins nets que ceux des individus [...] (1981, p. 45).

Le *ON* que j'appelle, faute de mieux, l'opinion publique, parce que son rôle est le plus souvent de dénoter une *doxa* anonyme ... » (*Ibid.*, p. 58).

Ce *ON-doxique* de Berrendonner contribue à la création du « ON-locuteur » publique chez J.-C. Anscombe (2006a, p. 355), quand il renvoie au « sens commun » (Ruth Amossy, 2000, p. 90). Ainsi, le phénomène rhétorique de la *doxa* est considéré comme indice de l'*hétérogénéité* énonciative dans le discours d'un locuteur qui est orienté vers l'*autre* pour produire le sens voulu. Dans *M. B.*, nous

citerons une occurrence particulière de parole d'un des personnages, l'usurier Lheureux, édiflée sur la *doxa* :

(5). « Alors M. Lheureux exhiba délicatement trois écharpes algériennes, plusieurs paquets d'aiguilles anglaises, une paire de pantoufles en paille, et, enfin, quatre coquetiers en coco, ciselés à jour par des forçats. [...] »

- [Emma] Combien coûtent-elles ?

- Une misère, répondit-il, une misère ; mais rien ne passe ; quand vous voudrez ; **nous nous ne sommes pas des juifs !** [...] nous nous entendrons plus tard ; avec les dames je me suis toujours arrangé [...] » (*M. B.*, p. 157) // [Nous soulignons.]

Dans le passage ci-contre, où M. Lheureux a étalé ses marchandises, Emma Bovary veut savoir le prix des articles qu'elle veut acheter. Le point fort pour une analyse énonciative c'est la *modalité négative* dans le fragment « **nous ne sommes pas des juifs !** » qui est à la fois dialogique et polyphonique. Dialogique parce que le mot du locuteur actuel (M. Lheureux) a traversé le « déjà-parlé » d'une opinion-croyance doxique chrétienne, évoquant ainsi le mythe du juif avide et rapace « être usurier comme un juif » qui remonte au moyen-âge. Ainsi donc, le discours de l'auteur et le mot autre se croisent dialogiquement parlant, l'autre envahit et habite tout parler courant pour donner naissance à un discours bivocal, comme le souligne Bakhtine :

« Toute causerie est chargée de transmission d'interprétations des paroles d'autrui. On y trouve à tout instant une "citation", une "référence" à ce qu'a dit telle personne, à ce qu' "on dit", à ce que "chacun dit", aux paroles de l'interlocuteur, à nos propres paroles antérieures, à un journal, une résolution, un document, un livre... (...) parmi toutes les paroles que nous prononçons dans la vie courante, une bonne moitié nous vient d'autrui » (Bakhtine, 1975, p. 158).

Et si cet énoncé est polyphonique, c'est, d'après la théorie de l'énonciation de Ducrot (1984), pour sa capacité linguistique d'avoir

retenu en son sein deux voix qui s'opposent entre eux par la négation *ne-pas* qui a ici une valeur *polémique*<sup>13</sup>:

**PDV1** : « Vous faites comme si [vous pensiez qu'] on était des juifs »<sup>14</sup> (Point de vue présuppositionnel doxique)

**PDV2** : « Nous ne sommes pas des juifs ! » (Point de vue posé)

Dans une approche linguistique-polyphonique, il paraît évident que PDV1 est attribuable à l'interlocutrice de l'énoncé-Emma qui a voulu savoir le prix des articles exhibés par le marchand-Lheureux, chose qui a immédiatement suscité la réaction pragmatique de Lheureux pour répliquer à base d'une voix homogène, une « idée reçue publique » provenant d'un *ON-vérité* (Anscombe, *Ibid.*) « les juifs sont **P** » que partagent une collectivité aussi bien que les interlocuteurs de l'énoncé. Suivant ce mot doxique, « *en général, on a entendu dire* que les juifs sont avarés et intéressés ! » C'est ce que trahit le négatif de l'usurier Lheureux qui (pour faire honneur à sa cliente ou la piéger par la vente à crédit qu'il lui propose !? «- une misère, répondit-il, une misère ; mais rien ne passe ; quand vous voudrez ... nous nous entendrons plus tard ») constitue son discours sur une proposition pragmatique et *doxique*, mais tout en la rejetant par la négation *NE* polémique « Nous ne sommes pas des juifs ! » où est caché encore le sens ironique de l'auteur.

## **V. Argumentation par autorité : interrelation de voix internes et externes**

La notion rhétorico-linguistique d'*argumentation par autorité*, comme une des questions majeures de la théorie de polyphonie d'O. Ducrot (1984), repose sur l'idée selon laquelle tout énoncé qui retient dans sa structure linguistique la formule « *à ce qu'il paraît P* [ou *il paraît que P*] » est considérablement polyphonique, pour avoir pu styliser et représenter au moins deux voix. On prend " P " pour le contenu propositionnel de l'énoncé du locuteur. Dans une perspective rhétorique, le sujet parlant « présente un argument comme appartenant à une personne qui fait autorité en la matière pour rendre l'effet persuasif du discours plus efficace » (Coco Norén, 2000b, p. 34). Et dans le sens polyphonique (sémantique et structural)



du terme, le locuteur-scripteur essaie, à travers sons énoncé, de *montrer* (dire<sub>2</sub>) un dire<sub>1</sub> (antérieur) qui est associé à un énonciateur autre que le locuteur lui-même. Il s'agit alors de la «monstration d'une assertion » (Ducrot, 1984, p. 150-155), et non de « l'assertion d'une assertion » (Ducrot, *Ibid.*) qui, ce dernier étant comme fait de parole, est appelé le *raisonnement par autorité*. Or, par l'expression de l'argumentation par autorité ou l'autorité polyphonique, on suppose qu'un certain être discursif (une voix externe, c'est plus souvent un *On hétérogène*) non spécifié prend en charge la responsabilité de P dont le locuteur prend ses distances énonciatives. L'autorité polyphonique est utilisée à la fois quand :

« a) On indique que P a déjà été, est actuellement, ou pourrait être l'objet d'une assertion.

b) On présente ce fait comme donnant de la valeur à la proposition P, comme la renforçant, comme lui ajoutant un poids particulier.» (Ducrot, 1984, p. 150)

Il est évident que le point fort de cette définition ducrotienne de l'*autorité polyphonique* –comme fait de langue, sachant que sa particularité provient de la sémantique des unités linguistiques – se trouve dans le fait que la formule « à ce qu'il paraît » fait parler *l'autre* dans le discours, sans qu'on veuille le dire ; mais on le *montre* tout simplement. C'est là le sens d'une 'inter-action' de différentes voix discursives. Nous allons évoquer la lettre de départ-adieu de son amant-Rodolphe, l'évènement après quoi Emma se sent étouffée :

(6). « Il [Charles] prononça ces mots, singulièrement :

- Nous ne sommes pas près, **à ce qu'il paraît**, de voir M. Rodolphe.

