

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/349060999>

# Analyse du discours narratif dans Madame Bovary de Flaubert

Research Proposal · February 2021

---

CITATIONS

0

READS

4,091

1 author:



Ghassan Faeq Hamad

Al-Mustansiriya University

4 PUBLICATIONS 0 CITATIONS

SEE PROFILE

# Analyse du discours narratif dans Madame Bovary de Flaubert

Recherche présentée par :

Ghassan Faeq Hamad

2019



## Résumé

Maître de sa plume, connaissant tous les secrets de son métier lentement, méthodiquement, avec une surprenante sûreté, Flaubert compose son livre *Madame Bovary* dont l'objectivité et l'impassibilité sont la règle fondamentale. De ce livre, il veut bannir toute trace de sa propre personne, il veut extirper tout ce qui ressemble à un jugement ou à un parti pris.

Flaubert a tout simplement suivi la loi commune à tous ceux qui furent vraiment dignes du nom d'artiste : il n'a rien cherché, dans *Madame Bovary*, que la perfection du style, il a fait honnêtement son métier d'écrivain en y travaillant laborieusement chaque mot.

Tout son travail, dans ce roman, se constitue autour d'un seul objet qui, par Flaubert seulement, devient très singulier : c'est la phrase. Il le dit sans cesse : « *Je voudrais faire un livre où il n'y a eu qu'à écrire des phrases, comme pour vivre où il n'y qu'à respirer de l'air* ».

Cependant il ne sépare jamais entre la forme et l'idée dans son livre : elles sont deux subtilités, deux entités qui n'existent jamais l'une sans l'autre. Pour lui, il n'y a pas de belles pensées sans belles formes, et réciproquement car la forme est la chair même de la pensée comme la pensée en est l'âme et la vie.

C'est de ces conceptions que Flaubert a pris l'essor, dans *Madame Bovary*, en commençant par la forme la plus travaillée pour arriver enfin, par le pouvoir de son style, à son idée dont la substance consiste à écrire « *un livre sur rien* », un livre qui se tiendrait par la force interne de son style, et dont l'objectivité et l'impassibilité sont la seule loi que Flaubert impose en se servant de son style indirect libre, celui-ci qui couronne le travail incessant de Flaubert pour atteindre cette harmonie entre le dehors et le dedans, entre cet univers imaginé et peint par la plume de Flaubert sur dizaines des pages dans *Madame Bovary* et l'univers vrai et réel tel qu'il est dans la réalité, et enfin entre cette forme et ce contenu dont l'union constitue un cercle qui enferme, dans le même espace, l'auteur, le personnage et le lecteur de *Madame Bovary*.

*Mots-clés:* Flaubert , Madame Bovary , analyse du discours, discours direct , discours indirect , discours indirect libre.

## Introduction

En matière de style, Flaubert a été un des plus grands créateurs de formes qu'il y ait dans les Lettres françaises. La poursuite d'un style, d'un Art, c'est pour lui, la recherche du Beau, c'est-à-dire de la forme de l'écriture la plus belle : l'écrivain, selon lui, c'est celui qui doit bien travailler son langage et sa forme. Et Flaubert a poussé ce travail de manière démentielle : il s'agit d'un emportement qui, par le « style », efface l'univers tel qu'il est pour le remplacer par un univers où la loi des mots impose seules les lois.

Or, écrire, pour Flaubert, c'est une recherche de la perfection de l'expression qui est perfection du style, recherche de ce style qui, comme le dit Flaubert, « *vous entrerait dans l'idée* »<sup>1</sup>. Car aucune matière comme le discours, aucune forme ne peut donner comme le langage cet espoir insensé de réaliser la synthèse entre ce qui est mouvement de l'âme, et ce qui est matière, précision, exactitude. Le style, pour Flaubert, c'est donc ce qui doit faire coïncider le langage et ce qu'il exprime, l'esprit et la matière, ce qui est écrit et ce qui est décrit.

C'est par ce style que Flaubert atteint l'harmonie entre la forme et le contenu, l'écriture et ce qu'elle exprime, la description et ce qu'elle suggère.

Le descriptif jouait, dans *Madame Bovary*, un rôle épisodique, utilitaire, logique, juste ce qu'il fallait pour aider l'événement, pour nous le faire attendre, pour nous renseigner et nous instruire sur lui. Mais la description y est aussi l'événement parce qu'elle nous émeut, et parce qu'elle nous fait voir Emma apparaître devant nous en même temps que Charles, Rodolphe et Léon la voyaient : le regard amoureux de ceux-ci est précisément celui qui nous fait voir Emma. En plus Flaubert nous met au centre de l'émotion d'Emma en nous faisant

---

<sup>1</sup> Flaubert, *La Correspondance*, Gallimard, Paris, 1973 p.137

voir les choses par ses yeux et les événements à travers son point de vue. Il nous entraîne dans un espace où Emma s'est située par l'auteur lui-même et les événements sont en train de se produire autour d'elle.

Ainsi, Flaubert nous raconte-t-il l'histoire d'Emma Bovary en la situant sur deux dimensions temporelles : il nous la raconte au passé, à l'imparfait, mais ce passé est déjà le présent pour Emma qui vit les événements de cette histoire.

