



Université de Liège

Faculté de Philosophie et Lettres

Département de Langues et Lettres françaises et romanes

**Voir et être vu : la spectacularisation du regard
comme enjeu d'une violence textuelle**

Analyse des points de vue énonciatifs dans l'œuvre de
Gustave Flaubert

Mémoire présenté par **Elise SCHÜRGENS** en vue de l'obtention du grade de
Master en Langues et Lettres françaises et romanes, orientation générale, à
finalité approfondie.

Sous la direction de **François PROVENZANO**

Membres du jury : Jean-Pierre BERTRAND

Laurent DEMOULIN



Université de Liège

Faculté de Philosophie et Lettres

Département de Langues et Lettres françaises et romanes

**Voir et être vu : la spectacularisation du regard
comme enjeu d'une violence textuelle**

Analyse des points de vue énonciatifs dans l'œuvre de
Gustave Flaubert

Mémoire présenté par **Elise SCHÜRGERS** en vue de l'obtention du grade de
Master en Langues et Lettres françaises et romanes, orientation générale, à
finalité approfondie.

REMERCIEMENTS

Suite à un travail consacré à l'œuvre de Flaubert, la rédaction de remerciements nous apparaît, en soi, faire partie de ces exercices convenus, voire cérémoniaux – et l'on sait que la cérémonie était l'une de ces nombreuses choses que le romancier avait en horreur. Ce ne sera pourtant pas l'originalité qui palliera la stéréotypie de l'usage, mais bien la sincérité de notre intention.

Nous tenons donc à remercier sincèrement Monsieur le Professeur François Provenzano pour son enthousiasme et sa confiance, qui ont été pour nous une marche sûre et stimulante sur laquelle prendre appui. S'ajoutent à cela la qualité de ses conseils et remarques, toujours éclairants, sa généreuse disponibilité et son implication tout au long de ce parcours. À rebours, nous voudrions aussi le remercier de nous avoir rassurée, aux prémisses de notre entreprise, quant aux craintes que nous nourrissions face à l'étude d'un tel auteur ; l'exaltation valant bien les inquiétudes.

Nous remercions nos lecteurs, Messieurs les Professeurs Jean-Pierre Bertrand et Laurent Demoulin, pour l'intérêt qu'ils ont porté à ce travail et pour leur lecture. Loin d'intervenir seulement en fin de parcours, ils nous ont accompagnée durant toute l'élaboration de ce travail, ayant fait nôtres les attentes et exigences qui leur sont attachées.

Nous tenons également à remercier Monsieur le Professeur Benoît Denis pour le cours qu'il consacre à *Salammbô*, ce dernier ayant définitivement accroché notre intérêt à la figure de Flaubert – au point où nous avons trop de difficultés à nous en détourner pour ce travail de fin d'études.

Nous étant toujours sentie privilégiée d'avoir de tels enseignants aussi accessibles, nous les remercions d'avoir été pour nous les professeurs et interlocuteurs qu'ils ont été.

Merci à Jean, dont le purisme linguistique nous oppose souvent, mais duquel je profite allègrement quand il troque sa casquette de médecin pour celle de relecteur, un relecteur appliqué (au point que la ponctuation de Flaubert lui-même fût quelquefois passée au crible de sa révision !), *précis* et encourageant, auquel je dois beaucoup.

Merci à Thomas, qui fut, sans conteste, notre interlocuteur privilégié pour ces questions de « l'entre-soi romaniste » et, surtout, pour tout ce qu'elles sous-tendent. Ce mémoire aurait

indubitablement été tout autre sans lui, sa patience – *sidérale* –, son inégalable dévouement et nos interminables échanges.

Enfin, merci à celle qui nous a donné les armes pour réussir cette entreprise, et tant d'autres.

Avez-vous jamais cru à l'existence des choses ? est-ce que tout n'est pas qu'illusion ? Il n'y a de vrai que les "rapports", c'est-à-dire la façon dont nous percevons les objets¹.

Gustave Flaubert

Provincial ou parisien, le monde est englué dans les habitudes, les conventions, les choses. Monde de la perception plus que de l'action. On regarde beaucoup dans les romans de Flaubert. On n'est connu du lecteur que sous l'œil d'autrui².

Jacques Dubois

Tout point de vue ne se limite pas à rapporter purement et simplement une vision, un événement, une analyse : percevoir, c'est en réalité toujours déjà faire percevoir, et donc diriger les interprétations selon l'origine percevante³.

Alain Rabatel

¹ FLAUBERT (Gustave), Lettre à Guy de Maupassant, août 1878, dans *Correspondance*, choix de présentation de MASSON (Bernard), texte établi par BRUNEAU (Jean), Paris, Gallimard, 1998, p. 713.

² DUBOIS (Jacques), *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000, p. 219.

³ RABATEL (Alain), *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, tome I, Limoges, Lambert-Lucas, 2008, p. 110.

AU LECTEUR

Notre démarche se voulant avant tout reposer sur le matériau textuel que constituent les quatre romans de la maturité de Flaubert, nous informons au préalable le lecteur qu'un dossier figure en annexe reprenant à la fois les passages directement cités dans ce travail et ceux ayant servi à l'élaboration de notre raisonnement mais ne pouvant – en raison de leur nombre – prendre place dans notre développement. Nous y renverrons notamment le lecteur aux moments opportuns.

Nous fournissons également ci-après une double liste d'abréviations. D'une part, afin de faciliter la lecture ainsi que d'alléger l'appareil de notes, les citations issues des romans de Flaubert seront suivies, entre parenthèses, du titre abrégé comme suit et du numéro de page correspondant à notre édition de référence. Pour ce qui est de la correspondance, nous nous sommes servie de deux éditions, préférant l'édition papier de Gallimard mais la complétant, le cas échéant, par l'édition électronique du site *Flaubert* de l'Université de Rouen (certaines lettres sont en effet absentes de l'édition de Gallimard). Nous indiquerons uniquement le destinataire de la lettre et sa date, ainsi que le numéro de la page lorsqu'il s'agira de l'édition papier.

D'autre part, par commodité de rédaction, nous avons suivi l'usage adopté par Alain Rabatel dans ses ouvrages consacrés aux points de vue énonciatifs et avons rendu compte d'une série de notions via leur forme abrégée. Nous reprenons ici ces abréviations ainsi qu'une brève explication de cette terminologie et de certaines notions-clés supplémentaires, ceci dans le but que l'on puisse, si besoin, s'y reporter en cours de lecture.

LISTE DES ABRÉVIATIONS DES TEXTES DE FLAUBERT

- *B – Madame Bovary*, édition présentée, établie et annotée par LAGET (Thierry), Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2001.
- *B et P – Bouvard et Pécuchet*, introduction et notes par BIASI (Pierre-Marc de), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1999.
- *Correspondance* :
 - Lettres de Flaubert* (1830-1880), édition électronique établie par GIRARD (Danielle) et LECLERC (Yvan), Rouen, Conard, 2003. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/annuels.html>.
 - Correspondance*, choix de présentation de MASSON (Bernard), texte établi par BRUNEAU (Jean), Paris, Gallimard, 1998.
- *ÉS – L'Éducation sentimentale*, édition préfacée par THIBAUDET (Albert), notices et notes de SACY (Samuel de), Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1965.
- *S – Salammbô*, édition préfacée, annotée et commentée par NEEFS (Jacques), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 2011.

LISTE DES ABRÉVIATIONS DES NOTIONS ET GLOSSAIRE⁴

- *Aspectualisation* (de façon standard, vaut pour le point de vue, désormais PDV, représenté*)

Procédé d'expansion de la perception prédiquée au cours duquel l'énonciateur-focalisateur détaille différents aspects de cette perception, effectue des inférences sur l'objet perçu par le biais de pensées non verbalisées (voir phrase sans parole*) et commente éventuellement certaines caractéristiques de l'objet perçu. L'idée globale de la perception se trouve en ce sens développée en plusieurs de ses parties ou encore commentée d'une façon ou d'une autre.

- *Débrayage* (parfois équivalant à *discordancier* ou *décrochage*) *énonciatif*

Passage d'un plan 1 de l'énonciation à un plan 2, enchâssé (voir opposition des plans*), dont est responsable un autre énonciateur*. Le débrayage énonciatif peut être plus ou moins fort en fonction de la distinction plus ou moins nette des énonciations citante et citée, représentante et représentée.

- *Effacement énonciatif*

Rabatel s'inspire pour cette notion de ce qu'en dit Vion, ou encore Charaudeau. L'effacement énonciatif d'un locuteur* correspond à une stratégie selon laquelle ce dernier donne l'impression qu'il se retire de l'énonciation (il ne s'agit bien sûr que d'un simulacre, le locuteur manifestant toujours d'une façon ou d'une autre sa présence dans l'énonciation). Le locuteur objectivise ainsi son discours par un gommage des embrayeurs de PDV*, des marques les plus manifestes à celles qui permettraient d'identifier une quelconque source énonciative.

Les marques linguistiques d'effacement énonciatif sont, par exemple : la substantivation des adjectifs, le choix d'un pronom indéfini, les phrases averbales, les infinitivations, les passivations, les énoncés génériques, stéréotypiques ou doxiques, l'emploi des plans

⁴ Ce glossaire a pour seul but de fournir des outils d'aide à la lecture, ceci entraînant deux conséquences. Premièrement, les définitions qu'il propose ont une prétention plus didactique que scientifique et, deuxièmement, nous avons privilégié cette formule à un système d'index *rerum* – bien que les notions soient, pour la plupart, explicitées dans le corps du travail. En raison de cela, et pour plus de commodité, nous nous permettons ici de proposer une explication de la terminologie rabatélienne sans renseigner les multiples références qui ont été combinées afin d'aboutir à ces définitions (nos sources seront bien entendu indiquées en temps voulu au sein de ce travail et nous renvoyons bien évidemment également à notre bibliographie générale). Enfin, nous ajouterons tout de même que le mémoire d'Émilie Goin nous a été d'une grande aide dans la compréhension de plusieurs de ces notions.

d'énonciation historique ou impersonnelle. Sur le plan rhétorique, on note par exemple les procédés susceptibles d'augmenter une vitalisation de l'objet indépendante du locuteur (hypotypose, personnification, etc.). Sur le plan discursif, ce sont, par exemple, les mises en description, un récit à la troisième personne avec un narrateur anonyme, le choix d'un énonciateur générique, etc.

- *Empathie* (de façon standard, vaut pour le PDV embryonnaire*)

Attitude du locuteur* par rapport aux protagonistes de l'événement qui consiste à présenter des informations à partir d'un des acteurs de l'énoncé. Les *embrayeurs d'empathie*, selon le mode de donation des référents évoquant les objets perçus, permettent de repérer un énoncé qui « empathise » sur un personnage, sans pour autant faire de ce dernier un véritable focalisateur, c'est-à-dire sans qu'il y ait de débrayage énonciatif*. Le concept d'empathie permet ainsi notamment de distinguer le PDV embryonnaire/raconté* du PDV représenté* : l'empathie est en effet un mécanisme général qui excède fortement le cadre des énoncés figurant des perceptions représentées (le récit peut « empathiser » sur le personnage en donnant à lire des perceptions de ce personnage sans les développer, en colorant les faits de sa subjectivité propre, en mimant par la syntaxe les impressions du personnage, etc.).

- *Énonciateur*

Instance à partir de laquelle les contenus propositionnels sont agencés ; l'énonciateur est le responsable des qualifications et modalisations* présentes dans l'énoncé.

- *Îlot textuel*

Mot ou expression pouvant suffire à renvoyer à un PDV* autre, rapporté dans un discours donné, dans la mesure où ce mot renvoie nettement à un énonciateur*. Un îlot textuel est indiqué par des marques ouvrantes ou fermantes correspondant la plupart du temps à des guillemets. Ceux-ci peuvent toutefois être omis lorsque la mémoire discursive identifie clairement un idiolecte particulier.

- *Locuteur*

Instance à l'origine de la transposition verbale – phonétique ou scripturale – de l'énoncé.

- *L1/E1 : locuteur-énonciateur premier*

La barre oblique marque le syncrétisme entre le locuteur* et l'énonciateur* et le chiffre 1 marque leur caractère primaire, principal, *a fortiori* dans le cas d'énoncés dialogiques (selon la distinction de Danon-Boileau, l'énonciation primaire est celle du discours le plus enchâssant). Le L1/E1 est celui qui prend en charge les PDV* auxquels il adhère, celui à qui on attribue un grand nombre de PDV, réductibles à un PDV général (dans le cas du récit, il correspond au narrateur).

- *l2/e2 : locuteur-énonciateur second*

La minuscule et le chiffre 2 marquent la nature enchâssée du l2/e2 dans le discours (linguistiquement, la *deixis* est calculée par rapport au L1* et, pragmatiquement, c'est le L1 qui choisit de rendre compte des PDV* seconds). Dans le cadre de ces énoncés dialogiques combinant deux PDV, le L1/E1* peut citer les dires d'un l2/e2 mais le PDV second n'est pas toujours exprimé sous la forme de paroles verbalisées et l'on parlera alors d'e2 (raison pour laquelle la déliaison entre locuteur* et énonciateur* est fondamentale pour rendre compte des énoncés dialogiques). Dans le cas du récit, les l2/e2 internes à l'énoncé correspondent à des personnages.

- *Modalisation*

Emploi de marqueurs (verbes, adverbes, adjectifs modaux) manifestant l'attitude (notamment la distance) du locuteur* vis-à-vis de l'énoncé.

- *Opposition des plans* (de façon standard, vaut pour le PDV représenté*)

Cette notion repose sur le phénomène de « mise en relief » étudié par Weinrich sur base d'une opposition des formes aspectuo-temporelles du récit. Le théoricien distingue deux niveaux narratifs :

Plan 1 (énonciation du L1/E1*) : formes perfectives qui font progresser l'histoire ; formes à visée globale (action envisagée comme un tout indivisible).

Plan 2 (énonciation de l'e2*) : formes de l'imparfait et du plus-que-parfait qui ne participent pas à la progression mais sont, par exemple, utilisées dans les descriptions, les

évaluations, les prolepses, les analepses ; formes à visée sécante (action saisie à un moment précis de son déroulement, sans précision des bornes de cette action).

Rabatel base également cette opposition sur la distinction action/perception de Combettes.

- *PDV : point de vue*

Un PDV correspond à tout ce qui, dans la référenciation des objets du discours révèle, d'un point de vue cognitif, une source énonciative particulière et dénote, directement ou indirectement, ses jugements sur les référents.

Les PDV du narrateur et du personnage peuvent être intégrés l'un dans l'autre sur trois modes différents délimitant trois grands types de PDV : l'assertion (PDV rapporté*), la représentation (PDV représenté*) et le récit (PDV embryonnaire*).

- *PDV asserté*

PDV correspondant à un compte-rendu de paroles prenant la forme d'un discours rapporté (discours direct, direct libre, indirect, indirect libre), d'un discours narrativisé (mention d'une action d'un personnage supposant une prise de parole) ou de l'expression d'une opinion coréférant à l'énonciateur* (ce sont par exemple les commentaires du narrateur, exprimés dans le premier plan*, sur son propre récit).

- *PDV embryonnaire (ou raconté)*

PDV correspondant à un compte-rendu des perceptions et pensées associées d'un e2 (voir l2/e2*) au sein du plan 1, c'est-à-dire que l'énonciation primaire (voir L1/E1*) du narrateur « empathise* » sur un personnage sans que ses perceptions ne soient développées, autrement dit sans qu'il y ait de débrayage énonciatif* ouvrant sur l'énonciation d'un e2.

- *PDV représenté*

PDV correspondant à un compte-rendu des perceptions et pensées associées (phrases sans parole*) d'un e2 (voir l2/e2*), prédiquées* dans un plan 1 (le verbe de perception dans le plan 1 n'est toutefois pas obligatoire) et développées dans un plan 2 (voir opposition des plans*). Les marques textuelles du PDV représenté sont l'aspectualisation* de la perception, un discordancier énonciatif* opposant le plan 1 au plan 2, une progression thématique et une relation sémantique d'anaphore associative reliant le plan 2 à la perception prédiquée dans le plan 1 (il s'agit là d'indices ne devant bien entendu pas tous

toujours être réunis). La spécificité du PDV représenté est qu'il construit un espace énonciatif dans lequel la subjectivité des perceptions de l'énonciateur* peut se développer en relation avec l'expression linguistique de cette subjectivité (la subjectivité dont il est question ici est toutefois celle qui renvoie à l'origine énonciative du PDV).

- *Phrase sans parole* (vaut pour le PDV représenté*)

Expression empruntée à Banfield, qui désigne une perception en tant qu'elle reste toujours plus ou moins liée à une forme de pensée (raison pour laquelle elle est qualifiée de phrase) mais n'est toutefois pas à proprement parler verbalisée. Rabatel, étudiant en détail les relations entre les différentes modalités de la parole intérieure, conçoit le trajet mimétique allant de la subjectivité intériorisée à la subjectivité extériorisée comme un continuum de pensées et de paroles représentées. La phrase sans parole correspond à une parole intérieure uniquement pensée, assimilable à une « sous-parole ».

- *Prédication d'une perception* (vaut pour le PDV représenté*)

La relation de prédication d'une perception obéit à la structure virtuelle « X (verbe de perception et/ou de procès mental) P » où X est le sujet percevant et P la (ou les) proposition(s) dans laquelle (lesquelles) la perception est représentée. La perception prédiquée intervient dans le premier plan et peut ensuite se développer dans un second plan (voir opposition des plans*) selon plusieurs marques textuelles du PDV représenté* : aspectualisation*, discordancier énonciatif*, opposition des plans*, relation d'anaphore associative.

- *Prise en charge énonciative*

On parle de prise en charge énonciative lorsque les contenus propositionnels sont assumés par le L1/E1* pour son propre compte parce qu'il les juge vrais. La prise en charge énonciative est donc à distinguer de l'imputation, celle-ci valant pour les contenus propositionnels que le L1/E1 attribue à un e2 (voir l2/e2*).

- *Sous-énonciation*

Posture énonciative correspondant à la coproduction (les postures envisagent la co-construction des PDV* selon un continuum plus fin que l'opposition accord/désaccord) d'un PDV dit « dominé » où, par exemple, le L1/E1*, en position de sous-énonciateur, reprend avec réserve et distance un PDV émanant d'une source à laquelle il confère un

statut prééminent. Le PDV de l'e2* est alors pris en compte sans être totalement pris en charge mais le L1/E1 ne lui substitue pas pour autant un PDV antagoniste.

- *Subjectivème*

Selon Kerbrat-Orecchioni, le subjectivème correspond à un cas particulier d'*énonciatème*, archi-trait sémantique spécifique dont sont porteurs les faits énonciatifs, ces derniers pouvant être considérés, dans une perspective restreinte, comme les traces du locuteur au sein de son énoncé. Le subjectivème peut ainsi renvoyer à un sujet modal (voir modalisation*) non locuteur* et signaler un embryon de PDV (voir PDV embryonnaire*) lorsque celui-ci n'est pas repérable par des marques ouvrantes ou fermantes.

- *Sur-énonciation*

Posture énonciative correspondant à la coproduction (les postures envisagent la co-construction des PDV* selon un *continuum* plus fin que l'opposition accord/désaccord) d'un PDV surplombant du L1/E1* en tant que ce dernier reformule le PDV de l'e2 (voir l2/e2)* en paraissant dire presque la même chose tout en modifiant à son profit le domaine de pertinence du contenu ainsi que son orientation argumentative. Le sur-énonciateur en dit finalement plus (ou autrement) que ce que l'e2 (ou l2/e2) a dit, voulu dire ou pensé.

INTRODUCTION

Quoi qu'ait pu en penser Marcel Proust (« Ce qui nous étonne seulement chez un tel maître, c'est la médiocrité de sa correspondance⁵ »), la correspondance que Gustave Flaubert laissa derrière lui fut riche à beaucoup d'égards. Dans le cadre de la présente recherche, elle pourra nous servir de premier tremplin vers le questionnement qui nous occupera par la suite. Ainsi nous souhaiterions repartir de l'une des obsessions affichées de l'écrivain, à savoir la haine paradoxale que celui-ci voue à sa classe sociale et, plus largement, à ses contemporains comme à l'ensemble de son temps. Que cette haine s'exprime sur un ton calme et froidement méprisant – « Je me sens maintenant pour mes semblables une haine sereine, ou une pitié tellement inactive que c'est tout comme⁶ » – ou qu'elle se manifeste avec une férocité tangible – « Je sens contre la bêtise de mon époque des flots de haine qui m'étouffent⁷ » –, elle est un moteur essentiel de son œuvre littéraire. En effet, si c'est dans *Bouvard et Pécuchet* qu'il « placer[a] [ses] haines⁸ » le plus fermement – « j'y attaquerai tout⁹ » –, on admettra sans trop de difficultés que c'est un projet que l'on peut étendre à *Madame Bovary* et à *l'Éducation sentimentale*, au moins.

Ces citations nous permettent de saisir la *violence* qui nourrit en partie l'impulsion de l'œuvre flaubertienne ; toutefois, cette spontanéité contraste nettement avec l'idéal romanesque de l'auteur. S'éloigner de la langue affective dont usent les romantiques et évacuer « sa personnalité » de la scène littéraire afin d'atteindre l'objectivité du « grand art », « scientifique et impersonnel » : voici la « méthode¹⁰ » prônée par Flaubert. Si l'écrivain expose avec verve ses opinions dans sa correspondance, c'est sur un autre mode qu'il entend, dans ses romans, faire état de celles-ci :

Quelle forme faut-il rendre pour exprimer parfois son opinion sur les choses de ce monde, sans risquer de passer, plus tard, pour un imbécile ? Cela est un rude problème. Il me semble que le mieux est de les *peindre*, tout bonnement, ces choses qui vous exaspèrent¹¹.

Ce qui semble a priori inconciliable – expression de la haine de son temps et peinture objective – trouverait manifestement une certaine résolution dans l'esthétique du romancier de la Modernité. Si nous voulons déceler de la violence au sein du texte flaubertien, il semble

⁵ PROUST (Marcel), « À propos du "style" de Flaubert », dans THIBAUDET (Albert), *Réflexions sur la littérature*, édition établie et annotée par COMPAGNON (Antoine) et PRADEAU (Christophe), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007, pp. 1639-1654.

⁶ Lettre à Louise Colet, 26 juin 1853.

⁷ Lettre à Louis Bouilhet, 30 septembre 1855, p. 300.

⁸ Lettre à Louise Colet, 14 août 1853.

⁹ Lettre à Louise Colet, 16 décembre 1852, p. 213.

¹⁰ Lettre à Georges Sand, cité dans LIPS (Marguerite), *Le Style indirect libre*, Paris, Payot, 1926, p. 186.

¹¹ Lettre à Georges Sand, 18 décembre 1867, p. 523. Nous soulignons.

que ce soit la mise en récit elle-même qu'il nous faille investiguer. En effet, même s'il se conçoit comme une peinture, le roman demeure (comme le tableau d'ailleurs) *une certaine représentation* du monde ; cette représentation passe par des perceptions, que la source à leur origine s'affiche ou non comme telle¹². En écho à cette sentence de l'auteur alléguant que « disséquer est une vengeance¹³ », ne pourrait-on pas considérer qu'une certaine violence textuelle transparait ou découle de ces perceptions d'un monde « disséqué » par le romanesque flaubertien ?

1. Hypothèse de lecture et cadre théorique

Ramenons les préoccupations auctoriales brièvement décrites¹⁴ à ce que la critique flaubertienne soulignera comme une perspective directrice et fondamentale de l'œuvre de l'écrivain, à savoir l'approche concevant le roman comme une mise en exergue des habitudes, des discours, des normes d'une société donnée¹⁵. L'on assimile en effet aisément une perspective littéraire réaliste à une démarche se voulant proche de celle de la « peinture » ou encore de la « dissection ». L'esthétique flaubertienne, qualifiée par Jacques Dubois de « réalisme formaliste¹⁶ », est une perspective qui, nous le verrons d'emblée, servira de socle sur lequel appuyer notre argumentation.

Cette esthétique réaliste, dont relèvent mais aussi que dépassent les romans flaubertiens¹⁷, s'est donné pour vocation, entre autres, l'exploration du réel, dans une volonté de mettre en lumière les mœurs du temps et les rouages de la société. De cette manière, l'œil observateur et inquisiteur de la prose du romancier perce à jour ses personnages pour les offrir, ainsi disséqués par la fiction et par sa poétique, aux yeux du lecteur. En prenant ceci comme point

¹² Nous reviendrons sur cette question centrale notamment dans la deuxième partie de notre état de la question (cf. p. 17, « Le froid narrateur flaubertien »).

¹³ Lettre à Georges Sand, 18 décembre 1867, p. 523.

¹⁴ Si cette amorce empruntait à une dimension biographisante, nous écarterons à présent cette démarche qui, bien qu'elle ait constitué le point de départ de notre réflexion, ne pourra cependant aucunement servir de base interprétative aux raisonnements à venir. Ceci n'implique toutefois pas que la correspondance doive être totalement exclue de notre travail ; nous ne nous interdirons pas, en effet, quelques allusions aux dires de l'auteur lorsque ceux-ci appuient particulièrement notre propos.

¹⁵ À ce propos, Jacques Dubois, dans son ouvrage *Les Romanciers du réel*, souligne qu'« il reste sûr [que Flaubert] nous a laissé, par-delà un art très élaboré de la forme romanesque, un instrument de démontage des idéologies et des discours d'une grande efficacité » (DUBOIS [Jacques], *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000, p. 224).

¹⁶ Dubois nous présente, en accord avec les dires de Pierre Bourdieu, un Flaubert dont la prouesse moderne réside en une synthèse excédant les deux possibilités esthétiques s'offrant historiquement à l'auteur : le réalisme et la mouvance de l'art pour l'art. Flaubert, s'opposant à ces deux voies, se tourne vers un « réalisme formaliste », dynamisé par une « tension entre les deux pôles » et qui se traduit par une volonté de « dire dans une forme accomplie et belle la réalité (la socialité) la plus commune et la plus infime » (DUBOIS, *Les Romanciers du réel*, op. cit., pp. 216-217).

¹⁷ Voir *supra* (note 16).

de départ, nous postulons que se déploie au sein de l'œuvre de Flaubert une *esthétique voyeuriste*, violente en ce sens que les personnages romanesques y sont construits par un regard dont ils ignorent tout et dont le lecteur est rendu complice.

Cette évocation liminaire du *regard voyeur* se voit traitée sur un mode métaphorique dans la mesure où nous l'attribuons à l'examen des comportements et des mécanismes sociaux dont relèvent, plus ou moins indirectement, les romans de Flaubert¹⁸. Cela ne doit cependant pas nous faire perdre de vue le fait qu'il ne s'agit là que de l'arrière-plan qui sous-tendra une conception plus concrète du phénomène. En effet, les spectacularisations du regard *en tant que tel* seront notre point d'accès au texte et, par conséquent, le noyau des microscènes sur lesquelles s'appuieront nos analyses. Notre démarche fait dès lors appel au qualificatif *voyeuriste* au sens où il permet de réunir regard et violence. Plus particulièrement, nous nous intéresserons dans ce travail aux *regards montrés*, que les personnages portent les uns sur les autres, en tant qu'ils sont potentiellement vecteurs d'une certaine violence. Plus particulièrement, si le regard, par les perceptions subjectives qu'il véhicule, peut charrier – on le comprend intuitivement – une forme de violence, nous montrerons que ce sont, fondamentalement, les *modalités de mise en scène* de ce regard qui peuvent être décrites en ces termes.

Dans cet ordre d'idée, nous pouvons d'ores et déjà signaler que cette violence semble être inférée à un double niveau. D'une part, elle se dégage du regard en lui-même (ce regard étant porteur d'un jugement, d'une moquerie, d'inférences péjoratives, etc.), c'est-à-dire qu'elle émane de ce que ce regard dit du *regardé*. La violence s'applique donc ici à l'objet perçu, par le biais de la manière dont il est perçu. D'autre part, elle se construit à partir des procédés stylistiques et énonciatifs qui mettent en scène le regard et, par là, émerge de ce que ce regard dit, cette fois, du *regardant*. En effet, le personnage regardant, lorsqu'il construit sa perception du monde (en l'occurrence, celle d'un autre personnage), le fait à travers des schèmes conceptuels qui lui sont propres et, au travers de cela, se construit en tant que sujet percevant. Néanmoins, cette perception indicatrice n'est observable que par la *représentation* que le texte en donne. Par conséquent, nous sommes en quelque sorte face à un dédoublement du lieu d'inférence de la violence : on décèle ainsi, d'une part, le regard en tant que

¹⁸ Cette évocation du regard voyeur implique également, par l'évocation du *lecteur* (que nous entendons selon le concept de *lecteur modèle* développé par Umberto Eco dans son *Lector in fabula*), une portée pragmatique du texte, portée que nous ne faisons qu'annoncer ici mais qui trouvera à se déployer au fil de nos analyses.

phénomène de la diégèse¹⁹ et, d'autre part, le regard en tant qu'il est spectacularisé par des procédés rhétoriques, stylistiques et énonciatifs. Cette constatation s'instaurera au fil de notre travail comme une donnée et un enjeu transversaux. Dès lors, l'expression *esthétique voyeuriste* est à son tour à comprendre au sens d'un traitement littéraire au travers duquel le regard – que le personnage porte sur le monde, sur autrui ou sur lui-même – se trouve être le véhicule d'un jugement axiologique dont les différentes déclinaisons forment les composantes d'une certaine violence textuelle²⁰.

Notre problématisation des scènes de regard est indissociable du cadre théorique dans lequel nous nous inscrivons pour mener à bien cette étude. En effet, le motif du regard a ceci d'intéressant qu'il suscite – *a priori* – la représentation de perceptions subjectives, celles-ci débordant le cadre strictement visuel. Pour en rendre compte, il importe d'identifier précisément les moyens linguistiques et stylistiques déterminant quelles sont les différentes sources à l'origine de ces perceptions, dans quelles mesures celles-ci sont prises en charge par l'instance narrative, voire selon quels types de discours elles sont mises en scène. Ce sont là des questions qui relèvent de la problématique du point de vue telle que l'a notamment conceptualisée Alain Rabatel, ce dernier étant l'un des principaux représentants d'une narratologie réenvisagée depuis l'horizon de la linguistique énonciative²¹. Grâce à la portée de ses réflexions sur le concept de point de vue (désormais PDV), la pensée de ce chercheur sera dominante dans notre approche critique du texte de Flaubert. Néanmoins, nous ne nous appesantirons pas dans ce travail à exposer tous les tenants et aboutissants de la théorie élaborée par le linguiste (les différents éléments théoriques seront, à peu de précisions près, directement mis en pratique dans nos analyses, un glossaire ayant par ailleurs été établi afin

¹⁹ Si tant est que l'on puisse considérer que ces phénomènes s'agencent sur un plan autonome, indépendant des choix narratologiques.

²⁰ Le lecteur l'aura compris, nous employons le terme *violence* dans une acception très large et essentiellement abstraite et figurée (à ce sujet, voir *infra* p. 15). Nous ne relèverons pas les faits violents présents dans la narration mais considérerons la violence comme une interprétation possible de certaines relations s'établissant de personnage à personnage ou encore celles résultant du rapport du narrateur vis-à-vis des êtres et objets qu'il donne à voir. Il ne s'agira toutefois pas de réduire ces relations à ce seul paradigme interprétatif : bien que ce dernier constitue une piste possible – et elle est celle que nous désirons investir –, nous resterons attentive à ne pas basculer dans une lecture rigide du texte cherchant à tout prix à dégager de la violence des processus énonciatifs et stylistiques décrits.

²¹ Nous nous gardons d'employer l'expression *narratologie énonciative* dans la mesure où la formule revient à René Rivara (*La Langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000) dont Rabatel souhaite se distancier. Ce dernier juge en effet l'entreprise de Rivara – bien qu'elle soit orientée par la perspective énonciative de Culioli – encore trop « prisonnière » de ce qu'il nomme la « *doxa narratologique genettienne* » sur une série de points que nous n'exposerons pas ici (RABATEL [Alain], « Pour une narratologie énonciative ou pour une analyse énonciative des phénomènes narratifs », dans PIER [John] et BERTHELOT [Francis] [dir.], *Narratologies contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Éditions des archives contemporaines, p. 109 et RABATEL [Alain], *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008, p. 25).

de servir d'aide à la lecture) mais rappellerons seulement ici les quelques bases nous permettant de problématiser davantage notre objet.

Partons pour cela d'une réflexion que Roland Barthes formule lorsqu'il s'attelle à l'analyse de quelques phrases tirées de *Bouvard et Pécuchet* :

Écrire – produire une écriture, un texte –, c'est produire une énonciation à plusieurs voix (plusieurs fictions d'origine de l'énoncé) et brouiller plus ou moins ces voix, passer de l'une à l'autre sans prévenir, les rendre plus ou moins irreprésentables²².

À l'aune d'une perspective énonciative, le sémiologue met l'accent sur la dimension polyphonique dont relèvent une grande partie des énoncés flaubertiens. Ce concept d'*hétérogénéité énonciative* constitue sans conteste un élément nodal des réflexions de Rabatel²³. Basée sur la distinction entre locuteur et énonciateur initialement proposée par Oswald Ducrot²⁴, l'hétérogénéité énonciative est conçue par Rabatel comme un phénomène témoignant, par le biais d'un ensemble de dispositifs discursifs, de la présence d'un énonciateur second enchâssé dans le discours d'un énonciateur premier²⁵. Puisque Rabatel considère, contrairement à Ducrot, qu'un locuteur, par sa prise de parole, est aussi responsable d'un PDV, la voix à l'origine du récit (le locuteur premier, à savoir le narrateur) est, par conséquent, également énonciateur²⁶ (L1/E1). Ce dernier peut soit représenter les *paroles* d'un locuteur-énonciateur second (I2/e2) – c'est le cas pour les discours rapportés –, soit, et c'est là que la distinction locuteur/énonciateur est la plus pertinente, représenter un *PDV perceptif* – sans prise de parole donc – autre que le sien, à savoir celui imputé à un énonciateur second (e2).

On comprend donc que l'enchâssement résultant de l'hétérogénéité énonciative est relativement clair et manifeste lorsqu'il est question de paroles rapportées : l'identification des discours citant et cité est assez explicitement perceptible en fonction du type de discours rapporté (Rabatel nomme ce compte-rendu de paroles *PDV asserté*). En revanche, les

²² BARTHES (Roland), *Album. Inédits, correspondances et varia*, éditions établies et présentées par MARTY (Éric), Paris, Seuil, 2015, p. 265.

²³ Rabatel, grâce à son approche interactionnelle du PDV, enrichit de façon significative ce concept initialement emprunté à Jacqueline Authier-Revuz (« Hétérogénéité(s) énonciative(s) », dans *Langages*, n° 73, 1984, pp. 98-111 ; cf. GOIN [Émilie] et PROVENZANO [François], « Le genre comme médiation énonciative. L'exemple de l'effet de politisation dans le roman-témoignage et la harangue », dans ABLALI [Driss], BADIR [Sémir] et DUCARD [Dominique] [dir.], *En tous genres. Normes, textes, médiations*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, coll. « Sciences du langage : Carrefours et points de vue », 2015, p. 75).

²⁴ L'énonciateur est l'instance qui est *responsable* des qualifications et modalisations présentes dans l'énoncé, là où le locuteur, lui, est à l'origine de la *transposition verbale* de l'énoncé (voir DUCROT [Oswald], *Le Dire et le Dit*, Paris, Minuit, 1984).

²⁵ C'est à Danon-Boileau que Rabatel emprunte cette distinction hiérarchique entre énoncés primaires et secondaires (DANON-BOILEAU [Laurent], *Le Fictif*, Paris, Klincksieck, 1982, pp. 37-42, renseigné dans RABATEL [Alain], *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne et Paris, Delachaux et Niestlé, 1998, p. 87).

²⁶ Voir RABATEL, *Homo narrans, op. cit.*, p. 59.

interactions entre les différentes voix sont plus difficilement discernables dans le cas des « phrases sans parole », assimilables à une forme de pensée non ou pré-verbalisée²⁷, dont fait état le L1/E1. Le repérage de ce PDV perceptif se voit souvent facilité, parmi les autres paramètres participant à sa construction textuelle²⁸, par un *débrayage énonciatif* permettant de distinguer le plan 1, où se déploie l'énonciation du narrateur, et le plan 2, lieu du PDV – appelé cette fois *PDV représenté* – du personnage²⁹. L'enchevêtrement des voix énonciatives atteint toutefois son degré d'intrication le plus élevé dans le cadre d'une narration exprimant un *PDV raconté* ou *embryonnaire* : le PDV perceptif figure alors dans les énoncés primaires du narrateur et les *perceptions* représentées constituant ce dit PDV ne sont pas prédiquées par un procès de paroles, de pensées ou de perceptions qui y rattacherait explicitement une source énonciative. Quelles sont dès lors les traces menant à l'identification d'un PDV perceptif et à celle de l'énonciateur second à qui il est imputé ?

C'est précisément dans ce brouillage³⁰ – celui qu'évoquait également Barthes – que réside, selon nous, la possibilité d'une violence telle que nous l'avons décrite plus haut. Il semble en effet évident que les PDV du narrateur et du personnage doivent être en présence pour que des mises à distance – déclarées ou non –, potentiellement porteuses d'un jugement, soient palpables. Rabatel considère effectivement que c'est la composante axiologique – celle présente dans l'aspectualisation des énoncés contenant un PDV – qui « rend compte des situations

²⁷ L'expression « phrases sans parole », reprise et intégrée par Rabatel, est empruntée à BANFIELD (Ann), *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Seuil, 1995 [1982]. Ce qui fait la spécificité du PDV est en effet dû à sa qualité de résultat d'une *perception*. Cette perception est bien entendu toujours plus ou moins liée à une forme de pensée, raison pour laquelle elle est qualifiée de *phrase*. Toutefois, elle n'est pas à proprement parler verbalisée – comme c'est le cas pour le discours rapporté – et est dès lors qualifiée de « sans parole » (RABATEL, *La Construction textuelle du point de vue*, *op. cit.*, p. 18). Rabatel étudie en détail les relations entre les différentes modalités de la parole intérieure. Il conçoit le trajet mimétique allant de la subjectivité intériorisée à la subjectivité extériorisée comme un continuum de pensées et de paroles représentées. Il n'y a donc aucune rupture abrupte entre paroles/pensées et PDV, et ce dernier est envisagé comme la forme la plus extrême de la parole intérieure (une parole intérieure uniquement pensée, assimilable à une « sous-parole »). Voir « Les représentations de la parole intérieure : monologue intérieur, discours direct et indirect libre, point de vue », dans RABATEL, *Homo narrans*, *op. cit.*, pp. 451-472).