- [Emma] Qui te l'a dit ? fit-elle en tressaillant.

- Qui me l'a dit ? répliqua-t-il un peu surpris de ce ton brusque ; c'est Girard, que j'ai rencontré tout à l'heure à la porte du *Café Français*. Il est parti en voyage, ou il doit partir.

Elle eut un sanglot. » (*M. B.*, p. 291) // [Nous soulignons.]

Dans la présente citation extraite de *M. B.*, l'autorité polyphonique se montre dans la phrase de Charles par l'expression « à ce qu'il paraît » qui, d'après ses instructions sémantiques, indique que la responsabilité énonciative de l'assertion de **P** (dire<sub>1</sub>), à savoir « nous ne sommes pas près de voir M. Rodolphe » ne sera pas assumée par le locuteur lui-même (Charles) qui le *montre* seulement ; mais ledit énoncé correspond bien sûr à un autre *être discursif* non-précisé. La haute singularité polyphonique du discours de Charles va être renforcée par la réplique d'Emma qui pose « qui te l'a dit ? » Il est fort évident qu'Emma sait mieux que son mari que Rodolphe « est parti en voyage [tout seul !] », puisqu'elle avait déjà lu sa « lettre d'adieu » (*M. B.*, pp. 285-290), c'est juste au moment où ils (Rodolphe et Emma) s'étaient prononcés pour « s'enfuir ensemble ailleurs, dans son *là-bas romantique*, très loin de Charles ! (*M. B.*, pp. 277-279) ». Pourtant par son interrogative « qui te l'a dit ? », Emma fait ignorante ! Avançant la discussion d'argumentation par autorité, on remarque que la réplique-réponse de Charles atteste toujours la présence de l'*autre* discursif « c'est Girard », mais cette fois-ci, il s'agit d'une occurrence de *raisonnement par autorité*. Car Charles asserte (dit<sub>2</sub>), à travers le discours indirect rapporté-DIR, une assertion préalable (dit<sub>1</sub>) autre, prise en compte par Girard, le domestique de Rodolphe et qu'on peut le reconstruire ainsi : « c'est Girard qui m'a dit que M. Rodolphe est parti en voyage ».

Vu les particularités linguistiques d'*autorité polyphonique* et *raisonnement par autorité*, on s'exprimera que la première formule stylise, par sa dimension sémantique, le discours du locuteur pour avoir pu retenir le PDV autre, elle le **montre** ; tandis que la seconde expression ne possédant pas cette capacité, elle asserte (dit) le mot de l'autre, donc elle a valeur de discours indirect rapporté-DIR « X (a) dit que ... ».

## **VI. Les italiques, phénomène énonciatif d'affrontement de discours**

Comme l'approche stylistique par excellence, fragments mis en italique dans le récit-discours du locuteur-narrateur fait l'objet, à la suite de théorie du dialogisme de Bakhtine et aux dires d'Authier-

Revuz (1984, p. 98), du phénomène linguistique de « l'hétérogénéité énonciative montrée » qui indique la *présence inévitable de l'autre* dans notre discours. C'est le fait qui évoque aussitôt le concept langagier de *connotation autonymique* (selon Josette Rey-Debove, 1978, pp. 132 & 253). Dans l'approche linguistique, un signe dit *autonyme* est défini en général, selon Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (2002, p. 82-83), comme « le fait que le(s) mot(s) se réfère(nt) de manière autoréférentielle au(x) mot(s) et non aux choses ». Et en analyse du discours, l'auteur d'une modalisation autonymique fait à la fois « usage et mention » des mots autres (Authier-Revuz, 1978b & 1992c, p. 41). Chez Authier-Revuz, c'est le terme « mention » qui fait sens, parce qu'on est témoin de l'opacité discursive chez le narrateur par la présence du mot-énoncé autre qui est indiqué par « l'italique ou les guillemets ». Le narrateur faisant *mention* du mot autre le cite textuellement (c'est surtout le cas de DDR, de guillemets, d'italiques, de formes de la retouche ou de la glose), quand il n'est pas l'origine de ladite partie. Dans le cas de *M. B.*, le haut pourcentage des italiques est le signe d'altérité énonciative, comme si le narrateur parlait avec les mots d'autrui, mais aussi c'est la marque d'ironie :

« La prolifération des italiques dans *Madame Bovary* est considérée non comme un procédé ironique en soi, mais comme une donnée favorisant particulièrement l'ironie, en ce qu'elle établit, par précaution, en quelque sorte, ou par provision, une distance du narrateur vis-à-vis de discours qui pourront être en leur emploi prétentieux, naïf, trop habile ou trop hasardeux, par tel ou tel personnage ou dans tel ou tel contexte, pris comme cible dans un 'montage' ironique ». (Jean-Claude Lafay, 1987, p. 51)

Procédé stylistique abondant dans *M. B.*, l'italique, est vu, après le DIL, comme un discours cité et enchâssé sur l'acte d'énonciation (discours citant) du narrateur (ou un autre personnage) et qui a souvent fonction de raillerie :

(6). Nous étions à l'étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un *nouveau* habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui

portait un grand pupitre. [...] Le Proviseur nous fit signe de nous rasseoir ; puis, [...] – Monsieur Roger, lui dit-il à demi-voix, voici un élève que je vous recommande, il entre en cinquième. Si son travail et sa conduite sont méritoires, il passera *dans les grands*, où l'appelle son âge. Resté dans l'angle, derrière la porte, si bien qu'on l'apercevait à peine, le *nouveau* était un gars de la campagne, d'une quinzaine d'années environ, et plus haut de taille que chacun de nous tous. » (*M. B.*, p. 19) [Nous soulignons.]

Tels sont les premiers mots du roman où Flaubert a visé son personnage-Charles Bovary, ce *nouveau* gars de la campagne, comme cible de sa moquerie, afin de le tourner en ridicule et imbécile. Nous sommes, par le présent portrait fort ironique, à l'école dont le champ lexical « étude ; Proviseur, *nouveau* garçon de classe ; pupitre » est révélateur d'une vision du monde réaliste dans un milieu bourgeois dès le début de l'œuvre même. On y voit que le milieu est hostile pour Charles dont la peinture rustique « habillé en bourgeois, [mais c'est] un gars de la campagne [gêné aux entournures de sa veste, maladroit, mal coiffé, laid et imbécile (*M. B.*, p. 20-22)], d'une quinzaine d'années environ, et plus haut de taille que chacun de nous, il est en cinquième, et il passera *dans les grands*, si son travail et sa conduite sont méritoires » est significative pour le lecteur. L'ironie réside dans le fait que le *nouvel* élève-Charles n'est pas à sa place et dont la sienne est *chez les grands* ; ce sont les termes qui signifient son retard scolaire. Donc « le *nouveau* renvoie à un *ailleurs* qui n'est pas englobé [maintenant-ici] par le *nous* de la société scolaire et bourgeoise », précise Jean-Claude Lafay (*Ibid.*, p. 137). D'ailleurs, l'intérêt par excellence de ce portrait consiste en ce qu'il peint au lecteur la 'médiocrité et la platitude' d'un homme qui laisse des effets nuisibles dans la constitution d'un futur couple si 'mal assorti', formé avec une capricieuse et difficile Emma Rouault qui veut pour mari « un prince charmant, un homme fort, beau, spirituel, distingué, attirant [...] » (*M. B.*, p. 77).