Flaubert, dans *Madame Bovary*, ouvre la voie à une nouvelle forme de narration : c'est le langage. Il apparaît, dans ce roman, comme un homme qui se bourre littéralement de langage. Car, pour lui, c'est le langage qui est vraiment la puissance narrative.

Écrire ou décrire c'est, pour lui, émouvoir ou bien écrire pour faire passer par le langage une émotion. Même la description dans *Madame Bovary*, qui constitue des longues pages dans ce roman, est à la fois un approfondissement de l'analyse et un effort sur le langage. C'est l'effort sur le langage qui est en même temps éclaircissement d'impression : « *plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau* »<sup>2</sup>. C'est en ce sens, en ce sens seulement, que Flaubert conçoit d'écrire un livre sur rien, un livre qui se tiendrait debout par la seule force du style. Un style qui nous « *entrerait dans l'idée* »<sup>3</sup>, un style qui est à lui tout seul une manière de voir et de faire voir ce que les autres ne voient pas.

---

<sup>2</sup> Ibid, p.310

<sup>3</sup> Ibid, p.137

## Le discours narratif

On ne signifie pas par le discours narratif le discours, l'échange verbal et le dialogue, mais la poétique narrative. La poétique n'est pas la fonction esthétique évoquée par Jakobson, ni l'art de l'expression ou la poétique de la poésie<sup>4</sup>. Ce que l'on entend par discours narratif ou poétique narrative est le texte du récit (nous entendons le genre narratif qui contient la nouvelle, le conte et le roman). Nous nous référons aux différentes ambiguïtés qui caractérisent le concept de discours, mais il est aujourd'hui courant de considérer l'histoire comme un discours attribué à un temps ou à une imagination passée au moment de l'énonciation. En ce qui concerne le discours, il s'agit d'un message direct déterminé par le lieu, le temps et les interlocuteurs : je - ici – maintenant.... L'étude la plus importante du discours narratif est celle du chercheur français Gérard Genette qui a suivi l'approche descriptive et analysé des romans et des histoires, et en a déduit leur spécificité, c'est-à-dire les moyens et les règles qui permettent de les aborder comme une forme littéraire. Il s'est occupé du texte qui narre, du narrateur, de la narration, des questions de temps, de mode et de voix, et des relations entre l'histoire et le récit, la narration et le récit, l'histoire et la narration.<sup>5</sup>

## Le narrateur

La poétique narrative distingue le romancier du narrateur et du personnage ; le romancier est une personne qui vit dans la vie, et crée le monde imaginaire. Le narrateur est une donnée textuelle inventé par le

---

<sup>4</sup> (Jakobson Ramon, *Questions de Poétique*, Seuil, Paris, 1973, pp.79-80

<sup>5</sup> Genette, *Figures III*, Collection de Poétique, Seuil, Paris, 1972, p.74.

romancier pour raconter et parler de l'incident / des incidents et des personnages qui les accomplissent ; ainsi, il fait partie du monde imaginaire. Si le narrateur était celui qui parle dans un texte narratif, les personnages sont ceux qui agissent. Ce sont alors des objets en papier inventés par le romancier pour jouer différents rôles. Quelle est la loi du narrateur ? Et ses relations avec l'histoire, les niveaux narratifs et la perspective narrative.

Au début, nous observons dans le discours narratif que le romancier peut être le narrateur lui-même, c'est-à-dire le locuteur dans le texte, lorsqu'il parle à la première personne. Ici, nous distinguons deux cas : Dans le premier cas, le rôle du (je) narrateur parlant se limite à regarder, surveiller et écouter dans l'histoire, et l'informer sans être le (je) impliqué dans les événements. Dans le second cas, le (je) narrateur est le personnage dans l'histoire. Dans ce cas, la narration est condensée, personnelle relatée à la première personne par le narrateur qui est en même temps un narrateur, un personnage et un romancier. Dans le cas du narrateur-témoin et celui du narrateur-héros, nous sommes devant un vrai narrateur, parce que ce qu'il raconte aurait déjà dû se produire. Il convient de noter que la distinction entre (qui raconte=le narrateur) et (qui agit=le personnage) est nécessaire même dans la situation du narrateur / personnage : le narrateur appartient au moment de la narration, tandis que le personnage appartient au moment de l'événement. Ainsi, les deux diffèrent en l'âge, la connaissance du monde et l'expérience. À partir de là, le narrateur parlant à la première personne, s'il était un personnage, peut raconter l'histoire de ce personnage à la troisième personne car le temps de raconter est différent du celui d'agir, même si le narrateur et le personnage étaient le même.

Quant au narrateur qui raconte des événements qu'il n'a pas vus ou auxquels il n'a pas contribué, il est différent du romancier, car ces événements sont fictifs et imaginaires et les personnages qu'il a présentés inventés. C'est le cas du narrateur qui raconte à la troisième personne (il, elle, ils, elles). Dans ce cas, la narration est transparente et non-personnelle, et l'événement narré qui s'est produit dans le passé, est précédent à la narration. Ainsi, le narrateur n'est ni un participant ni un témoin.

## **La relation du narrateur au récit**

Dans chaque récit, il y a deux attitudes narratives ou bien raconter l'histoire par un narrateur étranger ou absent de l'histoire qu'il raconte comme Homère dans *L'Iliade* ou Flaubert dans *Madame Bovary*. On appelle ce type de narrateur *hétérodiégétique*. Ou bien raconter l'histoire par l'un des personnages, c'est-à-dire, il y a un narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte. On appelle ce deuxième type du narrateur *homodiégétique*.

