

MONOLOGUE INTÉRIEUR OU STYLE DIRECT LIBRE ?

APPROCHE AXIOLOGIQUE D'UN EXEMPLE DE MADAME BOVARY

Qui juge ? Voilà une question que j'aimerais poser à propos d'un exemple tiré du roman de Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857), exemple qui nous servira de base à une brève discussion de quelques traits caractéristiques aussi bien du monologue intérieur que du style *direct* libre, avatar du discours intérieur relativement peu traité^[1] par rapport à son « grand frère » plus sollicité par les théoriciens du discours, le style *indirect* libre. Une monographie publiée en 1996 par le critique russe Serge Zenkine, *Madame Bovary et l'oppression réaliste*, m'a beaucoup inspiré dans mon approche. Zenkine y réoriente deux questions narratologiques de base : *qui parle ?* ; *qui voit ?*^[2], vers une troisième question : *qui juge ?*, donc vers l'*axiologie*, science que l'on peut définir comme l'étude des valeurs, notamment des valeurs morales.

Les travaux de Mikhaïl Bakhtine constituent une référence importante dans cette monographie ; je citerai un extrait de ce que Zenkine dit à ce propos :

Parallèlement à Fedor Dostoïevski (...), Gustave Flaubert contribua à la destruction de l'omnipotence classique qu'avait eu la parole de l'auteur par rapport à celle du personnage. Chez le romancier russe, c'est la seconde qui se trouve dynamisée, au point d'égaliser la voix de l'auteur (ce que Bakhtine appelait la polyphonie). Le romancier français aborde le même problème par l'autre bout : chez lui, la voix de l'auteur est systématiquement évacuée du champ des évaluations – or il se trouve que pour le personnage c'est une privation très dure. Coupés de l'alimentation en valeurs,

du soutien de l'autorité que leur apportait le discours de l'auteur, les personnages se débattent impuissants parmi les pseudo-vérités de la doxa. Le silence de l'auteur les opprime encore plus que ses jugements les plus dédaigneux. (Zenkine 1996:29-30)

Or, dans *Madame Bovary*, il n'est guère impossible de repérer des exemples que l'on pourrait qualifier de jugements d'auteur, parmi lesquels notamment des jugements dédaigneux ; Michel Olsen (1999a), entre autres, l'a bien montré. Mon propos n'est cependant pas ici de polémiquer contre la thèse de Zenkine concernant le silence de Flaubert en tant qu'auteur. Ce qui m'intéresse chez Zenkine dans le contexte du présent exposé, c'est l'effet de ce qu'il appelle « la parole de l'autre » dans le discours romanesque flaubertien. Le parole de l'autre, c'est une parole qui « n'est à personne » (Zenkine 1996:27), qui n'est pas tout à fait une parole de l'auteur ni non plus clairement une parole formulée par le personnage : les cas les plus typiques se trouvent dans les nombreux exemples de style indirect libre que l'on connaît dans *Madame Bovary*. Si dans ces cas typiques, on posait la question axiologique de savoir qui juge, la réponse serait sans doute ou bien « personne » ou bien « tout le monde », c'est-à-dire la doxa, comme l'appelle Zenkine, ou, si l'on veut, les idées toutes faites et les clichés langagiers constitutifs de ces *mœurs de province* que Flaubert a voulu peindre.

Comme dans le cas de l'attribution énonciative (*qui parle ?*) et, dans une moindre mesure, de la focalisation (*qui voit ?*), l'ambiguïté ou l'incertitude demeure quand il s'agit de la question de savoir à qui donner la responsabilité de la parole. L'exemple de *Madame Bovary* que j'ai choisi d'examiner, se distingue pourtant des cas typiques de style indirect libre par des critères formels (l'emploi du présent comme temps verbal), et il se distingue, nous allons le voir, aussi d'autres exemples formellement plus ou moins identiques, par son aspect axiologique. Regardons-le ; il s'agit de l'« introduction » à la scène de la naissance de Berthe, fille d'Emma (II,3).

Cependant, comme Charles, à tous les repas, parlait du marmot, bientôt elle y songea d'une façon plus continue.

