

Kathrine Sørensen Ravn Jørgensen
Handelshøjskolen i København

Les verbes de perception, de pensée et de parole, le DIL embryonnaire et le DIL

Depuis une vingtaine d'années les études du discours indirect libre (DIL) dans *Madame Bovary* n'ont cessé de montrer comment le travail d'écriture de Flaubert va dans le sens d'une incertitude de la représentation du discours du personnage. Perruchot, qui a travaillé sur une partie de l'extrait que le groupe de la ScaPoLine a choisi comme objet d'étude pour ce congrès, dit, après avoir comparé la version définitive avec une version antérieure, celle de Pommier et de Leuleu, ceci: « Flaubert a systématiquement transformé des indirects libres décidables, qui renvoyaient au personnage, en indécidables » (1975 : 277), ce qui explique qu'il y a souvent une hésitation entre deux interprétations possibles.

Je voudrais, lors de ma communication, étudier comment Flaubert a procédé pour effacer la frontière entre la parole du narrateur et celle du personnage, tout en montrant qu'une identification du discours représenté reste possible. Ma thèse, c'est qu'il a transformé le DIL en DIL embryonnaire qui est plus souple que le DIL, étant moins marqué linguistiquement et permettant des glissements qui ne se remarquent à peine entre le DIL et le DIL embryonnaires ainsi qu'entre ce dernier et le récit.

Si Flaubert a travaillé dans le sens d'un effacement de frontière entre la parole du personnage et celle du narrateur – comment s'y prend-il pour faire entendre l'accord ou le désaccord du narrateur à l'égard du personnage? Car il est évidemment important que le lecteur puisse détecter les mensonges des personnages ou les illusions dont ils sont victimes.

Une analyse polyphonique peut-elle répondre à cette question? C'est ce que j'espère montrer dans mon analyse.

Définitions du DIL et du DIL embryonnaire:

Dans la théorie de la ScaPoLine le DIL a deux propriétés fondamentales:

- 1) le discours représenté est incorporé énonciativement (le centre déictique est celui du locuteur-narrateur), ce qui amène le changement des temps grammaticaux et des pronoms personnels, mais non un changement des adverbes de temps et de lieu.
- 2) l'acte d'énonciation du personnage-énonciateur est montré, c'est-à-dire que le locuteur-narrateur s'efface et montre directement les pensées et les paroles des personnages.

Ces deux propriétés fondamentales entraînent une autre spécificité dans une oeuvre littéraire: la superposition au moins de deux instances énonciatives, le discours représentant du locu-

teur-narrateur se faisant l'écho des pensées et/ou des paroles d'un personnage-énonciateur dont on ne peut reconstituer les pensées ou les paroles comme une citation distincte. Le lecteur repère la dualité énonciative surtout lorsqu'il y a une discordance entre deux points de vue présents. Cette discordance est surtout perceptible lorsqu'il y a une insistance sur la forme du DIL: la présentation de mots en italiques, de mots stéréotypes et familiers ou de tournures syntaxiques qui ne sont pas censées appartenir au registre du narrateur-locuteur ou une insistance sur le contenu ou le raisonnement. Dans le cas des connecteurs, la question qui se pose est de savoir si le narrateur-locuteur adhère au raisonnement subjectif du personnage-énonciateur ou s'il s'en détache. Il est clair que plus la marge entre le raisonnement du narrateur-locuteur et le raisonnement du personnage-énonciateur est grande, plus l'effet du DIL joue dans le sens d'une dissonance ironique.

Le DIL embryonnaire est – comme le mot l'indique – un DIL qui est en germe, à l'état rudimentaire. Je m'inspire de l'embryon de point de vue de Rabatel (qui parle d'un PDV). Il s'agit d'un reportage de perceptions et de pensées représentées. Rabatel le définit ainsi par rapport au DIL: « Si le PDV intrigue nécessairement perceptions et pensées, en revanche le DIL peut se limiter aux seules pensées ou aux seules paroles » (2002 : 12). Est-ce à dire qu'il peut aussi être associé à des perceptions? En quoi consiste alors la distinction entre le DIL et le DIL embryonnaire? La question se pose d'autant plus que la perception n'est pas toujours explicite mais peut être sous-entendue dans le DIL embryonnaire¹. Pour maintenir la

¹ C'est ce que nous voyons dans les exemples suivants, tirés de *Madame Bovary*: « Léon se mit à courir. Il aperçut de loin, sur la route, le cabriolet de son patron, et à côté un homme en serpillière qui tenait le cheval. Homais et M. Guillaumin causaient ensemble. *On l'attendait* » (123). « Une convulsion la (Emma) rabattit sur le matelas. Tous s'approchèrent. *Elle n'existait plus* » (333). Dans le premier exemple, nous avons le passage d'un verbe de perception au PS au premier plan qui déclenche un décrochage énonciatif du personnage-énonciateur distinct du locuteur-narrateur à un passage à l'IMP au second plan dans lequel les perceptions de Léon sont brièvement expansées. La troisième phrase rapporte une sorte de discours intérieur irréflecti de Léon, généré par ses perceptions. Dans le deuxième exemple, le verbe de mouvement sous-entend une perception à laquelle sont associées les pensées des gens qui entourent Emma. « Elle n'existait plus » est une réflexion spontanée qui exprime leur stupeur et leur étonnement. Les passages dont il est question dans ces deux exemples expriment une pensée irréflectie qui, énoncée logiquement serait, dans le premier exemple: « En voyant M. Homais et M. Guillemin causer ensemble, Léon comprit qu'ils l'attendaient », et dans le deuxième: « En s'approchant du lit d'Emma, ils virent le corps immobile d'Emma et comprirent qu'elle n'existait plus ». D'après Bally, les imparfaits dans ce type d'exemples « n'indiquent pas une manière particulière dont les faits en soi sont envisagés; ils montrent que ces faits sont passés par le cerveau d'un sujet mis en scène ou d'un sujet qu'on peut facilement imaginer. Voilà pourquoi les imparfaits appelés ici subjectifs sont au fond de même nature que ceux du style indirect libre » (1912 : 603). Quelquefois les pensées se manifestent sous forme de rêveries: « Emma mit un châle sur ses épaules, ouvrit la fenêtre et s'accouda. *La nuit était noire. Quelques gouttes de pluie tombaient* » (55. Cité par Banfield 1995 : 171). Il arrive aussi que les traces du sujet de conscience se manifestent par des modalisations ou par un style d'oralité: « Bientôt pourtant il lui (Emma) sembla que l'on marchait sur le trottoir. *C'était lui (Rodolphe), sans doute; elle descendit l'escalier, traversa la cour. Il était là, dehors.* Elle se jeta dans ses bras » (198); « il lui sembla » est un verbe d'attitude propositionnelle qui peut annoncer un ensemble de perceptions et de sensations. Dans la suite, une sensation auditive et une pensée se mêlent, Emma établissant une relation entre le bruit des pas et Rodolphe. Remarquez que nous avons ici une modalisation de ses pensées: « peut-être » qui exprime l'incertitude d'Emma. Le présentatif « c'est » souligne la mise en relation entre perceptions et pensées en construisant un sujet de conscience qui en est responsable. Rabatel parle à ce sujet de la valeur énonciative-représentative de *c'est* (2000b : 63). « Il était là, dehors »: phrase segmentée qui relève d'un style oral et renvoie au sujet de conscience d'Emma.

