Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1983)

Heft: 1

Artikel: De Madame Bovary à Mrs Dalloway

Autor: Peitrequin, Raymond

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870721

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DE *MADAME BOVARY* A *Mrs DALLOWAY*

Si le style indirect libre joue déjà un rôle important dans la narration flaubertienne, il devient, chez certains romanciers du «courant de conscience», l'instrument privilégié qui leur permet de se libérer de la contrainte du point de vue unique et d'aller plus loin dans l'intériorité et l'immédiateté. On soutient même qu'une forme narrative qui allie l'indirect libre au style «historique» échappe au schéma classique de la communication entre narrateur et lecteur. Telles sont les vues que tente de vérifier ici l'analyse d'un extrait de *Mrs Dalloway*.

Bien sûr, il y avait longtemps qu'il y pensait, à cet article! Comme en témoignaient toutes ces notes, ici, sur sa table. Mais c'était toujours la même chose. Le problème ne datait pas d'hier! Dans toute cette matière accumulée, comment choisir? Et puis cette période des fêtes de fin d'année ne créerait certes pas des conditions idéales pour un tel travail. Il hésitait maintenant.

Ce premier 'texte', de toute évidence, n'a rien à faire ici. C'est avec «Ce premier 'texte'...» seulement que commence le type de discours auquel le lecteur est en droit de s'attendre dans les *Etudes de Lettres*. Malgré son *origine* visiblement autobiographique, la *forme* du paragraphe qui précède est si fortement marquée par le *style indirect libre* qu'elle proclame ouvertement son statut de fiction narrative. D'une manière plus générale, il semble que si, avec la conjonction des formes du passé (imparfait, passé simple, etc.) et des déictiques ('maintenant', 'hier', 'ici', etc.), l'écrivain s'affirme démiurge et revendique son indépendance[1], avec l'emploi intensif de l'indirect libre, il s'efface discrètement au profit de ses créatures. Du moins en apparence.

Une extrême confusion a régné, dans une certaine critique, entre 1950 et 1970, et même parfois plus récemment encore, chaque fois qu'elle s'est penchée sur la littérature du 'courant de conscience' sans prêter suffisamment attention aux aspects formels, ignorant en particulier les travaux de Charles Bally et de ceux qui avaient su l'entendre[2]. Mais il n'est plus possible aujourd'hui, après les études d'Ann Banfield et de R. J. Lethcoe[3], de nier l'importance du style indirect libre dans l'évolution des formes littéraires pendant les premières décennies de ce siècle. Et

surtout, on dispose maintenant de l'ébauche d'une grammaire générative des styles direct, indirect et indirect libre qui s'inscrit dans le cadre d'une linguistique du texte, ce qui lui donne une tout autre dimension que celle des travaux de Charles Bally voilà près de trois quarts de siècle[4].

C'est dans cette perspective d'une stylistique linguistique du texte que j'aimerais essayer de considérer, très modestement et sans entrer dans trop de détails techniques, quelques aspects de la narration woolfienne, que je placerai dans le prolongement de Flaubert. J'espère montrer dans quelle mesure une telle approche peut confirmer ou infirmer ce que nous pensons savoir de l'art de Virginia Woolf dans *Mrs Dalloway*.

On sait que *Madame Bovary* commence comme un récit fait par un personnage secondaire, camarade de classe de Charles Bovary. Flaubert abandonne ensuite ce narrateur au moment où il a recours à l'indirect libre. Celui-ci est pour lui un procédé stylistique qui permet de varier l'évocation des pensées et des paroles des personnages et qui le rapproche de l'impersonnalité. Toutefois, la *proportion* d'indirect libre est très inférieure à ce qu'elle sera dans *Mrs Dalloway*. Les éléments narratifs traditionnels, rapportés d'un point de vue extérieur, qu'ils soient dynamiques ou descriptifs, dominent encore très largement[5].

