

Polyphonie et monologue intérieur

Olsen, Michel

Published in:
Tribune : skriftserie for Romansk Institut, Universitetet i Bergen

Publication date:
1999

Document Version
Også kaldet Forlagets PDF

Citation for published version (APA):
Olsen, M. (1999). Polyphonie et monologue intérieur. *Tribune : skriftserie for Romansk Institut, Universitetet i Bergen*, 49-79.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact rucforsk@kb.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Polyphonie et monologue intérieur	1
Introduction	1
Polyphonie	1
Voix et focalisation. Remarques techniques	3
Le discours intérieur	4
Méfiances	8
Madame Bovary I	9
Parenthèse : le donc d'auteur	15
Madame Bovary II	16
Balzac	18
Après Flaubert	24
Du côté de Dostoïevski	27
Conclusions et perspectives	30
Bibliographie	32

Polyphonie et monologue intérieur

Introduction

Dans ma conférence, je voudrais discuter le concept de polyphonie sous l'éclairage du monologue intérieur et des formes attenantes. Ma thèse n'est peut-être pas très originale, mais néanmoins, j'ai trouvé, dans les discussions concernant la polyphonie, quelques confusions qu'il serait bon de rendre conscientes. Je pense donc que les différentes formes du monologue intérieur ne sont pas particulièrement propices au développement de voix autonomes. À la rigueur, un auteur qui s'oppose à son personnage, ou qui le considère de façon critique, sera plus polyphone que celui qui fusionne avec le personnage ou celui qui décrit une conscience comme une curiosité à observer. Je n'avance là que des trivialités et encore sont-elles soumises à de fortes réserves, à savoir les cas de consciences dédoublées. Mais pour parler de polyphonie, il faut bien qu'il y ait plusieurs voix et qu'on puisse distinguer entre ces voix. La dernière condition est moins triviale qu'il n'y paraît : il n'est pas rare que des distinctions de voix, présentes dans un texte, passent inaperçues pour le public, surtout si ce public est séparé, culturellement, du texte lu. Je ferai retour à ce problème. Quant au monologue intérieur, pour qu'on puisse parler de polyphonie, il faut au moins que la conscience soit scindée consciemment, ou bien que l'auteur pointe sur une scission, par l'usage du commentaire ou de l'ironie p. ex., mais dans ces cas, la conscience n'est plus la dernière instance du texte. Existe-t-il d'ailleurs des cas où elle l'est complètement ?

Polyphonie

Pour entrer en matière, pour éclaircir le concept de polyphonie, je donne quelques citations de Bakhtine :

Chez Dostoïevski, le mot de l'auteur trouve en face de soi le mot à part entière, authentique et sans mélange, du personnage. (1994 : 262 ; 1970 : 94)

soit :

Pour l'auteur, le héros n'est ni un " lui " ni un " moi ", mais un " tu " à part entière, c'est à dire le " moi " équivalant d'autrui (le " tu es "). Le héros est le sujet auquel l'auteur s'adresse avec un profond sérieux et non pas dans un jeu rhétorique ou dans une convention littéraire. (1994 : 270 ; 1970 : 102).

La polyphonie pleine n'est donc pas non plus la simple co-présence, dans le

texte, de plusieurs voix, mais sans contact entre elles.¹ Bakhtine ne réduit pas l'auteur à un présentateur des points de vue d'autrui et ne lui attribue aucune passivité :

Notre point de vue n'avalise aucune passivité de l'auteur, qui ne ferait que produire les points de vue, les vérités d'autrui, en renonçant à son point de vue propre, sa vérité. Il ne s'agit pas du tout de cela, mais d'un rapport tout à fait nouveau entre sa propre vérité et la vérité d'autrui. L'auteur est profondément *actif*, mais son activité possède un caractère particulier *dialogique*. [...] Cette activité qui questionne, provoque, répond, consent, objecte etc n'est pas moins active que celle qui accomplit, réifie, explique par causalité, et tue, étouffe la voix d'autrui.

Dostoïevski interrompt souvent ses personnages, mais il n'étouffe jamais la voix d'autrui, ne le termine jamais de sa propre initiative, c'est-à-dire à partir d'une autre conscience qui serait, en l'occurrence, la sienne. Il s'agit, pour ainsi dire, de la liberté de Dieu par rapport à l'homme, liberté qui lui consent de se révéler complètement (dans une évolution immanente), se juger lui-même, se démentir lui-même. (" K pererabotke knigi o Dostoevskom " (1994 : 184-85), j'ai tenté une traduction approximative).²

On note que le dieu de cette citation est assez différent du Dieu auquel on se complaît à comparer le romancier. Ce n'est pas le dieu tout-puissant et omniscient ; c'est le dieu éthique, le dieu patient, mais qui attend la conversion du pécheur (et donc la monophonie ?). On comprend que Bakhtine n'ait pas exprimée cette conception dans la réélaboration de l'ouvrage : Dieu semble ne laisser à l'homme (libre) que la liberté de se juger, de se démentir. Bakhtine pense-t-il qu'il en est de même pour Dostoïevski auteur ? Je ne connais pas assez la recherche sur Bakhtine pour savoir si on y trouve quelque réflexion sur le concept d'auteur qui s'esquisse dans cette citation. Il est loin, c'est le moins

¹ C'est par contre souvent le cas dans la littérature 'populaire' ou l'auteur, souvent anonyme, s'identifie, successivement, aux personnages qu'il présente. Cf. Premoli : 123).

² Pour permettre le contrôle, je donne le texte russe: Naša točska zrenija vovse ne utverždaet kakyju-to passivnost' avtora, kotoryj tolko montiryet čyžie točki zrenija, čyžie pravdy, soveršenno otkazyvajas' ot svoej točki zrenija, svoej pravdy. Delo sovsem ne v etom, a v coveršenno novom osobom vzaimootnošenii meždy svoej i čyžoj pravoj. Avtor glyboko aktiven, no ego aktivnost' nocit osobyj *dialogičeskij* xarakter. [...] Èto aktivnost' voprašajuščaja, provociruščaja, otvečajuščaja, soglašajuščaja, vospražajuščaja, i.t.p. [...] Dostoevskij často perebivaet, no nikogda ne zaglyšaet čyžogo golosa, nikogda ne končaet ego "ot sebja", t. e. iz drugogo, svoego, soznanija. Èto, tak skazat' aktivnost' boga v otnošenii čeloveka, kotoryj pozvoljaet emy samomy otkryt'sja do konca (v immanentnom razvitii), samogo sebja osydit', samogo sebja oprovergnyt'.

qu'on puisse dire, de la vulgate occidentale, où chacun parle haut, et où c'est justement la cour du roi Pétaud.³

Le rapport de l'auteur aux personnages se reproduit, chez Dostoïevski, dans les rapports entre personnages. Pour qu'on puisse parler d'une pleine polyphonie, il faut donc

- que les voix soient égales,
- qu'elles se rapportent l'une à l'autre.
- quant à l'auteur, s'il ne doit pas étouffer la voix des personnages, il ne doit pas non plus étouffer la sienne.

Voix et focalisation. Remarques techniques

Je ferai précéder mes analyses du monologue intérieur par quelques remarques techniques ; non pas pour rien apprendre à personne, mais pour éviter certaines confusions terminologiques et autres (au risque, il est vrai, de les augmenter !).

On a tellement écrit sur la présentation de la parole et de la pensée en fiction (notamment Henry et William James (1934, 1950), Forster (1947), Pouillon (1946), Genette (1972)).

N'oublions pas, tout d'abord, que le personnage (fictif, soulignons-le !) est nécessairement réduit au rôle de voix secondaire : ce n'est pas le personnage qui présente ses propres paroles ou ses propres pensées. Son discours, intérieur ou extériorisé, est toujours dans un sens cité. Il peut être direct, implicitement comme dans un roman à la première personne ou explicitement, introduit par un inquit et donné entre guillemets, indirect (citant le discours d'autrui dans une complétive), il peut prendre les formes du 'style indirect libre' (oratio tecta) et

³ La conception de ces notes se rapproche fortement de la polyphonie telle que la conçoit Šteinberg. Fridlender (1985 : 154) renvoie à Šteinberg (1923 : 34-37 ; 1936 : 36-40) : Šteinberg parle d'une symphonie dialectique et de Dostoïevski comme d'un chef d'orchestre ou, mieux, d'un compositeur (qui n'aurait donc pas de propre voix). Pour Bakhtine au contraire, l'auteur a bien une voix. Un autre parallèle plus troublant est l'importance que Šteinberg accorde à l'idée. Il dit que les êtres humains de Dostoïevski sont des systèmes philosophiques incarnées (1923 : 37 ; 1934 : 40). Dans (1966), Šteinberg n'utilise plus le concept de polyphonie, ni ne mentionne l'étude de Bakhtine. A titre de curiosité, je note que dans (1963), Bakhtine ne cite pas le nom de Šteinberg. Il y a là un petit énigme que je transmets à mes collègues slavistes (peut-être est-il déjà résolu ; mes connaissances sont des plus limitées).

de la 'contagion stylistique',⁴ et il peut se présenter comme le simple résumé de la teneur d'un discours. Donc, pour rappel de mémoire, je donne trois expressions d'une pensée ou d'une assertion, discours direct : (1) " J'ai vachement froid ". Discours indirect (2) : Il dit qu'il avait vachement froid. Style indirect libre ou contagion stylistique : (3) Il avait vachement froid. Dans un contexte de pure narration et de style quelque peu soutenu (3) " vachement " sera interprété comme une coloration prise dans le vocabulaire du personnage. Cf. par contre " Il avait très froid " avec consonance auteur -personnage ou le lecteur ne saurait décider si l'auteur résume les paroles ou pensées du personnage ou bien s'il décrit un état psychique non verbalisé.

Le discours intérieur

Pour qui veut réfléchir sur le 'monologue intérieur' et polyphonie, quelques précisions terminologiques s'imposent. Je me limite au strict nécessaire, tout juste ce qu'il faut pour se comprendre. " Monologue intérieur " sera, dans ce qui suit, un concept-parapluie comprenant tout discours mental attribué à un personnage, ce 'personnage' pouvant être un auteur fictif (autobiographie fictive) ou même une voix qui s'impose du début à la fin du livre (un je contemporain à l'action qu'il récite).

Dans les textes à la troisième personne, la voix (qui parle ?) et la vision (qui voit ?) se distinguent nécessairement. Pour les récits à la première personne, cela n'est vrai que si on sort de la fiction, que si on se rend compte que le je ne coïncide pas avec l'auteur figurant par exemple sur la couverture du livre : tant qu'on reste dans une autobiographie fictive, c'est le je qui parle et qui voit. Ce n'est qu'en établissant le 'pacte fictionnel' (cf. Lejeune, 1975) qu'on (r)établit une différence entre un je et un auteur. Tout ceci est assez comprimé, mais mon propos n'est pas ici la narratologie.

Je me servirai, dans ce qui suit des distinctions de base proposées par Dorrit Cohn (1978 : 11 s.). Pour reproduire la conscience, elle distingue, dans les récits à la troisième personne trois formes : 'psycho-récit' (psycho-narration),

⁴ Le terme est de Cohn (1978 : 33) : "Stylistic contagion". Il terme provient de Leo Spitzer (1961) qui parle de "Sprachmengung". Au Danemark, le phénomène a été baptisé : 'pseudo-objektiv beretning', cf. Kristensen (1955 : 44 ss). En Norvège, Børtnes (1993 : 109) utilise 'fluktuerende fortellerfunksjon'. Bakhtine (1978 : 138) parle de 'motivation ou affirmation pseudo-objectives'.