distinction entre le DIL et le DIL embryonnaire, il faut ajouter celle introduite par Banfield entre la conscience réflexive et la conscience non réflexive (ou préreflexive). Alors que les pensées du DIL sont réflexives, elles sont dans le DIL embryonnaire préreflexives, ou « spontanées »². Banfield s'est inspirée de l'observation de Russell qui dit: « Il est nécessaire [...] de distinguer entre les expériences que nous remarquons et celles qui simplement nous arrivent » (Banfield 1995 : 295). Il y a des choses que nous percevons réellement ou mentalement sans que cette perception fasse l'objet de notre réflexion. La distinction entre la pensée réflexive et non-réflexive est cognitive, mais elle se manifeste aussi sur le plan linguistique³. Comme dit Banfield: « si le sujet parlant ne peut *dire* son savoir non réflexif, cela ne signifie nullement que la langue ne puisse en donner une *re-présentation* » (*Op. cit.* : 297).

Olsen a introduit le terme de proto-DIL qui recouvre, je cite: « les segments de texte qui mettent en scène une conscience préreflexive sur le mode de la concordance, de sorte qu'il est impossible de faire la distinction entre la voix du narrateur et celle du personnage » (2000 : 85)⁴.

Dans ma perspective, le DIL et le DIL embryonnaire peuvent mettre en scène une conscience réflexive – pour le DIL – et une conscience préreflexive pour le DIL

² Bally avait déjà remarqué cette distinction sans vraiment en tenir compte. A propos de l'exemple suivant: « Il y avait deux mois qu'on était devant Acre, on avait fait des pertes irréparables... La peste était dans cette ville... En s'obstinant davantage, Bonaparte pouvait s'affaiblir... Le fond de ses projets était réalisé... Quant à la partie brillante de ces mêmes projets, *il fallait y renoncer* », Bally écrit: « M. S. (Strohmeyer) commente le dernier imparfait: So musste er, wie gesagt, darauf verzichten »; pour moi, je l'expliquerais: « So musste er, *wie er selbst dachte und einsah*, darauf verzichten. » Autrement dit, ce passage, sous une forme à-demi inconsciente, exprime une pensée qui, énoncée logiquement serait: Bonaparte songeait qu'il y avait deux mois qu'on était devant Acre... qu'il pouvait s'affaiblir... il comprit qu'il fallait y renoncer. La pensée de Bonaparte plane, pour ainsi dire, sur tout le passage. Il serait exagéré de dire que Thiers a vu nettement qu'il faisait penser tout haut son héros; mais il y a de l'inconscient en syntaxe comme dans toutes les manifestations du langage » (*Op. cit.* : 602-603). Pour éviter toute confusion entre les termes « inconscient » et « non réflexif », Banfield remarque que « pour Russell [...] ce niveau intermédiaire d'une conscience non réflexive ne peut se ramener ni à la conscience, ni à l'inconscient. Il existe des choses dont notre esprit a conscience sans qu'elles fassent pour autant l'objet de notre réflexion » (*Op. cit.* : 295). Lorsque Bally parle de « l'inconscient », il me semble que cela correspond au « non réflexif » chez Banfield.

³ Les exemples de la note 1 font preuve de plusieurs marques linguistiques du DIL embryonnaire: passage d'un verbe de perception ou d'un verbe de mouvement avec une perception sous-entendue au PS au premier plan à un imparfait de valeur subjective montrant que les faits sont passés par le filtre perceptif, imaginatif d'un sujet de conscience au deuxième plan. D'autres marques sont: la modalisation et le style oral.

⁴ Là où je suis tout à fait Olsen, c'est dans ses analyses d'extraits qui relèvent d'une question ou d'une exclamation rhétoriques qui laissent effectivement planer le doute et restent ambigus, ce que nous voyons dans les exemples suivants: « Ils causaient d'une troupe de danseurs espagnols, que l'on attendait bientôt sur le théâtre de Rouen. - Vous irez? demanda-t-elle - Si je le peux, répondit-il. *N'avaient-ils rien autre chose à se dire?* » (97). Emma et Léon reviennent d'une visite à la nourrice. La question peut être posée par le narrateur ou par les deux personnages, qui, chacun dans une angoisse silencieuse, se demande pourquoi l'autre reste sans rien dire. L'indécidabilité domine aussi dans les exclamations rhétoriques: « Elle frissonna. - Tu souffres? fit Léon en se rapprochant d'elle. - Oh! Ce n'est rien. Sans doute la fraîcheur de la nuit. [...] *Il fallut pourtant se séparer!* » (263). Le point d'exclamation se réfère, d'une part à une subjectivité, à savoir celle de Léon et d'Emma, en montrant les mouvements intérieurs du regret des personnages, et d'autre part au mouvement de sympathie du narrateur qui commente ce regret. Voir Olsen dans les présents actes et Hirsch (1980a et 1980b).

embryonnaire, soit sur le mode de la concordance soit sur le mode de la discordance – comme nous allons le voir dans les exemples étudiés⁵.