Il en va tout autrement chez Virginia Woolf. Il serait aisé de montrer que dans la première partie du roman, qui ne perdra jamais son intensité et sa nouveauté, dans ces pages admirables où nous accompagnons Mrs Dalloway du seuil de sa maison de Dean's Yard jusque chez son fleuriste de Bond Street[6], l'emploi *quasi constant* de l'indirect libre crée une forme originale, caractérisée à la fois par l'intériorité et l'immédiateté. Les éléments du récit traditionnel ont presque totalement disparu (on compte en tout et pour tout une demi-douzaine de verbes 'dynamiques' (plot-advancing events) pour une demi-douzaine de pages). C'est aussi l'indirect libre qui d'emblée, par la souplesse qu'il permet dans le rappel du passé ou l'anticipation, dans les incessants mouvements, à travers temps et espace, de la conscience du personnage, donne à cette forme narrative une dimension nouvelle. C'est l'espace et le temps rendus sensibles au cœur, pourrait-on dire, appliquant à la magie de cet art ce que Proust écrivait de la magie de l'amour. Cette nouvelle dimension permet l'abandon de l'exposition, le renoncement partiel à une structure purement linéaire et la désintégration de l'intrigue au sens conventionnel;

elle consacre aussi la reconnaissance de l'effet cumulatif de l'expérience humaine et une nouvelle conception du temps. Clarissa Dalloway parlera de 'ce moment d'un matin de juin sur lequel s'exerce la pression de tous les autres matins'[7].

Mais que se passe-t-il lorsque deux personnages conversent, lorsque deux consciences sont en présence l'une de l'autre?

On sait qu'au cours de cette journée unique de juin 1923 Clarissa Dalloway reçoit, le matin, la visite inattendue d'un ami, de retour après cinq ans aux Indes, Peter Walsh, qu'elle aurait pu, qu'elle aurait dû peut-être épouser quelque trente ans plus tôt. L'après-midi, sur le coup de trois heures, c'est son mari qui survient. Ayant entendu parler du retour de Peter, il tient à apporter un bouquet à Clarissa, et à lui dire qu'il l'aime: *He would tell her, in so many words, that he loved her*[8].

But how lovely, she said, taking his flowers. She understood; she understood without his speaking; his Clarissa. She put them in vases on the mantelpiece. How lovely they looked, she said. And was it amusing, she asked. Had Lady Bruton asked after her? Peter Walsh was back. Mrs Marsham had written. Must she ask Ellie Henderson? That woman Kilman was upstairs.

'But let us sit down for five minutes,' said Richard.

It all looked so empty. All the chairs were against the wall. What had they been doing? Oh, it was for the party; no, he had not forgotten the party. Peter Walsh was back. Oh yes; she had had him. And he was going to get a divorce; and he was in love with some woman out there. And he hadn't changed in the slightest. There she was, mending her dress...

'Thinking of Bourton,' she said.

'Hugh was at lunch,' said Richard. She had met him too! Well, he was getting absolutely intolerable. Buying Evelyn necklaces; fatter than ever; an intolerable ass.

'And it came over me "I might have married you",' she said, thinking of Peter sitting there in his little bow-tie, with that knife, opening it, shutting it. 'Just as he always was, you know.'

They were talking about him at lunch, said Richard. (But he could not tell her he loved her. He held her hand. Happiness is this, he thought.) They had been writing a letter to *The Times* for Millicent Bruton. That was about all Hugh was fit for.

'And our dear Miss Kilman?'' he asked. Clarissa thought the roses absolutely lovely; first bunched together; now of their own accord starting apart.

'Kilman arrives just after we've done lunch,' she said. 'Elizabeth turns pink. They shut themselves up. I suppose they're praying.'

Lord! He didn't like it; but these things pass over if you let them.

'In a mackintosh with an umbrella,' said Clarissa.

He had not said 'I love you'; but he held her hand. Happiness is this, is this, he thought.

'But why should I ask all the dull women in London to my parties?' said Clarissa. 'And if Mrs Marsham gave a party, did *she* invite her guests?'

'Poor Ellie Henderson,' said Richard — it was a very odd thing how much Clarissa minded about her parties, he thought.

But Richard had no notion of the look of a room. However — what was he going to say?

If she worried about these parties he would not let her give them. Did she wish she had married Peter? But he must go.

He must be off, he said, getting up. But he stood for a moment as if he were about to say something; and she wondered what? Why? There were the roses.

'Some Committee?' she asked, as he opened the door.

'Armenians,' he said; or perhaps it was 'Albanians.'

And there is a dignity in people; a solitude; even between husband and wife a gulf; and that one must respect, thought Clarissa, watching him open the door; for one would not part with it oneself, or take it, against his will, from one's husband, without losing one's independence, one's self-respect — something, after all, priceless.

He returned with a pillow and a quilt.