Dans le premier cas, l'absence du narrateur hétérodiégétique est absolue comme Flaubert qui est absent entièrement dans *Madame Bovary* ou *L'Éducation sentimentale* ; tandis que dans le deuxième cas, le narrateur homodiégétique est incontestablement présent comme personnage(héros) dans l'histoire qu'il raconte. Dans ce cas-ci, s'il n'est pas un simple témoin des événements et ne joue pas le rôle d'observateur, mais il est le héros de son récit, il peut être appelé narrateur *autodiégétique*.



## La relation du narrateur aux niveaux narratifs

Le niveau narratif, c'est la présence d'une histoire principal racontée par un narrateur premier ; cette histoire inclut une histoire / des sous-histoires racontées par un narrateur secondaire étant en même temps un personnage dans la première histoire qui peut également inclure plus d'une histoire secondaire dont chacune a un narrateur. Voici ce que Genette, dans Figures III, appelle *l'enchâssement*:<sup>6</sup>

-en dehors du récit (niveau *extradiégétique*)<sup>7</sup>: chaque narrateur premier, raconte à la première personne ou à la troisième personne, vient de l'extérieur pour raconter une histoire où il n'est pas l'objet du récit et s'adresse directement au lecteur comme Homère qui raconte, au premier degré, l'histoire de quelqu'un d'autre, ou comme celui de Flaubert, de Balzac et de Zola.

-Au-dedans le récit: (niveau *intradiégétique*)<sup>8</sup>: Cela signifie que tout personnage dans l'histoire racontée (récit principal) se transforme en narrateur d'une histoire secondaire (récit secondaire). Le narrateur est intérieur au récit. Il est lui-même l'objet du récit. Le récit n'est pas unique mais multiple et ménage des enchâssements de récits confiés à d'autres narrateurs situés à un deuxième niveau comme dans les romans épistolaires.

Il est nécessaire de ne pas confondre absent de récit (le narrateur n'est pas un personnage dans l'histoire qu'il raconte), et en dehors du récit qui

---

<sup>6</sup> Ibid, p. 227

<sup>7</sup> Ibid, p.239

<sup>8</sup> Ibid, p.238

est spécifique au niveau narratif. De même que de ne pas confondre présent dans le récit (le narrateur est un personnage dans l'histoire qu'il raconte ou témoigne de ce qui s'y passe), et au dedans le récit qui se rapporte au niveau de la narration.

Si nous examinons les positions du narrateur qui se chevauchent, nous notons l'émergence de quatre formes de relation :

1-En dehors du récit / absent de récit : le narrateur est en dehors du récit en termes de niveau narratif. Ainsi il raconte un récit spatio-temporel d'où il est absent car il n'est un personnage dans aucune de ses histoires.

2- en dehors de récit / présent dans le récit : il est en dehors de récit car il est le narrateur premier en termes de niveau de narration, mais un narrateur racontant sa biographie et cela signifie ici qu'il est un personnage dans l'histoire qu'il raconte, donc il est présent dans l'histoire et lui appartient.

3- au-dedans le récit / absent du récit : Dans les histoires de *mille et une nuits*, Schéhérazade est un personnage de l'histoire principale, mais elle se manifeste comme narratrice au second degré dans la narration de sous-histoires (à l'intérieur de l'histoire principale), où elle ne prend pas part comme personnage. Donc elle raconte des histoires d'où elle est absente.

4-Dans le récit / présent au récit : Sinbad, qui était un personnage dans *mille et une nuits*, se manifeste comme narrateur au second degré (dans l'histoire racontée), car il racontait une histoire secondaire et

puisque'il est un personnage dans l'histoire qu'il raconte, il est donc présent dans le récit.

## **La Perspective narrative**

Il y a eu de nombreuses études sur le concept de perspective narrative, et de variété des termes utilisés, depuis (*point de vue*) à (*aspects narratifs*), (*vision*), (*perspective*) et (*focalisation*).

### **1. La théorie de Percy Lubbock (point de vue)**

Lubbock a traité la narration et la présentation depuis la distinction de la théorie grecque entre (*mimésis*) et (*diégésis*), où les Grecs s'intéressaient à la présentation pour montrer les choses ou les événements et à la narration pour les raconter. Selon Lubbock, l'histoire, à la présentation, se raconte elle-même. La présentation offre des informations qui aident le lecteur à suivre, notamment celles concernant l'espace de l'événement (son lieu et son temps), les caractères des personnages et leurs relations entre eux. La présentation est généralement différente de l'événement en termes de temps, appartenant généralement à un passé postérieur à celui de l'événement ; et donne l'impression de l'objectivité et de l'impartialité et qu'il n'y a pas de narrateur. Lubbock identifie trois formes résultant de la relation du narrateur à ce qu'il raconte<sup>9</sup>:

A – *la forme panoramique*, c'est la forme dans laquelle se manifeste le narrateur omniscient.

B- *la forme scénique*, dans laquelle les événements sont présentés directement avec l'allusion de l'absence du narrateur.

---

<sup>9</sup> Lubbock, *The Craft of Fiction*, Londres, 1921, p.31 et 69

C – *la forme pittoresque*, dans laquelle les événements sont présentés depuis la conscience du narrateur ou la conscience de l'un des personnages.

