

2012

### Les italiques et le style indirect libre: sur le chemin de la parodie intertextuelle

SAD SLAMTI

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Ibn Zohr, Agadir, Maroc,  
de\_saaade@hotmail.com

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/dirassat>



Part of the [Comparative Literature Commons](#), and the [Linguistics Commons](#)

#### Recommended Citation

SLAMTI, SAD (2012) "Les italiques et le style indirect libre: sur le chemin de la parodie intertextuelle,"  
*Dirassat*: Vol. 15 : No. 15 , Article 20.

Available at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/dirassat/vol15/iss15/20>

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in *Dirassat* by an authorized editor. The journal is hosted on [Digital Commons](#), an Elsevier platform. For more information, please contact [rakan@aar.edu.jo](mailto:rakan@aar.edu.jo), [marah@aar.edu.jo](mailto:marah@aar.edu.jo), [u.murad@aar.edu.jo](mailto:u.murad@aar.edu.jo).

---

## Les italiques et le style indirect libre: sur le chemin de la parodie intertextuelle

### Cover Page Footnote

(1) Gerard, Genette, *Palimpsestes*, Seuil, 1982, (2) Umberto Eco, *Pastiche et pastiche*, Grasset 1992, p.15.

## Les Italiques et le style indirect libre : sur le chemin de la parodie intertextuelle

*Sad SLAMTI*

*Faculté des Lettres et Sciences Humaines  
Université Ibn Zohr  
Agadir*

« Un peu de neige pour faire vibrer la cloche »

*Maurice Blanchot*

Les œuvres littéraires posséderaient une mémoire. Voilà, un postulat qui nous ferait considérer l'intertextualité comme « *une bibliothèque ou chaque texte transforme les autres qui le modifient* »<sup>(1)</sup>. L'auteur, pour emprunter une expression à Umberto Eco, devrait certainement « *mourir pour ne pas gêner le cheminement de son œuvre* »<sup>(2)</sup>. Sa mort à son insu, puisqu'on peut l'enterrer même de son vivant, est en tout cas un engagement théorique qui permet au dialogue entre les textes de s'enrichir et de faire de l'œuvre toujours *ce livre à venir*. Elle est d'autant plus inhérente au *plaisir du texte* fait de fascination et de renvois et à cette incessante quête toujours à renouveler de la signification

La place du lecteur dans l'approche intertextuelle est de ce fait sans appel. Il est un élément fondateur de cette de modification que fait finalement un texte d'un autre de texte. Aussi, les questions qui vont intéresser cet exposé sont les suivantes : que faire du lecteur placé au centre de cette rencontre autour des idées ? A-t-il une autorité dans ce festin intertextuel ? Comment comprendre le clin d'œil que fait un texte à un autre texte ? Que faire des *allusions souterraines* que combien de fois l'œuvre littéraire convoque de façon subreptice ? Que faire, en fin de compte, de cette incontournable question des clés, si nous-mêmes nous n'en avons pas repérées sans l'aide de l'histoire des idées. Combien d'autres clés enfin héberge le texte qui seraient indispensables à la découverte de son *secret dialogique* ?

La mise en valeur de l'histoire des idées, en tant que toile de fond du dialogue entre les textes, permet souvent de débouter de telles apories. Le lieu commun littéraire, dit topos, apparaît indéniablement comme le carrefour autour duquel les textes se rencontrent par l'entremise d'un dialogue sans arrêt renouvelé.

---

(1) Gérard, Genette, *Palimpsestes, seuil*, 1982,

(2) Umberto Eco, *Pastiche et postiche*, Grasset 1992, p.15.

Élément à la fois fondateur et fédérateur de la stratégie intertextuelle, le topos permet la découverte du *secret dialogique* du texte littéraire. Mais il arrive que son soutien devienne infructueux dans cette chasse aux *allusions souterraines* que l'œuvre exhibe à travers d'autres réseaux de signification. C'est alors, que la stylistique devient une autre clef permettant au lecteur de saisir l'infratexte quand le rapport qui lie une œuvre à d'autres résiste au déchiffrement.