Avant d'entamer une étude de l'extrait de *Madame Bovary*, je voudrais vous présenter les quatre catégories de verbes de procès que Weinrich appelle des verbes avec lesquels les « opinions rapportées » fonctionnent. Il faut comprendre ces verbes de procès mental dans un sens large (Weinrich 1989 : 564): 1. Les verbes indiquant une perception extérieure du type « entendre », « voir », « s'apercevoir », « écouter », « sentir »...2. Les verbes indiquant une perception intérieure du type « penser », « rêver », « imaginer », « se rappeler », « se figurer », « se représenter », « voir » (en pensée)...3. Les verbes exprimant une volonté sur une situation tels « vouloir », « désirer », « envier », « souhaiter »...4. Les verbes exprimant un jugement sur une situation tels « approuver », « réprover », « connaître », « reconnaître »...J'y ajoute une 5e catégorie, à savoir: 5. Les verbes indiquant une attitude propositionnelle du type « lui sembler », « lui paraître », « sembler », « paraître », « trouver », « figurer »...

Cette catégorie s'apparente aux verbes de perception intérieure, d'imagination ou de vue mentale, tels qu'« imaginer », « se représenter »⁶, ce qui explique pourquoi la seconde partie de l'extrait suivant a été interprétée par Chambers (1987) comme relevant du DIL:

⁵ Les exemples étudiés dans la note 1 relèvent tous du DIL embryonnaire concordant.

⁶ « La scène n'a pas été perçue réellement mais mentalement, c'est-à-dire qu'elle n'a d'autre existence que représentationnelle; elle est en l'absence de la scène réelle, une image créée par l'esprit du sujet percevant » (Benzakour 1990 : 269. Cité par Rabatel 2002 : 15). Bally avait également remarqué le trait spécifique des verbes de perception intérieure ou d'imagination: « il sagit de verbes et autres expressions qui marquent qu'un phénomène est conçu non comme une réalité, mais comme une pure représentation de l'esprit,...(1914b : 460). L'objectif de l'étude de Bally est dans l'article de démontrer l'affinité entre le DIL (forme grammaticale) et la figure de pensée, « c'est-à-dire un procédé par lequel le sujet parlant exprime les mêmes valeurs sans le secours de signes linguistiques »; cette affinité est la même que celle qui existe entre les différents types de discours représenté: « Il y a une [...] erreur à éviter: elle consistera à croire qu'il y a une limite nette entre **D** (discours direct), **I** (discours indirect) et **I'** (DIL) d'une part, et la figure de pensée par substitution de sujet d'autre part. Cela serait contraire à tout ce que nous montre la langue, où toujours un type passe à un autre par degrés insensibles. Déjà l'on peut dire que le style indirect libre se détache du style indirect conjonctionnel pour se rapprocher de la figure de pensée (dont il est très loin encore, puisqu'il est consacré linguistiquement par des signes définis). Dans d'autres exemples nous serions encore plus près de cette figure, sans qu'on puisse dire que le jeu de la pensée est tout et se passe de tout signe linguistique » (1914 : 457). Rappelons que pour Bally, le DD, le DI et le DIL présentent des indices externes et internes que l'on peut identifier et qui justifient une analyse linguistique. Là où ces indices font défaut, il avance la notion de « "figure de pensée" qu'il définit comme suit: « Il y a figure de pensée proprement dite toutes les fois que, en l'absence de tout signe linguistique - mot ou forme grammaticale - le sujet parlant donne et le sujet entendant reçoit l'impression d'une discordance entre la réalité pensée et la réalité exprimée par des signes » (457). Extérieure donc à la langue, la figure de pensée appartient à la parole; mais c'est par son biais que se créent dans la parole des innovations dont certaines seront consacrées par l'usage et de ce fait admises dans la langue. A ce stade, ces éléments « accusent une assimilation partielle entre le fait de pensée et le signe linguistique, et parallèlement, un effacement partiel de la figure » (467). La figure de pensée permet à Bally de concevoir ce qui, au sein de la parole, est déjà en voie de grammaticalisation. Elle appartient dès lors à la langue expressive, qui est pour Bally, l'objet propre de la stylistique. L'approche linguistique du DIL ne pousse pourtant pas Bally à l'isoler de son contexte. Comme le DIL est syntaxiquement libre, Bally tient compte d'éléments extérieurs à l'unité linguistique, voire extérieurs aux mots écrits.

Au bas de la côte, Rodolphe lâcha les rênes; ils partirent ensemble, d'un seul bond; puis, en haut, tout à coup, les chevaux s'arrêtèrent, et son grand voile bleu retomba.

On était aux premiers jours d'octobre Il y avait du brouillard sur la campagne. Des vapeurs s'allongeaient à l'horizon, entre le contour des collines: et d'autres, se déchirant, montaient, se perdaient. Quelquefois, dans un écartement des nuées, sous un rayon de soleil, on apercevait au loin les toits d'Yonville, avec les jardins au bord de l'eau, les cours, les murs, et le clocher de l'église. Emma fermait à demi les paupières pour reconnaître sa maison, et jamais ce pauvre village où elle vivait ne lui avait semblé si petit. De la hauteur où ils étaient, toute la vallée paraissait un immense lac, s'évaporant à l'air. Les masses d'arbres, de place en place, saillaient comme des rochers noirs; et les hautes lignes des peupliers, qui dépassaient la brume, figuraient des grèves que le vent remuait. (162-163)

Dans le 1er paragraphe, nous avons une mention des verbes de mouvement qui sous-entendent une perception. Notamment ici, car la situation dans laquelle se trouvent Emma et Rodolphe, c'est-à-dire en haut d'une colline est propice à des perceptions plus ou moins associées à des pensées ou à des rêveries. Ensuite nous suivons dans le 2e paragraphe le mouvement de deux consciences qui nous donne des informations sur la date, sur les faits météorologiques et topographiques. Ces informations proviennent de Rodolphe et d'Emma, ainsi que la perception d'Yonville et l'évocation de ses parties (les toits, les jardins, les murs et le clocher). Dans une analyse antérieure, j'ai dit qu'il existe une certaine indécidabilité quant à la source des informations à cause du pronom indéfini « on », celui-ci pouvant désigner le narrateur. Après avoir discuté avec Rabatel, je reconnais qu'il n'y a pas de raison de ne pas attribuer les observations, qui sont ici objectives, à Rodolphe et à Emma, personnages saillants du contexte immédiat. Leurs observations et perceptions associées à des pensées à peine perceptibles sont représentées sur le mode de la concordance, le narrateur ne manifestant aucune distance à leur égard.

