

**La valeur de la communication verbale dans
«*Madame Bovary*» de Flaubert**

DR. Hoda Omar Amine

Professeur adjoint - Faculté des langues et de
traduction

Université Misr pour les Sciences et la
Technologie

Résumé : La valeur de la communication verbale dans « Madame Bovary » de Flaubert

Nous avons essayé en quelques points de soulever un problème difficile: la question du dialogue et son impossibilité dans *Madame Bovary*. Dans son roman, Flaubert emploie un discours subtil, un discours disséqué, toujours désassemblé. Il recherche le style vif et précis qui rend la banalité si captivante. De plus, le langage est trompeur et imparfait, et il y a toujours un désaccord sur le sens. L'écrivain déploie avec art sa rage contre une bourgeoisie à laquelle il ne peut échapper. Il se plaît à mettre à nu les rouages du langage. La question de l'incommunicabilité est donc une question de langage, et renvoie donc à un travail technique et stylistique. Les idées reçues, les clichés, le durcissement du langage sont ce qui anime l'écriture : il faut vaincre le mal du langage humain en l'utilisant. Notre étude du dialogue et de la communication dans *Madame Bovary* nous fait donc prendre conscience de ce qui pousse l'écrivain à écrire : séduit par le vertige d'une écriture impossible, Flaubert espère s'approprier l'absurdité et la bêtise du langage à travers l'écriture romanesque. Ainsi, nous comprenons les raisons profondes du traitement si particulier de la parole rapportée dans le roman.

Mots-clés : Madame Bovary, communication, dialogue, échange, langage.

المخلص: اهمية التواصل اللفظي في رواية « مدام بوفاري » للكاتب فلوبيير

في هذه الدراسة حاولنا معالجة مشكلة الحوار واستحالة ذلك في رواية « مدام بوفاري ». لقد ركزنا على المحادثات الحية التي تترجم إلى صور تقليدية أو تفاهات أو صور نمطية أو أشياء لم تقال. لقد استخدم فلوبيير أسلوبًا بلاغيًا دقيقًا ، وخطابًا تشرحيًا مفككًا يكشف فيه المؤلف عن كيفية عمل اللغة. كان فلوبيير دائمًا يبحث عن الأسلوب الدقيق الذي

يجعل الابتذال ساحراً. اللغة أيضاً خادعة ومعيبة وغامضة دائماً. يعبر الكاتب ببراعة عن غضبه من البرجوازية التي لا مفر منها في عصره. ما جذب كاتباً موهوباً مثل فلوبيير هو قلبه المكسور: لقد كان ممزقاً بين شغف واضح للكلمات وتحدي اللغة. تكشف لنا دراسة الحوار عن ازدواجية التعبير. فاللغة سيفاً ذو حدين. إنها اللغة الوحيدة التي يمكن للعالم استخدامها للتعبير عن نفسه ، لكن الدراما العظيمة هي عندما تكون الكلمات في جوهرها أدنى مما يشعر به المرء أو يفكر فيه أو يعيشه. وبالتالي ، فإن مشكلة عدم قدرة الحوار في الرواية على التواصل هي مسألة لغة ، وبالتالي فهي تنطوي على عمل تقني وأسلوبية. ان الافكار المسبقة و القوالب النمطية وتصلب اللغة هي القوه الدافعة وراء الكتابة. من هنا ندرك أن الكاتب ، مفتون بسحر الكتابة المستحيلة ، يجد طريقاً مهم لجعل الابتذال رائعاً للغاية من خلال الكتابة الرومانسية. من هذا المنطلق يمكننا فهم الأسباب العميقة الجذور للمعاملة الخاصة للتواصل اللغوي الوارد في الرواية.

الكلمات المفتاحية: رواية مدام بوفاري ، التواصل ، الحوار ، التبادل ، اللغة.

Dans cette étude, nous nous proposons d'analyser la valeur de la communication langagière dans *Madame Bovary*¹ de Flaubert. La raison d'être du langage est l'accomplissement et le perfectionnement de la communication entre les êtres. Dans ses *Notes de voyage* (t. II, 1909, p. 363), Flaubert insiste sur l'importance du dialogue dans l'écriture de la fiction : le dialogue de roman est une forme d'énoncé hautement littéraire, comme « *une narration* », « *une description* » ou « *une analyse* ». Même si le dialogue est médiocre, idiot ou trivial, la forme dialogique reste un point aigu : « *Ce à quoi je me heurte [...] c'est un dialogue trivial. Bien écrire le médiocre et faire qu'il garde en même temps son aspect, sa coupe, ses mots mêmes, cela est vraiment diabolique* » (Flaubert, t. II, 1980, p. 429).

Nous sommes convaincus de l'importance de la parole des personnages chez Flaubert, et du fait que le dialogue est intéressant

¹- En 1856, Gustave Flaubert écrit l'un des romans les plus célèbres de son temps, *Madame Bovary*. L'héroïne de ce livre est une Parisienne typique des années 1830 aux ambitions littéraires. Le roman explore le développement du personnage d'Emma Bovary au cours de sa vie. Cette jeune femme épouse un homme d'affaires prospère nommé Charles. Grâce à son charme, Emma se lie d'amitié avec plusieurs personnes, dont M. Homais le pharmacien, le curé Bournisien, M. Lheureux le drapier, et bien d'autres comme Léon. De son côté, Charles fait tout son possible pour que sa femme soit heureuse. Afin de combler le vide émotionnel, Emma a commencé une vie de luxe et s'est endettée à plusieurs reprises. L'amour d'Emma pour son mari Charles diminue et elle commence à chercher des amants. Elle est tombée entre les mains de Rodolphe. Les deux amants poursuivent leur aventure amoureuse. Après avoir quitté Rodolphe, Emma est tombée amoureuse de Léon. L'affaire devient une nouvelle idylle, toujours aux dépens de son mari Charles. Finalement, Emma s'est tournée vers ses amants pour rembourser les dettes accumulées, mais ils ne l'ont pas aidée. Voyant qu'elle avait ruiné son mari et n'avait pas d'autre issue, Emma a tenté de se suicider en buvant du poison (Flaubert, 2001). Flaubert voulait que son roman mette en évidence le déclin des attentes de la société bourgeoise à l'égard de son personnage à travers les lacunes linguistiques des personnages. L'imperfection du langage dans cet œuvre met en évidence à quel point une mauvaise communication peut être dommageable dans n'importe quelle situation. Tout au long du roman, l'auteur utilise le symbolisme pour communiquer les faibles capacités de communication des personnages. Emma et ses amis parlent sans vraiment savoir écouter ou comprendre ce que dit l'autre personne. Ce manque de communication cause une profonde douleur à toutes les personnes impliquées.

justement parce qu'il est riche. En fait, l'originalité de l'auteur réside dans son utilisation paradoxale du dialogue ; malgré de multiples échanges verbaux, il n'y a pas de véritable communication entre les interlocuteurs, et le manque de communication devient l'essence du dialogue. En étudiant les énoncés verbaux dans la fiction, nous cherchons à montrer la tension entre le dialogue et son impossibilité. C'est précisément l'état brut et complexe du dialogue dans *Madame Bovary* que nous allons examiner. Est-il possible qu'une grande part du texte présuppose le néant et l'absence de communication réelle ? Nous étudierons le dialogue des personnages du point de vue de la communication. Si le langage ne peut pas dire le monde, et que le langage est encore déconnecté de la réalité, comment peut-il vraiment communiquer ?