## 2. La théorie de Pouillon (vision)

A – *La vision par derrière*, où le narrateur est séparé des personnages, et les voit par derrière, de sorte qu'il sait plus que tous les personnages et pratique son autorité sur eux.

B -*La vision avec*, lorsque l'événement est rédigé par une prise de conscience du personnage qui ne dépasse pas la connaissance de soi-même, nous suivons, à travers lui, l'événement raconté et voyons les autres personnages.

C -*La vision dehors*, où la vision aux personnages et événements est à travers une perspective physique. la connaissance fournie par le narrateur ne dépasse pas la connaissance de n'importe quel personnage.<sup>10</sup>

## 3. La théorie de Todorov (visions ou perspective)

Todorov développe la théorie de Pouillon et distingue trois types de narrateurs<sup>11</sup>:

A – narrateur > personnage → vision par Derrière = Un narrateur omniscient.

---

<sup>10</sup> Pouillon, *Temps et roman*, Gallimard, Paris, 1946, pp. 67-72

<sup>11</sup> Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, en *Communication*, Paris, 1966, p.141.

B) narrateur = personnage → vision avec = le récit subjectif où la connaissance du narrateur est égale à celle du personnage. Il ne dit que ce que sait le personnage.

C- Narrateur < Personnage → Vision dehors, où la connaissance du narrateur se limite à ce qui lui paraît de l'extérieur, et il sait moins que le personnage.

## 4- La théorie de Genette

Genette voit que la composante narrative (le mode) est composée de deux éléments (*distance*) et (*perspective*)<sup>12</sup>. Le mode, chez Genette, correspond aux formes de pratique par lesquelles on forme l'événement raconté (traiter les événements de son passé, de son présent ou de son avenir - présenter les scènes extérieures et l'intériorité des personnages – rapporter la parole des personnages en différentes manières ...). Tandis que la perspective est liée au choix du narrateur pour le mode : la narration ou la présentation. La narration répond à la question : qui parle ? La perspective répond à la question : qui voit, comprend et obtient des informations dans le texte narratif ? C'est-à-dire elle est la deuxième forme de l'organisation de l'actualité, basée sur la relation entre le narrateur et le narrataire.<sup>13</sup>

Ainsi, Selon Genette, le narrateur est le seul à raconter l'histoire, soit de son point de vue ou d'un point de vue personnage. La narration d'un point de vue différent de celui du narrateur qui tient les informations narratives, suppose une restriction du champ. Cette restriction est ce que Genette

---

<sup>12</sup> Genette, *Figures III*, Collection Poétique, Seuil, Paris, 1972, p.183-184

<sup>13</sup> Ibid, p.203.

appelle la focalisation. Elle consiste à réduire le champ de vision du narrateur et à limiter les informations du narrateur par rapport à ce qui se passe dans l'histoire. Ses formes se déterminent en comparant les informations fournies par le personnage avec celles fournies par le narrateur. Nous pouvons donc constater trois types de focalisation par rapport à ce que Pouillon et Todorov ont présenté :

Non focalisé → Vision par derrière → narrateur > Personnage

Focalisation interne → Vision avec → narrateur = personnage

Focalisation externe → Vision dehors → narrateur < Personnage

1 – Le récit *non focalisé ou à focalisation zéro*<sup>14</sup>, c'est l'absence de focalisation où il n'y a pas de restriction de champ, c'est le narrateur omniscient qui domine. Le narrateur en sait plus que le personnage et peut être comparé à Dieu puisqu'il connaît ou révèle le passé, le présent, l'avenir, les sentiments et les pensées de chacun de ses personnages, même ce qu'ils cachent. Ce type se reflète dans le récit classique ou le récit balzacien :

« *Louis Lambert naquit, en 1797, à Montoire, petite ville du Vendômois, où son père exploitait une tannerie de médiocre importance et comptait faire de lui son successeur ; mais les dispositions qu'il manifesta prématurément pour l'étude modifièrent l'arrêt paternel. D'ailleurs le tanneur et sa femme chérissaient Louis comme on chérit un fils unique et ne le contrariaient en rien. L'Ancien et le Nouveau Testament étaient tombés entre les mains de Louis à*

---

<sup>14</sup> Ibid, p.206.

*l'âge de cinq ans ; et ce livre, où sont contenus tant de livres, avait décidé de sa destinée.»*<sup>15</sup>

2 – *La focalisation interne* <sup>16</sup>, où les informations du narrateur sont limitées à la connaissance du personnage. Ce type de focalisation est reflétée dans le discours indirect libre, aboutissant son sommet au monologue où le personnage devient le centre de vision. La focalisation interne contient trois types :

- *fixe* sur un seul personnage à travers lequel passe toutes les informations comme dans *Les Ambassadeurs* "où tout passe par le point de vue de *Strether, ou mieux encore, ce que savait Maisie*"<sup>17</sup> → Maisie raconte la situation à point de vue d'enfant qui ne connaît pas beaucoup d'informations.

- *variable*, où la source d'information passe d'un personnage à un autre, comme dans *Madame Bovary* "où le personnage focal est d'abord Charles, puis Emma, puis de nouveau Charles."<sup>18</sup>

- *Multiple*, où plusieurs personnages focaux racontent successivement le même événement, chacun de son point de vue, comme dans Les romans par lettres.