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 molleses 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. (p. 130^[3] ; c'est moi qui souligne)

1. Le style direct libre

Pour une partie du passage souligné, je proposerai le terme de style direct libre, terme relativement peu utilisé, je l'ai déjà dit, et qui me semble guère litigieux quant à sa définition. Avec Gilles Philippe nous pourrions le définir ainsi :

Citation « directe » d'un énoncé (c'est-à-dire sans transposition du système d'embrayage énonciatif) mais sans aucune marque de discours rapporté (guillemets, incise...). (Philippe 1995:119, note 1)

Donc, à la différence du style indirect libre, il n'y a pas de changement du temps verbal, ni du pronom personnel. Quant aux déictiques spatiaux et temporels, on imite le discours direct, tout comme on le fait dans l'indirect libre. Dans l'extrait souligné, il n'y a pas de déictiques, et les pronoms personnels ne sont pas ceux du personnage. Le temps verbal est le présent, et toute la citation paraît « directe », rapportée telle quelle, si l'on accepte qu'il s'agit des pensées d'Emma. C'est-à-dire que c'est Emma qui réfléchit et non le narrateur qui donne un commentaire général sur la situation des

hommes et des femmes. Cela est impossible à décider à cent pour cent, mais étant donné le contexte, il est peu probable qu'on puisse imputer ces réflexions – et donc ces jugements – à quelqu'un d'autre qu'à Emma, bien qu'elle parle plus ou moins à travers la parole de l'autre. Nous allons examiner de plus près tout cela, en pensant aux critères liés au style direct libre et à ceux liés au monologue intérieur. Ce terme-ci est cependant beaucoup plus difficile à définir que celui-là ; au fait, le monologue intérieur s'avère être un terme compris et utilisé de façon peu homogène par des critiques et théoriciens divers. Voilà pourquoi je trouve utile, voire nécessaire, de passer un peu en revue quelques aspects de la question.

2. Le monologue intérieur

En suivant exemple d'Olsen, nous pouvons employer « monologue intérieur » au sens large du terme, « comme un concept-parapluie comprenant tout discours mental attribué à un personnage » (1999a:52). Constatons cependant que cet emploi est loin d'être accepté, dans la pratique, par bien des théoriciens. Après avoir parcouru bon nombre d'articles sur ce sujet, j'ai l'impression que la plupart des théoriciens préfèrent rester plus ou moins fidèles à une définition telle celle donnée par *Le petit Robert* de 1993 : « en littérature, transcription à la première personne d'une suite d'états de conscience que le personnage est censé éprouver ». Si la transcription à la première personne est un élément essentiel pour eux ^[4], elle ne l'est pourtant point pour d'autres, dont Michel Olsen et Dorrit Cohn. Selon Cohn,

Il apparaît clairement maintenant que l'expression 'monologue intérieur' n'a cessé de désigner deux phénomènes tout à fait différents, sans qu'on se soit soucié de relever l'ambiguïté (...) : (le premier) passe par la médiation (mentionnée explicitement ou non) d'une voix narrative, faisant référence au personnage se livrant au

monologue par le biais du pronom à la troisième personne dans le contexte ; le second, dépourvu de toute médiation, apparemment spontané, constitue une forme de discours autonome, à la première personne, qu'il vaudrait mieux considérer comme une variante – ou mieux, un cas-limite – du récit à la première personne. (Cohn 1981:30-31)

La solution de Cohn consiste à parler de deux sortes de monologue intérieur :

- 1) le « monologue rapporté » qui est un discours mental cité – sans guillemets ou incise – par le narrateur comme distinct du discours narratorial (exemple classique : le monologue de Molly Bloom vers la fin de *Ulysses* de James Joyce) ;
- 2) le « monologue narrativisé » qui est un discours mental d'un personnage pris en charge par le discours du narrateur, ou bien sous forme de « monologue auto-narrativisé », où l'exemple classique est un roman où le narrateur à la première personne et le personnage discourant se confondent : *Les lauriers sont coupés* d'Edouard Dujardin, ou bien sous forme de style indirect – ou direct – libre, tel que l'on le voit dans *Madame Bovary*, où il n'y a pas de transcription à la première personne.