Mais qui parle dans ce fragment ? C'est la question qu'on se pose dans une approche narratologique. Il est bien clair que la stylisation

énonciative est engendrée dans cet incipit par la présence de DDR, mais plus particulièrement les deux occurrences d'italiques « le *nouveau* et *dans les grands* » sont évidemment les marques de polyphonie, car les mots d'autrui sont introduits au sein de l'énoncé du narrateur. La première italique « le *nouveau* » est associée au regard collectif et normatif des élèves de classe dont fait partie le narrateur-locuteur lui-même qui se présente à la première personne du pluriel « nous », disant « nous étions à l'étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un *nouveau* ... ». C'est-à-dire le narrateur, pour constituer son récit, fait parler un des élèves ; mais l'italique « le *nouveau* » au milieu du discours de ce dernier ne revoie à quelqu'un d'autre que le « nous » des élèves. Quelle est alors la fonction de l'italique ? Ce n'est rien qu'une modalité autonymique qu'on vient de discuter plus haut et que le locuteur prend ses distances narratives de son propre discours qui a effet de dévalorisation, c'est que Charles est en un mot « imbécile », pour sa robustesse et sa rusticité. Cependant, nous soulignons, l'italique n'est pas le fait linguistique de l'auteur-narrateur.

Le cas du second italique « il passera *dans les grands*, où l'appelle son âge » devient un peu compliqué qu'il ne montre, sachant qu'il y a là un discours direct rapporté-DDR, ayant son propre statut énonciatif, avec un locuteur particulier (la parole du Proviseur) au sein duquel figure le morceau « dans les grands » mis en italique. On trouve que le point de vue narratologique est encore celui de ce « nous » qui est retenti avec la voix du locuteur-Proviseur. Bien que ce dernier prenne la parole au style direct, pourtant il y a un regard collectif « le nous » qui pense qu'ici (cette classe) n'est pas la place du *nouveau* garçon qui est « trop grand en âge et en taille ». On est ainsi dans une énonciation multipolyphonique où plusieurs discours s'affrontent : **a.** Il y a tout d'abord un auteur-narrateur (Flaubert) qui fait son discours-récit. **b.** Ensuite, ce dernier fait parler directement une autre personne, le proviseur par son DD, qui laisse lui-même parler à travers son acte d'énonciation un tiers « le nous », lequel s'exprime du ton ironique. C'est les italiques qui indiquent dans ce passage le phénomène de stylisation du dire de l'autre<sup>15</sup>.

Parfois, l'italique, outre sa valeur ironique, c'est le fait de mention, le point de vue ou une expression qui évoquent le **normandisme** dont se dissocie le narrateur. C'est le constat qui donne à réfléchir, à la suite de Bakhtine (1975, p. 101), que le discours romanesque flaubertien « se fraie un chemin dans un milieu d'expressions et d'accents étrangers ». D'où sa dimension polyphonique. Voyons certains fragments du roman :

(7). « Enfin son mari, sachant qu'elle aimait à se promener en voiture, trouva un *boc* d'occasion, qui, ayant une fois des lanternes neuves et des garde-crotte en cuir piqué, ressembla presque à un tilbury. » (*M. B.*, p. 61).

(8). « Elle fixa sur le prêtre des yeux suppliants :

- Oui..., dit-elle, vous soulagez toutes les misères.

- Ah ! ne m'en parlez pas madame Bovary ! Ce matin même, il a fallu que j'aie dans les Bas-Diauville pour une vache qui avait l'*enfle* ; ils croyaient que c'était un sort. » (*M. B.*, p. 169).

(9). « Mais la prochaine fois, par changement, je [le père Rouault] vous donnerai un coq, à moins que vous ne teniez de préférence aux *picots*, [...] » (*M. B.*, p. 246).

Ce qui est clair, c'est que toutes les trois occurrences d'italique ; le *boc*, l'*enfle* et les *picots* sous (7), (8) et (9) sont des mots qui renvoient aux autres voix énonciatives. Au premier texte, Flaubert parle avec le mot de son personnage Charles ; le terme *boc*, signifiant une voiture à cheval ou un cabriolet, est un cas du normandisme qui n'est pas le « bon terme » pour le narrateur qui s'en distancie par l'italique ironisant. D'ailleurs, le modalisateur d'énoncé « presque », qui (selon Anscombe et Ducrot, 1983, p. 80) pose « la proximité » et qui présuppose « la différence », marque bien largement le point de vue du personnage, bien que le temps de narration soit au passé simple : « le *boc* qui [...] ressembla **presque** à un tilbury ». Il s'agirait du point de vue, un *jugement* de Charles qui veut que son *boc* ressemble à un tilbury, une voiture prestigieuse. Pourtant, la scène est vue des yeux d'Emma ; le segment rapporté au DIL « sachant qu'elle aimait à se promener en voiture » et l'adjectif possessif « *son mari* »

sont associés à l'héroïne. Alors, Emma est le sujet de conscience avec qui le narrateur voit le monde, si on voudrait évoquer encore une fois de plus l'expression "focalisation interne" de Genette.

A la deuxième citation, texte sous (8), après la prise de parole d'Emma, c'est le prêtre qui, en réplique à celle-ci, se prononce au DDR « [...] Ce matin même, il a fallu que j'aïlle dans les Bas-Diauville pour une vache qui avait l'*enfle* ». Comme le cas précédent, c'est la présence d'italique qui attire l'attention du lecteur. En effet, juste au sein de l'acte d'énonciation du prêtre, il y a un terme qui est hétérogène. Selon le locuteur (le prêtre), la vache des habitants de Bas-Diauville a l'*enfle*, pour dire qu'elle a l'œdème, c'est une maladie du pis. Si ce discours est ironique, c'est parce que le narrateur (Flaubert) n'aime pas prendre en responsabilité ladite expression « enfle » que le prêtre emploie dans son énoncé. Il va de la même manière pour l'italique « *picot* = dindon au parler courant » dans l'exemple sous (9), qui trahit ainsi la moquerie du narrateur par rapport au dire, au style *autre*. L'analyse de l'italique dans les trois exemples ci-contre montre ouvertement que la voix du narrateur flaubertien s'entend avec celle de l'autrui. Il s'agit d'« un dur combat dialogique [qui] se livre aux frontières de différents styles », si l'on voudrait reprendre Bakhtine (1984, p. 364).