3 – *La focalisation externe*<sup>19</sup>, lorsque l'événement est formulé sans révéler l'intériorité des personnages et que lorsque l'accent est mis au-

---

<sup>15</sup> Balzac, *Louis Lambert*, [http://www.bouquineux.com/index.php?telecharger=197&Balzac-Louis\\_Lambert](http://www.bouquineux.com/index.php?telecharger=197&Balzac-Louis_Lambert), p.1.

<sup>16</sup> Genette, *Figures III*, Collection Poétique, Seuil, Paris, 1972, p.206.

<sup>17</sup> Ibid, pp.206-207.

<sup>18</sup> Ibid, p.207.

<sup>19</sup> Ibid, p.207.

delà du personnage dont parle le narrateur qui donne l'impression d'en savoir moins que le personnage. Il nous le présente sans aucune explication de ses actions, ni pour retrouver son passé, ni pour devancer ses actions ni pour analyser ses sentiments, mais il ne les fournit que de l'extérieur, dans le cadre extérieur, en suivant la méthode de présentation ou la vision objective.<sup>20</sup>

## Le Mode narratif

Le mode narratif signifie le style du narrateur à nous présenter le personnage et la manière de transmettre son discours. Selon la distinction de G. Genette entre le récit de paroles et le récit d'événements\*, Le récit de paroles comprend le discours des personnages, leurs pensées et leurs sentiments dans l'histoire ou le roman. Genette aborde cette procédure dans Figures III. Il y distingue la typologie suivante<sup>21</sup>:

1- *Le discours narrativisé* (ou raconté) : c'est lorsque le narrateur traite le discours comme un événement et l'assume comme tel, c'est-à-dire le discours devient dans la narration un acte.

*" Il était si bon, si délicat, si généreux ! Et, d'ailleurs, s'il hésitait à lui rendre ce service, elle saurait bien l'y contraindre en rappelant d'un seul clin d'œil leur amour perdu." <sup>22</sup>*

---

<sup>20</sup> Le personnage agit devant nous sans que nous ne soyons jamais admis à connaître sa psychologie comme dans les romans d'aventure où il y a un mystère et l'auteur ou le narrateur ne nous dit d'emblée tout ce qu'il sait, il traite les premières pages et parfois jusqu'à la fin en focalisation externe

\* Selon Genette, le récit d'événements est la transcription du non-verbal en verbal.

<sup>21</sup> Ibid, pp.191-192.

<sup>22</sup> Flaubert, *Madame Bovary*, Librairie Générale Française, Paris, 1983, p. 328.



2-*Le discours transposé* (au style indirect) : dans ce type de discours, on donne beaucoup de détails mais le narrateur n'est pas fidèle au discours original, ce n'est donc pas un discours mimétique.

" *On lui répondit qu'elle était absente, qu'elle lui rapporterait des joujoux.*"<sup>23</sup>

3-*Le discours imité* (rapporté) ou le discours direct : c'est lorsque le narrateur se tait et laisse la parole aux personnages.

" *Elle se répétait : J'ai un amant ! Un amant !*"<sup>24</sup> et "*Ah! Quel savoir-vivre ! Quelle paysanne !*"<sup>25</sup>

4-*Le discours indirect libre* : "le narrateur assume le discours du personnage", c'est-à-dire "le personnage parle par la voix du narrateur". Le discours indirect libre peut être considéré, selon Genette, comme une continuation du discours transposé dans lequel il y a un verbe déclaratif. Contrairement au discours transposé, dans le discours indirect libre, il y a une économie de la subordination et il n'y a pas de verbe déclaratif.

5-*Le monologue intérieur* : c'est le discours du personnage qui s'adresse à lui-même et non à l'interlocuteur. Genette voit que le monologue n'est qu'un discours direct non attribué à un narrateur et fourni sans une subordination ou un verbe déclaratif de sorte que le narrateur disparaisse soudainement, et le personnage prend sa place, non pas pour rapporter une parole prononcée, mais pour exprimer ses profondeurs.

---

<sup>23</sup> Ibid, p. 359.

<sup>24</sup> Ibid, p. 191

<sup>25</sup> Ibid, p. 220

## Le discours dans le récit

Il peut ne pas être sans intérêt de signaler que le choix du passé simple et du récit n'est pas intrinsèquement lié à la narration des faits passés, même si c'est à cela que sert le récit le plus souvent. En fait, puisque le récit se définit avant tout comme un plan d'énonciation coupé de l'instance d'énonciation : seront donc au passé simple non seulement les narrations historiques mais encore les œuvres de fiction, y compris celles de science-fiction.

Les dimensions du passé et du futur n'ont donc de sens que par opposition au présent, c'est-à-dire ils n'existent vraiment qu'à l'intérieur du discours.

Notons donc que le discours et le récit sont construits pour rendre compte du fonctionnement de la langue. La présence de citation au discours direct<sup>26</sup> dans une narration relevant du récit marque un passage au discours. En règle générale, il est difficile de trouver un passage au récit d'une certaine longueur qui ne comporte pas des éléments de discours. Prenons ces lignes relevant du récit de Madame Bovary :

*" La mère Lefrancois, en le voyant, fit de grande exclamation, et elle le trouva « grandi et minci », tandis qu'Artémise, au contraire, le trouva « forci et bruni ».*

*Il dîna dans la petite salle, comme autrefois, mais seul, sans le percepteur; car Binet, fatigué d'attendre l'Hirondelle, avait définitivement avancé son repas d'une heure, et, maintenant il dînait à*

---

<sup>26</sup> Notons que le discours indirect, et indirect libre en revanche ne brisent pas le fil du récit.