Parmi les représentants des théoriciens nombreux qui n'accepteraient pas d'inclure le style indirect ou direct libre dans le concept du monologue intérieur, on trouve Dominique Maingueneau, qui souligne que l'on ne doit pas confondre le monologue intérieur avec le fait de décrire les états d'âme d'un personnage, une description qui peut se faire aussi bien par le discours direct, indirect ou indirect libre, selon Maingueneau. Pour celui-ci, le monologue intérieur se caractérise par deux propriétés fondamentales :

- 1) il n'est pas dominé par un narrateur ;
- 2) il n'est pas soumis aux contraintes de l'échange linguistique, pouvant donc prendre des libertés à l'égard de la syntaxe et de la référence (voir Maingueneau 1990:103).

Dans cette question, Gérard Genette se trouve proche de Maingueneau, mais Genette ne serait pas fidèle à lui-même s'il ne

proposait pas une autre et nouvelle terminologie. Pour celui-ci, l'essentiel de ce monologue, ce « n'est pas qu'il soit intérieur. mais qu'il soit d'emblée (...) émancipé de tout patronage narratif, qu'il occupe d'entrée de jeu le devant de la 'scène' ». Genette propose donc de l'appeler monologue *immédiat*, et il continue par un commentaire que je trouve tout à fait pertinent pour notre discussion :

On voit (..) la différence capitale entre monologue immédiat et style indirect libre, que l'on a parfois le tort de confondre, ou de rapprocher indûment : dans le discours indirect libre, le narrateur assume le discours du personnage, ou si l'on préfère le personnage parle par la voix du narrateur, et les deux instances sont alors *confondues* ; dans le discours immédiat, le narrateur s'efface et le personnage se *substitue* à lui. (Genette 1972:194).

Pour notre approche axiologique, à l'intérieur d'un plus grand débat autour du concept bakhtinien de la polyphonie, la discussion d'un éventuel effacement du narrateur en faveur d'une situation où le personnage se substituerait à lui, s'avérera importante, et c'est au travers d'une telle discussion que je proposerai de distinguer entre style direct libre et monologue intérieur.

3. *Madame Bovary*

Posons maintenant la question de savoir qui juge dans notre exemple de *Madame Bovary*. Le début de l'extrait signale clairement que nous allons suivre les pensées d'Emma :

Cependant, comme Charles, à tous les repas, parlait du marmot, bientôt elle y songea d'une façon plus continue (p. 130, je souligne).

Déjà dans les trois phrases suivantes, séparées par des points-virgules

(« Elle souhaitait un fils ; il serait fort et brun ; elle l'appellerait Georges »), nous trouvons des éléments de ce que l'on pourrait appeler la doxa. La parole est donnée à Emma à travers le style indirect libre ; en fait elle est littéralement *donnée* à Emma dans la mesure où l'on peut parler ici de la doxa ou des idées toutes faites. Cependant, la doxa y est-elle un élément dominant ? Le souhait d'avoir un fils qui soit fort et brun et auquel elle puisse donner le joli prénom de Georges, voilà qui ne trahit guère *a priori* une influence dominante de la parole de l'autre, de la doxa, notamment puisqu'il est suivi et expliqué par un commentaire direct du narrateur : « et cette idée d'avoir pour enfant un mâle était comme la revanche en espoir de toutes ses impuissances passées ». Je n'insiste pourtant guère sur ma lecture « bienveillante » quant à l'origine de ce souhait d'Emma à propos de sa progéniture ; je veux discuter du style *direct libre* et non *indirect libre*, et c'est le style *direct libre* – et le monologue intérieur, nous le verrons – qui dominant le reste du paragraphe, au moins pour ceux d'entre nous qui accepteraient l'hypothèse selon laquelle la focalisation reste interne, centrée sur le héros, tel qu'il est dans le cas de l'indirect libre qui le précède de peu.