Jakobson pense que le dialogue est un outil nécessaire pour l'étude des linguistes. Il note que « tant que la linguistique se confine à la description du langage sans tenir compte de ses usages et de ses fonctions dans la vie humaine, ses conclusions n'auront pas beaucoup de valeur » (Jakobson, 1963, p. 93). Le linguiste définit les « fonctions spécifiques du langage » comme des « actes linguistiques associés à des types particuliers de discours » (Jakobson, 1963, p. 81). Il s'intéresse à l'exploration des propriétés uniques du dialogue, qu'il considère comme une forme de discours particulièrement importante. En étudiant le dialogue, les linguistes peuvent mesurer ses propriétés spécifiques et déterminer son impossibilité.

Notre approche est basée sur la théorie de Roman Jakobson : *Essais de linguistique générale* (1963), que nous considérons comme un ouvrage de référence. À la lumière du schéma communicatif développé par Jakobson, il nous semble que l'étude des fonctions du

langage (la fonction phatique, conative, référentielle, émotive et poétique) est la mieux adaptée pour mettre en évidence les défauts de communication dans le roman. La syntaxe nous indique la signification du message et la fonction nous indique l'intention de l'expéditeur dans la langue appropriée. Sur la base de la classification de Jakobson, et compte tenu de la charge de travail, nous avons limité la sélection à trois items : la fonction phatique, conative et émotive. L'étude de la fonction du langage remet en cause la valeur de la communication et de l'échange linguistique dans *Madame Bovary*.

I - La fonction phatique du langage

Cette fonction sert à activer le canal de la communication verbale, c'est-à-dire son moyen de transmission matérielle, selon les cas, phonique ou graphique. Elle permet d'établir, prolonger ou interrompre la communication. Nous constatons que *Madame Bovary* de Flaubert met l'accent sur ce que les linguistes appellent la fonction phatique du langage : le moyen faible voire futile par lequel les personnages tentent de maintenir le dialogue. La parole se heurte bien à l'autre. Ce qui compte devient le non-dit, notamment parce que les mots semblent incapables de transmettre l'idée.

I. 1- Les interjections : « Alors ? », « Eh bien ? », « n'est-ce pas ? »

Ces multiples expressions parlées témoignent des efforts du personnage pour parler ou faire avancer le dialogue. Elles montrent le dilemme du langage tiraillé entre sa réalité matérielle (c'est-à-dire la parole) et son vide au niveau sémantique. Elles expriment simultanément le dialogue et son impossibilité. Dans la conversation, l'absence est l'essence : un manque de sens et de communication réelle. Dans le roman, ces scories du langage oral abondent :

-
- « - *C'est comme moi, répliqua Léon ; quelle meilleure chose, en effet, que d'être le soir au coin du feu avec un livre [...]*
- *N'est-ce pas ?* dit-elle, en fixant sur lui ses grands yeux noirs tout ouvert.
- *On ne songe à rien, continuait-il, les heures passent [...]*
- *C'est vrai ! C'est vrai !* disait-elle » (Flaubert, 2001, p. 234).

Dans cet usage, l'expression « n'est-ce pas ? » n'a pas de signification littérale. Son sens est adverbial et figé. Emma l'utilise pour inciter Léon à continuer. Le point d'interrogation lui-même est une invitation au dialogue. La phrase « n'est-ce pas ? » est un signal utilisé pour prolonger la conversation. Elle ne transmet pas de sens directement, mais indique implicitement un intérêt qui doit être suffisant pour exciter la personne à qui les mots sont destinés. L'exclamation « C'est vrai ! C'est vrai ! » joue le même rôle. Par l'expression implicite de son enthousiasme, Emma nourrit la conversation, en louant la spontanéité de Léon dans son discours.

Les efforts inconscients et impulsifs pour empêcher la conversation de disparaître suggèrent des difficultés de communication. En fait, cela ne semble pas fiable et naturel, mais si les interlocuteurs veulent transmettre et recevoir leurs messages sans faille, cela demande des efforts et une attention particulière. En fait, les personnages utilisent ces expressions très utiles dans leur communication verbale. Dans le neuvième chapitre de la deuxième partie du roman, nous trouvons un exemple de dialogue dans lequel l'un des interlocuteurs, en l'occurrence Charles, tente de maintenir la conversation :

- «- *Emma !* dit-il.
- *Quoi ?*
- *Eh bien ! j'ai passé cette après-midi chez M. Alexandre [...]*»
(Flaubert, 2001, p. 406).

L'expression adverbiale « Eh bien ! » sert, aussi, à empêcher le dialogue de disparaître. Menacé par la brièveté et la sécheresse de la question « Quoi ? » d'Emma, le dialogue est préservé par la phrase coordinatrice « Eh bien ! ». Celle-ci efface quelque peu la soudaineté de la réplique d'Emma. Le dialogue nécessite une certaine aménité que les expressions « Eh bien ! » ou « n'est-ce pas? » assurent du fait même leur valeur coordinatrice.

Les préoccupations concernant les communications importantes peuvent être évidentes. Mais en réalité, le silence des autres peut être perçu comme une cause d'anxiété. Le lecteur peut avancer qu'il y a déjà une douleur dans le discours injonctif. Car si le personnage ressent le besoin d'attirer l'attention du destinataire, c'est parce qu'il est fragile, sur le point de disparaître, et que le personnage souffre de cette disparition. Dans la conversation entre Emma et Rodolphe, nous trouvons des exemples de cet effort pour s'encourager mutuellement à ne pas abandonner le dialogue :

(Emma) « – *M'aimes-tu ?*

(Rodolphe) – *Mais oui, je t'aime ! répondait-il.*

– *Beaucoup ?*

– *Certainement !*

– *Tu n'en as pas aimé d'autres, hein ?* » (Flaubert, 2001, p. 466).

Le « hein ? » final est un bon rappel de la fragilité du dialogue. Celui-ci est toujours au bord de l'échec, et une concentration permanente de personnages qui comprennent et rejettent le silence de l'autre. Sans l'attention du destinataire, tout échange est une communication nulle. L'expéditeur sent que, sans l'intérêt de l'autre, ses paroles sont vaines et la conversation se meurt.

Cependant, parfois, les personnages n'ont pas l'intention de poursuivre la conversation, voire de l'interrompre brusquement. L'étude de la fonction phatique du langage comprend l'analyse des signaux qui servent non pas à établir et à prolonger le dialogue, mais à l'interrompre. Dans l'exemple précédent, Rodolphe, ennuyé par les questions d'Emma tâche de la faire taire par un « Mais oui, je t'aime! » Le « mais oui » n'a pas de valeur adversative, il est plutôt une expression passe-partout qui tranche toute discussion.

Encore une fois, pour empêcher Charles de continuer à parler, Homais utilise ces racailles familières. Il interrompt Charles avec « Allons donc ! » avant qu'il ne commence sa tirade². Cette expression est utilisée pour mettre fin à la discussion :

« - *Ce pauvre Léon ! disait Charles, comment va-t-il vivre à Paris ! ... S'y accoutumera-t-il ? Madame Bovary soupira.*

- *Allons donc ! dit le pharmacien en claquant de la langue [...]* »
(Flaubert, 2001, p. 324).

Bref, à travers l'étude de la fonction phatique du langage, nous prenons conscience de la difficulté et de l'obscurité de la communication. Cela peut être rompu avec un simple mot sec qui nécessite une tension et un effort constants pour perdurer.