## VII. Questions rhétoriques et la conscience du personnage

Toute question rhétorique-QR, phénomène très fréquent dans les discours littéraires et sous-entendu figure de style qui sert à convaincre et argumenter, marque haut niveau de subjectivité du personnage dans la narration romanesque. Face aux questions de demande d'information-QDI, qui nécessitent véritablement une réponse de la part de l'interlocuteur, le locuteur d'une QR n'a vraiment pas l'intention d'obtenir de réponse à sa demande. Par contre, tout se passe ici d'une manière comme si la réponse était déjà donnée, bien que le sujet parlant fasse semblant de faire une véritable demande. Le grammairien français, Pierre Fontanier (1968, p. 368) est de cet avis qu'il faut savoir distinguer entre deux types d'interrogation, QR et QDI :

« L'interrogation [rhétorique] consiste à prendre le tour interrogatif non pas pour marquer un doute et provoquer une réponse, mais pour indiquer au contraire la plus grande persuasion et défier ceux à qui l'on parle de pouvoir nier ou même répondre. Il ne faut donc pas la confondre avec cette interrogation du doute, de l'ignorance et de la curiosité par laquelle on cherche à s'instruire ou à s'assurer d'une chose.»

Or, une interrogation rhétorique appelée aussi «fausse question»<sup>16</sup>, a une valeur persuasive qui «s'intègre dans un psycho-récit (Michel Olsen, 2002c, p. 90)» et qui sert à relever la conscience claire ou floue du personnage focalisateur. Comme c'est le cas d'Emma Bovary dans *M. B.* Dans cette œuvre les questions rhétoriques sont majoritairement reliées aux clichés romantiques où l'auteur tout en compatissant, de prime abord, à son personnage n'a en effet qu'une seule fin, c'est ironiser l'opinion romantico-onirique de l'héroïne dont la voix s'entend toujours à côté de celle du narrateur. Nous allons lire ci-dessous deux occurrences très typiques de QR liées aux clichés romantiques dans le roman, lorsque Emma est déçue de sa vie conjugale, formée avec un médiocre Charles dont la conversation est plate et sans attrait :

(10). « La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue, et les idées de tout le monde y défilaient dans leur costume ordinaire, sans exciter d'émotion, de rire ou de rêverie. [...] Il ne savait ni nager, ni faire des armes, ni tirer le pistolet, et il ne put, un jour, lui expliquer un terme d'équitation qu'elle avait rencontré dans un roman.

**Un homme, au contraire, ne devait-il pas, tout connaître, exceller en des activités multiples, vous initier aux énergies de la passion, aux raffinements de la vie, à tous les mystères ? Mais il n'enseignait rien, celui-là, ne savait rien, ne souhaitait rien.»** (*M. B.*, p. 72) // [Nous soulignons.]

L'interrogation exprime dans ce passage la présence de deux voix, celle et du narrateur et la conscience rêveuse d'Emma. Cette dernière qui fait un tableau idyllique de la lune de miel et de l'homme idéal,



mais trouvant très vite sa vie confrontée au mur de la monotonie et de l'insuffisance, contrairement à ce qu'elle avait lu chez les romantiques durant son séjour au couvent à sa belle jeunesse, n'arrive pas maintenant à justifier la présence de son mari en réalité tel qu'il est. Elle le juge ennuyant et insuffisant ! Madame Bovary, se rappelant les héros (princes charmants) de ses lectures romantiques et pensant à son *autre monde* idéal, se dit par cette question rhétorique qu'«un homme **doit** tout connaître, exceller en [tout] des activités multiples, [nous] vous initier aux énergies de la passion, ...» tel qu'on le remarque, une QR négative a, selon Jerrold M. Sadock (1971), «la force de l'assertion positive». Mais revenant sur notre texte, pour une analyse discursive, on dirait que l'interronégative rhétorique – surtout grâce à la présence de *devoir* déontique, le pronom personnel *vous* – et le connecteur contre-argumentatif *mais* à la dernière phrase renvoient bien largement à la conscience du personnage.

Le connecteur *mais* exprime le point de vue d'Emma qui croit qu'il n'y a rien d'*excellent*, ni d'*idéal* dans la peau de Charles, contrairement à ce qu'elle avait cru : « avant qu'elle se mariât elle avait cru avoir de l'amour [dans le mariage] (*M. B.*, p. 63) ». C'est ce qui lui avait été évoqué par les romans, or dire par là que la déception de l'héroïne est une vivante réplique (Bakhtine, 1975, p. 103) au mot-discours antécédent (romantique) qui n'a rien à voir maintenant avec la réalité conjugale des Bovary. Enfin, dans ce passage tout à fait hétérogène (sous forme du monologue intérieur), le narrateur éprouve un sentiment de compassion à son personnage. Mais la fonction poétique du segment souligné dans (10) ne serait qu'une cruelle ironie ! Le narrateur s'y oppose au point de vue idéalisé d'Emma qui n'a rien à voir avec la réalité campagnarde dans laquelle le couple Bovary vit.

Une autre occurrence de QR. C'est quand Emma fille de campagne, abonnée à la *Corbeille*, journal des femmes (*M. B.*, p. 94-95), lit des nouvelles de jeunes parisiennes et londoniennes à la mode qui « miroitent aux yeux d'elle dans une atmosphère vermeille ». Madame Bovary se veut être une dame du monde, elle aspire à une vie mondaine :

(11). « 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, [...]» (*M. B.*, p. 96) // [Nous soulignons.]

Dans ce discours rhétorique, on voit que l'auteur - en usant les métaphores et les clichés romantiques qui remontent au milieu du « déjà-parlé de la société du roman » (Claude Duchet, 1975a, p. 365) - décrit l'état d'âme et la psychologie romantique de l'héroïne qui est dans une fausse vision du monde et « confond dans son désir les sensualités du luxe avec les joies du cœur, [...] ». Cette phrase est pleine de raillerie, parce que l'héroïne ne sait pas distinguer entre la sensualité du luxe (PDV du personnage) et la joie du cœur (PDV de l'auteur) ! Et ensuite, Flaubert fait passer le lecteur dans l'intérieur de son personnage par l'interrogative rhétorique (IRN) « ne fallait-il pas à l'amour, comme aux plantes indiennes, des terrains préparés, une température particulière ? » qu'on peut reconstruire par l'assertion positive : « [oui,] il faut à l'amour des terrains préparés, une température particulière. » C'est la représentation de la pensée (par la présence du modal *falloir* et l'interrogation) - expression d'une plainte et d'un souhait même - d'Emma que partage ironiquement l'auteur par les termes « comme aux plantes indiennes » ! Comme si chez l'héroïne rêveuse, l'intérieur positif n'allait donc pas se séparer d'un certain extérieur trompeur et négatif. Emma aurait voulu de la sensualité et du luxe au lieu de chercher du vrai bonheur par la « vertu » dans le mariage.