Regardons l'extrait en réfléchissant aux critères du style direct libre et du monologue intérieur. Je rappelle le commentaire de Genette, lequel pourrait concerner autant la différence entre le style *direct libre* et le monologue intérieur (ou « immédiat » comme dit Genette) que celle entre le style *indirect libre* et le monologue intérieur. Pour Genette – et je vois les choses comme lui – c'est une question d'*effacement du narrateur*. Si le narrateur s'efface et le personnage se substitue à lui, il est pertinent, selon moi, de parler de monologue intérieur. Si le narrateur assume le discours du personnage, c'est-à-dire que le personnage parle à travers les paroles de cet autre qui est le narrateur, on a plutôt à faire au style direct ou indirect libre.

Alors, quel est le cas dans notre exemple (la partie soulignée de la citation plus haut) ? En passant par des questions analogues de la narratologie genettienne, on pourrait dire que c'est Emma qui voit et qu'en partie, au moins, c'est le narrateur qui parle, notamment vers la

fin de la citation, à partir d'« Inerte et flexible à la fois... ». Ces formulations dépassent ce que l'on attend d'un vrai monologue intérieur – au sens étroit du terme –, c'est-à-dire un discours qui rapporte aussi directement que possible les réflexions du personnage. Dans cette partie de la citation, on sent la présence du narrateur, notamment à travers l'imagerie des comparaisons (« Comme le voile... »). Je qualifierai donc cette partie de l'extrait plus facilement de style direct libre que de monologue intérieur à cause de cette présence du narrateur, présence sur laquelle je reviendrai plus loin. Laissons le débat terminologique pour l'instant et tournons-nous vers l'axiologie, vers la question du jugement des valeurs morales, et si vous le voulez : valeurs politiques, dans une acceptation large du terme.

4. Approche axiologique

Si Emma Bovary nous fascine toujours, en tant qu'être humain aussi bien qu'en tant que représentante de la femme mariée dans la petite bourgeoisie française vers le milieu du siècle dernier, ce n'est pas uniquement à cause de la maîtrise stylistique à travers laquelle est créée cette « femme de papier », comme dirait Roland Barthes. Sans doute Zenkine a-t-il raison quand il dit que la différence entre le roman *Madame Bovary* et un autre ouvrage flaubertien, *Le Dictionnaire des idées reçues*, ne serait que dans le degré de concentration de la parole de l'autre, et que ce n'est probablement pas par hasard que, dans une lettre datant de l'époque du début de son travail sur *Madame Bovary*, Flaubert s'explique de la façon suivante à propos du projet d'un dictionnaire d'idées reçues :

Il faudrait que, dans tout le cours du livre, il n'y eût pas un mot de mon cru et qu'une fois qu'on l'aurait lu on n'osât plus parler, de peur de dire naturellement une des phrases qui s'y trouvent.^[5]

Regardons encore les premières phrases soulignées de notre exemple : pourrions-nous nous lancer dans de pareilles réflexions sans peur de répéter – tout naturellement – des éléments d'idées reçues, de formules créées par la doxa ?

Pourtant, dans la majorité des pages de *Madame Bovary*, on trouvera sans doute des phrases plus banales, plus représentatives de la doxa que celles-là. Parce que, même si la phrase sur la liberté de l'homme est banale, elle n'est pas fausse, si l'on se situe du point de vue d'Emma. Et le reste de cette réflexion décrit de façon on ne peut plus exacte sa propre situation. Donc, au travers de « grandes phrases » inspirées par la doxa, c'est-à-dire par la parole de l'autre, Emma se révolte contre sa propre situation. En tant que lecteurs, nous savons qu'au fond, elle a raison de penser ce qu'elle pense, bien qu'elle le fasse en grandes phrases qui ne sont pas véritablement siennes. En fait, ce qu'elle fait dans cette scène, c'est de se révolter, à travers la parole de l'autre, contre son rôle sur deux niveaux, ou disons plutôt, dans deux dimensions bien distinctes :

- 1) son rôle de femme mariée, porteuse d'un enfant ;
- 2) son rôle de femme de papier, porteuse de la parole de l'autre.

Et c'est à l'intérieur de cette deuxième dimension qu'elle serait « capable de prendre place à côté de (son) créateur, de le contredire et même de se révolter contre lui », pour parler comme Bakhtine (1970b:32) le fait des personnages romanesques dostoïevskiens dans une citation bien connue.