I. 2- La question rhétorique

L'interrogation rhétorique est un autre signal utilisé pour établir ou prolonger la communication. Elle appartient à notre étude du dialogue et de la communication. Ce que nous avons choisi

² - Dans le dictionnaire Littré (1990), tirade signifie « un ouvrage en prose ou en poésie, qui est le développement d'une même idée ». En revanche, la tirade est « le développement de clichés qui n'ont pas de rapport clair avec le sujet » (Littré, 1990). Dans *Madame Bovary*, la tirade est le trop-plein du langage : ce trop-plein est futile, n'a pas de sens réel, et oublie sa fonction première : assurer la communication.

d'appeler une question rhétorique est un ensemble de phrases interrogatives qui font partie de la stratégie discursive d'un personnage pour attirer l'attention de l'autre dans un échange conversationnel. La question rhétorique permet de voir quelle part les personnages accordent à la communication entre les êtres. La différence entre les phrases interrogatives et les questions rhétoriques est que le but de la première est d'atteindre l'objectif de la réponse promise de l'autre partie, tandis que la seconde est d'essayer d'attirer l'attention de l'autre, plutôt que de mener une véritable communication.

L'interrogation rhétorique est soit une ruse narcissique égoïste, soit un appel d'un être déjà condamné à la solitude. Le personnage pose une question, mais il n'y a pas de communication car la question ne s'adresse à personne et n'attend pas de réponse. Dans le récit, le processus de questionnement rhétorique se répète. D'abord, c'est juste un convertisseur de dialogue, sémantiquement inutile, mais toujours capable de produire une communication verbale. Nous avons trouvé un exemple au chapitre six de la deuxième partie :

(Homais) « – *Eh bien ! dit-il en s'asseyant, nous avons donc tantôt embarqué notre jeune homme ?*

– *Il paraît, répondit le médecin* » (Flaubert, 2001, p. 324).

La question, ici, ne dit rien et ne demande rien. Ceci est juste une invitation au dialogue. Ce genre de question n'est pas vraiment un style raffiné, mais un tic de langage. C'est une manière simple et superficielle d'entamer une conversation dénuée de sens.

Au chapitre sept de la deuxième partie, Homais joue de la question oratoire dans une réplique qu'il adresse à Justin :

« - *Qui t'a prié de venir ? Tu importunes toujours Monsieur et Madame ! Les mercredis d'ailleurs ta présence m'est plus indispensable. [...] J'ai tout quitté à cause de l'intérêt que je te porte. Allons va-t'en ! Cours !* » (Flaubert, 2001, p. 338).

La question « Qui t'a prié de venir ? », en dépit de la forme interrogative, ne réclame aucune réponse. Elle est en réalité une imposture. Elle feint de reconnaître l'existence de l'autre, alors qu'elle ne cherche en rien à converser. Nous pourrions même dire que le questionnement rhétorique est une façon de renier l'autre. C'est pour mieux l'empêcher de répondre que l'autre personne s'adresse à lui. La parole est à sens unique, sophiste et narcissique. Homais ne parle qu'à lui-même, écrasant l'interlocuteur sous des phrases étonnamment dures, mais dénuées de sens. Il s'agit d'une fausse invitation à la conversation, et ne cherche que l'étalement de soi. C'est une affirmation de la solitude et de l'égoïsme.

L'interrogation stylistique, outre ce qui peut parfois être une ruse de sophisme, peut aussi être un appel désespéré à la communication. Au chapitre douze de la deuxième partie du roman, Emma multiplie les questions rhétoriques dans une sorte de vertige. Appuyée sur son épaule, elle murmura :

« - *Hein ? quand nous serons dans la malle-poste !... Y songes-tu ? Est-ce possible ? Il me semble qu'au moment où je sentirai la voiture s'élancer, ce sera comme si nous montions en ballon [...]. Sais-tu que je compte les jours ? ... Et toi ?* » (Flaubert, 2001, p. 472).

La juxtaposition des questions témoigne des efforts d'Emma pour communiquer avec Rodolphe. Cependant, ces questions sans réponse sont un signe de solitude et d'incapacité à communiquer. Emma n'entendait pas les réponses à ses questions car elle était

empêtrée dans son propre monde, illusoire et faux. Elle n'est pas capable d'ailleurs de les adresser vraiment à l'autre. Le dialogue n'existe pas, la communication est un appât, la fausse sollicitation est un problème.

I. 3 - L'apostrophe

C'est une figure de rhétorique par laquelle l'orateur défie soudainement les autres. Elle s'inscrit, en troisième lieu, dans la fonction phatique du langage. Elle permet une fois de plus de cautionner le thème de la difficulté de communiquer. En fait, l'apostrophe elle-même est une amorce de conversation ouverte. Ce que le personnage recherche, c'est l'attention et l'écoute du destinataire. Ainsi, lorsque les personnages veulent se parler, ils commencent souvent par s'interpeller.

L'utilisation des apostrophes dans les discours politiques est efficace et attire l'attention de l'auditoire. Plus le discours est dénué de sens, plus il y a d'apostrophes, pour ne pas perdre complètement l'oreille de plus en plus inattentive. Le discours politique de M. le conseiller est significatif. Dans le chapitre huit de la deuxième partie du roman, avec l'épisode des Comices, le conseiller Lieuvain développe, dans une longue tirade, clichés et lieux communs³. Le discours du député est clairsemé de « messieurs » :

³- Un cliché est un dispositif rhétorique. Le terme « cliché » est défini dans la littérature comme une idée ou un moyen d'expression tout fait. Les clichés littéraires proviennent souvent de nombreuses métaphores, d'associations de mots inattendues et de comparaisons. L'utilisation de clichés dans les textes littéraires est souvent synonyme de manque d'originalité, de créativité ou de médiocrité. Comme le cliché, le lieu commun est une métaphore définie par un contenu sémantique, mais le concept est différent. Dans le langage courant, « lieu commun » est un mépris qui disqualifie la parole en prétendant qu'elle n'est constituée que d'idées reçues et manque d'originalité de pensée, notamment d'invention rhétorique.

« *Messieurs,*

« *Qu'il me soit permis d'abord [...] qu'il me soit permis, dis-je, de rendre justice à l'administration supérieure, au gouvernement, au monarque, **messieurs**, à notre souverain, ce roi bien-aimé [...] et qui dirige à la fois d'une main si ferme et si sage le char de l'État parmi les périls incessants d'une mer orageuse [...]* ». « *Le temps n'est plus, **messieurs**, où la discorde civile ensanglantait nos places publiques [...]* ». « *Mais **messieurs**, poursuit le conseiller [...]* ». « *Et qu'aurais-je à faire, **messieurs**, de vous démontrer ici l'utilité de l'agriculture ? Qui donc pourvoit à nos besoins ? qui donc fournit à notre subsistance ? [...] L'agriculteur, **messieurs**, qui, ensemençant d'une main laborieuse les sillons féconds des campagnes, fait naître le blé [...]* » (Flaubert, 2001, pp. 366-367).

En s'adressant à son auditoire, en l'interpellant, Lieuvain prétend qu'il a vraiment quelque chose à dire à quelqu'un en particulier. De plus, la rhétorique du député était truffée d'apostrophes: « messieurs ». Le discours du conseiller de préfecture est vide et sonne creux. En réalité, son discours est figé et artificiel. Ces apostrophes n'établissent pas de communication car elles sont simplement greffées et superposées à un morceau de rhétorique. Le discours ne s'adresse à personne. Il est une simple tentative de bons mots et d'images saisissantes chez un médiocre orateur. L'apostrophe n'est qu'un prétexte pour s'étaler en phrases verbeuses et superficielles.