Vu l'analyse de ces deux extraits sous (10) et (11), on estime que la présence du QR dans le discours romanesque, comme une des occurrences du DIL, trahit l'opacité narrative et cela marque en gros

l'indécision de frontières entre deux voix, celle de l'auteur et celle du personnage qui sont en polémique.

### VIII. Narrativiser la perception du personnage par le passé simple subjectif

L'emploi des temps grammaticaux dans le discours rapporté a toujours été au sein de débats linguistiques et littéraires. Entre autres temps du passé de l'indicatif, on connaît souvent le passé simple (ou passé *défini* ; pour la terminologie de Maurice Grevisse, 1936, *Le Bon Usage*) comme temps objectif du récit qui raconte, dans le discours littéraire, les faits délimités et achevés à un moment déterminé au passé qui marquent ordinairement l'emprise d'un narrateur omniprésent et plus homodiégétique pour un discours de plus en homogène. Mais ce temps de narration peut également être du statut subjectif et en dire la pensée du personnage, comme un imparfait discursif. Alors, Le passé simple subjectivisé agit comme un acte polyphonique qui retient la trace de la voix d'autrui (le personnage) au sein du discours du locuteur-narrateur. Cette question a bien récemment retenu, depuis les années 80, particulièrement l'intérêt de linguistiques et analystes de discours d'expression française (comme O. Ducrot, 1980a ; Michel Olsen, 2002a & 2002c ; Henning Nølke et M. Olsen, 2003 ; Alain Rabatel, 2001d & 2003 ; Kathrine Søren Ravan Jørgensen, 2002b).

Selon ces polyphonistes, et surtout pour le linguiste scandinave M. Olsen (2002a, p. 102), chez qui la notion occupe une place considérable, dans le cas du passé simple qualifié *subjectif*, «le champ perceptuel de l'univers fictif appartient aussi bien à l'auteur/lecteur qu'à un éventuel personnage-guide.» En ce sens, le personnage fait sentir sa présence focalisatrice même dans un passé simple qui est considéré comme un «proto discours indirect libre<sup>17</sup>» qui a évidemment haute dimension d'exprimer la perception du personnage (M. Olsen, 2002a & 2002c ; H. Nølke et Olsen, 2003). Pour Olsen (2002a, p. 120), un *proto-DIL*, c'est une « zone floue où il est impossible localement de distinguer entre l'auteur et le personnage, et savoir qui de l'auteur ou du personnage perçoit ou pense ». La particularité du passé simple-PS discursif est que, comme

c'est le cas pour le DIL, il n'y a pas de *verbum dicendi* (verbe de parole), ni d'autres typographies du discours direct ou indirect rapportés. Mais l'essentiel est que le(s) passage(s) du texte où le PS dit *subjectif* figure, il va sans dire que ce procédé stylistique qui est plus souvent accompagné d'un exclamatif (!), trahit la perception du personnage, sans dire pour autant matériellement la source de cette voix. Voilà deux extraits de *M. B.* :

(12). « L'idée qu'elle venait d'échapper à la mort faillit la faire s'évanouir de terreur ; elle ferma les yeux ; puis elle tressaillit au contact d'une main sur manche : c'était Félicité.

— Monsieur vous attend, Madame ; la soupe est servie.

**Et il fallut descendre ! il fallut se mettre à table !**

Elle essaya de manger. Les morceaux l'étouffaient. [...]» (*M. B.*, p. 291) // [Nous soulignons.]

(13). «Le bourg était endormi. Les piliers des halles allongeaient de grandes ombres. La terre était toute grise, comme par une nuit d'été.

Mais, la maison du médecin se trouvant à cinquante pas de l'auberge, **il fallut presque aussitôt se souhaiter le bonsoir**, et la compagnie se dispersa» (*M. B.*, p. 131). [Nous soulignons.]

L'extrait textuel sous (12) rappelle la «fuite» de l'amant romantique d'Emma, Rodolphe Boulanger qui par sa lettre d'*Adieu* (*M. B.*, p. 284-290) a incroyablement abandonné sa maîtresse en un infernal désespoir quand, pour réaliser ses rêves, elle ne songeait qu'à s'enfuir avec lui *ailleurs*, dans son *là-bas* lumineux et agréable. Apprenant cette nouvelle par le valet de Rodolphe, Emma a eu l'idée de se donner la mort, mais soudain la voix de sa servante Félicité, l'a écartée de la pensée noire, disant que « son mari l'attendait à la table et que la soupe était servie. » Sur le plan narratif, la phrase faite au PS « Et il fallut descendre ! il fallut se mettre à table ! » est de valeur hautement énonciative qui laisse entendre la voix, «la conscience pré-réflexive» (à entendre Kathrine S. R. Jørgensen, 2002b, p. 150-151) de l'héroïne qui est *obligée de descendre et de se mettre à table*

*malgré elle*. Là, la répétition du modal *falloir* et les points d'exclamation décèlent largement le PDV d'Emma. D'ailleurs, l'imparfait (du DIL ?) «[Mais] Les morceaux l'étouffaient» montre cette «obligation» réfléchie par elle, tout en nous rappelant encore une fois de plus qu'Emma s'est évanouie du souvenir de la lettre de Rodolphe.

Quant au texte (13), le narrateur décrit une des promenades du couple Bovary, dans une nuit d'été à Yonville, pendant laquelle Emma sent en elle les premiers éclats d'amour pour le notaire Léon Dupuis, un des habitués de l'auberge du «Lion d'Or», avec qui elle a eu, après Rodolphe, des rencontres amoureuses à Rouen. En cette nuit d'été, une fois le café servi, monsieur et madame Bovary veulent quitter la compagnie pour rentrer chez eux. Alors, «il fallut presque aussitôt se souhaiter le bonsoir». Cette phrase est une zone narrative floue au PS (subjectif) qui a retenu l'intérêt d'O. Ducrot (1980a). Ce dernier pense qu'on ne pourrait pas attribuer ici le champ narratif à la seule conscience de l'auteur, mais c'est plutôt «l'écho de la pensée» d'Emma qui a du mal à laisser Léon et partir, étant donné qu'ils discutent tous les deux la «littérature romantique» (*M. B.*, p. 129). Ducrot précise que, vu la présence du verbe modal "falloir" et le modalisateur d'énoncé « **presque** » qui correspondent à la pensée d'Emma, on aurait reconstitué sa conscience en ces mots «Il faut maintenant se souhaiter le bonsoir » (*Ibid.*, p. 58). Pour conclure, on va dire que l'auteur adopte, par le procédé du *PS subjectif*, le PDV de son personnage et parle au nom de celui-ci qui, surveillant la narration, «pré-réfléchit» (A. Rabatel, 2003g & K. S. R. Jørgensen, 2002b) les faits.