²⁸ Voir « Les paramètres linguistiques du point de vue » dans RABATEL, *La Construction textuelle du point de vue*, *op. cit.*, pp. 13-61.

²⁹ Rabatel base cette distinction et opposition des plans en suivant d'abord Bernard Combettes qui, dans son *Organisation du texte*, fait correspondre cette opposition à la distinction action/perception (COMBETTES [Bernard], *L'Organisation du texte*, Metz, Centre d'Analyse Syntaxique de l'Université de Metz, 1992) et, ensuite et surtout, sur le concept de « mise en relief » développé par Harald Weinrich dans son ouvrage *Le Temps* (voir principalement « La mise en relief » dans WEINRICH [Harald], *Le Temps. Le récit et le commentaire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1973 [1964], pp. 107-131). Pour un développement de la notion de débrayage énonciatif dans le cadre de la théorie des PDV énonciatifs, nous renvoyons au chapitre « Opposition premier plan/deuxième plan » de *La Construction textuelle du point de vue* (RABATEL, *op. cit.*, pp. 30-41).

³⁰ Nous tenterons de démêler les différentes voix en action dans ces énoncés polyphoniques où, fondamentalement, l'indétermination des voix est cultivée. Notre but n'est pourtant pas non plus celui d'une déconstruction classifiante du texte ; nous tâcherons au contraire de mettre en évidence les jeux d'interaction régissant les relations si bien brouillées entre les PDV.

polyphoniques, des cas de consonance/dissonance entre le narrateur et le personnage³¹ ». En d'autres termes, ce sont ces points du récit qui (de la façon la plus sensible, mais aussi la plus implicite) donnent à voir le discours évaluatif d'un énonciateur-personnage – à travers l'expression de sa relation au monde ou aux autres personnages – confronté à celui qui *représente*³² ce discours évaluatif, c'est-à-dire le narrateur. Ceci semble se résumer distinctement dans les dires de Philippe Hamon, selon qui « il n'y a *évaluation et norme* que là où il y a un *sujet en relation médiatisée* avec un autre actant³³ ». Ce cadre théorique nous permet de préciser davantage la dualité mise en place quelques lignes plus haut concernant les deux lieux possibles d'inférence de la violence. Le premier niveau, qui attribue une dimension violente au regard en lui-même et prend ainsi pour cible le regardé, est le fruit d'un énonciateur second-personnage. Le second niveau, correspondant aux modalités de mise en scène de ce regard, en incombe à un narrateur, L1/E1, représentant le PDV de l'e2.

L'approche développée par Rabatel nous offre ainsi la possibilité d'envisager un *sujet hétérogène* mettant en scène et en dialogue une multiplicité de points de vue, un sujet pensé comme « un lieu de tensions et de possibles, produisant un infini tremblement du sens³⁴ ». Ainsi, le sens de l'énoncé est clairement conditionné, d'une part, par la subjectivité du sujet percevant depuis lequel cet énoncé s'énonce et, d'autre part, par les rapports que ce sujet de conscience entretient à la fois avec les voix qui le traversent et celle du locuteur-énonciateur qui prend en charge (c'est-à-dire qui reprend à son compte) ou non son PDV.

Ce que nous avons dit précédemment ne doit pas laisser entendre qu'une étude relative au concept de PDV se centrerait essentiellement sur l'identification d'un *foyer* de focalisation du récit. La démarche de Rabatel consiste au contraire à porter en premier lieu son attention vers le *focalisé*. Reprenons rapidement cette définition proposée par celui-ci :

On nommera PDV tout ce qui, *dans la référenciation des objets* (du discours) révèle, d'un point de vue cognitif, une source énonciative particulière (locuteur/énonciateur ou énonciateur) et dénote,

³¹ RABATEL, *La Construction textuelle du point de vue*, op. cit., p. 104. En résonnance avec nos précédents propos concernant le dédoublement du plan sur lequel peut s'exercer la violence, nous notons que Rabatel ajoute : « toutefois, cette dimension axiologique concerne aussi le personnage-focalisateur dans ses rapports avec les autres personnages [...] » (*Ibid.*).

³² Il nous faut souligner le double sens qui sous-tend l'utilisation du terme *représentation* chez Rabatel. Tout d'abord la *représentation* des perceptions doit s'entendre comme l'expression mimétique de ces perceptions mises en relief par rapport aux événements de la trame narrative. Ensuite, il s'agit d'une *re-présentation* entraînant la « présentification » de perceptions passées (voir « *Représentation des perceptions* », dans RABATEL, *La Construction textuelle du point de vue*, op. cit., pp. 24-55).

³³ HAMON (Philippe), *Texte et Idéologie. Valeurs, hiérarchie et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, PUF, coll. « Écritures », 1984, p. 24. Nous soulignons.

³⁴ RABATEL, *Homo narrans*, op. cit., p. 16.

directement ou indirectement, ses jugements sur les référents – d'où l'importance des dimensions axiologiques et affectives du PDV³⁵.

Soulignons donc qu'il s'agit avant tout de repérer les « traces linguistiques d'un PDV dans le mode de donation du référent³⁶ » et non pas de déterminer, comme le conçoit l'approche genettienne, « qui voit » ou « qui sait »³⁷. L'examen de ces « traces » au sein du discours est rendu fécond par la rencontre entre la linguistique énonciative et la narratologie. Si notre objectif est précisément celui de dégager des marques et des mécanismes linguistiques en mesure d'appuyer nos interprétations, nos analyses rhétoriques et stylistiques iront toujours dans le sens d'une herméneutique du texte littéraire. Au-delà de la sphère stricte de la narratologie énonciative, ces deux axes (ceux de la linguistique et de l'analyse littéraire) nous amèneront à recourir au vaste champ investi par des études telles que celles menées par Dominique Maingueneau dans le domaine de l'analyse du discours littéraire ou celles que Jean-Michel Adam a consacrées à ce qu'il nomme *linguistique textuelle*. En effet, les éléments théoriques développés par Rabatel dans son approche du PDV offrent, nous l'avons vu, une batterie d'outils cruciaux pour nos analyses ; il s'agira néanmoins de les compléter, en fonction de la particularité de chacun de nos extraits, par les apports d'autres chercheurs³⁸.

En fin de compte, l'attention octroyée à l'instance percevante par l'intermédiaire d'une analyse du *mode de donation des référents* donne lieu à une série de questions que nous voudrions prendre pour ligne directrice dans le cadre de ce mémoire, la théorie des points de vue énonciatifs nous servant dès lors à la fois de fil conducteur *et* d'outil analytique. Compte tenu de cela, ce seront ces objets focalisés qui détermineront la structure du présent travail, ceci nous permettant d'ébaucher ce qui s'assimile à une « typologie des regards ». Les objets

³⁵ RABATEL (Alain), « Le problème du point de vue dans le texte de théâtre », dans *Pratiques*, n° 119-120, décembre 2003, p. 8. Nous soulignons.

³⁶ RABATEL, *La Construction textuelle du point de vue*, *op. cit.*, p. 58.

³⁷ Aux côtés d'une certaine déconstruction des catégories du mode et de la voix établies par Genette, c'est cette différence de perspective qui se voit le plus souvent soulignée par Rabatel et ses commentateurs (voir le compte-rendu de *La Construction textuelle du point de vue* réalisé par Catherine Detrie et ceux de *l'Homo narrans* par Victor Ferry et Benoît Sans, Laurent Perrin, ou encore celui de Bérenger Boulay et Frédérique Fleck intitulé « Dépasser Genette ? Questions de point de vue »). Nous ne reviendrons que ponctuellement dans ce travail sur les divergences entre les deux chercheurs et sur les qualités que leurs approches respectives fournissent pour notre recherche spécifique. Une étude critique confrontant les deux narratologues sur le plan théorique constitue en effet un sujet à part entière qui nous détournerait de notre objet.

³⁸ Nous signalons dès maintenant que notre intérêt se portera notamment vers l'étude de la subjectivité menée par Kerbrat-Orecchioni dans le domaine de l'énonciation, vers les différentes recherches portant sur le cliché, que ce soit via l'approche contrastive proposée par Michaël Riffaterre ou celle, dont Flaubert est souvent l'objet, d'Anne Herschberg Pierrot, ainsi que vers les recherches accomplies par Ruth Amossy à propos de l'argumentation indirecte et de l'implicite, deux dimensions importantes dans le cadre d'une étude de romans réalistes dont l'un des enjeux est de susciter l'adhésion du lecteur (nous y reviendrons).

perçus – regardés – détermineront de la sorte trois manières relativement distinctes d’envisager le regard.

2. Vers une typologie des regards

Le cadre théorique et l’angle critique par lesquels nous aborderons l’œuvre de Flaubert étant désormais posés, il convient à présent de commencer par préciser quels ouvrages feront partie de notre corpus avant d’exposer sommairement la manière dont se structurera ce travail.

Notre examen, laissant de côté les textes de jeunesse de l’auteur³⁹, portera donc sur les trois romans aboutis de Flaubert, à savoir *Madame Bovary*, *Salammbô* et *L’Éducation sentimentale*. Ces trois opus constituent l’unité de l’œuvre du romancier et c’est essentiellement cette unité qui motive dans un premier temps notre choix. Nous ajouterons toutefois à ces trois romans l’hétéroclite et non achevé *Bouvard et Pécuchet*, dans lequel on perçoit bien la dimension d’une violence telle que nous l’avons exposée plus haut, soit celle possiblement contenue dans une certaine représentation évaluative, au travers de ces deux personnages, des mécanismes, comportements et croyances de la société du XIX^e siècle. C’est naturellement cette question qui conditionne notre sélection du corpus et l’on est donc en droit de s’interroger subséquemment sur le rôle que tient le « conte oriental » dans notre propos. Si l’« encyclopédie critique en farce⁴⁰ » contrevient pour sa part à l’unité romanesque évoquée, *Salammbô*, quant à lui, semble *a priori* détaché d’une peinture des mœurs du temps. On connaît effectivement les allures de refuge que revêt la rédaction de ce deuxième roman pour son auteur : « C’est en haine de tout cela, pour fuir toutes les turpitudes qu’on fait, qu’on dit et qu’on pense, que je me réfugie en désespéré dans les choses anciennes⁴¹ ». Ce n’est néanmoins pas le lieu d’argumenter contre cette apparence du roman carthaginois et nous ne ferons donc à ce stade que renvoyer le lecteur à la première partie de notre travail (cf. chapitre 2, p. 27). Nous justifierons par conséquent la place de ces deux romans – chacun semblant à sa manière se situer quelque peu en marge de l’œuvre du romancier⁴² – dans l’homogénéité de

³⁹ Les *Trois Contes*, que l’on peut décider de considérer comme une œuvre de jeunesse (le projet est en effet lancé en 1844), ne seront pas non plus traités ici, tout comme les tentatives théâtrales de l’auteur ainsi que ses récits de voyage. *La Tentation de saint Antoine*, premier texte qu’il désira soumettre à la publication, ne figurera pas non plus parmi les ouvrages étudiés : le long poème en prose s’écarte à trop d’égards du genre qui motive cette recherche et la prise en compte de ses multiples versions nous mènerait vers une étude d’un autre ordre.

⁴⁰ Lettre à Edma Roger des Genettes, 19 août 1872, cité dans HERSCHBERG PIERROT (Anne) (dir.), *Flaubert, l’Empire de la bêtise*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012, p. 12.

⁴¹ Lettre à Ernest Feydeau, novembre 1859.

⁴² Nous n’avons évoqué que les divergences les plus évidentes des deux romans face à *Madame Bovary* et à *L’Éducation sentimentale*. Sur un autre plan, plus générique, une dimension sous-jacente rassemble *Salammbô* et *Bouvard et Pécuchet* et les sépare des deux autres romans, soit le problème de l’épopée dans l’œuvre de

notre corpus à l'aide de ce que Flaubert, en écho à la problématique qui nous occupe, confia à Louise Colet à propos de *Bouvard et Pécuchet* et de *Salammbô*, adoptant ce ton d'ores et déjà bien connu de la correspondance :

Sacré nom de Dieu ! il faut se raidir et emmerder l'humanité qui nous emmerde ! *Oh ! je me vengerai ! je me vengerai !* Dans quinze ans d'ici, j'entreprendrai un grand roman moderne où j'en passerai en revue ! [...] Ce sont de ces projets dont il ne faut pas parler, ceux-là. *Tous mes livres ne sont que la préparation de deux [...] : celui-là et le conte oriental*⁴³.

Par ailleurs, au sein de ces quatre romans de la maturité, les mises en scène du regard, on l'imagine, sont foisonnantes. Compte tenu de cela, il semblait utile de les distinguer et de les ordonner dans un essai de typologie. Néanmoins, nous précisons d'emblée qu'il ne s'agit là que d'une ébauche de classement qui a pour unique but d'offrir une relative structure à notre propos. Il n'y a pas d'intérêt à tomber ici dans un cloisonnement rigide des « types de regard » ; les effets tirés des analyses stylistiques et énonciatives traverseront clairement ces différentes catégories préétablies. Conformément à l'attention accordée au mode de donation des référents dans la théorie des PDV, la structure de notre travail se fonde sur les *objets perçus* par l'instance énonciative. De manière très générale, nous dégagons ainsi trois types de focalisés, chacun étant appréhendé à travers une certaine caractérisation du regard, celle-ci étant conçue comme un aspect possible de la violence.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons au *regard social* porté sur une certaine *collectivité*, autrement dit sur un groupe perçu comme une figure circonscrite de la réalité sociale. Ce dit regard social, dirigé vers des figures bien identifiées par l'imaginaire collectif de l'époque, nous semble être un premier lieu privilégié pour l'expression d'une idéologie, d'une certaine vision du monde. Partant, nous serons conduite, dès cette première partie du travail, à considérer les PDV à l'œuvre au sein des romans comme étant traversés par la multitude des discours sociaux, imprégnés de leur idéologie propre⁴⁴. Nous nous intéresserons en particulier à l'imaginaire social dont procède, mais aussi que façonne, le flot de ces

Flaubert. C'est Albert Thibaudet, qui, dans ses « Conclusions sur Flaubert », considère que *Salammbô* et *Bouvard et Pécuchet* sont tous deux des manifestations de cette composante qui « hant[e] » le romancier : *Salammbô* est une « épopée gratuite », là où *Bouvard et Pécuchet* « retourne au thème épique, aventureux » (« Conclusions sur Flaubert », dans THIBAUDET, *op. cit.*, p. 1519). À nouveau, cette dichotomie est à nuancer ; Thibaudet commençait déjà sa démonstration en montrant à quel point la question de l'épopée chez Flaubert devait être considérée dans sa confrontation au genre du roman, le « roman de la société moderne » et le « roman historique et épique » entremêlant chez Flaubert leurs procédés. Dans ce même ordre d'idées, Lanson disait lui aussi de Flaubert qu'il avait « tout simplement appliqué à l'antiquité [*sic*] les procédés du roman moderne » (LANSON [Gustave], *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1922, p. 1076). En définitive, il n'y a pas, de cette manière, « de contradiction entre les deux parties de l'œuvre de Flaubert » (*Ibid.*).

⁴³ Lettre à Louise Colet, 29 juin 1853. Nous soulignons.

⁴⁴ Ceci n'est pas sans faire écho à la notion de « formation discursive » telle qu'elle a été remaniée, depuis l'acceptation que lui conférait Michel Foucault, par la perspective de l'analyse du discours (voir le numéro 37 de la revue *Langages* dirigé par Michel Pêcheux : PÊCHEUX [Michel] [éd.], *Langages*, n° 37, 1975).

discours se déployant dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Dans la mesure où l’imaginaire social se conçoit comme un « horizon de référence pour tenter d’appréhender, d’évaluer et de comprendre la réalité dans laquelle [vivent les membres d’une société]⁴⁵ », on saisit l’enjeu que ce concept apporte au premier temps de notre étude. De ce fait, nous nous reporterons donc vers un examen sociocritique du texte flaubertien, approche qu’il s’agira avant tout de combiner avec notre cadre théorique premier. Dans un deuxième temps, nous aborderons le regard dans sa dimension plus littéralement voyeuriste et orienté vers *un autrui singularisé*. La violence résiderait alors dans la spectacularisation de l’altérité par le biais de ce *regard voyeur* et de la teneur de la connaissance projetée par le regardant sur le regardé⁴⁶. Dans un troisième temps, nous nous tournerons vers les interprétations possibles d’un *regard réflexif*, guidé ainsi cette fois vers *soi*. Plus particulièrement, c’est vers la mise en scène de soi par le regard des autres que nous nous dirigerons, la projection du regard de l’autre par le biais du personnage se voyant vu pouvant, selon nous, être à nouveau le vecteur d’une certaine violence textuelle. Se dessinent ainsi les trois temps de cette étude : regarder les autres, regarder l’autre et se regarder soi.

En définitive, nous dirons donc que notre projet est celui d’interroger la manière dont le texte flaubertien peut se donner à lire comme relevant d’une *esthétique voyeuriste*, orchestratrice d’une *pluralité de points de vue* – ceux-ci étant potentiellement aux prises avec différents types de discours – et, par là même, créatrice d’une certaine *violence textuelle* : nous formulons en effet l’hypothèse que ce sont les relations hiérarchiques entre les points de vue et leur mode de représentation qui peuvent constituer l’ancrage d’une modalité énonciative de la violence textuelle. Il nous reste à replacer cet objectif parmi les différents axes et approches investis par les recherches consacrées aux romans de Flaubert.

⁴⁵ POPOVIC (Pierre), « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d’avenir », dans *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, 151-152, 2011, [En ligne] sur *Revues.org*. URL : <http://pratiques.revues.org/1762#quotation> (consulté en janvier 2016). Nous soulignons.

⁴⁶ Nous rappelons que nous serons toujours amenée à nous intéresser à ce que ce regard, et le PDV qu’il prédique, dit de celui qui en est la source.

ÉTAT DE L'ART ET JUSTIFICATION DE L'OUTIL ANALYTIQUE

1. Situation au sein des études flaubertiennes

La recherche, particulièrement copieuse, consacrée à l'œuvre de Flaubert fourmille d'analyses et d'interprétations aussi riches qu'érudites. Parmi celles-ci peuvent être dégagées un certain nombre de clés de lecture, disons canoniques, pour envisager la production d'un romancier depuis longtemps classé parmi les grands classiques de la littérature du XIX^e siècle. Préalablement, il s'agit donc pour nous de situer notre approche par rapport aux principales démarches et perspectives qui jalonnent la critique du romanesque flaubertien. Dans le but de rendre justice à ce qu'offre la critique d'un tel auteur, nous nous permettons de donner une place plutôt conséquente au compte-rendu, tout partiel qu'il soit, de la recherche flaubertienne et de sa mise en perspective avec l'approche énonciative du récit d'une part et avec la question qui nous occupe d'autre part. Ceci ayant pour inévitable conséquence de retarder l'analyse du corpus à proprement parler, nous nous en remettons donc à la patience du lecteur.

Tout d'abord, la variété et l'abondance du matériau laissé par Flaubert – pensons à sa prolixité épistolaire ou aux scénarios et brouillons préparatoires aux romans – ont pu offrir une nouvelle perspective interprétative de son œuvre littéraire et ouvrir un vaste champ d'étude. Là ne se trouve toutefois pas l'approche investie par notre recherche : nous écarterons en effet les études génétiques ou biographiques⁴⁷ pour privilégier les lectures serrées du texte afin d'approfondir l'analyse énonciative et stylistique de la prose flaubertienne. Ce procédé, que l'on nomme communément « microlecture », permettra notamment de porter une attention particulière au sens figuré des énoncés ainsi qu'au degré d'implicite contenu dans ces figures de rhétorique.

Par ailleurs, si l'on abandonne le point de vue strictement méthodologique, la critique du texte flaubertien repose sur une série de notions cardinales – fournies surtout par l'histoire littéraire – qui sont récurrentes et incontournables au sein de la recherche consacrée à l'auteur. Nous rangerons ici sommairement ces éléments selon quatre perspectives. Sous l'angle de la

⁴⁷ Le projet mené par Jean-Paul Sartre dans *L'Idiot de la famille* naît de l'ambition de totaliser la masse des informations dont on dispose alors à propos de Flaubert. Nous n'aurons bien sûr pas cette prétention totalisante et nous écarterons également de la démarche « externe » adoptée par Sartre, démarche qui, ayant surtout pour mot d'ordre l'application de la méthode régressive/progressive, ne permet pas de directement détacher l'œuvre de la vie de son auteur.

stylistique d'abord, nul besoin de revenir en profondeur sur le fameux style du romancier⁴⁸ – qu'il soit décrit dans sa laborieuse élaboration, son rythme, sa sonorité ou sa dimension poétique⁴⁹ – ou sur cette prose éminemment descriptive, résultat d'une accumulation du détail⁵⁰. Qu'on pense également, du point de vue de l'*histoire littéraire*, au « romantisme refoulé⁵¹ » de l'œuvre : dans *Les Romanciers du réel*, Dubois prend ainsi la peine de signaler la volonté qu'a Flaubert de « [réprimer] tout lyrisme en lui » et ainsi d'interdire toute emphase chez le narrateur, de « faire barrage aux épanchements qui pourraient tenter le scripteur⁵² ». Cet enjeu devient même décisif chez certains. Ainsi, Gustave Lanson situait fondamentalement Flaubert au confluent des écoles romantique et naturaliste, la première lui ayant légué « le sens de la couleur et de la forme », la seconde la technique « rude » de copier la nature⁵³. Michel Butor, dans le cours portant sur Flaubert qu'il a dispensé à l'Université de Genève, envisage *Madame Bovary* comme une façade, une stratégie qui masque un « tempérament volcanique ». En agissant sous le couvert de ce masque, Flaubert pourrait en réalité continuer à « faire » *La Tentation de saint Antoine*, cette première œuvre romantique avortée dans son premier élan de publication⁵⁴. De même, dans une conception plus *idéologique* du texte, on pense bien entendu aux convictions contre-révolutionnaires de

⁴⁸ La chronique de Proust (« À propos du "style" de Flaubert », *art. cit.*) parue en 1927 est à ce sujet célèbre. Le romancier de la Belle Époque s'attarde ainsi sur l'emploi des temps, de la conjonction *et*, des adverbes et sur le rythme de ce « grand trottoir roulant » (PROUST, *art. cit.*, p. 1640) que forment les pages de Flaubert. À la même époque, Albert Thibaudet consacre entièrement l'un de ses articles de la *NRF* au style de Flaubert en repartant de la polémique grammaticale suscitée par le « Flaubert ne savait pas écrire » de Louis de Robert (« Sur le style de Flaubert », dans THIBAUDET, *op. cit.*, pp. 346-356 ; concernant la célèbre polémique qui eut cours entre 1919 et 1921 à propos des « fautes » de Flaubert, nous renvoyons à PHILIPPE [Gilles] et PIAT [Julien] [dir.], *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, pp. 50-52). Lorsqu'il revient, dans ses « Conclusions sur Flaubert », sur quatre points importants débattus à propos du romancier, c'est encore du style que Thibaudet discute en premier lieu (dans THIBAUDET, *art. cit.*, pp. 1517-1518).

⁴⁹ L'histoire littéraire retient en effet Flaubert comme « l'un des premiers à faire évoluer la fiction vers une nouvelle forme de poésie » (BERTHIER [Patrick] et JARRETY [Michel] [dir.], *Histoire de la France littéraire. Modernités XIX^e-XX^e siècle*, tome 3, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2006, p. 19). Plus particulièrement, Philippe Dufour considère que l'œuvre de Flaubert balance entre une représentation ironique de la parole stupide et le langage poétique ; la première servant de « repoussoir » pour que se développe le second, au gré des moments de rêverie et d'intériorité des personnages (DUFOUR [Philippe], *Flaubert ou la prose du silence*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1997).

⁵⁰ Que l'on songe seulement au fameux « Effet de réel » de Barthes pour qui ces détails qu'il juge gratuits et insignifiants ont pour vocation de créer l'illusion référentielle (BARTHES [Roland], « L'effet de réel », dans *Communications*, n° 11, 1968, pp. 84-89).

⁵¹ BERTHIER et JARRETY, *op. cit.*, p. 789.

⁵² DUBOIS, *Les Romanciers du réel*, *op. cit.*, p. 226.

⁵³ LANSON, *op. cit.*, pp. 1073-1074.

⁵⁴ Voir BUTOR (Michel), *Flaubert*, Université de Genève, 1982-1983, [cours en ligne sous format audio] sur *Mediaserver, Université de Genève*. URL : <https://mediaserver.unige.ch/play/55415/%20Flaubert> [consulté en juin 2015]. C'est cette même idée de dissimulation que pointe Philippe Bonnefis à propos des métaphores flaubertiennes : « depuis longtemps, [...] on avait su, dans les métaphores, discerner de ces failles d'où suintait, parcimonieusement mais régulièrement, un romantisme que le réalisme flaubertien aurait en vain cherché à assécher » (Bonnefis [Philippe], « Flaubert : un déplacement du discours critique », dans *Littérature*, 1971, n° 2, p. 65).

l'auteur et à son opposition à l'air du temps, celles-ci le conduisant à considérer le monde des lettres comme un refuge⁵⁵. On mentionnera encore, dans une perspective *esthétique*, l'idéal du roman sur rien⁵⁶, affranchi de la morale⁵⁷, refusant la politique⁵⁸ et apportant « purisme » au mouvement réaliste⁵⁹, Flaubert étant tenu, aux côtés de Baudelaire puis de Mallarmé, pour la figure prototypique de la Modernité et du culte de la forme pour elle-même. Nous évoquons ces différents axes de lecture pour la simple raison qu'ils ne peuvent en aucun cas être tout à fait évincés d'une interprétation de l'œuvre – quoique notre analyse puisse possiblement les reconsidérer de manière critique. Toutefois, si ceux-ci forment l'arrière-plan critique de notre démarche, ils ne constitueront cependant pas le centre de nos observations.

En revanche, la perspective que nous nous sommes choisie – à savoir les spectacularisations du regard comme enjeu d'une *violence textuelle* – nous pousse à investir d'autres clés interprétatives ainsi qu'à en interroger (voire peut-être à en renverser) les cadres. La critique flaubertienne s'est surtout (et même, à notre connaissance, uniquement) attardée explicitement sur la notion de violence dans son sens le plus concret, faisant ainsi référence aux atrocités, brutalités et autres usages de la force que figuraient les textes du romancier. C'est donc tout naturellement vers *Salammbô*, véritable fresque guerrière, que se tournent ces études qui, d'une manière ou d'une autre, problématisent toutes la violence par rapport aux pôles de la civilisation et de la barbarie du roman antique, l'une étant le fait de Carthage, l'autre des Mercenaires (une distinction toutefois moins univoque qu'il n'y paraît)⁶⁰. Par

⁵⁵ On consultera bien entendu à ce propos COMPAGNON (Antoine), *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 2005.

⁵⁶ Le rêve du roman sur rien tend vers l'élaboration d'une forme pure, se soutenant d'elle-même et détachée de toute représentation. Par cet idéal formel, on rejoint nos précédentes remarques à propos d'une écriture proche de la poésie, un tel idéal réclamant que la phrase de prose vaille la perfection du vers (voir DUBOIS, *op. cit.*, p. 217). Nous renvoyons en particulier aux textes suivants : DUQUETTE (Jean-Pierre), *Flaubert ou l'architecture du vide. Une lecture de L'Éducation sentimentale*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1972 ; NEHR (Harald), « La signification du "rien". À propos du style de "L'Éducation sentimentale" », dans *Nouvelles lectures de Flaubert*, textes réunis par BEM (Jeanne) et DETHLOFF (Uwe), Tübinge, Gunter Narr, 2006, pp. 137-155 ; PHILIPPOT (Didier), « Flaubert et le mythe du livre sur rien », dans *Flaubert hors de Babel*, textes réunis par CROUZET (Michel) et PHILLIPOT (Didier), Paris, Érudit, 2013, pp. 83-145.

⁵⁷ Voir BERTHIER et JARRETY, *op. cit.*, p. 441.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 787.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 17. Voir également DUBOIS, *Les Romanciers du réel*, *op. cit.*, pp. 216-217.

⁶⁰ Nous renvoyons notamment aux publications suivantes : LE CALVEZ (Éric), « L'horreur en expansion ? Génétique de la "grillade des moutards" dans *Salammbô* », dans *Romanic Review*, 90 (2), mars 1999, pp. 167-194 ; MASSON (Bernard), « *Salammbô* ou la barbarie à visage humain », dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 4/5 (*Flaubert*), juillet-octobre 1981, pp. 585-596 ; ROSA (Guy), « Civilisation et Humanité : le virage du texte », dans *Salammbô de Flaubert. Histoire, Fiction*, textes réunis par FAUVEL (Daniel) et LECLERC (Yvan), Paris, Honoré Champion, 1999, pp. 79-93 ; SAMINADAYAR-PERRIN (Corinne), « Animalité, barbarie, civilisation : questions de frontière dans *Salammbô* », dans *Revue Flaubert*, n° 10 (*Animal et Animalité chez Flaubert*, sous la direction de AZOULAI [Juliette]), 2010 [En ligne]. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=55> (consulté en janvier 2015) ; TOUMAYAN (Alain), « Violence and Civilization in Flaubert's *Salammbô* », dans *Nineteenth-Century French Studies*, 37, n° 1 et 2, 2008, pp. 52-66. Notons

ailleurs, l'esthétisation de la violence est un axe essentiel pour l'étude de la notion : cette esthétisation est en effet une donnée incontournable du style de *Salammbô* qui, loin de voiler l'horreur, la spectacularise⁶¹. Nous pouvons encore noter la manière dont Marc Bizer appréhende cette question dans son article « *Salammbô*, Polybe et la rhétorique de la violence », paru en 1995. L'auteur y envisage en effet la violence dans son rapport avec le langage, dégagant de la sorte trois façons par lesquelles se lient ces deux données. Si les deux premiers types de langages violents sont loin de notre perspective (le langage décrivant des événements ou des actes violents ; le langage comme moyen d'exhortation à la violence), le troisième (le langage comme moyen de faire violence grâce aux insultes, aux malédictions), parce qu'il considère la violence dans un sens échappant à son acception physique, touche davantage à notre objet.

Nous laisserons en effet, pour notre part, majoritairement en retrait l'aspect strictement physique de la violence pour en investir une perspective plus symbolique : passant par un certain type de domination – sans qu'elle ne se déclare comme telle – construite au travers du langage, nous parlons d'une violence qui met en jeu la manière dont s'établit une certaine connaissance et la façon dont celle-ci est légitimée ou, au contraire, prise pour cible. À défaut d'une appellation plus heureuse, nous parlerons de *violence énonciative*, tout en assumant le caractère flottant de la formule et de la réalité qu'elle recouvre. Compte tenu de cela, notre objectif sera de montrer que, d'abord, le *regard* – porté sur autrui ou sur soi – peut être considéré comme un témoin privilégié d'une *certaine perception* et, ensuite, que cette perception ainsi que sa *représentation* peuvent être les vecteurs d'une violence textuelle. Cette perspective d'analyse nous amène bien entendu à enfoncer certaines portes déjà largement ouvertes par la critique flaubertienne ; nous réinterrogerons toutefois ces grandes clés de lecture à travers le paradigme interprétatif qui est le nôtre⁶².

également que cette violence ébranlait déjà le lectorat contemporain de la publication du roman par la complaisance dans laquelle semble se plonger cette écriture de l'emphase et de l'hyperbole ; ce sont, nous dit Sainte-Beuve, des « horreurs singulières, raffinées, immondes » et un auteur qui « cultive l'atrocité » (SAINTE-BEUVE [Charles-Augustin], « *Salammbô* par Monsieur Gustave Flaubert. Suite de l'analyse », dans *Le Constitutionnel*, 15 décembre 1862).

⁶¹ Pour une description de l'esthétisation de la violence, nous renvoyons principalement à l'article de Rae Beth Gordon. La chercheuse y affirme notamment que « [la prose ornementale de *Salammbô*], si elle véhicule des images de splendeur et de beauté, [...] ne sert pas moins à renforcer des images d'horreur et de monstruosité » (GORDON [Rae Beth], « Ornement, Monstration, Monstruosité », dans *Salammbô de Flaubert. Histoire, Fiction. op. cit.*, p.133).

⁶² Compacter à ce stade ces différents aspects clés de l'œuvre en en faisant état de manière plus ou moins détaillée ne ferait qu'alourdir notre propos ; c'est pourquoi nous nous contenterons ici de les mentionner, ceux-ci faisant partie intégrante du développement qui suivra.

La violence touche d'abord à plusieurs points d'entrée thématiques, dont le principal réside probablement dans la question, centrale dans l'œuvre de Flaubert, de *l'empire de la bêtise* – question qui fut au cœur de la réflexion du récent ouvrage éponyme dirigé par Anne Herschberg Pierrot⁶³. Cette problématique, en grande partie liée à la haine du bourgeois que nous évoquions en introduction, nous mènera à explorer le domaine de la convention, de la bien-pensance et de la bienséance, celles-ci relevant, de près ou de loin, de *l'idée reçue*⁶⁴.

Si ces entrées thématiques sont prises pour *objets* d'une certaine violence, différents procédés discursifs sont, quant à eux, en eux-mêmes porteurs de violence. Parmi ceux-ci, c'est *l'ironie* qui constituera le trait rhétorique nodal de notre démarche. La réputation d'ironiste de Flaubert n'étant plus à faire⁶⁵, nous nous concentrerons sur le fonctionnement énonciatif de cette figure et sur la place qu'elle tient dans une étude du regard. D'un autre côté, et en résonance avec notre cadre théorique, différents types de discours sont mis en scène par la prose du romancier, et ce au moyen de divers procédés énonciatifs – que l'on pense au discours bourgeois, s'assimilant régulièrement au discours doxique tel qu'évoqué *supra*, ou encore, pour prendre un exemple au sein de la sphère littéraire, au discours romantique, particulièrement présent dans *Madame Bovary*. La hiérarchisation des discours et des PDV nous semble ainsi pouvoir constituer l'un des procédés énonciatifs centraux dans le dégagement de la violence textuelle et donc s'établir par là comme l'un des leviers de nos interprétations.

Se pose alors la question de la place que prend le narrateur par rapport à ces discours : en tant que L1/E1, ce dernier est en effet responsable des modalités de mise en scène de ces discours. Ce mécanisme ayant été identifié plus haut comme le second niveau possible d'une inférence de la violence, comment celle-ci peut-elle dès lors se concevoir compte tenu de l'idéal d'objectivité et d'impersonnalité qui sous-tend l'œuvre flaubertienne ?

⁶³ HERSCHBERG PIERROT (Anne) (dir.), *Flaubert, l'Empire de la bêtise*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2011.

⁶⁴ Si nous reprenons ici la terminologie du célèbre *Dictionnaire*, *l'idée reçue* n'en est pas moins l'une des modalités d'expression possibles du déjà-dit, du déjà-pensé à l'œuvre dans les textes de l'auteur (cf. la distinction entre cliché, lieu commun, idée reçue et stéréotype effectuée dans AMOSSY [Ruth] et HERSCHBERG PIERROT [Anne], *Stéréotypes et Clichés. Langue, discours et société*, Paris, Armand Colin, 2014). Aussi, Barthes, figure majeure de la réflexion sur les codes, le stéréotype et la *doxa* (*Mythologies*, 1957), illustre-t-il régulièrement sa pensée sur ces questions par la mise en évidence de procédés flaubertiens (voir notamment *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Essais Points », 1970, p. 105 et *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, p. 164). En outre, c'est à la fonction du *cliché* chez Flaubert qu'Anne Herschberg Pierrot a consacré sa thèse de doctorat (*La fonction du cliché chez Flaubert : la stéréotypie flaubertienne*, tomes I et II, Paris, Thèse pour le doctorat de 3^e cycle en littérature française, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1981).

⁶⁵ Voir notamment VAILLANT (Alain), *Le Veau de Flaubert*, Paris, Hermann éditeurs, coll. « Fictions pensantes », 2013 ou encore SCHOENTJES (Pierre), *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Essais Points », 2001 où Flaubert sert souvent d'exemple illustratif.

2. *Le froid narrateur flaubertien*

Les énoncés polyphoniques, parce qu'ils reflètent la confrontation de plusieurs perceptions du monde, forment un matériau propice à l'exercice d'une violence discursive. Or, un PDV second est toujours enchâssé dans la voix d'un L1/E1 ; autrement dit, ce PDV perceptif se donne à lire uniquement à travers la représentation qu'en offre le narrateur. De façon générale, Rabatel déplore, en 1998, « la persistance d'analyses littéraires, sémiotiques et narratologiques sous-évaluant, voire excluant, la question de la *subjectivité du narrateur* des écrits “à la troisième personne”⁶⁶ ». Cette question trouve dans le cadre de notre recherche une résonance toute particulière dans la mesure où les romans de Flaubert ont toujours engendré cette sensation que la fiction s'énonçait à partir d'une voix vide. Parce que le narrateur flaubertien fut constamment considéré comme le parangon de l'objectivité froide et impersonnelle (cela vaut pour son époque ; les néo-romanciers viendront à sa suite pousser le phénomène dans ses retranchements), il nous semble à propos de discuter au préalable cette question théorique d'une *subjectivité* du narrateur en écho à ce que la recherche scientifique a jusqu'à présent dit du « cas Flaubert »⁶⁷.

La réception contemporaine de la publication des romans soulignait déjà la précision réaliste du style flaubertien en assimilant sa langue à celle de la science, ce qui, ajouté à l'esprit d'observation qui rejaillit de l'œuvre, valut au romancier cette célèbre phrase de Sainte-Beuve : « Fils et frère de médecins distingués, M. Gustave Flaubert tient la plume comme d'autres le scalpel⁶⁸ ». Au-delà de cela, ce qui déroute à l'époque est bien entendu l'impartialité du narrateur qui ne tranche pas, notamment à propos des questions de morale (ce trait esthétique, qui, d'un côté, lui coûte un procès, est évidemment, de l'autre, encensé par quelqu'un comme Baudelaire⁶⁹). Nous citerons, pour illustrer ce sentiment d'objectivité et d'impersonnalité du narrateur, le commentaire, presque dérouter malgré son ton sarcastique, que Jules Barbey d'Aurevilly formule à propos de *Madame Bovary* :

M. Flaubert, lui, n'a point d'émotions ; il n'a pas de jugement, du moins appréciable. C'est un narrateur incessant et infatigable, c'est un analyste qui ne se trouble jamais ; c'est un *descripteur* jusqu'à la plus minutieuse subtilité. Mais il est sourd-muet d'impression à tout ce qu'il raconte. Il est indifférent à ce qu'il décrit avec le scrupule de l'amour. Si l'on forgeait à

⁶⁶ RABATEL, *La Construction textuelle du point de vue*, op. cit., p. 84. Nous soulignons.