'monologue cité' (quoted monologue), 'monologue narré' (narrated monologue).⁵ Les récits à la première personne (pensons à l'autobiographie fictive) peuvent être décrits par les mêmes distinctions ; ils sont généralement fait par un je scindé : il parle de lui-même, avec un laps de temps qui distingue le temps de la narration du temps narré. Cet intervalle peut se rétrécir (notation au jour le jour) et disparaître pour donner place au 'monologue autonome' : à un je ou un il sans qu'on puisse situer avec précision le temps de la narration par rapport au temps narré, à moins qu'on ne le fasse coïncider. Le premier exemple de cette forme à la première personne sont *Les Lauriers sont coupés* de Edouard Dujardin, le plus célèbre le monologue final de Molly dans *Ulysses*. Quant à la troisième personne, Faulkner en donne un exemple impressionnant dans la première partie de *Bruit et Fureur*. Sous forme de tableau :

	3 ^e personne		1 ^{ère} personne	
'psycho-récit'	consonant	dissonant	consonant	dissonant
'monologue cité'	consonant	dissonant	consonant	dissonant
'monologue narré'	sympathie	ironie	sympathie	ironie
monologue autonome	sympathie	ironie	sympathie	ironie
sans pronom	ironie		sympathie	

Dans toutes les formes, il me semble (je généralise les distinctions de Cohn), on peut distinguer une forme identificatrice (sympathique, consonante) et une forme distanciatrice (ironique, dissonante). Cette 'distance', plus ou moins grande, est à ne pas confondre avec une distance temporelle. Même si on abolit la distance temporelle entre auteur et personnage, voire même si le pronom (moi ou il) disparaît, l'évaluation du personnage transparait dans le style de l'auteur. Comme on sait, Robbe-Grillet a créé, avec *La Jalousie*, un roman sans pronom pour désigner le sujet du monologue autonome. Rien n'empêcherait d'utiliser cette technique, soit pour ridiculiser le personnage inscrit en creux (l'ironie peut substituer dans une certaine mesure, le commentaire d'auteur), soit pour créer une identification forte (Robbe-Grillet est resté à mi-chemin). Cohn (1978 : 206 s.) parle à propos de ce roman d'un je absent. Mais pourquoi un je plutôt qu'un il ? Ce "narrateur en creux" dont a parlé Robbe-Grillet lui-même,

⁵ Traductions françaises proposées par G. Genette (1983 : 39).

naît, à mon avis, de la disparition du narrateur du monologue narré, soit de celle du je du monologue autonome. 3^e ou 1^{ère} personne ? À mon avis, la question doit rester indéçise.

Temporellement aussi, à la première comme à la troisième personne, le narrateur peut se placer plus au moins près du temps narré ; le je narrateur peut coïncider avec le je narré, et l’auteur qui raconte à la troisième personne peut coïncider temporellement avec son personnage – qui n’est pourtant pas lui. Mais à la troisième personne, un décalage entre auteur et personnage subsiste : le personnage ne cesse à nul moment d’être narré, et peut-on dans ce cas parler d’abolition de toute distance ? L’auteur n’a donc pas besoin de se soucier outre mesure des modalités de la perception d’un tel personnage ; il suffit qu’il soit placé de sorte qu’il puisse percevoir les choses décrites.

En monologue intérieur, il existe une différence fondamentale entre “ Je descends l’escalier ” et “ il descend l’escalier ”. Dans les deux cas, la teneur de la phrase (excepté les pronoms qui représentent le thème) est rhématique, ou thétique, dans la terminologie d’un Sartre, (1943 : 16 ss.) : on apporte une nouvelle information. Mais à qui ? À la troisième personne, formellement c’est clair : on apporte une information sur quelqu’un (un il, elle etc.). Pour la première personne, les choses sont plus difficiles.⁶ Un je est censé savoir qu’il descend l’escalier, de façon a-thétique, sans contenu de conscience posée. Et qui est ce je ? Le locuteur du message présent, peut-être.⁷ Mais ce je n’a pas été introduit. À Joyce, ce problème ne se pose pas, puisque Molly est déjà personnage de *Ulysses* avant son monologue (v. Cohn 1978 : 217). Dujardin, par contre, doit décrire, dans le premier paragraphe, la naissance du je des *Lauriers sont coupés*. Mais c’est un je qui décrit, aux premiers paragraphes du livre, sa propre naissance, son moi-ici-maintenant :

Un soir de soleil couchant, d’air lointain, ce dieu profond ; et des foules confuses ; des bruits, des ombres, des multitudes ; des espaces infiniment étendus ; un vague soir [...]

Car sous le chaos des apparences, parmi les durées et les sites, dans l’illusion des

⁶ Des chercheurs comme Käte Hamburger (1977) sont allés jusqu’à distinguer le faire accroire, le pacte romanesque, “ the wilfull suspension of disbelief ” du récit à la troisième personne du mensonge pur et simple de celui à la première. Je me refuse à suivre Hamburger, dont la thèse ne se prête pas à la falsification empirique, ce qui ne constitue pas une supériorité ! (v. Luehrs (1998 : 145-170).

⁷ Certaines publicités pourraient peut-être offrir des parallèles ? Un produit qui dit je ? Un chocolat qui dit : “ Je fond sur la langue ”, qui emploie l’itératif (ce n’est donc pas le morceau représenté qui parle, c’est le type, le genre).

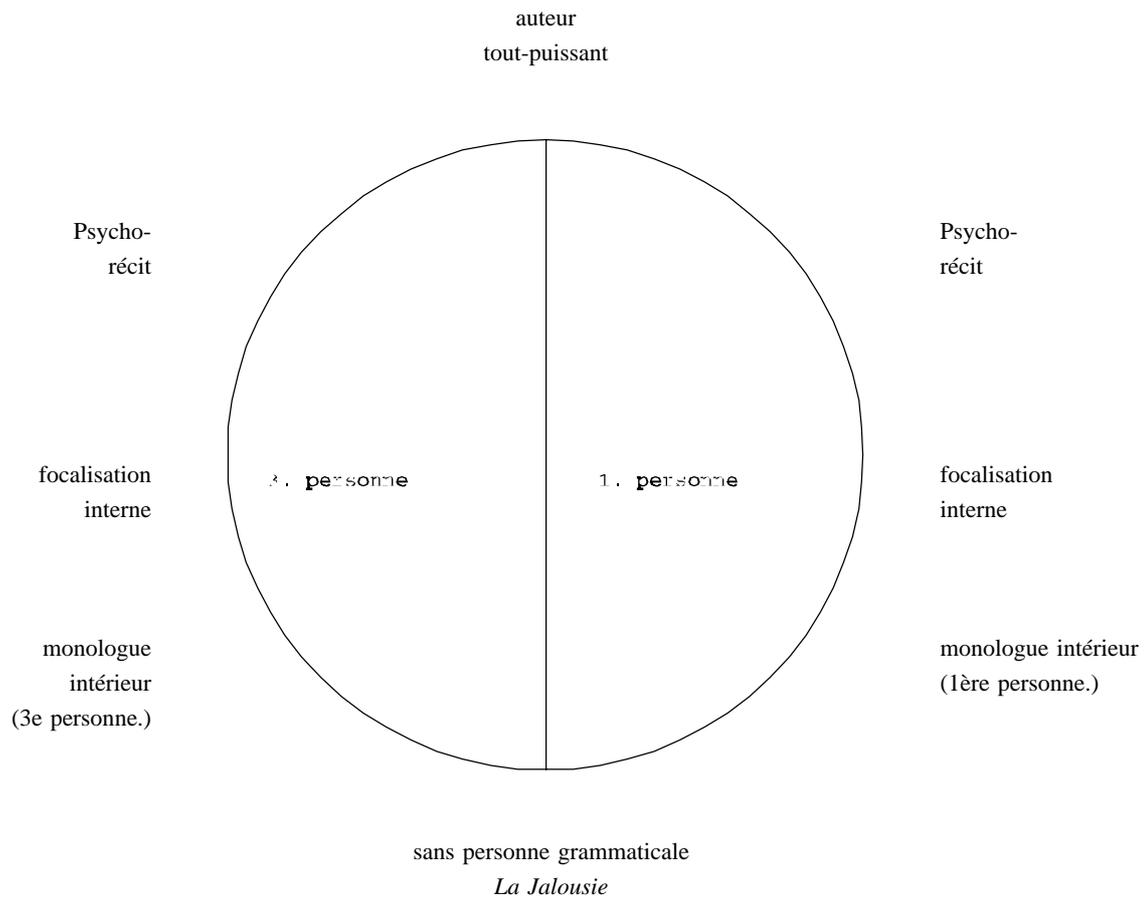
choses qui s'engendrent et qui s'enfantent, un parmi les autres, un comme les autres, distinct des autres, semblable aux autres, un le même et un de plus, de l'infini des possibles existences, je surgis ; et voici que le temps et le lieu se précisent ; c'est l'aujourd'hui, c'est l'ici (1989 : 9).

Le monologue autonome de la première personne est d'ailleurs resté assez rare, contrairement à celui de la troisième personne.

Un troisième paramètre (en plus de la focalisation (qui voit ?) et de la voix (qui parle ?)) a souvent été négligé, ou plutôt n'a pas été suffisamment intégré dans l'étude du monologue intérieur. Il s'agit de l'ordre. Dans les cas du monologue autonome, caractérisé par la coïncidence du temps de la narration (l'énonciation) et du temps du récit (l'énoncé), l'ordre constitue un repère important pour le lecteur. Or, l'emploi d'un il ou d'un je dont les contenus de conscience se suivent sans repère chronologique ou presque donne des textes difficiles à lire, et qui ne se prêtent qu'à une lecture différente de celle, traditionnelle, qui reconstitue des coordonnées spatio-temporelles fictives. Pensons au début du *Bruit et la Fureur* de Faulkner, à *La Route des Flandres* de Claude Simon, et peut-être à *Tu ne t'aimes pas* de Sarraute. C'est le mérite de Dorrit Cohn d'avoir approfondi l'étude de ces questions (1978 : 217 ss.).

On peut figurer par un cercle le parallèle partiel qui existe entre les monologues intérieurs à la troisième et à la première personne, quant à la disparition progressive de l'auteur.⁸

⁸ J'ai trouvé ce graphe chez Stanzel (1963 : 52 s.), mais je l'ai tellement modifié que je me trouve loin des positions de cet auteur.



La case au fond de ce graphe enregistre une forme de monologue intérieur, un monologue autonome, mais sans pronom, comme dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet.

Méfiances

Pas mal d'auteurs et de philosophes ont émis des doutes quant à la possibilité de représenter le monologue intérieur, ou bien à l'utilité d'une telle représentation. Cohn en cite un certain nombre : Bergson, Musil, Proust,

Sarraute.⁹ Il faut également se rappeler – bien que je n’aie pas en parler ici – les phénomènes de conscience non verbaux, other “ mind stuff ”, comme les appelait William James (1950 : 166-271, cité par Cohn 1978 : 78, note 49). Et quand au discours verbalisé, beaucoup de questions se posent, notamment s’il a une origine dialogique. Je vais maintenant parcourir quelques exemples, sans aucune prétention à être complet.

Madame Bovary I

On a beaucoup parlé, à propos de Flaubert, de polyphonie. Et on a lié cette

⁹ Quoiqu’en veuille Cohn, Proust ne parle pas des difficultés à reproduire le monologue intérieur ; il relève la difficulté d’un redressement, redressement du mensonge qu’on se dit à soi-même :

Or si, quand il s’agit du langage inexact de l’amour-propre par exemple, le redressement de l’oblique discours intérieur (qui va s’éloignant de plus en plus de l’impression première et centrale) jusqu’à ce qu’il se confonde avec la droite qui aurait dû partir de l’impression, si ce redressement est chose malaisée contre quoi boude notre paresse, il est d’autres cas, celui où il s’agit de l’amour, par exemple, où ce même redressement devient douloureux. *A la recherche du temps perdu*, éd. p. Clarac et A. Ferré. Gallimard, Paris 1954. III, p. 890.

Au fond, Proust constate que le discours intérieur n’est pas toujours porteur de vérité, qu’il faut le ‘redresser’ (d’où l’intérêt de quelques initiatives de redressement, comme celle de Butor dans *La Modification* : rien que l’effort de faire prendre conscience du flux du discours intérieur empêche celle-ci à tomber dans la pure rêvasserie, et la force à un effort de vérité supplémentaire). Il me semble donc que Cohn exagère en attribuant à Proust “ Some harsh words against the technique that imitates what he pointedly calls « l’oblique discours intérieur » ” (1978 : 79). Cohn, ne confond-elle pas technique et fait psychique ? Selon moi, Proust critique surtout la valeur de vérité du monologue intérieur, de ce que nous dit la conscience, et non pas quelque technique pour rendre ce monologue. Le redressement, telle que Proust le propose, est celui de la vérité, que l’auteur effectue à de nombreux endroits, tant pour les pensées que pour les paroles (cf. p. 18).