### Conclusion

Le sensible travail de « Faire parler les mots [autres] et chanter les phrases », aux dires de Jules de Gaultier (1982), a été le seul souci qui a amené Flaubert à créer *Madame Bovary* qui a été depuis sa parution lieu préféré des analyses linguistiques chez la critique flaubertienne. Nous avons remarqué que le discours romanesque est dans cet ouvrage la croisée par excellence de plusieurs voix énonciatives ; celle de l'auteur-narrateur et celle de son héroïne, mais

aussi les voix externes (les littératures médiévale et romantique), retenues dans la voix de ce dernier. L'étude de ce travail nous a fourni l'occasion de voir comment nombre de voix bruissent dans le seul récit-discours de l'auteur par le procédé stylistique du discours indirect libre-DIL qui favorise, pour l'auteur, le terrain d'analyse psychologique du personnage. De ce point de vue, cette œuvre est excellemment *dialogique*, au sens bakhtinien du terme, qui met en scène plusieurs visions (plus souvent opposées) du monde entre l'auteur et son héroïne qui s'attache toujours aux clichés romantiques que le narrateur prend cruellement pour cible de son discours ironisant à toute prise de parole.

Mais la particularité de l'œuvre flaubertienne réside dans le fait que le phénomène d'affrontement de voix est stylisé linguistiquement, et c'est là le remarquable apport du discours rapporté qui est en soi le personnage principal du roman ! Il n'y a que la voix, ou le PDV *autre* qui fait sentir sa présence énonciative par n'importe quel moyen linguistique qui se produit. Nous avons constaté que les procédés discursivo-énonciatifs tels *DILR*, *le discours italique*, *autorité polyphonique*, *questions rhétoriques*, *le passé simple subjectif*, etc. tous laissent l'auteur se mettre en conversation (oblique) avec son personnage (Emma) qui est de ce point de vue considéré, rappelant encore une fois le dialogisme de Bakhtine (1970, p. 33), comme «une conscience *autre*, dans un dialogue dans lequel sa voix résonne en quelque sorte à côté de celle de l'auteur». C'est ainsi que l'auteur se retire plus souvent, et cela d'une manière implicite, de son récit et laisse la place à son personnage pour s'exprimer. En ce sens, nous avons affaire, avec *Madame Bovary*, à un récit conversationnel, donc hautement hétérogène, qui est inévitablement produit de croisement de différentes voix - celles de l'auteur et de ses personnages - ou même de discours antécédents préexistants dans lesquels il trouve son existence narrative, c'est le cas de normandismes, de discours romantiques (d'Emma) et scientifiques (d'Homais).

## Notes

<sup>1</sup> Afin de trouver le ton juste dans son texte, Flaubert lisait à haute voix toutes les phrases de *Madame Bovary* dans une pièce. C'est bien là, le sens de souci du style.

<sup>2</sup> L'on sait bien que dans cette théorie, Genette distingue, *grosso modo*, l'auteur, le narrateur et le personnage dont le point de vue s'est souvent superposé sur le mot du narrateur.

<sup>3</sup> L'on sait bien que *l'italique* et les *guillemets* ou le phénomène d'« îlots textuels » (notion très chère dans la terminologie de Jacqueline Authier-Revuz (1978, 1981, 1984, 1993, 1995, 1996 & 2004) font excellemment partie du royaume du discours rapporté-DR (en particulier le discours indirect libre-DIL), spécialement dans *A la Recherche du temps perdu* de M. Proust. Mais il faut préciser que l'analyse des passages guillemetés sera exclue de la présente recherche, étant donné que tous les fragments mis en guillemet dans *Madame Bovary* sont presque unanimement des occurrences du discours direct rapporté-DDR et qu'entre les quatre procédés narratifs du discours rapporté (DD, DI, DDL et le DIL) nous n'approcherons dans la présente étude que le discours indirect libre (DIL).

<sup>4</sup> Il est à dire que bien avant la thèse de « subjectivité dans le langage [c'est-à-dire l'énonciation au sens large du terme, les rapports discursivo-intersubjectifs qu'entretiennent les énoncés mêmes du locuteur avec d'autres énoncés, appartenant à l'autrui]» d'E. Benveniste (1966) » et la théorie du « langage performatif [les actes de langage]» de J. L. Austin (1962), on doit à Charles Bally d'avoir remarqué que les mots de la langue ne sont pas prononcés pour seulement décrire le monde et l'état des choses, mais la présence d'un sujet modal qui modalise son propre énoncé (1932 : 37) c'est la dimension discursive de tout acte de parole qui est plus ou moins traversé de discours antérieurs. Pour nous, l'expression *modalisation énonciative* de Bally trouverait son équivalent dialogique dans ces termes « mot stylisé et habité », chez Mikhaïl Bakhtine (1975, pp. 101-124).

<sup>5</sup> Voir à ce propos l'excellent article de l'analyse de discours à L'Université de Provence, Robert Vion, 2005, « Modalités, modalisations, interaction et dialogisme ».

<sup>6</sup> Il faut préciser qu'on doit avant tout l'invention du terme de « polyphonie » au *dialogisme* (connu aussi sous le nom de *polyphonie littéraire*) bakhtinien (1970 & 1975). Mais effectivement c'est l'initiative de la *polyphonie linguistique*, édiflée par le linguiste-sémanticien français **Oswald Ducrot**, dans les années 80 (Ducrot, 1984) et dans les années 90 par ses descendants scandinaves (*La ScaPoLinE* [théorie de la polyphonie linguistique scandinave], 2000 & 2004) – réunis autour du linguiste danois Henning Nølke (1993, 1994 & 1999), d'avoir remis en question « l'unicité du sujet parlant » dans le langage romanesque. Mais la remise en cause de

l'unicité du sujet parlant, comme le point de convergence, n'est que le début de réflexions linguistiques de Ducrot qui dépasse le dialogisme de Bakhtine pour établir effectivement «l'esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation» (1984). C'est la chose qu'on ne trouvera pas chez le linguiste russe. Or le point de divergence entre Bakhtine et Ducrot, dans la perspective de théorie de la polyphonie, c'est que Bakhtine ne s'intéresse qu'aux textes littéraires, les discours qui ont la particularité d'être polyphoniques (analysant l'œuvre *dialogique* de Dostoïevski, opposée au *monologisme*, caractéristique des romans de L. Tolstoï). Mais tandis que la singularité de la théorie de polyphonie ducrotienne est orientée vers la *linguistique de la langue*, approchant de la sorte les énoncés-phrases linguistiques mêmes qui constituent le récit-discours du narrateur-locuteur. Par exemple, d'après la polyphonie énonciative de Ducrot (1980a & 1984), dans l'énoncé ci-contre « Cette table n'est pas blanche. » (Pris in : H. Bergson, [1907]1957, p. 311), il y a au moins deux voix-points de vue (abrégé en PDV) qui s'opposent par la négation *ne-pas* : le premier PDV est par défaut associé à un *énonciateur-E1* (en l'occurrence l'interlocuteur) qui a dit ou aurait pu prononcer par une phrase positive sous-jacente « Cette table est blanche », c'est alors que le deuxième PDV est renvoyé à un deuxième *énonciateur-E2* qui est une image du locuteur/sujet parlant, constitué au moment de l'énonciation. Ici, c'est la présence de l'acte de négation linguistique *ne-pas* qui fait sens, (voir Ducrot, 1972, p. 38).