En effet l'approche stylistique, proprement dite, est porteuse des solutions les plus inespérées dans ce décodage intertextuel. Elle est de plus une occasion tant attendue en ce sens où elle nous invite à convoquer les analyses de Michael Riffaterre que nous avons, hélas, très vite abandonnées. Une telle approche microstylistique nous ouvre un nouveau champ d'étude captivant tant elle nous fait revenir au texte : le texte comme un rappelle permanent pour l'analyse littéraire

### **La stylistique au chevet de l'intertextualité.**

L'approche intertextuelle peut d'abord se résumer dans cette « *perception par le lecteur du rapport entre une œuvre et d'autres œuvres qui l'on précédée ou suivie* ». Mais que faire quand cette perception fait défaut? A vrai dire quand l'intertexte est convoqué de façon explicite, la question de la reconnaissance de l'infratexte n'est plus au centre de l'approche intertextuelle. Ce qui est visé, cependant, c'est la nature du rapport que les textes entretiennent entre eux. Quand l'intertexte est convoqué de façon cachée l'histoire des idées n'est pas toujours un gage dans la perception du de ce dialogue intertextuel. Quand Jaques Brel chante : « *Et je ne suis pas bien sûr comme dise un certain qu'elle soit l'avenir de l'homme* », le clin d'œil intertextuel est manifesté, ici, à travers l'indéfini « *un certain* » adressé à l'encontre du lecteur-écouteur de ce poème chanson, à la manière d'une ironie qui suggérerait qu'il s'agit là d'un auteur très connu.

Dans ce fragment de la chanson de Brel, l'ironie est grinçante. Mais qui ne part pas en quête de cette allusion ne peut d'aucune manière voir en ce poème écrit pour être chanté, une négation du rôle de la muse dévolu par la poétique surréaliste à la femme. Car, en effet, dans sa forme affirmative la citation, « *la femme est l'avenir de l'homme* » renvoie au poète Louis Aragon, un des auteurs fondateurs du mouvement littéraire surréaliste que par conséquent Jaques Brel semble révoquer de manière on ne peut plus expéditive. Comme nous allons le voir, le décodage stylistique permet de débouter ces apories.

### **Les italiques**

Il arrive, donc, que l'intertexte convoqué ne soit pas référencé. Il s'agit d'une pratique intertextuelle très courante, intentionnellement voulue par l'auteur. L'exemple suivant, extrait du roman de Flaubert *Madame Bovary*, est lui aussi révélateur de cette intertextualité subreptice, si même sournoise que l'auteur imprime dans son texte par delà un exercice de style proche de la devinette. Flaubert, comme on peut constater

dans le fragment que voici<sup>(3)</sup>, pousse le silence sur la référence de l'intertexte jusqu'aux confins de l'intenable :

«Une fois, la lune apparue ; alors ils ne manquèrent pas à faire des phrases, trouvant l'astre mélancolique et plein de poésie; même elle se met à chanter :

*Un soir t'en souviens-il ? Nous voguions, etc.*

Sa voix harmonieuse et faible se perdait dans les flots; et le vent emportait les roulades que l'on écoutait passer, comme des battements d'ailes, autour de lui. »

Dès qu'Emma Bovary voit la lune elle se met donc à chanter. Une première interrogation surgit de cette intrusion du chant : la composante sémantique du verbe «chanter» ne recoupe-t-elle pas dans ce syntagme la syllepse ; cette figure de style qui renverrait alors à la signification connotative<sup>(4)</sup> du verbe « chanter » signifiant « dire des futilités » ? Celle-ci, nous rappelle de manière troublante le début de la fable de La Fontaine, La signale et la fourmi : « *La cigale ayant chanté/ tout l'été/ se trouva fort dépourvue/ quand la bise fut venue* ». En tous cas, celui qui ne comprend pas que derrière le chant d'Emma se cache un vers du poème Le Lac de Lamartine (« *un soir t'en souviens-il ? Nous voguions en silence* ») n'aura aucune prise sur le dialogue que tisse ici Flaubert avec ce grand poète romantique.

