

Naoko KASAMA

LA FORMATION DU STYLE INDIRECT LIBRE

On a déjà beaucoup parlé du style indirect libre de Flaubert. Il semble aujourd'hui devenu le procédé flaubertien par excellence. Comme le fait Guy Sagnes dans sa « Préface » à la nouvelle édition de la Pléiade, nous avons tous envie d'utiliser « fameux » dans l'expression : « le fameux indirect libre de Flaubert ». Tout le monde le connaît ; tout est déjà dit sur ce sujet, peut-être...

Et pourtant, presque aucune étude n'a été faite pour savoir comment l'indirect libre se présente, ou s'ébauche, dans les écrits de jeunesse. En ce qui concerne *l'Éducation sentimentale* de 1845, on en a relevé quelques exemples. Le développement technique de Flaubert y est d'ailleurs déjà considérable : comme l'indique Claudine Gothot-Mersch, la façon dont Flaubert y combine les différents procédés du discours rapporté — style direct, indirect libre, narration — paraît montrer « un souci d'apprendre à jouer de toute la palette stylistique qui lui est offerte »¹. Cette conscience des formes narratives annonce le « travail » auquel se livrera l'auteur de *Madame Bovary*. Mais que se passe-t-il avant la première *Éducation* ?

Certes, à première vue, le ton dominant des premiers récits flaubertiens ne semble guère favorable à l'expansion d'un style indirect libre. Les personnages s'expriment par de longs discours directs, nous rappelant l'amour du théâtre particulièrement fort chez le jeune homme. Et il n'y a pas que les personnages : l'auteur intervient fréquemment dans la narration afin de s'exprimer à son tour, en s'adressant aux lecteurs. De sorte que, même s'il s'agit d'un récit « à la troisième personne », la narration abonde en « je » (le narrateur) et en « vous » (le lecteur). Y dominant donc les paroles directes, d'une part celles des personnages, et d'autre part, celles de l'auteur-narrateur.

¹ Gustave Flaubert, *Œuvres complètes*, éd. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2001, p. 1534 (« Notice » à *L'Éducation sentimentale (1845)*). Sauf indication contraire, les références aux œuvres de jeunesse renvoient à cette édition.

Et entre ces deux discours, la distinction n'est pas toujours claire. L'auteur essaie rarement de caractériser le discours de chaque protagoniste par le vocabulaire ou par la syntaxe. Les mots favoris du jeune Flaubert coulent presque librement dans les paroles d'un héros, et, dans le sens inverse, ce qui était narration peut soudain se transformer en discours d'un personnage, sans que l'auteur aille à la ligne, sans qu'il ouvre les guillemets ou introduise un tiret. La parole peut même commencer au milieu d'une phrase. On lit par exemple dans *Un parfum à sentir* :

Isambart fit la grimace mais il n'y avait plus moyen de reculer, et puis la famille de Pedrillo, pensait-il, fera des tours de corde tandis que moi je montrerai mes animaux ; tout le monde y gagnera. (p. 97)

La phrase commence par une narration et se termine par des propos d'Isambart à la première personne. Maladresse, soit, mais par cet enchaînement quelque peu brouillé, ce passage ressemble curieusement au discours indirect libre. (Quand on parvient au « moi je », on comprend rétrospectivement que les mots précédents faisaient déjà partie d'un discours direct — qui commence sans doute à partir de : « et puis la famille de Pedrillo... » — ; mais que penser de : « il n'y avait plus moyen de reculer » ?)

Alors, c'est peut-être dans cette ambiance du discours direct, dans cette forte présence de l'auteur qui veut à la fois s'exprimer et faire parler le personnage sur le même plan de narration, que le style indirect libre émerge. Nous en allons présenter quelques germes dans les textes narratifs à la troisième personne jusqu'à la dernière partie de *Novembre*, en nous attardant sur *Passion et vertu*, qui nous paraît particulièrement intéressant.

Souvent, les récits de jeunesse donnent l'impression que l'auteur parle plutôt qu'il n'écrit, ou bien, qu'il transcrit ce qu'il pourrait raconter à son public, à voix haute. Les exclamations et les interrogations qu'il émet constamment dans la narration témoignent de ce caractère oral. Ces interrogations, l'auteur les présente quelquefois en tant que questions posées par un personnage. Par exemple quand Marguerite, l'héroïne d'*Un parfum à sentir*, laisse tomber son violon :

Elle le regarda encore sautiller quelque temps, les bras croisés et la poitrine haletante. Qu'allait dire Pedrillo, lorsqu'il verrait revenir Marguerite sans argent ?