<sup>7</sup> Claude Perruchot définit le fonctionnement du discours indirect libre-DIL dans le texte littéraire comme le *miroir de l'altérité* qui est le rapport de deux sujets : « celui de l'énonciation et celui de l'énoncé, mais tel que l'énoncé principal est implicite, et tel que le locuteur principal délègue sa voix au locuteur secondaire ; le narrateur transpose et module celle du personnage. [...] Ce n'est pas l'Autre-que-moi-le-narrateur qui s'exprime dans l'indirect libre, c'est bien plutôt l'Autre-que-soi du personnage ; ce n'est pas l'autre parole que rapporte la mienne, mais l'Autre-de-la-parole, la pensée, dira-t-on ? » (1975, p. 255).

<sup>8</sup> On peut citer entre autres, les travaux de : J. Authier-Revuz, groupe de *linguistes-praxématiciens* Jacques Bres, Bertrand Verine & Aleksandra Nowakowska à l'Université de Montpellier III, Dominique Maingueneau, Henning Nølke, Laurent Perrin, Alain Rabatel, Laurence Rosier, Robert Vion, *etc.*

<sup>9</sup> Outre la capacité considérable que détient l'imparfait pour la description des faits, il est aussi le temps préféré pour la représentation de la pensée (du personnage), des paroles intérieures (les PDV véhiculés par DIL), par sa « valeur subjective » (A. Rabatel, 2003c & 2003g, p. 13).

<sup>10</sup> Pour plus d'informations pratiques au sujet du présentatif *c'est* qui trahit la trace du sujet de conscience, nous renvoyons à l'excellent article d'A.



Rabatel (2000b, « Valeurs représentative et énonciative du “présentatif” *c’est* et marquage du point de vue », *Langue Française*, n° 128).

<sup>11</sup> Il est à remarquer que la grande particularité du DIL est son inclination vers l’*oral* qui se démarque (mais bien difficilement) de l’écrit emphatique de l’auteur. Aux termes de Dominique Maingueneau (1994, p. 140), s’il y a DIL en jeu c’est qu’on allait entendre la voix du peuple : « par ce procédé [DIL] le romancier donnait [au 19<sup>ème</sup> siècle] la parole au peuple. [...] c’est la langue du peuple ». Ici, l’emploi du verbe « avaler » ayant usage oral a un sens « péjoratif » qui qualifie la littérature romantique d’avoir valeur de « consommation ».

<sup>12</sup> Nous renvoyons, au sujet de verbes factifs et contrefactifs, à Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980, p. 113- 134) qui estime que les contrefactifs comme « *s’imaginer, se figurer, prétendre, croire, etc.* » sont des verbes subjectifs qui posent une « croyance » à l’égard d’un événement qui présupposent la « fausseté » de cet événement même. Par contre, il y a la catégorie des factifs comme « *savoir, penser, se douter, regretter, être content de, déplorer, ...* » qui caractérisent tous la « vérité » d’un événement ou d’une croyance.

<sup>13</sup> Contrairement à la *négation descriptive* qui ne sert qu’à « décrire l’état du monde » et qui n’a donc pas de présupposés, ne s’opposant à aucun énoncé positif antérieur, la négation dite *polémique* rejette le PDV positif sous-jacent de l’autre. (Voir O. Ducrot, 1972 & 1984 et Claude Muller, 1992).

<sup>14</sup> Nous avons emprunté la structure expressionnelle « Vous faites comme si ... » à l’excellente formule « - Attends un peu, je n’ai pas quatre mains ! (signifiant « je suis débordé et que je ne peux pas tout faire vite »), énoncé en réplique à l’interlocuteur de l’énoncé qui fait réfléchir à un PDV présuppositionnel tel « Tu fais comme si tu pensais que j’avais quatre mains » de C. Muller (*Ibid.*, p. 32) pour lequel l’acte de négation est vu « comme un jugement ».

<sup>15</sup> Laurence Rosier, elle-même citant le linguiste Gustave Guillaume (1944), affirme que si le récit flaubertien est connu pour un texte excellemment hétérogène c’est que « le glissement du dire de l’auteur au dire de l’un de ses personnages comporte une sorte de changement de personne, résultant de ce que le personnage dont rapporte le dire s’est exprimé en fait que son nom propre, et donc à une personne qui n’est pas la troisième personne dont, pour le désigner, se sert le narrateur. » (Rosier, 1999, p. 38).

<sup>16</sup> Nous renvoyons au couple linguiste-polyphoniste français Anscombe et Ducrot (1981, p. 19) qui précisent que dans un énoncé interrogatif de type rhétorique « le locuteur est présenté comme connaissant par avance la réponse, au même titre que l’allocutaire ».

<sup>17</sup> Tandis qu'Alain Rabatel, spécialiste de la notion du *point de vue*-PDV entre langue et discours, et dont la principale occupation est l'approche énonciative de la narration, définit le *passé simple subjectif*, comme «l'embryon de PDV qui indique un PDV embryonnaire »(2003h, p. 137-139). C'est un type de discours narrativisé qui ouvre à la perception du personnage « dont le point de vue [à l'état d'embryon] n'est pas encore développé et représenté [comme un imparfait énonciatif qui relève du DIL] (*Ibid.*, p. 139)». Or, c'est mieux de dire que dans un discours pareil la perspective narrative n'est pas carrément celle du narrateur ; mais pourtant le personnage *sent, perçoit et pense* les faits avec l'auteur.

## BIBLIGRAPHIE

- AMOSSY, Ruth, (2000), *L'argumentation dans le discours*, Paris, Nathan.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (2006a), « Stéréotypes, gnomicité et polyphonie : la voix de son maître », In : *Le sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, (Sous la direction de Laurent PERRIN), *Recherches Linguistiques*, n° 28, Université de Lorraine, plateforme de Metz, pp. 349-378.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude et DUCROT, Oswald, (1977), « Deux MAIS en français », *Revue Lingua*, n° 43, pp. 23-40.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude & DUCROT, Oswald, (1981), « Interrogation et argumentation », *Langue française*, n° 52, pp. 5-22.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude & DUCROT, Oswald, (1983), *L'Argumentation dans la langue*, Bruxelles, Mardaga.
- AUSTIN, John Langshaw, ([1962], Oxford, (1970, pour la traduction française), *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, (1978b), « Les formes du discours rapporté. », *DRLAV*, n° 17, pp. 1-87.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, (1984a), « Hétérogénéité (s) énonciative (s) », *Langages*, n° 73, pp. 98-111.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, (1992c), « Repères dans le champ du discours rapporté (I) », *L'Information grammaticale*, n° 55, pp. 38-42.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, (1995a), *Ces mots qui ne vont pas de soi : Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*. Tomes I et II, Paris, Larousse.
- BAKHTINE, Mikhaïl, (1970), *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil.