Ce que fait Emma dans cet extrait, c'est de faire sien le *sens* de la parole de la doxa, de le récupérer pour ainsi dire à travers les clichés langagiers, à travers les manières de s'exprimer – et donc inévitablement – de penser d'un romantisme banal dont elle est clairement la victime. Elle en est notamment la victime *langagière*, comme le montre Kathrine Ravn Jørgensen (1999a) quand elle décrit comment l'emploi des « dire » des autres dirige les réflexions d'Emma, et comment des éléments « préfabriqués » du discours romantique dominant notamment les passages au style indirect libre où la focalisation interne est clairement *sur le héros*, donc sur Emma,

mais où l'ambiguïté voire l'indécidabilité énonciative entre narrateur et héros reste une caractéristique essentielle de l'écriture flaubertienne.

Cette ambiguïté ou cette indécidabilité énonciative caractérise clairement le passage que nous traitons ici. Il paraît impossible de décider, une fois pour toutes, par des critères formels ou d'autres, si c'est le narrateur ou Emma qui est l'*être discursif*, qui est le responsable des points de vue exprimés dans la partie soulignée. Nous allons, tout de même, essayer de faire une analyse de cette partie du texte, d'une approche inspirée à la fois de la polyphonie littéraire et de la polyphonie linguistique et où joue la problématique de la responsabilité des points de vue, notamment la responsabilité au niveau des valeurs. Mais constatons d'abord que l'emploi du présent dans le passage écarte en principe les « litiges » énonciatifs liés au style indirect libre. Il en introduit cependant d'autres, liés cette fois précisément à l'emploi du présent, d'un présent que l'on pourrait appeler « présent gnominique », le temps grammatical des maximes et des « vérités éternelles ». Michel Olsen en fait une analyse dans son article, et il conclut de la manière suivante :

Ce présent de réflexion représente dans *Madame Bovary*, encastré dans le monologue intérieur d'Emma, l'absolue fausseté, la banalité et, partant, l'aliénation totale. Flaubert s'identifie, peut-être, par moment avec le monologue intérieur d'Emma, surtout quand il exprime un élan pour fuir la grisaille qui l'entoure, mais le présent grammatical est le signe des idées toutes faites. (Olsen 1999a:63)

Je suis d'accord avec la conclusion ; l'extrait du roman flaubertien que j'ai choisi d'analyser le confirme : le présent grammatical est le signe des idées toutes faites. Mais de là à avancer que ce présent de réflexion (ou présent gnominique) représente l'absolue fausseté quand il est encastré dans le monologue intérieur d'Emma, c'est, selon moi, généraliser trop une trouvaille faite dans les autres exemples de monologue intérieur analysés dans l'article en question. Le constat, bien étayé par l'auteur à travers de nombreux exemples et confirmé

par mon seul exemple, concernant la relation entre présent grammatical et idées toutes faites dans les monologues intérieurs d'Emma, ce constat nous amène un bon pas en avant dans nos analyses de la polyphonie dans *Madame Bovary*. Il nous montre la présence de la voix de l'autre, représentée par la doxa dans les énoncés attribués ou attribuables à Emma, et c'est le grand mérite de Michel Olsen de cerner et de décrire quelques conditions énonciatives et temporelles particulières de cette présence. Je pense, cependant, que mon exemple va à l'encontre du postulat de fausseté des idées exprimées, notamment si l'on s'approche du texte en se posant des questions de nature axiologique, telle que *qui juge ?*. Car si c'est Emma qui juge, son jugement n'est certainement pas faux, notamment dans la dernière partie de l'extrait. On peut difficilement, en effet, lire l'histoire d'Emma Bovary sans se rendre compte qu'« elle a contre elle les molleses de chair avec les dépendances de la loi ; (que) sa volonté, comme le voile de son chapeau retenu par un cordon, palpaite à tous les vents ; (qu') il y a toujours quelque désir qui entraîne, quelques convenance qui retient ». Et, contrairement aux exemples donnés par Michel Olsen où, et j'en suis entièrement d'accord, l'ironie des expressions est difficile à écarter, notamment à nos oreilles modernes (Olsen 1999a:63), les réflexions d'Emma qui précèdent la scène de la naissance de sa fille, ne sont guère imprégnées d'ironie narrative, *notamment* – et je le souligne – à nos oreilles modernes ! C'est là où Emma non seulement « prend place à côté de (son) créateur », mais où elle se montre capable « de le contredire et même se révolter contre lui » !^[6]