⁶⁷ Précisons que cette discussion théorique a pour but de situer notre approche, conditionnée par les réflexions de Rabatel en matière de PDV, par rapport aux recherches antérieures. Nous approfondirons les notions rabatelienues qui remettent ces acquis de la recherche en question lors du développement à proprement parler de notre hypothèse.

⁶⁸ SAINTE-BEUVE (Charles-Augustin), « Causeries du lundi. *Madame Bovary* par Gustave Flaubert », dans *Le Moniteur Universel*, 4 mai 1857.

⁶⁹ Voir BAUDELAIRE (Charles), « [*Madame Bovary*] », dans *L'Artiste*, 18 octobre 1857.

Birmingham ou à Manchester des machines à raconter ou à analyser en bon acier anglais, qui fonctionneraient toutes seules par des procédés inconnus de dynamique, elles fonctionneraient absolument comme M. Flaubert. On sentirait dans ces machines autant de vie, d'âme, d'entrailles humaines que dans l'homme de marbre qui a écrit *Madame Bovary* avec une plume de pierre, comme le couteau des sauvages⁷⁰.

Le narrateur est *froid* parce que sans « émotion », sans « vie », *impersonnel* parce que sans « âme », *objectif* dans la limite qu'il se fixe de n'être toujours qu'un « analyste », un « descripteur ». Plus qu'objectif, le narrateur flaubertien est aussi *impartial*, « sans jugement ». Il n'accable pas l'adultère d'Emma, tout comme il ne désigne pas l'un des deux camps, Mercenaires ou Carthaginois, comme responsable de la guerre. Gaston Bosquet analyse les ressorts de cette histoire antique qui ne présente, sous la plume de Flaubert, aucun coupable au lecteur : dans *Salammbô*, nous dit-il, la victoire de Carthage et la cause des Mercenaires sont en définitive également « souillé[e]s⁷¹ » par leurs crimes respectifs. C'est aussi l'analyse que donne Alain Toumayan du même roman : les capacités dans l'exercice des atrocités engendrent une équivalence entre les deux camps et, dans cette optique, aucun des deux ordres culturels ne domine⁷². D'autres, comme nous le verrons ci-après, insisteront au contraire sur les points d'absence de neutralité du narrateur.

Dans le commentaire de Barbey d'Aurevilly, narrateur « descripteur » et « M. Gustave Flaubert » sont clairement confondus en une seule instance. On retrouvera des traces relatives de cette assimilation dans la démarche qu'adopte Claudine Gothot-Mersch en 1971 dans son article « Le point de vue dans *Madame Bovary*⁷³ » : celle-ci, dans une recherche des marques de la présence d'une subjectivité du narrateur, considère les « interventions de l'auteur⁷⁴ » dans son œuvre comme une entorse à la ligne poétique que ce dernier définit dans sa correspondance. Notons au passage que certains considèrent cet idéal comme un acquis à ce point ferme qu'il conditionne leur interprétation, leur analyse se construisant dès lors à partir de l'impossibilité de remettre en question l'ascendant de l'impersonnalité du narrateur⁷⁵.

⁷⁰ BARBEY D'AUREVILLY (Jules), « Bibliographie. *Madame Bovary*, par M. Gustave Flaubert », dans *Le Pays*, 6 octobre 1857.

⁷¹ BOSQUET (Gaston), « L'impartialité de Flaubert dans *Salammbô* », dans *Les Amis de Flaubert*, 1965, n°26 [En ligne]. URL : http://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/026_004/ (consulté en octobre 2015).

⁷² TOUMAYAN (Alain), *art.cit.*

⁷³ GOTHOT-MERSCH (Claudine), « Le point de vue dans *Madame Bovary* », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1971, n° 23, pp. 243-259.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 250. Ces interventions d'auteur sont l'une des trois « séries d'infractions » que Gothot-Mersch signale. Aux côtés des « troubles du récit » et du « refus d'omniscience », ces interventions d'auteur sont décelables derrière les considérations générales, les métaphores et les comparaisons, le style explicatif, les commentaires, les procédés expressifs, les embrayeurs (ou *shifters*), ou encore derrière l'ironie (*Ibid.*, pp. 250-253).

⁷⁵ Prenons l'exemple illustratif d'une partie de l'analyse que propose Gisela Haehnel à propos du fameux pronom *nous* de l'ouverture de *Madame Bovary* (HAEHNEL [Gisela], « Charles Bovary – un personnage “dévalorisé” », dans *Nouvelles lectures de Flaubert*, *op. cit.*, pp. 130-137). La chercheuse parle d'un « premier

Gothot-Mersch, à l'inverse, nourrit sa réflexion de la possibilité même de ces écarts⁷⁶. L'explication de ceux-ci est une nouvelle occasion pour la philologue de lier le narrateur à l'auteur : cette dernière pointe en effet le fait que « les passages où le ton est le plus *personnel* sont souvent ceux dont le caractère autobiographique est le plus évident⁷⁷ ». Jean Bruneau réalise, pour l'*Éducation sentimentale*, le même constat biographique en recherchant, lui aussi, la présence de l'auteur dans son texte⁷⁸. À nouveau, il est tout autant question pour Bruneau de contredire l'écrivain qui se déclarait « invisible » et « tout-puissant⁷⁹ ».

Ce point de vue consistant à considérer les indices d'une présence narrative subjective comme une *faille* dans le projet de l'auteur est suivi par une majeure partie de la critique⁸⁰ : c'était du moins le cas de Marcel Proust⁸¹ ou encore de Marguerite Lips, qui qualifie le phénomène d'« *écueil* [empêchant] Flaubert d'atteindre l'objectivité absolue⁸² ». C'est cette perspective, celle qui a pour ligne analytique d'éprouver la conformité entre théorie et pratique flaubertienne⁸³, que Gothot-Mersch modifie dans son article de 1984 « Sur le narrateur chez Flaubert⁸⁴ ». D'un point de vue méthodologique, la chercheuse, revenant sur son précédent travail, ne pense en effet plus les marques de subjectivité présentes dans le récit

« nous » », incluant le narrateur et l'ensemble des écoliers assistant à l'entrée du petit Charles Bovary, et d'un « dernier », distinct parce qu'il ne peut inclure le « narrateur impersonnel ». La raison de cela est le défaut d'omniscience dont témoigne la phrase dans laquelle ce dernier *nous* s'inscrit : « Il serait maintenant impossible à aucun de nous de se rien rappeler de lui (B, 54) ». Pour notre propos, on peut être particulièrement interpellé par l'assertion « si le narrateur disait qu'il ne sait rien de Charles, ce serait incroyable » (*Ibid.*, p. 134) – rappelons que Gothot-Mersch considérait le « refus d'omniscience » comme une marque de la subjectivité du narrateur (cf. *supra* note 74, p. 18).

⁷⁶ La chercheuse estime ainsi les jugements du narrateur plus « appréciables » – au sens de *perceptibles* – que le laissait entendre Barbey d'Aurevilly.

⁷⁷ GOTHOT-MERSCH, « Le point de vue dans *Madame Bovary* », *art. cit.*, p. 258 (nous soulignons). Notons déjà, à ce propos, qu'elle ramènera à nouveau, dans son article de 1984 (voir *infra*), son raisonnement à la question de l'auteur, alors qu'elle l'avait préalablement évacuée.

⁷⁸ BRUNEAU (Jean), « La présence de Flaubert dans *L'Éducation sentimentale* », dans *Langages de Flaubert*, texte établi par ISSACHAROFF (Michael), Paris, Minard, coll. « Lettres modernes. Situations », 1976, pp. 33-53. Les interventions sont classées par Bruneau dans cinq catégories que l'on retrouve de manière globalement similaire dans celles répertoriées par Gothot-Mersch : « les appels au lecteur, les maximes, les doutes exprimés par l'auteur sur les causes réelles du comportement de ses personnages, les jugements qu'il porte sur eux, enfin le ton si fortement satirique de la majeure partie de l'œuvre » (*ibid.*, pp. 33-34).

⁷⁹ « C'est un de mes principes qu'il ne faut pas *s'écrire*. L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout puissant ; qu'on le sente partout mais qu'on ne le voie pas » (Lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 18 mars 1857, p. 324).

⁸⁰ Bruneau échappe en partie à cette représentation puisqu'il considère que ces interventions, si elles contredisent l'image d'un auteur « invisible » et « tout puissant », ne sont toutefois pas « infidèles » aux « théories » flaubertiennes, ce dernier visant avant tout les romans « engagés » dans la modélisation de la réalité qu'ils réalisent à des fins de transmission d'un message (BRUNEAU, *art. cit.*, p.38).

⁸¹ « Dans *Madame Bovary*, tout ce qui n'est pas lui [Flaubert] n'a *pas encore* été éliminé » (PROUST, *art. cit.*, p. 1641). Nous soulignons.

⁸² LIPS (Marguerite), *Le Style indirect libre*, Paris, Payot, 1926, p. 194. Nous soulignons.

⁸³ GOTHOT-MERSCH, « Le point de vue dans *Madame Bovary* », *art. cit.*, p. 247.

⁸⁴ GOTHOT-MERSCH (Claudine), « Sur le narrateur chez Flaubert », dans *Nineteenth-Century French Studies*, 12, n° 3 (*Flaubert*), 1984, pp. 345-355.

comme des *infractions* à l'idéal flaubertien mais désire souligner les éléments relevant d'une situation de *discours* (la conception d'Émile Benveniste oppose le *discours* à l'*histoire*, « récit où personne ne parle⁸⁵ »), en d'autres termes, repérer les facteurs signalant la situation d'énonciation comme étant le fait d'un énonciateur et d'un coénonciateur⁸⁶.

Même si la perspective est – judicieusement – modifiée, l'objectif reste toutefois le même, à savoir celui de repérer la présence d'un narrateur subjectif, énonciateur à la source d'un « acte narratif ». La direction de la recherche peut également s'inverser en prenant un nouveau point de départ. C'est par exemple l'angle qu'adopte Sarga Moussa dans « Le souffle de Flaubert⁸⁷ » pour qui la donnée première n'est plus l'absence du narrateur mais bien la *présence diffuse* de ce dernier, qu'il s'agit néanmoins toujours de « déceler⁸⁸ ». Dès lors, c'est sur la première partie de la célèbre parole de l'auteur que ce type de recherche s'appuie : « [il faut] *qu'on le [l'artiste] sente partout* mais qu'on ne le voie pas⁸⁹ ».

Nous ne discuterons pas ici les multiples marques et interventions signalant, d'après les publications mentionnées, la présence d'une subjectivité narratoriale. Toutefois, en regard du cadre théorique et thématique de notre étude, certains procédés particuliers soulignés par la critique – procédés qui, selon nous, sont profondément liés entre eux – méritent en revanche notre attention. Tout d'abord, le *jugement* du narrateur est mentionné par Gothot-Mersch comme étant une composante transversale du récit entier, et, en raison de l'étendue du phénomène, la chercheuse l'évacue de son relevé⁹⁰. Dans cette optique, celle-ci mentionnait en 1971 l'*ironie* comme une faille à la neutralité du narrateur et disait – très justement et accordant ainsi une ampleur générale au procédé – que cette dernière « peut se dégager, sans commentaire, des faits eux-mêmes⁹¹ ». Ces remarques vont de pair avec le « ton si fortement satirique de la majeure partie de l'œuvre⁹² » que signalait également Bruneau. Le jugement, s'exprimant notamment par des dispositifs ironiques, fait assurément partie des éléments

⁸⁵ BENVENISTE (Émile), *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Sciences humaines, 1966, p. 241.

⁸⁶ La raison principale de ce changement de perspective semble toutefois trouver à nouveau sa source dans l'idéal de l'auteur, ou plutôt dans une révision de ce que Gothot-Mersch considérait être l'idéal de l'auteur : « Ce n'est pas dans cette perspective-là [l'idéal de Flaubert c'est *l'histoire* telle que la définit Benveniste] que Flaubert se place » (*Ibid.*, p. 345).

⁸⁷ MOUSSA (Sarga), « Le souffle de Flaubert », dans *Littérature*, n° 99 (*L'œuvre mobile*), 1995, pp. 97-111.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 98.

⁸⁹ Lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 18 mars 1857, p. 324.

⁹⁰ Voir GOTHOT-MERSCH, « Sur le narrateur chez Flaubert », *art. cit.*, p. 356.

⁹¹ GOTHOT-MERSCH, « Le point de vue dans *Madame Bovary* », *art. cit.*, p. 253.

⁹² BRUNEAU, *art. cit.*, p. 34.

dérogeant à l'image d'un narrateur froid et absent, élément qu'il nous faudra approfondir dans une volonté de saisir une violence énonciative du texte flaubertien.

Faisant également écho à nos premières réflexions, la subjectivité du narrateur se pense régulièrement en relation avec celle des personnages⁹³, les interactions entre l'une et l'autre semblant se concevoir de deux manières opposées au sein de la critique. En donnant à nouveau la parole à Gothot-Mersch, nous dirons que cette dernière place la *focalisation interne* parmi les procédés diminuant l'objectivité du narrateur : « l'écrivain perd en neutralité lorsqu'il passe par le PDV de ses personnages⁹⁴ » puisqu'il « renonce provisoirement à un récit historique sans point de vue⁹⁵ ». À l'inverse, Genette dans « Silences de Flaubert » stipule que, si la part de subjectivité de l'un est plus grande, celle de l'autre en sera par conséquent diminuée⁹⁶. C'est majoritairement ce dernier angle de vue que présentent les études problématisant la question de la place du narrateur parmi les différentes subjectivités mises en scène par le texte.

Jonathan Culler déplace quelque peu la donne dans son essai sur Flaubert sous-titré *The uses of uncertainty*⁹⁷. Critiquant les approches tentant de recenser les moments d'expression d'une opinion narrative, ce dernier redéfinit l'impersonnalité flaubertienne dans l'indétermination régnant au sein du texte quant à l'identification de « qui parle ». Plaidant pour « an elusive narrator », Culler note que « in these terms a text can, as Flaubert wished, be impersonal while conveying judgments of characters or events⁹⁸ ». Le changement perpétuel de sujet percevant est, nous dit Culler, un mécanisme majeur dans l'œuvre flaubertienne et permet notamment de saper le jugement de l'un par sa simple juxtaposition à celui d'un autre. La juxtaposition des discours se construit donc comme l'un des procédés capables de créer le jugement sans que transparaisse un narrateur clairement identifiable.

Enfin, le *style indirect libre* est conçu par Marguerite Lips comme un autre procédé textuel permettant d'effacer la subjectivité narrative – ou du moins de la mettre à distance – derrière les paroles et pensées *représentées* du personnage⁹⁹. Christelle Reggiani, élaborant à son tour une histoire du style indirect libre, postule que « cette “invention” spectaculaire

⁹³ Afin de rester plus conforme à nos sources, nous parlerons à ce stade de « focalisation interne », là où, plus loin, nous abandonnerons rapidement cette appellation pour retrouver celle de *PDV*.

⁹⁴ GOTHOT-MERSCH, « Le point de vue dans *Madame Bovary* », *art. cit.*, pp. 256.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 254.

⁹⁶ GENETTE (Gérard), « Silences de Flaubert », dans *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Essai », 1966, p. 229.

⁹⁷ CULLER (Jonathan), *Flaubert. The Uses of Uncertainty*, London, Elek book, 1974.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 110.

⁹⁹ LIPS, *op. cit.*, pp. 190-194.

constitue la forme linguistique capable de rendre sensible la “disparition élocutoire” qui préside à l’esthétique flaubertienne¹⁰⁰ ». Plus particulièrement, ce sont les descriptions que Lips, suivant la perspective décrite plus haut, regrette ; celles-ci échappent en effet au style indirect libre et ne sont par conséquent pas converties en reproductions. Ceci, aux yeux de la chercheuse, fait de ces descriptions le miroir du manque de rigueur au principe d’objectivité de Flaubert¹⁰¹. Même lorsque le texte présente une description comme étant le fait d’un de ses personnages, le luxe des détails fait dire à la stylisticienne que c’est « l’auteur [qui] a vu tout cela [...], avec son imagination d’artiste¹⁰² ». Il en est de même pour Genette, qui voit dans la précision de la description, en particulier lorsqu’il est question de rêveries ou de souvenirs des personnages, la présence de l’auteur¹⁰³.

En évoquant la subjectivité des personnages par rapport à celle du narrateur ainsi que le style indirect libre et les modalités en termes d’hétérogénéité énonciative que ce dernier implique, nous revenons aux questions de polyphonie et de violence qui avaient suscité cet état de la question du froid narrateur flaubertien. Cette question, tout comme les particularités narratologiques et stylistiques qui lui sont attachées, ne sera pas évacuée de notre réflexion. Il s’agit, d’abord, d’un phénomène textuel central dans l’interprétation de la prose flaubertienne ; ensuite, plusieurs de ces caractéristiques participent de l’« innovation » littéraire de Flaubert¹⁰⁴. Dubois qualifie de « grande révolution » la manière dont le récit flaubertien « va devant lui comme si personne ne le menait¹⁰⁵ ». L’« invention¹⁰⁶ » du style indirect libre, en particulier, est attribuée à l’auteur pour « l’utilisation massive » qui en est faite dans *Madame Bovary*, pour sa « pleine actualisation littéraire » ainsi que pour l’élargissement de sa portée, Flaubert en faisant usage pour rendre compte, au-delà du

¹⁰⁰ REGGIANI (Christelle), « Le texte romanesque : un laboratoire des voix », dans PHILIPPE et PIAT, *op. cit.*, p. 128.

¹⁰¹ Voir LIPS, *op. cit.*, p. 191 et p. 194.

¹⁰² *Ibid.*, p. 192

¹⁰³ Voir GENETTE, *art. cit.*, pp. 225-230.

¹⁰⁴ Sainte-Beuve estimait que « science, esprit d’observation, maturité, force, un peu de dureté » étaient « des signes littéraires nouveaux » (« Causeries du lundi. *Madame Bovary* par Gustave Flaubert », *art. cit.*).

¹⁰⁵ DUBOIS, *Les Romanciers du réel*, p. 213.

¹⁰⁶ Nous employons les guillemets pour relativiser cette notion d’invention : en matière de langue « les renouvellements sont lents et toujours collectifs » (SMADJA [Stéphanie] et PHILIPPE [Gilles], « L’invention de la prose », dans PHILIPPE et PIAT, *op. cit.*, p. 332). De même, dans le chapitre qu’il consacre à une réflexion épistémocritique sur la notion d’invention en littérature, Jean-Pierre Bertrand établit un développement fondamental dans la prise en compte du rapport entre une création *ex nihilo* et un état du discours et de la pensée préexistant. L’intérêt de l’analyse de Bertrand réside dans l’étroite relation entre invention et imitation, entre un fonds langagier et conceptuel déjà là et un pouvoir d’innovation, d’originalité (BERTRAND [Jean-Pierre], « Approche épistémocritique », dans *Inventer en littérature. Du poème en prose à l’écriture automatique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2015, pp. 41-99).

discours, de la pensée¹⁰⁷. Mais, surtout, ces questions nous concernent en ce qu'elles constituent une véritable piste pour notre objet, nous invitant à décrire en quoi la violence de l'œuvre flaubertienne réside peut-être davantage dans son esthétique que dans son contenu, se déployant au sein du *dire* bien plus que du *dit*¹⁰⁸.

Par ailleurs, le cadre théorique que constitue la théorie des PDV énonciatifs telle que la pense Rabatel nous offre une vision nouvelle sur le cas de ces narrateurs extradiégétiques anonymes. Le linguiste se distancie d'abord des catégories du mode et de la voix établies par Genette, ainsi que des conceptions de focalisations externe et zéro du narratologue : un récit, même s'il est non focalisé et que l'énonciation dominante est celle du mode historique de Benveniste, n'en exclut pas pour autant toute marque de subjectivité¹⁰⁹. De ces cadres théoriques dénoncés découlent, selon Rabatel, des « représentations tronquées », ayant mené aux attitudes critiques que nous avons observées précédemment : il s'agit, d'une part, de considérer commentaires et évaluations du narrateur comme des « interventions » de l'auteur – c'était l'attitude de Gothot-Mersch en 1971, de Bruneau et de Genette (« version passéiste », selon Rabatel) – et, d'autre part, de repérer ceux-ci comme des « traces de discours dans l'énonciation historique » – ce vers quoi se tourne Gothot-Mersch en 1984 (« version moderniste »). Nous nous distancierons par conséquent de ces deux attitudes : d'abord, il ne s'agira pas de concevoir les marques repérables d'une subjectivité du L1/E1 comme une *faille* puisque l'idéal de l'auteur ne sera, en soi, pas directement pris en compte et, ensuite, nous prendrons *pour acquis* que le narrateur est également *énonciateur*, son PDV étant décelable grâce aux « stratégies de donation, d'organisation et de représentation du référent¹¹⁰ ». En effet, la subjectivité étant avant tout un fait de langue et le narrateur étant primordialement un « être de discours », ce dernier est tout à fait susceptible d'exprimer plus ou moins indirectement une certaine subjectivité¹¹¹ (pour un développement plus argumenté, nous renvoyons à nouveau aux pages 83-84 et 102-104 de *La Construction textuelle du point de vue*).

En prenant un cran de distance, notre outil analytique nous semble se justifier notamment dans la mesure où envisager le récit dans sa dimension énonciative nous permettra de garder à l'esprit qu'un énoncé est toujours émis par un énonciateur, possédant ses schèmes de

¹⁰⁷ REGGIANI, *op. cit.*, pp. 126-127. Le procédé était même primordial pour Proust : « cet imparfait, si nouveau dans la littérature, change entièrement l'aspect des choses et des êtres » (PROUST, *art. cit.*, p. 1643).

¹⁰⁸ DUCROT (Oswald), *Le Dire et le Dit*, Paris, Minuit, coll. « Propositions », 1985.

¹⁰⁹ Nous renvoyons à RABATEL, *La Construction textuelle du point de vue*, *op. cit.*, pp. 83-84 et pp. 102-103.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 103.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 103-104.

perception et de représentation propres, même si cet énoncé laisse le sentiment que la fiction s'énonce à partir d'une voix vide¹¹². En outre, cette conception énonciative et interactionnelle du récit souligne également le rôle du lecteur, instance interne au texte nécessaire à la co-construction du sens mais aussi capable de le reconfigurer par ce rôle même de co-énonciateur. Nous envisagerons donc cette objectivité comme un choix stratégique aux multiples effets et tâcherons de déceler la manière selon laquelle l'instance narrative s'installe discursivement et énonciativement au sein de la prose flaubertienne. Mais nous parcourrons également le chemin inverse : il ne s'agira plus de la stricte recherche d'une subjectivité narrative, celle-ci étant présumée acquise, mais bien d'observer les différents procédés énonciatifs participant à effacer, à voiler, la source énonciative à l'origine du récit à la troisième personne ainsi qu'à en donner l'image d'un narrateur impersonnel et neutre. L'un des objectifs de la première partie de ce travail consistera à illustrer ces stratégies d'effacement de la source énonciative, que celle-ci corresponde au narrateur ou aux énonciateurs des PDV que celui-ci représente.

¹¹² Dubois parle bien de l'impersonnalité flaubertienne comme d'une « retenue » se cantonnant à la « tonalité romanesque » (DUBOIS, *Les Romanciers du réel*, op. cit., p. 213). Nous soulignons.

PARTIE I : REGARDER LES AUTRES

1. Vers une sociocritique du romanesque flaubertien

Si l'étude de la polyphonie du romanesque flaubertien nous conduit à examiner la manière dont les multiples PDV énonciatifs interagissent entre eux au sein du discours littéraire, le concept même de pluralité des voix nous renvoie à l'idée d'une interaction bien plus généralisée, soit celle qui touche à l'« extérieur constitutif¹¹³ » de tout discours. En suivant la leçon bakhtinienne du *dialogisme*¹¹⁴ et celle de l'analyse du discours – qui envisage son objet comme étant le produit d'un interdiscours –, notre travail entend s'ouvrir sur une appréhension de l'*hétérogénéité constitutive* inhérente à tout texte en tant que celle-ci nous permet de mieux saisir les enjeux de la polyphonie interne à notre corpus. Cette polyphonie, ou *hétérogénéité montrée*¹¹⁵, ne saurait en effet être envisagée indépendamment du dialogisme constitutif¹¹⁶ dont résultent les dimensions sociales et idéologiques des usages de la langue.

Cette première partie a effectivement pour ambition de dépasser l'approche strictement immanente du récit afin d'enrichir l'examen de l'hétérogénéité énonciative (interne au discours romanesque) par l'« éversion inductive du texte vers ses altérités langagières constitutives¹¹⁷ ». Cette éversion vers la *semiosis* sociale combinée à une « analyse interne de la mise en texte » sont des étapes, qui – une fois qu'elles sont menées dans un mouvement dialectique unissant le texte aux langages, discours et représentations sociales qui l'environnent – forment la perspective de la sociocritique telle que la conçoit Pierre Popovic¹¹⁸. Notre objectif, conformément à la « singularité sociosémiotique du texte » postulée par le sociocriticien, est de dégager la manière dont les éléments discursifs sont

¹¹³ AUTHIER-REVUZ (Jacqueline), « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », dans *Langages*, n°73, 1984, p. 100.

¹¹⁴ Notons, avec Provenzano, qu'il a été établi que le concept de *dialogisme* revenait en réalité à Valentin Vološinov (*Marxisme et philosophie du langage*, trad. de SÉRIOT [Patrick] et TYLKOWSKI-AGEEVA [Inna] [éd.], Limoges, Lambert Lucas, 2010). Voir PROVENZANO (François), « Énonciation », dans GLINOER (Anthony) et SAINT-AMAND (Denis) (dir.), *Le Lexique socius*, [En ligne] sur *Ressources-socius*. URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/58-enonciation#fnref1> (consulté en août 2016).

¹¹⁵ Pour Authier-Revuz, les formes de l'hétérogénéité montrée « inscrivent “de l'autre” dans le fil du discours » (*Ibid.*, p. 98) et altèrent ainsi son « unicité apparente » (*Ibid.*, p. 102) ; ces formes linguistiques peuvent être marquées – « repérant la place de l'autre par une marque univoque (discours direct, guillemets, italiques, incises de gloses) » – ou non marquées – « l'autre est [alors] donné à reconnaître sans marquage univoque (discours indirect libre, ironie, pastiche, imitation...) » (*Ibid.*, p. 98).

¹¹⁶ Selon Authier-Revuz, hétérogénéité constitutive et hétérogénéité montrée sont en effet « irréductibles mais articulables et même nécessairement solidaires » (*Ibid.*, p. 107).

¹¹⁷ POPOVIC (Pierre), « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *art. cit.*

¹¹⁸ *Ibid.*

ouverts à la polysémie à travers le traitement de l'écriture littéraire. Autrement dit, il s'agira de dégager la portée critique, inventive – l'écart (fécond) –, du texte par rapport au monde social et à ses évidences, ses éléments préconstruits et doxiques.

Dans une histoire synthétique de la sociocritique, Popovic souligne l'importance des concepts tels que l'*intertextualité* et l'*interdiscursivité* pour continuer à faire progresser une analyse socio-idéologique attentive aux effets sémantiques des dispositifs formels du texte. Ce sont là des notions intervenant de façon primordiale dans différentes études relevant de cette approche : c'est le cas des travaux de Marc Angenot autour de la notion de *discours social*, de ceux de Pierre V. Zima dont l'approche socio-sémiotique de la littérature s'appuie sur les propositions de Bakhtine, tout comme le préconise également *L'École de Montréal* ou encore la branche ethnocritique représentée par Jean-Marie Privat et Marie Scarpa¹¹⁹, qui prolongent eux aussi cet héritage¹²⁰. Notre « herméneutique sociale des textes » se situera par conséquent dans la continuité de ces études mais, plus spécifiquement, elle se nourrira pour notre part des différentes méthodes de description du texte évoquées en introduction, avec, bien entendu, un recours privilégié aux concepts rabateliens de narratologie énonciative.

Nous choisissons d'articuler ces deux approches théoriques – perspective énonciative des phénomènes narratifs et perspective sociocritique – autour d'un objet discursif particulier, celui-ci renvoyant à un autrui perçu comme communautaire dans la deuxième moitié du XIX^e siècle en France. Ainsi, nous amorcerons ce travail par une étude de cas ciblée, celle centrée sur la représentation de la figure du *pauvre* au sein d'un seul roman, à savoir *Salammbô*, qui identifie ce groupe social par la locution *Mangeurs-de-choses-immondes*. Cette étude circonscrite (augmentée de renvois, lorsque des analogies pourront être judicieusement établies, aux autres romans de Flaubert) aura notamment pour fonction d'illustrer la place du conte oriental dans notre corpus. Le choix de ce personnage type est d'abord conditionné par la relative modification de sa représentation dans l'imaginaire social de la seconde moitié du XIX^e siècle : on sait en effet que la restructuration de Paris par le baron Haussmann sous le Second Empire entraînera, comme nous le verrons, une perception partiellement nouvelle des couches les plus défavorisées, reléguées désormais en bordure de métropole. Ensuite, la sélection de cette figure collective particulière est également déterminée par le potentiel

¹¹⁹ Voir notamment PRIVAT (Jean-Marie) et SCARPA (Marie), « L'ethnocritique aujourd'hui », dans MAURUS (dir.), *op. cit.*, pp. 237-251.

¹²⁰ Voir POPOVIC, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *art. cit.*

idéologique et axiologique qui découle de la perception de cette réalité sociale immergente¹²¹.

Compte tenu de cela, une fois cernée la *semiosis* sociale gravitant autour de ce référent, nous entendons illustrer la manière dont des contenus propositionnels peuvent en réalité correspondre à un PDV perceptif émanant d'une source énonciative plus ou moins identifiable, là où ces contenus semblaient *a priori* s'énoncer à partir d'une voix distante, froide et objective. Quel est le regard porté sur cet agent collectif, en quels termes les romans de Flaubert parlent-ils de ce type social et du regard qui le donne à voir, depuis quelle voix s'énoncent les modalisations touchant cet objet textuel et à quel genre d'interprétation peut-on parvenir dès lors qu'une source énonciative, si vague soit-elle, est distinguée ? Autant de questions essentielles qui devront ainsi prendre appui sur le fait que ces voix énonciatives sont conditionnées par une double hétérogénéité : celle, en amont, du dialogisme constitutif impliquant que le texte soit toujours la reprise, la réponse, la reconfiguration du discours social qui l'environne et celle, en aval, de la polyphonie des voix interne au roman, l'une réfractant l'autre (et *vice-versa*) selon les modalités de l'écriture flaubertienne.

2. Du faubourg parisien au faubourg carthaginois : la figure du pauvre dans *Salammbô*

Tout d'abord, cette première étude de cas nous permet, grâce à la perspective sociocritique, d'aller à l'encontre de la représentation que les contemporains de Flaubert se font de *Salammbô*. En effet, lors de sa parution en 1862, la réception critique, majoritairement déroutée, parle du roman carthaginois comme d'un « échec¹²² » dû à l'impossibilité pour les lecteurs de le rattacher au présent. Sainte-Beuve réclame la présence dans le récit d'un « Grec [...] jugeant, sentant comme nous », pour faire la « lumière » sur un roman trop éloigné, à tout point de vue. L'altérité, élevée au carré par la mise-en-scène de *Barbares* – au sens romain, ils sont l'altérité de Carthage, elle-même étant l'altérité du monde occidental –, est trop radicale ; les « traditions morales » du temps romanesque ne trouvent aucune « réverbération » dans la

¹²¹ Comme exprimé plus haut, nous considérons cette figure comme *immergente* non pas au sens où elle constituerait une nouvelle réalité mais bien dans la mesure où ses perceptions et représentations au sein de la *semiosis* sociale subissent une certaine inflexion au vu des circonstances sociales, politiques et historiques : l'imaginaire collectif est en effet imprégné par la question du paupérisme qui se constitue dans la seconde moitié du siècle (voir *infra*).

¹²² SAINTE-BEUVE (Charles-Augustin), « *Salammbô* par Monsieur Gustave Flaubert », dans *Le Constitutionnel*, 22 décembre 1862, [En ligne] sur *Centre Flaubert, Université de Rouen*. URL : http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/salammbô/sal_sai4.php (consulté en mai 2015).

réalité sociale de ses lecteurs. « Si vous voulez nous attacher, peignez-nous nos semblables ou nos analogues [...] »¹²³, dit encore le critique.

Salammbô bouleverse donc l'horizon d'attente du lectorat du Second Empire. Toutefois, bien que le deuxième roman de Flaubert ait été généralement reçu comme illisible, il semble évident pour l'herméneutique postérieure que ce texte offre une certaine vision problématisée de la France du XIX^e siècle¹²⁴. Pour en venir à notre objet, il est ainsi tout à fait remarquable d'observer l'étroite concordance entre, d'une part, le discours social de la seconde moitié du XIX^e siècle à Paris à propos de la frange la plus pauvre de la population et, d'autre part, le discours portant sur les renommés *Mangeurs-de-choses-immondes*¹²⁵, discours fictionnel tenu par un roman dont l'intrigue se situe au III^e siècle ACN dans la cité orientale de Carthage. Tout au long du récit, il émane ainsi de la figure du pauvre des images de dangerosité (les pauvres sont les « *nouveaux barbares*¹²⁶ »), celles du désordre, de l'infectiosité, de l'entassement, d'une population regroupée aux abords des métropoles¹²⁷, foyers des révolutions. Aussi la première description du groupe que donne à lire *Salammbô* fait-elle émerger les mêmes structures d'intelligibilité que celles de la société française :

Il y avait *en dehors des fortifications* des gens d'une autre race et d'une origine inconnue, – tous chasseurs de porc-épic, mangeurs de mollusques et de serpents. Ils allaient dans les *cavernes* prendre des hyènes vivantes, qu'ils s'amusaient à faire courir le soir sur les sables de Mégara, entre les stèles des tombeaux. Leurs *cabanes, de fange et de varech, s'accrochaient* contre la falaise *comme des nids d'hirondelles*. Ils vivaient là, sans gouvernement et sans dieux, *pêle-mêle*, complètement nus, à la fois débiles et *farouches*, et depuis des siècles, excrés par le peuple, à

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ À titre d'exemple, le lien analogique entre la révolte des Mercenaires contre la puissante Carthage et la révolution de 1848 à Paris a clairement été établi. Nous renvoyons entre autres aux publications suivantes : SAMINADAYAR-PERRIN (Corinne), « *Salammbô*, 1848 : scénographie d'un discours impossible », dans MILLOT (Hélène) et SAMIDAYAR-PERRIN (Corinne) (dir.), *1848, une révolution du discours*, Saint-Étienne, éd. des Cahiers intempestifs, coll. « Lieux littéraires », 2001, pp. 269-290 ; SÉGINGER (Gisèle), *Flaubert. Une poétique de l'histoire*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000 ; BEVERNIS (Christa), « Historicité et actualité dans le roman de Flaubert : *Salammbô* », dans *Flaubert et Maupassant, écrivains normands*, Paris, PUF, 1981, pp. 255-263.

¹²⁵ Dans *Salammbô*, les termes *pauvres* et *Mangeurs-de-choses-immondes* ne recouvrent pas une même réalité sociale, les seconds, au contraire des premiers, ne rentrant aucunement dans l'organisation politique carthaginoise (nous renvoyons à la page 118 de l'annexe dans laquelle des extraits permettent de saisir le contraste entre les référents des appellations *pauvres* et *Mangeurs-de-choses-immondes*). Ce personnage collectif correspond en effet à une frange bien spécifique de la population – celle des éléments déclassés – qui semble pouvoir être identifiée par le terme de *lumpenproletariat* emprunté à Karl Marx (voir MARX [Karl], *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, édition électronique sur base de la traduction de la 3^e édition allemande de 1885, Paris, Les Éditions sociales, coll. « Classiques du marxisme », 1969, [En ligne] [sur Université du Québec à Chicoutimi](http://classiques.uqac.ca/classiques/Marx_karl/18_brumaine_louis_bonaparte/18_brumaine.html) : URL :

http://classiques.uqac.ca/classiques/Marx_karl/18_brumaine_louis_bonaparte/18_brumaine.html [consulté en mai 2015]).

¹²⁶ POPOVIC (Pierre), *La Mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2013, p. 77.

¹²⁷ Précisons que cette dernière donnée résulte de la restructuration de Paris ; le texte de *Salammbô* semble donc évoquer une figure du pauvre particulièrement circonscrite au Second Empire.

cause de leurs nourritures immondes. Les sentinelles s'aperçurent un matin qu'ils étaient tous partis (S, 113 ; nous soulignons).

Afin de très brièvement affiner les composantes de cette « *semiosis sociale*¹²⁸ », précisons ici notre relevé par la lecture de ce premier extrait en miroir du texte que Théophile Gautier donne en préface au *Paris démoli* d'Édouard Fournier – texte que nous utilisons donc ici à titre d'exemple :

[...] une partie abandonnée du Louvre était devenue le lieu d'asile pour les débiteurs insolvables : les voleurs avaient installé des *cavernes* dans les masures et les amoncellements de pierres de taille [...]. Les regrattiers *envahissaient* les colonnades, *accrochaient* leur bouges à tous les angles, se faisaient des boutiques des niches préparées pour les statues [...] des rues *immondes*, habitées par le vice, la crapule et le crime, [...] aboutissaient à cette grande ruine inachevée, sur les blocs de laquelle *couraient comme des lézards* des truands en guenilles¹²⁹.

[...] la ville aussi s'aère, se nettoie s'assainit et fait sa *toilette de civilisation* : plus de quartiers lépreux, plus de ruelles miasmatiques, plus de masures humides où la misère s'accouple à l'épidémie, et trop souvent au vice. Plus de *tanières immondes*, réceptacles du rachitisme et des scrofules. Les murailles pourries, salpêtrées et noires, sont marquées du signe *purificateur* et s'effondrent pour laisser surgir de leurs décombres *des habitations dignes de l'homme*, dans lesquelles la santé descend avec l'air, et la *pensée sereine* avec la lumière du soleil¹³⁰.

Le pauvre est un parasite (*accrochaient*), inutile, directement associé à son habitat composé au moyen de matériaux de fortune (*cabanès, de fange et de varech ; cavernes, bouges*) ; il véhicule une idée de grouillement précipité et désordonné (*s'amusaient à faire courir, pêle-mêle ; couraient*) et est surtout placé, par le discours hégémonique¹³¹, à la frontière de l'humanité par des comparaisons, métonymies et métaphores animalières (*hirondelles, farouches*¹³² ; *lézards, tanières, habitations dignes de l'homme*¹³³).