Comme Lamartine Madame Bovary est au bord d'un lac dans une scénographie romantique ; avec cette «lune », ces « flots » et » ce « vent [qui] emportait les roulades». De toute évidence, Flaubert convoque, ici, le célèbre poème Le Lac du grand poète Lamartine. L'intertextualité est soigneusement cachée dans ce passage pour servir d'exergue à la parodie que va soutenir la figure de l'hyperbole laquelle marque ce passage : «*une voix harmonieuse et faible*». Il y'a là de toute évidence une discordance entre le premier terme imprimé dans une connotation positive et le deuxième terme engageant un sens dévalué. Quand à ce vent qui « emportait les roulades que l'on écoutait passer, comme des battements d'ailes, autour de lui.

Combien de lecteurs ont survolé ce passage sans cette connaissance du poème de Lamartine ou du moins sans le souvenir de ce vers. Car, on peut se rappeler d'un poème sans pour autant se souvenir littéralement de tous ses vers ; d'où le rôle fonctionnel de la récitation dans la lecture de la poésie. Ce manque de repérage induit, donc, un manque dans la compréhension des visées les plus intéressantes de l'œuvre. La stylistique de ce roman de Flaubert repose, en effet, sur la saisie de ces infratextes inhérents à la découverte de son *secret dialogique*. En prenant en compte l'emprunt par le roman de Madame Bovary, de cette unité textuelle convoquée à partir du poème

(3) Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, (1957), Poche, 1996, Chapitre2, deuxième partie.

(4) Voir sur cette question de la syllepse :

Daniel Bergez, Violaine Gérard, Jean Jaques Robieux, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Nathan université, 1994.

*Le Lac*, une interprétation nouvelle surgit dans cette recherche intertextuelle, avec cette interrogation phare : pourquoi Flaubert se contente-t-il de ne faire chanter Emma Bovary qu'un vers de Lamartine dans cette scénographie romantique ? Lui aurait-il manqué l'espace graphique à ce point pour ne pas rapporter au moins un quatrain de ce célèbre poème ? Mieux encore, le vers n'est pas cité en entier : il est disloqué, amputé dans ce qu'il a de plus cher et de plus significatif, à savoir sa rime ; cet « *en silence* » qui disparaît dans l'écriture flaubertienne.

Ce constat attire notre attention sur le signe [etc.] qui prend la place de la rime et clôture ainsi le vers par une ouverture qui s'appellerait généralité. L'ironie du narrateur transparaît de toute évidence à travers cette transposition par suppression et dislocation. Cette technique, à elle, seule nous mettra plus tard sur la trace de cette fascinante grille stylistique qu'emprunte le dialogue des textes. Il s'agit là de cet exercice intertextuel appelé parodie auquel nous avons consacré précédemment une partie de nos communications.

L'emprunt du vers de Lamartine par Flaubert ne peut, de ce fait, pas être déchiffré par un lecteur qui ignorerait le poème *Le Lac* de La Martine dans ses ultimes recoins ; ou même n'en garderait qu'un souvenir lointain. Cette intertextualité, soigneusement cachée, peut cependant être détectée grâce aux italiques. Celles-ci sont, en effet, le signe même du fait citationnel et elle recoupe dans cet extrait de *Madame Bovary* l'autre voix qui accompagne Emma de façon parodique, permettant ainsi à l'auteur de marquer dans une sorte de « *seconde main* »<sup>(5)</sup> ses distances et son refus du lyrisme romantique. Par cette même technique, Flaubert s'autorise à révoquer un topos cher à l'école romantique, celui en l'occurrence du *souvenir* expressément décliné dans le *Lac* ou la voix lyrique vient se rappeler une rencontre amoureuse qui n'est plus :