L'utilisation exagérée de la symétrie syntaxique et rythmique, la répétition du rythme ternaire crée une sensation euphorique de balancement rythmique. De plus, les clichés donnent une impression grotesque, faisant osciller le discours entre sérieux et absurde. C'est le cas de la métaphore du « char de l'état », qui symbolise la dignité des fonctions royales, mais l'incohérence est

ridicule. Les interrogations du conseiller sont purement rhétoriques et systématiques. Leur répétition et leur juxtaposition les rendent risibles. Les discours et les arguments deviennent moins crédibles à mesure que l'accumulation des interrogations détruit la symétrie syntaxique. Il fait écho « Qui donc... qui donc » et insiste sur la lourdeur odieuse des « qui » et des « que ». La fonction creuse et banale de la rhétorique de Lieuvain affaiblit et mine l'argument. La parole publique s'offre comme vaine, artificielle et vide. En ne visant que l'hypnose, la parole discrédite la communication.

Un soir d'avril, Emma, la protagoniste du résumé de *Madame Bovary*, se rend à l'église pour solliciter l'appui du révérend M. Bournisien, et lui confie ses frustrations. Cependant, la conversation entre eux n'était rien d'autre qu'une série de malentendus. Le prêtre ne comprenait pas la situation d'Emma, rendant la jeune femme toujours malheureuse. Ainsi, dans le chapitre six de la deuxième partie du roman, « Monsieur le curé » ne cesse d'ajouter des apostrophes à sa réponse à Emma. Pourtant ce pasteur reste un modèle de communication zéro. Emma lui parle tandis qu'il répond toujours à côté. Il est incapable de saisir les allusions de la jeune femme avide d'épancher son malaise et son chagrin :

« [...] Il faut rentrer chez vous, *madame Bovary*, boire un peu de thé ; ça vous fortifiera [...] »
- Alors, *madame Bovary*, dit-il enfin, faites excuse mais le devoir avant tout vous savez [...] » (Flaubert, 2001, p. 317).

Dans la dernière apostrophe, le curé prend congé, coupant net la conversation. L'apostrophe dans toute cette discussion est juste illusoire. En un mot, les apostrophes ne font rien pour établir ou

maintenir une conversation. Nous voyons à quel point l'étude de la fonction pratique du langage permet d'identifier les imperfections et les insuffisances du discours des personnages.

Enfin, l'apostrophe représente une blague sociale. Elle entre dans les hypocrisies et les mondanités d'une classe bourgeoise. Elle est, en fait, un tic de langage médiocre et bourgeois qui appartient aux habitudes et coutumes d'interpeller son interlocuteur, par une apostrophe ostentatoire. Dans le premier chapitre de la deuxième partie du roman, nous assistons à un dialogue entre Homais, Madame Lefrançois, Monsieur le curé, rempli d'apostrophes :

(Homais) « - *Puisque celui-là ne tient plus, madame Lefrançois* [...]

(Mme Lefrançois) - [...] *Allez ! Allez ! monsieur Homais* [...].

(Mme Lefrançois) « - *Qu'y a-t-il pour votre service monsieur le curé ?* [...]

(Mme Lefrançois) - *Taisez-vous, monsieur Homais !* » (Flaubert, 2001, pp. 218-219)

Les apostrophes sont inutiles et ne favorisent pas une meilleure transmission du message. Il s'agit d'une technique simple qui met en évidence les failles du discours du personnage dans l'acte de communication.

I. 4 - Les formules de politesse

Ces formules jouent un rôle similaire, semblant établir et prolonger la communication. Elles permettent d'amorcer une conversation en facilitant les échanges. Malgré cette fonction de transition et d'initiation au dialogue, les expressions polies - formules simples, questions ou conversations entières - révèlent chez Flaubert le vide et la vanité de la parole. S'il est utile d'étudier les signaux qui entrent dans la fonction phatique du langage, c'est pour mieux voir le vide

du langage poli qui démontre d'abord la superficialité des relations qu'entretiennent les personnages.

Dans *Madame Bovary*, cette forme de discours revient sans cesse. Les formules de politesse font bien les amitiés et les tendresses superficielles dans des échanges où seuls comptaient la tournure et le ton. La conversation entre Emma et Léon, le soir de l'arrivée de « l'Hirondelle » reste encore trop générale, bien que polie. Emma commence par une question sur « les environs » et Léon continue avec « des paysages de montagnes » et la mention anecdotique d'un « cousin qui est parti en voyage l'année dernière ». Enfin, la conversation polie tourne généralement sur la musique et la littérature. Trop de banalités, de questions et réponses périmées :

« - Vous faites de la musique ? demanda-t-elle.

- Non, mais je l'aime beaucoup, répondit-il.

– Ah ! ne l'écoutez pas, madame Bovary, interrompit Homais en se penchant sur son assiette, c'est modestie pure [...] » (Flaubert, 2001, p. 320).

Les questions d'Emma sont pure politesse et n'attendent pas de réponse. Elles permettent simplement de mettre à l'aise les invités. Elles sont comme les transitions nécessaires entre les silences particuliers et la conversation partagée. Les mots polis sont des phrases vides qui ne sont ni sémantiquement fortes ni importantes, mais ils jouent un rôle dans la communication entre les personnages. La conversation polie du pharmacien disant « *si Madame veut me faire l'honneur* » (Flaubert, 2001, p. 345), à tous les événements mondains de l'univers de *Madame Bovary*, était plutôt pauvre en communication.

Les mots mondains sont futiles et créent une communication illusoire. Ils fonctionnent toujours parce qu'ils aident à maintenir de

bonnes relations entre les personnages. Ces expressions sont aussi superficielles et artificielles, car elles ne sont pas produites par la pensée spontanée et les sentiments sincères, mais par les rituels et les règles qui régissent le comportement et le langage. Cela renforce notre certitude qu'il n'y a pas de véritable communication entre les personnages. Dans la verbosité et le banal, il ne reste que la solitude.

II - La fonction conative du langage

Cette fonction se tourne vers le destinataire et agit sur lui. Elle s'exprime à travers des phrases affirmatives et impératives, des phrases vocatives et même des phrases déclaratives. À travers ces différents outils et signaux, le langage a une fonction pratique voire pragmatique. Il fait en sorte que la communication soit une pression sur le destinataire. Par conséquent, la communication n'est pas tant le résultat d'une communication verbale que la manifestation des efforts de l'expéditeur pour agir sur son destinataire. Cet aspect de la communication permet d'établir une relation entre parole et solitude. En effet, entendre la parole comme moyen de pression sur les autres ne crée pas une communauté humaine, et n'empêche pas la solitude.

II. 1- L'impératif

Les impératifs sont des modèles syntaxiques qui expriment des commandes (conseils et avis) et des défenses. Cette forme est une affirmation inconditionnelle, ni contestée ni opposée. En fait, les absolus de la conversation sont terminés. Décisif, précis et pointu, l'impératif entend agir sur l'autre sans l'inviter au dialogue. C'est la forme de langage la moins conversationnelle car elle nécessite une autorité pour monopoliser la parole. Il tient son interlocuteur dans le silence.