Dans la 2e partie du paragraphe, à partir de « Emma fermait.. », la perspective se limite à celle d'Emma qui nous donne une vision fantasmée du paysage, conforme à ses désirs. Dans « et jamais ce pauvre village ne lui avait semblé si petit », nous avons des qualifications subjectives dont Emma est responsable ». « Pauvre » connote une valeur négative et désigne la haine d'Emma pour l'étroitesse et pour la médiocrité que le village d'Yonville représente à ses yeux. Le démonstratif « ce » doit ici être interprété à travers le point de vue d'Emma, marquant le distancement dépréciatif avec lequel elle regarde son village. Le verbe « sembler » souligne, de même, le caractère subjectif de la vision. Quant à l'ordre des mots, il imite un style d'oralité. Ensuite nous n'assistons pas seulement au spectacle d'un paysage, mais à son reflet dans la conscience d'un personnage dans la mesure où il est confusément interprété à travers le vague des sentiments et des désirs d'Emma. La vallée se métamorphose sous son regard en un paysage romantique et idéal: le lac et la mer. Le texte indique explicitement le caractère métaphorique de la vision d'Emma: « la vallée paraissait un

immense lac pâle...Les masses d'arbres saillaient comme des rochers noirs; et les hautes lignes des peupliers... figuraient des grèves ». C'est évidemment la brume qui stimule l'imagination métaphorique d'Emma. Mais même si Flaubert, en tant qu'auteur réaliste, respecte les conventions du réalisme et de la vraisemblance en permettant que la vision d'Emma soit motivée par le brouillard, celle-ci reste néanmoins subjective. Ce lac et cette mer romantiques ont été appréhendés à travers les lectures des romans romantiques au couvent. Les verbes tels que « sembler », « paraître », « figurer » traduisent cette imagination romantique et ces visions illusoire qui sont bien préreflexives, car l'héroïne n'a jamais analysé les images, les pensées et les sensations fournies par la littérature consommée dans sa jeunesse. Qu'il s'agisse d'une conscience irréfléchie vient aussi du fait qu'on ne peut imaginer, contrairement à ce que pense Chambers, qui interprète ce passage comme relevant du DIL (1987 : 212-214), qu'Emma porte la conscience de soi jusqu'au point de penser: je suis en train de fermer à-demi les paupières pour reconnaître. Ces paupières à-demi fermées symbolisent plutôt le rêve à l'état de veille. Si Chambers peut interpréter les marques linguistiques étudiées dans cette scène comme signalant le DIL, c'est parce que les verbes de procès mental tels que « sembler », « paraître » et « figurer » s'apparentent aux verbes de perception intérieure tels que « rêver », « imaginer » et « se représenter ».

Les visions représentationnelles et métaphoriques d'Emma se caractérisent, comme nous l'avons vu, par leurs origines littéraires romantiques. En effet, lorsqu'Emma est confrontée au monde de la réalité, elle le voit à l'image de ses lectures, d'où la fantasmagorie de la réalité, la déformation du paysage et les métaphores conventionnelles. Elle n'est pas consciente d'avoir une vision fantasmée nourrie par ses lectures. Le narrateur, par contre, qui a parlé antérieurement de l'influence des lectures romantiques d'Emma au couvent rapporte les perceptions et les visions mentales comme des énoncés échos d'un discours préconstruit: celui du romantisme⁷. Ces énoncés sont donc révélateurs d'un point de vue stéréotypé – ils deviennent des clichés par rapport auxquels le narrateur prend ses distances, ce qui nous permet de conclure que les perceptions et les pensées non réflexives sont représentées sur le mode de la discordance.

⁷ La scène fait écho à un discours romantique de Léon au *Lion d'or* qui révèle les mêmes stéréotypes: « - Oh! J'adore la mer, dit M. Léon. - Et puis ne vous semble-t-il pas, répliqua madame Bovary, que l'esprit vogue plus librement sur cette étendue sans limites, dont la contemplation vous élève l'âme et donne des idées d'infini, d'idéal? - Il en est de même des paysages de montagnes, reprit Léon. J'ai un cousin qui a voyagé en Suisse l'année dernière, et qui me disait qu'on ne peut se figurer la poésie des lacs, le charme des cascades, l'effet gigantesque des glaciers. On voit des pins d'une grandeur incroyable, en travers des torrents, des cabanes suspendues sur des précipices, et, à mille pieds sous vous, des vallées entières, quand les nuages s'entreouvrent. Ces spectacles doivent enthousiasmer, disposer à la prière, à l'extase! » (84).