'An hour's complete rest after luncheon,' he said. And he went.[9]

Les distinctions sur lesquelles nous allons fonder notre analyse peuvent aisément s'illustrer à l'aide d'exemples tirés de ce passage:

a) style direct (paroles), avec, puis sans verbe introducteur

'But let us sit down for five minutes,' said Richard. (l. 8)
'Just as he always was, you know.' (l. 22)

b) style direct (pensées)
Happiness is this, is this, he thought. (l. 39)
And there is a dignity in people; (l. 56)

c) style indirect libre (paroles)
And was it amusing, she asked. (l. 4)
Had Lady Bruton asked after her? (l. 4)

d) style indirect libre (pensées)
It was a very odd thing how much Clarissa minded about her parties, he thought. (l. 43)
She understood; she understood without his speaking; his Clarissa. (l. 1)

e) style 'historique': verbes introducteurs
'But let us sit down for five minutes,' *said Richard.* (l. 8)

On ne trouve dans ce passage aucun exemple du style indirect de subordination.

Bien qu'il s'agisse d'une conversation, le *style direct pour l'expression des paroles* occupe une place très modeste. Une donnée essentielle transparaît pourtant déjà ici, au niveau très superficiel de la communication purement extérieure: le caractère décousu des deuxième, troisième, quatrième et cinquième répliques manifeste une certaine attitude de Richard, qui élude ce qui touche très directement à leur relation. Clarissa voudrait parler de Peter Walsh, de Bourton et du choix qu'elle y a fait, mais Richard s'y refuse, déviant vers d'autres sujets: Hugh, puis Miss Kilman.

Voici comment se présente la scène sous cette forme:

R. But let us sit down for five minutes.
Cl. Thinking of Bourton.
R. Hugh was at lunch.
Cl. And it came over me 'I might have married you'[10]. Just as he always was, you know.
R. And our dear Miss Kilman?
Cl. Kilman arrives just after we've done lunch. Elizabeth turns pink. They shut themselves up. I suppose they are praying.
...
In a mackintosh with an umbrella.
...
But why should I ask all the dull women in London to my parties?
R. Poor Ellie Henderson.

Cl. Some Committee?
R. Armenians.
...
An hour's complete rest after luncheon.

Il peut paraître absurde de séparer ainsi artificiellement, pour les besoins de la démonstration, les éléments de dialogue en style direct des réparties en indirect libre. Mais nous verrons tout à l'heure que la différence entre les uns et les autres est fondamentale, qu'il s'agit d'une différence de *nature*.

Notre approche formelle justifie-t-elle le recours à des méthodes quantitatives? Il serait présomptueux, à ce stade, de se prononcer. Pour que de telles données soient vraiment significatives, il faudrait pouvoir les comparer à celles obtenues pour d'autres passages — la conversation entre Clarissa et Peter par exemple — ou pour d'autres romans de Virginia Woolf, ou chez d'autres auteurs. Il n'est peut-être pas inintéressant de relever en passant que dans cette conversation de quelque cinq cent cinquante mots, moins d'une centaine seulement appartiennent à ce style direct pour les paroles.

L'intériorisation est donc bien réelle, et l'essentiel est ailleurs. Dans les pensées des personnages, bien sûr, mais également dans l'*indirect libre pour l'expression des paroles*, qui est lui aussi une forme intériorisée. Nous touchons ici à l'un des caractères spécifiques de cette forme, qui n'est pas la reproduction du discours mais l'écho qu'il éveille dans la conscience des personnages. Bien qu'il puisse conserver la souplesse syntaxique des indépendantes [How lovely they looked (l. 3)], les éléments expressifs [*That* woman Kilman (l. 6)] et les constructions expressives [There she was (l. 14)] du style direct, il opère une distanciation par rapport à la communication verbale extérieure telle que nous l'avons vue précédemment. Dans la conversation qui nous occupe, les paroles évoquées en indirect libre représentent près du double de celles en style direct (quelque cent soixante-cinq mots).