Il y a un vrai débat de valeurs dans cet extrait, un débat de la valorisation de la femme vis-à-vis de celle de l'homme, et notamment un débat de l'auto-valorisation de la femme incarnée par Emma. Dans ce débat axiologique, j'ai l'impression que la situation d'énonciation d'Emma fait que ce passage, pris comme un ensemble, dépasse de loin la portée de chaque élément qui est, plus ou moins, imprégné de la parole de l'autre, que cet autre soit la doxa (le début de l'extrait) ou qu'il soit le narrateur à travers sa mise en paroles d'une focalisation

interne sur le héros (la fin de l'extrait). La situation d'énonciation d'Emma, celle de ses dernières réflexions avant la scène d'accouchement, est influencée par tout ce qu'elle a vécu jusqu'à ce moment-là ; elle se dit, au présent gnomique, des « vérités éternelles » qui ensuite seront confirmées par la globalité du texte et qui correspondent, dans le fond, aux expériences de bon nombre de lectrices et lecteurs, à l'époque comme aujourd'hui. Emma devient ainsi, au travers de ces paroles au moins partiellement banales mais tout de même vraies pour elle, une véritable « voix à part entière », indépendante et libérée de la voix dominante de l'auteur, tel Bakhtine voit les personnages de Dostoïevski. Elle le devient par ce que j'appellerai *la récupération axiologique des paroles de l'autre*.

On pourrait donc parler d'un effet « Flaubert malgré lui » dans cet extrait qui à mon avis renforce l'aspect polyphonique du texte, sous un angle littéraire. Regardons maintenant le même extrait d'un oeil plus linguistiquement orienté.

J'ai dit plus haut que, dans cette situation d'énonciation, Emma *se* parle, c'est-à-dire qu'elle est, en tant que personnage romanesque, à la fois énonciateur et destinataire de ses réflexions. Il s'agit là évidemment de la situation d'énonciation de tout monologue intérieur, pourvu qu'on accepte cet emploi du verbe « parler », qui dans sa forme réfléchie n'implique pas nécessairement de parler à haute voix. « Se parler » équivaut ici « penser ». En se servant de la terminologie développée par Oswald Ducrot et ensuite Henning Nølke pour la polyphonie linguistique, on pourrait dire que, dans l'extrait, un locuteur-en-tant-que-tel parle à un locuteur-en-tant-qu'individu^[7], ce qui à mon avis a des implications idéologiques importantes, car cela veut dire que si Emma-locuteur-en-tant-que-tel est manipulée par les idées reçues et clichés langagiers de la doxa, Emma-locuteur-en-tant-qu'individu ne l'est pas de la même façon, puisqu'elle « incarne » une histoire où ces idées toutes faites sur la situation de la femme sont confirmées et faites siennes.

5. Approche linguistique

En nous inspirant de ces concepts développés par les théoriciens de la polyphonie linguistique, passons maintenant à une tentative d'analyse des points de vue (pdv) exprimés dans la partie soulignée de notre exemple.

Enoncé 1 : Pdv 1 : *Un homme, au moins, est libre ; il peut parcourir les passions et les pays, traverser les obstacles, mordre aux bonheurs les plus lointains.*

vrai locuteur : Emma

locuteur virtuel : la doxa

Commentaire : Emma-locuteur-en-tant-que-tel formule ses pensées en passant par la parole de l'autre (de la doxa) tout en exprimant un pdv d'Emma-locuteur-en-tant-qu'individu.

Pdv 2 : *Mais une femme est empêchée continuellement.*

vrai locuteur : Emma

Commentaire : Emma-locuteur-en-tant-tel s'exprime sans passer par la parole de l'autre. Le pdv est clairement celui d'Emma-locuteur-en-tant-qu'individu.