*cinq heures juste, encore prétendait-il le plus souvent que la vieille patraque retardait "*<sup>27</sup>

Le récit dans cet exemple, nous l'avons souligné, est interrompu trois fois par le discours : deux fois d'abord par ces mots, mis entre deux guillemets « *grandi et minci* » « *forci et bruni* », qui nous indiquent qu'il s'agit de discours direct même s'il n'y a ni verbe introducteur ni tiret. Et puis la troisième fois par ces mots, (*fatigué*) (*la vieille patraque retardait*), mis en italique dans le récit de *Madame Bovary*\* et intégrés ainsi dans le fil de la narration à fin d'indiquer qu'il s'agit des mots relevés de la langue parlée, on les considère comme des éléments tranchés d'un discours direct ou d'un discours indirect libre.

## **Le discours indirect libre dans *Madame Bovary***

En étudiant *Madame Bovary*, nous observons que le discours est plus réduit par rapport au récit. La première scène contient de brefs échanges des répliques entre Charles et le professeur ; dans le troisième chapitre nous trouvons seulement le monologue<sup>28</sup> du père Rouault venu inviter Charles après la mort de sa femme, puis à la fin de ce chapitre c'est la demande en mariage qui est encore en discours. Enfin deux courts dialogues d'Emma et de Charles interviennent du début et à la fin du bal. Mais nous observons aussi que la proportion de

---

<sup>27</sup> Flaubert, *Madame Bovary*, Librairie Générale Française, Paris, 1983, p.283.

\* Dans *Madame Bovary*, on peut remarquer que Flaubert avait introduit beaucoup de phrases qui sont écrites en italique : l'italique ici introduit des éléments d'un discours rapporté qui peut être un discours direct ou indirect libre.

<sup>28</sup> Ibid, p.54

discours s'accroît dans la suite du roman, dès le début de la seconde partie avec l'apparition de M. Homais, et surtout à partir de la promenade à cheval au cours de laquelle Emma devient la maîtresse de Rodolphe.

Ce déséquilibre entre le discours et le récit dans *Madame Bovary* est dû aux conceptions qu'avait Flaubert du discours. Le discours, pour Flaubert, doit être «réservé pour les scènes principales»<sup>29</sup>; ajoutant qu'il faut employer autant que possible le style indirect pour que les dialogues principaux se trouvent exhaussés. Flaubert a écrit à Amélie Bosquet :

*" Là le dialogue n'était pas utile, puisque vous n'êtes pas encore dans votre action. Les paroles de la bonne, qui n'est pas un personnage du livre, devaient être racontées et non dites"*<sup>30</sup>

Ainsi peut-on constater que le discours, dans *Madame Bovary*, est lié à un certain problème de structure narrative : il s'agit de respecter certaines proportions et certaine hiérarchie parce que si tout est mis en relief, rien ne l'est ; donc l'alternance du discours et du récit permettra d'accentuer certains passages du roman et de glisser rapidement sur d'autres.

D'ailleurs, ce déséquilibre de la proportion que nous observons dans ce roman n'existe guère à l'état pur parce que nous n'y rencontrons pas de longue conservation pendant laquelle tout le contexte est oublié. Et même s'il existe, il ne faut pas longtemps pour que le discours direct des personnages se trouve en interférence, dans

---

<sup>29</sup> Voir La Correspondance de Flaubert, Lettre à Amélie Bosquet, 17 février 1867, III, p. 607.

<sup>30</sup> Ibid, p. 681.

cette conversation, avec le discours indirect d'un narrateur invisible (la narration) ; c'est-à-dire avec le récit de Flaubert, celui-ci qui va s'épuiser à varier, d'un bout à l'autre de son roman, les formules d'introduction pour mieux intégrer les conversations dans le tissu du style. Parfois, nous remarquons que la narration, dans *Madame Bovary*, cède la place à une structure composée de fragments combinés, faisant alterner récit, description et discours; exactement comme c'était le cas dans le passage de la visite d'Emma Bovary à la nourrice avec Léon<sup>31</sup>, où on ne trouve que quelques bribes de conversations disposées à travers toute la scène.

Si nous lisons, dans *Madame Bovary*, toute la conversation, nous pouvons y voir, à peu près, un exemple de dialogue à l'état pur. Mais il ne faut pas longtemps pour que, dans ce passage, la conversation générale se scinde en deux dialogues (Emma/Léon) (Homais/Charles), qui connaissent quelques interférences : «— *C'est comme j'avais l'honneur, dit le pharmacien, de l'exprimer à M. votre époux, à propos de ce pauvre...etc.*

— *Ma femme ne s'en occupe guère, dit Charles; elle aime mieux, quoiqu'on lui recommande...etc.*»<sup>32</sup>

Puis les deux bouts de la conversation reviennent à Léon et Emma pour se terminer enfin avec le discours direct d'Homais : « *Si Mme veut me faire...etc.* »

---

<sup>31</sup> Flaubert, *Madame Bovary*, Librairie Générale Française, Paris, 1983, pp.127-128.