Dans leur effort pour communiquer verbalement, Clarissa et Richard semblent étrangement maladroits. Dans la première partie (l. 1 - l. 16) on a l'impression d'une conversation téléphonique où l'on n'entendrait qu'un des interlocuteurs à la fois: Clarissa d'abord (l. 1 - l. 7), Richard ensuite (l. 8 - l. 12), Clarissa à nouveau (l. 12 - l. 16). Les sujets en sont les fleurs que Richard vient d'apporter, le lunch qui s'est déroulé chez Lady Bruton, la réception que Clarissa va donner ce soir-là, Miss Kilman, l'amie de leur

fille, Hugh Whitbread, un ami d'enfance, et bien sûr Peter Walsh. Le message ne passe pas toujours puisque Richard répète à Clarissa [*Peter Walsh was back* (l. 11)] une information qu'il tenait déjà, lui, d'une autre source (Lady Bruton), mais que Clarissa venait de lui confirmer (l. 5)! Lorsque l'échange devient plus serré, l'incompréhension, comme nous l'avons vu, se manifeste (l. 16 - l. 28). La dernière partie, elle, tient plus du monologue que de la conversation (l. 29 sqq). Le centre de gravité s'est maintenant déplacé, des paroles vers les pensées.

Les *pensées exprimées dans le style direct* sont quantitativement peu importantes, mais elles sont d'un grand poids, comme pour compenser la superficialité des paroles. C'est d'une part Richard qui exprime pour lui-même son bonheur: *Happiness is this* (l. 26), *Happiness is this, is this* (l. 39). Comme pour son amour, l'expression se refuse à devenir communication, pour la même raison sans doute. C'est d'autre part Clarissa chez qui réapparaît un des thèmes majeurs du roman, l'une des clés aussi de cette scène, le thème du respect de soi-même et de l'autre, 'the privacy of the soul': *And there is a dignity in people... something, after all, priceless* (l. 56 - l. 61).

La distinction entre paroles et pensées n'est pas toujours facile dans l'indirect libre lorsque manque le verbe introducteur. Les indices sont parfois minces et l'analyse comme la lecture en deviennent problématiques (l. 46 - l. 51).

But Richard had no notion of the look of a room. However — what was he going to say?

If she worried about these parties he would not let her give them. Did she wish she had married Peter? But he must go.

He must be off, he said...

Paroles ou pensées? La distinction a son importance: la question cruciale *Did she wish she had married Peter*, amenée par une réflexion antérieure de Clarissa *'And it came over me "I might have married you"'* (l. 20), Richard se la pose-t-il à lui-même ou la pose-t-il à sa femme?

La répétition *He must go* (l. 50), *He must be off, he said* (l. 51), pensée d'abord, puis paroles, nous inciterait déjà à interpréter ces quelques phrases comme pensées. Mais surtout, nous avons vu auparavant comment Richard éludait le rappel de la rivalité entre Peter et lui à Bourton. Son rôle d'homme très occupé par des affaires très importantes va opportunément lui permettre de s'échapper à nouveau. Par ailleurs, bien que globalement paroles et pensées soient en proportion égale, il y a un mou-

vement marqué des paroles vers les pensées, comme si, après le flot verbal du début, la communication se faisait plus difficile. La distance qui s'établit apparemment sur ce plan viendra paradoxalement renforcer l'accord profond qui s'instaure entre les deux personnages au-delà de toute communication verbale. Nous y reviendrons. Cette distance illustre et explique aussi les réflexions ultérieures de Clarissa: *There is a dignity... a solitude; even between husband and wife a gulf* (l. 56).

L'indirect libre sans verbe introducteur ne se distingue pas, linguistiquement, de l'énoncé extérieur aux personnages, de l'intrusion de l'auteur omniscient. On hésite parfois entre les deux, chez Flaubert en particulier. Ce n'est pas le cas dans ce passage, où toute confusion proviendrait d'un déchiffrement incorrect. Voici deux exemples.

She understood; she understood without his speaking; his Clarissa (l. 1). Par leur forme linguistique, ces mots peuvent être soit des paroles ou des pensées de Richard, voire de Clarissa, rapportées à l'indirect libre, soit un énoncé de l'auteur omniscient. Au lecteur de choisir. Marmontel n'écrivait-il pas: 'Cette manière de rendre le récit plus rapide n'est pénible qu'au premier instant: dès qu'on y est accoutumé, il fait briller le talent de bien lire'. En fait, dans ce contexte, ce serait mal lire que d'interpréter ces mots comme autre chose que l'impression toute subjective, et non exprimée verbalement, de Richard. Et ce serait mal traduire que d'utiliser le passé simple *(elle comprit)* au lieu de l'imparfait *(elle comprenait)*. Il faut suppléer, car l'expression est délibérément elliptique, *She understood the flowers meant he loved her.* L'impression de Richard est-elle juste? Clarissa l'a-t-elle vraiment compris? En l'absence de toute omniscience, les jeux ne sont pas faits, ou du moins pas encore. Ce n'est qu'à la fin de la conversation qu'apparaissent quelques indices, très discrets, à l'indirect libre eux aussi: *But he stood for a moment as if he were about to say something; and she wondered what? Why? There were the roses* (l. 51). L'un de ces indices réapparaîtra une page plus loin (p. 108): *But what had he said? There were his roses.* Le *Why* lui aussi est une ellipse: *Why should he say he loved her? There were the roses.* Mais *faut*-il compléter? Le tour elliptique correspond ici à la pudeur du sentiment. Le silence rendu sensible, la retenue, la place même de ces indices après qu'a été suggérée la distance entre ces deux consciences, tout cela confirme que c'est au-delà de l'expression verbale que s'établit entre elles la vraie communication. Le centre de gravité, nous l'avons vu, s'est déplacé. Dans