Cela étant dit, notre objet ne sera pas d'observer plus précisément en quoi le roman de Flaubert se conforme à l'imaginaire social de son temps *mais bien en quoi il en dévie*, par de subtiles nuances, remaniant ainsi en partie la *semiosis sociale* du pauvre. Nous convoquons à cette fin le concept de sociogramme que Claude Duchet définit comme un « ensemble flou, instable, conflictuel, de représentations partielles, aléatoires, en interaction les unes avec les autres et gravitant autour d'un noyau, lui-même conflictuel¹³⁴ ». Prenant en considération à la

¹²⁸ POPOVIC (Pierre), *La Mélancolie des Misérables. op. cit.*, p. 22.

¹²⁹ GAUTIER (Théophile), « Préface », dans FOURNIER (Édouard), *Paris démoli*, Paris, E. Dentu, 1883, p. XI. Nous soulignons.

¹³⁰ *Ibid.*, p. XIV. Nous soulignons au sein de ces deux passages ainsi que dans l'extrait de *Salammô* les éléments sur lesquels nous nous appuyons et qui peuvent être placés en vis-à-vis, montrant à quel point la prose de Flaubert et celle de Gautier relèvent du même imaginaire social.

¹³¹ Nous utilisons le concept d'hégémonie dans l'acception que lui donne Angenot dans son ouvrage *1889. Un état du discours social* (voir ANGENOT [Marc], *1889. Un état du discours social*, Québec, Prémabule, coll. « L'Univers des discours », 1989, p. 19).

¹³² Le *TLF* n'attribue l'adjectif aux personnes que dans un second sens, analogique.

¹³³ Nous rappelons que cette préface fait l'éloge des grands travaux haussmanniens ; le syntagme « habitations dignes de l'homme » est donc à considérer par contraste avec les « tanières » parasitaires des pauvres.

¹³⁴ DUCHET (Claude) et TOURNIER (Isabelle), « Sociocritique », dans DIDIER (Béatrice) (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1994, p. 3572. Très schématiquement, l'activité

fois l'aspect rhétorico-énonciatif et diégétique de l'œuvre, nous nous arrêterons par conséquent sur la manière dont la prose flaubertienne transforme, déplace, par retournements et glissements sémantiques ou parfois même par « extinction sémiotique¹³⁵ », les contours du *sociogramme du pauvre*.

Plus précisément, nous tenterons de démontrer que la représentation du pauvre dans les scènes de regard de *Salammbô* émane d'un PDV perceptif particulier, conditionné par un filtre de compréhension du monde qui est propre à l'énonciateur de ce PDV. Nous formulons ainsi l'hypothèse que le roman constitue les Mangeurs-de-choses-immondes en un *groupe* social, étranger et autonome, par le biais du PDV d'un *autre groupe* social possédant ses schèmes de perception spécifiques.

2.1. *Un groupe social regardé : une « autre race »*

Si la figure des Mangeurs-de-choses-immondes retient ici notre intérêt, c'est d'abord pour le statut de collectivité qu'elle acquiert *via* la représentation romanesque. De façon superficielle, c'est avant tout la majuscule qui, de la même manière qu'elle est appliquée aux *Mercenaires* ou aux *Barbares* face aux *Carthaginois*, institue les *Mangeurs-de-choses-immondes* en une communauté identifiée. Au-delà du simple groupe, le personnage est tout particulièrement perçu dans la cohésion d'une masse informe, d'un sujet communautaire qui se définit uniquement par ses caractéristiques communes. C'est en effet cette perception qui se profile au travers de l'indifférenciation des individus au sein de l'ensemble livrée par le roman. De cette manière, l'extrait suivant présente à la suite trois groupes désignés par des substantifs collectifs (« les femmes », « les hommes » et « les Mangeurs-de-choses-immondes »), rendant ainsi inopérante la distinction de sexe pour le dernier groupe :

On les [les prisonniers carthaginois détenus dans le camp barbare, auxquels on a brisé les membres afin de se garantir de leur éventuelle évasion] rangea par terre, dans un endroit aplati. Des sentinelles firent un cercle autour d'eux ; on laissa *les femmes* entrer, par trente ou quarante successivement. Voulant profiter du peu de temps qu'on leur donnait, elles couraient de l'un à l'autre, incertaines, palpitantes ; puis, inclinées sur ces pauvres corps, elles les frappaient à tour de bras comme des lavandières qui battent des linges ; en hurlant le nom de leurs époux, elles les

sociogrammatique correspond à un processus de sémiotisations successives constituant le mouvement du continuum sémiotique qui unit un texte littéraire à une *semiosis* sociale. Le réel, l'information référentielle, étant comme tel hors d'atteinte, est toujours déjà dit par la rumeur sociale, fondée par les « premières configurations discursives imprécises ». Ces informations référentielles sémiotisées correspondent aux *indices* qui forment le *cotexte*. Ce cotexte est à la fois intégré et déformé par le texte : la mise en texte est autant reprise indicielle que modification de ces *indices* en *valeurs*, unités qui, par le travail esthétique, se dotent d'une charge sémantique propre à l'œuvre (voir POPOVIC, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *art. cit.*).

¹³⁵ ROBIN (RéGINE), « Propositions sociocritiques et flâneries dans les mégapoles contemporaines », dans MAURUS (Patrick) (dir.), *Actualité de la sociocritique*, Actes du symposium international, 14-15-16 décembre 2011 (Paris, Inalco), Paris, L'Harmattan, 2013, p. 225.

déchiraient sous leurs ongles ; elles leur crevèrent les yeux avec les aiguilles de leur chevelure. *Les hommes* y vinrent ensuite, et ils les suppliciaient, depuis les pieds, qu'ils coupaient aux chevilles, jusqu'au front, dont ils levaient des couronnes de peau pour se mettre sur la tête. *Les Mangeurs-de-choses-immondes* furent atroces dans leurs imaginations. Ils envenimaient les blessures en y versant de la poussière, du vinaigre, des éclats de poterie [...] (S, 263 ; nous soulignons).

S'il n'importe pas de différencier les individus au sein même du groupe, c'est aussi surtout pour dissocier ce dernier *dans l'absolu* des autres groupes humains (s'ils ne sont ni hommes, ni femmes, que sont-ils ?). Institués en collectivité homogène, les Mangeurs-de-choses-immondes sont à la fois un ensemble unanime et une entité distincte. Le passage suivant, qui commence par marquer métonymiquement la frontière entre les classes sociales, est en ce sens révélateur :

Tous [les Carthaginois en campagne] regrettaient leurs familles, leurs maisons ; les pauvres, leurs cabanes en forme de ruche, avec des coquilles au seuil des portes, un filet suspendu, et les patriciens, leurs grandes salles emplies de ténèbres bleuâtres, quand, à l'heure la plus molle du jour, ils se reposaient, écoutant le bruit vague des rues mêlé au frémissement des feuilles qui s'agitaient dans leurs jardins ; – et, pour mieux descendre dans cette pensée, afin d'en jouir davantage, ils entre-fermaient les paupières ; **la secousse d'une blessure les réveillait. À chaque minute, c'était un engagement, une alerte nouvelle ; les tours brûlaient, les Mangeurs-de-choses-immondes sautaient aux palissades ; avec des haches, on leur abattait les mains ; d'autres accouraient ; une pluie de fer tombait sur les tentes. On éleva des galeries en claies de jonc pour se garantir des projectiles.** Les Carthaginois s'y enfermèrent ; ils n'en bougeaient plus (S, 312 ; nous soulignons).

Se subdivisant en trois mouvements, ce paragraphe place en son cœur (partie soulignée) une scène de bataille où les acteurs précédemment identifiés (« pauvres » et « patriciens » carthaginois) se retrouvent mêlés dans un flou collectif. Pour Gisèle Séginger, « la prédominance de sujets indéfinis, ou inanimés, les tournures passives sans complément d'agent [...] suggèrent une dépersonnalisation de l'histoire¹³⁶ ». Cette analyse est bien entendu fortement liée à l'hypothèse de lecture de la chercheuse ; nous estimons que ces moyens textuels (en caractères gras) permettent surtout, dans ce cas précis, de fondre les deux groupes sociaux comme les deux factions en guerre dans une *masse* violente : la distinction est abolie entre pauvres et riches carthaginois, tout comme elle l'est entre Carthaginois et Barbares. Les violences de la bataille ne trouvent aucune origine précise – soulignons l'emploi du terme « pluie » – et il est difficile pour le lecteur de suivre précisément les échanges entre les deux armées. *A contrario*, au sein de ces tournures impersonnelles, les Mangeurs-de-choses-immondes surgissent quant à eux en un groupe discerné et circonscrit, non assimilé aux Mercenaires qu'ils ont pourtant rejoints.

¹³⁶ SÉGINGER, *op. cit.*, p. 92.

Nous intéresse ici le fait que cette identification distinctive émane d'un certain « sujet de conscience¹³⁷ ». Le verbe « regrettaient » sert en effet de marque externe indiquant le début du PDV représenté d'un e2, à savoir les Carthaginois. De ce fait, l'identification précise et explicitée des Mangeurs-de-choses-immondes parmi le flou collectif de la seconde partie de l'extrait est imputée par le L1/E1 à cet e2 (le présentatif « c'était », notamment, relance un second mouvement de l'effet PDV¹³⁸), ceci témoignant d'une distance perçue et exprimée par les Carthaginois vis-à-vis des Mangeurs-de-choses-immondes.

Le même mécanisme est à l'œuvre dans l'extrait cité *supra* (p. 28), qui constitue la seule description *stricto sensu* du groupe qu'offre à lire le roman. Sous le rendu d'une neutralité et d'une impassibilité tendant vers la description ethnologique, la narration représente en réalité à nouveau le PDV des Carthaginois, personnage collectif saillant au vu du contexte dans lequel l'extrait s'insère (ce paragraphe constitue en effet une véritable incise au sein des réflexions du Grand-Conseil de la cité, réuni dans le but de régler le problème que leur posent les Mercenaires réclamant leur solde). En renfort de cela, un certain nombre de traces linguistiques témoignent d'une subjectivité énonciative en tant qu'elle constitue les Mangeurs-de-choses-immondes en groupe profondément isolé et distinct. Ainsi, c'est le monde civilisé et organisé des Carthaginois qui sert de référent pour le contraste qu'infère cette « autre race », « d'une origine inconnue », « sans gouvernement et sans dieux ». De la même manière, la dimension subjective s'inscrit dans la dénomination même du pauvre à travers l'adjectif axiologique *immonde*. Comme nous le rappelle Kerbrat-Orecchioni, tout axiologique est implicitement énonciatif et son utilisation implique une norme « interne au sujet de l'énonciation, et relative à ses systèmes d'évaluation¹³⁹ ». L'évaluation qui se construit par ce dernier *subjectivèment*¹⁴⁰ s'élabore depuis un PDV, spécifique et se posant en « Observateur qui tranche, juge, ne peut dissimuler son écœurement¹⁴¹ » ; telle est la position de l'Occidental vis-à-vis des « races inférieures¹⁴² » dans le discours social de la fin du XIX^e siècle tel que le dépeint Angenot – telle est aussi la position de l'homme vis-à-vis de l'animal,

¹³⁷ Rabatel reprend ce concept sous la terminologie de Zribi-Hertz (ZRIBI-HERTZ [Anne], « *Lui-même* argument et le concept de “pronom A” », dans *Langages*, n° 97, 1990, pp. 100-127) et de Banfield (*op. cit.*).

¹³⁸ Voir « Valeurs énonciative et représentative des “présentatifs” *c'est, il y a, voici/voilà* : effet point de vue et argumentativité indirecte du récit », dans RABATEL, *Homo narrans*, tome I, *op. cit.*, pp. 122-152.

¹³⁹ KERBRAT-ORECCHIONI (Catherine), *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, coll. « U – Linguistique », 2009, pp. 92 et 102.

¹⁴⁰ Kerbrat-Orecchioni considère le *subjectivèment* comme un cas particulier d'*énonciatèment*, « archi-trait sémantique spécifique » dont sont porteurs les faits énonciatifs, ces derniers pouvant être considérés, dans une perspective restreinte, comme les traces du locuteur au sein de son énoncé (KERBRAT-ORECCHIONI, *op. cit.*, pp. 35-36).

¹⁴¹ ANGENOT, *op. cit.*, pp. 329-330.

¹⁴² *Ibid.*, p. 291.

si l'on file les comparaisons animalières précédemment évoquées. Ce qui passe pour une définition anthropologique reflétant des propriétés qui seraient intrinsèquement liées à l'objet référentiel « Mangeurs-de-choses-immondes » relève en réalité d'une certaine perception, celle qui émane de l'intérieur des murs carthaginois. En d'autres termes, le focalisé ne se constitue de la sorte qu'à travers le rapport s'établissant entre celui-ci et le sujet percevant. Or, ces traces de subjectivité sont insérées au sein du discours du narrateur, sans débrayage énonciatif apparent, ce qui participe à effacer l'origine énonciative de ces contenus propositionnels.

En conséquence de cela, qu'implique une perception du pauvre par le pôle civilisé de l'épopée carthaginoise (entendons le pôle régi par les lois internes à la capitale orientale) en termes de description d'une certaine réalité sociale ? En ce point, le texte de Flaubert opère un syncrétisme entre le concept de race¹⁴³ et celui de classe sociale. Séginger, de manière tout à fait révélatrice, écrit ceci :

[...] le propre de la poétique de ce récit est d'utiliser les *modèles d'intelligibilité, les formes signifiantes* [propres à son temps] tout en réussissant ce tour de force : le suspens de la signification qu'elles devraient logiquement impliquer. *Flaubert élabore bien une logique qui manifeste les différences raciales et les fait concorder avec la hiérarchie sociale* [...] ¹⁴⁴.

Parler de *race* est une façon de structurer l'humanité en groupes distincts et identifiés grâce à un signe linguistique stéréotypé qui fonctionne selon un système d'opposition (telle race existe par opposition à telle autre) : la notion centrale, l'altérité, n'est pas nationale (Barbares ou Carthaginois) mais sociale¹⁴⁵. En insistant sur l'altérité raciale, on peut d'abord commodément imaginer un refus opéré par le roman à propos du discours égalitaire¹⁴⁶ qui circule au XIX^e siècle, suite à la Révolution de 1789. Popovic fait mention d'un « paradigme sociopolitique » selon lequel le pauvre « a droit de cité et fait partie de cette cité comme n'importe quel autre individu¹⁴⁷ ». Or, les Mangeurs-de-choses-immondes sont d'une « origine inconnue », inconnue de l'énonciateur du PDV carthaginois, inconnue des citoyens de la cité.

¹⁴³ La notion de *race* ne couvre bien entendu pas le même champ conceptuel dans le dernier tiers du XIX^e siècle que de nos jours. Angenot en donne la définition suivante : « un groupe humain ou une nation dans la somme de ses traits physiques et moraux constants » (*Ibid.* p. 280).

¹⁴⁴ SÉGINGER, *op.cit.* pp. 171-172. Nous soulignons.

¹⁴⁵ Cette (con)fusion entre race et classe, nous l'observerons – si l'on tient compte du décalage temporel entre 1862 et 1889 – dans le discours social qu'Angenot s'attache à décrire. En effet, « le prolétaire est homologué au sauvage », tout comme le criminel (ANGENOT, *op. cit.*, pp. 291-292), tous trois étant reliés par leurs « instincts brutaux et violents » (GARRAUD, *Principes modernes de la pénalité*, cité dans *ibid.*).

¹⁴⁶ Popovic parle d'une « religion de l'égalitarisme », permise par l'ascension de Napoléon III (POPOVIC [Pierre], *Imaginaire social et Folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2008).

¹⁴⁷ POPOVIC, *La Mélancolie des Misérables. op. cit.*, p. 55.

L'enjeu de ce reversement du social sur le racial propre à la rhétorique du roman acquiert une dimension argumentative une fois celui-ci replacé au sein du cadre global de la diégèse et une fois mise au jour la tension existant ici entre deux composantes différentes de l'imaginaire social du temps. Dans les discours de l'époque circule l'idée de la possibilité d'un changement quant à cette donnée, devenue politique, qu'est le *paupérisme* – en témoigne par exemple (certes de façon controversée) l'*Extinction du paupérisme*¹⁴⁸ du futur empereur. Les intellectuels se penchent sur la dite *question sociale* à coups de propositions, voire d'impositions de remèdes¹⁴⁹. Néanmoins, le sort que l'histoire du roman réserve aux Mangeurs-de-choses-immondes ne diffère pas de celui des Barbares, tous étant exterminés. La mise en scène de cette difficulté – voire de cette impossibilité – des classes défavorisées à changer leur condition relève, pour Séginger, d'un « blocage de l'histoire¹⁵⁰ ». La lutte des Mercenaires opprimés, celle à laquelle se joignent les Mangeurs-de-choses-immondes, est en effet perdue d'avance ; telle Cassandre, Salammbô annonce dès le premier chapitre leur mort aux révoltés. Par cette emprise de la fatalité, le roman glisse, d'autre part, vers le *déterminisme racial* de l'époque, déterminisme selon lequel les dites *racés inférieures* sont inévitablement vouées à l'extinction¹⁵¹. Usant d'une composante (déterminisme racial) pour en infirmer une autre (possibilité de résoudre le paupérisme), notons rapidement que le texte mobilise un idéologème particulier d'un certain imaginaire social, à savoir celui du *darwinisme social*¹⁵². Précisons au passage que ce même transfert se trouve brièvement explicité dans la correspondance : « La théorie de l'évolution nous a rendu un fier service ! Appliquée à l'histoire, elle met à néant les rêves sociaux¹⁵³ ».

De ceci nous retenons surtout, à ce stade, l'effet argumentatif tiré de la mise en perspective de ce que Rabatel nomme le *mode de donation du référent* (l'emploi du mot *race*) et des agencements diégétiques du narrateur. Dans cette optique de mise en perspective énonciative, l'extrait qui nous occupe permet de pointer provisoirement un élément conclusif essentiel. Le PDV carthaginois, nous l'avons dit, se représente, en filigrane, entre des marques langagières

¹⁴⁸ BONAPARTE (Louis Napoléon), *Extinction du paupérisme*, Paris, M. Temblaire, septembre 1848.

¹⁴⁹ Voir POPOVIC, *La Mélancolie des Misérables*, *op. cit.*, pp. 48-49.

¹⁵⁰ SÉGINGER, *op. cit.*, p. 99.

¹⁵¹ L'extinction du paupérisme ne serait pas une suppression de la misère mais une suppression des miséreux ; mais il s'agit là d'une autre facette, plus politique, de notre thème, à laquelle le texte fait peut-être moins explicitement référence.

¹⁵² Voir COMPAGNON (Antoine), *op. cit.*, p. 68. Le darwinisme social, par essentialisation des rapports sociaux, amalgame lui aussi les notions de race et de classe.

¹⁵³ Lettre à Madame Roger des Genettes, janvier 1878.

traduisant l'apparente neutralité d'un narrateur impassible, d'un « ça parle¹⁵⁴ », voix *a priori* non identifiable (une imbrication propre au fonctionnement du PDV embryonnaire). Il s'agit là d'un effacement énonciatif dont l'un des effets est d'annexer un PDV spécifique au discours de l'évidence, à la *doxa*. Le PDV des membres du Grand-Conseil (et, par extension hégémonique, de la totalité du peuple carthaginois – « exécrés par le peuple ») s'assimile au discours doxique par ce procédé énonciatif, ceci ayant pour conséquence pragmatique de présenter un certain système de valeurs comme évident. La perception idéologique du pauvre par les Carthaginois constitue le personnage collectif, nous l'avons vu, comme un groupe clairement – voire uniquement – appréhendé dans sa dissemblance. Si le focalisé est, par une perception essentialiste (dimension inhérente à l'usage du terme *race*), représenté comme autre, cette dernière rejaillit inévitablement sur la figuration du comportement de cet autrui communautaire.

2.2. *En marge des villes, en marge des codes : la dérision d'un point de vue*

Si nous nous penchons à présent sur la manière dont les comportements du groupe sont interprétés, nous constatons d'abord que les agissements des Mangeurs-de-choses-immondes ont eux aussi pour vocation d'illustrer, au travers des schèmes perceptuels de la cité organisée, la profonde marginalité du groupe. Ainsi la mention – plutôt incongrue au sein d'une description se voulant presque scientifique – de la conduite triviale des Mangeurs-de-choses-immondes qui « allaient dans les cavernes prendre des hyènes vivantes, qu'ils s'amusaient à faire courir le soir sur les sables de Mégara, *entre les stèles des tombeaux* » (nous soulignons) spectacularise, comme par exemplification, leur dissonance par rapport aux codes du monde urbain civilisé (en tant qu'ils sont étrangers au respect normalement accordé à ce lieu du repos des morts).

En nuancant quelque peu notre analyse, il semble que la perception distinctive du pauvre résulte principalement du fait que celui-ci n'entre pas dans les codes de la société organisée et qu'il déroge ainsi à ses schèmes de compréhension du monde¹⁵⁵. Plus que de se dissocier des codes, ils n'y sont pas perméables : de cette manière, loin de posséder leur propre système politico-religieux, les Mangeurs-de-choses-immondes sont simplement « sans gouvernement

¹⁵⁴ MITTERAND (Henri), « Parole et stéréotype : le “socialiste” de Flaubert », dans *Le Discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1980, p. 227.

¹⁵⁵ C'est notamment en ce sens que nous concevons les Mangeurs-de-choses-immondes comme autonomes.

et sans dieux ». Ainsi, s'ils sont représentés comme des parasites qui *s'accrochent*, c'est avant tout à partir du PDV du centre de la ville. De la même manière, les pauvres de *Salammbô* vivent « complètement nus », se dérochant par là à « l'ordre social » comme à « celui des discours » qui veulent que « le vêtement désigne le rang¹⁵⁶ ». La sémiotique du vêtement propre au roman instaure l'habit en symbole de raffinement, de civilisation, de désir, là où le nu figure la bestialité, le dégoût, la misère¹⁵⁷. L'imaginaire social du XIX^e siècle dessine une pauvreté *en haillons*, tentant de se vêtir mais n'y parvenant pas. De façon illustrative, c'est conduite par cette représentation qu'Emma Bovary « se livra à des charités excessives. *Elle cousait des habits pour les pauvres* ; elle envoyait du bois aux femmes en couche ; et Charles, un jour en rentrant, trouva dans la cuisine trois vauriens attablés qui mangeaient un potage (B, 284 ; nous soulignons) » ; comme la nourriture ou le chauffage, le vêtement est de l'ordre du premier soin. *Salammbô* rompt quant à lui avec cet élément constitutif du système sémiotique attaché au pauvre, substituant le *nu* aux *haillons*.

Finalement, les Mangeurs-de-choses-immondes résistent à une appréhension au travers des filtres de compréhension du PDV stéréotypé carthaginois et il s'ensuit en fin de compte un portrait du pauvre qui fonctionne principalement sur une description par la négative. De ceci procède une représentation des Mangeurs-de-choses-immondes comme profondément étranges, inaccessibles parce que non appréhendables depuis le PDV carthaginois, détenteur de l'ordre social. C'est avant tout de ce mécanisme que découle le malaise éprouvé par le lecteur à chaque occurrence du groupe dans le récit.

Ce décalage entre la perception d'un objet référentiel à travers un certain PDV énonciatif et la résistance de la part du focalisé à entrer dans ce système perceptif s'illustre, dans le passage suivant, par la distance implicite que prend le L1/E1 par rapport au PDV qu'il représente. Soit l'armée carthaginoise regardant l'ennemi s'approcher :

Tout à coup, de grands panaches se levèrent ; et au rythme des flûtes un chant formidable éclata. C'était l'armée de Spendius ; car des Campaniens et des Grecs, par exécution de Carthage, avaient pris les enseignes de Rome. En même temps, sur la gauche, apparurent de longues piques, des boucliers en peau de léopard, des cuirasses de lin, des épaules nues. C'était les Ibériens de Mâtho, les Lusitaniens, les Baléares, les Gétules ; on entendit le hennissement des chevaux de Narr'Havas ; ils se répandirent autour de la colline ; puis arriva la vague cohue que commandait

¹⁵⁶ MALANÇON (Benoît), « Le vêtement du pauvre, de Louis Sébastien Mercier au comité de mendicité », dans BIRON (Michel) et POPOVIC (Pierre) (compilateurs), *Écrire la pauvreté*. Actes du VI^e Colloque international de sociocritique. Université de Montréal. Septembre 1993, Toronto, éd. du Gref, coll. « Dont actes », 1996, p. 74.

¹⁵⁷ Anne Green pointe le rôle du costume en tant qu'il « soulign[e] le mouvement des idées du roman ». Cette dernière affirme que le vêtement, signe ou symbole, peut être considéré comme un élément de lecture qui structure la base du roman, par oppositions et hiérarchies (voir GREEN [Anne], « Flaubert costumier : le rôle du vêtement », dans *Salammbô de Flaubert. Histoire, Fiction*, textes réunis par FAUVEL [Daniel] et Leclerc [Yvan], Paris, Honoré Champion, 1999, pp. 121-128).

Authorite ; les Gaulois, les Libyens, les Nomades ; et l'on reconnaissait au milieu d'eux les Mangeurs-de-choses-immondes aux arêtes de poisson qu'ils portaient dans la chevelure (S, 257 ; nous soulignons).

Le mécanisme à l'œuvre au sein de cet extrait repose sur un procédé de double ironie¹⁵⁸. Le ton moqueur du dernier énoncé nous apparaît ouvertement perceptible ; en effet, ce qui prête à sourire est la nature du signe distinctif qu'arbore le groupe, signe prenant part au paradigme des « enseignes de Rome [...], de[s] longues piques, des boucliers en peau de léopard, des cuirasses de lin, [...] des chevaux ». Il semble que nous puissions convoquer pour cette analyse la « règle de *conversion*¹⁵⁹ » établie par Riffaterre. Le message premier est assimilable à un stéréotype de lecture, relativement lié au genre de l'épopée : les guerriers font leur apparition sur le champ de bataille, affichant leurs marques distinctives. L'ironie péjorative découle « d'une inversion du signe + au signe -, inversion dictée par le contexte¹⁶⁰ » : la continuité est marquée par des termes connotant l'ornement (« portaient », « chevelure ») et l'inversion s'accomplit sur le syntagme « arêtes de poisson », substituant des objets symbolisant la noblesse et la bravoure par des restes alimentaires. Les Mangeurs-de-choses-immondes apparaissent donc plus ou moins subtilement ridiculisés, en marge des codes. Transposons à présent le phénomène sur le plan énonciatif selon l'hypothèse proposée par Rabatel¹⁶¹. L'extrait alterne successivement énoncés primaires du L1/E1 au passé simple et énoncés au second plan de l'e2, à savoir l'armée carthaginoise. Le PDV ironique de cet e2 dans la chute de l'extrait feint de prendre en charge le PDV explicite (PDV1), à savoir celui des Mangeurs-de-choses-immondes selon lequel [les arêtes de poisson sont un signe aussi valorisant (honoré, intimidant, etc.) que les autres]. Le PDV ironique, après avoir fait mine de rapporter le PDV1, fait entendre son propre PDV qui appelle à interpréter ce dit PDV1 en un sens dissonant (PDV2 [les arêtes de poisson sont un signe distinctif ridicule]). C'est, dans ce premier niveau d'ironie, l'objet focalisé qui subit la violence de la moquerie au travers du PDV des Carthaginois.

¹⁵⁸ Schoentjes repère ce même procédé dans la scène d'ouverture de *Madame Bovary*, la double ironie étant mise en place dans l'énoncé du professeur à propos de la casquette du petit Charles : « – Débarrassez-vous de votre casque, dit le professeur, qui était un homme d'esprit ». Dans un premier temps, la victime de l'ironie est « le nouveau » et le lecteur sourit d'abord avec les élèves et leur professeur. Dans un second temps, la fin de la phrase moque le sens de l'humour du professeur, l'énonciation du narrateur faisant changer l'ironie d'objet et entraînant la moquerie du lecteur vis-à-vis d'une plaisanterie qui l'avait d'abord fait sourire (SCHOENTJES, *op. cit.*, pp. 193-194).

¹⁵⁹ Voir RIFFATERRE (Michael), *La Production du texte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979, pp. 55-57. Nous tordons toutefois quelque peu la conception du phénomène puisque la transformation n'est ici que partielle et l'énoncé moins figé sur le plan formel qu'il ne le faudrait.

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 56-57.

¹⁶¹ Voir RABATEL (Alain), « Ironie et sur-énonciation », dans *Vox Romanica*, n° 71, 2012, pp. 42-76.

Toutefois, un deuxième niveau d'ironie peut, selon nous, se superposer à ces premières considérations. Dans cette optique, le ridicule de l'accoutrement de l'objet focalisé peut être dévié vers la source focalisatrice : ainsi, en écho à ce que nous avons dit précédemment à propos du *nu*, le grotesque est aussi celui des *codes de l'instance énonciatrice* qui fige l'habit dans un système de reconnaissance. La double ironie s'installe par conséquent dans la dérision d'un PDV perceptif, celui de l'armée carthaginoise (qui devient le PDV1). C'est la perception de l'e2 qui est cette fois moquée par le PDV du L1/E1 (PDV2 [ces arêtes ne sont aucunement un signe distinctif], PDV2 dont le corollaire est la dérision du code de lecture sociale lui-même)¹⁶². Autrement dit, la violence de l'ironie passe cette fois par la mise en scène d'un certain PDV perceptif et de ses mécanismes d'appréhension du réel.

Néanmoins, si le verbe de perception visuelle « reconnaissait » ainsi que le cotexte nous permettaient de repérer la présence d'un PDV, l'emploi du pronom *on* participe (comme c'était le cas précédemment) à l'effacement énonciatif de ce PDV. En effet, installant une ambiguïté quant à son référent, le pronom rend ce système de valeurs – désormais élevé au rang de « perceptions collectives¹⁶³ » – universel, comme devant être accepté par le bon sens commun. En un sens, l'emploi de ce pronom personnel, qui universalise la perception, semble donc se heurter à une interprétation postulant la dérision du PDV carthaginois par le L1/E1. Il nous semble qu'il procède de cette confrontation un mécanisme tout particulier sur lequel nous reviendrons plus en détail par la suite : il se jouerait en effet ici une tension entre un PDV, même s'il est présenté doxiquement comme universel, et une certaine dérision de ce PDV.

2.3. *Le regard comme prise de conscience*

Ce décalage entre la représentation flaubertienne du référent social qu'est le pauvre et la *doxa* de la seconde moitié du XIX^e siècle se cristallise nettement, selon nous, dans le néologisme *Mangeurs-de-choses-immondes*, qui attire en soi l'attention sur le groupe nouvellement baptisé. Si, dans le discours social de la France du Second Empire, « les mots *pauvre* et *pauvreté* tendent [...] à s'effacer et à être remplacés par des termes qui témoignent

¹⁶² Pour formuler encore autrement ce processus de double ironie, son premier niveau est assumé par un e2 (l'armée carthaginoise) mais cette ironie n'est pas prise en charge par le L1/E1 puisqu'il s'en distancie par un niveau d'ironie supplémentaire, détectable, non pas à partir de ce seul énoncé (il ne contient en effet aucune marque linguistique exprimant explicitement cette distance), mais bien grâce à la rupture opérée par le roman quant à l'élément vestimentaire du système sémiotique attaché au pauvre, rupture que la mémoire discursive permet de convoquer à la lecture de cet énoncé.

¹⁶³ GOIN et PROVENZANO, *art. cit.*, p. 79.

de l'avènement de nouvelles préoccupations sociales et de l'industrialisation », la littérature quant à elle conserve, aux côtés de *pauvre* et *pauvreté*, les substantifs *misère* et *miséreux*, ou encore l'archaïsme *gueux*. Parmi eux, le figement *crève-la-faim*¹⁶⁴ nous intéresse ici tout particulièrement pour sa saisissante similitude formelle (pensons aux tirets qui composent le figement) et (à première vue) sémantique avec le terme qui nous occupe. En effet, grâce au mot *crève-la-faim* et à son statut de locution « non marqué[e], absent[e] du texte écrit, mais [qui] n'en est pas moins présent[e] dans le texte “ mental ,” [sic] fait de stéréotypes¹⁶⁵ », l'on peut mesurer le décalage que sous-tend la rhétorique de *Salammbô* par rapport à l'imaginaire social.

Avec le signe *Mangeurs-de-choses-immondes* nous sommes face à ce que Riffaterre nomme un néologisme par « dérivation implicite » puisque le « système descriptif » de *crève-la-faim* se voit actualisé par un « calque de cliché¹⁶⁶ ». Ce néologisme met bien entendu en exergue une dimension rebutante, un sensible dégoût, qui implique la subjectivité d'un énonciateur. L'accent est mis sur « l'avidité élémentaire » qui représente le pauvre, une « voracité » inesthétique, un désir qui répugne¹⁶⁷. Mais nous intéresse ici surtout le fait que, par « calque commutatif », la locution, éminemment passive, du discours social, prend une tournure plus active (*crever* devient *manger*) dans la prose flaubertienne et la case vide que connote la *faim* se remplit des *choses immondes*. Le texte de *Salammbô* met donc en lumière une réalité brute qui n'est pas celle de mourants, mais bien celle de pauvres qui survivent, *en agissant*. Cette composante de la représentation du pauvre est particulièrement renforcée par le fait que les Mangeurs-de-choses-immondes entrent en guerre puisqu'ils prennent les armes aux côtés des Mercenaires se soulevant contre la métropole.

Cette analyse du néologisme littéraire nous semble, par la mise en parallèle de ces deux locutions figées, pouvoir mener à deux considérations conjointes à propos de la place que prend le texte par rapport au continuum qui l'unit à l'imaginaire social de l'époque. Premièrement, il semble que la représentation des Mangeurs-de-choses-immondes dans *Salammbô* s'éclaire à partir de l'image du « mauvais pauvre », l'un des pôles de cet antagonisme qui clive l'imaginaire social du XIX^e siècle selon Popovic. À l'inverse du « bon pauvre » – qui, lui, « accepte sa condition, qui se montre reconnaissant de la charité qui lui est

¹⁶⁴ POPOVIC, *La Mélancolie des Misérables. op. cit.*, pp. 72-73.

¹⁶⁵ RIFFATERRE, *La Production du texte, op. cit.*, p. 70.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ GRIVEL (Charles), « Les déchets de la littérature », dans BIRON et POPOVIC, *op. cit.*, p. 32.

faite ou de l'assistance qui lui est portée¹⁶⁸ », le mauvais pauvre ne respecte pas l'ordre social et ses hiérarchies. *Salammô* participe de cet imaginaire social, corollaire de l'avènement du Second Empire, dans lequel le pauvre s'assimile au « rebelle », au « réfractaire¹⁶⁹ ».

Si les Mangeurs-de-choses-immondes sont de mauvais pauvres, ce n'est en revanche pas au sens où ils « “abus[eraient]” de la charité ou de l'assistance publique¹⁷⁰ », cette dimension étant totalement absente du roman¹⁷¹. Ceci nous mène à une seconde considération découlant de l'analyse du néologisme littéraire. En effet, la dimension d'autonomie qui se dégage de la représentation du pauvre dans *Salammô* s'inscrit contre une doxa bien-pensante, voire paternaliste, très présente au XIX^e siècle. La charité est « littérairement parlant, de bon ton¹⁷² » écrit Grivel, tout comme en témoigne l'entrée « pauvres » du *Dictionnaire des idées reçues* : « Pauvres – s'en occuper tient lieu de toutes les vertus¹⁷³ ». Les autres romans de Flaubert regorgent le plus souvent d'illustrations qui en témoignent¹⁷⁴. Nous avons mentionné plus haut un extrait significatif de l'attitude adoptée par Emma Bovary. Dans *Bouvard et Pécuchet*, M^{me} de Noaris est, pour ainsi dire, un cas d'école : « son temps se passait à écrire des lettres, à visiter les pauvres, à dissoudre des concubinages, à répandre des photographies du Sacré-Cœur (*B et P*, 356) ». Si la juxtaposition des éléments laisse paraître une ironie patente vis-à-vis de la fausse dévotion, cette dernière est clairement mise au jour lorsque M^{me} de Noaris minimise les torts de Victor et Victorine – deux enfants de criminel recueillis par ladite Noaris – pour la prétendument double raison que « Si le Comte les renvoyait, ils étaient perdus – et son acte de charité passerait pour un caprice (*B et P*, 363) ». Ainsi, la représentation du pauvre se fait toujours à travers le prisme d'appréhension du bourgeois, celui-là n'étant perçu qu'à travers l'action secourable et bienfaitante de celui-ci¹⁷⁵. C'est ainsi que, pour Deslauriers, il s'agit d'une « racaille éternellement dévouée à qui lui jette du pain dans la gueule (*ÉS*, 485) ».

¹⁶⁸ POPOVIC, *La Mélancolie des Misérables*, *op. cit.*, p. 80.

¹⁶⁹ GRIVEL, *art. cit.* p. 36.

¹⁷⁰ POPOVIC, *La Mélancolie des Misérables*, *op. cit.*, p. 80.

¹⁷¹ Comme mentionné plus haut, les *Mangeurs-de-choses-immondes* sont à distinguer des *pauvres* (une distinction qui renforce l'interprétation du premier groupe comme ne pouvant s'appréhender au travers des codes de la cité) ; ceux-ci étant intégrés au fonctionnement sociétal, l'absence de charité ne s'applique pas à eux.

¹⁷² GRIVEL, *art., cit.*, p. 32.

¹⁷³ FLAUBERT (Gustave), *Dictionnaire des idées reçues*, édition diplomatique des trois manuscrits de Rouen établie par L. Caminiti, Paris, A. G. Nizet, 1966, p. 113.

¹⁷⁴ Nous renvoyons à davantage d'extraits dans l'annexe rassemblés sous le titre « Le pauvre et la charité bourgeoise dans les autres romans de Flaubert » (pp. 118-119).

¹⁷⁵ À titre d'exemple : « le plus sain des devoirs » est « celui de secourir ses semblables » (BLOCH [Camille] et TUETÉY [Alexandre] [éd.], *Procès verbaux et Rapports du Comité de mendicité de la Constituante, 1790-1791* Paris, Imprimerie nationale, 1911, cité dans MELANÇON, *art. cit.*, p. 84).