Habituellement, quand Emma parle à Charles, elle utilise des formes impératives pour se débarrasser de lui. Dans ce cas, le but de l'ordre était pour Charles de partir ou de garder le silence, pas une conversation. Au chapitre huit de la première partie, nous avons : « - *Laisse-moi ! dit-elle, tu me chiffonnes* » (Flaubert, 2001, p. 191). Puis au chapitre six de la deuxième partie, nous retrouvons à nouveau : « - *Eh ! laisse-moi donc ! fit-elle en le repoussant du coude [...]* » (Flaubert, 2001, p. 368). Encore une fois, au chapitre onze nous rencontrons : « - *Assieds-toi ! dit-elle, tu m'agaces* » (Flaubert, 2001, p. 452). Ou « - *Laisse-moi ! fit-elle, toute rouge de colère* » (Flaubert, 2001, p. 454). Et aussi : « - *Assez ! s'écriait-elle d'un air terrible* » (Flaubert, 2001, p. 454).

Toutes ces répliques ne visent pas l'échange. Le locuteur, en l'occurrence Emma, ne désire pas parler ni faire parler, mais s'imposer à Charles et lui imposer le silence. Il y a une dialectique du dialogue, qui se termine impérativement, coupant toute discussion en cours. Dans cette situation impérative, la communication s'annule : les gestes, l'obéissance ou la désobéissance l'emportent sur les paroles. Le comportement prime sur le langage.

Charles Bovary, le personnage le moins intellectuel et le plus pragmatique, même s'il n'est pas autoritaire, utilise cette forme de langage la plus utile et la moins verbeuse. Par exemple, au chapitre onze de la deuxième partie, il dit à Emma : « - *Calme-toi ! reprends-toi ! [...] Viens !* » (Flaubert, 1990, p. 454). Charles emploie l'impératif dans la pratique et la logique médicale. En tant que responsable de la santé, il a l'habitude de prescrire. Dans le chapitre sept de la première partie, nous pouvons voir Charles dire souvent « *les ordonnances qu'il avait écrites* » (Flaubert, 2001, p.

142) quand il revenait du travail. Charles est donc familier de cette parole utilitaire : « - *Assieds-toi donc sur ce banc* » (Flaubert, 2001, p. 367). De plus, il est une personne spontanée, naïve et calme. Il est incapable de dire de beaux mensonges, de belles phrases, de longues et lyriques déclarations d'amour. La parole est chez lui essentielle, et réduite à sa plus simple expression. Elle n'est pas belle mais utile, d'où l'impératif qui agit immédiatement et refuse le calcul de l'artifice.

Enfin, pour montrer que le mode impératif est efficace pour faire pression sur l'interlocuteur sans établir de communication avec lui, rappelons qu'il s'agit du mode utilisé dans les échanges entre maîtres et serviteurs. Au chapitre huit, quand Emma s'adresse à Nastasi, elle emploie l'impératif : « - *Partez ! dit Emma. C'est se moquer, je vous chasse* » (Flaubert, 2001, p. 212). Avec la nourrice « Mère Rolet » Emma garde son ton impératif : « - *Achevez plus vite* » et « - *Mais dépêchez-vous, mère Rolet !* » (Flaubert, 2001, p. 258).

Les exemples abondent garantissent la supériorité de ceux qui emploient des phrases impératives. Dans la communication entre maître et serviteur, il y a un ton haut, une sorte de patente, dans l'usage impératif. Comment peut-il y avoir communication et communauté humaine si l'orgueil et la supériorité dominent toutes les conversations ? L'étude de l'impératif nous amène à conclure que ce mode démontre que les personnages ne s'intéressent pas les uns aux autres, sinon pour se manipuler et se dominer.

II. 2- Le vocatif

Le vocatif illustre parfaitement la fonction conative, se dirigeant vers le destinataire pour agir contre lui. Certes, nous avons déjà inclus

l'apostrophe dans les signaux utilisés pour établir ou étendre la communication. Mais il est également possible d'entendre le vocatif comme un moyen de faire pression sur le destinataire. En effet, à cause du vocatif, le destinataire est ému : il écoute ou s'approche du locuteur. Autrement dit, le vocatif est une formule qui agit sur les autres, qu'il s'agisse d'une apostrophe ou d'une exclamation.

Dans le premier chapitre de la deuxième partie de *Madame Bovary*, l'hôtesse, Madame Lefrançois hurle le nom de sa servante: « - *Artémise ! criait la maîtresse d'auberge, casse de la bourrée, emplis les carafes, apporte de l'eau-de-vie, dépêche-toi !* » (Flaubert, 2001, p. 227). Cela suffit pour que la servante s'habille et obéisse. Homais aussi, apostrophe Justin au dixième chapitre de la deuxième partie pour se soumettre : « - *Justin, cria l'apothicaire, apporte-nous l'acide sulfurique* » (Flaubert, 2001, p. 398). Lorsque Charles au chapitre sept de la deuxième partie ordonne « *ma femme ! ma femme !* », c'est « *d'un bond* » qu'« *elle descendit l'escalier* » (Flaubert, 2001, p. 338).

Comme nous pouvons le voir clairement, le vocatif est une forme de langage grammaticale pratique et impressionnante. Il exerce une pression sur le destinataire. Le vocatif provoque l'instantanéité de la réaction du destinataire. Son impression du discours a été immédiate. La communication dans le monde de Flaubert peut être simplement une communication sans réponse. Dans le ton autoritaire, la parole est à sens unique, interdisant le dialogue, mais permettant l'interaction entre les personnages. Bref, le vocatif qui peut agir sur autrui n'exerce qu'une pression efficace et productive sur le destinataire. Par conséquent, la parole envisagée sous cet angle ne soutiendrait que l'égoïsme et les intérêts particuliers. Elle

n'apporte aucun remède à la solitude singulière. C'est juste l'aboutissement d'une sagesse humaine pratique, pragmatique et intéressante.

L'étude de la fonction conative du langage à partir des formes impératives et vocatives souligne le mystère du langage. La parole est une langue qui peut dire le monde, mais elle ne peut pas non plus nourrir la communication entre les personnes. Elle ne favorise pas non plus la fraternité humaine, car elle a toujours été associée à un monde de profit, d'efficacité et de manipulation.

II. 3- Le discours oratoire

Même si la fonction conative du langage « trouve son expression grammaticale la plus pure dans le mode vocatif et impératif » (Jakobson, 1963, p. 214), il nous semble que les énoncés oratoires peuvent entrer dans cette fonction linguistique destinée à agir sur le destinataire. En fait, le discours est une manœuvre discursive conçue pour attirer et asservir en faisant entendre aux destinataires ce qu'ils désirent. En caressant leurs désirs, les discours monopolisent leur auditoire. Et les discours se développent comme des discours pervers et séducteurs. Leurs but n'est pas la communication, mais la séduction à des fins de manipulation.

Dans le huitième chapitre de la deuxième partie du roman, la scène des Comices agricoles se superposent deux discours articulés et habiles, celui de Lieuvain et celui de Rodolphe. L'un et l'autre, malgré leurs défauts - l'équilibre rhétorique est un peu mou, les clichés s'accumulent, et les comparaisons qui émergent du sublime s'emportent dans la lecture comique - sont valables. S'ils s'annulent en tant que langage à cause des défauts techniques, ils peuvent

servir de discours charmant, fallacieux et malveillant. Dans ce contexte, le mot est rusé, contrairement à l'impératif ou au vocatif. Il se présente sous sa forme la plus naïve : de simples phrases affirmatives ou même des interrogatives :

« - Ainsi, nous, disait-il, pourquoi nous sommes-nous connus ? Quel hasard l'a voulu ? C'est qu'à travers l'éloignement, sans doute, comme deux fleuves qui coulent pour se rejoindre, nos pentes particulières nous avaient poussés l'un vers l'autre » (Flaubert, 2001, p. 367).