Les réserves de N. Sarraute, citées également par Cohn, sont plus substantielles : pour Proust il y a quelque chose à redresser, pour Sarraute, le monologue intérieur n’est que surface. Ses reproches frappent d’ailleurs aussi bien Joyce que Proust ; Joyce n’offre “ qu’une suite interrompue de mots ” (“ Conversation et sous-conversation ” 1996 : 1588). Dame ! c’est le cas de tout livre. Mais avec une mauvaise foi intéressée, de bonne guerre cependant, quand il s’agit pour un auteur de déblayer le terrain, Sarraute se refuse à vouloir trouver intéressant ce que cette suite de mots permet de construire.

polyphonie à son introduction – ou, mieux, à son utilisation – du 'style indirect libre', de son utilisation pour créer un monologue intérieur.¹⁰ On a d'ailleurs beaucoup exagéré, quantitativement, l'usage du style indirect libre dans *Madame Bovary*, malgré les avertissements d'un Auerbach (1959 : 451). Non seulement, Flaubert utilise bien d'autres procédés – la description par exemple ; il mêle également sa voix à celles des personnages. J'espère montrer que la dose de polyphonie introduite par Flaubert, n'est pas due uniquement à l'utilisation du monologue intérieur. La présence de l'auteur, malgré son impassibilité, son invisibilité – termes proposés par Flaubert lui-même – reste forte. D'une part, parce qu'il introduit plusieurs personnages : en plus d'Emma, Charles, Léon, Rodolphe, Homais, Bournisien, le docteur Canivet. En cela, il ressemble à l'auteur dramatique, lui aussi la plupart du temps invisible, mais partout présent, tel le Dieu auquel Flaubert compare l'auteur. D'autre part, il n'est pas vrai que Flaubert – ou la voix du romancier – disparaisse complètement. Et il ne s'agit pas seulement de restes balzaciennes, de traces d'une structuration, nécessairement non achevée (cf. pour ce terme Lotman 1972 : 280 ss.) ; bien au contraire, les interventions de Flaubert prennent position par rapport aux attitudes des personnages, les critiquent etc. Plus que d'une réduction du rôle de l'auteur (pourtant réelle), il s'agit de sa restructuration.¹¹

¹⁰ Le style indirect libre existe, évidemment, bien avant Flaubert. La Fontaine et Marivaux en offrent des exemples intéressants, mais pour rendre la parole plus que la pensée. D'autre part, des philologues l'ont enregistré dans le parler qu'ils qualifient de populaire.

¹¹ Je ne comprends donc pas qu'on persiste à nier les interventions de Flaubert-auteur, comme on le fait dans deux travaux récents. Ainsi, je ne saurais suivre L. Adert qui nie l'intervention de Flaubert : " il n'existe pas de discours direct de l'auteur dans le roman flaubertien " (1996 : 58.), ni Serge Zenkine qui avance la même thèse avec plus de modération. Zenkine admet " de nombreuses phrases neutres, de purs constats, une sorte de degré zéro de l'appréciation ". Pourtant il prétend que l'auteur avance toujours la parole de l'autre (1996 : 22), mais, s'il le fait souvent, cela n'est pas toujours le cas. Zenkine donne des exemples très intéressants, mais dans ces passages il est possible d'identifier ces voix de l'autre (ce que fait Zenkine dans son analyse perspicace). Or, pour nier que c'est l'auteur qui parle, il faut, à mon avis, être capable de l'écarter, attribuant l'énoncé à quelque autre instance. Évidemment, l'auteur n'est pas sans plus Flaubert-personne physique. De plus, une personne physique est le plus souvent scindée. C'est pourquoi, à l'époque actuelle, après la crise et la scission du sujet, attribuer une opinion à l'auteur-physique ne nous avance guère. Assurément, plusieurs opinions de Flaubert sont absentes de *Madame Bovary*, de même que Céline n'est pas antisémite dans ses meilleurs romans (je raisonne sur la relation individu privé – auteur, sans pour autant comparer les idées de Flaubert à celles de Céline).

Il y a également des cas non négligeables où l'auteur corrige la " voix de l'autre " (pas seulement celle d'Emma). Si, dans la citation suivante donnée par Zenkine (1996 : 79) (et à laquelle j'ajoute en italiques les parties qu'il a omises) l'auteur parle " par la bouche de Rodolphe même ", il prend toutefois ses distances :

Il ne distinguait pas, cet homme si plein de pratique, la dissemblance des sentiments sous la parité des expressions. Parce que des lèvres libertines ou vénales lui avaient murmuré des phrases pareilles, il ne croyait que faiblement à la candeur de celles-là ; on en devait rabattre, pensait-il, les discours exagérés cachant les affections médiocres ; comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides, puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles (II,xiv ; 178-79, c'est moi qui souligne).

Selon ma lecture, c'est certainement l'auteur (Flaubert) qui caractérise Rodolphe par le manque de discernement, critique qu'il adresse à Emma également, dans une citation que je donnerai sous peu. C'est lui aussi qui parle de la plénitude de l'âme.

De façon plus générale, l'auteur assume certainement nombre de métaphores, métaphores qui ne plaisaient pas à Proust:¹²

Je suis entièrement d'accord avec Zenkine pour déplacer l'intervention de l'auteur vers l'évaluation, vers l'axiologie. Elle s'éloigne de l'information (l'auteur omniscient), mais surtout, dirais-je, de l'explication. Dans certains passages, si Flaubert explique Emma, il le fait en termes presque moralisants : elle manque de conscience. Par contre, postuler que " dès qu'il y a une évaluation, elle ne vient jamais de l'auteur, elle vient de quelqu'un d'autre " (1996 : 29), me semble erroné. A moins, évidemment, de dire que toute voix qui passe par une conscience est une voix de l'autre, que nous ne parlons jamais en notre propre nom. Mais dans ce cas, cette assertion n'a aucune valeur heuristique. Elle est la tarte à la crème d'une certaine critique, qui devrait, à mon avis, plutôt nous expliquer s'il est possible de parler en son nom propre et, dans l'affirmative, de quelle façon.

Ou bien, y a-t-il malentendu ? Zenkine parle également, à propos des conversations entre Emma et Léon, d'un " commentaire critique qui met en lumière le vrai et le faux " (1996 : 78). Je ne saurais qu'y souscrire ; en effet, dans les citations que je donne, il s'agit le plus souvent de jugements de valeurs négatives : " elle confondait [...] ", ou bien de comparaisons " de tempérament plus sentimentale qu'artiste, cherchant des émotions et non des paysages ". Pourtant, dans la dernière citation, Emma est bien caractérisée directement par l'auteur.

¹² " [...] il n'y a peut-être pas dans tout Flaubert une seule belle métaphore " (1949 : 193-94). On pourrait d'ailleurs chercher les causes de la désapprobation de Proust, non seulement dans la qualité des métaphores, mais dans leur fonction : Les célèbres

Là où la voix de Flaubert entre en polémique avec le personnage, elle signale leurs fautes :

Si son enfance (celle d'Emma) se fût écoulée dans l'arrière-boutique d'un quartier marchand, elle se serait peut-être ouverte alors aux envahissements lyriques de la nature, qui, d'ordinaire, ne nous arrivent que par la traduction des écrivains. Mais elle connaissait trop la campagne ; elle savait le bêlement des troupeaux, les laitages, les charrues. Habituee aux aspects calmes, elle se tournait, au contraire, vers les accidentés. Elle n'aimait la mer qu'à cause de ses tempêtes, et la verdure seulement lorsqu'elle était clairsemée parmi les ruines. Il fallait qu'elle pût retirer des choses une sorte de profit personnel ; et elle rejetait comme inutile tout ce qui ne contribuait pas à la consommation immédiate de son coeur, — étant de tempérament plus sentimentale qu'artiste, cherchant des émotions et non des paysages (I,vi ; 34. Ici et par la suite, c'est moi qui souligne. Les mises en relief par les italiques appartiennent aux auteurs cités).

Avant de suivre le monologue narré d'Emma, le lecteur a été mis au courant de son romantisme d'emprunt, modifié par une expérience réaliste de la vie quotidienne. C'est bien l'auteur qui parle, mais il le fait de façon discrète.

Balzac, par contre, me semble se contenter de placer le personnage dans son système, voire dans son système moral et social. Les personnages de Balzac, en effet, sont classés, non seulement selon leur extraction sociale, mais également selon leur type psychologique et leur force (cf. Nykrog 1965). *Le Curé de Tours* offre un exemple frappant : Balzac va jusqu'à écrire un petit essai sur " Les vieilles filles " (le roman se trouve classé sous la rubrique des 'célibataires'), essai qu'illustrera le comportement de M^{lle} Gamard. La conduite de ce personnage est atroce, mais elle n'est qu'une exemplification d'un type.

Toutefois, Flaubert ne fait que rarement retour au commentaire moralisateur (fréquent dans les romans libertins du XVIII^e siècle). Somme toute, il se trouve bien plus proche du Goethe des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, dont le narrateur, sans exposer un système, signale surtout le manque de

métaphores de Proust, pour belles qu'elles soient, sont " consonantes ", elles invitent à l'identification, l'auteur adhère à la description des opérations compliquées de l'âme dont elles donnent un équivalent. Flaubert ne s'extasie pas, il cherche, en donnant une métaphore, à caractériser un état d'âme d'un personnage, remplaçant l'explication de l'auteur omniscient par l'image. Avec ses métaphores sobres, il vise à transmettre la compréhension immédiate et non pas la suggestion de quelque chose d'inouï. Sur ce point, Flaubert est plus proche de Nathalie Sarraute que de Proust.

Le " chaudron fêlé " ressemble d'ailleurs, à certains égards, à " La Cloche fêlée " de Baudelaire, poème publié en 1851, et que Flaubert a donc pu connaître. Plus importante qu'une influence possible est pourtant le sens post-romantique des deux métaphores : l'impossibilité de l'expression directe des sentiments.

conscience du personnage éponyme, que des imitateurs de Balzac qui, eux, expliquent les personnages, psychologiquement et socialement.

Reste à se demander dans quelle mesure Flaubert rend présent le discours d'un personnage à l'autre, trait caractéristique de l'œuvre qui se rapproche de la polyphonie pleine, telle que la conçoit Bakhtine, ou si, du moins, il se met à l'écoute des voix sociales contemporaines. Abordons maintenant un des morceaux d'anthologie :

Elle s'abonna à la *Corbeille*, journal des femmes, et au *Sylphe des salons*. Elle dévorait, sans en rien passer, tous les comptes rendus de premières représentations, de courses et de soirées, s'intéressait au début d'une chanteuse, à l'ouverture d'un magasin. Elle savait les modes nouvelles, l'adresse des bons tailleurs, les jours de Bois ou d'Opéra. Elle étudia, dans Eugène Sue, des descriptions d'ameublements ; elle lut Balzac et George Sand, y cherchant des assouvissements imaginaires pour ses convoitises personnelles. À table même, elle apportait son livre, et elle tournait les feuillets, pendant que Charles mangeait en lui parlant [...]

Paris, plus vaste que l'Océan, miroitait donc aux yeux d'Emma dans une atmosphère vermeille. La vie nombreuse qui s'agitait en ce tumulte y était cependant divisée par parties, classée en tableaux distincts. Emma n'en apercevait que deux ou trois, qui lui cachaient tous les autres et représentaient à eux seuls l'humanité complète. Le monde des ambassadeurs marchait sur des parquets luisants, dans des salons lambrissés de miroirs, autour de tables ovales couvertes d'un tapis de velours à crépines d'or. Il y avait là des robes à queue, de grands mystères, des angoisses dissimulées sous des sourires. Venait ensuite la société des duchesses : on y était pâle ; on se levait à quatre heures ; les femmes, pauvres anges ! portaient du point d'Angleterre au bas de leur jupon, et les hommes, capacités méconnues sous des dehors futiles, crevaient leurs chevaux par partie de plaisir, allaient passer à Bade la saison d'été, et, vers la quarantaine enfin, épousaient des héritières. Dans les cabinets des restaurants où l'on soupe après minuit riait, à la clarté des bougies, la foule bigarrée des gens de lettres et des actrices. Ils étaient, ceux-là, prodiges comme des rois, pleins d'ambitions idéales et de délires fantastiques. C'était une existence au-dessus des autres, entre ciel et terre, dans les orages, quelque chose de sublime. Quant au reste du monde, il était perdu, sans place précise et comme n'existant pas. Plus les choses, d'ailleurs, étaient voisines, plus sa pensée s'en détournait. Tout ce qui l'entourait immédiatement, campagne ennuyeuse, petits bourgeois imbéciles, médiocrité de l'existence, lui semblait une exception dans le monde, un hasard particulier où elle se trouvait prise, tandis qu'au delà s'étendait à perte de vue l'immense pays des félicités et des passions. Elle confondait, dans son désir, les sensualités du luxe avec les joies du cœur, l'élégance des habitudes et les délicatesses du sentiment. Ne fallait-il pas à l'amour, comme aux plantes indiennes, des terrains préparés, une température particulière ? Les soupirs au clair de lune, les longues étreintes, les larmes qui coulent sur les mains qu'on abandonne, toutes les fièvres de la chair et les langueurs de la tendresse ne se séparaient donc pas du balcon des grands châteaux qui sont pleins de loisirs, d'un boudoir à stores de soie avec un tapis bien épais, des jardinières remplies, un lit monté sur une estrade, ni du scintillement des pierres précieuses et des aiguilles de la livrée."