Salammbô se détache nettement de cette composante de l'imaginaire social en tant que les Mangeurs-de-choses-immondes y sont appréhendés comme une masse étrangère plus ou moins autonome. Il n'est pas question dans le roman de ce que Popovic appelle la « trinité pragmatique », à savoir la présence virtuelle au sein du texte d'un énonciateur de la pauvreté, de l'objet littéraire « pauvreté » et du narrataire inclus¹⁷⁶. Ceci dans la mesure où ce dispositif pragmatique a, entre autres, pour fin de mettre en scène la souffrance du pauvre en la sublimant, en la présentant comme injuste ou touchante. Ce n'est jamais le cas dans *Salammbô*, le texte mettant à distance ces critères moraux conformistes et sentimentalistes¹⁷⁷. Il n'en reste pas moins que le dispositif sémiotique qui mène habituellement à ce sentiment de pitié (e.g. une division du groupe en individus particuliers et en histoires personnelles, une similitude de nature propice à une identification du lecteur et permettant l'empathie) est clairement absent du roman et c'est en ceci que *Salammbô* opère, à notre sens, ce que Régine Robin nomme une « extinction sémiotique ».

Pour illustrer cela, comparons brièvement l'extrait, devenu central, de la description des Mangeurs-de-choses-immondes avec ce passage du discours de Victor Hugo¹⁷⁸ sur la misère, tenu le 9 juillet 1849 devant l'Assemblée législative :

Il y a dans Paris, dans ces *faubourgs* de Paris que le vent de l'émeute soulevait naguère si aisément, il y a des rues, des maisons, des *cloaques*, où des familles, des familles entières, vivent *pêle-mêle*, hommes, femmes, jeunes filles, enfants, n'ayant pour lits, n'ayant pour couvertures, j'ai presque dit pour *vêtements*, que des monceaux infects de chiffon en fermentation, ramassés dans la *fange* du coin des bornes, espèce de fumier des villes, où des *créatures* humaines s'enfouissent toutes vivantes pour échapper au froid de l'hiver. (*Mouvement.*)

Voici un fait. En voici d'autres : Ces jours derniers, un homme, mon Dieu, un malheureux homme de lettres, car la misère n'épargne pas plus les professions libérales que les professions manuelles, un malheureux homme est mort de faim, mort de faim à la lettre, et l'on a constaté, après sa mort, qu'il n'avait pas mangé depuis six jours. (*Longue interruption.*) Voulez-vous quelque chose de plus douloureux encore ? Le mois passé, pendant la recrudescence du choléra, on a trouvé une mère et ses quatre enfants qui cherchaient leur *nourriture* dans des débris *immondes* et pestilentiels des charniers de Montfaucon ! (*Sensation*)¹⁷⁹.

Alors que la *semiosis* sociale convoquée est, de façon surprenante, rigoureusement la même, le texte de Flaubert est loin de « susciter un sentiment de honte ou de commisération » ou

¹⁷⁶ Voir POPOVIC, *La Mélancolie des Misérables*, *op. cit.* pp. 73-74.

¹⁷⁷ Nous entendons par là qu'une tension est créée au sein du texte autour du pathétique, celui-ci reposant en majeure partie sur l'ironie (« L'ironie n'enlève rien au pathétique ; elle l'outre au contraire », confie Flaubert à Louise Colet [Lettre à Louise Colet, 9 octobre 1852]) et entraînant un sentiment de *pitié* incertain, ou du moins instable et problématique.

¹⁷⁸ Notons d'ailleurs que *Les Misérables* paraissent la même année que *Salammbô*, ceci illustrant l'intérêt constant porté à la question de la pauvreté dans le discours littéraire et social de l'époque.

¹⁷⁹ HUGO (Victor), « La misère : 9 juillet 1849 », dans *Actes et paroles I*, dans *Politique – Œuvres complètes*, présenté par FIZAINE (Jean-Claude), Paris, Robert Laffont, 1985, pp. 199-206, cité dans POPOVIC, *La Mélancolie des Misérables*, *op. cit.*, p. 92. Nous soulignons afin de mettre en évidence les similitudes entre cet extrait du discours d'Hugo, celui de la préface de Gautier et celui de la prose de Flaubert.

d'employer « un ton de prise à témoin¹⁸⁰ » qui caractérisent le discours hugolien. La mise à distance de ces effets pragmatiques peut prendre corps dans certains éléments que notre analyse a dégagés : ainsi, par contraste, observons que là où Hugo fait appel à des histoires particulières (« un malheureux homme de lettres », « une mère et ses quatre enfants ») – ayant d'emblée éclaté le « pêle-mêle » en « hommes, femmes, jeunes filles, enfants » –, là où, présentant un homme *mort de faim*, il souligne le sort que doit subir cet homme sans pouvoir agir, là où il s'arrête sur un vêtement fait de « monceaux infects de chiffon en fermentation », Flaubert, quant à lui, nous présente un groupe, formé d'individus non différenciés, profondément autres¹⁸¹, nus et indépendants de la charité bourgeoise. Autrement dit, le texte de Flaubert met en place tout un dispositif sémiotique qui freine la naissance du sentiment de pitié, dispositif au sein duquel dominant la représentation, construite par le regard bourgeois, qui place le pauvre en dehors des normes et codes de la société carthaginoise, et celle, corollaire, d'une certaine autonomie du pauvre.

Cette mise à distance de la compréhension bourgeoise du pauvre par la mise en scène d'un groupe n'étant ni inerte, ni dans l'attente de l'aide d'un tiers, mais bien davantage autonome, nous semble condensée dans l'ellipse narrative qui prend place à la fin de cette première occurrence des Mangeurs-de-choses-immondes dans *Salammbô*. L'ellipse fait paraître l'action de ces derniers (quitter le faubourg de la métropole pour rejoindre l'armée des Barbares) sous les traits d'une évidence, évidence des faits qu'il ne reste plus à Carthage qu'à constater : « Les sentinelles s'aperçurent un matin qu'ils étaient tous partis ». Cet énoncé, qui constitue la chute du paragraphe, nous semble intéressant dans la mesure où sa forme mimerait son contenu. Le verbe *s'apercevoir* implique une *prise de conscience* et une découverte ; quant au sujet, « les sentinelles », leur rôle n'est pas celui d'agir mais bien de demeurer dans l'attente de voir. De ce fait, la *remise en question du discours de l'évidence*, de la *doxa*, est mimée par le récit d'une *prise de conscience de l'évidence*¹⁸². En d'autres termes, la phrase conclusive du paragraphe de *Salammbô* contrecarre l'évidence du discours doxique – selon lequel le pauvre n'est pas autonome – par la mise en scène d'une prise de conscience de l'évidence inverse.

¹⁸⁰ POPOVIC, *La Mélancolie des Misérables*, *op. cit.* pp. 92-93.

¹⁸¹ Hugo, s'il parle de *créatures*, parle surtout de *créatures humaines*, soulignant ainsi le rapprochement et non l'altérité avec le lectorat/l'auditoire à conscientiser et émouvoir.

¹⁸² Il s'agit là d'une logique que nous pouvons emprunter à l'analyse que Riffaterre donne du cliché littéraire *voix tonnante*, présent dans *Du côté de chez Swann*. Bien que nous ne nous situions bien entendu pas ici sur le plan d'un signifiant figé, une similitude est toutefois observable entre l'effet dégagé de ce dernier énoncé et le mécanisme selon lequel, d'après Riffaterre, la maladresse feinte de l'expression mime la maladresse sociale du personnage du Docteur Cottard (voir RIFFATERRE [Michael], *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1971, pp. 164-165).

Cette observation trouve son intérêt au sein de notre démarche en ce sens que ce qui a été dit précédemment de l'appréhension bourgeoise du pauvre se trouve mis à distance par un récit d'événement pris en charge par le L1/E1, et ce dans une scène de regard. Le jugement du narrateur vis-à-vis du PDV doxique se concrétise ici dans cette mise en scène du regard, surplombant, des sentinelles depuis les murs de la cité vers les faubourgs ; cette mise en scène se double en outre du basculement depuis la représentation des perceptions d'un e2 vers un énoncé primaire du narrateur – un énoncé d'autant plus incisif qu'il fonctionne uniquement sur un niveau implicite puisqu'il ne fait à priori que relater des faits.

2.4. *Éléments conclusifs : la violence faite au regardé et aux regardants*

En se centrant sur l'activité sociogrammatique qui surcharge cette figure du pauvre dans la seconde moitié du XIX^e siècle, cette étude de cas a montré comment ce groupe social s'instituait en altérité radicale, en marge des codes, et ce depuis un PDV possédant ses structures d'intelligibilité propres. Le discours littéraire, par le retravail de la rumeur sociale, met à distance certains éléments de l'appréhension bourgeoise (assimilable ici au PDV doxique) du pauvre : nous retenons principalement la relativisation du vêtement comme système de reconnaissance figé et l'extinction du paradigme de la pitié. Il semble que ce dernier point conduise à un déplacement relativement radical de l'oxymore nucléaire du sociogramme du pauvre au XIX^e siècle. La figure idéologique cernée par Duchet sous la forme « pauvre mais honnête¹⁸³ » est dès lors reformulable, pour ce qui est de *Salammbô*, en « pauvre *mais autonome* ». L'honnêteté est une valeur morale qui se conçoit au travers d'un schème perceptuel propre à l'organisation de la vie en société ; or, le PDV carthaginois va toujours vers une constitution des Mangeurs-de-choses-immondes comme des êtres en dehors des données relatives à la civilisation (« sans gouvernement », ces derniers vivent « pêle-mêle »). Le deuxième terme de l'opposition – *autonome*¹⁸⁴ – sert à corriger l'idée de *charité* intrinsèquement liée à la perception bourgeoise du pauvre et fait également glisser la question économique sur le plan du sentiment d'une part (extinction sémiotique de la *pitié*) et du respect de l'ordre d'autre part. En effet, ce remaniement de l'oxymore montre également que la mise à distance du PDV bourgeois par le L1/E1 n'est que partielle puisque demeure la

¹⁸³ Voir DUCHET (Claude), « Conclusion », dans BIRON et POPOVIC, *op. cit.*, p. 389.

¹⁸⁴ L'ensemble *instable* formant le sociogramme est également *conflictuel*, à l'image du noyau autour duquel il gravite (voir la définition du sociogramme de Duchet donnée p. 29). Toutefois, Popovic rappelle bien que « cet oxymore nodal n'est pas celui qui se déduirait d'un dictionnaire [pauvre mais riche] » (POPOVIC, *art. cit.*). Le terme *autonome* n'est sans doute pas très heureux (*actif* aurait peut-être pu convenir également) mais nous le choisissons par défaut, celui-ci nous semblant par exemple plus neutre, moins connoté positivement, que le terme *indépendant* ou encore *libre*.

représentation du mauvais pauvre, celui-ci restant profondément étrange et prompt à la révolte, provoquant un sentiment de malaise et la sensation d'une menace.

Plus particulièrement, nous avons pu montrer que la tension liée à la contradiction de l'oxymore s'est vue « lissé[e] » et « rend[ue] acceptable¹⁸⁵ » par des images ou courtes scènes narrées par le L1/E1. Nous retenons spécifiquement les deux scènes de regard, en ce sens révélatrices. C'est en effet le *regard* de l'armée carthaginoise – observant le camp ennemi s'approcher et interprétant certains éléments visuels comme informationnels selon son système de perception – qui est moqué par l'ironie du narrateur. Ensuite, c'est bien la mise en scène du *regard* des sentinelles qui permet au L1/E1 de signifier, par une prise de conscience des faits, la dimension autonome du pauvre.

De plus, l'analyse a montré sous quelles modalités deux discours de l'évidence se superposaient ; celui des Carthaginois (e2), qui s'assimile au discours de l'hégémonie, apparaissant comme le PDV doxique selon lequel doit s'interpréter le social, et celui d'une nouvelle évidence, c'est-à-dire telle que le texte la pose, souvent critique, ironique et difficilement discutable (L1/E1). C'est ici, surtout, que se situent selon nous certains des enjeux d'une violence textuelle du texte flaubertien. La violence est bien entendu perceptible dans la critique ironique ou moqueuse de la part du narrateur vis-à-vis de l'e2, source du PDV carthaginois ou du PDV doxique. Par ailleurs, ce sont également les modalités de l'énonciation qui font violence : le mode de donation des référents à l'origine duquel se trouve une certaine subjectivité perceptive est présenté comme universel, évident, grâce à un effacement énonciatif. De cette manière, le texte freine la possibilité de voir les choses autrement puisqu'elles ne sont pas représentées comme émanant d'une subjectivité particulière. De la même manière, si le PDV doxique est mis à distance par le L1/E1, cela passe par une énonciation objective des faits qui relègue la dimension argumentative sur le plan de l'implicite.

Le procédé s'accompagne du fait que les Mangeurs-de-choses-immondes ne prennent jamais la parole au sein du roman et que leur PDV n'y est aucunement représenté. Le L1/E1 ne laisse donc la parole qu'à un certain e2 et le pauvre, ainsi présenté comme étant hors codes, hors société, est donc, *a fortiori*, hors langage. La domination énonciative se fait ainsi le reflet de la domination sociale. Le groupe des Mangeurs-de-choses-immondes n'est donné à voir qu'à travers la perception du pôle civilisé de l'épopée carthaginoise ; en d'autres termes, un

¹⁸⁵ POPOVIC, *La Mélancolie des Misérables*, *op. cit.*, p. 70.

acteur *regardé*, sans voix, et un acteur *regardant*, représentant d'une pensée hégémonique. Le *regardé* subit la violence de la catégorisation moqueuse d'un groupe qui ne l'appréhende que dans sa dissemblance ; le *regardant* est victime de l'ironie du L1/E1. Finalement, le pauvre n'apparaît au sein de l'œuvre que de manière sporadique et ne peut s'y maintenir ; sans voix, il disparaît, sans même que sa disparition soit actée¹⁸⁶.

¹⁸⁶ Le lecteur suppose en effet, une fois le roman achevé, que les Mangeurs-de-choses-immondes ont été exterminés avec la totalité des Mercenaires.

PARTIE II : REGARDER L'AUTRE

De la promenade urbaine, moment rituel du « jeu des apparences¹⁸⁷ » et lieu de « cohabitation » sociale depuis la fin de l'Ancien Régime¹⁸⁸, à l'hégémonie du théâtre à l'italienne, dont l'architecture favorise l'entrecroisement des regards et dédie un espace proportionnellement bien plus important aux lieux de sociabilité qu'à l'univers scénique, le XIX^e siècle regorge d'éléments témoignant de l'importance de voir et de se faire voir. De la promenade au théâtre, donc, en passant par les expositions universelles que Pascal Durand intègre à ce qu'il nomme « la ritualisation des apparences¹⁸⁹ » ou encore par l'« inflation des images » qui fait de la ville, selon Philippe Hamon, « le lieu où se mettent en scène des cycles successifs d'expositions (la mode journalière et saisonnière dans la rue et dans les vitrines des magasins, le Salon de peinture tous les ans [...])¹⁹⁰ ». Ces lieux de visibilité sociale sont bien entendu policés et le regard porté sur autrui est régenté par un ensemble de codes. Durand, glosant et interprétant les écrits de Mallarmé dans *La Dernière Mode* – écrits dont il réévalue la portée sociologique –, indique ceci :

Sourire, port de tête, élégance, *tout y* [dans cette époque] *fait signe* et tout y existe pour circuler, être propagé, communiqué et « repris » par un monde qui ne cesse pas de se faire monde. *La scène publique est un théâtre* dont la Mode est le grand régisseur ; *la superstition du paraître*, les cérémonies du corps revêtu, la parole asservie aux clichés du discours collectif, le rituel des vacances et des loisirs y valent comme autant de figures incorporées dans des manières de vivre d'un rattachement au grand corps social. *Pas de génération spontanée : tout comportement, jusqu'au plus infime ou intime s'engendre par imitation [...]*. Pour l'homme urbain, la nature n'existe qu'en tant qu'espace de loisir où le repos prédispose à s'acclimater à une « nouveauté de regard » [...]¹⁹¹.

Le spectacle de soi et des autres est omniprésent et à celui-ci s'adjoint, en réponse au développement du fait divers et de sa dimension sensationnelle, un indubitable voyeurisme de la part d'un lectorat devenu massif suite à la démocratisation de la presse¹⁹². Ainsi, la visibilité sociale et les normes de représentation de soi (qui feront l'objet de notre troisième et dernière partie) et de perception de l'autre qui la régissent sont une donnée incontournable de

¹⁸⁷ Voir MONTANDON (Alain), *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, pp. 44-45.

¹⁸⁸ Voir BECK (Robert), « La Promenade urbaine au XIX^e siècle », dans *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 116-2, 2009, [En ligne] sur *Revue.org*. URL : <https://abpo.revues.org/116> (consulté en juin 2016).

¹⁸⁹ DURAND (Pascal), *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 2008, p. 70.

¹⁹⁰ HAMON (Philippe), « Images à lire et images à voir : “ images américaines ” et crise de l'image au XIX^e siècle (1850-1880) », dans MICHAUD (Stéphane), MOLLIER (Jean-Yves) et SAVY (Nicole) (dir.), *Usages de l'image au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Créaphis, 1992, p. 236.

¹⁹¹ DURAND, *op. cit.*, p. 76. Nous soulignons.

¹⁹² Voir notamment PERROT (Michèle), « Fait divers et histoire au XIX^e siècle », dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n° 4, 1983, pp. 911-919 et AMBROISE-RENDU (Anne-Claude), « Les faits divers de la fin du XIX^e siècle », dans *Questions de communication*, n° 7, 2005, pp. 233-250.

la société dans laquelle évoluent les grands personnages flaubertiens : « On regarde beaucoup dans les romans de Flaubert¹⁹³ », affirme en ce sens Dubois.

Dès lors, le motif du regard tourné vers autrui apparaît naturellement comme l'un des points d'accès à un certain décodage d'une vision du monde soutenue par des cadres idéologiques dominants. Le regard porté sur un autre collectif a pu être analysé dans notre première partie comme le témoin d'une représentation du monde spécifique d'un certain PDV et, par ailleurs, comme la prise de conscience de ce qu'était cet autre, une prise de conscience fondée sur les faits que le L1/E1 choisit de raconter. La réalité collective telle que représentée au travers du discours du L1/E1 se voyait donc, entre autres, doublement subjectivée, tantôt dans le découpage, la sélection, du réel opérée par ce L1/E1, tantôt dans l'appréhension de ce réel selon un certain PDV dont la source énonciative tendait pourtant à s'effacer du texte. Nous voudrions à présent nous tourner vers les entités individuelles du romanesque flaubertien afin de comprendre si le regard permet l'acquisition d'un savoir sur l'autre et de déterminer l'enjeu de cette *connaissance par le regard* pour son objet et sa source. Ce qui retient donc ici notre attention est la dynamique voyeuriste telle qu'elle s'apparente à une *dialectique*¹⁹⁴ entre les personnages regardé et regardant.

1. Autour du motif de la fenêtre : une dynamique voyeuriste

Plus spécifiquement, en suivant l'intervention railleuse – glissée entre deux parenthèses – du narrateur de *Madame Bovary*, « ([...] la fenêtre, en province, remplace les théâtres et la promenade) (B, 191) », nous voudrions, dans un premier temps, articuler en partie autour du motif de la fenêtre la complexe architecture des regards qui prend forme au sein de la société dépeinte par Flaubert¹⁹⁵. Dans ce cadre, la conception de la fenêtre comme seuil développée par le récent ouvrage d'Andrea Del Lungo *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire* pourra nous fournir une base analytique : servant notre volonté de réfléchir la dynamique entre les deux acteurs du regard, la fenêtre pensée en tant que seuil

¹⁹³ DUBOIS, *op. cit.*, p. 219.

¹⁹⁴ Nous précisons que le terme *dialectique* n'est pas ici employé dans son sens hégélien ou marxiste. Nous faisons donc usage du terme à défaut d'un autre, afin de désigner un mouvement de va-et-vient constant entre les deux instances du regard, les effets tirés du regardé et du regardant étant significatifs dans leur interdépendance (autrement dit, ce mouvement de balancier à deux niveaux n'entend pas, *a priori*, mener vers un troisième niveau supérieur qui les dépasserait tout deux).

¹⁹⁵ Un certain nombre de scènes formant cette architecture du regard – et n'ayant pas toujours pu être insérées dans le corps de ce travail – sont reprises en annexe pp. 119-123.

« unit et sépare à la fois » un dedans et un dehors, un sujet percevant et un objet perçu, une « définition identitaire de l'individu » et une « relation complexe à l'altérité¹⁹⁶ ».

1.1. De la dérision du point de vue à l'acquisition d'un savoir vide

Parmi les quatre fonctions qu'attribue Del Lungo à la fenêtre, la *fonction de connaissance indiciaire* est celle qui nous intéresse ici de façon liminaire¹⁹⁷. Le passage suivant construit en effet un *paradigme de connaissance* au travers du regard que deux bourgeoises de Yonville portent sur Emma qui, acculée par ses dettes, par la saisie imminente des biens du ménage et par le retour de Charles à qui il va falloir tout avouer, est venue quémander du secours auprès de M. Binet, le perceuteur. Ce regard, en quête de savoir, des deux bourgeoises n'est pas (à l'inverse de ce qu'observe majoritairement Del Lungo) projeté de l'extérieur : les voisines étant postées dans un grenier, derrière une fenêtre, afin d'observer ce qui s'établit en spectacle derrière une autre fenêtre, la scène est celle d'un regard suspendu sous les toits, projeté depuis un côté de la rue vers un autre, d'un intérieur vers un autre intérieur. L'artificialité de la scénographie permet d'accumuler les indices de la provincialité bourgeoise et le cadre en soi tend ainsi à placer la scène sous le signe du ridicule.

Bondissant dans l'escalier, elle [Emma] s'échappa vivement par la place ; et la femme du maire, qui causait devant l'église avec Lestibouois, la vit entrer chez le perceuteur.

Elle courut le dire à madame Caron. Ces deux dames montèrent dans le grenier ; et cachées par du linge étendu sur des perches, se postèrent commodément pour apercevoir tout l'intérieur de Binet.

Il était seul, dans sa mansarde, en train d'imiter, avec du bois, une de ces ivoireries indescriptibles, composées de croissants, de sphères creusées les unes dans les autres, le tout droit comme un obélisque et ne servant à rien ; et il entamait la dernière pièce, il touchait au but ! Dans le clair-obscur de l'atelier, la poussière blonde s'envolait de son outil, comme une aigrette d'étincelles sous les fers d'un cheval au galop ; les deux roues tournaient, ronflaient ; Binet souriait, le menton baissé, les narines ouvertes, et semblait enfin perdu dans un de ces bonheurs complets, n'appartenant sans doute qu'aux occupations médiocres, qui amusent l'intelligence par des difficultés faciles, et l'assouvissent en une réalisation au delà de laquelle il n'y a pas à rêver.

— Ah ! la voici ! fit madame Tuvache.

Mais il n'était guère possible, à cause du tour, d'entendre ce qu'elle disait.

Enfin, ces dames crurent distinguer le mot *francs*, et la mère Tuvache souffla tout bas :

— Elle le prie, pour obtenir un retard à ses contributions.

— D'apparence ! reprit l'autre.

Elles la virent qui marchait de long en large, examinant contre les murs les ronds de serviette, les chandeliers, les pommes de rampe, tandis que Binet se caressait la barbe avec satisfaction.

— Viendrait-elle lui commander quelque chose ? dit madame Tuvache.

— Mais il ne vend rien ! objecta sa voisine.

¹⁹⁶ DEL LUNGO (Andrea), *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Seuil, 2014, pp. 7-8.

¹⁹⁷ Del Lungo introduit dans son ouvrage quatre fonctions de la fenêtre qui s'alignent par ailleurs sur les différentes modalités du dispositif intérieur/extérieur : *fonction de cadrage visuel* (de l'intérieur vers l'extérieur), *fonction d'investissement libidinal* (double sens), *fonction de séparation symbolique* (regard vers l'extérieur qui se heurte à la surface de la vitre) et *fonction de connaissance indiciaire* (de l'extérieur vers l'intérieur). Voir *ibid.*, pp. 25-30.

Le perceuteur avait l'air d'écouter, tout en écarquillant les yeux, comme s'il ne comprenait pas. Elle continuait d'une manière tendre, suppliante. Elle se rapprocha ; son sein haletait ; ils ne parlaient plus.

— Est-ce qu'elle lui fait des avances ? dit madame Tuvache.

Binet était rouge jusqu'aux oreilles. Elle lui prit les mains.

— Ah ! c'est trop fort !

Et sans doute qu'elle lui proposait une abomination ; car le perceuteur, – il était brave pourtant, il avait combattu à Bautzen et à Lutzen, fait la campagne de France, et même été *porté pour la croix* ; – tout à coup, comme à la vue d'un serpent, se recula bien loin en s'écriant :

— Madame ! y pensez-vous ?...

— On devrait fouetter ces femmes-là ! dit madame Tuvache.

— Où est-elle donc ? reprit madame Caron.

Car elle avait disparu durant ces mots ; puis, l'apercevant qui enfilait la Grande-Rue et tournait à droite comme pour gagner le cimetière, elles se perdirent en conjectures (B, 396-397¹⁹⁸).

De façon très caractéristique ici, la vision externe de la scène se déroulant chez Binet donne tout son poids au regard des deux voisines, seul filtre perceptif et seul filtre de connaissance ; l'extrait donne ainsi raison, très concrètement, à l'affirmation de Dubois selon qui, dans les romans de Flaubert, « on n'est connu du lecteur que sous l'œil d'autrui¹⁹⁹ ».

Ce parti pris énonciatif nous informe particulièrement sur la dynamique du regard par le biais du contraste qui s'établit avec le PDV d'Emma, cette fois représenté, dans la scène qui fait office d'homologue inversé quelques pages en arrière. C'est alors auprès du notaire qu'Emma est venue demander mille écus et celui-ci, bien au fait de sa condition, « cédant à l'irruption d'un désir trop fort », tente de profiter de la situation. Mais le texte montre face au notaire une Emma alors moins totalement cernée par la détresse qu'elle ne le sera face au perceuteur :

– Vous profitez impudemment de ma détresse, monsieur ! Je suis à plaindre, mais pas à vendre !
[...] Le désappointement de l'insuccès renforçait l'indignation de la pudeur outragée ; [...] jamais elle n'avait eu tant d'estime pour elle-même ni tant de mépris pour les autres. Quelque chose de belliqueux la transportait. Elle aurait voulu battre les hommes, leur cracher au visage, les broyer tous [...] (B, 394-395).

Elle n'en fera rien, on l'a vu, la fatalité sociale étant trop pesante, et le contenu du PDV de madame Bovary se voit finalement renversé par la scène chez le perceuteur précédemment citée. Dans ce premier extrait, le PDV d'Emma est ainsi occulté quand celle-ci cède à la contingence matérielle ; perdant ce sursaut de fierté, elle tombe alors dans la convention, s'assimile à « ces femmes-là », l'événement n'est plus un soulèvement de caractère qui mérite la représentation de cette pensée mais devient un insignifiant épisode de province propre à (amuser ?) scandaliser les voisines. On saisit alors la violence de ce dispositif énonciatif qui,

¹⁹⁸ Faisant partie de ces passages où Flaubert entremêle les différents types de discours pour former une scène très vive et contrastée, nous nous permettons de retranscrire l'extrait dans sa totalité.

¹⁹⁹ DUBOIS, *op. cit.*, p. 219.

par la mise en place d'un regard externe (qui semblait en apparence faire office de censure), peut finalement se comprendre comme le reflet d'une fatalité aux accents tragiques.

Le roman, après avoir développé le PDV d'Emma, déconstruit ainsi ce même PDV en le subordonnant à celui d'un e2 lambda, celui de deux personnages secondaires qui semblent presque créés pour l'occasion. Cette ambiguïté du texte flaubertien, qui donne une consistance au PDV de l'e2 pour ensuite le saper – d'une façon ou d'une autre –, se retrouve démultipliée au sein de la scène du regard intrusif dans la mansarde de Binet. Le percepteur est d'abord aperçu par les deux voisines à l'affût et le texte présente le PDV perceptif des deux femmes – équivalant très probablement à celui de l'ensemble des habitants du village –, teintant la description par l'incompréhension, quelque peu exaspérée et clairement dédaigneuse, vis-à-vis de l'occupation de Binet (« ces ivoireries indescriptibles », « *le tout* droit comme un obélisque *et ne servant à rien* »). Sans transition, le L1/E1 prend le relais du PDV de l'e2 Binet, rendant compte de ses pensées en discours indirect libre (« il touchait au but ! », contraste frappant avec l'inutilité que les voisines confèrent au projet²⁰⁰) et de ses perceptions par le biais d'un PDV représenté, celui-ci se développant dans un second plan descriptif où l'esthétisation émerveillée de l'artisan domine (« la poussière *blonde s'envolait* de son outil, *comme une aigrette d'étincelles sous les fers d'un cheval au galop* ; les deux roues tournaient, *ronflaient* »). Le L1/E1, en sur-énonciateur²⁰¹, tourne en ridicule le PDV de Binet en le juxtaposant à celui des deux bourgeoises et en clôturant le paragraphe par un commentaire à valeur d'aphorisme, tout à fait cinglant, qu'il prend lui-même en charge : « enfin perdu dans

²⁰⁰ Ce contraste pourrait tout autant faire pencher l'interprétation vers une analyse selon laquelle l'énoncé « il touchait au but ! » serait un trait ironique propre au PDV des deux bourgeoises (PDV asserté qui s'exprime au travers du discours indirect libre). Cette ironie s'accorde en effet sans difficulté avec la description dédaigneuse des deux voisines dont nous avons fait état. L'intérêt de cette analyse est qu'elle permet de comprendre l'ironie de l'énoncé comme étant le fait du PDV d'un e2, là où c'est bien souvent le L1/E1 qui fait entendre son PDV ironique. Toutefois, la proposition qui précède (« et il entamait la dernière pièce ») nous semble relever d'une représentation des pensées de Binet dont l'énoncé « il touchait au but ! » serait le prolongement. Comme c'est souvent le cas, l'interpénétration des voix énonciatives les rend le plus souvent inextricables l'une de l'autre, ceci conférant à ces extraits l'incertitude qui engendre la complexité du texte flaubertien et place, en outre, le lecteur dans une position que l'on peut juger inconfortable (nous y reviendrons).

²⁰¹ La posture énonciative que constitue la sur-énonciation consiste en une sur-détermination (voire une déformation à son avantage) du PDV de l'e2 ou des propos du l2/e2 par le L1/E1. Les postures énonciatives ont ceci d'intéressant qu'elles envisagent la co-construction des PDV selon un continuum plus fin que l'opposition accord vs désaccord. Dès lors, la sur-énonciation correspond à la co-construction d'un PDV surplombant assumé par le L1/E1 reformulant le PDV de l'e2 en paraissant dire presque la même chose que ce PDV enchâssé, tout en modifiant à son profit le domaine de pertinence du contenu ainsi que son orientation argumentative (RABATEL, « Ironie et sur-énonciation », *art.cit.*, pp. 63-64). Le sur-énonciateur en dit finalement plus (ou autrement) que ce que l'e2 a dit, voulu dire ou pensé (RABATEL, *Homo narrans, op. cit.*, p. 602). Dans le cas présent, le narrateur flaubertien réorienté en effet les PDV qu'il représente afin de ridiculiser le PDV de Binet et, par cette moquerie, le L1/E1 dépasse le simple compte-rendu de PDV, le jugement se surajoutant aux simples perceptions de Binet idéalisant son travail.

un de ces bonheurs complets, n'appartenant sans doute qu'aux occupations médiocres, qui amusent l'intelligence par des difficultés faciles, et l'assouvissent en une réalisation au-delà de laquelle il n'y a pas à rêver ».

Procédant de manière plus implicite encore, le L1/E1 insuffle son jugement par rapport à la perception des deux bourgeoises, non pas en commentant directement cette perception mais en procédant à nouveau par simple mise en contraste. Si la moquerie point dans les énoncés premiers du narrateur au travers de certaines désignations (« se postèrent *commodément* », « ces dames »), c'est surtout la lenteur d'esprit des deux sujets regardants qui semble être sujette à la moquerie. Le contraste est donc celui qui s'établit entre, d'une part, la perception visuelle des événements et, d'autre part, le PDV asserté des bourgeoises qui se manifeste au travers des répliques en discours direct traduisant l'interprétation que ces deux sujets de conscience élaborent à partir de leur perception visuelle. Les signes sont évidents (« elle se rapprocha ; son sein haletait ; ils ne parlaient plus »), pourtant l'idée ne fait que germer sous forme de question (« – Est-ce qu'elle lui fait des avances ? ») et il faut attendre que madame Bovary prenne les mains de Binet pour que la conclusion s'impose (« – Ha ! c'est trop fort ! »). Sous la forme d'un jeu d'essai-erreur, éminemment stéréotypé, où le plaisir de l'enquête flirte avec celui du scandale (« – Elle le prie, pour obtenir un retard à ses contributions²⁰². – D'apparence ! reprit l'autre. [...] – Viendrait-elle lui commander quelque chose ? dit madame Tuvache. – Mais il ne vend rien ! objecta la voisine »), l'effacement énonciatif du L1/E1 semble en quelque sorte laisser le champ libre aux bourgeoises de se ridiculiser d'elles-mêmes, la mise en perspective du PDV et du discours direct érigeant toujours le L1/E1, pourtant effacé, en sur-énonciateur.

Cette scène procède donc d'un regard n'apportant qu'un savoir partiel et acquis lentement, savoir que l'on ne complètera qu'en réfléchissant à partir d'idées reçues, d'opinions non vérifiées mais données comme connues (« elles se perdirent en conjectures ») ; autrement dit, les voisines sont bien davantage la source d'un regard voyeur que d'une pensée réfléchie individuelle.

1.2. *Le spectacle public : hypertrophie d'un regard vide et anonyme*

La portée épistémique du regard voyeur des deux bourgeoises scrutant les supplications de madame Bovary est donc à relativiser. Mais, même lorsque ce regard n'est pas empêché par

²⁰² Notons l'importance de la virgule dans cette réplique : elle permet de marquer un temps d'arrêt, celui de la réflexion, d'un savoir qui peine à se construire et avance élément par élément.

une dimension intrusive, la scène regardée prenant place dans l'espace public, le savoir du regardant apparaît comme vide parce que reposant sur des perceptions stéréotypées, forgées sur des idées reçues (celles-ci étant, qui plus est, orientées selon des jugements idéologico-moraux), à l'image de cet extrait de *Madame Bovary* :

Par l'effet seul de ses habitudes amoureuses, madame Bovary changea d'allures. Ses regards devinrent plus hardis, ses discours plus libres ; elle eut même l'inconvenance de se promener avec M. Rodolphe, une cigarette à la bouche, *comme pour narguer le monde* ; enfin, ceux qui doutaient encore ne doutèrent plus **quand on la vit**, un jour, descendre de l'*Hirondelle*, la taille serrée dans un gilet, à la façon d'un homme ; et madame Bovary mère, qui, après une épouvantable scène avec son mari, était venue se réfugier chez son fils, ne fut pas la bourgeoise la moins scandalisée (*B*, 266²⁰³).

Le discours indirect libre sans origine énonciative établie (ce qui fait la particularité du style flaubertien) rend ici compte d'un regard porteur non pas d'une véritable connaissance (cette connaissance acquise doit d'ailleurs être inférée par le lecteur), mais bien davantage d'une vision avant tout tronquée, conditionnée par les codes de perception de l'autre et par les stéréotypes sociaux qui les fondent.

L'attitude très généralement scandalisée des bourgeois et bourgeoises (sur un continuum de réactions, nous verrons que le scandale se décline souvent en surprise voire en incompréhension) procède de codes perceptifs plaçant bien entendu madame Bovary dans une zone dissonante par rapport à la norme sociale. Le regard est celui, accusateur, de l'ordre bourgeois face, notamment, à ce qui s'assimile à une intimité comme exposée sur la place publique. C'est ainsi qu'Emma, au retour de ce que Flaubert nomme, dans plusieurs lettres de 1853, la « baisade dans les bois » (il s'agit de la première aventure extraconjugale consommée de l'héroïne lors d'une balade à cheval avec Rodolphe), suscite à nouveau les regards : « En entrant dans Yonville, elle caracola sur les pavés. On la regardait des fenêtres (*B*, 231) ». Ces deux phrases, formant à elles seules un paragraphe, entremêlent inextricablement la perception du *on* et le discours du narrateur. Le premier énoncé semble à la fois pouvoir s'assimiler à un récit d'événements assumé par le narrateur ainsi que, au travers du verbe de perception *regarder*, se placer rétrospectivement sous l'égide d'une perception des habitants de Yonville à leurs fenêtres. S'ajoute à cela la métonymie qui, en attribuant l'action de la monture à sa cavalière, tend à activer, au vu du contexte, le sens familier du verbe *caracoler* (« accomplir l'acte sexuel²⁰⁴ ») et, par là même, à dévoiler « sur les pavés » (autrement dit, sur la place publique) son attitude en marge de la bienséance. Ce sens implicite, assumé par le

²⁰³ Nous soulignons par l'usage des grasses ; les italiques sont de Flaubert.

²⁰⁴ « Caracoler », sur *TLFi*. URL : [http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1453960530](http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1453960530;); (l'exemple donné par le *Trésor de la langue française* est tiré de Stendhal, ceci témoignant de l'usage de ce sens au XIX^e siècle).

L1/E1, spectacularise finalement le fait que cette révélation si peu dissimulée soit recueillie par le regard du *on*. En d'autres termes, le sens figuré commente ce regard qui interprète le caractère ostentatoire de la dépravation de madame Bovary. Le PDV de l'e2 (« on »), assimilable à une perception dictée par la bienséance bourgeoise qui juge la femme adultère, est *montré* par ce sens figuré qui se comprend en filigrane du récit d'événement.

Ainsi, le passage semble signifier que l'événement est précisément *créé* par le voyeurisme du regard curieux des provinciaux et leur filtre idéologique implicite ; aux côtés du bouleversement émotionnel d'Emma, le voyeurisme constitue ainsi la deuxième facette de l'adultère, la perception (publique) de l'action primant sur le fait lui-même. Le roman encadre de la sorte la vie d'Emma Bovary par les regards d'autrui qui constituent celle-ci, selon cette métaphore du théâtre évoquée plus haut, en héroïne d'un petit drame provincial observé depuis les fenêtres (celui-ci se résumant en l'occurrence par le mariage, l'adultère et la mort) : il en est ainsi lorsqu'elle entre à Tostes, nouvellement mariée (« M. et madame Charles arrivèrent à Tostes, vers six heures. Les voisins se mirent aux fenêtres pour voir la nouvelle femme de leur médecin [*B*, 80] »), lorsqu'elle rentre à Yonville après sa première infidélité et, enfin, lorsque son cortège funèbre traverse la ville (« On se tenait aux fenêtres pour voir passer le cortège [*B*, 432] »). Les faits s'érigent ainsi en spectacle au travers de l'œil des voisins postés à leurs fenêtres et, comme le note Dubois, le roman donne à voir un univers se structurant comme « Monde de la perception plus que de l'action²⁰⁵ ».