La scène du miroir

Dès le début du paragraphe (« Les ombres du soir...Alors⁸, elle entendit...») Emma est le sujet de conscience auquel se rapporte les impressions perceptives et mentales du personnage. C'est ce que soulignent tout au long du paragraphe les verbes de perception et de sensation: « éblouissait », « semblait », « sentait ». Nous avons ainsi des sensations visuelles, tactiles et auditives qui peuvent être attribuées à Emma: « Les ombres du soir descendaient » renvoie ainsi à une impression passive d'Emma. Le procès est exprimé par un verbe d'état qui nécessite des inférences sur l'activité de perception et de pensée – ici sous forme de rêveries – du personnage. Une activité passive est ensuite mentionnée: « lui éblouissait les yeux ». Quant à « Quelque chose de doux semblait sortir des arbres », on peut par inférence attribuer l'impression à Emma qui a toujours du mal à préciser ce qu'elle ressent. Il faut pourtant remarquer que la modalisation « semblait » est moins subjectivante qu'aurait été « quelque chose de doux lui semblait »⁹. Nous pouvons aussi noter que les marqueurs spatiaux sont relatifs à la situation d'Emma: « Ça et là, tout autour d'elle ». Les comparaisons: « comme si des coquelicots, en volant, eussent éparpillé leurs plumes », « le sang circuler dans sa chair comme un fleuve de lait », par qui sont-elles prises en charge? Emma ou le narrateur? Elles sont données selon le point de vue d'Emma, représentant de façon figurée ce que, de manière intuitive, Emma ressent. Banfield dit: « A la différence des pensées réflexives, qui peuvent avoir la forme d'une réalisation linguistique, le style correspondant aux états non-réflexifs est nécessairement différent de ce que le personnage lui-même aurait dit » (*Op. cit.* : 314-315). Ceci n'empêche cependant pas l'auteur d'avoir recours à des éléments subjectifs pour indiquer qu'il s'agit d'une représentation de la conscience du personnage, ce que nous avons déjà pu observer dans le passage qui rapporte la vue d'Emma sur Yonville, et comme nous allons le voir dans le paragraphe suivant. Il y a des degrés dans l'expression de la subjectivité des perceptions comme il y a des degrés dans l'expression de la pensée, cette dernière pouvant être plus ou moins explicite.

Si les perceptions d'Emma sont dans cette scène subjectives, elles ne renvoient pas à des perceptions préconstruites/ stéréotypées, comme c'était le cas dans la scène d'Yonville, ce qui nous permet de conclure que les perceptions sont représentées sur le mode de la concordance, le narrateur ne manifestant pas de distance à leur égard.

Passons maintenant aux trois paragraphes suivants: « D'abord, ce fut comme un étourdissement ... entre les intervalles de ces hauteurs ». Le présentatif dont l'auxiliaire est au PS résume les commentaires du narrateur sur les sensations d'Emma. Nous avons donc une sorte

⁸ En ce qui concerne l'analyse de « alors », je vais y revenir par la suite.

⁹ Cette modalisation subjectivante, nous l'avons vue dans la scène d'Yonville: « Jamais ce pauvre village ne lui avait semblé si petit ».

de psycho-récit (Cohn)¹⁰, suivi des sensations mentales qu'Emma se représente à l'esprit. Les verbes à l'IMP (« voyait », « sentait », « frémissait », « sifflaient ») fonctionnent ici avec la valeur d'un présent dans le passé, l'imparfait permettant de réactualiser les sensations de l'héroïne qui saisit ce moment du passé de l'intérieur.

Le connecteur « mais » joue un rôle démarcatif dans la segmentation du texte et marque un changement de séquence¹¹. « S'étonna » peut être considéré comme un indice d'ouverture d'un DIL dans la mesure où il dénote une activité mentale. Les deux phrases suivantes: « Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait » sont des perceptions associées à des pensées réfléchies d'Emma et relèvent du DIL dont les éléments expressifs sont ici l'ordre des mots et la répétition (« si grands, si noirs ») qui imitent un style d'oralité. « Quelque chose de subtil » est une expression un peu floue et caractérise bien la façon de penser d'Emma.

Ensuite un DD (« J'ai un amant! Un amant! ») suivi d'un commentaire dévalorisant du narrateur-locuteur (psycho-récit). « Cette idée » renvoie à son point de vue, de même que la comparaison par laquelle le narrateur juge sévèrement l'extase euphorique du personnage. Puis nous avons un DIL sans indice d'ouverture, mais le connecteur « donc » indique que le raisonnement est à mettre sur le compte d'Emma. L'adverbe « enfin » est, de même, assumé par Emma et exprime son impatience et sa satisfaction. Comme les démonstratifs « ces joies de l'amour », « cette fièvre de bonheur » n'ont pas d'antécédents textuels immédiats, ils ont une valeur déictique indiquant une référence situationnelle et coréférent ainsi à Emma. Dans la mesure où ils ont une valeur anaphorique, ils renvoient aux discours romantiques des romans qu'Emma a lus durant sa jeunesse. Le verbe « allait » correspond à un auxiliaire de futur, c'est-à-dire que la prévision des faits appartient à une subjectivité prise dans une perspective prospective¹². Nous sommes pris dans l'imaginaire d'Emma, l'accès aux vues du personnage étant direct. « Elle entrait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire ». L'IMP a ici une valeur psychologique qui l'approche du présent. C'est l'IMP du rêve, du désir, de l'imaginaire qui donne comme actuels et réactualisés des événements, mais aussi comme réalisés des faits qui ne le seront peut-être que plus tard¹³.

¹⁰ Cette catégorie est très large et comprend non seulement les analyses et les commentaires du narrateur sur l'état psychique des personnages, mais aussi les discours indirects de ces derniers. Cohn se distingue ainsi nettement des observations de Bally sur les limites « insensibles » entre le DD, le DI et le DIL.

¹¹ Dans une version antérieure, il est mis « cependant » qui peut avoir la même fonction.

¹² Cette vision prospective se compose avec celle du narrateur, qui porte sur cette visée, un regard rétrospectif.

¹³ Nous en avons un exemple frappant dans le passage suivant: « Léon, à pas sérieux, marchait auprès des murs. Jamais la vie ne lui avait paru si bonne. Elle allait venir tout à l'heure, charmante, agitée, épiait derrière elle les regards qui la suivaient, - et avec sa robe à volants, son lorgnon d'or, ses bottines minces, dans toute sorte d'élégances dont il n'avait goûté, et dans l'ineffable séduction de la vertu qui succombe. L'église, comme un boudoir gigantesque, se disposait autour d'elle; les voûtes s'inclinaient pour recueillir dans l'ombre la confession de son amour; les vitraux resplendissaient pour illuminer son visage, et les encensoirs allaient brûler pour qu'elle apparût comme un ange, dans la fumée des parfums » (245). Bally dit à propos d'un fragment tiré d'une fable de La Fontaine: « L'imparfait [...] nous transporte dans

L'emploi du conditionnel « serait » est également une marque qui oriente l'interprétation dans la direction du DIL, car le conditionnel ne peut recevoir ici une interprétation modale; il ne peut être compris que comme exprimant le futur du passé, autrement dit être interprété par rapport à la conscience du personnage-énonciateur. De nouveau des marques du style oral qui soulignent cette lecture: « q. ch. de merveilleux » et la structure d'asyndèse: « passion, extase, délire ».