(*Madame Bovary* (I,ix ; 55).

Dans ce passage célèbre, les tensions du texte, et partant, la polyphonie, se font plus fortes. C'est une description dissonante de l'âme d'Emma. Deux voix, au moins, se font clairement entendre, celle d'Emma qui, elle, charrie d'autres voix : les clichés de discours sociaux et, en contraste, s'y opposant, la voix de l'auteur, qui avertit d'emblée le lecteur des sources, des lectures d'Emma, ainsi que le profit qu'elle tire de ces lectures (assouvissements imaginaires pour ses convoitises personnelles). Il décrit les rapports de son personnage à ces sources : si elles classent la vie parisienne en tableaux différents, Emma, de son côté, n'en aperçoit que deux ou trois, celui des ambassadeurs, celui des duchesses, celui des gens de lettres et des actrices. Ses rêves ne sont que la transposition des descriptions des revues. Le temps verbal passe du prétérit, qui laisse penser qu'Emma garde encore une distance minimale à la teneur de ses lectures, au présent de la maxime indiscutable.

L'auteur continue par expliquer, totaliser, la fausse vision d'Emma, caractérisée comme un pur paraître (semblait). On nous offre deux visions du monde (au moins), l'une desquelles est qualifiée d'erronée tout court (Elle confondait). L'auteur oppose l'intérieur positif à un certain extérieur : les joies du cœur vs les sensualités du luxe. Puis nous passons dans l'âme d'Emma qui affirme sous forme de question : Ne fallait-il pas.

D'ailleurs, une question se pose : pour Emma, “ les larmes qui coulent sur les mains qu'on abandonne ne se séparent donc pas du balcon des grands châteaux ” ; le donc me semble appartenir à la conscience du personnage, mais c'est un mot à connotations logiques qui détonne dans un contexte de monologue intérieur, relevant ironiquement la fausse logique d'Emma qui relie l'intérieur à l'extérieur comme la plante à son terrain ; seulement, le protagoniste y aurait certainement souscrit : si pourtant on lui avait posé la question, Emma, aurait-elle admis ce présupposé ? Elle n'aime pas les idées claires et distinctes.

Notons en passant que Flaubert utilise dans ce qui précède un donc traditionnel, celui d'une conclusion juste tirée par l'auteur : “ Paris, [...] miroitait donc aux yeux d'Emma ”. L'auteur explique les conséquences des lectures d'Emma, et il assume cette explication. (encore un cas de la présence discrète de l'auteur !).

Mais ailleurs Flaubert utilise le donc de la conclusion fausse. Dans le passage suivant, il s'agit de la conversion momentanée d'Emma. Une doxa romantique y est remplacé par une vision style Saint-Sulpice, puis :

Cette vision splendide demeura dans sa mémoire comme la chose la plus belle qu'il fût possible de rêver ; si bien qu'à présent elle s'efforçait d'en ressaisir la sensation, qui continuait cependant, mais d'une manière moins exclusive et avec une douceur aussi profonde. Son âme, courbatue d'orgueil, se reposait enfin dans l'humilité chrétienne ; et, savourant le plaisir d'être faible, Emma contemplait en elle-même la destruction de sa volonté, qui devait faire aux envahissements de la grâce une large entrée. Il existait donc à la place du bonheur des félicités plus grandes, un autre amour au dessus de tous les autres amours, sans intermittence ni fin, et qui s'accroît éternellement ! Elle entrevit, parmi les illusions de son espoir, un état de pureté flottant au-dessus de la terre, se confondant avec le ciel, et où elle aspira d'être. Elle voulut devenir une sainte. Elle acheta des chapelets [...] (II,xiv : 199).

Parenthèse : le donc d'auteur

J'ai pu relever toutes les occurrences de donc dans *Madame Bovary*, grâce à l'Association de Bibliophiles Universels. J'ai exclu du prélèvement les occurrences de donc dans les répliques et le donc de renforcement : qui donc, dis-mois donc etc.. Je donne encore quelques occurrences du donc :

Emma fut intérieurement satisfaite de se sentir arrivée du premier coup à ce rare idéal des existences pâles, où ne parviennent jamais les cœurs médiocres. Elle se laissa donc glisser dans les méandres lamartiniens, écouta les harpes sur les lacs, tous les chants de cygnes mourants, toutes les chutes de feuilles, les vierges pures qui montent au ciel, et la voix de l'Eternel discourant dans les vallons (I,vi : 36).

ou bien :

Elle connaissait à présent la petitesse des passions que l'art exagérait. S'efforçant donc d'en détourner sa pensée, Emma voulait ne plus voir dans cette reproduction de ses douleurs qu'une fantaisie plastique bonne à amuser les yeux, et même elle souriait intérieurement d'une pitié dédaigneuse, quand au fond du théâtre, sous la portière de velours, un homme apparut en manteau noir (II,xv : 210. Cf. la citation donnée plus haut).

Flaubert n'utilise guère le donc dans le commentaire d'auteur (je n'en ai pas trouvé d'exemples). Le donc est généralement réservé au monologue narré. Ce donc est assurément assumé par l'auteur, mais l'auteur n'assume que la conséquence nécessaire entre une première et une deuxième proposition ; et si la première proposition est fautive, la deuxième risque fort (quoique sans nécessité) de l'être.¹³ Flaubert applique le donc sur une prémisse fautive, pour marquer la conséquence d'un état psychique "romantique" ou style Saint-Sulpice (ce qui conduit souvent à un résultat faux). Le dernier exemple est plus

¹³ Je remercie Henning Nølke de quelques rectifications dans mon analyse du donc. Pour l'analyse du donc, v. Nølke 1995 : 323.

compliqué : Emma conclut d'une proposition vrai à un résultat faux : l'art (romantique) exagère, donc il faut se détourner. Oui, si " art " égale " art ", mais nous savons que l'auteur de *Madame Bovary* parle, ailleurs dans le roman, en termes positifs de l'art, d'un autre art. s'entend. Ainsi il explique qu'Emma est " de tempérament plus sentimentale qu'artiste " (I,vi : 34). L'analyse du donc révèle la présence, toujours très discrète de Flaubert : il pousse l'analyse jusqu'à la logique de son héroïne.

Cet usage du donc contraste fortement avec celui qu'en fait Balzac. Dans *La Fille aux yeux d'or* (également disponible sur l'internet chez A.B.U.). Balzac, dans ses raisonnements, tire des conclusions à cœur joie, des conclusions justes selon l'auteur. Cela vaut pour les raisonnements des expositions théoriques, mais également pour le récit qui progresse souvent selon une causalité qu'explique l'auteur :

En plongeant au fond des voluptés, il en rapportait plus de gravier que de perles. Donc il en était venu, comme les souverains, à implorer du hasard quelque obstacle à vaincre, quelque entreprise qui demandât le déploiement de ses forces morales et physiques inactives (vol. V : 1070).

Balzac explique par les expériences passées du héros sa nouvelle orientation, sa soif de l'extraordinaire. La conclusion, tiré d'une prémisse juste, est assumée par l'auteur. Encore un exemple :

– Suis-je le préféré ? se dit en lui-même Henri qui, s'il entrevoyait la vérité, se trouvait alors disposé à pardonner l'offense en faveur d'un amour si naïf. – Je verrai bien, pensa-t-il.

Si Paquita ne lui devait aucun compte du passé, le moindre souvenir devenait un crime à ses yeux. Il eut donc la triste force d'avoir une pensée à lui, de juger sa maîtresse, de l'étudier tout en s'abandonnant aux plaisirs les plus entraînants que jamais Péri descendue des cieux ait trouvés pour son bien-aimé (vol. V : 100-1101).

Dans cette citation c'est le protagoniste, toujours Henri de Marsay, qui tire une conclusion juste de ses expériences (prémises justes), aboutissant ainsi à un résultat juste (d'après l'auteur). Il commence d'étudier sa maîtresse, ce qui ne serait jamais venu à l'esprit d'Emma.

Madame Bovary II

Mais revenons à la citation de *Madame Bovary*. On peut également se questionner sur la position de Flaubert devant le romantisme : les joies du cœur [...] les délicatesses du sentiment, voire même les soupirs au clair de lune et les fièvres de la chair ne sont peut-être pas rejetés, comme de fausses valeurs, par

aucune voix du texte. À nos oreilles modernes, pourtant, l'ironie de ces expressions est difficile à écarter. Y a-t-il deux voix : une voix de l'intériorité romantique et une autre du clinquant exotique ? On trouve dans la littérature de la jeunesse de Flaubert les deux tendances. Flaubert-auteur assume-t-il la voix de l'intériorité, voix qui est peu acceptable pour le lecteur moderne, du moins sous la forme romantique ? Et avons-nous la possibilité de décider cette question formellement ?

Pendant l'exposition de la doxa d'Emma, on passe, je l'ai dit, au présent, au présent 'gnomique', celui des maximes et des vérités éternelles. On peut se questionner sur son fonctionnement. Tout d'abord, un changement de temps marque une rupture, c'est le moins qu'on puisse dire. De plus, ce présent est emboîté dans les pensées d'Emma, données en discours indirect libre.

À mon avis, il ressemble au commentaire d'auteur balzacien, où le présent de réflexion exprime la vérité. Cette voix de la vérité devient, le plus souvent chez Flaubert, la voix des idées reçues, des images d'Épinal, ou mieux, des revues qui font les délices d'Emma : le cliché assené comme une vérité éternelle. Ce présent de réflexion représente dans *Madame Bovary*, encastré dans le monologue intérieur d'Emma, l'absolue fausseté, la banalité et, partant, l'alinéation 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, comme le on est la glu où toutes les aspirations de l'héroïne viennent se laisser prendre.

Elle songeait que c'étaient là pourtant les plus beaux jours de sa vie, la lune de miel, comme on disait. Pour en goûter la douceur, il eût fallu, sans doute, s'en aller vers ces pays au noms sonores où les lendemains de mariage ont de plus suaves paresse ! Dans des chaises de poste, sous des stores bleue, on monte au pas des routes escarpées, écoutant la chanson du postillon, qui se répète dans la montagne avec les clochettes des chèvres et le bruit sourd de la cascade. Quand le soleil se couche, on respire au bord des golfes le parfum des citronniers ; puis, le soir, sur la terrasse des villas, seuls et les doigts confondus, on regarde les étoiles en faisant des projets. Il lui semblait que certains lieux sur la terre devaient produire du bonheur, comme une plante particulière au sol et qui pousse mal tout autre part. Que ne pouvait-elle s'accouder sur le balcon des chalets suisses ou enfermer sa tristesse dans un cottage écossais, avec un mari vêtu d'un habit de velours noirs à longues basques, et qui porte des bottes molles un chapeau pointu et des manchettes ! (I,vii : 38).

Balzac

J'ouvre encore une parenthèse : j'ai trouvé chez Balzac, un exemple qui se rapproche du procédé de Flaubert (et, puisque je connais mal Balzac, il doit y en avoir quelques autres ; il faut tirer profit jusque de notre ignorance, du moins pour former des hypothèses). Vers la fin du *Père Goriot*, Rastignac voit que Delphine, sa maîtresse, tient absolument à aller au bal, refusant d'aller voir son père mourant. Elle ressemble à la célèbre scène de *la Recherche* où le duc de Guermantes, voulant absolument aller à un bal masqué, malgré l'agonie d'un proche parent, s'écrie, lorsqu'on lui annonce sa mort : " Il est mort ! Mais non, on exagère, on exagère ! ". Voici Balzac :

Il (Rastignac) pressentait qu'elle était capable de marcher sur le corps de son père pour aller au bal, et il n'avait ni la force de jouer le rôle d'un raisonneur, ni le courage de lui déplaire, ni la vertu de la quitter. Elle ne me pardonnerait jamais d'avoir eu raison contre elle dans cette circonstance, se dit-il. Puis il commenta les paroles des médecins, il se plut à penser que le père Goriot n'était pas aussi dangereusement malade qu'il le croyait ; enfin il entassa des raisonnements assassins pour justifier Delphine. Elle ne connaissait pas l'état dans lequel était son père. Le bonhomme lui-même la renverrait au bal, si elle l'allait voir. Souvent la loi sociale, implacable dans sa formule, condamne là où le crime apparent est excusé par les innombrables modifications qu'introduisent au sein des familles la différence des caractères, la diversité des intérêts et des situations. Eugène voulait se tromper lui-même, il était prêt à faire à sa maîtresse le sacrifice de sa conscience. (vol. III : 262).