<sup>32</sup> Ibid, p.117

Il en ira de même dans la partie centrale du chapitre des comices<sup>33</sup>; le dialogue d'Emma et de Rodolphe, dans cet exemple, a pour décor et pour contrepoint les discours des autorités, puis la proclamation des lauréats : chacune des conversations a l'autre pour toile de fond, chacune vient à son tour au premier plan. Puis cède la place à l'autre. Concluons que si la proportion du discours direct, dans *Madame Bovary* est plus moins que le récit, si le dialogue n'existe guère à l'état pur, si l'on ne trouve pas de scène qui se compose uniquement de discours ou de longue conversation pendant laquelle tout le contexte est oublié, c'est parce que le discours, grâce à la technique de la scène qu'avait Flaubert, n'est plus un moyen d'expression ordinaire qui se substitue au récit dans telle circonstance, mais élément de la structure de l'œuvre, à combiner avec d'autre, à traiter par référence à un ensemble et à intégrer dans une architecture qui le dépasse.

---

<sup>33</sup> Ibid, pp.178-179

## Conclusion

Dans notre étude, nous avons vu que le discours indirect libre constitue une technique relativement complexe, qui suppose de la part du lecteur un décodage attentif et dont la fonction n'est pas stable, même dans le seul cadre de la narration littéraire.

Selon les œuvres, les époques, les types des textes concernés, le discours indirect libre est utilisé pour répondre à des besoins structuraux très précis et son rôle ne peut être étudié qu'à l'intérieur des cadres textuels dans lesquels il se trouve fonctionner.

Comme on l'a vu, le discours indirect libre permet à la fois de restituer la subjectivité langagière et d'intégrer les paroles citées dans le fil de la narration. Une telle caractérisation, si elle est suffisante de se rendre compte de la production littéraire commune, s'avère trop pauvre quand on aborde des textes qui font de discours indirect libre le maillon essentiel de leur dispositif stylistique comme nous avons vu dans *Madame Bovary* de Flaubert.

D'un point de vue stylistique, nous pouvons dire que le style indirect libre est « *un procédé de l'école naturaliste* » puisqu'il répond au souci d'impartialité des écrivains au temps : les paroles aussi bien que les pensées des personnages seront rapportées sans que le narrateur s'interpose entre ce personnage et le monde créé ; il est donc ce procédé de narration dans lequel l'auteur semble céder son rôle de narrateur aux personnages. Pour cela, le style indirect libre sera le seul moyen qui permet à Flaubert d'entretenir la position d'être impassible, objectif et impersonnel dans son *Madame Bovary* ; et, d'ailleurs, il lui offre la

possibilité de pénétrer minutieusement à l'intérieur de ses personnages en nous rapportant exactement et largement ce qu'ils pensent, ce qu'ils sentent, leurs conflits, leurs rêves, leurs espoirs et leurs états d'âme : « *Il faut, par un effort d'esprit, se transporter dans les personnages et non les attirer à soi* » a écrit à G. Sand.<sup>34</sup>

Donc, c'est grâce à ce style indirect libre que le romancier dans *Madame Bovary* peut conserver la maîtrise du récit tout en « *se transportant* » profondément dans l'intérieur de ses personnages.

D'ailleurs, de plus son labeur tourmenté pour polir chaque phrase dans *madame Bovary*, Flaubert voulait faire du langage la matière de ce roman. Et c'est le recours au discours indirect libre qui joue, en effet, ce rôle très important pour mettre en place un tel équilibre entre la langue de Flaubert (sa langue littéraire) et celle de ses personnages (la langue parlée) : les conventions du roman naturaliste voulaient que le romancier prête à ses personnages un langage propre à eux ; un langage qui sera populaire ou provincial s'ils sont, eux-mêmes, des personnages populaires ou provinciaux. Mais, en tant qu'artiste, Flaubert ne voulait pas non plus présenter son roman comme matériau au discours direct. Et comme il ne pouvait pas être question de recourir continuellement au discours indirect, c'est-à-dire à un discours d'auteur distancié de la réalité du langage populaire, le discours indirect libre offrait à Flaubert le seul moyen de satisfaire simultanément aux exigences du naturalisme, d'une part, et de l'esthétique d'un artiste, de l'autre part.

---

<sup>34</sup> Flaubert, *La Correspondance*, Gallimard, Paris, 1973, p. 966.



## **Bibliographie**

- 1- Flaubert Gustave, *Madame Bovary*, Librairie Générale Française, Paris, 1983
- 2- Flaubert Gustave, *La Correspondance*, Gallimard, Paris, 1973.
- 3- Jakobson Ramon, *Questions de Poétique*, Seuil, Paris, 1973.
- 4- Genette Gérard, *Figures III*, Collection Poétique, Édition du Seuil, Paris, 1972.
- 5- Lubbock Percy, *The Craft of Fiction*, Londres, 1921. Version traduite par Adulsattar Jawad, La Maison Nationale de la Distribution et de la Publication, Bagdad, 1981.
- 6- Pouillon Jean, *Temps et roman*, Gallimard, 1946.
- 7- Todorov Tzvetan, *Les catégories du récit littéraire*, en *Communication*, Paris, 1966.
- 8- Balzac, Louis Lambert,  
[http://www.bouquineux.com/index.php?telecharger=197&Balzac-Louis\\_Lambert](http://www.bouquineux.com/index.php?telecharger=197&Balzac-Louis_Lambert).