La suite a suscité beaucoup de discussions et fait couler beaucoup d'encre chez les littéraires. Pourquoi? Parce qu'ils ont eu tendance à interpréter le DIL comme un DD reproduit. C'est l'interprétation *de dicto*. Et cette interprétation est, comme dit Perruchot, insoutenable. Emma n'a pas dit, ni pensé: « une immensité bleuâtre m'entoure », comme elle n'a pas dit, ni pensé: « les sommets du sentiment étincèlent sous ma pensée... ». Mais est-ce qu'elle l'a vu et senti en associant à ses perceptions des réflexions imaginaires? Emma est devant le miroir qui a ici la même fonction et crée le même effet que la brume dans la scène d'Yonville vu d'en haut. Ce qui émerge du miroir, ce sont les contours flous des perceptions intriquées aux pensées pré-réflexives d'Emma. Et de même que nous n'avons pas toujours d'indices d'ouverture du DIL, nous n'avons pas toujours d'indices d'ouverture du DIL embryonnaire du type « apercevoir », « fermer à demi les paupières pour reconnaître » etc. Nous n'avons pas non plus d'indices internes du DIL embryonnaire tels que les verbes d'un caractère subjectif: « paraître », « sembler », « figurer » que nous avons pu observer dans la scène d'Yonville. Ces indices, nous devons les inférer à partir du contexte immédiat¹⁴. Dans la situation d'extase et de délire où se trouve Emma, ce qu'elle voit et ressent, ce sont des perceptions et des sensations fantasmées. Nous comprenons alors mieux des expressions comme « immensité bleuâtre », « les sommets du sentiment étincelaient sous sa pensée » qui sont des images mentales créées par l'esprit d'Emma et motivées par les contours flous de ses perceptions dans le miroir. La conscience pré-réflexive du DIL embryonnaire, qui suit un DIL, prolonge donc la pensée de l'héroïne sous la forme d'images perceptives intériorisées. Il s'agit d'un niveau de conscience que la subjectivité du personnage n'est pas en mesure de verbaliser clairement. C'est donc le narrateur qui exprime les sensations d'Emma, mais même si le narrateur n'épouse pas la syntaxe et le style du personnage, il adopte les images qui sont propres à l'expérience intérieure d'Emma.

l'hallucination pure, et cette hardiesse charmante du fabuliste marque le maximum que peut atteindre la figure de pensée. On voit, pour le dire en passant, que ce type grammatical permet de transposer dans le présent et même dans le passé des représentations relatives à l'avenir, et que par là il se sépare du type de la reproduction pure et simple de ces représentations (style indirect) » (*Op. cit.* : 461-462). Dans l'exemple qui montre Léon à la cathédrale de Rouen, nous avons un passage insensible d'un DIL à un DIL embryonnaire (figure de pensée dans la terminologie de Bally). Dans la scène du miroir, ce passage est encore moins sensible, ce qui explique pourquoi je préfère déterminer la phrase en question comme un DIL.

¹⁴ Si l'on insère les verbes d'attitude propositionnelle, on aura: « une immensité bleuâtre semblait l'entourer, les sommets du sentiment paraissaient étinceler sous sa pensée » .

Si nous comparons cet extrait avec celui d'une première version, nous pouvons voir comment Flaubert a travaillé pour effacer la frontière entre le DIL et la narration proprement dite:

Cependant elle s'aperçut dans la glace, et elle eut presque de la stupéfaction en reconnaissant son visage. Comment n'exprimait-il rien de ce qui emplissait son âme? Comment se faisait-il qu'elle pût paraître la même? Alors elle avança de plus près pour se considérer, et elle se trouva tout à coup extraordinairement belle. Elle n'avait jamais eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Son front poli luisait, ses dents étaient plus blanches. Elle s'en chérissait davantage et se cambrait la taille, avec une pose naïve de courtisane et d'impératrice (Pommier et Leuleu : 381).

Nous avons dans cette version des marques explicites linguistiques du DIL: deux phrases interrogatives qui respectent la langue propre du personnage. Le DIL est suivi d'un récit narratif qui à son tour est suivi d'un nouveau DIL. A la fin de ce segment, nous avons un commentaire dévalorisant explicite du narrateur-locuteur. Dans la version définitive, le DIL est moins marqué linguistiquement et le récit a été transformé en un DIL embryonnaire dans lequel le narrateur se limite à rapporter les perceptions et les imaginations d'Emma. Si Perruchot dit que Flaubert d'une version à l'autre a changé le discours indirect libre décidable en indécidable, il pense au style du DIL qui est plus élaboré dans la version définitive. Perruchot suit la tradition selon laquelle le DIL est un DD transposé ou reproduit. Depuis les dernières années, cette interprétation *de dicto* a été abandonnée par les théoriciens qui ne font que reprendre l'idée de Bally selon lequel réduire le DIL à un « enregistrement phonographique » (1914) revient à oublier qu'il est à interpréter d'abord *de re* et non pas *de dicto*¹⁵.