Dans cet extrait du discours de Rodolphe, le lecteur devine que de simples phrases assertives ou interrogatives sont perfides et égoïstes. Le mode interrogatif permet de séduire, mais de manière douce et discrète. Rodolphe exprime habilement son amour avec des ellipses et des allusions⁴, mais ne se compromet jamais. Tout en respectant une certaine élégance, Rodolphe ne parlerait pas de manières qui pourraient effrayer Emma. La rencontre amoureuse entre Rodolphe et Emma « comme deux fleuves qui coulent pour se rejoindre » n'est pas une réalité, mais une manifestation du préjugé causé par l'environnement bourgeois. Dans ce cas, le discours ne vise pas l'échange ou la communication, mais subversivement, la séduction. Rodolphe se moque d'Emma, mais il met en œuvre tous les moyens possibles pour influencer et séduire sa victime :

« Et, en achevant ces mots, Rodolphe ajouta la pantomime à sa phrase. Il se passa la main sur le visage, tel qu'un homme pris d'étourdissement ; puis il la laisse retomber sur celle d'Emma. Elle retira la sienne » (Flaubert, 2001, p. 368).

⁴- L'ellipse est une figure de style où nous omettons délibérément des mots dans une phrase. Cependant, les significations sont toujours accessibles puisque tous les mots ayant des significations sont conservés. Seuls les mots dont le sens est sous-entendu malgré leur absence peuvent être supprimés. L'allusion est un dispositif rhétorique par lequel certains mots ou phrases évoquent l'idée d'une personne ou d'un fait non explicitement mentionné.

Le discours oratoire se fait lyrique mais s'organise, pour parvenir à ses fins, en réseaux lexicaux, métaphoriques et phoniques. Au lieu d'affirmer sa propre supériorité, il subvertit la parole, qui n'est plus une fin en soi, mais un moyen : l'amour est un jeu ou une chasse. Parler est une façon de gagner ce jeu. Néanmoins, d'un point de vue purement utilitaire, la finalité de la parole n'est pas la communication, mais les intérêts concrets et matériels.

Le développement oratoire est efficace, mais se contrecarre en tant que langage. C'est une parole séduisante mais imparfaite, égoïste et intransitive. Emma Bovary est incapable de tenir des discours intelligents et sournois. Elle est trop obsédée par ses rêves et ses propres envies pour savoir être productive et utiliser un langage concret et pratique.

III - La fonction émotive

La fonction émotive ou expressive, centrée sur le sujet parlant (appelé en termes de communication le locuteur) « vise à exprimer directement l'attitude du sujet vis-à-vis de ce dont il parle » (Jakobson, 1963, p. 218). Cette fonction peut être étudiée à partir de la parole-commentaire du narrateur extradiégétique⁵. Les commentaires et les verbes déclaratifs qui activent ou désactivent le discours du personnage, clarifient et montrent l'attitude de l'expéditeur par rapport à ce dont il parle. Elle peut également être examinée à partir des mots des personnages eux-mêmes.

L'étude des interjections, des variations de ton et des exclamations en relation avec les formes à la première personne du singulier et

⁵- Le narrateur extradiégétique : cela signifie que la voix du narrateur qui raconte l'histoire est en dehors de l'histoire racontée.

au présent est pertinente. Le lecteur comprend vite que ce langage lyrique cache le vide et l'hypocrisie et ne révèle pas l'authenticité du sujet. Dans le microcosme des personnages de Flaubert, l'absence d'expression de l'attitude du sujet suppose une relation étroite entre l'émotion et le langage. Il est difficile d'exprimer l'émotion et la méchanceté en raison de l'utilisation parfois trompeuse de ces marques elles-mêmes.

III. 1- Les interjections « Ah ! » et « Oh ! »

Les interjections témoignent d'une sorte d'exaltation. Elles montrent la spontanéité et la puissance du sentiment. Elles utilisent un langage de l'émotion, pour exprimer l'inexprimable. L'interjection manifeste l'attitude du sujet parlant à l'égard de ce dont il parle. Chez Flaubert, elle peut être vue comme l'imperfection d'une parole forcée d'être forte et inarticulée au nom de l'intimité et de l'authenticité. En d'autres termes, les expressions d'émotion sont de simples interjections non verbales. Lorsque les émotions sont fortes, les mots sont réduits à leurs plus simples expressions. Une étrange relation s'établit entre le ressenti et le dit. La parole semble être davantage associée à l'indifférence et à l'aliénation, favorisée par la raison plutôt qu'aux sentiments et aux émotions. Elle n'est possible que dans la lucidité et l'impassibilité.

Dans *Madame Bovary*, les interjections « Oh ! » et « Ah ! » sont souvent des réponses ouvertes : qu'il s'agisse de sentiments d'amour, de regret, de surprise ou d'ironie. Ces expressions sont la première voix de l'âme et la première parole. Cela se traduit par un simple cri sémantiquement invalide. Les mots et les phrases n'existent que lorsque l'émotion explose en hurlements. Lors d'une conversation entre Emma et Rodolphe dans le deuxième chapitre

de la seconde partie, le « Oh ! » et le « Ah ! » débordent comme si l'émotion à chaque instant n'existaient que dans un langage discordant et des absurdités lexicales :

« *Elle se tourna vers lui avec un sanglot.*

- **Oh !** *vous êtes bon ! dit-elle [...]* » (Flaubert, 2001, p. 384).

« - **Ah !** *vous voyez bien, répliqua-t-il d'une voix mélancolique [...]* » (Flaubert, 2001, p. 386).

Par conséquent, les interjections sont plus révélatrices des déficiences de la parole et de la communication du personnage que de la performance d'attitude du sujet parlant. De plus, ces interjections finissent par être trompeuses et mensongères car elles sont figées. Réduites à des figures de style, les interjections sont faciles à manier. Il est facile de les utiliser de manière subversive. Il suffit de mettre « Ah ! » ou « Oh ! » au début de sa phrase, en faisant semblant d'être excité et débordant. Ainsi, Rodolphe, au huitième chapitre lors des Comices agricoles, pour séduire Emma et la convaincre de son amour, multiplie les interjections :

« - **Ah !** *encore, dit Rodolphe [...]*

- **Ah !** *c'est qu'il y en a deux, répliqua-t-il [...]*

- **Oh !** *non, n'est-ce pas, je serai quelque chose dans votre pensée, dans votre vie ? [...]* » (Flaubert, 2001, p. 365).

Le vil séducteur, Rodolphe imite et singe les mots romantiques de l'amour. Au jeu du « Ah ! » et du « Oh ! », il caricature l'émotion sans ressentir la moindre parcelle de ce qu'il revendique. Il était simplement motivé par un désir d'insensibilité pure et d'allure égoïste. La communication est alors faussée et la réputation discréditée. Emma a été trompée et s'est laissée tromper par ces poèmes lyriques clichés. Hélas, cette chaleur de la langue n'est que

prétention et tromperie. L'étude de la fonction expressive peut révéler l'insuffisance de la parole du personnage et peut même révéler l'imperfection de la communication. Le lecteur se rend compte que les personnages utilisent les mêmes mots et les mêmes interjections pour exprimer des sentiments complètement différents.