Oh ! cette pensée-là torturait Marguerite [...]. (p. 90)

La deuxième phrase («Qu'allait dire Pedrillo...») exprime la «pensée» de l'héroïne, comme l'auteur le précise à la suite. L'exclamation («Oh !») avec laquelle il reprend la narration semble montrer son identification émotionnelle avec Marguerite.

Cependant, cette phrase interrogative rendant le discours intérieur par une sorte d'indirect libre (si l'on veut bien) n'est pas la simple conséquence d'une assimilation affective complète entre auteur et personnage. Car la question posée dans cette phrase n'est pas seulement celle que l'héroïne se pose à elle-même : c'est aussi ce que le narrateur se demande, et peut-être même ce qu'il demande à ses auditeurs. Nous sommes dans une séance de lecture : le récitant partage les sentiments du personnage dont il raconte le parcours, en posant de temps en temps des questions comme : «Que deviendrait-il ?» ou «Que faire ?» Ces interrogations, en même temps qu'elles traduisent les préoccupations des héros, constituent une manière d'impliquer le public dans la situation fictive. Le passage suivant de *Bibliomanie* le montre bien. Giacomo entre dans la maison en feu pour voler le livre rare :

L'échelle tremblait sous ses pas ; il monta en courant, arriva à cette fenêtre. Malédiction ! ce n'était que quelques vieux livres de librairie sans valeur, ni mérite. Que faire ? Il était entré. Il fallait ou avancer au milieu de cette atmosphère enflammée, ou redescendre par l'échelle dont le bois commençait à s'échauffer. Non ! il avança.

[...] Il lui fallait ce livre ! Il le lui fallait ou la mort ! (p. 170)

Dans la narration se mêlent les discours intérieurs du héros, rapportés à la troisième personne. L'ensemble ménage un effet de suspense, comme si le lecteur assistait en « temps réel » à la décision folle de Giacomo. L'emploi de la locution : « il fallait... », avec un verbe impersonnel donc, au lieu d'un discours direct du héros comme : « je dois faire ceci » ou « je veux ce livre », contribue à cette impression. L'impératif ne concerne pas seulement le bibliomane : dans ce choix de la troisième personne (« Il lui fallait ce livre ! »), on entend la voix du narrateur qui, en s'assimilant à la passion du

héros, veut à la fois persuader le lecteur, lui dire que c'était nécessaire, que c'était inévitable.²

La relation est donc double : d'une part, l'auteur s'identifie au personnage, pense avec lui, hésite, s'exclame, se plaint avec lui ; d'autre part, il essaie d'établir une communication avec le lecteur, de lui faire croire aux mouvements intérieurs des héros. En les désignant à la troisième personne, l'auteur assure en un sens la véracité de ce qu'ils ont pensé ou de ce qu'ils auraient dit.

Ce trait semble très loin de l'indirect libre ironique que l'on rencontre dans les œuvres de la maturité. Cependant, de « faire croire » le lecteur à le « tromper », il n'y a qu'un pas. Et lorsqu'il est franchi, l'ironie se produit. Regardons maintenant *Rage et impuissance*. M. Ohmlyn, enterré vivant, entend un bruit à l'extérieur ; il se réjouit à l'idée d'être sauvé. Sa parole est d'abord citée à la première personne :

Il sourit de bonheur, joignit les mains et pria Dieu : « Oh ! merci ! merci ! tu m'as rendu la vie. Tu me la donnes donc, la vie ! je ne mourrai pas dans cette tombe hideuse et froide ! [...] »

Ensuite on passe à la troisième personne :

Il entendit distinctement sur sa tête des pas d'hommes : on venait le délivrer, oh ! c'était sûr ! Quelque âme charitable aura eu pitié de son malheur, on se sera douté que dans cette tombe était un homme au lieu d'un cadavre, et on vient le déterrer ; c'est tout simple, la chose est certaine, positive. Oh ! béni soit l'homme qui vient lui donner la vie ! [...] (p. 181)

Comme chacun le sait, ce sera un faux espoir. Après ces mots de gratitude, on apprend tout de suite que les pas étaient du fossoyeur qui venait simplement chercher sa pioche. Le contraste entre ce « bon enfant » tranquille qu'est le fossoyeur et la situation pathétique du héros rappelle, comme l'a noté Yvan Leclerc³, une scène de *Madame Bovary* qui se déroule également au cimetière (Justin pleure la mort d'Emma ; le

² Les points d'exclamations semblent contribuer eux aussi à augmenter le caractère émotionnel des phrases concernées ; il s'agit en fait des ajouts de l'éditeur. Voir Flaubert, *Mémoires d'un fou, Novembre et autres textes de jeunesse*, éd. Yvan Leclerc, Flammarion, « GF », 1991, p. 114 (« il lui fallait ce livre, il lui fallait ou la mort ») ; ms N.a.fr. 14230, f^o 13 r^o.