Le jeu des regards croisés devient en ce sens régulièrement l'enjeu principal de l'événement, jusqu'à constituer l'événement lui-même. C'est ainsi que la fenêtre fait sens pour les deux amants de *Madame Bovary* : « [Emma] fit ajuster, contre sa croisée, une planchette à balustrade pour tenir ses potiches. Le clerc eut aussi son jardinet suspendu ; *ils s'apercevaient soignant leurs fleurs à leur fenêtre* (*B*, 159 ; nous soulignons) ». De la même façon, le spectacle du théâtre de Rouen donne bien moins l'impression de se jouer sur scène que dans la salle (« La salle commençait à se remplir, on tirait les lorgnettes de leurs étuis, et les abonnés, *s'apercevant de loin*, se faisaient des salutations [*B*, 301 ; nous soulignons] ») tout comme le loisir des courses hippiques de *L'Éducation sentimentale* est également le lieu d'une réciprocité des regards plutôt que celui d'un œil tourné vers la scène de l'hippodrome (« Par moments, les files de voitures, trop pressées, s'arrêtaient toutes à la fois sur plusieurs

²⁰⁵ DUBOIS, *op. cit.*, p. 219.

lignes. Alors, on restait les uns près des autres, et l'on s'examinait [ÉS, 282 ; nous soulignons] »).

Le cas d'Emma et de Léon mis à part, l'anonymat relatif du regardant dans ces extraits renforce également une prédominance du regard pour lui-même. L'indéfini *on* représente en effet bien souvent une source énonciative quelconque, un « tout le monde » équivalant à un « n'importe qui », le *on* s'assimilant ainsi à la figure pronominale du commun. Là où Hamon parle d'un retour du spectacle vers le spectateur, le personnage-focalisateur tendant à être, rétroactivement, mis en relief dans la mesure où il endosse certaines compétences et qualifications²⁰⁶, qu'en est-il lorsque le regardant est une origine à ce point diluée dans un *on*, dans *les abonnés*, *les passants* ou encore *des gens* ? Est-ce ainsi le spectateur qui est mis en relief lorsque le cortège funèbre du riche monsieur Dambreuse serpente dans Paris ou est-ce plutôt le regard en lui-même ?

Pour voir tout cela, *les passants* s'arrêtaient ; *des femmes*, leur marmot entre les bras, montaient sur des chaises ; et *des gens* qui prenaient des chopes dans les cafés apparaissaient aux fenêtres, une queue de billard à la main (ÉS, 500 ; nous soulignons).

Cet *œil anonyme*, qui regarde au travers d'un prisme perceptif forgé sur des idées reçues – on l'a brièvement constaté –, est aussi ce qu'Hamon qualifie d'*œil vide*. Les bourgeois, « ne se définiss[ant] pas tant par leur argent que par leur œil », montrent souvent (nous aurons le loisir de l'observer plus amplement dans le chapitre suivant) un œil « vide, exorbité, déculturé, ahuri, grand ouvert sur des spectacles qui sont faits pour [leur] sidération mais qu'[ils] ne [comprennent] en général pas²⁰⁷ ». Le texte ne donne en effet nulle information sur ce que tirent les passants du cortège et, dès lors, l'hypertrophie du regard se constitue aussi par la représentation d'une perception visuelle semblant ne mener vers rien d'autre qu'elle-même. De façon similaire – bien que le registre diffère ostensiblement –, les habitants de Chavignolles ne récoltent que de l'incompréhension face au spectacle de Bouvard et Pécuchet s'essayant aux échasses :

Ensuite, ils recherchèrent des fossés. Quand ils en avaient trouvé un à leur convenance, ils appuyaient au milieu une longue perche, s'élançaient du pied gauche, atteignaient l'autre bord, puis recommençaient. La campagne étant plate, *on les apercevait* au loin ; – et les villageois *se demandaient* quelles étaient *ces deux choses extraordinaires*, bondissant à l'horizon (B et P, 271 ; nous soulignons).

Cet œil anonyme et vide – surpris, interrogateur ou scandalisé par ce que lui donne à voir l'espace public – est celui d'un regard conventionnel, que chacun porte comme malgré lui sur

²⁰⁶ HAMON, *Texte et Idéologie*, op. cit., p. 111.

²⁰⁷ HAMON, « Images à lire et images à voir », art. cit., p. 236.

ce qui s'érige en spectacle : regarder par convention, c'est surtout regarder sans penser²⁰⁸. Le texte semble effectivement figurer que ce regard du spectateur derrière sa fenêtre n'est rien d'autre qu'un regard, autrement dit, qu'il est une absence de pensée.

La lenteur de raisonnement des deux voisines observant Emma, dont nous avons pointé le fonctionnement énonciatif dans le point précédent, glisse ainsi sans difficulté vers une pensée vide, spectacularisée, dans les extraits qui nous occupent ici, par un nouveau dispositif énonciatif, à savoir une absence de PDV pourtant introduit par la présence du verbe de perception visuelle. On est ainsi frappé par le caractère elliptique d'une majorité de ces scènes de regard, celles-ci n'impliquant presque aucune perception développée : « On se tenait aux fenêtres pour voir passer le cortège [funèbre] (*B*, 432) ». Si le texte fait une simple mention de l'intention de regarder (« pour voir passer »), il tait une quelconque interprétation de ce qui est donné à voir. Comme au retour d'Emma de sa promenade avec Rodolphe, le regard figure dans un énoncé primaire du narrateur (« On la regardait des fenêtres ») qui ne donne aucunement lieu à l'aspectualisation et la modalisation de cette perception dans un second plan imputable à cet e2 que serait le *on*. Voisins, passants, villageois regardent la scène mais semblent ne pas l'interpréter réellement :

Sénécal lui mit la main sur la bouche, il n'aimait pas le désordre ; et les locataires apparaissaient à leurs carreaux, surpris du *tapage insolite* qui se faisait dans le logement de Dussardier²⁰⁹ (*ÉS*, 354 ; nous soulignons).

Quand le spectacle affecte d'une certaine manière le regardant (surprise, incompréhension, scandale), aucun débrayage énonciatif ne développe cette affectation dans un second plan autonome – le subjectivème souligné dans le passage cité *supra* s'insère dans l'énoncé primaire du narrateur, donnant lieu à un PDV embryonnaire à peine distinct de la trame narrative. Le dispositif énonciatif des romans semble ainsi figurer à ces endroits, par l'absence d'aspectualisation d'un PDV rendant compte d'une perception développée, l'absence d'une pensée élaborée (c'est-à-dire d'une pensée autre que celle dictée par les idées reçues), découlant de l'objet perçu.

Cet œil vide et anonyme est bien celui du commun, d'une uniformité de la perception bourgeoise. La réaction des bourgeois dans la fameuse scène du fiacre de *Madame Bovary*

²⁰⁸ L'idée d'un regard considéré comme vide puisqu'il ne s'applique que par convention sera développée dans le point suivant et approfondi dans le chapitre consacré à la bêtise (voir « Bêtise et béance », p. 60).

²⁰⁹ Celui-ci désirait « offrir un punch » (*ÉS*, 349) ». À l'entrée « punch » (raturée) du *Dictionnaire des idées reçues* figure d'ailleurs : « Convient à une soirée de garçons. – Source de délire – éteindre d [*sic*] les lumières quand on l'allume – et ça produit des “flammes fantastiques” » (FLAUBERT, *Dictionnaire des idées reçues*, *op. cit.*, p. 155).

illustre ce thème du « *provincial ahuri*²¹⁰ », mais elle interpelle par ailleurs en raison de son homogénéité affichée :

Et sur le port, au milieu des camions et des barriques, et dans les rues, au coin des bornes, les bourgeois *ouvraient de grands yeux ébahis devant cette chose si extraordinaire* en province, une voiture à stores tendus, et qui apparaissait ainsi continuellement, plus close qu'un tombeau et ballottée comme un navire (B, 327 ; nous soulignons).

La manière dont l'extrait s'ouvre, multipliant les lieux d'origine du regard depuis lesquels la course du fiacre est observée, permet de souligner que le regard reste invariablement semblable quelle que soit cette multiplicité. Cet événement « si extraordinaire » prenant place dans l'espace public (l'intimité d'Emma, charriée « dans les rues » par le véhicule, est en ce sens à nouveau portée « sur les pavés ») est donc totalement encadré par le *même* œil ébahi.

Finalement, au travers de l'usage du *on* et d'une absence de PDV développé sur un plan autonome – absence reflétant un savoir acquis sur le regardé relativement restreint²¹¹ –, le regard, ainsi porté vers un objet perçu s'érigeant en spectacle sur la place publique, apparaît comme émanant d'un œil collectif, anonyme et vide. Cette perception n'en reste pas moins un enjeu indéniable de l'événement. Dans la dialectique du regard, la fenêtre, comprise comme seuil, semble ainsi autant jouer un rôle de frontière entre action et perception qu'elle ne paraît symboliser l'association entre le regard et l'événement, faisant ainsi de la perception visuelle l'appoint indissociable de cette action.

1.3. *Voyeurisme, altérité, violence*

Nous voudrions, dans le dernier point de ce chapitre, revenir plus ouvertement sur quelques questions qui se dégagent déjà des analyses précédentes. Il s'agit en effet de brièvement reprendre et de spécifier plus clairement la manière dont peut notamment se comprendre, dans le cas des passages mis en exergue, la dynamique voyeuriste en ce qu'elle permet l'intrication, relativement évidente, entre la signification identitaire et le rapport à l'altérité.

L'œil vide des bourgeois « surpris », « ébahis », « scandalisés » témoigne d'une réaction du regardant se construisant uniquement sur base d'une perception de la *dérogation à la norme* de la part du regardé. Si la conduite adultère de madame Bovary se perçoit

²¹⁰ HAMON, *Texte et Idéologie, op. cit.*, p. 113. Significativement, les passages donnant à lire cet œil ahuri (provincial ou non) sont innombrables au sein de notre corpus. Pour un aperçu de la récurrence du motif, nous renvoyons à l'annexe dans laquelle divers de ces extraits sont regroupés sous le titre « Ahurissement, ébahissement, éblouissement » (voir pp. 123-125).

²¹¹ Qu'il s'agisse d'un savoir entraînant l'incompréhension ou qu'il s'agisse d'une connaissance fondée sur des idées reçues, la perception visuelle semble doublée d'une pensée vide.

immanquablement comme étant en marge de la bienséance indiquée par l'ordre social, il en est de même pour ces « deux choses extraordinaires » que sont Bouvard et Pécuchet dans leurs expérimentations acrobatiques ou encore pour « cette chose si extraordinaire » qu'est la course du fiacre sillonnant Rouen. L'*extra*-ordinaire n'est jamais que ce qui perturbe le flux des événements habituels, ce qui compromet la stabilité, altère l'ordre tel que le conçoit la pensée hégémonique²¹². Si ce filtre idéologique normatif est ce qui dirige et habite le regard tourné vers l'espace public – lieu de visibilité sociale, du jeu des apparences –, la situation est aussi la même dans le cas d'un regard voyeur, pénétrant au sein de la sphère privée (nous reviendrons sur cette idée dans la troisième partie), ici celle de la demeure de Bouvard et Pécuchet expérimentant l'hydrothérapie :

Les deux bonshommes, nus comme des sauvages, se lançaient de grands seaux d'eau ; – puis ils couraient pour rejoindre leurs chambres. – *On les vit par la claire-voie ; – et des personnes furent scandalisées (B et P, 269 ; nous soulignons).*

L'indéfini du regardant (« on », « des personnes ») s'érige en communauté aux perceptions partagées à travers ce regard, le jugement qui le sous-tend et l'altérité du regardé que, corollairement, ce jugement souligne.

On s'étonne ainsi du comportement dissonant de l'officier de santé qui, après la mort de sa femme, ne mène plus à bien la tâche qui lui est assignée au sein de l'ordre social :

On s'étonna de son découragement. Il ne sortait plus, ne recevait personne, refusait même d'aller voir ses malades. Alors on prétendit qu'il *s'enfermait pour boire*.

Quelquefois pourtant, un curieux se haussait par-dessus la haie du jardin, et apercevait avec ébahissement cet homme à barbe longue, couvert d'habits sordides, farouche, et qui pleurait tout haut en marchant (B, 444).

Le discours indirect mis en relief par l'italique de Flaubert, miroir de la parole du commun, reflète bien déjà un jugement désapprouvateur quant à l'attitude en marge de Charles et donne lieu, en outre, à cette curiosité du voyeurisme. Sans qu'il y ait de débrayage énonciatif, le discours qui suit le verbe de perception « apercevait » témoigne d'un PDV imputable à l'e2 (« un curieux »). La perception de Charles par le curieux est motivée par cette volonté d'observer un homme que l'on dit « découragé » : ce qui saute aux yeux du regardant, c'est donc avant tout la « barbe longue », les « habits sordides » du médecin devenu tout à coup étranger (en témoigne le démonstratif et le caractère indéfini de la désignation « cet homme »)

²¹² Il nous semble utile de spécifier ici que nous n'érigeons pas Flaubert en pourfendeur absolu de la pensée dominante ; celui-ci y pénètre au contraire pour en jouer (voir notamment GAILLARD [Françoise], « L'enseignement du réel [ou la nécessaire écriture de la répétition] », dans GOTHOT-MERSH [Claudine] [dir.], *La Production du sens chez Flaubert*, Colloque de Cerisy, dans Paris, Union générale d'éditions, 1975, pp. 197-226). Si le narrateur flaubertien semble critiquer, ou du moins dévoiler, une série de cadres doxiques bourgeois, il se complait aussi dans ceux-ci, les manipule, les déplace, se les réapproprie.

et son comportement éperdu. Ces attitudes et comportements, perçus par l'e2, apparaissent détachés de toute perspective, de toute compréhension interprétative. Entièrement défini par son écart par rapport à ce qui est attendu d'un homme de son statut (c'est bien cette *attente déjouée* que manifeste le verbe *s'étonner*, au début du paragraphe), le regardé est essentiellement figuré dans son altérité, dans son exclusion par rapport à une communauté représentant un certain ordre des choses.

Le regardant à l'origine de ce jugement est, pour une majorité de ces extraits, vague et collectif – et même lorsqu'elle est individualisée (« un curieux »), l'instance percevante est à ce point anonyme qu'elle se fait le symbole du commun. Bien entendu, cet effacement relatif de l'origine de la perception – origine qui ne se voit donc pas incarnée dans une subjectivité particulière – est doublé du gommage de la présence du L1/E1. Ces deux effacements énonciatifs semblent même s'entre-renforcer : d'une part, le PDV du curieux, ne bénéficiant pas d'un réel lieu d'expansion autonome en raison de sa subordination à l'énoncé primaire du narrateur, s'estompe au sein du discours du L1/E1 et, d'autre part, un véritable PDV du narrateur se dégage difficilement d'un énoncé semblant rendre compte, objectivement, de la situation de Charles et déléguer à un e2 ce qui s'assimile à des fragments de subjectivité. Le jugement demeure toutefois palpable et le double effacement énonciatif qui émane de ce PDV embryonnaire tend à le faire passer sur le compte d'un discours de l'évidence, d'un communément admis²¹³ : les deux voix sont mélangées, ainsi que les espaces mentaux, les univers et processus réflexifs des deux instances énonciatrices²¹⁴, de sorte que le mode d'énonciation tend à signifier une perception du monde unanimement partagée.

La perception, dont on a vu plus haut qu'elle était souvent prédiquée sans être développée, véhicule donc un jugement qui, finalement, semble ne pas se déclarer ouvertement comme tel, celui-ci étant représenté comme l'émanation d'une pensée collective consensuelle. Ces divers procédés énonciatifs mis en œuvre par le texte participent clairement, comme le formule Schoentjes (dont les propos concernant l'ouverture de *Madame Bovary* nous semblent transposables à de nombreux autres cas), à « mettre les rieurs de son côté²¹⁵ » : que l'on rie de Bouvard et Pécuchet ou que l'on prenne Charles en pitié, une part du lecteur, comprenant le ridicule ou le caractère affligeant de la situation du personnage, ne peut se préserver de suivre le jugement du regardant et, en conséquence, d'appuyer la dissonance du regardé.

²¹³ On retrouve là un mécanisme énonciatif semblable à celui décrit dans notre première partie à propos de l'effacement du PDV carthaginois appréhendant les Mangeurs-de-choses-immondes.

²¹⁴ Voir RABATEL, *Homo narrans*, op. cit., p. 448.

²¹⁵ SCHOENTJES, op. cit., p. 193.

Toutefois, l'adhésion du lecteur ne saurait être complète. En effet, bien qu'un véritable jugement, qui procède de la perception assumée par l'e2, ne soit pas toujours directement perceptible (en raison de l'absence d'une perception développée pourtant prédiquée ou à cause de l'annexion de cette perception au discours consensuel de l'évidence), la dimension évaluative du regard rejaillit pourtant sur la réaction qu'il provoque. Ainsi, comme nous l'avons précédemment pointé, l'impact de la connaissance acquise sur l'autre par le regard témoigne d'une perception extrêmement normée, voire morale, du monde : le regardant, s'il pointe régulièrement l'inconvenance, l'insolite, l'extraordinaire, est toujours surtout scandalisé, ébahi, surpris, étonné, dans l'interrogation. Le fait que cette réaction ponctue très fréquemment le regard informe le lecteur sur la teneur de ce même regard (le spectacle n'est pas compris, il est uniquement assimilé par le biais de son caractère marginal) et l'invite probablement à se distancier quelque peu de la perception imputée à l'e2. Or, à qui d'autre attribuer la description de cet œil ébahi ou scandalisé, si ce n'est au L1/E1 ?

En fin de compte, le regard en lui-même peut sembler violent, vis-à-vis du regardé, en tant qu'il désigne celui-ci comme amoral, dissonant, blâmable : la violence s'applique alors à l'objet perçu *via* la manière dont il est perçu par l'e2. Pourtant, les modalités de mise-en-scène de ce regard, qui, elles, sont à la charge du L1/E1, nous autorisent à considérer ce regard comme un jugement uniquement soutenu par la bien-pensance et la convention (nous renvoyons ici à la note 212 p. 56 qui nuance l'image d'un narrateur pourfendeur absolu de la *doxa*, ce dernier s'en amusant sans forcément la mettre à mal). Dans cet ordre d'idées, l'impact de la connaissance acquise sur le regardé s'assimile alors à une sorte de pensée vide en soi, au sens où elle ne mène vers aucune interprétation ou perspective de compréhension et ne résulte que d'une perception de l'écart, de la déviance, par rapport à ce qui est socialement connu ou attendu. Dans cette mesure, c'est au travers de la représentation de la perception du monde du regardant que le PDV du L1/E1 se fait lui-aussi évaluatif : suivant notre analyse, le L1/E1 représente les schèmes conceptuels au travers desquels l'e2 construit sa perception – schèmes conceptuels le construisant inévitablement lui-même en tant que sujet percevant – comme passablement limités et surtout, propres à tous, et non à chacun.

Précisons enfin que la dynamique du regard ne peut, à notre avis, s'assimiler à un simple renversement : la violence de l'e2 vis-à-vis du regardé ne semble pas se *transformer* en une violence du L1/E1 vis-à-vis du regardant. L'objet perçu est-il en effet revalorisé une fois que l'instance percevante est, dans une certaine mesure, déconsidérée ? Est-ce que la passion du perceuteur Binet apparaît moins dérisoire une fois le PDV des deux bourgeoises tourné en

dérision ? La déconstruction des schèmes perceptifs du PDV carthaginois permet-elle de redorer les coutumes des Mangeurs-de-choses-immondes ? La moquerie qui plane, dans le passage suivant, sur la réaction de Bouvard surprenant Pécuchet – ce dernier, cherchant ses vices et désireux d’« acquérir les vertus (*B et P*, 329) », s’essaye à l’austérité religieuse – ôte-t-elle à la conduite de celui-ci son côté ridicule ? Comme dans l’extrait des deux voisines épiant Emma, l’artificialité de la mise-en-scène du regard de Bouvard (celui-ci, en équilibre sur une échelle, se retrouve au niveau de la fenêtre de Pécuchet et se voit immergé dans ce spectacle en hauteur) renforce la dérision du PDV :

Afin de se mortifier, Pécuchet supprima le petit verre après les repas, se réduisit à quatre prises dans la journée, par les froids extrêmes ne mettait plus de casquette.

Un jour, Bouvard qui rattachait la vigne, posa une échelle contre le mur de la terrasse près de la maison – et sans le vouloir, se trouva plonger [*sic*] dans la chambre de Pécuchet. Son ami, nu jusqu’au ventre, avec le martinet aux habits, se frappait les épaules doucement, puis s’animant, retira sa culotte, cingla ses fesses, et tomba sur une chaise, hors d’haleine.

Bouvard fut troublé comme à la découverte d’un mystère, qu’on ne doit pas surprendre (*B et P*, 330).

On est à nouveau face à un PDV représenté de l’e2 Bouvard (« Son ami [...] hors d’haleine ») suivi de la description de la réaction du sujet percevant par le L1/E1. Mais Bouvard n’est pas ébahi ou scandalisé par le comportement de son ami, il en est « troublé ». À la suite de la ferveur puritaine plus ou moins aboutie de Pécuchet, la moquerie douce – que l’on sent poindre derrière l’évocation, chez Bouvard, de cet embarras, de ce déclenchement d’un état émotif (« troublé ») naissant en réponse à la perception de la nudité rudoyée de Pécuchet – prête elle aussi à sourire, une seconde fois.

Au demeurant, il semble qu’une part de l’ambivalence du texte flaubertien puisse être saisie par le biais de ces microscènes de regard et de la dynamique percevant/perçu que celui-ci implique. En s’interrogeant – dans le sillon de la démarche de Del Lungo – sur le rôle que tient la fenêtre, en tant que signe littéraire particulier, dans ces scènes de regard, nous constatons qu’elle participe à signaler l’hypertrophie de ces regards portés sur autrui : servant de seuil entre l’observant et l’observé, la fenêtre réunit le regard et l’événement pour faire de l’un le support indissociable l’autre. Le regard devient alors un événement en soi et l’autre finit par être défini par le biais de cette perception visuelle. Or, en pénétrant plus avant dans l’analyse de ces extraits, cette définition de l’autre par le regard apparaît se réduire à la perception d’une attitude dissonante et le savoir acquis sur le regardé se révèle à la fois limité par un filtre idéologique collectif et fondé sur des stéréotypes et des idées reçues. Si le regardé est ainsi blâmé ou moqué par la perception du regardant, son écart par rapport à la norme entraîne par ailleurs une rupture du confort mental du sujet percevant – un inconfort signifié

par les termes employés par le L1/E1 pour décrire l'effet de cette perception sur le sujet de conscience (le regardant est scandalisé, ébahi, troublé). Le regard, qu'il soit collectif (*on, des personnes, les bourgeois, des locataires, des femmes, des gens, les abonnés, les passants, des voisins*) ou incarné dans des subjectivités plus ou moins particulières (*ces dames, un curieux, Bouvard*), semble ainsi être porteur d'un savoir vide de toute interprétation réfléchie ou d'enseignement personnel et la fenêtre, loin d'articuler le voir au savoir, ne permet plus la mise en place d'un paradigme de connaissance mais, au contraire, symbolise ce cadre ne donnant à voir qu'«un "morceau" de réel²¹⁶» duquel il est illusoire de tirer une herméneutique aboutie de l'objet perçu.

Loin de se dégager d'une énonciation assertive ou de commentaires pointant directement les rouages de la dynamique voyeuriste, ces observations se manifestent bien plus au travers des modalités de mise en scène, énonciatives ou diégétiques, du regard. Les systèmes de perception de l'e2 enchâssés dans le discours narratorial sont ainsi régulièrement désavoués grâce à de simples mises en contraste : celle intervenant entre les PDV de deux énonciateurs distincts – la perception de l'un ridiculisant celle de l'autre –, celle réalisée par deux types de PDV – d'une part, un PDV embryonnaire correspondant à la perception des événements par un e2 et, d'autre part, le PDV asserté qui en découle, celui-ci témoignant d'une relative lenteur de raisonnement –, celle produite par un PDV et la narration première du L1/E1 et, enfin, celle établie par la prédication d'une perception et l'absence de son aspectualisation. De ces divers procédés émane une certaine violence, que nous avons qualifiée d'énonciative, violence basée sur la spectacularisation de ce qui semble s'assimiler à une certaine bêtise dont sont victimes, de quelque façon que ce soit, le regardé et le regardant. Nous l'avons vu, plusieurs mécanismes énonciatifs et stylistiques participent de la sorte à construire un regard spécifique, à savoir celui émanant d'un œil vide et, le plus souvent, anonyme et collectif. Arrêté dans une perception dictée par la convention ou encore figé dans la non-compréhension, ce regard vide se décline également, comme nous allons le voir, dans ce que le romanesque flaubertien présente régulièrement sous la forme d'un regard *béant*.

2. *Bêtise et béance*

De l'évocation d'un œil vide figurant une absence de pensée à celle de l'emprise d'une émotion provoquant stupeur et étonnement, les idées de bêtise et de béance sont toutes deux sous-jacentes au développement que nous avons jusqu'à présent mené. S'il s'agit d'une

²¹⁶ DEL LUNGO, *op. cit.*, p. 27.

donnée latente dans le chapitre qui précède, c'est surtout que la bêtise est une préoccupation traversant toute l'œuvre du romancier. Comme nous l'évoquions en introduction, une lettre à Louis Bouilhet témoigne du dégoût de Flaubert pour la stupidité de son temps, dégoût convertible en vengeance dès lors qu'il sert l'œuvre :

Je sens contre la bêtise de mon époque des flots de haine qui m'étouffent. Il me monte de la m... À [sic] la bouche comme dans les hernies étranglées. Mais je veux la garder, la figer, la durcir ; j'en veux faire une pâte dont je barbouillerai le dix-neuvième siècle, comme on dore de bouse de vache les pagodes indiennes, et qui sait ? cela durera peut-être ? Il ne faut qu'un rayon de soleil ! l'inspiration d'un moment, la chance d'un sujet !²¹⁷

Pourtant, cette condamnation acerbe et haineuse n'est pas, comme nous le verrons, la seule modalité de représentation de la bêtise au sein des romans. En effet, « l'attitude de Flaubert à l'égard de la bêtise, pour reprendre les mots de Barthes, est très complexe. Apparemment critique, mais faussement critique, c'est évident. Une attitude de gêne²¹⁸ ».

Une telle question est malaisée à manier, tant, d'une part, il est risqué de vouloir saisir la nature même de la bêtise et, d'autre part, tant le sujet est vaste, chez Flaubert d'abord et chez d'autres écrivains ou essayistes ensuite²¹⁹. Nous désirons échapper à ces deux écueils, premièrement en oscillant entre deux (parmi d'autres) formes de bêtises – différenciables sans être rigoureusement opposables – plutôt qu'en tentant d'approcher une description de *la* bêtise et, deuxièmement, en ramenant cette question à la dynamique voyeuriste qui nous occupe ainsi qu'à la thématique du regard béant, celle-ci pouvant, à notre avis, articuler bêtise et regard.

2.1. *Bêtise active et bêtise passive*

Pour que nous puissions parler de bêtise chez Flaubert sans nous borner au repérage de tous les faits stupides que celui-ci aime à collectionner, il nous faut avant tout passer par une description de l'ambivalence à laquelle renvoie cette bêtise : « car, nous dit Sartre dans *L'Idiot de la famille*, Flaubert réunit sous le même nom deux Bêtises contradictoires²²⁰ ».

²¹⁷ Lettre à Louis Bouilhet, septembre 1855, p. 300. Nous annonçons la grande place de la correspondance et, par conséquent, de l'opinion de l'auteur dans ce chapitre. Le romancier étant si prolix à ce sujet, il serait presque hypocrite de notre part de fermer les yeux sur ces informations. Toutefois, les précautions prises en introduction sont toujours de rigueur : il ne s'agit aucunement de retrouver dans l'œuvre la pensée de son auteur.

²¹⁸ BARTHES (Roland), « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », dans *Œuvres complètes*, T IV, édition par MARTY (Eric) en 5 volumes, Paris, Seuil, 2002, p. 867, cité dans HERSCHBERG PIERROT (Anne), « Roland Barthes, la bêtise et Flaubert », dans HERSCHBERG PIERROT, *op. cit.*, p. 347 (il s'agit d'un entretien de Barthes avec Jean-Jacques Brochier en 1975 pour *Le Magazine littéraire*).

²¹⁹ Voir notamment à ce propos l'ouvrage récent BREEUR (Roland), *Autour de la bêtise*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

²²⁰ SARTRE (Jean-Paul), *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », nouvelle édition revue et complétée, 1988 [1971], p. 612.

Beaucoup de commentateurs du romancier s'accordent en effet sur l'absence d'univocité qui habite la conception de la bêtise chez Flaubert ; nous partons donc de l'« opposition dialectique²²¹ » entre *bêtise active* et *bêtise passive* proposée par Pierre-Marc de Biasi dans sa contribution à l'ouvrage collectif *Flaubert, l'Empire de la bêtise*, celle-ci nous servant en quelque sorte de modèle sur lequel greffer les oppositions d'autres chercheurs qui semblent, peu ou prou, recouvrir la même réalité.

La *bêtise active* est qualifiée comme telle dans la mesure où elle nuit à autrui. Bêtise odieuse, elle est « celle qui humilie et diffame, qui ridiculise l'intelligence, qui vexe l'honneur ou qui traîne la grâce dans la boue²²² ». L'un de ses traits distinctifs primordiaux est sans conteste l'arrogance : la bêtise active est une « stupidité satisfaite d'elle-même²²³ », qui affirme, ne doute pas et arrête le sens et l'histoire dans une conclusion²²⁴. Roland Breeur, dans son ouvrage général *Autour de la bêtise*, dans lequel Flaubert tient, parmi d'autres, une place importante, parle quant à lui d'un *esprit de sérieux*, « pondéreux », « emphatique et outrancier » : il s'agit d'un sérieux « imbu de son importance et imprégné de ce qu'il croit être, tout ce qu'il dit et ce qu'il pense est aussi massif que le sol qu'il écrase sous ses pas²²⁵ ». Sûre d'elle-même, cette bêtise rayonne de ses certitudes et impacte le monde de sa suffisance ; elle est sereine, inéluctable et résistante, à l'image du nom de Thompson, gravé dans une colonne d'Alexandrie, dont Flaubert fait la personnification même de cette bêtise :

Avez-vous réfléchi quelquefois, cher vieux compagnon, à toute la sérénité des imbéciles ? La bêtise est quelque chose d'inébranlable ; rien ne l'attaque sans se briser contre elle. Elle est de la nature du granit, dure et résistante. À Alexandrie, un certain Thompson, de Sunderland, a sur la colonne de Pompée écrit son nom en lettres de six pieds de haut. Cela se lit à un quart de lieue de distance. Il n'y a pas moyen de voir la colonne sans voir le nom de Thompson, et par conséquent sans penser à Thompson. Ce crétin s'est incorporé au monument et se perpétue avec lui. Que dis-je ? Il l'écrase par la splendeur de ses lettres gigantesques. N'est-ce pas très fort de forcer les voyageurs futurs à penser à soi et à se souvenir de vous ? Tous les imbéciles sont plus ou moins des Thompson de Sunderland. Combien, dans la vie, n'en rencontre-t-on pas à ses plus belles places et sur ses angles les plus purs ? Et puis, c'est qu'ils nous enfoncent toujours ; ils sont si nombreux, ils reviennent si souvent, ils ont si bonne santé ! En voyage on en rencontre beaucoup, et déjà nous en avons dans notre souvenir une jolie collection ; mais, comme ils passent vite, ils amusent. Ce n'est pas comme dans la vie ordinaire où ils finissent par vous rendre féroce²²⁶.

²²¹ BIASI (Pierre-Marc de), « “Le Diable n'est pas autre chose” », dans HERSCHBERG PIERROT, *Flaubert, l'Empire de la bêtise*, op. cit., p. 49.

²²² *Ibid.*, p. 49.

²²³ *Ibid.*, p. 60.

²²⁴ On pense bien entendu à ce passage célèbre de la correspondance : « *L'ineptie consiste à vouloir conclure*. [...] Oui, la bêtise consiste à vouloir conclure. [...] Quel est l'esprit un peu fort qui ait conclu, à commencer par Homère ? Contentons-nous du tableau, c'est ainsi, bon » (Lettre à Louis Bouilhet, septembre 1850).

²²⁵ BREEUR, op. cit., p. 12.

²²⁶ Lettre à son oncle Parrain, octobre 1850. On notera, en écho, le geste de Pécuchet en début de roman : « Il ne reviendrait plus là ; tant mieux ! et cependant, pour laisser quelque chose de lui, il grava son nom sur le plâtre de la cheminée (*B et P*, 47) ».

Cette bêtise, qu'Alain Vaillant nomme à son tour *mauvaise bêtise*²²⁷, est par excellence celle du bourgeois. Le « mauvais bête » est alors précisément celui qui se juge intelligent²²⁸ tout en pensant, non pas par lui-même, mais par ce qui est reconnu comme étant un savoir ou une pensée (sciences ou doctrines officielles et proclamées). Il ne pense ainsi pas réellement, il *est pensé*²²⁹ par un figement qui est celui de la réflexion et du savoir arrêtés, immobiles, celui de l'idée reçue, de la *doxa*. Tel était ce regard que nous qualifions de vide ; ne débouchant sur aucune réflexion personnelle, il est le fruit de la répétition de la pensée du grand nombre. Le mauvais bête, en effet, ne pense pas, il répète. Il ne raisonne pas, il proclame des tautologies, qui, « parente[s] de l'idée reçue, s'impose[nt] comme une évidence sans histoire [et] substitue[nt] au raisonnement le principe d'identité, [...] évit[ant] de penser²³⁰ ».

L'exemple prototypique de ce mauvais bête est sans conteste le personnage du pharmacien Homais. Il serait vain de répertorier les innombrables idées reçues formulées par l'apothicaire, celui-ci illustrant – parmi d'autres – le fait que cette bêtise soit coextensive à un langage perforé de lieux communs et de clichés. Nous dirons donc simplement que sa bêtise se révèle bien souvent être nocive, et ce même dans un sens strictement physique. L'épisode du pied bot d'Hyppolyte qu'on lit au chapitre XI de la deuxième partie de *Madame Bovary*, relatant la catastrophe de l'opération entreprise par Charles Bovary et l'apothicaire, témoigne des méfaits de la bêtise d'Homais. Celui-ci avait dernièrement appris l'éloge que l'on faisait d'une nouvelle méthode pour soigner cette déformation et, pensant, patriotiquement, que Yonville devait elle aussi avoir des opérations de stréphopodie, il parvint à convaincre Charles de s'essayer à la technique. Ceci mènera, suite à l'échec de leurs manipulations, à l'amputation du domestique. La pensée d'Homais est subordonnée à un savoir reçu et le texte flaubertien représente la nocivité de cette bêtise – une bêtise dès lors bien *active*. De même, lorsqu'Emma est mourante, empoisonnée par l'arsenic volé chez le pharmacien, celui-ci ne conseille pas l'administration d'un vomitif, comme le fera le docteur Canivet (*B*, 412), mais conseille : « il faudrait en faire une analyse ». Le L1/E1 commente alors, avec la dissonance propre à l'indirect libre : « Car il savait qu'il faut, dans tous les empoisonnements, faire une analyse (*B*, 410) ». La certitude d'Homais basée sur une causalité non-argumentée (« car il

²²⁷ Voir VAILLANT, *op. cit.*, p. 19.

²²⁸ Vaillant donne, pour le mauvais bête, le relevé des types suivants : le savant, le professeur, le journaliste, l'homme politique, le prêtre, le bourgeois (*Ibid.*, p. 20).

²²⁹ En cela, cette bêtise semble bien plus *passive* qu'*active*. On gardera toutefois à l'esprit que l'adjectif *actif* connote cette action nuisible, invasive, de la bêtise sur le monde.

²³⁰ HERSCHBERG PIERROT, *art. cit.*, p. 357.

savait ») et sa pensée infléchie à un discours d'autorité marqué par l'impersonnel (« il faut ») causeront donc en partie la mort d'Emma.

Dans cette idée, on comprend que le *Dictionnaire des idées reçues*, « livre des vengeances contre la bêtise du nombre²³¹ », soit ainsi l'aboutissement de la représentation de cette première forme de bêtise et de l'idéologie bourgeoise qui la sous-tend, « true stupidity²³² » selon l'appellation de Culler. Bêtise active, esprit de sérieux, mauvaise bêtise, *true stupidity* : cette première forme de bêtise est celle qui ne mérite que « dérision méprisante²³³ ». Mais la bêtise n'est pas univoque et l'une de ses modalités semble, au contraire, être digne d'empathie.

Si la *bêtise passive*, quant à elle, suscite de l'indulgence, c'est peut-être parce qu'elle correspondrait à une condition humaine, à une « pesanteur ontologique²³⁴ », celle qui, comme le dit Flaubert, équivaut à un « ridicule intrinsèque à la vie humaine elle-même et qui ressort de l'action la plus simple, ou du geste le plus ordinaire²³⁵ ». Mais surtout, la bêtise passive est celle qui réactive l'origine étymologique du terme en rattachant l'homme à son animalité et donc à un « monde primitif [...] où l'âme se confond avec la sensibilité²³⁶ ». La *bonne* bêtise, pour Vaillant, est l'affaire du *sentir* par opposition au *penser* et la sensibilité est une vertu de l'artiste et du bon amoureux, celui qui, comme Frédéric Moreau, « macèr[e] [en lui] le plaisir de l'émotion sentimentale²³⁷ ». Dussardier, autre personnage de *l'Éducation sentimentale*, peut, selon nous, parfaitement illustrer cette bêtise faite de candeur animale. Au début du roman, celui-ci est incarcéré pour s'être insurgé contre les forces de l'ordre dans une manifestation étudiante, et Hussonet et Frédéric – remplis, pour le révolutionnaire, d'une admiration que l'on qualifierait de romantique – lui rendent visite :

Alors parut le robuste visage de Dussardier, qui, dans le désordre de sa chevelure, avec ses petits yeux francs et son nez carré du bout, rappelait confusément la physionomie d'un bon chien.

[...]

Ils [Frédéric et Hussonet] redoublaient leur pantomime. Dussardier comprit enfin qu'ils venaient pour le servir ; il se tut, craignant de les compromettre. D'ailleurs, il éprouvait une sorte de honte en se voyant haussé au rang social d'étudiant et le pareil de ces jeunes hommes qui avaient des mains si blanches.

[...]

– As-tu de quoi fumer ? reprit Frédéric.

²³¹ HERSCHBERG PIERROT, « Avant-propos », dans HERSCHBERG PIERROT, *Flaubert, l'Empire de la bêtise*, op. cit., p. 9.