¹⁵ Ajoutons que l'interprétation *de dicto* ne peut nous amener qu'à des impasses lorsqu'il s'agit de la littérature: alors que le discours origine d'un DIL est à la limite « récupérable » en situation de communication, celui d'un DIL littéraire n'a aucune existence en dehors du texte de la fiction. Ce qui caractérise d'ailleurs le DIL proprement dit dans *Madame Bovary*, c'est qu'il est souvent marqué par des traits stylistiques du narrateur: « N'importe! Elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais été. D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait?... Mais, s'il y avait quelque part un être fort et beau, une nature valeureuse, pleine à la fois d'exaltation et de raffinements, un cœur de poète sous une forme d'ange, lyre aux cordes d'airain, sonnante vers le ciel des épithalames élégiaques, pourquoi par hasard, ne le trouverait-elle pas? Oh! Quelle impossibilité! Rien, d'ailleurs, ne valait la peine d'une recherche; tout mentait! Chaque sourire cachait un bâillement d'ennui, chaque joie une malédiction, tout plaisir son dégoût, et les meilleurs baisers ne vous laissaient sur la lèvre qu'une irréalisable envie d'une volupté plus haute » (289-290). Cet extrait se caractérise par plusieurs indices du DIL tels que: les points d'exclamation et d'interrogation (qui ne sont pas rhétoriques ici), les interjections et d'autres éléments expressifs comme la répétition. Je signale également les connecteurs (« donc » « mais », « d'ailleurs ») qui soulignent le raisonnement subjectif. Le fragment témoigne en même temps d'une élaboration syntaxique et stylistique qui revient certes au narrateur. C'est pourquoi il me semble que l'interprétation du DIL de Ducrot et Nølke comme une superposition au moins de deux instances énonciatives, le discours représentant du narrateur se faisant l'écho des pensées et/ou des paroles d'un personnage dont on ne peut reconstituer les pensées ou les paroles comme une citation distincte permet d'aller au-delà de l'interprétation *de dicto* tout en permettant de déterminer un extrait comme relevant du DIL. Bally semble d'ailleurs aller dans le même sens, en parlant plutôt de *transposition* que de *reproduction*.

Dans la scène du miroir, Emma profère – sans parler – des lieux communs, c’est-à-dire des clichés du discours romantique – mais sans avoir conscience de le faire. Elle les assume pleinement, pensant enfin réaliser la vie des héroïnes romantiques.

Si le narrateur ne prend pas ses distances explicitement, comment s’y prend-il pour faire entendre son désaccord? En cumulant le nombre de citations, le narrateur procède à une surcharge de citations stéréotypiques, pour faire entendre, par cette exagération de discours cités, sa distance quant au point de vue exprimé.

Il n’adhère pas non plus à la logique d’Emma quand elle pense qu’«elle allait *donc* posséder enfin...»...car en s’identifiant aux héroïnes romantiques, Emma se trompe. Ses illusions ne sont pourtant pas dénoncées explicitement par le narrateur, qui, tout en ayant une vision rétrospective des événements à venir, alors que l’héroïne en a une vision prospective dans le passé, se contente de laisser parler le contexte dont le lecteur doit ici tenir compte. Ce contexte témoigne de plusieurs indices qui permettent au lecteur de déterminer le point d’où il doit considérer les prévisions d’Emma: Emma identifie Rodolphe à un héros romantique, bien qu’il soit tout le contraire, doté, comme il est d’un canif et d’un cigare, symboles d’un phallocrate cynique, et elle s’identifie aux héroïnes des livres, en se fondant plutôt sur une « idée » que sur la réalité.

La distance du narrateur se manifeste explicitement dans le paragraphe suivant. « Alors elle se rappela... ». Cet « alors » n’est pas le même que celui rencontré dans le premier paragraphe ou celui de la version antérieure où le connecteur n’a qu’une valeur temporelle. Dans « alors elle se rappela.. », le connecteur a une valeur à la fois temporelle et consécutive. La relation que « alors » énonce en unissant deux propositions concerne des valeurs de vérité qui dépendent de la situation de discours. Il y a en effet un lien à la fois de succession temporelle et de causalité entre les représentations mentales et les croyances d’Emma et le rappel des héroïnes de ces lectures. « Alors » contribue ainsi à l’expressivité du point de vue d’Emma en participant à l’expression des procès mentaux du personnage. Etant motivée par la situation dans laquelle Emma se trouve, l’évocation des héroïnes de sa lecture de jeunesse est assumée par elle – et non par le narrateur. Le « alors » devient ainsi une marque d’ironie implicite comme celle de « donc ». Notons que le connecteur « alors » peut embrayer sur la pensée du personnage (ici son imagination) et constituer un sujet de conscience même si le verbe est au PS¹⁶. Le démonstratif « ces » coréfère aussi à la conscience d’Emma et à son imagination.

La phrase suivante est une phrase descriptive qui commente la situation d’Emma et dont le narrateur est responsable. Les démonstratifs ont une fonction anaphorique renvoyant à tout ce qui précède. « D’ailleurs » introduit un argument supplémentaire qui va dans le même sens

¹⁶ Rabatel parle dans le cas où le point de vue est subjectif et narré au PS de point de vue raconté et le distingue du point de vue représenté (PDV) qui permet une expansion et une aspectualisation des perceptions et des pensées du personnage (Rabatel 2000a).

que l'argument donné dans ce qui précède. « N'avait-elle pas assez souffert! » question rhétorique sous forme d'un DIL. « Mais elle triomphait maintenant, ... ». « Mais » est un indice interne du DIL qui continue. Je l'interprète comme un « mais phatique » (Adam 1990 : 197-200) qui est fréquent dans l'échange de paroles. On peut le remplacer par « mais de toute manière ». Ici c'est Emma qui fait un échange de réflexions avec elle-même; « et l'amour, si longtemps... » le DIL continue en un DIL embryonnaire. La perception/la sensation du sujet est sous-entendue et doit être induite/inférée par le lecteur. Le DIL embryonnaire est introduit par la conjonction « et ». Proust a attiré l'attention sur l'emploi bien caractéristique que Flaubert fait de cette conjonction: « La conjonction 'et' n'a nullement chez Flaubert l'objet que la grammaire lui assigne. Elle marque une pause dans une mesure rythmique et divise un tableau » (1920 : 78-79). Le « et » flaubertien intervient souvent en tête de phrase, après un point ou un point virgule; « il ne termine jamais une énumération, mais commence toujours une phrase secondaire, c'est: « comme l'indication qu'une partie du tableau va commencer, que la vague refluate, va se reformer » (79). Cette vague refluate qui va se reformer est ici représentée par une conscience qui d'abord tient un discours intérieur réflexif sous forme d'un DIL et qui ensuite a une sensation vague représentée sous la forme d'une conscience non réflexive du DIL embryonnaire¹⁷.