Bref, la parole est trop pauvre pour bien exprimer l'attitude du locuteur, ses désirs et ses pensées. Si le discours est défectueux, l'attitude le sera aussi. Les échanges verbaux sincères et spontanés sont limités. Les sentiments intérieurs ne peuvent être exprimés qu'en criant, en hurlant, peu importe que le sentiment soit le même. Les interjections, signaux de l'attitude du sujet parlant peuvent être à double tranchant, exprimant tantôt une véritable attitude, tantôt une véritable hypocrisie. Pourtant, la communication s'est toujours avérée difficile, et la solitude des personnages a été difficile à résoudre.

III. 2- Les variations de ton

Le changement de ton fait partie de la fonction expressive du langage. Il permet de saisir l'attitude du sujet lorsqu'il parle. Cependant, même ces changements de ton peuvent entraîner une fragilité de la communication. Ils montrent à nouveau que les émotions sont plus difficiles à exprimer avec des mots que le bruit et le son. Ce qui compte, c'est la qualité du son en termes de hauteur, de timbre et d'intensité.

Dans l'écriture, ce sont les commentaires du narrateur, la mise en scène, qui expliquent les paroles des personnages, qui montrent leurs attitudes. Par conséquent, les mots seuls ne suffisent pas. D'autres moyens sont nécessaires pour activer et améliorer la communication:

surtout le ton. Nous pensons que dans le monde de Flaubert, la communication est plus difficile que naturelle :

« *Ensuite il se rapprocha d'elle, et, d'une voix douce :*
- *Ce n'est pas amusant, je le sais ; personne, après tout, n'en est mort [...]* » (Flaubert, 2001, p. 471).

Les variations de ton peuvent également être observées dans la forme même de la parole des personnages. Le style (par exemple, passer de phrases simples et concises à de larges périodes lyriques) est utilisé pour exprimer l'intensité des sentiments du sujet lorsqu'il parle. Cependant, étant donné que ces changements de hauteur appartiennent au code et font partie du mécanisme du langage, la communication n'est pas garantie. Ils peuvent être utilisés de manière entièrement artificielle comme moyens techniques. Comment pouvons-nous faire confiance à de tels changements de tons expressifs quand nous savons qu'ils peuvent être mal utilisés? Les variations de ton peuvent affecter négativement la conversation et aggraver la communication en sapant ses fondements.

Quand Rodolphe séduit Emma dans le huitième chapitre de la deuxième partie de *Madame Bovary*, nous le voyons manifester un plaisir à parler et à discourir. Parlant de bonheur, il est d'abord fasciné par ses propres mots. Il s'amuse narcissiquement avec l'effet de la répétition et de la persistance. Afin de séduire Emma et d'attirer son attention, il utilise un ton différent. Ainsi, comme le montre l'extrait ci-dessous, Rodolphe a imité le mouvement de l'âme romantique et extatique :

«- *Triste distraction, car on n'y trouve pas le bonheur.*
- *Mais le trouve-t-on jamais ? demanda-t-elle.*

- *Oui, il se rencontre un jour, répondit-il. [...]*
- *Il se rencontre un jour, répéta Rodolphe, un jour, tout à coup, et quand on en désespérait. [...] Enfin, il est là, ce trésor que l'on a tant cherché, là, devant vous ; il brille, il étincelle. Cependant [...] on en reste ébloui, comme si l'on sortait des ténèbres à la lumière »* (Flaubert, 2001, p. 368).

Dans le passage ci-dessus, les phrases fades et courtes sont associées à des phrases riches pleines de métaphores et de comparaisons. Rodolphe se soucie peu de communiquer, mais il attache une grande importance à la forme de sa phrase. Pour lui, l'effet de répétition semble bien fonctionner. Alors il a répété trois fois le syntagme « un jour ». Pour lui, la passion a toujours la même forme et le même langage. Les paroles de Rodolphe ne se réfèrent pas à la réalité et ne se tournent pas vraiment vers le destinataire.

Les effets de répétition et d'insistance font du langage un jeu et non un moyen de communication. L'important n'est pas d'informer l'autre ou de communiquer, mais de travailler son expression. En bon comédien et vil séducteur, Rodolphe se plaît à jouer des mots qu'il sait efficaces. Il aborde le langage en technicien. Il jouit par avance dans le langage, profitant du pouvoir de séduction et de manipulation de la parole. Le plaisir pour lui commence dans le discours de l'idylle plutôt que dans l'idylle elle-même. Il savait que la position de l'expression « tout à coup » dans l'apposition avait un impact énorme, et que l'effet d'insistance sonne bien. L'imagerie utilisée par Rodolphe, sa capacité à plagier le discours romantique (« l'amour est un trésor éblouissant », comme « un homme venant des ténèbres à la lumière ») indiquent avant tout son amour des mots. Les destinataires du sujet parlant ne sont que des prétextes à des effets stylistiques. A travers ce changement de ton, Rodolphe

savait l'impact qu'il aurait sur Emma.

La parole, quand sa forme est soignée, souffre d'un sens vide. Les effets de répétition et d'insistance, comme le retour d'expressions imagées sont la composition de mots vides et illusoire. Ce ne sont que de pâles reflets, des caricatures bruyantes d'un langage dont la signification s'épuise à force de n'être pas exprimée. Par effet de répétition, d'insistance et d'expressions imagées, nous constatons que ce langage ne guérit pas les solitudes en établissant un échange verbal. Il ne permet donc ni communauté humaine, ni communication.

La fonction expressive est intrinsèquement indépendante de la communication. Les variations de ton peuvent faciliter un échange, comme elles peuvent le pervertir. La capacité d'exprimer plutôt que de servir la communication peut compenser des lacunes dans la langue ou le vocabulaire. Les variations de ton, les interjections discréditent essentiellement la communication car elles ne sont que parodie et moquerie du dialogue. Elles ont la musique et la forme pour vraiment communiquer, mais eux-mêmes manquent de substance, de sens et d'information.

III. 3- Exclamations liées à la première personne du singulier et aux formes du présent

Les phrases exclamatives liées à la forme de la première personne et au présent font partie de la fonction expressive de la langue. Elles représentent l'insensibilité de l'exclamation plutôt que le moment d'un échange. Les exclamations à la première personne au singulier et au présent sont destinées à exprimer une émotion ou un sentiment. Cette expression lyrique est indépendante et libre,

transcendant la communication : l'expression de l'exclamation est liée à l'émotion elle-même.

Pour le sujet parlant, il est important de parler pour soi, mais de manière presque spontanée et sans provocation. Pour lui, il ne s'agit pas d'agir contre ses destinataires. Son discours n'est pas motivé par un réel désir d'agir par la parole. Ça ne tourne pas vraiment vers le destinataire, c'est narcissique. Elle aime exprimer verbalement et lyriquement l'intensité et la qualité de ses sentiments. À la fin du troisième chapitre de la deuxième partie, Léon, personnage lamartinien, quitte Emma et se livre à lui-même pour un monologue lyrique. Au discours direct, nous trouvons :

« - *Comme je m'ennuie ! se disait-il, comme je m'ennuie !* » (Flaubert, 2001, p. 262).