³ Flaubert, *Mémoires d'un fou, Novembre et autres textes de jeunesse*, *ibid.*, p. 133, n. 2.

fossoyeur Lestiboudois intervient, et constate que le jeune homme venait voler ses pommes de terre).

Lorsqu'on tient compte de ce dévoilement tragi-comique, la transition précédente des formes de discours (d'abord le direct, puis l'indirect libre) est tout à fait intéressante. D'un côté, en passant à la troisième personne, l'auteur semble s'éloigner du héros, pour préparer le dénouement prochain qu'il a sans doute déjà en tête. De l'autre, comme nous l'avons déjà évoqué, l'indirect libre du jeune Flaubert laisse entendre la volonté de persuader l'auditoire : il feint de confirmer l'illusion de M. Ohmlyn, au temps présent même (« c'est tout simple, la chose est certaine... »), dans l'intention, sans doute, d'augmenter l'effet de décalage chez le lecteur au moment où la « vérité » sera révélée.

La « vérité » qui suit le discours intérieur du héros se rapporte ici à la réalité extérieure du monde fictif. Mais elle peut être aussi une vérité « morale » à laquelle le personnage ne saurait parvenir, alors que l'auteur, lui, la connaît. Celui-ci vient suppléer les pensées de celui-là en développant un commentaire.

Il [=Djalioh] voyait dans son esprit le sourire de Paul, les baisers de sa femme. [...] quand il en venait à se demander pourquoi tout cela était ainsi, alors une barrière infranchissable se présentait devant lui [...].

Pourquoi Adèle n'était-elle pas à lui ? Oh ! s'il l'avait, comme il serait heureux de la tenir dans ses bras, de reposer sa tête sur sa poitrine et de la couvrir de ses baisers brûlants ! et il pleurerait en sanglotant.

Oh ! s'il avait su, comme nous autres hommes, comment la vie, quand elle vous obsède, s'en va et part vite avec la gâchette d'un pistolet, s'il avait su que pour six sols un homme est heureux, et que la rivière engloutit bien les morts ! [...] (p. 262-263)

Dans le même ton de lamentation, on glisse de la pensée de Djalioh à la pensée de l'auteur qui, resté un moment dans la subjectivité du héros, en sort pour nous faire savoir ce qui le dépasse. Plus que par les discours intérieurs, « *Quidquid volueris* » se distingue surtout par les descriptions focalisées abondantes, prises en charge par le narrateur, et qui montrent d'abord les choses vues ou écoutées par Djalioh (Djalioh, c'est un spectateur, comme le dit Guy Sagnes)⁴, ensuite son état « psychologique » suscité par cette vision (description psychologique ou « psycho-récit » d'après Dorrit

Cohn)⁵. La nécessité de décrire les tourments amoureux d'un héros sauvage et muet donne sans doute au jeune Flaubert l'occasion de s'exercer à ce mode de représentation. Malgré un passage de discours direct relativement long, l'auteur paraît essayer de limiter les paroles du héros. Il présente principalement ce qui se produit au niveau des perceptions et des sensations, et de là, passe de temps en temps aux discours rapportés, mais en faisant attention à montrer leur insuffisance au niveau intellectuel, par leur contenu ou par l'explication qui les accompagne.

Dans l'exemple de M. Ohmlyn comme dans celui de Djalioh, l'emploi du style indirect libre est intimement lié à la compréhension limitée des personnages. M. Ohmlyn enfermé ne peut savoir ce qui se passe en dehors de sa tombe, et l'intelligence de Djalioh est bornée par nature. Dans les deux cas, c'est en indiquant cette limite que Flaubert termine leur discours. Le développement de ce style n'est pas sans rapport avec le souci de Flaubert de différencier sa parole et celle des êtres fictifs, et de montrer l'incompatibilité entre leurs pensées limitées et la réalité, ou ce que l'auteur conçoit comme telle. (Nous rejoignons ici à la remarque de Timothy Unwin dans *Art et infini* : si le jeune Flaubert s'intéresse en particulier aux «cœurs simples», c'est parce qu'ils offrent «un cas concret de l'opposition entre étroitesse de nos idées personnelles et l'immensité de la réalité objective»⁶.) S'identifier au personnage et le mettre à distance : la double attitude qu'on reconnaît à l'indirect libre flaubertien est soutenue, dans un premier temps, par la présence de l'auteur qui, tout en endossant les discours des héros, attend le moment de dire ce que ces derniers ne sauraient pas formuler. Ce système de « style indirect libre – réponse de l'auteur » revient dans « *Quidquid volueris* »⁷, et se retrouvera dans les textes postérieurs⁸.