« Ô lac ! L'année à peine a fini sa carrière,  
Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,  
Regarde ! Je viens seul m'asseoir sur cette pierre.  
Où tu la vis s'asseoir ! »

Ce fragment nous donne en tous cas l'impression d'un déjà lu. Il nous fait retrouver le poème « *Colloque sentimentale* »<sup>(6)</sup> de Paul Verlaine dans lequel le poète symboliste révoque, dans le même registre ironique et parodique, le souvenir du passé avec son lot de lyrisme hyperbolique :

« Dans le vieux parc solitaire et glacé  
Deux spectres ont évoqué le passé.  
-Te souvient-il de notre extase ancienne?  
-Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souviennne?

(5) Antoine. Compagnon, *La seconde main*, Seuil, 1982.

(6) Paul Verlaine « *Colloque sentimentale* », *Fêtes Galantes*, (1968), Flammarion, 1998.

-Ton cœur bat-il toujours à mon seul nom?  
Toujours vois-tu mon âme en rêve? -Non.  
-Ah! Les beaux jours de bonheur indicible  
Où nous joignons nos bouches! -C'est possible.  
Qu'il était bleu, le ciel, et grand l'espoir!  
-L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir. »

Il est légitime de parler là d'une intertextualité en filigrane : un texte appelle un autre texte qui appelle un autre dans une sorte de spirale sans borne. Par cette approche stylistique, et pour revenir à l'univers romanesque flaubertien, nous découvrons très vite combien *Madame Bovary* regorge de citations rappelant l'école romantique. Ces infratextes sont convoqués, cependant, pour être parodiés et tournés en dérision. Si bien que l'histoire de l'adultère que recoupe ce roman réaliste transparait, au bout du compte, comme un prétexte dont la finalité est d'amener le lecteur à enquêter sur ces allusions souterraines intertextuelles décimées dans le parcours énonciatif du roman.

Si l'histoire des idées est incapable, dans certain cas de figure, de nous mettre sur la voix de l'intertexte, la stylistique est ce clin d'œil que le texte exhibe en direction du lecteur en vue de l'initier à cette fascination, si même, pour emprunter une expression à Umberto Eco cette « *angoisse des sources intertextuelles* »<sup>(7)</sup>. Dans la scénographie citée ici comme exemple de parodie, Flaubert marque son intertexte, non référencé, de façon subreptice par l'entremise des italiques. Celles-ci doivent être répertoriées comme un fait de style propre à l'intertextualité. Elles soulignent, en effet par leur graphie, combien notre parole est sans arrêt traversée par celle d'autrui, et donc pose quelque part le problème de l'altérité.

Les italiques recourent souvent, en effet, cette pratique intertextuelle de la citation conçue comme « *répétition d'une unité de discours dans un autre discours* »<sup>(8)</sup>. Elles indiqueraient, de cette manière, que l'écriture qu'elles inclinent graphiquement est un espace de turbulence de sens ; une sorte de collage de l'ordre d'un exercice de commentaire non dit auquel est appelé le lecteur à participer. Une telle configuration est illustrée de manière encore plus prononcée dans le roman *Un roi sans divertissement* de Jean Giono. Celui-ci dans son mot de la fin convoque une citation célèbre sans donner le nom de son auteur. Tout comme Flaubert, il rapporte la citation à travers le système graphique des italiques mais pousse l'ambiguïté à son comble en la transformant en interrogation rhétorique qui en dit long sur le clin d'œil intertextuel en direction du lecteur : Qui a dit : « *un roi sans divertissement est un homme plein de misère ?* »

(7) Umberto Eco, *De la littérature*, Grasset, 2002. p.279.292.

(8) Compagnon Antoine, *La seconde main*, Seuil, 1982.