Le point d'exclamation à la première personne du singulier et au présent, soutenu par l'adverbe d'emphase « comme », est purement réflexif. Et ce, d'autant plus que le verbe « se disait-il » est une forme réfléchie. Ainsi, la fonction expressive ne nourrit pas la communication, mais reste une affirmation du « je ». La parole n'est pas utilitaire mais lyrique et presque poétique. C'est le son d'une émotion immatérielle, une « *plénitude de l'âme* » (Flaubert, 2001, p. 468). Emma au chapitre douze de la deuxième partie s'écrie :

« - *Oh ! c'est que je t'aime !* reprenait-elle [...] *Je me demande : Où est-il ? Peut-être il parle à d'autres femmes ? Elles lui sourient, il s'approche... Oh ! non, n'est-ce pas, aucune ne te plaît ? Il y en a de plus belles ; mais, moi, je sais mieux aimer !* » (Flaubert, 2001, p. 466).

La répétition des pronoms à la première personne « je » et « moi » est principalement destinée à un effet stylistique et oratoire. L'effet d'emphase et de persistance provoqué par le présent, « c'est que »,

rend la parole trop expressive et pas seulement une simple forme de communication. Bref, la communication et le dialogue ne comptent pas, ce qui compte c'est la forme et l'expression. Emma ne peut regarder et voir le monde de façon impartiale et suffisamment neutre pour en sentir la réalité. Elle cherche plutôt dans sa liaison avec Rodolphe à éprouver et exprimer ce que signifiaient « *les mots de félicité, de passion et d'ivresse, qui lui avaient paru si beaux dans les livres* » (Flaubert, 2001, p. 118).

La fonction expressive renvoie en fait à la solitude constante des personnages, entièrement dans leur fantasme. Emma joue et prend plaisir dans ses déclarations d'amour. Elle pose inconsciemment avec un langage passionné. Le langage passionné remplace la passion. Emma croit aussi fermement qu'il faut vivre une bonne vie amoureuse. À notre avis, l'exclamation « Oh ! c'est que je t'aime ! » n'est pas tant le résultat de la passion qu'elle s'y substitue. Les exclamations remplacent les sentiments.

L'exclamation à la première personne, signe de la fonction expressive du langage, montre finalement la fragilité de la communication et la difficulté du dialogue. Comme les interjections et les variations de ton, elles peuvent être comprises en termes de concepts mécaniques du langage. Elles appartiennent à un simple code et sont simplement un signal. Elles peuvent donc être falsifiées et faussées, discréditant ainsi la communication. Prenons l'exemple de Rodolphe, dans le neuvième chapitre de la seconde partie, il accumule les points d'exclamation pour persuader Emma et la séduire subversivement :

« - Oui, je pense à vous continuellement !... Votre souvenir me désespère ! Ah ! [...] Car on ne lutte pas contre le ciel, on ne résiste point au sourire des anges ! » (Flaubert, 2001, p. 393).

Les exclamations à la première personne peuvent être fausses ou sincères. L'expressivité des mots ne signifie pas le sens littéral et la communication. Ce n'est pas seulement une affirmation de soi. Il doit y avoir un échange réel, une réciprocité valable, indépendante de toute expression. L'étude de la fonction expressive du langage montre le vide et la banalité mortifère de la parole des personnages. Au septième chapitre, Emma récite « *tout ce qu'elle savait par cœur de rimes passionnées* » (Flaubert, 2001, p. 150) au clair de lune, et Charles n'était plus amoureux.

Dans cette étude, nous avons tenté d'aborder un problème difficile : la question du dialogue et son impossibilité dans « *Madame Bovary* ». Nous avons mis l'accent sur les discours vivants qui se traduisent par des clichés, des banalités, des stéréotypes ou des non-dits. Dans ses dialogues romanesques, Flaubert interroge le langage. Il fait une critique douloureuse de la parole sous une forme parfaite et efficace. L'écrivain a utilisé un mode de discours subtil, un discours disséqué, toujours démantelé. Il aime exposer les rouages du langage. L'auteur soutient que sans le langage, les pensées, les émotions et l'essence de la vie ne peuvent pas atteindre le monde. Il croit aussi que la musique et le silence sont au-delà du langage, supérieurs au langage humain, encore imparfait et castré. En effet, ce qui attirait un écrivain aussi talentueux que Flaubert, c'était son cœur brisé : il était tiraillé entre une passion évidente pour les mots et un défi au langage. L'étude des dialogues a mis en lumière une duplicité de la parole. Le langage est à double tranchant. Il est le seul par lequel le

monde peut s'exprimer, mais le grand drame, c'est quand les mots sont intrinsèquement inférieurs à ce que l'homme éprouve, pense ou vit. Ainsi, nous comprenons les raisons profondes du traitement si particulier de la parole rapportée dans le roman.

Bibliographie

I – Corpus:

- FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Coll. Folio Classique, Gallimard, Paris, 2001.

II - Autres ouvrages de Flaubert cités :

- FLAUBERT Gustave, *Notes de Voyages*, T. II, Conard, Paris, 1909.

- *Ibid.*, *Correspondance*, tome II, [1851-1858], La Pléiade, Paris, 1980.

III - Ouvrages et articles critiques sur Flaubert :

- ADERT Laurent, *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, 1996.

- DANGER Pierre, *Sensations et Objets dans le roman de Flaubert*, Colin, Paris, 1997.

- DUFOUR Philippe, *Flaubert ou la prose du silence*, Nathan, Paris, 1997.

- *Ibid.*, *Flaubert et le pignouf : essai sur la représentation romanesque du langage*, Presses universitaires de Vincennes, Paris, 1993.

- MARTHE Robert, *En haine du roman, étude sur Flaubert*, Balland, Paris, 1992.

- PHILIPPOT Didier, *Vérité des choses, mensonge de l'homme dans Madame Bovary de Flaubert : de la nature au Narcisse*, Champion, Paris, 1997.

- RABATÉ Dominique, « Le Chaudron fêlé » : la voix perdue et le roman », *Études françaises*, Vol. 39, N° 1, p 25-37, 2003.

IV - Ouvrages de linguistique et de communication :

- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1987.

- BARTHES Roland, *L'empire des signes*, Seuil, Paris, 2015.

- *Ibid.*, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de : Nouveaux essais critiques*, Seuil, Paris, 1972.

- BERGOUNIOUX Gabriel, *Le moyen de parler*, Verdier, Lagrasse, 2004.
- BOBLET Marie-Hélène, *Le Roman dialogué après 1950 : poétique de l'hybridité*, Champion, Paris, 2003.
- BRIX Michel, *Eros et littérature : le discours amoureux en France au XIXe siècle*, Peeters, Paris, 2001.
- DURRER Sylvie, *Le dialogue dans le roman*, Colin, Paris, 2005.
- GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1983.
- JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale, Tome I, Les Fondations du langage*, Minuit, Paris, 1963.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'implicite*, Colin, Paris, 1986.
- NICOLAS Loïc, *La force de la doxa : rhétorique de la décision et de la délibération*, L'Harmattan, Paris, 2007.
- REBOUL Olivier, *Introduction à la rhétorique*, PUF, Paris, 1991.
- RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe et RIOUL René, *Grammaire méthodique du français moderne*, PUF, Paris, 2009.
- SFEZ Lucien, *La communication*, PUF, Paris, 2010.
- VAILLANT Alain, *La crise de la littérature : romantisme et modernité*, ELLUG, Grenoble, 2005.

V - Dictionnaires :

- *Le Dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, de Denis Saint-Jacques et d'Alain Viala, PUF, Paris, 2009.
- Le Robert, *dictionnaire historique de la langue française*, par Alain Rey, Le Robert, Paris, 2010.
- LITRE Emile, *Dictionnaire de la langue française*, LGF - Livre de Poche, Paris, 1990.
- MOLINIÉ Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Le livre de Poche, Paris, 1997.