cette étrange version moderne du chant amébée, les vibrations sonores ont cédé la place aux vibrations de l'âme.

Moins important, le second exemple d'ambiguïté réside dans le statut de *There she was, mending her dress* (l. 14), qu'on serait tenté de prendre pour un énoncé extérieur, une nouvelle intervention de l'auteur. Comme le confirme la continuation *'Thinking of Bourton,' she said*, il s'agit en fait des paroles de Clarissa, évoquant le souvenir de la visite de Peter ce matin même, quelque chose comme *There I was, mending my dress and thinking of Bourton, when Peter came in*, une fois traduit en style direct. La transposition des temps propre au discours indirect libre occulte l'antériorité, mais le lecteur attentif sait que, cet après-midi, Clarissa n'est plus occupée à raccommoder sa robe. Qui plus est, s'il s'agissait de l'intervention de l'auteur, ce serait la seule tournure expressive n'appartenant ni au style direct, ni à l'indirect libre.

Cette dernière considération m'amène à parler des seuls éléments qui soient extérieurs aux personnages parce que ne se rattachant à aucun des styles que nous avons rencontrés jusque-là. Nous venons de le voir, aucun d'entre eux n'est de nature expressive. Ils se réduisent aux verbes introducteurs (*he said, she asked, she thought,* etc.), accompagnés parfois d'une participiale, dont la subordination reflète le caractère secondaire de ces éléments narratifs [*she said, taking his flowers* (l. 1)]. Virginia Woolf semble tenir aux verbes introducteurs: le roman s'ouvre avec l'un d'eux [*Mrs Dalloway said she would buy the flowers herself* (p. 5)] et ils ponctuent plus ou moins régulièrement le récit, en facilitant parfois le déchiffrement.

Il ne convient pas de mettre en question ici le statut de ces verbes introducteurs. Toutefois un exemple comme *'Armenians,' he said; or perhaps it was 'Albanians'* montre bien que ce statut est ambigu (passage du style direct, avec verbe introducteur 'extérieur', au style indirect libre avec point de vue 'intérieur'). Une étude reste à faire sur la manière dont les différents registres s'imbriquent les uns dans les autres, comme aussi sur les glissements subtils qui s'opèrent souvent d'un registre vers un autre.

Pour en revenir aux verbes introducteurs, ils appartiendraient au style *historique*, selon Ann Banfield, qui reprend la terminologie et la définition de Benveniste[11]. Si notre analyse est correcte, elle confirme l'hypothèse que dans un tel texte, en l'absence d'éléments expressifs extérieurs aux personnages, de tout discours monologique, la conjugaison du style historique et de l'indirect

libre signifierait l'élimination du narrateur avec son point de vue unique, ainsi que de l'interventionisme direct de l'auteur. Les personnages *s'expriment* (dans un sens très large) eux-mêmes. Les voix qui se font entendre sont multiples, comme le sont aussi les points de vue. On pourrait parler peut-être d'une narration par personnages interposés (substitutionary narration). Les mêmes remarques peuvent s'appliquer d'ailleurs au contexte immédiat de notre passage. Richard, en effet, interrompt brièvement par sa visite le flot des pensées de Clarissa, un monologue intérieur indirect caractérisé lui aussi par l'indirect libre (p. 105 - p. 109).