## Le style indirect libre

Sous ses multiples formes cette stratégie de la révocation parodique d'un texte par dislocation, par ellipse ou par transformation, s'approche d'un autre fait de style à valeur intertextuel qu'on peut reconnaître au style indirecte libre ; laquelle composante discursive est souvent tributaire du dialogue entre les textes. Le style indirect libre<sup>(9)</sup> est, en effet, cette voix qui rapporte la parole en passant sous silence linguistiquement parlant les traces de celui qui le prend en charge. Une deuxième voix vient alors doubler la première parole à travers un jeu énonciatif ambigu et indicible que seule parfois l'étude approfondie de l'énonciation globale du texte permet d'élucider. Le style indirect libre permet de la sorte au narrateur de jouer sur deux niveaux de discours à la foi. Ce passage de la fin de la lettre XXIX, tiré du roman *Les lettres persanes*<sup>(10)</sup>, est un exemple ingénieux de cette ambiguïté qui fait du style indirecte libre un exercice privilégié du dialogue entre les textes :

*« Mais pour se consoler, ils confisquent tous les biens de ces malheureux à leur profil.*

*Heureuse la terre qui est habitée par les enfants des prophètes ! Ces tristes spectacles y sont inconnus. La sainte religion que les anges y ont apportée se défend par sa vérité même : elle n'a point besoin de ces moyens violents »*

Cet extrait de la lettre XXIX du roman de Montesquieu est remarquable en ce qu'il mélange des registres en apparence opposés tels que : l'ironie et l'éloge. Le texte est construit, dans sa presque totalité, sur le système discursif de l'antiphrase, avec cette pointe satirique grinçante de Rica contre l'église dans l'avant-dernier paragraphe : *« Mais pour se consoler, ils confisquent tous les biens de ces malheureux à leur profil »*.

La lettre XXIX est truffée de fragments de discours faussement laudatifs, mais surprend, donc, en prenant fin sur une tonalité auto élogieuse qu'on ne connaissait pas encore chez Rica de cette manière là : avec cette *« terre qui est habitée par les enfants des prophètes »* qui n'est, entre autre, que la Perse dont est originaire le narrateur. Celui-ci, après avoir dénoncé l'arbitraire religieux en occident, fait l'apologie de la religion musulmane telle qu'elle est pratiquée chez lui.

Nous connaissons, certes, la position de Montesquieu envers cet Orient religieux. Sa fascination envers la Perse tend à soutenir l'inscription du dernier paragraphe dans le discours de l'éloge. Méfions nous, cependant, de cette évaluation de l'intention de l'auteur que la critique du texte littéraire a abandonné depuis longtemps. C'est une occasion, ici, de revenir sur l'épineux problème de la signification qui ne doit être engagé qu'à partir de l'élément neutre, et non pas par la prise en compte du sens que veut donner l'auteur à un intertexte en dehors de son œuvre.

(9) Voir sur ces questions littéraires du style indirect libre :

Marguerite Lips, *Le style indirect libre*, Payot, 1926, p.68.

(10) Montesquieu, « *Lettre XXIX* » in, *Les lettres persanes*, Garnier, Larousse, 1685.



Masque de théâtre comme l'indique son étymologie latine « *persona* », un « être de papier », sans doute, comme le disait Nathalie Sarraute,<sup>(11)</sup> le personnage de roman est une création littéraire au service des visées esthétiques ou anthologiques de l'auteur. Montesquieu empreinte dans ses *Lettres persanes* cette technique utilisée chez des auteurs tels que Rabelais, La Bruyère, ou Voltaire, pour ne s'en tenir qu'à ces écrivains. Celle-ci consiste à déléguer le point de vue de l'auteur à une tierce personne, étrangère à la société, dont généralement ils veulent faire une satire. Cette technique a comme fonction de rendre plus crédible la critique et plus acerbe l'ironie.