²³² CULLER, op. cit., p. 159.

²³³ VAILLANT, op. cit., p. 7.

²³⁴ BIASI, art. cit., p. 49. Pour une description détaillée de cet aspect de la bêtise passive, voir dans ce même article les pages 43-49.

²³⁵ Lettre à Louise Collet, août 1846.

²³⁶ BIASI, art. cit., p. 59.

²³⁷ VAILLANT, op. cit., pp. 20-21.

Il se palpa, puis retira du fond de sa poche les débris d'une pipe – une belle pipe en écume de mer, avec un tuyau en bois noir, un couvercle d'argent et un bout d'ambre.

Depuis trois ans, il travaillait à en faire un chef-d'œuvre. Il avait eu soin d'en tenir le fourneau constamment serré dans une gaine de chamois, de la fumer le plus lentement possible, sans jamais la poser sur du marbre, et, chaque soir, de la suspendre au chevet de son lit. À présent, il en secouait les morceaux dans sa main dont les ongles saignaient ; et, le menton sur la poitrine, les prunelles fixes, béant, il contemplait les ruines de sa joie avec un regard d'une ineffable tristesse (ÉS, 57-59).

D'abord perçu par les deux amis dans toute son animalité (son visage rappelle « la physionomie d'un bon chien »), Dussardier peine grandement à comprendre que les deux étudiants en droit tentent, pour le tirer d'affaire, de le faire passer, lui, l'employé de « chez MM. Valinçart, dentelles et nouveautés (ÉS, 57) », pour l'un des leurs (passage supprimé ici). Lorsqu'il comprend enfin la manœuvre, sa réaction est empreinte d'une modestie honteuse qui met bien en lumière une bêtise passive ne contenant « aucune bassesse, aucun égoïsme, aucune forme d'agression contre autrui, seulement un trop plein d'amour, un don de soi qui cherche désespérément un être ou un objet à qui se consacrer²³⁸ ». C'est en effet à la fois à un être et un objet que Dussardier voue (ne serait-ce que dans les limites de cet épisode) son énergie ou sa joie : ce dernier avait attaqué un sergent car « il n'avait pu, de sang froid, voir battre un enfant (ÉS, 56) » et c'est devant les morceaux de sa précieuse pipe qu'il se retrouve, le *regard béant*. La bêtise contenue dans ce regard vide, n'est donc plus celle du bourgeois scandalisé, mais bien celle d'une désolation attachée aux petites choses, entraînant une stupeur manifestée dans cet arrêt du langage.

Dans la critique, c'est le personnage de la servante du premier des *Trois contes* qui fait figure exemplaire de cette forme de bêtise. La Félicité d'*Un cœur simple* donne lieu au « Petit éloge de la simplicité » de Françoise Gaillard²³⁹. Comme Bouvard et Pécuchet, Félicité est d'une bêtise faite de naïveté crédule et de curiosité. Gaillard cite ce passage caractéristique de la nouvelle dans lequel la servante désire que l'instituteur des enfants de sa maîtresse lui montre la maison de son neveu sur une carte géographique :

Il atteignit son atlas, puis commença des explications sur les longitudes, et il avait un beau sourire de cuistre devant l'ahurissement de Félicité. Enfin, avec son porte-crayon, il indiqua, dans les découpures d'une cache ovale un point noir, imperceptible, en ajoutant « Voici ». Elle se pencha sur la carte ; ce réseau de lignes colorées fatiguait sa vue sans rien lui apprendre ; et Bourais l'invitant à dire ce qui l'embarrassait, elle le pria de lui montrer la maison où demeurerait Victor. Bourais leva les bras, il éternua, rit énormément ; une candeur pareille excitait sa joie [...]²⁴⁰

²³⁸ BIASI, *art. cit.*, p. 60.

²³⁹ Cette *simplicité*, chez Gaillard, est à nouveau envisagée dans un système binaire d'opposition : elle trouve son contraire dans la *bêtise*, considérée dans une acception qui coïncide avec la bêtise active décrite supra.

²⁴⁰ Cité dans GAILLARD (Françoise), « Petit éloge de la simplicité », dans HERSCHBERG PIERROT, *Flaubert, l'Empire de la bêtise*, *op. cit.*, p. 79.

Félicité est-elle « bête » de vouloir repérer sur une carte ce qui lui serait réellement utile et assouvirait sa curiosité ? Ce cœur simple pourrait, nous dit Gaillard, apprendre que tous les détails ne se trouvent pas sur une carte, au contraire de Bourais qui, riant de la bêtise de Félicité, ne pourrait remettre en question les certitudes de son instrument de savoir²⁴¹.

Un retournement s'opère alors, pareil à celui que nous observions dans la dynamique du regard au chapitre précédent. Jacques Neefs et Anne Herschberg Pierrot parlent en ce sens de « bêtise du jugement contre bêtise des choses jugées²⁴² » à propos du passage suivant de *Bouvard et Pécuchet* :

Puis un *doute* leur vint sur la provenance de l'Homme ; – et embarrassés, ils songèrent à Vaucorbeil. [...]

Bouvard l'épia – et l'ayant arrêté, dit qu'il voulait lui soumettre *un point curieux d'anthropologie*.

- « Croyez-vous que le genre humain descende des poissons ? »
- « Quelle bêtise ! »
- « Plutôt des singes, n'est-ce pas ? »
- « Directement, c'est impossible ! » (*B et P*, 144-145 ; nous soulignons).

Le doute et la curiosité sont affaire de bêtise passive, l'affirmation péremptoire (« Quelle bêtise ! ») de bêtise active. Et c'est dans un PDV asserté que prend forme l'énonciation autoritaire, du professeur, du médecin, de celui qui sait et juge. Il en est de même pour la scène des comices de *Madame Bovary* où une vieille paysanne – qui, « dans la fréquentation des animaux, [...] avait pris leur mutisme et leur placidité » – a la « bêtise » de ne pas trouver le chemin de l'estrade sur laquelle l'attend la médaille que lui décerne le maire de Yonville :

Elle ne se présentait pas, et l'on entendait des voix qui chuchotaient :

- Vas-y !
- Non.
- À gauche !
- N'aie pas peur !
- Ah qu'elle est bête ! (*B*, 218)

De quelle bêtise se rend-elle finalement coupable ? Celle de ne pas comprendre la prétention à s'élever sur une estrade pour surplomber hommes et animaux, que le chapitre s'attelle si bien à confondre²⁴³, ou encore celle de ne pas saisir le symbole de la médaille (qu'elle voudra aussitôt donner « au curé de chez nous pour qu'il me dise des messes »), récompense de « ces

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² HERSCHBERG PIERROT (Anne) et NEEFS (Jacques), « *Bouvard et Pécuchet* et la bêtise », dans HERSCHBERG PIERROT, *Flaubert, l'Empire de la bêtise*, *op. cit.*, p. 150.

²⁴³ Tout le chapitre relève d'un comique de situation qui participe à mettre tous les discours et tous les êtres, hommes et bêtes, sur le même pied en les juxtaposant. Les hommes déambulent entre les animaux et l'on ne sait si Rodolphe désigne une espèce ou l'autre lorsqu'il parle de « quelque beau *sujet* » devant lequel il s'arrête et que « madame Bovary n'admirait guère (*B*, 203) ». Sont accolés les uns aux autres – voire s'interrompent les uns les autres – les discours politiques, les paroles galantes de Rodolphe et les réponses d'Emma, les cris de la vente aux enchères des animaux, et les mugissements des bovins.

bourgeois épanouis » devant lesquels se tient « ce demi-siècle de servitude », « effarouchée [...] par les messieurs en habit noir (B, 219) » ?

La paysanne, *esprit idiot* selon la dichotomie de Breeur, témoigne d'un manque de sérieux et ne peut, par conséquent, pas non plus être prise au sérieux²⁴⁴. Pourtant, les chercheurs mentionnés conviennent, si ce n'est pas nécessairement, comme le pense Vaillant, d'une forme de « véritable intelligence²⁴⁵ » engendrée par cette bêtise passive que nous venons de décrire, du moins d'une indéniable positivité (« la bêtise est une force positive²⁴⁶ », dit Sartre), positivité totalement absente de la bêtise active. Claude Mouchard s'interroge : Bouvard et Pécuchet ne seraient-ils pas des « sots “intelligents” ?²⁴⁷ ». Biasi, parlant de l'étendue restreinte des idées de Félicité, dit de la servante qu'elle est, effectivement, bête mais que « cette bêtise, paradoxalement, ne la diminue pas, elle l'exhausse²⁴⁸ ». Gaillard démontre à quel point la simplicité peut être loin de la pure bêtise par sa remarquable aptitude à développer un raisonnement on ne peut plus logique, qui ne pêche pas par la croyance en sa supériorité mais peut-être bien seulement par sa courte vue²⁴⁹. Reprenant le commentaire de Deleuze sur *Bouvard et Pécuchet*, Herschberg Pierrot et Neefs envisagent quant à eux la bêtise des deux bonshommes comme une *faculté*²⁵⁰ : l'incessante volonté de relever, rapprocher, comparer, propre aux deux amis n'est pas qu'une soumission à leur irrépensible enthousiasme, mais une « exigence intellectuelle, morale et spéculative » qui les éloigne de l'espace public et de ce risque que court toute pensée, à savoir celui de se pétrifier dans une « assurance autoritaire²⁵¹ ». Dans cette même idée, Culler appréhende clairement une certaine bêtise comme un mode de compréhension et souligne ainsi la finesse du projet de *Bouvard et Pécuchet* : « The book is not to present intelligence mocking stupidity but stupidity both as object and as mode of comprehension²⁵² ». N'est pas totalement bête, finalement, celui qui est perçu comme tel mais bien celui qui perçoit péremptoirement, sans remise en question de sa propre intelligence. Selon la même ambivalence que celle observée dans beaucoup de scènes de regard, ces deux facettes de la bêtise, en dépassant le simple retournement, semblent contribuer à forger le caractère indécis et mouvant du texte flaubertien. Nous entendons à

²⁴⁴ BREEUR, *op. cit.*, p. 12.

²⁴⁵ VAILLANT, *op. cit.*, p. 21.

²⁴⁶ SARTRE, *op. cit.*, p. 612.

²⁴⁷ MOUCHARD (Claude), « Puissance de la bêtise », dans HERSCHBERG PIERROT, *op. cit.*, p. 215.

²⁴⁸ BIASI, *art. cit.*, p. 59.

²⁴⁹ Voir surtout GAILLARD, *art. cit.*, pp. 84-86.

²⁵⁰ Voir DELEUZE (Gilles), *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 353, cité dans HERSCHBERG PIERROT et NEEFS, *art. cit.*, pp. 129-130.

²⁵¹ HERSCHBERG PIERROT et NEEFS, *art. cit.*, pp. 142-143.

²⁵² CULLER, *op. cit.*, p. 164.

présent fondre cette dynamique de la bêtise dans celle du regard et observer la manière dont la béance, déjà évoquée chez Dussardier, peut servir d'articulation entre les deux.

2.2. *Regarder Méduse*

Pour développer cette idée, nous nous centrons essentiellement sur le chapitre XIII de *Salammbô* intitulé « Moloch ». Narrant le sacrifice des enfants des grandes familles de Carthage au dieu du soleil²⁵³, il nous semble que ce chapitre puisse se faire, à l'instar du cas Thompson de Sunderland, l'emblème de l'ambivalence de la bêtise telle que décrite *supra*. Dans la guerre opposant les Mercenaires aux Carthaginois, l'épisode prend place au moment où ces derniers se sont retirés derrière leurs murs et subissent le siège des Barbares, lequel s'avère désastreux pour la cité. Réfléchissant à la cause de leurs malheurs, les Carthaginois en viennent à la conclusion qu'ils doivent apaiser la vengeance des dieux par un sacrifice dédié au plus puissant d'entre eux :

Mais cette fois il s'agissait de toute la République elle-même. Or, tout profit devant être acheté par une perte quelconque, toute transaction se réglant d'après le besoin du plus faible et l'exigence du plus fort, il n'y avait pas de douleur trop considérable pour le Dieu, puisqu'il se délectait dans les plus horribles et que l'on était maintenant à sa discrétion ; il fallait donc l'assouvir. Les exemples prouvaient que ce moyen-là contraignait le fléau à disparaître. D'ailleurs, ils croyaient qu'une immolation par le feu purifierait Carthage. La férocité du peuple en était d'avance alléchée (S, 357).

Le style indirect libre choisi pour rendre compte de l'échange entre les Carthaginois rassemble en *un seul PDV commun* la réflexion des citoyens, réflexion dont le L1/E1 rend compte dans une énonciation se montrant claire, raisonnable et placée sous le signe du bon sens – comme en témoignent par exemple tous les articulateurs de discours (*mais, or, puisque, donc, d'ailleurs*) ou l'évocation d'exemples dont il faut tirer les enseignements. Le contenu de cette réflexion est dès lors affiché comme logique, découlant d'une interprétation des faits qui ne peut différer de celle donnée et imposant d'elle-même la décision qu'il convient de prendre (« prouvaient », « il fallait donc »).

Dans les limites de ce passage, on se trouve ainsi face à une évidence, totalement partagée et satisfaite d'elle-même, qui ne semble souffrir d'aucun scepticisme, d'aucune remise en cause. Toutefois, c'est sans compter la distance, très finement perceptible, que le L1/E1 marque en fin de paragraphe par rapport à ce raisonnement : « D'ailleurs, ils croyaient qu'une

²⁵³ Rappelons que le mysticisme est constitutif du fonctionnement idéologico-politique carthaginois, la cité s'organisant autour de deux principes : l'argent et la religion. Cette dernière, comme en fait état Flaubert dans son cinquième scénario, « roule sur deux idées : Baal et Astarté. Le terrible, le sanguinaire, et le voluptueux, l'orgiaque », l'un correspondant à Moloch-le-dévorateur (Baal), associé au feu, et l'autre à la déesse Tanit (Astarté), associée à l'eau (F° 182, cité dans SÉGINGER [Gisèle], « Mythes et religion dans les scénarios », dans *Salammbô de Flaubert. Histoire, Fiction, op. cit.*, p. 65).

immolation par le feu purifierait Carthage ». Les embrayeurs de PDV du narrateur sont, d'une part, le passage de l'indéfini « on » au pronom « ils » et, d'autre part, les deux formes verbales « croyaient » et « purifierait », dont le sens de l'un et le conditionnel de l'autre modalisent une distanciation ou un doute, voire une invalidation, de la part du L1/E1 par rapport aux paroles qu'il représente. Ce PDV du narrateur détermine une interprétation prêtant à penser que ce raisonnement est en réalité loin d'une réflexion lucide²⁵⁴ et dynamique puisque, bien au contraire, il repose sur une idéologie religieuse qui n'est aucunement interrogée²⁵⁵. S'appuyant sur une doctrine, un ensemble de principes religieux autoritaires, inflexibles à une quelconque remise en question, la pensée des citoyens ne peut qu'elle-même être figée. Ce leurre d'une réflexion mouvante – mimé par la nature de l'interaction entre les PDV – est bien l'un des aspects principaux de ce que nous décrivions comme étant une bêtise active.

La foule des citoyens carthaginois ne pense pas, elle est pensée par ses certitudes et la réflexion personnelle s'efface donc derrière la pensée consensuelle du grand nombre. La bêtise de la non-pensée se traduit notamment (nous y reviendrons) par des gestes comme *automatisés*, c'est-à-dire accomplis de manière inconsciente, sans convocation directe de l'intelligence. Ainsi, alors que certains préféreraient s'esquiver au moment où les serviteurs de Moloch se présentaient pour prendre les enfants, « d'autres les livraient eux-mêmes, *stupidement* (S, 358 ; nous soulignons) ». De même, une fois la décision de brûler les enfants prise, « les Anciens décrétèrent le sacrifice par une périphrase traditionnelle, – parce qu'il y a des choses plus gênantes à dire qu'à exécuter (S, 357) ». Par cet authentique PDV asserté du narrateur, nous avons la possibilité d'imaginer que l'action s'accomplit pour ainsi dire « sans penser », là où sa formulation impliquerait une prise de conscience que le fanatisme semble évacuer des esprits²⁵⁶.

²⁵⁴ La mention d' « exemples » non explicités penche également dans ce sens.

²⁵⁵ Bien au contraire, la religion est entièrement légitimée et dotée d'un pouvoir institué. Notons simplement l'incise de Flaubert dans l'une de ses lettres à sa nièce Caroline : « – parce que le Pouvoir est essentiellement stupide » (Lettre à Caroline, avril 1880).

²⁵⁶ La dimension fanatique de l'épisode est clairement palpable dans ce chapitre (tout comme elle le sera également dans le chapitre final qui figure une sorte d'orgie mortuaire autour de la dernière marche sanglante de Mâtho). Le dévouement religieux prend en effet la forme d'une passion dans laquelle se mêlent la violence et l'érotisme, ce dernier participant à créer l'image d'une foule « hors de soi », exempte de réflexion. La dernière phrase du passage cité (« La férocité du peuple en était d'avance alléchée ») laisse déjà présager la dévotion désirante que l'on retrouvera plus loin : « – et le peuple de Carthage haletait, absorbé dans le désir de sa terreur (S, 369) ». L'horreur prend la forme d'un délire érotico-mystique où il est question d' « extase (S, 369) » et de « volupté mystique (S, 373) ». Cette dimension est encore figurée par tous les symboles et effigies des dieux rassemblés pour le sacrifice : « phallus d'ivoire (S, 365) », « un python (S, 365) » – dans la symbolique du

Pareillement à celle d'Homais, la bêtise des Carthaginois est nuisible au sens le plus physique du terme. En effet, de l'inférieure et omniprésente violence dont témoigne *Salammbô*, le sacrifice à Moloch en constitue probablement le point acméique. Si nous opérons à nouveau un bref détour par la correspondance, nous constatons que ce chapitre rassemble les deux composantes qui navrent l'auteur :

Je meurs de chagrin, voilà le vrai, et les consolations m'irritent. Ce qui me navre, c'est : 1° la *férocité des hommes* ; 2° la conviction que nous allons entrer dans *une ère stupide*. On sera utilitaire, militaire, américain et *catholique, très catholique !* vous verrez !²⁵⁷

En réduisant, quelque peu caricaturalement, le passage à ses éléments-clés, les maîtres mots qui se dégagent sont *Férocité, Stupidité, Religiosité*. La férocité du sacrifice – exposant dans toute sa violence la nocivité d'une pensée admise – combinée à l'élément religieux – qui, dans ce même cadre, figure quant à lui la doctrine proclamée et sûre d'elle-même – forment les composantes d'un scénario tout entier dévoué à la représentation de la bêtise active. Neefs, parlant pour sa part de *bêtise sociale* (opposée à la *bêtise radicale* selon les deux modalités décrites ci-dessus), souligne l'importance de cette violence physique :

Ce qui intéresse Flaubert est cette bêtise sociale qui a un fond de sombre brutalité, qui sous sa platitude et sous sa relative innocence, celle de la répétition par exemple, celle de l'habitude, recèle un gouffre de violence et d'horreur²⁵⁸.

La bêtise de l'habitude est celle d'une pensée qui s'est figée et subordonnée à un ordre établi que l'on cesse d'interroger.

À la réflexion se substitue alors la répétition, répétition dont ce chapitre nous semble donner un tableau double, rattachable à l'industrialisme, en pleine expansion durant tout le XIX^e siècle. Celui-ci est avant tout une affaire de proportions²⁵⁹ :

Cependant l'appétit du Dieu ne s'apaisait pas. Il en voulait toujours. Afin de lui en fournir davantage, on les [les enfants] empila sur ses mains avec une grosse chaîne par-dessus, qui les retenait. Des dévots au commencement avaient voulu les compter, pour voir si leur nombre correspondait aux jours de l'année solaire ; mais on en mit d'autres ; et il était impossible de les distinguer dans le mouvement vertigineux des horribles bras (*S*, 372).

La quantité des enfants sacrifiés fait écho au mécanisme du sacrifice. La statue du dieu Moloch²⁶⁰, qui sert de foyer pour l'immolation des victimes, se compose de « sept compartiments étagés sur le corps du Baal (*S*, 370) » dont le dernier contient un brasier sur

roman, le serpent figure le sexe masculin –, « de petits pains, reproduisant le sexe d'une femme, étaient portés sur des corbeilles par des prêtres (*S*, 366) ».

²⁵⁷ Lettre à Georges Sand, novembre 1870, p. 582.

²⁵⁸ NEEFS (Jacques), « Stupeur et bêtise », dans HERSCHBERG PIERROT, *op. cit.*, pp. 369-370.

²⁵⁹ « L'industrialisme a développé le laid dans des proportions gigantesques », affirme Flaubert à propos de l'art en 1854 (Lettre à Louise Colet, janvier 1854). Le choix du nom de la boutique de Jacques Arnoux (rangé dans la liste des mauvais bêtes par Vaillant), « L'Art industriel », n'est bien entendu pas anodin.

²⁶⁰ Le texte de *Salammbô* désigne la statue du Dieu, machine du sacrifice, par le groupe nominal « colosse d'airain » : la stupidité, disait Flaubert, « est de la nature du granit, dure et résistante ».

lequel atterrissent les enfants, qui, ayant été placés dans les mains de la statue, roulent ensuite à travers ses bras vers les flammes. La bêtise, à l'origine de l'horreur, s'est en effet dotée d'une machine – autrement dit, d'une puissance infinie pour se multiplier, pour se *répéter* – dont la mécanique est activée par une force humaine :

Avant de rien entreprendre, il était bon d'essayer les bras du Dieu. De minces chaînettes partant de ses doigts gagnaient ses épaules et redescendaient par-derrrière, où *des hommes, tirant dessus, faisaient monter*, jusqu'à la hauteur de ses coudes, ses deux mains ouvertes qui, en se rapprochant, arrivaient contre son ventre ; elles remuèrent plusieurs fois de suite, à petits coups saccadés. Puis les instruments se turent. Le feu ronflait (S, 370 ; nous soulignons).

On résiste ici difficilement à l'image des foyers ronflant d'une usine dont les ouvriers actionnent inlassablement les machines²⁶¹. Dans sa bêtise, la pensée de l'homme apparaît inféodée au vouloir de la machine du sacrifice : « L'appétit du Dieu ne s'apaisait pas. Il en voulait toujours plus (S, 372) ». La perception de l'assemblée carthaginoise, derrière laquelle le L1/E1 s'efface, figure une action des hommes tellement automatisée, tellement dépourvue d'une réflexion directrice, qu'ils ne semblent plus en être les instigateurs (« Les bras d'airain allaient plus vite. Ils ne s'arrêtaient plus » [S, 372]).

Dans cet épisode, la bêtise active se concrétise ainsi dans un geste répétitif, dépourvu de pensée, qui propage l'horreur dans des proportions accablantes – Sartre dit : « [...] le geste de l'imbécile n'est qu'une misérable mécanique ; mais la complicité de tout lui donne une incroyable consistance [...] »²⁶². Mais, outre cette répétition du geste, la bêtise active se prolonge dans une répétition d'ordre langagier. Le machinisme de l'action devient alors aussi une mécanique de la pensée et l'industrialisme sert à nouveau à représenter la diffusion en masse d'une bêtise prenant cette fois une forme similaire à celle de l'idée reçue. À propos de cette « bêtise à l'âge de la reproduction industrielle », Biasi commente le pressentiment de Flaubert : « le virus de la connerie était là, c'est certain, mais quelque chose vient de le faire muter et il commence à proliférer sous sa forme la plus active dans des proportions vertigineuses²⁶³ » – on a bien entendu principalement à l'esprit le développement de la presse à grand tirage (mais aussi de la photographie, de la publicité, des affiches). Dans son article

²⁶¹ On reproduira ici la citation que Mouchard emprunte à Jules Michelet, dans *Le Peuple*, celle-ci semblant presque, à nos yeux, faire figure d'intertexte avec le chapitre qui nous occupe. L'historien, dans une réflexion sur le machinisme, parle de « ces maisons fées où le fer et le cuivre éblouissants, polis, semblent aller d'eux-mêmes, ont l'air de penser, de vouloir, tandis que l'homme faible et pâle est l'humble serviteur de ces géants d'acier » (cité dans MOUCHARD *art. cit.*, pp. 235-236). Au-delà de cet endormissement des consciences dont il est question, les termes employés par Michelet font rigoureusement écho à ceux de *Salammbô* : le « géant d'acier » renvoie ainsi au « colosse d'airain », au « Moloch, tout en fer (S, 188) » ou simplement au « géant (S, 373) », et « l'homme faible et pâle » résonne avec « un homme qui chancelait, un homme pâle et hideux », celui qui jette le premier enfant dans les flammes (S, 371).

²⁶² SARTRE, *op. cit.*, p. 627.

²⁶³ BIASI, *art. cit.*, p. 61.

consacré à « Roland Barthes, la bêtise et Flaubert », Herschberg Pierrot rappelle que, dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, l'auteur considère la *doxa* comme étant la forme langagière de la bêtise, « avatar moderne de l'idée reçue » et, comme cette dernière, « la doxa ne se définit pas par un contenu spécifique, mais par son mode de circulation, de transmission comme une évidence [...] »²⁶⁴. Là encore, le texte de *Salammbô* offre une symbolisation du phénomène :

Chaque fois que l'on y posait un enfant, les prêtres de Moloch étendaient la main sur lui, pour le charger des crimes du peuple, en vociférant : – « Ce ne sont pas des hommes, mais des bœufs ! » et la multitude répétait : – « Des bœufs ! des bœufs ! » (S, 372 ; nous soulignons).

La bêtise du nombre dans la répétition du discours statufié²⁶⁵ – la « rigidité mécanique²⁶⁶ » des phrases dirait Sartre – est donc prosaïquement signifiée par le texte de *Salammbô*²⁶⁷. Tout ce chapitre semble ainsi pouvoir s'interpréter comme l'expression d'une bêtise et d'une violence de la *doxa*, « forme et force répétitive » qui « règne », « la norme qui s'impose²⁶⁸ ».

L'épisode signifie donc l'horreur de la bêtise – active – qu'engendre l'évidence, le savoir arrêté, la pensée figée, *pétrifiée*. La *doxa*, au sens d'« opinion courante », de « sens répété », s'assimile chez Barthes à la figure de Méduse : forme de l'impensé, « elle pétrifie ceux qui la regardent²⁶⁹ ». Nous voudrions reprendre encore d'une autre manière cette figure, considérée pour notre part comme le symbole, non plus de la *doxa*, mais de la bêtise active dont on a vu que l'une était une composante de l'autre. Nous réappropriant ainsi dans une acception plus littérale l'action pétrifiante de Méduse, la chute du chapitre de *Salammbô* montre que, au sens propre, la bêtise active pétrifie celui qui la regarde :

Ce grand bruit et cette grande lumière avaient attiré les Barbares au pied des murs ; se cramponnant pour mieux voir sur les débris de l'hélépole, ils regardaient béants d'horreur (S, 373 ; nous soulignons).

²⁶⁴ HERSCHBERG PIERROT (Anne), « Roland Barthes, la bêtise et Flaubert », dans HERSCHBERG PIERROT, *op. cit.*, p. 334.

²⁶⁵ On constate notamment l'opinion de Flaubert au sujet du discours statufié quand celui-ci caractérise son projet d'« encyclopédie de la Bêtise moderne » (Lettre à Adèle Perrot, octobre 1872) : « Ce serait la glorification historique de *tout ce qu'on approuve* », dit-il (Lettre à Louise Colet, décembre 1852, p. 213 ; nous soulignons).

²⁶⁶ SARTRE, *op. cit.*, p. 617.

²⁶⁷ Notons en parallèle ce passage de *L'Éducation sentimentale* où « un patriote en blouse [ayant] grav[i] la tribune » et « parcour[u] l'assemblée d'un regard voluptueux » proclame un discours empreint de catholicisme. Le discours religieux, mêlé à une certaine *volupté*, endort pareillement les esprits (« Plusieurs l'écoutaient la bouche ouverte, avec des airs de catéchumènes, des poses extatiques »), à tel point que la moindre opposition à celui-ci crée « un grand scandale » et « presque tous montèrent sur les bans, et, le poing tendu, vociféraient : "Athée ! aristocrate ! canaille !" [...] (ÉS, 403-404 ; nous soulignons) ».

²⁶⁸ HERSCHBERG PIERROT, *art. cit.*, p. 344.

²⁶⁹ BARTHES (Roland), *Roland Barthes par Roland Barthes*, dans *Œuvres complètes*, TIV, *op. cit.*, p. 697, cité dans *art. cit.*, p. 345.

Comme nous l'avons régulièrement observé au chapitre précédent, c'est le L1/E1 qui, dans le premier plan, rapporte l'effet produit par la perception du regardé sur le regardant : l'horreur, provoquée par la bêtise active des carthaginois, laisse les Barbares stupéfiés, pétrifiés, *béants*.

« La bêtise c'est d'être *surpris*²⁷⁰ », dit Barthes à propos de l'amoureux. Ce regard béant émane ici d'une source percevante caractérisée par son étonnement : les Mercenaires sont comme pris de court face à une violence dont ils ne pouvaient imaginer qu'elle fût telle. Cet étonnement s'accompagne d'une incompréhension vis-à-vis à la bêtise active, une incompréhension presque naïve dont on a dit qu'elle était le plus souvent constitutive de la bêtise passive (songeons aux exemples de Félicité face à Bourais, à Catherine Leroux, la vieille paysanne, face aux bourgeois des comices ou encore à Dussardier, qui regarde, *béant*, les morceaux de sa pipe détruite par les forces de l'ordre). Par ailleurs, ne serait-ce que par leur constante animalisation²⁷¹ – contrastée par la *civilisation* carthaginoise –, les Barbares représentent cette bêtise primitive de la sensibilité brute²⁷² : le tableau est donc celui d'une bêtise regardant l'autre, de manière médusée²⁷³. En exploitant encore davantage cette distinction, on est tenté de voir que la nocivité de la bêtise active porte très régulièrement atteinte précisément à ces figures de la bêtise passive, animale : Bouvard et Pécuchet en viennent en effet à être blessés par l'éternelle réaction de la société refusant de s'écarter de ses certitudes²⁷⁴, Hippolyte – victime directe de la bêtise d'Homais – est encore un représentant de cette bêtise animale²⁷⁵, tout comme l'est Catherine Leroux en proie à la ridiculisation paternaliste des bourgeois de province²⁷⁶. À nouveau, le chapitre qui nous occupe rend

²⁷⁰ BARTHES (Roland), *Fragments d'un discours amoureux*, dans *Œuvres complètes*, tome V, *op. cit.*, p. 219, cité dans HERSCHBERG PIERROT, *art. cit.*, p. 354.

²⁷¹ Voir notamment SAMINADAYAR-PERRIN, « Animalité, barbarie, civilisation : questions de frontière dans *Salammô* », *art. cit.* et VAILLANT, *op. cit.*, p. 23.

²⁷² La caractérisation que donne Neefs – face à une *bêtise sociale* – d'une *bêtise radicale*, « profonde, un état de la matière elle-même », semble aller d'autant plus dans notre sens que le chercheur subdivise cette bêtise radicale (équivalent de la bêtise passive) en deux versions : l'une est paisible et douce (par exemple celle de Félicité), l'autre est brute, elle rapproche l'homme de son fond bestial (voir NEEFS, *art., cit.* et plus particulièrement la p. 367). En effet, l'incroyable férocité des Mercenaires ne peut faire de leur bêtise radicale l'exact équivalent de la bêtise de Félicité.

²⁷³ Remarquons que ce tableau, dans sa scénographie, est l'homologue inversé du passage survenant après la mort d'Emma où « un curieux », « se haussait par-dessus la haie du jardin, et apercevait avec ébahissement cet homme à barbe longue [...] » (passage cité p. 56) : dans ce cas, c'est bien la bêtise active qui observe la bêtise passive.

²⁷⁴ Ces constantes réactions engendrent de la mélancolie chez Bouvard et Pécuchet, voire une souffrance, qui, infligée par le groupe, achèvera la séparation entre les deux bonshommes et l'espace public (en particulier à partir du chapitre VIII). Voir HERSCHBERG PIERROT et NEEFS, *art. cit.*, pp. 133-134 et pp. 142-143.

²⁷⁵ Hippolyte, dont l'étymologie du nom est à elle-seule évocatrice, est garçon d'écurie, et l'ironie « du sort » l'a affublé d'un pied bot équin. On peut encore rajouter à cette animalisation du garçon le personnage mythologique, Hippolyte étant le fils de Thésée et d'une reine Amazone.

²⁷⁶ « Et tour à tour examinant la feuille de papier, puis la vieille femme, il [M. le Conseiller] répétait d'un *ton paternel* :

compte de ce phénomène dans la mesure où sont sacrifiés des enfants dont la naïveté crédule – « fausse bêtise », dirait-on – trouve son illustration la plus saisissante dans la réaction du fils d’esclave choisi par Hamilcar pour être secrètement substitué à son propre fils (destiné à être sacrifié, l’enfant est d’abord choyé pour pouvoir être confondu avec Hannibal, le fils du suffète) : « L’enfant souriait, ébloui par ces splendeurs, et même, s’enhardissant, il commençait à battre des mains et à sauter quand Hamilcar l’entraîna (S, 360) ». Les deux formes de bêtises sont rassemblées ici selon ce régime élégamment décrit par Sartre : « l’une est la substance fondamentale et l’autre l’acide qui la ronge²⁷⁷ ».

Nous voudrions à présent développer un autre régime, déjà annoncé, unissant les deux modalités de la bêtise flaubertienne, à savoir celui du regard béant – conçu selon cette dynamique qui nous accompagne depuis le début de notre raisonnement. Neefs considère que la bêtise radicale, brute (voir note 272, p. 73), et la bêtise sociale sont liées par leur fond de brutalité et, surtout, qu’elles se « rencontrent dans leur effet commun, *la stupeur*²⁷⁸ ». Nous le constatons ici, l’horreur de la bêtise laisse les Barbares sans voix et la béance marque alors l’arrêt du langage. Toutefois, cette absence de parole, face au brouhaha des hymnes religieux ou des paroles mécaniquement répétées, ne semble pas être dévalorisée : se voient ainsi opposés au vacarme d’une non-pensée, un silence, un défaut de langage, doublé d’une sorte d’intelligence de la perception. Invités chez le comte de Noaris, Bouvard et Pécuchet – ayant acquis cette fameuse « faculté pitoyable [...] de voir la bêtise et de ne plus la tolérer (*B et P*, 320) » – « regardaient le plafond » parmi les convives qui approuvaient le comte, celui-ci « développ[ant] les principes [de tous les ouvrages de M. de Maistre], devant un cercle d’intimes (*B et P*, 360-361) ».

Le silence des deux bonshommes naît d’une perception de la bêtise, qui, certes « pèse sur eux comme la lourdeur de toute la terre » et les afflige de « désespoir (*B et P*, 320) » mais relève d’une horreur bien plus abstraite que celle créant cette stupeur horrifiée chez les Barbares²⁷⁹, ou encore chez Frédéric, qui, au retour d’un très bref séjour à Nogent²⁸⁰, est déconcerté par les événements parisiens :

— Approchez, approchez !

— Êtes-vous sourde ? dit Tuvache, en bondissant sur son fauteuil (*B*, 219 ; nous soulignons) ».

²⁷⁷ SARTRE, *op. cit.*, p. 612.

²⁷⁸ NEEFS, *art. cit.*, p. 369. Nous soulignons.

²⁷⁹ Le regard béant signifie aussi cette stupeur horrifiée face à une violence que le regardant ne peut assimiler dans le cas de *La Légende de saint Julien l’Hospitalier* : « La nuit allait venir ; et derrière le bois, dans les intervalles des branches, le ciel était rouge comme une nappe de sang. / Julien s’adossa contre un arbre. Il contemplait d’un œil béant l’énormité du massacre, ne comprenant pas comment il avait pu le faire » (FLAUBERT [Gustave], *La Légende de Saint Julien l’Hospitalier*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la

Mais, sur les marches de Tortoni, un homme, – Dussardier, – remarquable de loin à sa haute taille, restait sans plus bouger qu’une cariatide.
 Un des agents qui marchait en tête, le tricorne sur les yeux, le menaçait de son épée.
 L’autre, alors, s’avançant d’un pas, se mit à crier :
 – Vive la République !
 Il tomba sur le dos, les bras en croix.
 Un hurlement d’horreur s’éleva de la foule. L’agent fit un cercle autour de lui avec son regard et Frédéric, béant, reconnut Sénécal (ÉS, 546).

Pour Neefs, c’est donc dans cette forme de stupeur que se rencontrent les deux modalités de la bêtise, cette immobilité de la surprise étant créée par une brutalité animale transposée dans le cadre de la société²⁸¹. Nous dirons également que, en ce qui concerne le regard béant des Barbares, c’est un élément de forme qui figure cette rencontre des deux bêtises : la chute du chapitre peut en effet s’interpréter en fonction de l’hypallage suivant laquelle le texte qualifierait de *béant* le gouffre gorgé « d’horreurs » que représente la ville sous les yeux des soldats²⁸². Pour ce passage célèbre de *l’Éducation sentimentale* cité *supra*, Neefs mentionnait une « *béance du réel* que par une sorte d’hypallage Flaubert attribue au regard qui est porté sur elle²⁸³ ». De façon bien plus tangible ici, le sème de la béance trouve à s’accrocher dans cet abîme *intra muros* que devient la ville sous le regard surplombant des Barbares ; béance du gouffre regardé depuis le dessus des remparts de Carthage, béance, aussi, du gouffre à l’intérieur de la statue sacrificielle de Moloch, celui où les enfants roulent et disparaissent (« ouverture ténébreuse » dans laquelle ils « s’enfonc[nt] » [S, 371]). Les Barbares « regardaient *béants* d’horreurs » ce dieu que le discours romanesque disait « tout en fer, avec sa poitrine d’homme où *bâillaient*²⁸⁴ des ouvertures (S, 188 ; nous soulignons) ». Le roman attribue ainsi aux Mercenaires une vision des choses qui se trouve être la chose elle-même.

Pléiade », 1952, p. 631). C’est encore le cas de Mâtho face à la *violence* du désir mystique de Salammbô dans le passage sous la tente : « Elle répondit en montrant le zaïmph [voile sacré de Tanit] : – “Pour le prendre !” et de l’autre main elle *arracha* les voiles de sa tête. Il se recula, les coudes en arrière, *béant, presque terrifié* (S, 290-291 ; nous soulignons) ».

²⁸⁰ Frédéric avait quitté Paris, « *ne compren[ant] rien* à tant de rancune et de sottise » – il s’agit de celles des ouvriers refusant de se battre pour les bourgeois et dénigrant les socialistes (ÉS, 544 ; nous soulignons).