Flaubert s'impose sans conteste, au dix-neuvième siècle, comme le romancier qui a donné à l'indirect libre ses lettres de noblesse. Mais il faut attendre James Joyce et Virginia Woolf[12] pour que cet effort aboutisse à une forme libérée à la fois de la contrainte du point de vue unique et de l'omniscience de l'auteur. Celui-ci apparaît alors comme l'ordinateur impersonnel et caché d'un autre univers, dont il appartiendra au lecteur de trouver les clés. Quant au critique, le rapport subtil entre voix et personnages, qui reste mystérieux, mériterait de retenir davantage son attention. L'indirect libre, procédé en partie seulement mimétique, *interprète* la vie mentale et affective des personnages et constitue une forme d'expression verbale qui ne coïncide pas avec ce que ces personnages se diraient à eux-mêmes ou penseraient. Il vise à les faire apparaître dans leur vérité. C'est là un des sens sibyllins de la dernière phrase du roman: *For there she was*.

Gardons-nous de généraliser abusivement et de croire que nous avons défini la technique narrative de Virginia Woolf dans *Mrs Dalloway*. Si l'indirect libre paraît être l'un des instruments privilégiés de la musique du 'courant de conscience' dans ce roman, n'oublions pas que nous nous sommes occupés d'*un* 'texte' et que *Mrs Dalloway* est constitué d'un certain nombre de ces 'textes'. Il est évident, pour donner un seul exemple, que les pages férocement satiriques consacrées à Sir William Bradshaw[13] apportent la preuve que l'auteur a plus d'une flèche pour son arc. La technique employée, par son recours à l'ironie, présuppose un point de vue extérieur et la voix qui se fait entendre n'est certes pas celle du personnage! Si une typologie de la narration est possible, elle doit s'appuyer sur une stylistique linguistique du *texte*. Ne serait-ce que pour éviter de confondre *Les Lauriers* de Dujardin avec ceux que vaut plus justement à Joyce son chef-d'œuvre *Ulysses*, sous prétexte que la technique du premier est la même

que celle du monologue de Molly! Appliquée à une œuvre comme celle de Virginia Woolf une telle approche devrait montrer comment apparaissent les formes nouvelles et complexes requises par ce qu'elle veut exprimer d'essentiel dans son exploration de la conscience individuelle et des relations humaines.

Raymond PEITREQUIN.

NOTES

[1] Voir à ce sujet Käte Hamburger, *The Logic of Literature (Die Logik der Dichtung)*, traduit de l'allemand par Marilynn J. Rose, Bloomington, Indiana, 1973, p. 71.

[2] Charles Bally, *Le style indirect libre en français moderne*, in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Heidelberg, 1912.

Marguerite Lips, *Le style indirect libre*, Paris, 1926.

Dans Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, Princeton, 1978, on trouvera un historique des recherches dans ce domaine, ainsi que d'utiles références bibliographiques, en particulier à toute une série d'études critiques parues sur le Continent entre 1920 et 1950 et qui n'ont guère trouvé d'écho outre-Manche et outre-Atlantique. En 1978 encore, Dorrit Cohn peut écrire de l'indirect libre: 'The concept — no matter by which of its names — has yet to enter the everyday language of criticism in English' (p. 109).

[3] Ann Banfield, *Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech*, in *Foundations of Language*, vol. 10, Dordrecht & Boston, 1973.

R. J. Lethcoe, *Narrative Speech and Consciousness*, Ph. D. Diss., Wisconsin, 1969.

[4] Ann Banfield, *Unspeakable Sentences*, Londres & Boston, 1982, paraît au moment où je termine cet article.

[5] Stephen Ullmann, *Style in the French Novel*, Oxford, 1964, donne une indication quantitative à propos de Flaubert: 'The numerical data alone are significant. I have counted [in *Madame Bovary*] over 150 examples, roughly one in every three pages' (p. 106). On est encore loin de l'omniprésence de l'indirect libre dans *Mrs Dalloway*.

[6] Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, édition Granada, St Albans, 1976, p. 5 - p. 10.

[7] 'The moment of this June morning on which was the pressure of all the other mornings', *Mrs Dalloway*, p. 34.

[8] *Mrs Dalloway*, p. 95; p. 103.

[9] *Mrs Dalloway*, pp. 105-107.

[10] Exemple intéressant d'imbrication du discours direct, avec un 'you' plutôt inattendu.

[11] Banfield, op. cit., p. 36 sqq.

[12] C'est à dessein que j'omets ici Dorothy Richardson, dont l'œuvre n'est hélas pas libérée du point de vue unique!

[13] *Mrs Dalloway*, pp. 84-91.

R. P.