On peut qualifier cet énoncé de monologue intérieur, puisque dans les deux pdv, le narrateur s'efface et que le personnage se substitue à lui.

Enoncé 2 : Seul pdv : *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, palpité à tous les vents, il y a toujours quelque désir qui entraîne, quelque convenance qui retient.

vrai locuteur : le narrateur
locuteur virtuel : Emma

Commentaire : Emma-locuteur-en-tant-que-tel cède le rôle de vrai locuteur au narrateur qui « se contente de rapporter le contenu du point de vue du locuteur virtuel » (Nølke 1999a:10). Ici le pdv d'Emma-locuteur-en-tant-que-tel passe littéralement par la parole de l'autre (les réflexions d'Emma sont rendues en langage élevé par le narrateur) tout en exprimant un pdv d'Emma-locuteur-en-tant-qu'individu.

On peut qualifier cet énoncé de style direct libre, puisque les voix du personnage et du narrateur sont confondues : le personnage s'exprime à travers la parole du narrateur.

Une discussion terminologique peut nous aider à éclairer la question de responsabilité dans ce passage, et je propose de qualifier le premier énoncé de monologue intérieur et le deuxième énoncé de style direct libre, en me fondant sur une différence de présence du narrateur dans les deux énoncés. Pourtant, dans notre perspective actuelle d'axiologie ou de jugement de valeurs, ce que nous devrions surtout retenir de cette brève analyse, c'est qu'elle confirme que, malgré l'impact de la doxa et la mise-en-parole du narrateur, la responsabilité de la cohérence discursive du passage revient à Emma. Me référant aux travaux de Kjersti Fløttum (notamment 1997:5-6), j'appellerai ce phénomène de responsabilité au niveau des valeurs la *cohérence polyphonique*. C'est Emma-locuteur-en-tant-qu'individu qui est moralement responsable de tout ce passage, sans doute le passage dans ce roman où les raisons idéologiques de la tragédie personnelle d'Emma au niveau de la valorisation de la femme et de l'homme sont le plus clairement exprimées. Si, indirectement, la doxa et directement le narrateur forment – et donc forment – ses pensées, Emma-locuteur-en-tant-qu'individu récupère la responsabilité de la

totalité du passage : c'est elle qui juge.

6. Conclusion

Je voudrais rappeler ici une phrase de la citation de la monographie de Serge Zenkine donnée au début de mon intervention : « Coupés de l'alimentation en valeurs, du soutien de l'autorité que leur apportait le discours de l'auteur, les personnages se débattent impuissants parmi les pseudo-vérités de la doxa ». Il est vrai que l'auteur a coupé Emma de l'alimentation en valeurs, mais, heureusement, elle est plus forte qu'on n'a tendance à croire. Elle se débat parmi les pseudo-vérités de la doxa, mais elle n'est pas impuissante. Par sa récupération de la parole de l'autre, que cette parole procède de la doxa qui forme son monologue intérieur ou qu'elle soit du narrateur dans un passage de style direct libre, Emma parvient à exprimer, à travers une cohérence polyphonique, des vérités qui frappent le lecteur moderne par leur pertinence et leur portée axiologique.

[1] Rosier 1998, entre autres, en discute pourtant en profondeur.

[2] Questions formulées notamment par Genette 1972.

[3] Edition « Folio classique », Gallimard 1972.

[4] Dans son article, « Le monologue intérieur : à la première, à la seconde ou à la troisième personne ? », Frida Weissman tire la conclusion suivante : « Et nous concluons que le monologue intérieur n'est possible que par le biais de la première personne du singulier » (*Travaux de linguistique et de littérature* 14/1976:300).

[5] Club de l'Honnête Homme. Voir Zenkine 1996:29.

[6] Voir Bakhtine 1970b:32.

[7] Voir Nølke 1999a:11, note 12 : « Il faut distinguer le 'locuteur-en-tant-qu'individu' qui a une existence indépendante de l'énonciation en question, du locuteur-en-tant-que-tel, qui n'existe que par le fait d'être responsable de cette énonciation. Le locuteur-en-tant-que-tel est une image particulière du locuteur-

en-tant-qu'individu, qui, lui, assure la cohérence discursive ».