On notera les multiples registres mis en œuvre par Balzac, qui délègue à Rastignac l'analyse psychologique de Delphine, qui manque de force, de courage, de vertu ; la reconstruction de ses pensées (elle ne me pardonnerait jamais [...]), discours (mental) indirect (que le père Goriot [...]), la justification spécieuse par l'ignorance en monologue narré (elle ne connaissait pas [...] la renverrait), aboutissant au maxime qui rappelle Flaubert (souvent la loi sociale [...]). Chez Balzac, un personnage (Rastignac) reconstruit les pensées d'un autre (Delphine) et le monologue intérieur, donné en style indirect libre, se termine contre le butoir de la maxime. Mais une différence importante sépare Balzac de Flaubert : chez Flaubert, la maxime le plus souvent est fausse, banale ; dans l'exemple cité de Balzac, sans être fausse, elle est utilisée de façon spécieuse : Rastignac se livre à une casuistique. On note que dans l'exemple cité la vie intérieure du personnage ne sert pas uniquement comme caisse de résonance pour l'administration de vérités éternelles sur la nature humaine, comme c'est souvent le cas dans la narration auctoriale (Cohn, 1978 : 23). Rastignac se trouve devant le choix de sa vie et son raisonnement spécieux en fait partie.

Il y a même des éléments de polyphonie : Rastignac reconstruit les pensées de Delphine, mais pour les adopter, ignominie que constate la voix de l'auteur. Polyphonie donc, mais, contrairement au Dostoïevski de Bakhtine, polyphonie fortement hiérarchisée.

Pour conclure quant à Flaubert, il semble clair que Flaubert ne cherche à identifier lecteur et personnage que pour donner matière à comprendre ; c'est la compréhension, l'analyse qui est son affaire. D'ailleurs il n'emploie le monologue intérieur qu'avec parcimonie, et entrelacé par ses propres commentaires. Il doit probablement servir d'exemplification d'une conscience dévoyée. Thématiquement, les monologues d'Emma se ressemblent. Sauf que, vers la fin, par énervement, les rêves perdent de force et de solidité :

Mais, en écrivant, elle percevait un autre homme, un fantôme, fait de ses plus ardents souvenirs, de ses lectures les plus belles, de ses convoitises les plus fortes ; et il devenait à la fin si véritable, et accessible, qu'elle en palpait émerveillée, sans pouvoir néanmoins le nettement imaginer, tant il se perdait comme un dieu, sous l'abondance de ses attributs. Il habitait la contrée bleuâtre où les échelles de soie se balancent à des balcons, sous le souffle des fleurs, dans la clarté de la lune. Elle le sentait près d'elle, il allait venir et l'enlèverait tout entière dans un baiser. Ensuite elle retombait à plat, brisée ; car ces élans d'amour vague la fatiguaient plus que de grandes débauches. (III,vi : 270).

Voilà les balcons de la première citation qui reviennent. Ils figurent d'ailleurs déjà au début d'un autre monologue intérieur (I,vii : 38) ! La présence, discrète, de Flaubert, poursuit son analyse, insistant (autre reprise) sur l'incapacité d'Emma d'imaginer, et il établit nettement les coûts d'une débauche de rêverie, bien pire que les ébats de la chair. (Le bleu est la couleur ambiguë de l'époque, passant de l'idéal au vide mental accompagné de malaise ; cf. chez Rimbaud les "chastes bleuités" des "Premières Communions" et les "immobilités bleues" du *Bateau ivre*).

La personnalité d'Emma se trouve suspendu entre le monde trivial extérieur et les clichés de ses rêves, dans "l'inauthentique" comme l'a dit Nathalie Sarraute (1986 : 78 ; 1996 : 1633), et entre deux faussetés, on trouve les élans de cœur d'Emma, à cheval sur le présent insupportable et l'avenir des rêves vide. Le conditionnel, futur du passé, exprime bien cet état. Ce temps verbal est d'ailleurs caractéristique surtout pour les monologues intérieurs d'Emma. Quand Flaubert entre dans l'âme d'Emma, il y mêle bien souvent sa voix.

La conception critique de Flaubert du monologue intérieur peut être mise en évidence par les cas où il y renonce ou en réduit drastiquement l'usage. *Un Cœur simple*, où l'usage de cette technique est très limité, est exemplaire à cet

égard. Mais on peut tirer un exemple de *Madame Bovary* :

Le bonhomme (le père d'Emma à la nouvelle de l'empoisonnement) tomba d'abord comme frappé d'apoplexie. Ensuite il comprit qu'elle n'était pas morte. Mais elle pouvait l'être [...] Enfin il avait passé sa blouse, pris son chapeau, accroché un éperon à son soulier et était parti ventre à terre : et, tout le long de la route, le père Rouault, haletant, se dévora d'angoisses. Une fois même, il fut obligé de descendre. Il n'y voyait plus, il entendait des voix autour de lui, il se sentait devenir fou (III,x : 310 s.)

Dans ce passage, où la narration domine (et continue, bien au-delà de la citation) c'est le 'psycho-récit' qui prend en charge la description de la conscience, avec pour seul monologue narré : " Mais elle pouvait l'être ". Puis, mais pour exprimer l'intensité du sentiment, Flaubert varie la vieille formule épique : " ils chevauchèrent toute la journée sans s'arrêter sauf pour pisser ".

De façon plus générale, nous savons que le monologue intérieur ne s'attribue guère aux grandes figures charismatiques des religions. L'âme de Jésus n'est pas décrite de l'intérieur et les verbes de sentiments sont utilisés comme des actions, au passé simple p. ex. : " Jésus, le voyant, s'en fâcha, et leur dit : Laissez venir à moi les petits enfants " (Marc X,14). Cela peut faire réfléchir sur la fonction de ce procédé littéraire.

Je voudrais finalement signaler un monologue intérieur d'Emma qui se distingue de façon remarquable des autres. Il s'agit de la description du calme qu'éprouve Emma après s'être donnée la première fois à Rodolphe. C'est bien un monologue narré, mais d'un type rare dans le roman :

Le drap de sa robe s'accrochait au velours de l'habit. Elle renversa son cou blanc, qui se gonflait d'un soupir : et, défaillante, tout en pleurs, avec un long frémissement et se cachant la figure, elle s'abandonna.

Les ombres du soir descendaient : le soleil horizontal, passant entre les branches, lui éblouissait les yeux. Ça et là, tout autour d'elle, dans les feuilles ou par terre, des taches lumineuses tremblaient, comme si des colibris, en volant, eussent éparpillé leurs plumes. Le silence était partout : quelque chose de doux semblait sortir des arbres : elle sentait son cœur, dont les battements recommençaient, et le sang circuler dans sa chair comme un fleuve de lait. Alors, elle entendit tout au loin, au-delà du bois, sur les autres collines, un cri vague et prolongé, une voix qui se traînait, et elle l'écoutait silencieusement, se mêlant comme une musique aux dernières vibrations de ses nerfs émus. Rodolphe, le cigare aux dents, raccommodait avec son canif une des deux brides cassées (II,ix : 150).

Dans ce passage, les sensations d'Emma dominant, perception du propre corps et de la nature environnante. Qui voit ? Pas toujours Emma, elle ne perçoit pas son cou blanc (j'exclus ici tout narcissisme), l'extrait ne contient guère d'expressions recherchées dans le vocabulaire d'Emma. Si c'est la vision d'Emma,

elle est consonante avec celle de l'auteur qui ne prend aucune distance par rapport à son personnage. L'âme est presque totalement absorbée par les sensations, elle n'a pas d'idées, pas de rêves, mais éprouve une présence à ce qui l'entoure.

Qui parle ? Pas Emma, mais l'auteur qui cherche à formuler son expérience en recourant aux comparaisons. Le style est calme, sans conditionnels, sans exclamations et questions rhétoriques, en parfaite correspondance avec la situation. S'agit-il d'une monophonie ? tout au plus jusqu'au contrepoint que donne la description de Rodolphe. Et la trêve est brève. Pendant une page, qui résume le reste de la journée, Emma reste distraite, puis :

Et, dès qu'elle fut débarrassée de Charles, elle monta s'enfermer dans sa chambre.

D'abord, ce fut comme un étourdissement : elle voyait les arbres, les chemins, les fossés, Rodolphe, et elle sentait encore l'étreinte de ses bras, tandis que le feuillage frémissait et que les joncs sifflaient.

Mais, en s'apercevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait.

Elle se répétait: « J'ai un amant! un amant! » se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc posséder enfin ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entraînait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire : une immensité bleuâtre l'entourait, les sommets du sentiment étincelaient sous sa pensée, et l'existence ordinaire n'apparaissait qu'au loin, tout en bas, dans l'ombre, entre les intervalles de ces hauteurs.

Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient. Elle devenait elle-même comme une partie véritable de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d'amoureuse qu'elle avait tant envié (II,ix : 151 s.).

Dans le monologue narré, le futur du passé (allait [...] donc) fait sa réapparition, fortement dominée pourtant par le psycho-récit dissonant de Flaubert. Cette citation permet d'ailleurs de corriger une vue répandue d'après laquelle Emma serait une sensuelle privée des moyens de se réaliser. Peut-être est-elle sensuelle, mais c'est elle-même qui manque au rendez-vous des sens : le flot des trivialités du monologue intérieur recouvre vite l'expérience authentique de la chair.

Remarquons que Charles est parfois pris en charge par le récit de l'auteur, en consonance avec ce que doit vivre le personnage. Parfois Flaubert utilise à son propos le monologue intérieur, mais dans le passage suivant, où l'évaluation est positive, ce monologue est absent. On pense presque à Félicité d'*Un Cœur simple* (dont Flaubert va jusqu'à dire : “ la bonté de son cœur se développa ”) : Charles, à la neige à la pluie, chevauchait par les chemins de traverse. Il mangeait des

omelettes sur la table des fermes, entrait son bras dans des lits humides, recevait au visage le jet tiède des saignées, écoutait des râles, examinait des cuvettes, retroussait bien du linge sale : mais il trouvait, tous les soirs, un feu flambant, la table servie, des meubles souples, et une femme en toilette fine, charmante et sentant frais, à ne savoir même d'où venait cette odeur, ou si ce n'était pas sa peau qui parfumait sa chemise. [...]

Il se portait bien, il avait bonne mine : sa réputation était établie tout à fait. Les campagnards le chérissaient parce qu'il n'était pas fier. Il caressait les enfants, n'entrait jamais au cabaret, et, d'ailleurs, inspirait de la confiance par sa moralité. Il réussissait particulièrement dans les catarrhes et maladies de poitrine. Craignant beaucoup de tuer son monde, Charles, en effet, n'ordonnait guère que des potions calmantes, de temps à autre de l'émétique, un bain de pieds ou des sangsues. Ce n'est pas que la chirurgie lui fit peur : il vous saignait les gens largement, comme des chevaux, et il avait pour l'extraction des dents une *poigne d'enfer* ” . (I,ix : 56-57).

Mais certes, Charles aussi a le droit au monologue narré, après lequel l'auteur signale seulement la limitation de l'esprit du protagoniste. Je ne voudrais à nul prix simplifier outre mesure :

Jusqu'à présent, qu'avait-il eu de bon dans l'existence? Était-ce son temps de collègue, où il restait enfermé entre ces hauts murs, seul au milieu de ses camarades plus riches ou plus forts que lui dans leurs classes, qu'il faisait rire par son accent, qui se moquaient de ses habits, et dont les mères venaient au parloir avec des pâtisseries dans leur manchon? Était-ce plus tard, lorsqu'il étudiait la médecine et n'avait jamais la bourse assez ronde pour payer la contredanse à quelque petite ouvrière qui fût devenue sa maîtresse? Ensuite il avait vécu pendant quatorze mois avec la veuve, dont les pieds, dans le lit, étaient froids comme des glaçons. Mais, à présent, il possédait pour la vie cette jolie femme qu'il adorait. L'univers, pour lui, n'excédait pas *le tour soyeux de son jupon* : et il se reprochait de ne pas l'aimer, il avait envie de la revoir : il s'en revenait vite, montait l'escalier, le coeur battant. Emma, dans sa chambre, était à faire sa toilette : il arrivait à pas muets, il la baisait dans le dos, elle poussait un cri (I,vi : 32).

Charles ne rêve pas d'un ailleurs ; il rêve de ce qu'il croit posséder. Je parie qu'en narrant ses monologues intérieurs, Flaubert n'utilise guère le conditionnel.