Mais en même temps, le jeu devient délicat avec l'histoire de Djalioh. La narration focalisée qui prolifère dans ce récit appartient, d'un côté, au narrateur : ce sont des mots que le personnage ne dit pas en tant que tels ; mais de l'autre, puisqu'il s'agit de

⁴ *Op. cit.*, p. 1287 (« Notice »).

⁵ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure : Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. Alain Bony, Seuil, « Poétique », 1981.

⁶ Timothy Unwin, *Art et infini : L'œuvre de jeunesse de Gustave Flaubert*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, « Faux titre », 1991, p. 97.

⁷ Voir par exemple le passage sur Adèle (p. 254).

⁸ Voir entre autres : *Passion et vertu*, p. 284 (cité dans le présent texte, p. 8) ; *Ivre et mort*, p. 412.

l'intériorité du personnage, elle se rapproche évidemment de sa parole. Comme nous l'avons dit, la description d'une chose vue ou d'un sentiment s'enchaîne à un indirect libre (c'est le cas de notre extrait précédent), et parfois à un discours direct ; l'indirect libre sert alors de pont entre sentiments non-dits et monologues directs. Le héros est aux bords d'un étang, regardant des cygnes :

Djalioh contempla la grâce de leurs mouvements et la beauté de leurs formes. Et il se demanda pourquoi il n'était pas cygne et beau comme ces animaux ; lorsqu'il approchait de quelqu'un, on s'enfuyait ; on le méprisait parmi les hommes. Que n'était-il donc beau comme eux ? Pourquoi le ciel ne l'avait-il pas fait cygne, oiseau, quelque chose de léger, qui chante et qu'on aime ? Ou plutôt que n'était-il le néant ? « Pourquoi », disait-il en faisant courir une pierre du bout de son pied, « pourquoi ne suis-je pas comme cela ? je le frappe, il court, et ne souffre pas ! » Alors il sauta dans la barque, détacha la chaîne, prit les lames et alla aborder de l'autre côté dans la prairie [...]. (p. 263)

Après l'indirect subordonné («il se demanda pourquoi»), on passe aux interrogations à l'indirect libre, avant d'arriver au direct. Avec, peut-être, une légère ambiguïté lors du passage à l'indirect libre, car on peut se demander si le morceau : « lorsqu'il approchait, etc. » est une partie de l'indirect libre ou une constatation du narrateur. Les phrases qui posent cette sorte de problème d'interprétation entre narration et indirect libre, on n'en rencontre pas beaucoup dans « *Quiquid volueris* », si l'on compare avec *Passion et vertu*, le récit suivant. Il importe cependant de signaler qu'avec les descriptions focalisées, le caractère «double » de l'indirect libre joue non seulement entre l'idée du héros et l'idée de l'auteur, entre la pensée et la réalité qui s'y oppose, mais aussi entre le discours intérieur et les perceptions ou les sensations qui ne sont pas formulées mais qui font partie du monde subjectif du personnage. Alors l'indirect libre n'est plus qu'un moyen d'agir directement sur le lecteur par une identification émotionnelle ou par une opposition immédiate : il s'inscrit dans la gamme des représentations subjectives. Cet aspect sera particulièrement sensible dans *Passion et vertu*.

Comme les exemples que nous avons cités jusqu'ici le suggèrent, le style indirect libre des premiers récits est réservé aux monologues. Si les pensées d'un personnage sont rapportées autant en direct qu'en indirect, ce qu'il dit à un autre personnage est

transcrit en direct, donnant lieu à une séquence dialoguée. *Passion et vertu* est un texte crucial à cet égard. Lorsque Flaubert décrit la vie amoureuse de Mazza, la frontière entre réflexions et conversations devient moins distincte :

Et quand, après avoir quitté sa maison, [...] elle se retrouvait avec Ernest, [...] alors elle lui contait qu'elle eût voulu mourir de sa main [...] et puis elle ajoutait qu'elle n'aimait plus rien, qu'elle méprisait tout, qu'elle n'aimait que lui ; pour lui elle avait abandonné Dieu et le sacrifiait à son amour, pour lui elle laissait son mari et le donnait à l'ironie [...] ; elle crachait sur tout cela à plaisir ; religion, vertus, elle foulait tout cela aux pieds [...]. Et il lui semblait qu'elle serait plus belle en sortant de ses bras, [...] comme les violettes fanées qui répandent un parfum plus doux.