- BAKHTINE, Mikhaïl, (1975), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BAKHTINE, Mikhaïl, (1977), *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Éds. de Minuit.
- BAKHTINE, Mikhaïl, (1984), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
- BALLY, Charles ([1932] 1965), *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, Francke.
- BALLY, Charles, (1942), « Syntaxe de la modalité explicite », In : *Cahiers Ferdinand de Saussure*, Genève, *Société Genevoise de Linguistique*, n° 2, pp. 3-13.
- BENVENISTE, Émile, (1966), *Problèmes de linguistique générale* (I), Paris, Gallimard.
- BERGSON, Henry, ([1907]1957), *L'Évolution créatrice*, Paris, PUF.
- BERRENDONNER, Alain, (1981), *Éléments de linguistique pragmatique*, Paris, Minuit.
- BRES, Jacques, (1998), « Entendre des voix : de quelques marqueurs dialogiques en français », in Bres J., Legrand R., Madray F., et Siblot P. (Sous la direction), *L'autre en discours*, *Praxiling*, Montpellier, Université de Montpellier III, pp. 191-212.
- BRES, Jacques & BERTRAND, Verine, (2002), « Le bruissement de voix dans le discours : dialogisme et le discours rapporté », *Faits de Langues*, n° 19, pp. 159-169.
- CHARUDEAU, Patrick, et MAINGUENAU, Dominique, (2002), *Dictionnaire d'analyse de discours*, Paris, Éditions du Seuil.
- CIGADA, Sergio (1989), *Flaubert, L'Autre*, (Textes réunis par François Lecercle & Simone Messina), PUL, Lyon.
- DUCHET, Claude, (1975a), «Signifiante et in-signifiante : le discours italice dans *Madame Bovary*», in : *La production du sens chez Flaubert* (par Claudine GOTHOT-MERSCH), Union générale d'éditions, «10/18», [actes du Colloque de Cerisy du 21 au 28 juin 1974], pp. 358-378.
- DUCROT, Oswald, (1972), *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann.
- DUCROT, Oswald, (1984), *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit.

- DUCROT, Oswald, et al. (1980a), *Les mots du discours*, Paris, Éditions de Minuit.
- DUFOUR, Philippe, (1997), *Flaubert ou la prose du silence*, Paris, éd. Nathan.
- GAULTIER (de), Jules, ([1892] rééd. 2007), *Le Bovarysme, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, Paris, Librairie Léopold Cerf.
- GENETTE, Gérard, (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.
- FONTANIER, Pierre, ([1968] réimpr. 1996), *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion.
- FLAUBERT, Gustave, ([1852] 2003), *Correspondence*, Rouen, Éd. Danielle Girard et Yvan Leclerc.
- FLAUBERT, Gustave, ([1857] 2006), *Madame Bovary*, Paris, Eds. Pocket.
- GREVISSE, Maurice, ([1936] réimpr. 1993), *Le Bon Usage*, treizième édition par André Goose, Louvain-la-Neuve (Belgique), Groupe de Boeck Duculot.
- JØRGENSEN, Kathrine, Søren, Ravan, (2002b), « Les verbes de perception, les connecteurs et le discours indirect libre embryonnaire », in : *Polyphonie-linguistique et littéraire V* (Sous la direction de Michel OLSEN), Roskilde : Samfundslitteratur, Roskilde, pp. 149-181.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, (1980), *L'Énonciation : De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.
- MEUNIER, André, (1974), « Modalités et communication », in, *Langue française*, n° 21, pp. 8-25.
- NOREN, Coco, (2000b), « L'argumentation par autorité dans les répliques de *Madame Bovary* », In : *Polyphonie-linguistique et littéraire I* (sous la direction de Michel OLSEN), Roskilde : Samfundslitteratur, Roskilde, pp. 31-52.
- NØLKE, Henning, & OLSEN, Michel, (2003), «Le passé simple subjectivisé», in : *Langue française*, n° 138, pp. 75-85.
- NØLKE, Henning, FLØTTUM, Kjersti, et NORÉN, Coco, (2004), *ScaPoLine : La Théorie Scandinave de la Polyphonie Linguistique*, Paris, Kimé.
- OLSEN, Michel, (2002a), *Polyphonie – linguistique et littéraire IV*, (Sous la direction), Avril 2002, Roskilde : Samfundslitteratur, Roskilde.

- OLSEN, Michel, (2002c), *Polyphonie – Linguistique et Littéraire VI*, (sous la direction), Novembre 2002, Roskilde : Samfundslitteratur, Roskilde.
- PERRUCHOT, Claude, (1975), « Le style indirect libre et la question du sujet dans *Madame Bovary* », in : *La production du sens chez Flaubert* (par Claudine GOTHOT-MERSCH), Union générale d'éditions, «10/18», [actes du Colloque de Cerisy du 21 au 28 juin 1974], pp. 253-285.
- RABATEL, Alain, (2000b), « Valeurs représentative et énonciative du "présentatif" *c'est* et marquage du point de vue », *Langue Française* n° 128, 52-73.
- RABATEL, Alain, (2001d), « Les représentations de la parole intérieure. Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue », in : *Langue Française* 132, 72-95.
- RABATEL, Alain, (2003c), « Une lecture énonciative des valeurs aspectuo-temporelles et commentatives de l'imparfait dans les suites PS + IMP : point de vue du locuteur ou de l'énonciateur ? », *Journal of French Language Studies*, pp. 363-379.
- RABATEL, Alain, (2003g), « Le point de vue, entre langue et discours, description et interprétation : état de l'art et perspectives ». *Le Point de vue*, in : *Cahiers de Praxématique* n° 41, pp. 7-24.
- RABATEL, Alain, (2003h), « Le dialogisme du point de vue dans les comptes rendus de perception ». *Le point d vue*, in : *Cahiers de Praxématique* n° 41, pp. 131-155.
- REY-DEBOVE, Josette, (1978), *Le métalangage*. Paris, Eds. Le Robert.
- ROSIER, Laurence, (1999), *Le Discours Rapporté : Histoire, théories, pratiques*, Paris/Bruxelles, Duculot.
- SADOCK, Jerrold M, (1971), « Queclaratives », in : D. Adams, M. A. Cambell, V. Cohen, J. Levins, E. Maxwell, C. Nygren, and J. Reighard, eds., Chicago, Chicago Linguistics Society, pp. 223–232.
- VION, Robert, (2005), « Modalités, modalisations, interaction et dialogisme », in : *Dialogisme et Polyphonie, (Actes du colloque de Cerisy*, Sous la direction de J., BRES, P.-P., HAILLET, S. MELLET, H., NØLKE et L., Rosier), pp. 143-156.