On trouve d'ailleurs un développement polyphonique dans l'attention que Flaubert porte aux différentes voix des contemporains, comme l'a finement noté Adert (1996 : 43 ss.). Bournisien et la religion, Homais et le positivisme, Rodolphe et le cynisme hédoniste, Emma et le romantisme. Ces voix sont pourtant traitées de façon fort différente : l'abbé n'a guère de monologue narré :¹⁴ celui de Homais est référé sans commentaires (la platitude de ses

¹⁴ On a d'ailleurs, à mon avis, poussé le parallèle avec Homais bien trop loin, inspirés probablement par la scène finale où les deux adversaires s'endorment sur la bière d'Emma. Mais il faut parfois se méfier un peu des effets de composition, même chez les meilleurs écrivains. Bournisien est moins insupportable : il ne fait généralement que

discours peut s'en passer) et pour ainsi dire sans recours au monologue narré. Je donne un exemple :

M. Homais, quant à lui, avait en prédilection tous ceux qui rappelaient un grand homme, un fait illustre ou une conception généreuse, et c'est dans ce système-là qu'il avait baptisé ses quatre enfants. Ainsi, Napoléon représentait la gloire et Franklin la liberté : Irma, peut-être, était une concession au romantisme : mais Athalie, un hommage au plus immortel chef-d'œuvre de la scène française. Car ses convictions philosophiques n'empêchaient pas ses admirations artistiques, le penseur chez lui n'étouffait point l'homme sensible : il savait établir des différences, faire la part de l'imagination et celle du fanatisme. De cette tragédie, par exemple, il blâmait les idées, mais il admirait le style : il maudissait la conception, mais il applaudissait à tous les détails, et s'exaspérait contre les personnages, en s'enthousiasmant de leurs discours. Lorsqu'il lisait les grands morceaux, il était transporté : mais, quand il songeait que les calotins en tiraient avantage pour leur boutique, il était désolé, et dans cette confusion de sentiments où il s'embarrassait, il aurait voulu tout à la fois pouvoir couronner Racine de ses deux mains et discuter avec lui pendant un bon quart d'heure (II,iii : 83 s.).

On dirait que pour Homais, le désir, le rêve n'existe pas. Rodolphe, par contre, est corrigé par l'auteur, ce qui vaut, à plus forte raison, également pour Emma, contre laquelle Flaubert s'engage moralement.

J'espère avoir montré que l'utilisation du monologue intérieur n'est pas automatiquement favorable à la polyphonie. Il faut pour cela qu'il se dialogise. L'enjeu dépasse de loin la question de la forme. C'est une idée largement acceptée et que j'épouse pour un bref instant (mes idées sont mes catins !), que la forme est déjà un contenu. En ce qui concerne le monologue intérieur, l'enjeu est l'image qu'on se forme de la subjectivité, du sujet. Est-il le lieu de la vérité, et qu'il suffit donc de faire parler ? Telle sera la présomption, d'une large partie des romanciers qui mettront au profit cette technique. Sans insister, on peut corrélérer cette tendance avec le courant subjectiviste, "existentialiste" en philosophie (bien que, en un sens, le sujet est déjà clivé pour un Sartre). La découverte du dialogisme et donc de la polyphonie accompagne la conversion en philosophie du paradigme de la subjectivité à celui de la pragmatique. On

contre-attaquer, provoqué par Homais, ainsi quand celui-ci cite des exemples de "prêtres, qui s'habillaient en bourgeois pour aller voir gigoter des danseuses [...] — Eh bien! ils avaient tort, dit Bournisien résigné à tout entendre." (II,14, p. 204). Ce n'est qu'à la suite que l'abbé se met en colère. Son incompréhension, enfin, lorsque Emma vient lui demander une aide spirituelle est causée par des soucis non méprisables : la pensée aux malades et aux pauvres et ses catéchistes qui lui donnent du fil à retordre (II,6, pp. 105 ss.). Ce n'est pas un prêtre à la mode, mais il peut être un bon curé de campagne (tout comme Charles est un bon médecin de campagne).

cherche moins la vérité, la morale dans l'évidence subjective que dans le dialogue (cf. Habermas). Et les derniers avatars du monologue intérieur témoignent de ce tournant.¹⁵

Le monologue narré de Flaubert ébauche déjà les deux directions que va suivre son évolution : d'un côté l'effet parodique, et de l'autre l'identification qui, chez Flaubert, reste pourtant toujours critique.

Après Flaubert

Après Flaubert, le monologue intérieur et la contagion stylistique suivront les deux voies principales tracées : une vers l'identification, une autre vers la caractérisation. La première tend à identifier auteur et personnage (auteur = personnage), la seconde à séparer ces deux termes (auteur ≠ personnage). Maupassant, dans ces derniers récits, s'identifie de plus en plus avec un personnage de son choix ; ainsi dans *Notre Cœur* (1890), André Mariolle, le protagoniste, pense à Michèle de Burne, l'aristocrate froide qui vient de le quitter :

Comme il l'aimait ! comme il l'aimait ! comme ce serait dur et long de se guérir d'elle ! Elle était partie parce qu'il faisait froid ! il la voyait, comme tout à l'heure, le regardant et l'ensorcelant, l'ensorcelant pour mieux crever son cœur. Ah ! comme elle l'avait bien crevé ! de part en part, d'un seul et dernier coup. Il sentait le trou : une blessure ancienne déjà, entr'ouverte puis pansée par elle, et qu'elle venait de rendre inguérissable en y plongeant comme un couteau sa mortelle indifférence. (1909 : 203).

Plus tard, cette forme se retrouvera un peu partout, notamment dans des textes qui chantent la bonne nouvelle de la sexualité-extase, charriant partant une image modifiée de la femme idéale. Cherchez dans *Lady Chatterley* et vous trouverez !

¹⁵ Quelques exemples montrent que la mise en question de la subjectivité a des retombées importantes dans le domaine de la technique : Dans *La Chute*, Camus introduit un interlocuteur dans ce qui aurait pu être un monologue intérieur, emboîtant ainsi le pas à Dostoïevski dont le protagoniste des *Carnets du sous-sol* ne cesse de se défendre ou de contre-attaquer. Nathalie Sarraute scinde dans *Tu ne t'aimes pas* un je en plusieurs instances (Olsen 1999b) ; l'incipit de *La Modification* de Michel Butor : “ Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant.

Vous vous introduisez par l'étroite ouverture [...] ” résout, par l'introduction d'un vous, plusieurs problèmes reliés à la représentation de la conscience immédiate par l'énonciation à la première personne, notamment la présentation du non-thétique comme thétique. Par contre, un “ je descends l'escalier ” en monologue intérieur est problématique, parce qu'un état de conscience implicite est explicitée. J'espère revenir, dans le cadre de notre cercle polyphonique, à ces questions.

D'ailleurs Flaubert s'était quelque peu engagé sur cette voie avec *L'Éducation sentimentale*.

L'autre forme, le monologue comme caractérisation, peut très bien aller de pair avec la description, qui, elle, oscillera de l'objectivité à la personnalisation, dans la contagion stylistique. Ainsi dans un exemple de Zola. Il s'agit de la fête chez Gervaise, décrite dans *l'Assommoir*.

Ah ! tonnerre ! quel trou dans la blanquette ! Si l'on ne parlait guère, on mastiquait ferme. Le saladier se creusait, une cuiller plantée dans la sauce épaisse, une bonne sauce jaune qui tremblait comme une gelée. Là-dedans, on pêchait les morceaux de veau ; et il y en avait toujours, le saladier voyageait de main en main, les visages se penchaient et cherchaient des champignons. Les grands pains, posés contre le mur, derrière les convives, avaient l'air de fondre. Entre les bouchées, on entendait les culs de verres retomber sur la table. La sauce était un peu trop salée, il fallut quatre litre pour noyer cette bougresse de blanquette, qui s'avalait comme une crème et qui vous mettait un incendie dans le ventre. Et l'on n'eut pas le temps de souffler, l'épinée de cochon, montée sur un plat creux, flanquée de grosses pommes de terre rondes, arrivait au milieu d'un nuage. Il y eut un cri. Sacré nom ! c'était trouvé ! tout le monde aimait ça. Pour le coup, on allait se mettre en appétit ; et chacun suivait le plat d'un œil oblique, en essuyant son couteau sur son pain, afin d'être prêt. Puis, lorsqu'on se fut servi, on se poussa du coude, on parla à bouche pleine. Hein ? quel beurre, cette épinée ! quelque chose de doux et de solide qu'on sentait couler le long de son boyau, jusque dans ses bottes. Les pommes de terre était un sucre. Ça n'était pas salé ; mais juste à cause des pommes de terre, ça demandait un coup d'arrosoir toutes les minutes. On cassa le goulot à quatre nouveaux litres. (1928 : 218).

Dans ce passage, on peut bien distinguer deux voix, celle de l'auteur et celle des personnages, mais il n'y a guère deux visions du monde qui s'affrontent, mais tout au plus la voix du peuple, identifiée à la goinfrerie, transmise et filtrée par la voix de l'auteur. La voix et les pensées des personnages – pas nettement distinguées – ne font d'ailleurs que souligner d'autres traits de la description extérieure, notamment leur mauvaises manières de tables. Et même pour les descriptions objectives, quand on n'est pas sûr que les personnages parlent, Zola utilise leur style (on cassa le goulot à quatre nouveaux litres ; probablement on n'a rien cassé, pas plus que lorsqu'on "sabre le champagne".) En lisant Flaubert, il faut être alerte, souple, changer de direction assez souvent. Chez Zola on peut se laisser aller au ronron avec lequel il expose ses grosses tranches de vie du populaire.

Si le texte fait appel à l'identification, le résultat est franchement problématique. Gervaise est dans la misère, au désespoir. Elle n'a plus rien à revendre pour écarter la faim. Nous la suivons peu de temps avant sa mort :

Que d'embêtements ! A quoi bon se mettre dans tous ses états et se turlupiner la cervelle ? Si elle avait pu pioncer au moins ! Mais sa pétaudière de cambuse lui trottait par la tête (chapitre xii ; 1970 : 562).

L'âme de Gervaise aurait pu rétorquer : “ Pardon Monsieur Zola, je ne parle pas l'argot ”. Comment décider si elle pionce ou dort ? Par l'emploi de l'argot, Zola a probablement empêché l'identification. Ce n'est qu'à notre époque que l'expression vulgaire passe parfois pour indice de la sincérité.

Ce ne sera qu'assez tard que le peuple aura voix au chapitre (autre que le cri de la misère), et cela se fera par un porte-voix assez intellectualisé (Étienne de *Germinal*).

On trouve une certaine polarisation entre l'identification et la caractérisation chez deux personnages de Joyce : Bloom (dans *Ulysses*) et Stephen (*Ulysses* et d'autres récits). Évidemment la caractérisation, déjà objectivante, distante, peut tourner à l'exposé ironique (Gerty McDowell dans *Ulysses*).

Mentionnons que le monologue intérieur (+ contagion stylistique) est devenu presque un cliché, pour identifier lecteur, personnage et, probablement, auteur aussi. L'incipit de *La condition humaine* peut servir d'exemple :

Tchen tenterait-il de lever la moustiquaire? frapperait-il au travers? L'angoisse lui tordait l'estomac; il connaissait sa propre fermeté, mais n'était capable en cet instant que d'y songer avec hébétude, fasciné par ce tas de mousseline blanche qui tombait du plafond sur un corps moins visible qu'une ombre, et d'où sortait seulement ce pied à demi incliné par le sommeil, vivant quand même – de la chair d'homme. La seule lumière venait du building voisin: un grand rectangle d'électricité pâle, coupé par les barreaux de la fenêtre dont l'un rayait le lit juste au-dessous du pied comme pour en accentuer le volume et la vie. Quatre ou cinq klaxons grincèrent à la fois. Découvert? Combattre, combattre des ennemis qui se défendent, des ennemis éveillés (1946 : 11).

Dans cette citation, Malraux nous fait suivre de prêt le protagoniste, partageant même son avenir périlleux.

Dans les deux alternatives, identification et caractérisation, la polyphonie perd de poids : dans la caractérisation parce que la conscience exposée est tenue en lisière par la hiérarchie des voix, dans l'identification par la production d'une hiérarchisation légèrement différente : si d'autres voix il y a, le lecteur ne les rencontre que médiatisées par la conscience à laquelle il est identifié. Multiplier les consciences (comme dans *La Condition humaine*) ne résout qu'en partie le problème, puisqu'il n'y aura pas de présence des consciences l'une à l'autre.