Oh ! qui pourrait savoir combien il y a parfois de délices et de frénésie sous les deux seins palpitants d'une femme ! (p. 284)

Il y a d'abord des indirects subordonnés (« elle lui contait que », « elle ajoutait que ») ; ensuite Flaubert laisse tomber la conjonction de subordination, se dirige vers un « psycho-récit », et enfin conclut par un énoncé généralisant. Les dires de Mazza devant son amant s'arrêteraient avec la fin de l'indirect subordonné... Mais ne peut-on pas penser aussi que la narration continue un certain temps à présenter les discours manifestés, à l'indirect libre ? Ce qu'elle « contait » glisse à ce qu'elle pensait, avant de glisser encore à la description prise en charge par le narrateur.

Ce glissement concerne le temps de l'histoire qui fait l'objet de ce passage. Ce qui distingue *Passion et vertu* des textes précédents, c'est que Flaubert s'exerce à représenter la vie continue du personnage, avec les sentiments et les scènes quotidiennes qui se renouvellent des journées et des semaines. On a affaire à ce que Gérard Genette appelle « l'itératif » et « le pseudo-itératif » (l'un et l'autre désignent les scènes répétées décrites à l'imparfait ; Genette emploie la catégorie de « pseudo-itératif » quand la description est tellement détaillée qu'il est impossible que les scènes présentées soient répétées exactement de la même façon). Ces procédés, utilisés massivement dans les « grands romans » flaubertiens, n'occupent qu'une place dérisoire, pour ainsi dire, dans les textes écrits avant *Passion et vertu*⁹. Si l'on regarde « *Quidquid volueris* », on

⁹ Cela dit, l'itératif n'est pas totalement absent dans les récits antérieurs à *Passion et vertu*. Voir par exemple le début du deuxième chapitre de *Rêve d'enfer* : le passage nous intéresse en particulier dans la mesure où cet itératif contient des « on-dit » rapportés à l'indirect libre (« le peuple donc était persuadé que c'était un sorcier [...] C'était lui qui riait le soir, etc. », p. 212.) Ce passage de *Rêve d'enfer* ne sert

s'aperçoit que les discours intérieurs et les « psycho-récits », même s'ils sont longs, portent sur un moment plus ou moins précis de l'histoire : Djalioh va quelque part et pense, il voit quelque chose et pense. Cette spontanéité de Djalioh, dont parlait Sartre¹⁰, s'applique en un sens à d'autres personnages créés avant lui, dans la mesure où ils sont généralement conçus pour s'exprimer en réaction à chaque événement qui se présente.

Or, s'agissant de Mazza, l'auteur introduit une masse de descriptions itératives. En commençant les paragraphes par : « Chaque jour », « Souvent », « D'autres fois », etc., il décrit tantôt l'état psychique de l'héroïne qui recouvre une période indéterminée, tantôt les événements et les dialogues qui sont répétés tout au long de cette époque. Ces derniers — donc, ce qui se passe dans le monde extérieur —, s'ils sont écrits à l'imparfait itératif, c'est pour qu'ils rejoignent la vie intérieure continue de l'héroïne qui, dans son enivrement ou dans son supplice, les récapitule, les reçoit en tant que répétition. Alors, le monde extérieur et le monde intérieur s'interpénètrent, comme notre citation le montre : l'imparfait de répétition passe insensiblement à l'imparfait de durée, les choses dites aux choses pensées ; et la limite du discours indirect libre devient plus difficile à cerner.

Cela est vrai même lorsque les paroles itératives appartiennent à un autre que l'héroïne. Philippe Dufour, dans son *Flaubert et le Pignouf*, note que les exemples du pseudo-itératif cités par Genette « paraissent indiquer que [ce procédé] touche toujours la parole des personnages »¹¹ : *Passion et vertu* confirme cette remarque. Les discours — ceux de Mazza mais aussi ceux de son mari, de son amant, d'un « on » — entrent en grands flots dans la narration, rapportés en une série de l'indirect subordonné :

Et puis quand le soir son époux rentrait chez lui, l'âme tranquille, le front calme, lui disant qu'il avait gagné aujourd'hui, fait le matin une bonne spéculation, acheté une ferme, vendu une rente, [...] et qu'avec ses mots et ses

cependant que d'une introduction au récit, alors que dans *Passion et vertu*, l'itératif constitue un des moyens principaux de décrire l'histoire même. Concernant les descriptions itératives dans les œuvres de jeunesse, notons également la remarque de Claudine Gothot-Mersch à propos de *Novembre* : « le célèbre imparfait de répétition et de durée s'emploie déjà avec l'efficacité qu'on lui reconnaît dans l'histoire d'Emma » (« Notice », p. 1490.)