## Table des matières

1- Résumé .....	2
2- Introduction.....	3
3- Le discours narratif.....	5
4- Le narrateur.....	5
5- La relation du narrateur au récit.....	7
6- La relation du narrateur aux niveaux narratifs.....	8
7- La perspective narrative.....	10
8- La théorie de Percy Lubbock (point de vue).....	10
9- La théorie de Pouillon (vision).....	11
10- La théorie de Todorov (vision ou perspective).....	11
11- La théorie de Genette.....	12
12- Le mode narratif.....	15
13- Le discours dans le récit.....	17
14- Le discours indirect libre dans <i>Madame Bovary</i> .....	18
15- Conclusion.....	22
16- Bibliographie.....	24

## Abstract

Master of his pen, knowing all the secrets of his profession slowly, methodically, with a surprising safety, Flaubert composes his book *Madame Bovary* whose objectivity and impassibility are the fundamental rule. From this book, he wants to ban all traces of his own person, he wants to eradicate everything that looks like a judgment or a bias.

Flaubert simply followed the law common to all who were really worthy of the name of artist: he sought nothing, in *Madame Bovary*, except the perfection of the style, he did honestly his job of writer by working there laboriously every word.

All his work, in this novel, is constituted around a single object which, by Flaubert only, becomes very singular: it is the phrase. He says it all the time: "I would like to make a book where you only have to write sentences, as if to live where you only have to breathe air".

However, he never separates between the form and the idea in his book: they are two subtleties, two entities which never exist without each other. For him there are no beautiful thoughts without beautiful forms, and conversely because the form is the flesh of the thought as the thought is its soul and life.

From these conceptions, Flaubert started, in *Madame Bovary*, with the most elaborate form to finally reach, by the power of his style, to his idea, the substance of which consists in writing "a book about nothing, "a book which would be held by the internal force of its style, and whose objectivity and impassibility are the only law that Flaubert imposes by using his free indirect style which crowns the incessant work of Flaubert to reach this harmony between the outside and the inside, between this universe imagined and painted by Flaubert's pen on dozens of pages in *Madame Bovary* and the true and real universe as it is in the reality, and finally between this form and content whose union constitutes a circle which encloses, in the same space, the author, the character and the reader of *Madame Bovary*.

Key words: Flaubert , Madame Bovary , discourse analysis , direct discourse , indirect discourse , free indirect discourse.

## الخلاصة

سيدا لقلمه... عارفا لكل أسرار مهنته بتأني ومنهجية وبأمان مدهش، يؤلف فلوبيير كتابه مدام بوفاري الذي تعتبر موضوعيته ولاانفعاليته هما القاعدة الأساسية له. في هذا الكتاب، يريد حظر جميع آثار شخصه، ويريد استئصال على كل ما يشبه الحكم أو التحيز.

لقد اتبع فلوبيير ببساطة القانون المشترك لجميع الذين كانوا يستحقون حقاً اسم الفنان: لم يطلب شيئاً، في مدام بوفاري، إلا الكمال في الأسلوب، لقد قام بأمانة بوظيفة الكاتب من خلال العمل فيها بكل اجتهاد على كل كلمة.

كل عمله، في هذه الرواية، يتشكل حول شيء واحد يصبح، بواسطة فلوبيير فقط، منفرداً للغاية: إنها الجملة. كان يقول ذلك طوال الوقت: "أرغب في إعداد كتاب حيث يجب عليك فقط كتابة جمل، كما لكي تعيش لا يجب عليك إلا أن تتنفس الهواء".

ومع ذلك، فهو لا يفصل مطلقاً بين الشكل والفكرة في كتابه: فهما نوعان من الخفايا، كيانان لا يتواجد أبداً أحدهما دون الآخر. بالنسبة له لا توجد أفكار جميلة بدون أشكال جميلة، وعلى العكس من ذلك، فإن الشكل هو جسد الفكر ذاته، مثلما أن الفكر هو الروح والحياة لها الجسد.

ومن هذه المفاهيم، انطلق فلوبيير، في مدام بوفاري، مبتدئاً من الشكل الأكثر تفصيلاً للوصول أخيراً، بقوة أسلوبه، إلى فكرته، التي يتألف جوهرها من كتابة "كتاب عن لا شيء"، "كتاب سيتماسك بالقوة الداخلية لأسلوبه، وموضوعيته ولاانفعاليته هما القانون الوحيد الذي يفرضه فلوبيير باستخدام أسلوبه غير المباشر الحر... هذا الذي يتوج العمل المتواصل لـ فلوبيير للوصول إلى هذا الانسجام بين الخارج والداخل، وبين هذا الكون الذي تم تخيله ورسمه بواسطة قلم فلوبيير على عشرات الصفحات في مدام بوفاري والعالم الحقيقي والواقعي كما هو في الحقيقة، وأخيراً بين هذا الشكل وهذا المحتوى الذي يشكل اتحادهما دائرة تضم، في نفس الحيز، المؤلف والشخصية وقارئ مدام بوفاري.

كلمات مفتاحية: فلوبيير، مدام بوفاري، تحليل الخطاب السردي، الخطاب المباشر، الخطاب غير المباشر، الخطاب الحر الغير المباشر