De visite à Paris, le regard que portent les deux personnages Rica et Uzbek sur la culture française, permet à Montesquieu de critiquer l'universalisme prétendu de la culture européenne de ce XVIII<sup>e</sup> siècle, totalitaire dans ses institutions politiques et ses dogmes religieux. Par l'entremise de l'énonciation de Rica dans la lettre XXIX, Montesquieu fait un bilan critique de l'arbitraire religieux et de la main mise du pape sur les institutions étatiques. Derrière la voix de ce personnage étranger, il est à priori, acquis que c'est le bruissement des engagements philosophiques de Montesquieu qu'on entend à travers un réquisitoire poussant la critique aux confins du pathétique et du risible. La lettre est également une occasion pour une telle démonstration de mettre en valeur la religion musulmane par opposition à l'isotopie dépréciative réservée, en amont, à la religion chrétienne.

Montesquieu passe d'un discours faussement laudatif, puisqu'il se joue de l'antiphrase, à cette pointe d'éloge par laquelle il clôt la lettre. Le sémantisme dans lequel se déploie ce dernier paragraphe inscrit, en effet, le discours de Rica dans un registre mélioratif. N'étant pas citée, la religion musulmane y est décrite par opposition au totalitarisme et à la violence religieuse chrétienne que le reste de la lettre a mis tout le soin de dénoncer :

*« Ces tristes spectacles y sont inconnus. La sainte religion  
que les anges y ont apportée se défend par sa vérité même. »*

Par ses phrases courtes, cette apologie de la religion musulmane s'apparente à cette littérature fleurissante en ces temps connue pour son discours très élogieux à l'égard de l'orient.

De ce point de vue l'apologie de la religion musulmane recoupe dans cette lettre le pastiche. Montesquieu imiterait, alors, ses précurseurs orientalistes? La prise en compte de la configuration de l'énonciation globale dans *Les lettres persanes* penche, pourtant, pour une interprétation contraire. La prise en compte de la dernière correspondance de ce roman épistolaire, cette fameuse lettre que Roxane adresse à son mari Rica et par laquelle le roman prend fin, rend obsolète le sens que nous avons construit de l'œuvre jusque là. C'est le propre, d'ailleurs, du roman par lettre dont chaque lettre renvoie à celle qui la précède de manière interrogative. La lecture de ce passage de la lettre

(11) Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Gallimard, 1954, 84.

d'adieu de Roxane parachève de nous convaincre que le style indirect libre est une affaire d'intertextualité :

« Tu devrais me rendre grâce encore du sacrifice que je t'ai fait ; de ce que je me suis abaissée jusqu'à te paraître fidèle ; de ce que j'ai lâchement gardé dans mon cœur, ce que j'aurai du faire paraître à toute la terre ; enfin, de ce que j'ai profané la vertu, en souffrant qu'on appelât de ce nom ma soumission à tes fantaisies.

Tu étais étonné de ne point trouver en moi les transports de l'amour : si tu m'avais bien connue, tu y aurais trouvé toute la violence de la haine.

Mais tu as eu longtemps l'avantage qu'un cœur comme le mien t'étais soumis : nous étions tous deux heureux ; tu me croyais trompée et je te trompais »

En avouant à son mari de l'avoir trompé, Roxane déplace la critique engagée durant tout le roman à l'encontre du totalitarisme européen à une critique du despotisme oriental d'obédience perse et musulmane. Rica est rattrapé par l'aveu de Roxane. Ses convictions volent en éclat. Il est logé à la même enseigne que les autres despotes décrits de façon satirique dans les autres lettres. Si bien que ce double style indirect libre d'apparence élogieux, que Montesquieu a réservé à Rica, paraît n'être pas acquis aux causes de celui-ci.