Conclusion

Flaubert n'a pas transformé les indirects libres décidables en indécidables, mais il a transformé le DIL très marqué linguistiquement en un DIL moins marqué qui garde néanmoins un nombre suffisant d'indices pour que nous puissions le déterminer comme tel. Ces indices peuvent être des connecteurs, des adverbes ou des traits relevant d'un style oral.

L'auteur a en particulier transformé le DIL ou le psycho-récit en DIL embryonnaire dont il a su exploiter toute la souplesse. Dans la scène sur Yonville, le DIL embryonnaire s'apparente au DIL, alors qu'il s'apparente au psycho-récit dans notre extrait du miroir. Flaubert a ainsi atteint plusieurs fins stylistiques:

- 1) Comme le DIL embryonnaire est moins marqué linguistiquement, il permet un glissement souple entre les différents types de discours représenté, et notamment celui entre le DIL et le DIL embryonnaire.
- 2) Comme le style correspondant aux états non-réflexifs est différent de ce que le personnage lui-même aurait dit dans un DIL, le DIL embryonnaire permet un glissement à peine perceptible entre celui-ci et le récit ou le psycho-récit.

¹⁷ Ce passage d'un DIL à un DIL embryonnaire est souvent marqué par un 'et': « Tous, en effet, ne ressemblaient pas à celui-là. Il aurait pu être beau, spirituel, distingué, attirant, tel qu'ils étaient sans doute, ceux qu'avaient éppusés ses anciennes camarades du couvent. Que faisaient-elles maintenant? A la ville, avec le bruit des rues, le bourdonnement des théâtres et les clartés du bal, elles avaient des existences où le coeur se dilate, où les sens s'épanouissent. Mais elle, sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord, et l'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre à tous les coins de son coeur » (46).

- 3) Ayant recours à des éléments subjectifs pour indiquer qu'il s'agit d'une représentation du personnage, Flaubert met en scène une représentation subjective tout en sauvegardant un style qu'il voudrait être fondé sur la continuité – comme un tissu serré et homogène¹⁸.
- 4) En représentant les perceptions et les pensées d'un personnage sur le mode de la discordance, il peut faire entendre sa distance de manière implicite.

Bibliographie

- Adam, J.-M. 1990 : *Eléments de linguistique textuelle* Liège : Mardaga.
- Authier-Revuz, J. 1978 : Les formes du discours rapporté. Remarques syntaxiques et sémantiques à partir des traitements proposés. *DRLAV*, 17, pp. 1-88.
- Bally, Ch. 1912 : Le style indirect libre en français moderne. II. *Germanisch-romanische Monatsschrift* 4, pp. 597-606.
- Bally, Ch. 1914 : Figures de pensée et Formes Linguistiques. *Germanisch-romanische Monatsschrift* 6, pp. 456-470.
- Banfield, A. 1995 : *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*. Paris : Seuil.
- Chambers, R. 1987 : *Mélancolie et opposition*. Paris : J. Corti.
- Cohn, D. 1981 : *La transparence intérieure*. Paris : Seuil.
- Ducrot, O. 1984 : *Le dire et le dit*. Paris : Minuit.
- Flaubert, G. 1971 : *Madame Bovary*. Paris : Ed. Class. Garnier.
- Fløttum, K. 2000 : La dimension énonciative dans les typologies textuelles. *Actes du XIVe Congrès des Romanistes scandinaves*. Stockholm 10-15 août 1999. Acta Universitatis Stockholmiensis. Romanica Stockholmiensia 19, ed Jane Nystedt. Cd-rom.
- Hirsch, M. 1980a : Le style indirect libre: linguistique ou histoire littéraire? In Joly (1980), pp. 79-90.
- Hirsch, M. 1980b : La question du style indirect libre. In Joly (1980), pp. 91-104.
- Holm, H. V. 2002 : Polyphonie et esthétique de la réception. *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister IV*, ed. M. Olsen. Roskilde Trykkeri, pp. 21-39.
- Joly, A. (éd.) 1980 : *La psychomécanique et les théories de l'énonciation*. Lille : Presses Universitaires de Lille.
- Jørgensen, K. S. R. 2002 : Les verbes de perception, les connecteurs et le discours indirect libre embryonnaire. *Les polyphonistes scandinaves/De skandinaviske polyfonister V*, ed. M. Olsen. Roskilde Trykkeri, pp. 149-181.
- Nølke, H. & Olsen, M. 2000 : Polyphonie: théorie et terminologie. *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister II*, ed. M. Olsen. Roskilde Trykkeri, pp. 45-171.
- Proust, M. 1920 : A propos du « style » de Flaubert. *La nouvelle revue française*. Tome XIV.

¹⁸ » Cet art des modulations, écrit Rousset, ce goût si manifeste pour le fondu et les glissements traduisent [...] l'effort général de Flaubert vers ce qu'il appelle le *style*. Car le style, pour Flaubert, c'est un principe agglomérant, c'est la réduction à l'homogène. Ce qu'il prétend obtenir, c'est un « tissu » aussi serré, aussi uni que possible, c'est la continuité » (1963 : 121)

- Perruchot, Cl. 1975 : Le style indirect libre et la question du sujet dans *Madame Bovary*. *La Production du sens chez Flaubert*. Colloque de Cerisy, UGE, 10/18, pp. 253- 285.
- Pommier, J. & Leuleu, G. 1949 : *Madame Bovary*. Paris : J. Corti.
- Rabatel, A. 1998 : *La construction textuelle du point de vue*. Paris/Lausanne : Delachaux et Niestlé.
- Rabatel, A. 2000a : Un, deux, trois points de vue? Pour une approche unifiante des points de vue narratif et discursif. *La lecture littéraire* 4. Université de Reims. Klincksieck, pp. 195-254.
- Rabatel, A. 2000b : Valeur représentative et énonciative du « présentatif » *c'est* et marquage du point de vue. *Langue Française* 128, pp. 52-73.
- Rabatel, A. 2002 : Les verbes de perception en contexte d'effacement énonciatif: du point de vue *représenté* aux discours *représentés*. (à paraître).
- Rousset, J. 1963 : *Forme et signification*. Paris : J. Corti.
- Weinrich, H. 1989 : *Grammaire textuelle du français*. Paris : Didier/Hatier.