¹⁰ Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille : Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, nouvelle éd., Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 1971 et 1988, t. I, p. 210. (« Voyez Djalioh : en un sens, personne ne l'influence ; ses pulsions, ses désirs, ses passions restent, jusqu'à sa mort, spontanés. »)

¹¹ Philippe Dufour, *Flaubert et le Pignouf : Essai sur la représentation romanesque du langage*, PUV, « L'Imaginaire du Texte », 1993, p. 97. C'est l'auteur qui souligne.

pensées il venait à l'embrasser, à l'appeler son amour et sa vie, oh ! la rage alors lui prenait à l'âme [...]. (p. 284)

Les propos interminables du mari reflètent l'irritation de la femme qui l'écoute. Et nous nous demandons : est-ce vraiment le narrateur seul qui les rapporte ? Nous sommes tentés de dire que, à la limite, cet indirect subordonné est aussi un indirect libre ; que l'héroïne aurait, à un moment ou à un autre, répété ces mots en elle-même, y compris le verbe introducteur (« Il me dit qu'il a gagné aujourd'hui, etc. »).

Ainsi, les discours indirects prolifèrent au sein de ces descriptions de la vie continue, et en même temps, les frontières deviennent floues entre dire et penser, narration et parole. L'indirect libre ne se limite plus à l'expression d'un moment fort de l'émotion, ni à une idée fixe d'un personnage à laquelle l'auteur ne tarde pas à répondre. La parole des personnages s'enracine dans la narration, si l'on peut dire ; de sorte que, quand on essaie de repérer tous les indirects libres possibles, le champ paraît s'élargir à l'infini : on risque une surinterprétation. Et c'est ce qui arrive souvent avec les œuvres de la maturité.

Cette représentation de la durée et de la répétition qui rapproche ce texte des romans à venir suggère que Flaubert est en train de découvrir une autre forme de distanciation que la confrontation explicite entre le discours du personnage et le discours de l'auteur. Car la description à l'imparfait itératif exige une certaine distance à l'égard de ce qui se passe dans le monde imaginé. Pour pouvoir résumer ce qu'on répétait tout au long d'une période, il faut qu'on s'éloigne de cette époque, qu'on en ait un regard d'ensemble. En général, c'est en se penchant sur son passé qu'on condense une époque de cette manière : il y a quelque chose de rétrospectif dans les descriptions itératives. Avec ce travail de récapitulation, Flaubert semble commencer à voir avec recul le monde fictif entier, y compris les paroles qui y circulent.

En effet, si les interventions de l'auteur sont toujours présentes, l'ironie dans *Passion et vertu* se dégage moins par les commentaires explicites de Flaubert que par la façon même de détailler les discours itératifs à l'indirect (« il disait que..., que... »). Cette reprise à l'indirect entraîne un ton moqueur. Cela est clair dans les discours du mari que nous venons de citer : l'auteur s'en moque, Mazza aussi sans doute. Mais cette mise à l'écart concerne également les paroles de l'héroïne elle-même. Les rêves « romantiques » qu'elle raconte à Ernest (« elle demandait à son amant s'il n'aurait pas

souhaité comme elle de vivre des siècles ensemble, seuls sur une haute montagne, sur un roc aigu, etc. », p. 284 : c'est déjà très bovaryen), ou ses plaintes suivies de la réaction froide du même homme (p. 286), Flaubert les dégrade, non en le disant directement mais en plaçant l'amant insensible comme auditeur et en résumant les mots de Mazza en une cascade de discours indirects.

Les paroles d'un personnage, résumées ainsi, ne sont plus seulement quelque chose à transmettre de l'auteur au lecteur. Elles circulent à l'intérieur de la fiction : Mazza écoute son mari, Ernest écoute Mazza et vice versa... Et presque à chaque fois, l'auditeur désapprouve le locuteur (les propos passionnés de Mazza embarrassent son amant ; les conseils conformistes d'Ernest mettent en colère sa maîtresse). En condensant ces discours à l'indirect, l'auteur montre, sans forcément expliquer, ses distances à l'égard d'eux et, plus largement, à l'égard de l'ensemble du monde dans lequel ces propos s'échangent (en vain). L'ironie est impliquée dans cette relation même des paroles.

Cette forme de distanciation est poussée jusqu'à une raillerie dans « Petite comédie bourgeoise », récit inséré au milieu de *Smar* (p. 578-581). Dans ce court texte (à peine trois pages), Flaubert résume la vie d'un couple en maniant les procédés acquis au cours de la rédaction de *Passion et vertu* : il décrit des états psychiques continus des époux, avec, d'une part, leur discours intérieur et d'autre part, les mots échangés qu'il condense à l'indirect. Et cette condensation excessive des paroles et des pensées constitue presque à elle seule le moyen principal d'ironiser cette vie qui n'est qu'une série de malentendus et de déceptions.