De ce constant naît une autre ironie moins acerbe adressée par l'auteur des lumières à l'endroit même de Rica. Montesquieu à travers la lettre de Roxane semble rire de ce Rica, ce narrateur apparemment porte parole de l'écrivain. L'énonciation se mue ici dans une mise en abyme par laquelle l'auteur nous semble rire de lui-même et, donc, s'autoparodier. En cela, *Les lettres persanes* doivent être comprises comme une critique de la religion chrétienne au même titre que la religion musulmane. La découverte du style indirect libre, derrière lequel opère l'auteur en doublant la voix du personnage d'une voix quelque peu ironique, nous fait considérer cette fin élogieuse de la *lettre XXIX* d'une autre manière. Elle nous fait dire que contrairement à sa structure de surface, qui se joue de l'éloge, il s'agit là dans ce fragment non pas du pastiche d'un style qui serait précieux, mais tout au contraire de la parodie de ces discours orientalistes trop épris par l'orient pour s'imprimer en toute objectivité.

Le style indirect libre nous permet, par conséquent, de mettre en lumière le dialogue que le roman de Montesquieu entretient avec d'autres textes, en l'occurrence, toute cette littérature élogieuse qui a fleuri avec des écrivains très fascinés par l'orient. Dans une note portant sur le mot « *inconnu* »<sup>(12)</sup> de ce dernier paragraphe de la *lettre XXIX* Montesquieu nous dit ceci : « *Les persans sont les plus tolérants de tout les mahométans* ». Il y a là la preuve qu'il faut, plus que jamais, inscrire l'approche intertextuelle dans la mort de l'auteur. Car, combien même Montesquieu chercherait-il

(12) Montesquieu, *Lettres Persanes*, op.cit., p352.

à faire l'apologie de la pratique religieuse chez les perses, l'architexte de son roman par lettre, pour reprendre encore cette expression chère à Gérard Genette, le trahit, le dépasse et fait ici de l'éloge un pastiche à visée parodique. Aussi, ne faut-il pas rappeler, encore, à l'auteur que l'œuvre s'écrit sans lui et qu'aussi lucide qu'il désire être, il est livré à une expérience qui le dépasse, si même il le menace.

« *Il existe dans la littérature mondiale beaucoup d'œuvres dont on ne soupçonne pas le caractère parodique* » : disait Michael Bakhtine<sup>(13)</sup>. Cet adage vaut pour le style indirect libre dans le roman de Montesquieu. Il est cette double tonalité qui permet à un auteur de travestir d'autres voix et d'autres textes. Il est, surtout, cet instrument stylistique qui rend possible la découverte du secret *dialogique* d'un texte quand les allusions intertextuelles qu'il convoque, de façon souterraines, sont jalousement cachées par l'auteur.

Dans cette quête des sources souterraines d'un texte, le style indirect libre nous a montré, comment la stylistique peut venir au chevet de l'analyse intertextuelle lorsque les infratextes qu'un texte convoque sont consciemment convoqués par l'auteur mais présentés de manière hermétique.

---

(13) Michael Bakhtine, Esthétique de la création verbale, *Seuil*, 1997, p.17.

### Notice bibliographique

Bakhtine Michael , Esthétique de la création verbale, *Seuil*, 1997.

Bergez Daniel , Violaine Gérard, Robieux Jean Jaques, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Nathan université, 1994.

Compagnon Antoine. *La seconde main*, Seuil, 1982.

Flaubert Gustave , *Madame Bovary*, (1957), Poche, 1996.

Gérard Genette *Palimpsestes*, seuil, 1982

Compagnon Antoine, *La seconde main*, Seuil, 1982.

Marguerite Lisps, *Le style indirect libre*, Payot, 1926.

Montesquieu, *Les lettres persanes*, Garnier, Larousse, 1685.

Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Gallimard.

Umberto Ecco, *De la littérature*, Grasset 2002.

Umberto Ecco, *Pastiche et postiche*, Grasset 1992.

Verlaine Paul ? « Colloque sentimentale », in *Fêtes Galantes*, (1968), Flammarion, 1998.