La technique de Flaubert, l'usage parcimonieux du monologue intérieur, entrecoupé d'analyses discrètes, me semble donc encore le meilleur moyen de

produire une polyphonie. Flaubert, un peu comme le Dostoïevski de Bakhtine, adopte une attitude polémique en face d'Emma. Il ne la caractérise que pour la critiquer. Certes, elle n'est pas autonome, mais à travers ses monologues passent le discours romantique contemporain duquel Flaubert voudrait se dégager.

Du côté de Dostoïevski

Dostoïevski, l'écrivain qui aurait plus qu'aucun autre réalisé la polyphonie, utilise les nouvelles techniques de façon très restreinte. Il connaît le 'monologue narré' :

Bouleversé par cette nouvelle. Andreï Antonovitch rentra dans son cabinet et ordonna aussitôt d'atteler les chevaux. Il ne pouvait tenir en place ; son âme avait soif de Julie Mikhaïlovna : la contempler encore une fois au moins, rester auprès d'elle ne fût-ce que cinq minutes ! Peut-être lui adressera-t-elle un regard, peut-être fera-t-elle attention à lui, lui sourira-t-elle comme par le passé et lui pardonnera-t-elle ! Oh ! Oh ! (II,x ; 1997 : 466).¹⁶

Ce passage décrit l'état d'âme de von Lembke, chef de la police de la ville, où se déroule l'action des *Possédés*. Il est symptomatique que ce passage précède de peu la déroute totale du personnage. De façon plus générale, la description des états d'âmes faite par l'auteur n'appartient pas souvent aux parties proprement polyphoniques.

Si nous passons vers le pôle de la rédemption, voire de la sainteté, le monologue intérieur joue également un certain rôle, ainsi dans l'épilogue de *Crime et Châtiment* :

Une autre pensée le faisait également souffrir. Pourquoi ne s'était-il pas suicidé ? Pourquoi avait-il hésité, penché sur le fleuve, et, plutôt que de se jeter à l'eau, préféré se livrer à la police ? L'amour de la vie était-il donc un sentiment si pressant, si difficile à vaincre ? Svidrigaïlov en avait bien triomphé pourtant. Lui qui redoutait la mort...

Il réfléchissait douloureusement à cette question et ne pouvait comprendre qu'au moment où, penché sur l'eau de la Néva, il songeait au suicide, peut-être pressentait-il déjà son erreur profonde et la duperie de ses convictions. Il ne comprenait pas que ce pressentiment pouvait contenir le germe d'une nouvelle conception de la vie et qu'il

¹⁶ il me semble que les verbes : adressera, fera, sourira pardonnera auraient pu se mettre au conditionnel tout aussi bien. C'est ce qu'on fait normalement pour indiquer le futur du passé du monologue narré. À ma connaissance le russe n'opère pas cette distinction. Je donne le texte russe : Andrej Antonovič vozvratilsja v kabinet i stremutel'no prikazal lošadej. Daže edva mog doždat'sja. Dyša ego žaždala Iulij Mixajloviny – vzgljanut' tol'ko na neë, pobyt' okolo neë pjat' minut; možet byt', ona na nego vzgljanet, zametit ego, ulybnetcja po prežnemy, prostit – o-o! (1993 : 396 ss.).

annonçait sa résurrection (épilogue ; 1997 : 570).¹⁷

D'abord le monologue narré, puis le psycho-récit, avec un “ il ne comprenait pas que ”. Le contenu de ce monologue intérieur se compose toujours des idées du protagoniste, telles que nous les connaissons depuis presque le début, mais le monologue intérieur, tout ‘vision avec’ qu’il soit, se distancie, donne à voir une conscience, au lieu que, dans le corps du roman, nous voyons à travers elle. Dostoïevski abandonne ici un acquis de sa “ révolution copernicienne ” que Bakhtine décrit ainsi

L’auteur ne garde par devers soi, dans son propre champs de vision, aucune définition importante, aucune caractéristique du personnage [...] il les introduit dans le champ de vision du personnage lui-même, les jette dans le creuset de sa conscience (1994 : 252 ; 1970 : 83 ss.) :

Dans l’épilogue, l’auteur en sait plus que le personnage et la polyphonie est en passe de se fondre dans la monophonie.

L’âme de Raskolnikov commence à ne plus s’opposer, mais à s’engager sur le chemin de l’imitation de la sainteté de Sonia. Ce personnage est en voie vers le monologisme. C’est d’ailleurs ce que note Bakhtine lui-même (1994 : 460 ; 1970 : 311). En un sens, il est également terminé. Il serait tout au plus le protagoniste “ d’un autre récit ” (derniers mots du roman), récit que Dostoïevski n’a jamais réalisé. Le roman, jamais achevé, sur le sujet du grand pécheur finalement converti, aurait-il adopté la même technique ?

Bakhtine veut que, dans l’œuvre de Dostoïevski, les protagonistes ne parcourent guère d’évolution, qu’il est loin du roman d’apprentissage. A-t-on d’ailleurs mesuré l’importance de cette affirmation sur le concept que Bakhtine se fait de l’‘idée’ chez Dostoïevski ? Une idée sans développement, une oscillation entre des points fixes ? On sait déjà que Dostoïevski se soucie assez peu des détails d’un système idéologique, système qu’il réduit vite à sa teneur métaphysique (il ne connaît qu’un socialisme, qu’un anarchisme, qu’un catholicisme romain, qu’un protestantisme). Le choix doit donc se faire (comme chez Kierkegaard !) entre des termes qui sont à prendre ou à laisser, sans possibilité de modification, donc d’évolution.

Nous avons donc dialogisme, avec possibilité de conversion, mais sans modification des idées. Bakhtine note chez Dostoïevski les quelques exemples

¹⁷ Il aurait été possible d’introduire cette hésitation dans la conscience du personnage, cf. le Faust de Goethe : “ Schon warnt mich was, daß ich dabei nicht bleibe ” (quelque chose m’avertit déjà que je n’en resterai pas là. Je traduis moi-même).

de voix plutôt monologiques, ainsi les voix hagiographiques (*žitijnoe slovo*, p. ex. l'autobiographie de Zozima dans *Les Frères Karamassov*), où Bakhtine voit une 'stylisation' (l'adaptation du style d'un genre p. ex.). On voit donc que Bakhtine, malgré son insistance sur le rôle de l'auteur, fait de son mieux pour éviter d'attribuer quelque énoncé que ce soit à Dostoïevski romancier. Cela n'est pas rien ! Assiste-t-on à une espèce de renversement où le romancier ne saurait parler en son propre nom ? Une telle affirmation ne serait pas sans conséquences pour la théorie de la polyphonie. Puis Bakhtine enchaîne :

En fait, on ne trouve pas de voix monologiques fermes et sûres chez ses personnages; mais une inclination, une tendance vers ce mot est dans certains cas (peu nombreux) toutefois sensible. Lorsque, dans le dessein de Dostoïevski, le héros se rapproche de la vérité sur soi, accepte les autres et entre en possession de sa véritable voix, son style et son ton se modifient (1994 : 469 ; 1970 : 321).

Mais dès lors, le dialogisme et la polyphonie de Dostoïevski s'avèrent tout à fait précaires, destinés à fusionner dans un grand hosanna final. A-t-il alors, comme le dit dans sa conclusion Bakhtine crée un nouveau sous-genre : le roman polyphonique ? Si cette thèse est néanmoins soutenable, ce serait parce que Dostoïevski ne réussit jamais à atteindre son but, jamais à écrire la vie du grand pécheur. Toujours, jusqu'à sa mort, une voix discordante s'est fait entendre, l'artiste l'a emporté sur l'idéologue, sur le dessein de Dostoïevski, comme le dit Bakhtine. Mais Bakhtine, de son côté, ne réussit à établir l'originalité de Dostoïevski, sa polyphonie, son dialogisme, que sur un échec, sur la non-réalisation de son dessein. Les protagonistes arriveraient-ils à leur vérité (l'imitation du Christ ?) que du coup la polyphonie disparaîtrait.

On pourrait également se demander si une autre thèse de Bakhtine, celle de l'évolution absente des protagonistes (1994 : 458 s. ; 1970 : 309), tient bon pour *L'Adolescent*, qui à la fin du roman semble avoir acquis une maturation, notamment par rapport à la figure du père, et si Aliocha dans *Les Frères Karamassov* n'était pas destiné, lui aussi, à une évolution dans la seconde partie jamais écrite). Quoiqu'il en soit, il est vrai que les personnages des grands romans se trouvent devant un choix et, une fois ce choix fait, comme pour Raskolnikov, le personnage sort de la bande moyenne (entre le laisser-aller et le salut) qu'occupe la polyphonie. Jostein Børtnes (1993 : 171 s.) semble, quant aux limites de la polyphonie, être du même avis, tout en proposant une interprétation générale différente de la mienne. Børtnes montre comment l'attitude de Dostoïevski se révèle à une analyse de la composition des romans :

la permanence des voix de Zozima, d'Aliocha etc. Je ne recourrai pas à l'expédient de Bakhtine qui pourrait s'en débarrasser en parlant de stylisation. Dans la citation donnée plus haut Bakhtine parle d'un dessein de Dostoïevski, d'une harmonisation, qu'il qualifie de seulement possible. L'accord pourrait donc facilement s'établir sur ce que Dostoïevski a voulu faire, mais moins facilement sur ce qu'il a fait. J'ai proposé ailleurs (1999a) de constater seulement que le conflit est la condition de la polyphonie, pour Kierkegaard comme pour Dostoïevski, et que, chez ce dernier, l'artiste se révolte contre le philosophe.

Il n'y a guère, dans l'œuvre centrale de Dostoïevski, d'invitation à l'identification immédiate les états d'âme d'un personnage. Par contre, ses personnages se rapportent les uns aux autres, plutôt que de s'adonner à l'introspection. Et dans les récits à la première personne, le personnage est continuellement scindé, débattant avec lui-même ou avec les voix des autres, posant tout contenu psychique, tout souvenir, comme problématique, comme dans *Les Carnets du sous-sol* ou *Douce (Krotkaïa)*. Dostoïevski peut également créer une opposition entre le protagoniste et le lecteur, comme dans la première partie des *Carnets [...]*, chemin que Camus a suivi avec dans *La Chute*.

La vie se trouve dans les romans de Dostoïevski, ni dans la réalité objective, ni aux fins fonds de la conscience, mais à l'intersection de l'intérieur et l'extérieur, et surtout dans la confrontation des consciences. La polyphonie est bien plus, ne l'oublions jamais, confrontation que fusion et sympathie ou, si sympathie il y a, elle est consciente, elle pose les deux consciences face à face. Quant au rêve du grand hosanna final, Dostoïevski n'a jamais pu le réaliser, et tant mieux pour nous ! Dostoïevski, tel l'auteur de Bakhtine et tel Dieu, ne faisait-il qu'attendre et espérer la conversion du pécheur ? Après tout, il nourrissait le projet grand roman sur " Le Grand Pécheur " qui, après beaucoup d'erreurs se serait converti.

Conclusions et perspectives

Arrivé au bout de ce parcours quelque peu fortuit, quelques conclusions me semblent évidentes : Le fait de coller à une conscience n'est pas favorable à la polyphonie. Le monologue intérieur, à la troisième comme à la première personne (forme moins beaucoup moins fréquente), est ou bien réifiant ou bien identifiant. Dans le premier cas, il ne se distingue pas tellement de la description extérieure : pensées et comportements rendues ne font qu'un (témoin la citation tiré de *l'Assommoir*). Dans le cas de l'identification, le monologue intérieur

penche à ne pas observer la distinction auteur-lecteur-personnage, invitant à une identification trop facile, souvent pour des buts idéologiques. L'usage parcimonieux de cette technique que fait Dostoïevski est d'ailleurs symptomatique : pour lui, le seul fait de se laisser aller au flux psychique signale un abandon, probablement définitif, du personnage par lui-même et par l'auteur. Un tel flux de conscience (stream of consciousness) se distingue, chez Dostoïevski, d'autres formes de monologue intérieur fortement dialogiques et des conversations où un personnage est occupé des pensées de l'autre ou des autres.

Si on peut attribuer à Flaubert un degré assez grand de polyphonie, c'est moins à cause de l'introduction du monologue intérieur, que de l'usage varié qu'en fait l'auteur. Au fond, Flaubert en use avec économie. Il ne laisse jamais pour longtemps les rênes à ces personnages. La vision n'est pas uniquement mise à leur compte, et, ce qui importe surtout, le style de Flaubert change à des intervalles très brefs entre auteur, personnage(s) et les 'voix de l'autre'. De plus, bien des descriptions célèbres sont données par l'auteur ; pour ne citer qu'un exemple, l'arrivée des invités aux noces, qui fit scandale autant que les scènes érotiques, ou la mort d'Emma. Il ne s'agit là nullement d'un fond neutre, de l'établissement d'une scène où se déroulera l'action.