Mais c'est avec la dernière partie de *Novembre* que s'affiche vraiment cette ironie produite par citation indirecte de la parole prononcée, et cette fois, d'une manière plus raffinée qu'une succession d'indirect subordonné. Bien évidemment, cela tient à la situation ambivalente de l'auteur essayant de se distancier d'un héros qui lui ressemble. Pour effectuer cette distanciation, Flaubert introduit un narrateur-témoin qui raconte la vie et les opinions d'une de ses connaissances, c'est-à-dire, bien sûr, le héros et premier narrateur. En décrivant l'état d'esprit général de ce dernier, le nouveau narrateur rappelle, explicitement et implicitement, qu'il est en train de résumer ce que le héros lui a raconté. Dans *Passion et vertu*, quand une description focalisée prend les apparences

d'un indirect libre, cela concerne principalement le discours intérieur de l'héroïne ; en revanche, dans la dernière partie de *Novembre*, la narration est prête à glisser aux choses dites par le héros, écoutés et rapportés à l'indirect par le narrateur-témoin.

Ce dernier évoque de diverses manières que ce qu'il sait du héros consiste surtout en ouï-dire. Il insère par exemple un discours indirect explicite au milieu d'une phrase (« Son grand regret était de ne pas être peintre, il disait avoir de très beaux tableaux dans l'imagination. Il se désolait également de n'être pas musicien, etc. », p. 822) ; ou bien, il rapporte les réflexions du héros en commençant par : « il pensait que... » et en terminant par « il ajoutait que... », ce qui insinue que les « pensées » en question sont en fait les idées exposées par le héros, peut-être en plusieurs fois, à l'adresse du narrateur. Ou encore, la condensation ironique prend forme du vocabulaire logique (« Or », « en revanche », « par exemple », « Quant à... », « Voilà pourquoi ») : la valeur des sentiments décrits est atténuée par cette mise en ordre ; plus que des pensées intimes, ce sont des thèses à l'égard duquel le narrateur garde ses distances.

La citation suivante présente tous ces aspects à l'évidence ; en outre, elle montre la position délicate de l'auteur vis-à-vis d'une parole qui, après tout, n'est pas entièrement différente de la sienne :

Quant à séduire une jeune fille, il se serait cru moins coupable s'il l'avait violée, attacher quelqu'un à soi était pour lui pire que de l'assassiner. Il pensait sérieusement qu'il y a moins de mal à tuer un homme qu'à faire un enfant : au premier vous ôtez la vie, non pas la vie entière, mais la moitié ou le quart [...] ; mais envers le second, disait-il, n'êtes-vous pas responsable de toutes les larmes qu'il versera depuis son berceau jusqu'à sa tombe ? sans vous il ne serait pas né, et il naît, pourquoi cela ? [...] pour porter votre nom, le nom d'un sot, je parie ? autant vaudrait l'écrire sur un mur, à quoi bon un homme pour supporter le fardeau de trois ou quatre lettres ?

À ses yeux, celui qui, appuyé sur le Code civil, entre de force dans le lit de la vierge qu'on lui a donnée le matin [...] n'avait pas d'analogue chez les singes, les hippopotames et les crapauds, qui, mâle et femelle, s'accouplent lorsque des désirs communs les font se chercher et s'unir [...] ; et il exposait là-dessus de longues théories immorales, qu'il est inutile de rapporter. (p. 823-824)

Comme la dernière phrase le suggère, l'idée du héros indiquée ici serait une pensée jadis exposée devant le narrateur. La première phrase, alors, peut être considérée comme un indirect libre résumant les dires du héros. La deuxième phrase aussi : le

héros aurait dit : « je pense qu'il y a ... » (on l'interprète donc en sens inverse par rapport à ce que nous avons essayé de faire avec *Passion et vertu* [Mazza pense : « il me dit... »]). Seulement, le « sérieusement » reviendrait au narrateur qui l'ajoute pour se moquer.

Jusqu'ici, l'intention de Flaubert de garder ses distances à l'égard du héros est claire. Mais cette attitude devient moins distincte à partir de : « au premier vous ôtez la vie... » jusqu'à la fin du premier paragraphe. Par l'incise : « disait-il », et par la présence notamment du « je », on comprend qu'il s'agit d'un discours direct du héros, au moins en théorie, malgré l'absence des guillemets. Et pourtant, à voir le ton et le contenu, on ne peut s'empêcher de se demander si cette première personne ne s'applique pas aussi bien à l'auteur : nous savons d'ailleurs l'horreur que Flaubert manifesterait plus tard d'avoir un enfant. Le narrateur est tout proche de s'unir au héros dans cette parole directe.

Si l'on était dans un des récits antérieurs à la troisième personne, ce discours direct sans guillemets pourrait bien trouver sa place à la fin d'un indirect libre, comme une intervention révélatrice de l'auteur, adressée au lecteur. Cependant, attribuée à un personnage, elle n'a plus le pouvoir de s'imposer en tant que vérité objective. L'idée proposée ici est à nouveau mise à l'écart dans le paragraphe suivant (« À ses yeux... ») ; le narrateur retourne aux moyens indirects, avant de juger inutile de rapporter davantage ce qu'il avait entendu dire. Un discours direct qui aurait pu avoir le lecteur comme destinataire (le « vous », ç'aurait été le lecteur) est donc finalement récupéré à l'intérieur de la fiction par le narrateur qui occupe aussi la place d'interlocuteur (ce serait donc à lui que le héros parle).

Nous avons dit à propos de *Passion et vertu* que la parole itérative, condensée à l'indirect, devient quelque chose qui circule entre les personnages. Les propos de l'un sont dégradés par la présence d'un autre qui les écoute, à plusieurs reprises, sans les approuver (Mazza écoutant son mari, Ernest écoutant Mazza, etc.). Mais dans ce cas, le discours de l'auteur-narrateur est, bien évidemment, exempt de cette dégradation. Resté à l'extérieur du monde fictif, il a toujours autorité pour adresser ses mots au lecteur, directement, sans que personne ne les reprenne. Cela n'est plus possible dans la partie finale de *Novembre*. Le narrateur lui-même entre dans la création, devient une sorte de personnage, pour reprendre avec ironie les propos du héros, propos qui ressemblent à

ceux d'un jeune Flaubert. L'échange dégradant des paroles qui se pratiquait entre personnages englobe désormais les discours de l'auteur même.

Comme beaucoup de chercheurs l'ont déjà noté, l'apparition du deuxième narrateur dans *Novembre* ne représente pas une conversion subite et complète de Flaubert à une écriture « impersonnelle ». À la fin de notre extrait, il ajoute en effet un commentaire négatif à l'égard des « théories » du héros. L'important, néanmoins, est que ce jugement soit censé apporté par un narrateur fictif, las de résumer les propos de son ancienne connaissance, et non pas par un être transcendantal qui reste en dehors du monde créé.

La dernière partie de *Novembre* est cruciale en ce sens que la fiction intègre ce qui appartenait au pouvoir de l'auteur Flaubert. Les idées qu'il aurait directement exposées au lecteur sont reprises et distanciées par la présence d'un narrateur imaginé ; et celui-ci, lorsqu'il donne son avis sur la personne qu'il a connue, est incapable de proférer une vérité générale en conclusion des discours qu'il résume. Et le style indirect libre se propage, moins pour revenir ensuite au point de vue universel de l'auteur que pour ironiser son discours même, à l'égard duquel une réponse définitive ne saurait pas être donnée.

Au commencement, l'interlocuteur, pour le jeune Flaubert, c'était d'abord le lecteur. L'indirect libre à l'état naissant sert à engager le lecteur dans le présent de l'histoire, dans l'événement qui est là et dans la sensation qu'il suscite. Mais à mesure que l'intériorité du personnage fait le poids, l'expression d'une émotion instantanée se transforme en celle d'une pensée continue. Le procédé s'inscrit dans la durée : les événements s'intègrent dans cette continuité intérieure, aussi bien que les propos qu'ils accompagnent.

Les paroles, alors, ne sont plus à présenter une par une à l'adresse du lecteur. Elles deviennent quelque chose qui circule au sein du monde fictif, quelque chose qu'on entend, qu'on reprend. La narration est désormais le lieu où l'auteur condense ces discours à l'indirect, montrant par là les rapports entre les personnages qu'il regarde avec une certaine distance. Ce geste de reprise et de distanciation se radicalise dans la dernière partie de *Novembre* : c'est au tour du narrateur d'entrer dans ce monde imaginé pour récapituler, littéralement, les propos du héros, ce qui revient en même temps à mettre à l'écart le propre discours de l'auteur.

L'aventure du style indirect libre ne commence pas avec la dernière partie de *Novembre* ni ne s'y accomplit. La problématique se forme lentement au long des œuvres de jeunesse, avant de se concrétiser en la personne du narrateur-témoin. En attendant que lui-même s'éclipse.