Flaubert commente et critique son héroïne ; si " Madame Bovary c'est moi " (mot d'auteur d'attribution non assurée), c'est un moi scindé à l'extrême. Personnellement je ne vois pas de problème à accepter cette phrase fameuse, à condition de retenir, comme d'ailleurs on l'a presque toujours fait, que ce " moi " est un moi de la jeunesse, un moi romantique traité par la thérapie de l'impassibilité flaubertienne, tout aussi célèbre. Au fond, Flaubert est peut-être plus proche des exigences d'un Bakhtine qu'un Balzac. Sans entonner le haro sur Balzac, on peut bien affirmer qu'il catégorise et classe ses personnages – mais à partir d'une vision neuve et originale des rapports entre individu et société. Flaubert, par contre, est plus polémique ; au fond, il observe ses personnages d'un point de vue plus éthique que Balzac. Emma est dans un sens coupable bien qu'il ne lui reste guère de choix.

Il semble donc bien que le 'psycho-récit' est plus favorable à la polyphonie que le monologue intérieur dans ces formes consonantes. Ne pose-t-il pas d'emblée deux consciences ? Nous distinguons la voix de l'auteur et la voix par lui posée d'une conscience. Ce qui permet, de plus, un désaccord conscient. Ainsi, je me suis souvent révolté contre la 'psychologie' de Balzac, le trouvant souvent injuste envers ses personnages, ou confondant la recherche des valeurs

avec celui du succès (le grand artiste est pour le Balzac-auteur le plus souvent – passons sur Frenhofer – celui qui a réussi). Mais évidemment, cette forme est, par essence, hiérarchique (elle est d'ailleurs souvent décrite comme celle de 'l'auteur omniscient'). Quant aux formes dissonantes du monologue intérieur, l'ironie pose, presque par définition, la supériorité de la voix de l'auteur, et l'opposition des voix ne devient souvent pas explicite.

Il reste pourtant, dans les cas mentionnés, et donc pour Flaubert aussi, que la voix de l'auteur s'impose en quelque sorte aux autres voix. Non pas pour y substituer la sienne, mais pour les invalider toutes, plus ou moins. Les erreurs et manques des personnages sont dûment enregistrés. Pour trouver une polyphonie pleinement développée, il faut abandonner les romans à auteurs hiérarchiquement supérieurs, qui ont toujours raison, au nombre desquels Flaubert, bien que discret, appartient encore. Au fond, Flaubert n'est pas assez polémique, Emma ne constitue pas pour lui un danger suffisant, ou bien ce danger, il le supprime en écrivant.

Il faut par contre pour satisfaire aux conditions posées par Bachtine, que j'ai citées, pour avoir la pleine représentation d'une voix autre, une relation polémique. Dostoïevski, lui, a peur des possibilités offerts par ses personnages, ce qu'il exprime d'ailleurs par l'entremise de figures comme Sonia (*Crime et Châtiment*) ou Aliocha (*Les Frères Karamassov*). La technique est à ce propos secondaire. Le monologue intérieur peut se prêter à la polyphonie, pourvu qu'il devienne dialogique, comme dans l'exemple tiré de *Crime et Châtiment* que cite Bakhtine, ou Raskolnikov, ayant reçu une lettre de sa mère, reconstruit les pensées de celle-ci (1994 : 307 s. ; 1970 : 457 s.). Propices à la polyphonie sont donc les cas où la conscience commence à dialoguer avec elle-même.

C'est d'ailleurs cette tendance qui est intéressante dans l'évolution du roman, beaucoup plus que l'adoption du monologue intérieur (surtout le monologue narré) dans la grande majorité des romans moyens de notre siècle.

Bibliographie

- Adert , L. (1996) : *Les mots des autres : lieu commun et création romanesque dans les œuvres de Gustave Flaubert, Nathalie Sarraute et Robert Pinget*. Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq.
- Auerbach, Erich 1959 (1946) : *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. DALP, Bern.
- Bakhtin, M. M. (1994) : *Problemy tvorčestva/poetiki Dostoevskogo*, Kiev, comprenant les deux versions de ce livre (1929 et 1963), et les notes "K pererabotke knigi o

- Dostoievskom”, dont je ne connais pas de traduction.
- (1970) : traduction française de (1963) : *La Poétique de Dostoïevski*. Présentation de Julia Kristeva. Seuil, Paris. (Cette traduction n’inspire pas une confiance totale : elle donne “ cercle vicieux ” pour “ "durnuju beskonečnost" ” (p. 87/256, schlechte Unendlichkeit, terme hegelien), “ Renaissance ” pour "epoxa Prosveščeniija" (p.122/288, Lumières) et “ monologisme ” pour “ mnogogolosost’ ” (polyphonie, p.107/275). J’ai contrôlé mes citations dans la mesure que me le permettent mes connaissances réduites du russe).
 - (1984) : Traduction anglaise de (1963) : *Problems of Dostoevsky’s poetics* / ed. and transl. by Caryl Emerson; introduction by Wayne C. Booth. Manchester University Press.
 - (1975) : Bakhtine, M. : *Esthétique et théorie du roman*. Trad. D. Olivier, préface de M. Aucouturier. Gallimard, Paris 1978.
 - (1979) : *Esthétique de la création verbale*. Trad. A. Aucouturier, préface de T. Todorov. Gallimard, Paris.
 - Balzac, Honoré de (1976-81) : *Le Père Goriot* in *La Comédie humaine*, éd. P. Castex et al.. Éd. de la Pléiade, Paris. vol. III.
 - : *La Fille aux yeux d’or*. Ib. vol. V.
 - Booth, Wayne (1961) : *The Rhetoric of fiction*. Chicago.
 - Børtnes, Jostein (1990) : “ Handlingens polyfoni i *Brøderna Karamazov* ” *Ord & Bild* 1990,4, pp. 49-56.
 - (1993) : *Polyfoni og karneval*. Universitetsforlaget Oslo.
 - Cohn, Dorrit Claire (1978) : *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton University Press, Princeton, N.
 - Dostoïevski, F. M. (1972-1990) : *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomax*. Uzdatel’stvo “nayka”. Leningrad
 - (1993) : *Becy*. RIO “Krasnyj Krest”, Stavropol’.
 - (1997) : *Crime et châtime*nt. Folio classique, Gallimard, Paris.
 - (1997) : *Les Démons (Les Possédés)*. Folio classique, Gallimard, Paris.
 - Dubois, Jacques (1964) : “ Avatars du monologue intérieur dans le nouveau roman ” *Revue des Lettres Modernes*, n° 94-110, pp. 17-29.
 - Dujardin, Édouard (1989) : *Les Lauriers sont coupés*. Le Dilettante, Paris.
 - Flaubert, Gustave (1971) : *Madame Bovary*, éd. Class. Garnier, Paris, ainsi que L’Association de Bibliophiles Universels qui a mis de nombreux textes à la disposition de tous sur l’internet (<http://www.abu.org/www@abu.org>).
 - Forster, E. M. (1947) : *Aspects of the Novel*. London.
 - Fridlender, G. M. (1985) : *Dostoevskij i mirovaja literatura*. Leningrad.
 - Frölich, Juliette (éd., 1982) : *Flaubert. Narcisse*, fagtrykk nr. 5, mai.
 - Genette, Gérard (1972) : *Figures III (Discours du récit)* . Seuil, Paris 1972.
 - (1983) : *Nouveau Discours du récit* . Seuil, Paris 1983
 - Hamburger, Käte (1977 (1957)) : *Logik der Dichtung*. München.
 - Erich Heller (1958) : *The Ironic German : A Study of Thomas Mann*. Boston.
 - Holm, Helge V. (1999) : in *Detaljen : Tekstanalysen og dens grænser*. Klitgård, Ebbe et al. (éd.). Roskilde Universitetsforlag 1999.
 - James, Henry (1962 (1934)): *The art of the novel. Critical prefaces. With an introd. by Richard P. Blackmur*. Charles Scribner, New York.

- James, William (1950) : *The Principles of Psychology*, vol. I, New York.
- V. Jauß, Hans Robert (1970) : *Literaturgeschichte als Provokation*. Suhrkamp, Frankfurt a/M.
- (1978) : Trad. fr. : *Pour une esthétique de la réception..* trad. Claude Maillard, préface de Jean Starobinski. Gallimard, Paris
- Jørgensen, Kathrine Ravn (1999) : in *Detaljen : Tekstanalysen og dens grænser*. Klitgård, Ebbe et al. (éd.). Roskilde Universitetsforlag 1999.
- Kristensen, S. M. (1955) : *Impressionismen i dansk prosa*. Copenhagen.
- Lejeune, Philippe (1975) : *Le Pacte autobiographique*. Seuil, Paris
- Lotman, Jurij M. (1972) : *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik*. Fink, München.,
- Kai Luehrs (1998) : “ Ontologie der Dichtung. Käte Hamburgers Theorie der epischen Fiktion ”, *Orbis litterarum*, pp. 145-170.
- Malraux, André (1946) : *La Condition humaine*. Gallimard, Paris
- Maupassant, Guy de (1909) : *Notre Cœur*. Éd. Conard, Paris.
- Nykrog, Per (1965) : *La Pensée de Balzac dans la Comédie humaine. Esquisse de quelques concepts-clé*. Munksgaard, Copenhagen.
- Nølke, Henning (1995) : "Contrastive and argumentative linguistic analysis of the French connectors 'donc' and 'car'" in *Leuvense bijdragen* 84.3. pp. 313-328.
- (1999) : “ Polyfoni. Litterær og sproglig analyse ” in *Detaljen : Tekstanalysen og dens grænser*. Klitgård, Ebbe et al. (éd.). Roskilde Universitetsforlag.
- “ La polyphonie : analyses littéraire et linguistique. ”
- Olsen, Michel (1997) : “Kierkegaard et le désir triangulaire. Pseudonymie et polyphonie”. *Kairos* N° 10, 1997, pp. 153-162.
- (1999a) : Michel Olsen: “ Polyfoniens vilkår ” in : *Detaljen : Tekstanalysen og dens grænser*. Klitgård, Ebbe et al. (éd.). Roskilde Universitetsforlag 1999.
- (1999b) : “ Sarraute. La Voix de l'authenticité ? ” in *Hommage à Morten Nøjgaard* (Odense universitetsforlag, sous presse).
- Philippe, G. (1996) : “Remarques sur le discours intérieur basées sur une analyse des romans de Sartre” i *Textes & Sens*. Études publiées par François Rastier. Didier Érudition.
- Pouillon, Jean (1946) : *Temps et roman*. Gallimard, Paris.
- Premoli, Beatrice (1996) : *Spettacolo d'attori e cantastorie. Edizioni viterbesi del seicento tra letteratura e tradizione popolare nella biblioteca della fondazione*. Collana della Fondazione Marco Besso XIV, Rome.
- Proust, Marcel (1949 (1927)) : “À propos du style de Flaubert”, in *Chroniques*, Gallimard, Paris.
- Sarraute, Nathalie (1996) : *Œuvres complètes*, éd. Jean-Yves Tadié et al., Gallimard, Paris.
- (1986) : *Paul Valéry et l'enfant d'éléphant : Flaubert le précurseur*. Gallimard, Paris.
- Sartre, Jean-Paul (1943) : *L'Être et le Néant*. Gallimard, Paris.
- Leo Spitzer (1961 (1922)) : “Sprachmischung als Stilmittel und Ausdruck” i *Stilstudien* II, München, pp. 84-124, et in *Sämtliche Werke*. Éd. A. Hübscher, Wiesbaden 1947 VI/2 pp. 468-469).
- F. K. Stanzel, ()1963 (1979)) : *Typische Formen des Romans*. Vanderhoeck & Ruprecht, Göttingen

- Šteinberg, A. Z. (1980) : *Sistema svobody Dostoevskogo* (Berlin 1923), p. 34-37, réimpression YMCA-PRESS, Paris.
- (1936) : traduction allemande : Steinberg, A. Z. : *Die Idee der Freiheit : Ein Dostojewskij-Buch*. Vita nova, Luzern.
- (1966) : Steinberg, A. : *Dostoievsky*. Bowes and Bowes, London.
- Zenkine, Serge (1996) : *Madame Bovary et l'oppression réaliste*. Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences-Humaines de Clermont Ferrand.
- Zola, Émile (1970) : *L'Assommoir* in *Les Rougon-Macquart*, vol. II. Éditions du Seuil, Paris.