²⁸¹ En effet, habituellement rattachée à la bêtise radicale, ce fond brutal de la stupidité s’exprime aussi, selon Neefs, du côté de la bêtise sociale – notamment dans certains moments historiques. Voir NEEFS, *art. cit.*, pp. 369-377.

²⁸² Dans *Préface à une vie d’écrivain*, Alain Robbe-Grillet affirme que « Flaubert emploie volontairement ce mot [béant] à plusieurs reprises dans son œuvre, en déplaçant la béance d’un élément à un autre » et fournit un exemple tiré d’*Hérodias* – « [...] Il haletait pendant qu’elle observait béante le fond du puits » – dont il dit que c’est le trou qui est béant et non le personnage (voir ROBBE-GRILLET [Alain], *Préface à une vie d’écrivain*, Paris, Seuil, 2005, pp. 51-52).

²⁸³ NEEFS, *art. cit.*, p. 374.

²⁸⁴ *Béer*, dont est issu l’adjectif *béant*, n’est qu’une variante de *bâiller* (*béer* est la forme qui, parmi les nombreuses variantes que comptaient l’ancien et le moyen français, s’est maintenue jusqu’à nos jours). Voir « Bayer et Béer » dans REY (Alain) (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, tome I, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2012, p. 336.

L'horreur ne se situe ainsi pas uniquement dans le ressenti des Barbares, elle se trouve surtout dans ce qu'offre à voir Carthage. Là où une lecture rapide décèlerait bien plus facilement de la bêtise dans l'image de ces Barbares, bouche bée, que la pensée et la parole semblent avoir désertés face aux coutumes de la civilisation carthaginoise (tout comme c'est le cas de Frédéric, l'éternel sentimental, face à ces bouleversements historiques se jouant à Paris), l'hypallage semble dans un premier mouvement rappeler ce qui cause cette stupeur et relativiser par là même le lieu d'ancrage de la bêtise. Ensuite, la dynamique de la figure de rhétorique manifeste stylistiquement la dialectique qui unit bêtise radicale et bêtise sociale, regardant et regardé, ceci donnant lieu, d'abord, à un dépassement de l'opposition des deux parties et, en outre, à l'ambivalence permettant d'outrepasser le simple retournement – dont il était question plus haut – entre les deux formes de bêtise ou entre les deux instances du regard. Nous pensons pouvoir en effet avancer que le jeu de constant va et vient entre lecture grammaticale et lecture sémantique qu'implique la figure de l'hypallage attribue la béance de l'horreur – de la bêtise en tant qu'elle est nocive – tantôt aux Barbares, représentants de la bêtise radicale, tantôt aux Carthaginois, représentants de la bêtise sociale. L'hypallage exhibe la dialectique voyeuriste (pas de regardé sans regardant – et *vice-versa* –, pas de définition du regardant qui ne passe par celle du regardé – et *vice-versa*) et attribue à ces deux formes, *en définitive*, une nocivité commune, *bien que celle-ci passe par des modalités divergentes*. C'est précisément dans cette idée que Gaillard vient nuancer son « éloge de la simplicité », en évoquant une simplicité « pas si aimable ». La chercheuse souligne que là où l'innocence d'une « bêtise toute honnête » (l'expression est reprise à Musil) peut s'avérer nocive, c'est lorsque « sa crédulité l'empêche de déjouer les pièges d'une raison arrogante qui prétend se suffire à elle-même²⁸⁵ ».

Si la bêtise passive est crédule, la bêtise sociale, inféodée à la *doxa*, est quant à elle fascinante : Méduse est « à la fois répulsive et profondément attirante²⁸⁶ ». Sartre parle lui aussi d'une bêtise « qui donne le vertige » et « fascine²⁸⁷ ». Quant à l'adjectif *béant*, il peut lui-même, en s'appliquant à une personne (comme c'est le cas pour la lecture grammaticale de l'extrait), marquer la curiosité, l'admiration, voire l'avidité²⁸⁸. Par ailleurs, appliqué au gouffre du sacrifice, l'adjectif peut également être envisagé selon cette lecture qu'établit Alain Robbe-Grillet à propos de la phrase d'*Hérodias* (voir note 282, p. 75) : « il y a dans le mot

²⁸⁵ GAILLARD, *art. cit.*, p. 88.

²⁸⁶ HERSCHBERG PIERRROT, *art. cit.*, p. 345.

²⁸⁷ SARTRE, *op. cit.*, p. 628 et p. 629.

²⁸⁸ Voir le deuxième sens de « Béant », sur *TLFi*. URL : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2740772385;>

“béer” la figure du trou qui s’élargit. On a l’impression que [le personnage] va être aspir[é] par ce trou béant [...]»²⁸⁹. La bêtise passive du regardant peut alors se concevoir comme en partie contaminée par la bêtise active du regardé. La fascination, renforcée par le terme même sur lequel porte la figure de style, correspond ainsi à cette sorte de fusion soutenue par l’hypallage.

Les deux formes de bêtises sont bel et bien différentes – la bêtise passive « peut être agie... mais n’est pas elle-même agissante²⁹⁰ » – mais, au demeurant, elles font toujours partie de cet empire de la Bêtise. Nous pensons que l’hypallage de la chute du chapitre de *Salammbô* peut, à sa manière, manifester cette oscillation dont parlent Herschberg Pierrot et Neefs à propos du passage de *Bouvard et Pécuchet* (cité p. 66)²⁹¹ : « Bêtise du jugement contre bêtise des choses jugées, le livre de Flaubert crée le battement comique de leur oscillation commune, de leur reflet à l’infini²⁹² ». Cette éternelle oscillation n’est pourtant pas toujours aussi *comique* que ce qui ressort d’une première lecture du roman encyclopédique. Si nous avons choisi le chapitre « Moloch » pour nous servir de parangon dans l’étude de l’ambivalence de la bêtise, c’est parce qu’il permettait d’illustrer sans détour (si ce n’est celui qu’implique le genre du roman historique) les conséquences néfastes de la non-pensée, enfermée dans ses convictions et si souvent rapprochée de la bêtise bourgeoise. Le chapitre permet de saisir alors concrètement une violence qui ne s’exerce pas toujours au sens physique du terme, alors que, pourtant, les imbéciles « nous enfoncent toujours », comme le dit Flaubert dans la lettre à son oncle Parrain. C’est ce que semble dire également la chute du chapitre en évoquant une bêtise inébranlable, destructrice, fascinante et universelle, dès lors que l’on conçoit l’hypallage comme un moyen d’attribuer une nocivité de la bêtise aux deux parties. Le regardant passif – naïf ou plus ou moins innocent – est absorbé par une bêtise destructrice que, par sa non-compréhension, il ne peut détrôner. La figure participe donc finalement à dire que, regardé ou regardant, nul n’échappe à l’une ou l’autre forme de cette bêtise : « entre elles la lutte est continuelle et le match toujours nul. Une seule chose est sûre : sous l’un ou l’autre de ces aspects, la Bêtise triomphe toujours²⁹³ ». On décèle alors la violence rhétorique d’une œuvre qui, par sa forme, « ne rachète rien » selon la formule de Mouchard : « Elle ne sauve

²⁸⁹ ROBBE-GRILLET, *op. cit.*, p. 52.

²⁹⁰ GAILLARD, *art. cit.*, p. 87.

²⁹¹ On se rappellera que dans l’extrait de *Bouvard et Pécuchet*, les deux types de bêtise sont inversés par rapport à la chute du chapitre « Moloch », puisque, schématiquement, la bêtise passive de *Bouvard et Pécuchet* est jugée par la bêtise active du médecin, là où c’est la bêtise active des Carthaginois qui est regardée par l’œil béant des Barbares.

²⁹² HERSCHBERG PIERROT et NEEFS, *art. cit.*, p. 150.

²⁹³ SARTRE, *op. cit.*, p. 612.

personne, ni du mal, ni de la bêtise²⁹⁴ ». Ajoutons que si ce constat conclusif semble quelque peu abrupt, nous voudrions garder à l'esprit les nuances décrites tout au long de ce développement quant à l'immense appareil de la bêtise et, par ailleurs, rappeler que nous concevons le fonctionnement de l'hypallage et du regard comme une dynamique – avec les réajustements perpétuels qu'elle implique – et non comme un seul mouvement arrêté de réunion des deux instances.

En tout dernier lieu, il paraît utile de se repencher sur ce que nous évoquions à l'entame de ce chapitre, à savoir la haine du romancier pour la bêtise de son temps. Notre analyse du chapitre « Moloch » semble pouvoir en effet nuancer en partie une idée telle que celle qu'exprime Vaillant selon la formule suivante : « la violence du mépris éprouvé par Flaubert, son désir d'insulte et d'humiliation [est] si difficilement déguisé en froide et impersonnelle ironie²⁹⁵ ». Nous avons effectivement plusieurs fois discerné la manière dont cette ironie émanait du L1/E1 par rapport à un PDV duquel il se distanciat. Pourtant, il ne semble pas que ce soit l'ironie qui trahisse ici le jugement du narrateur, si souvent porteur de violence. Notons d'ailleurs que, de cette dynamique du regard béant – articulateur, par le truchement de la figure de l'hypallage, de deux modalités de la bêtise –, il ressort davantage une inéluctabilité de la bêtise qu'une insulte visant à humilier.

Comme nous l'avons exposé dans le premier chapitre de cette partie, l'analyse du regard en tant qu'il émane d'un œil anonyme, vide et collectif permettait de fortement relativiser l'interprétation établissant laquelle des deux instances de la dynamique voyeuriste était victime du jugement du L1/E1. De la même manière, l'ambivalence de la bêtise redéfinit, à sa manière, les termes du jugement. Toutefois, dans le cadre du regard béant, la dynamique est, dans un premier temps, inversée : le retournement ne s'opère plus du regardé vers le regardant mais bien du regardant, à l'origine de cette naïve incompréhension, vers le regardé, auteur d'une bêtise destructrice. À ce stade et en ce point du texte, le PDV du L1/E1, tout effacé qu'il soit, passe par cette mention du regard surplombant des Barbares : simplement juxtaposé, le regard vient ponctuer la scène d'une perception extérieure et cet agencement diégétique pousse le lecteur à une réévaluation de la situation par une confrontation des PDV sur l'horreur en cours. On est cependant à nouveau face à une description succincte du regard en lui-même sans aspectualisation de la perception qu'il implique. Le regard, ne donnant pas

²⁹⁴ MOUCHARD, *art. cit.*, p. 251.

²⁹⁵ VAILLANT, *op. cit.*, p. 38.

lieu, comme on s’y attendrait, à une description de la perception, se réduit à un événement mentionné par le narrateur et s’assimile dès lors à une sorte d’ellipse narrative.

Ces ellipses narratives, correspondant, de surcroît, régulièrement à des chutes de chapitre, sont bien entendu des espaces interprétatifs privilégiés. Le sens figuré de l’énoncé (relevant d’une hypallage dans ce cas-ci, le processus reste bien sûr applicable, par exemple, à la métonymie du *caracola* de *Madame Bovary* ou à la double ironie portant sur la perception des arrêtes de poissons des Mangeurs-de-choses-immondes par l’armée carthaginoise) correspond à une construction d’un sens latent dans l’énoncé par le lecteur, à partir de l’énonciation du L1/E1. Autrement dit, sur base des instructions du texte prises en charge par le L1/E1, le lecteur, en tant que coénonciateur, co-construit l’interprétation (la chose est bien entendu vraie pour l’ensemble du texte littéraire, mais semble encore plus tangible pour les figures de style). Jean-Marie Klinkenberg décrit de façon éclairante ce phénomène de coproduction du sens dans le cadre de la figure de rhétorique : « [...] la responsabilité de la production du sens est répartie sur les deux partenaires, chacun en assumant une partie distincte²⁹⁶ ». L’énonciateur de l’hypallage n’est donc pas le narrateur, mais bien ce que l’on pourrait envisager comme une instance formée par la coopération du L1/E1 et du lecteur.

Si nous rappelons ce mécanisme énonciatif de la figure de style, c’est parce que le regard béant, l’hypallage et l’ellipse qui les suit nous semblent directement interpeller le lecteur. Prenons le passage de *l’Éducation sentimentale* cité plus haut : « Frédéric, béant, reconnut Sénécal ». La stupeur de Frédéric provoque un double mouvement interprétatif de la part du lecteur (ces deux mouvements ne sont bien évidemment pas chronologiquement successifs ni identifiés comme tels par le lecteur). D’abord, celui-ci ne peut s’empêcher de voir dans cet étonnement la bêtise de l’éternel décalage de Frédéric par rapport aux grands chamboulements qui agitent Paris²⁹⁷. Ensuite, et malgré cela, une telle réaction renvoie le lecteur-coénonciateur vers la violence que le personnage de Frédéric a sous les yeux et l’amène à en reconsidérer la valeur, la nécessité, les raisons – réévaluation qui n’aurait sans doute pas été déclenchée sans ce regard du personnage narré dans l’énonciation primaire du L1/E1. La combinaison de ces deux mouvements – bêtise d’un regard rempli

²⁹⁶ KLINKENBERG (Jean-Marie), « L’argumentation dans la figure », dans *Cahiers de praxématique*, n° 35, 2000, p. 73.

²⁹⁷ Pour illustrer cela, prenons un unique exemple : « Ils [Frédéric et Rosanette] passèrent l’après-midi à regarder, de leur fenêtre, le peuple dans la rue. Puis il l’emmena dîner aux Trois-Frères-Provençaux. Le repas fut long, délicat. Ils s’en revinrent à pied, faute de voiture (*ÉS*, 377) ». Moment frivole pour les deux amants, l’après-midi est en réalité celle du 23 février 1848, journée où les soldats de la garde nationale soutiennent la Réforme contre les soldats de la Ligne, ce qui signe la fin du gouvernement Guizot. L’instant de distraction des amants à la fenêtre n’est autre que celui du renversement d’un gouvernement.

d'incompréhension et reconnaissance d'une certaine pertinence de ce regard pétrifié – place le lecteur dans une position inconfortable de malaise, d'entre-deux, qui le situe en porte-à-faux vis-à-vis du sens à retirer de l'événement. Ce malaise est bien entendu renforcé par l'absence de jugement explicite du narrateur, celui-ci semblant rendre uniquement compte des faits. Le mécanisme est tout à fait semblable pour la chute du chapitre « Moloch » : le lecteur est loin d'être directement amené à éprouver de l'empathie pour l'une ou l'autre bêtise et se retrouve ainsi face à l'ambivalence du texte romanesque. Cette ambivalence, et la sorte de malaise qu'elle induit, est décuplée par l'hypallage que reconstruit le lecteur modèle, la figure de style inférant – en résumant schématiquement – une universalité de la bêtise (« Nous ne souffrons que d'une chose : la Bêtise. – Mais elle est formidable et universelle²⁹⁸ »). Si nous reviendrons plus loin et de manière plus générale sur la question du lecteur comme coénonciateur en lien avec notre réflexion quant à la violence énonciative, nous retenons ici, selon une perspective pragmatique et herméneutique du discours littéraire, l'infinie oscillation à laquelle le lecteur-coénonciateur se voit contraint sur base de la construction d'une signification des faits romanesques qu'il élabore en partie lui-même à partir d'une sorte de vide énonciatif, la subjectivité du L1/E1 s'éclipsant derrière la mention d'un regard dont il ne représente pas les impressions, perceptions, pensées que celui-ci génère.

²⁹⁸ Lettre à Georges Sand, novembre 1871.

PARTIE III : SE REGARDER SOI

Comme un pendule, le discours romanesque de Flaubert balance de la bêtise arrogante, forte de ses certitudes, à la bêtise de l'incompréhension des discours et comportements produits par ces mêmes certitudes. Néanmoins, un troisième axe peut être ajouté au mouvement du pendule, à savoir celui qui lie la bêtise à l'image, à l'illusion et à l'intériorité des personnages. Interrogeant cet axe, Claude Mouchard cite le philologue Erich Auerbach :

[La bêtise humaine] consiste en ce qu'un être humain quelconque met à *la place de la réalité* qui est la sienne *un monde factice, bâti sur des illusions*, des habitudes, des pulsions et des slogans [...]²⁹⁹.

La chose est depuis longtemps convenue ; les grands personnages flaubertiens sont des caractères mus par la rêverie, par le fantasme, par le désir d'un ailleurs. Mais, le plus souvent, le fantasme tourne à l'illusion, le texte parvenant à dessiner la réalité derrière le monde chimérique rêvé par le regard du personnage.

Deux procédés spécifiques à cet effet se rencontrent très fréquemment dans les textes³⁰⁰. Le premier consiste à juxtaposer la rêverie à une réalité, souvent triviale : le simple contraste de ces deux énonciations en hiatus fait alors apparaître l'illusion, sans commentaire évaluatif du L1/E1 :

Au galop de quatre chevaux, elle [Emma] était emportée depuis huit jours vers un pays nouveau, d'où ils [Emma et Rodolphe] ne reviendraient plus. Ils allaient, ils allaient, les bras enlacés, sans parler. Souvent, du haut d'une montagne, ils apercevaient tout à coup quelque cité splendide avec des dômes, des ponts, des navires, des forêts de citronniers et des cathédrales de marbre blanc, dont les clochers aigus portaient des nids de cigogne. On marchait au pas, à cause des grandes dalles, et il y avait par terre des bouquets de fleurs que vous offraient des femmes habillées en corset rouge. On entendait sonner des cloches, hennir les mulets, avec le murmure des guitares et le bruit des fontaines, dont la vapeur s'envolant rafraîchissait des tas de fruits, disposés en pyramide au pied des statues pâles, qui souriaient sous les jets d'eau. Et puis ils arrivaient, un soir, dans un village de pêcheurs, où des filets bruns séchaient au vent, le long de la falaise et des cabanes. C'est là qu'ils s'arrêteraient pour vivre ; ils habiteraient une maison basse, à toit plat, ombragée d'un palmier, au fond d'un golfe, au bord de la mer. Ils se promèneraient en gondole, ils se balanceraient en hamac ; et leur existence serait facile et large comme leurs vêtements de soie, toute chaude et étoilée comme les nuits douces qu'ils contemperaient. Cependant, sur l'immensité de cet avenir qu'elle se faisait apparaître, rien de particulier ne surgissait ; les jours, tous magnifiques, se ressemblaient comme des flots ; et cela se balançait à l'horizon, infini, harmonieux, bleuâtre et couvert de soleil. *Mais l'enfant se mettait à tousser dans son berceau, ou bien Bovary ronflait plus fort [...]* (B, 271 ; nous soulignons).

Ainsi, le PDV représenté rendant compte de la perception fantasmée qu'Emma projette d'elle-même laisse place à la perception d'une réalité ordinaire, dégrisante. La désillusion est peut-être encore plus violente lorsque c'est l'énonciation primaire du narrateur qui, juxtaposant les

²⁹⁹ Cité dans MOUCHARD, *art. cit.*, p. 218.

³⁰⁰ Pour une illustration de ces procédés brièvement décrits ici, nous renvoyons le lecteur aux quelques extraits figurant en annexe, la violence du retour au trivial ou de la dissonance n'étant par ailleurs pas avare en effets comiques (voir pp. 129-130 de l'annexe).

faits à la rêverie du personnage, fait apparaître le caractère illusoire des fabulations comme une évidence. Empruntons à nouveau un extrait à *Madame Bovary*, celui-ci se déroulant après l'« abandon » d'Emma dans les bras de Rodolphe dans la forêt :

Les ombres du soir descendaient ; le soleil horizontal, passant entre les branches, lui éblouissait les yeux. Ça et là, tout autour d'elle, dans les feuilles ou par terre, des taches lumineuses tremblaient comme si des colibris, en volant, eussent éparpillé leurs plumes. Le silence était partout ; quelque chose de doux semblait sortir des arbres ; elle sentait son cœur, dont les battements recommençaient, et le sang circuler dans sa chair comme un fleuve de lait. Alors, elle entendit tout au loin, au-delà du bois, sur les autres collines, un cri vague et prolongé, une voix qui se traînait, et elle l'écoutait silencieusement, se mêlant comme une musique aux dernières vibrations de ses nerfs émus. *Rodolphe, le cigare aux dents, recommandait avec son canif une des deux brides cassées* (*B*, 230-231 ; nous soulignons).

La violence énonciative est ici ramassée dans l'agencement paratactique du PDV d'Emma et de l'énoncé primaire du narrateur qui brise brutalement la rêverie de madame Bovary³⁰¹.

Plus implicite encore, le second procédé enchevêtre profondément les voix énonciatives : l'énonciation seconde du personnage transforme ainsi le monde par son regard fantasmé, monde que l'énonciation primaire dans laquelle elle est enchâssée révèle être, par une sorte de simple présentation du cadre narratif réel, bien plus vulgaire³⁰². Par exemple :

Madame Bovary avait ouvert sa fenêtre sur le jardin, et elle regardait les nuages. Ils s'amoncelaient au couchant du côté de Rouen, et roulaient vite leurs volutes noires, d'où dépassaient par derrière les grandes lignes du soleil, comme les flèches d'or d'un trophée suspendu, tandis que le reste du ciel vide avait la blancheur d'une porcelaine. Mais une rafale de vent fit se courber les peupliers, et tout à coup la pluie tomba ; elle crépitait sur les feuilles vertes. Puis le soleil reparut, les poules chantèrent, des moineaux battaient des ailes dans les buissons humides, et les flaques d'eau sur le sable emportaient en s'écoulant les fleurs roses d'un acacia (*B*, 183-184).

Emma, pensant à Léon, colore le ciel blanc, les poules (dont le caquètement se transforme en chant), les moineaux empêtrés dans les buissons, les flaques d'eau et les fleurs des arbres souillées dans le sable d'une espèce d'aura romantique et champêtre. Le PDV représenté qui fantasme le monde s'enchâsse dans une narration semblant trahir son aveuglement³⁰³. Le processus est proche, dans ses effets, de ce qu'Hamon, dans *Texte et Idéologie*, écrit à propos du regard évaluatif du personnage : ce qui s'assimile ici à une dissonance³⁰⁴ entre les voix

³⁰¹ Les grandes lignes de ce que nous décrivons comme un premier procédé est également analysé, selon leurs perspectives respectives, par Philippe Dufour (*op. cit.*, pp. 100-107) et Andrea Del Lungo (*op. cit.*, pp. 279-280).

³⁰² Il nous semble que c'est ce même procédé qui est à l'œuvre lorsqu'il est possible d'appliquer une lecture grivoise en filigrane de certains passages – lecture plus ou moins subtile selon les extraits (voir annexe, p. 130).

³⁰³ Voir aussi, à propos d'un autre extrait, DUFOUR, *op. cit.*, pp. 77-79.

³⁰⁴ Hamon parle d'une opposition, non pas entre le cadre narratif et le PDV du personnage, mais entre une scène positive et le personnage négatif qui la perçoit, ou *vice-versa* (HAMON, *op. cit.*, pp. 109-113).

énonciatives vaut effectivement pour le « signal d'un espace évaluatif pluriel, et frappe le personnage et son univers d'un horizon d'attente et d'un signe ambigu³⁰⁵ ».

L'une des conséquences premières de cette ambiguïté reste l'inauthenticité de la perception que dénonce, en filigrane, l'énonciation du L1/E1. Si ce regard dirigé vers le monde se révèle être porteur d'une réalité factice, qu'en est-il d'un regard illusionné non plus tourné vers le dehors, l'ailleurs ou l'autrui, mais vers soi ? Le texte pratique-t-il ce même basculement du fantasme de soi à la réalité et celui-là s'opère-t-il selon des dispositifs énonciatifs similaires ? Nous tenterons, dans cette troisième et dernière partie, de compléter notre parcours à travers les mises en scène du regard flaubertien par la question du spectacle de soi, pendant du regard porté sur l'autre. Nous amorcerons ainsi notre réflexion par la problématique de la mise en scène de soi au sein de la collectivité, interrogeant les modalités d'une réflexivité engluée dans la sociabilité du groupe, pour ensuite nous tourner vers l'intimité du regard de soi – deux mouvements, qui, nous le verrons, tendent bien plus à rapprocher l'intime du social qu'à l'en distinguer.

1. La mise en scène de soi comme identité sociale

Nous l'évoquons dans l'ouverture de notre deuxième partie, la société dans laquelle évoluent les personnages flaubertiens est ritualisée par un jeu d'apparences, dominée par l'importance de voir et de se faire voir. Le regard porté sur autrui est régi par des codes, ce qui entraîne en réponse des normes de représentation de soi. La manière de se définir au sein de la collectivité passe toujours par l'intégration des règles de ce jeu social, par l'assimilation, au sein de son comportement individuel, de toute une série de schèmes préconçus et collectifs. C'est dans le milieu parisien mondain dans lequel Frédéric Moreau progresse que cette donnée est le plus éminemment palpable :

Frédéric, en se couchant, résuma la soirée. D'abord, sa toilette (il s'était observé dans les glaces plusieurs fois), depuis la coupe de l'habit jusqu'au nœud des escarpins, ne laissait rien à reprendre ; il avait parlé à des hommes considérables, avait vu de près des femmes riches, M. Dambreuse s'était montré excellent et Mme Dambreuse presque engageante. Il pesa un à un ses moindres mots, ses regards, mille choses inanalysables et cependant expressives. Ce serait crânement beau d'avoir une pareille maîtresse ! [...] (ÉS, 225).

Les codes à respecter s'insinuent dans la moindre parcelle de la mise en scène de soi. Frédéric, « *en représentation*³⁰⁶ », comme le dit Sartre, est attentif à l'image qu'il a laissée

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 113.

³⁰⁶ SARTRE, *op. cit.*, p. 674.

dans l'esprit de cette société, mais cette image est avant tout, justement, une image³⁰⁷. Le regard que le jeune homme porte sur lui dans les glaces s'inféode à celui qu'autrui serait amené à diriger vers lui. Presque tout semble ainsi être affaire de visibilité de soi absorbée par le regard de l'autre. Nous formulons donc ici l'hypothèse, qui nous accompagnera pour les chapitres à venir, selon laquelle le regard purement réflexif est inexistant dans l'œuvre de Flaubert ; le regard tourné vers soi est irrémédiablement habité du regard de l'autre de sorte que *se voir* équivaut toujours à *se voir vu*.

1.1. *Se voir vu : modalités énonciatives du regard réflexif*

Si le regard que l'on porte sur soi correspond en réalité à la projection du regard de l'autre porté sur nous-même, la réciproque est également vraie. Le texte flaubertien nous apparaît effectivement jouer régulièrement ce jeu dans lequel il insuffle les composantes d'un regard réflexif dans la représentation des observations d'un œil qui semble, en apparence, extérieur. L'incipit de la deuxième partie de *Madame Bovary* est le lieu d'une description de Yonville-l'Abbaye qui semble être prise en charge par un énonciateur externe, sorte de guide qui, sous le couvert du « on », mène le lecteur de la route au pont, de l'église aux Halles, de la mairie à la pharmacie de monsieur Homais :

Mais ce qui attire le plus les yeux, c'est, en face de l'auberge du *Lion d'or*, la pharmacie de M. Homais ! Le soir, principalement, quand son quinquet est allumé et que les boccas rouges et verts qui embellissent sa devanture allongent au loin, sur le sol, leurs deux clartés de couleur ; alors, à travers elles, comme dans des feux du Bengale, **s'entrevoit l'ombre du pharmacien, accoudé sur son pupitre** (B, 127³⁰⁸).

On suit ici difficilement la piste que suggèrent les tournures passives et impersonnelles (« ce qui attire le plus les yeux », « s'entrevoit ») de l'énonciation d'un L1/E1 qui rendrait compte d'un PDV extérieur, celui de tout observateur, quel qu'il soit, contemplant la pharmacie au détour de la seule rue de Yonville. Il nous semble en effet bien plus plausible de considérer le passage comme le compte-rendu des perceptions fantasmées d'Homais se voyant vu, lui et sa pharmacie, dans les yeux des passants, de ce « on » aléatoire. Le PDV représenté du fameux M. Homais (on y verrait presque l'écriture du pharmacien lui-même dans le journal local, le *Fanal de Rouen*) se décèle derrière l'emphase du passage, s'amorçant du reste avec un point d'exclamation, qui passe par une esthétisation excessive de ce lieu rempli de « boccas » dans la lueur colorée desquels, « le soir, principalement », se dessine l'ombre de l'apothicaire à son

³⁰⁷ L'importance du paraître est ainsi ce qui pourrait expliquer le surprenant complément circonstanciel que nous soulignons dans le passage suivant : « [Madame Dambreuse] le croyait l'amant de Rosanette ; l'allusion était claire. Il sembla même à Frédéric que toutes les dames le regardaient de loin, en chuchotant. *Pour mieux voir ce qu'elles pensaient*, il se rapprocha d'elles, encore une fois (ÉS, 319-320 ; nous soulignons) ».

³⁰⁸ Nous soulignons à l'aide de la grasse, les italiques étant de Flaubert.

poste. Selon cette analyse, le mécanisme énonciatif à l'œuvre est alors celui d'un L1/E1 représentant les perceptions que l'e2 projette lui-même dans un regard anonyme extérieur.

La mise en scène du regard porté sur soi est ainsi plus complexe que lorsque le narrateur *expose* les fantasmes chimériques de l'apothicaire par un commentaire en psycho-récit (selon la terminologie de Dorit Cohn³⁰⁹), autrement dit, dans un premier plan au sein duquel le L1/E1 empathise sur le personnage tout en exprimant son propre PDV³¹⁰ :

Et, comme dans les hôpitaux, on voyait à côté, sur une table, un tas de charpie, des fils cirés, beaucoup de bandes, une pyramide de bandes, tout ce qu'il y avait de bandes chez l'apothicaire. C'était M. Homais qui avait organisé dès le matin tous ces préparatifs, *autant pour éblouir la multitude que pour s'illusionner lui-même* (B, 248 ; nous soulignons³¹¹).

Plus qu'un regard tourné vers soi au travers du regard d'autrui, ces scènes témoignent d'une *mise en spectacle de soi* (afin de « s'illusionner » soi et d'« éblouir » l'autre). Aussi, ce sont bien ces mêmes préparatifs de mise en scène dont rend compte l'énonciation primaire du narrateur, par un simple rapport des actions d'Emma, dans ce passage de *Madame Bovary* :

[Emma] entendit des pas dans l'escalier : c'était Léon. Elle se leva, et prit sur la commode, parmi des torchons à ourler, le premier de la pile. Elle semblait fort occupée quand il parut (B, 165).

Et c'est justement la série de ces actions rapportées déclenchées par la perception d'Emma (« c'était Léon ») qui permet d'interpréter la dernière phrase (« Elle semblait fort occupée quand il parut ») non pas comme le PDV représenté de Léon qui, entrant dans la pièce, pose les yeux sur Emma, mais bien comme l'énonciation d'Emma, se regardant elle-même à travers ce regard de Léon, désireuse d'apparaître aux yeux du clerc comme une femme affairée à bien remplir son rôle de maîtresse de maison. L'énoncé du narrateur représente ainsi le PDV de Léon tel qu'il est idéalement interprété par Emma.

Observons encore dans un dernier passage exemplatif, cette fois tiré de *L'Éducation sentimentale*, la manière dont s'enchevêtrent les PDV énonciatifs au sein du discours

³⁰⁹ Voir COHN (Dorit), *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. BONY (Alain), Paris, Seuil, 1981 [1978].

³¹⁰ Voir RABATEL, *Homo narrans, op. cit.*, pp. 136-137.

³¹¹ Dans la première phrase du passage, la dissonance qui crée la moquerie vis-à-vis de la mise en scène de soi du pharmacien émane en grande partie de la représentation, dans une énonciation en « on », de l'excès dont celui-ci fait preuve. C'était déjà le cas dans la suite de l'extrait, cité plus haut, décrivant la pharmacie : « Sa maison, **du haut en bas, est placardée d'inscriptions écrites en anglaises, en ronde, en moulée** : "Eaux de Vichy, de Seltz et de Barèges, robs dépuratifs, médecine Raspail, racahout Arabes, pastilles Darcet, pâte Regnault, bandages, bains, chocolats de santé, etc." Et l'enseigne, **qui tient toute la largeur de la boutique**, porte en lettres d'or : *Homais, pharmacien*. Puis, au fond de la boutique, derrière les grandes balances scellées sur le comptoir, le mot *laboratoire* se déroule au-dessus d'une porte vitrée qui, à moitié de sa hauteur, **répète encore une fois Homais, en lettres d'or**, sur un fond noir (B, 127-128 ; nous soulignons par l'usage de la grasse, les italiques étant de Flaubert) ».

romanesque. La scène est celle d'un dîner chez les Dambreuse auquel est présente mademoiselle Louise Roque, la fille du régisseur des terres du banquier, ingénument amoureuse de Frédéric :

Et, levant les yeux, [Frédéric] aperçut, à l'autre bout de la table, Mlle Roque.
Elle avait cru coquet de s'habiller tout en vert, couleur qui jurait grossièrement avec le ton de ses cheveux rouges (ÉS, 452).

Plusieurs PDV sont ici enchâssés dans la narration du L1/E1. Tout d'abord, on est typiquement face à un cas de PDV représenté : prédiquée dans le plan 1 par un verbe au passé simple (*aperçut*), la perception de l'e2 Frédéric est représentée dans un plan 2 à l'imparfait, les deux plans étant sémantiquement reliés par le rapport d'anaphore associative qui se construit autour de l'objet du regard, mademoiselle Roque. Ensuite, Frédéric impute lui-même un PDV à Louise, PDV dont il se distancie grâce au verbe modalisateur (*avait cru*) ou encore au jugement péjoratif clairement affiché dans l'évaluation « jurait grossièrement ». Enfin, ce PDV que Frédéric prend en compte sans le prendre en charge, nous dirions qu'il résulte de la coproduction d'un PDV dit « dominé », assumé par Louise qui, en posture de sous-énonciatrice, reprend le PDV émanant d'une source énonciative à laquelle elle confère un statut prééminent. Ce PDV n'est autre que celui de la *doxa* mondaine, celle qui détermine ce qui est « coquet », celle sur qui Louise construit son propre PDV, élabore sa mise en scène de soi. Mais à nouveau, et Frédéric le rappelle cruellement, il s'agit moins du PDV de la *doxa* mondaine parisienne que de la projection de ce PDV par la jeune provinciale : il en résulte que le dit PDV, coproduit par l'e3 Louise et l'image qu'elle se fait des codes régissant le regard de l'autre dans ce jeu normé des apparences, est montré comme relevant d'une mise en scène de soi illusoirement adéquate.

1.2. *Le leurre du regard porté sur soi*

Parler d'illusion de soi ne peut se faire sans évoquer le célèbre texte de Jules de Gaultier de 1902, celui-ci élevant « la fausse conception de soi-même³¹² » tirée des romans flaubertiens au rang de concept philosophique. L'essayiste définissait alors ce concept, nommé *bovarysme* d'après le premier roman de Flaubert, comme le « pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est³¹³ ». En faisant glisser cette conception vers la question du *se voir vu* qui nous occupe, le mensonge du regard réflexif s'illustre avant tout dans un désir, désir de plaire, d'éblouir, de fasciner, de briller, autrement dit de se faire voir et, donc, de se voir vu d'une

³¹² GAULTIER (Jules de), *Le Bovarysme. Essai sur le pouvoir d'imaginer*, suivi de BUVIK (Per), *Le Principe Bovaryque*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2006, p. 35.

³¹³ *Ibid.*, p. 10.

manière favorable par l'autre. Soit l'extrait suivant, narrant le passage du père de Charles à Yonville :

M. Bovary père resta encore un mois à Yonville, dont il éblouit les habitants par un superbe bonnet de police à galons d'argent, qu'il portait le matin, pour fumer sa pipe sur la place (B, 149).

On peut bien sûr voir ici un réel éblouissement des villageois devant le couvre-chef de l'étranger, mais à celui-ci se superpose inévitablement le regard que le père Bovary porte sur lui-même, empli du désir de constater cet éblouissement dans le regard que les habitants poseraient sur son « superbe bonnet » (le subjectivisme semble en effet surtout relever du PDV de Bovary père), spécialement revêtu lors de sa sortie quotidienne « sur la place ».

Ce désir qui sous-tend le fantasme de soi à travers le regard de l'autre est très régulièrement comme « mis à plat », quant à sa dimension illusoire, par la révélation explicite de ce désir dans un énoncé assumé par le narrateur empathisant sur le personnage (voir les nombreux extraits en annexe pp. 130-132). Dans le passage suivant, la proposition infinitive, qui expose cette intention d'éblouir et, par là, appelle à déceler cette fausse conception de soi par le personnage, figure au sein d'un fragment textuel qui dévoile dans sa totalité la méprise du regard réflexif :

Hussonnet ne fut pas drôle. À force d'écrire quotidiennement sur toutes sortes de sujets, de lire beaucoup de journaux, d'entendre beaucoup de discussions et d'émettre des paradoxes *pour éblouir*, il avait fini par perdre la notion exacte des choses, *s'aveuglant lui-même* avec ses faibles pétards (ÉS, 284 ; nous soulignons).

Dans ces questions de fausse conception de soi tributaire du regard d'autrui, c'est probablement la figure du snob qui tient lieu de parangon au phénomène. Le snobisme, duperie de soi et esclave du regard de l'autre, n'atteint en effet sa maturité, selon Gaultier, « que dans des milieux suffisamment denses et parmi des conditions avancées déjà de sociabilité³¹⁴ ». C'est par excellence le personnage du vicomte de Cisy qui nous semble le mieux illustrer cette figure, le snob se définissant notamment, faute d'un talent supérieur effectif, par une faculté de jugement, par le goût³¹⁵, dans lequel l'individu investit le sentiment de sa valeur :

Cisy protesta. Il aimait mieux se divertir, « être Régence ». Il voulait apprendre la savate, pour visiter les tapis-francs de la Cité, comme le prince Rodolphe des *Mystères de Paris*, tira de sa poche un brûle-gueule, rudoyait les domestiques, buvait extrêmement ; et, **afin de donner de lui bonne opinion, dénigrait tous les plats** (ÉS, 297 ; nous soulignons à l'aide des caractères gras).

³¹⁴ *Ibid.*, p. 47.

³¹⁵ On est ici proche de la logique de *distinction* dont parle Bourdieu (voir BOURDIEU [Pierre], *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1979).

Travaillant à donner à autrui une opinion de lui-même faussement supérieure, Cisy ne demande qu'à croire à ce mensonge qu'il cherche à implanter dans le regard que l'autre porte sur lui. Gaultier, dans cette optique, décrit ainsi le mécanisme du snobisme :

C'est lui-même [que le snob] tient à convaincre de sa supériorité, et comme aucun de ses actes ne peut lui tenir lieu de preuve à cet égard, *il cherche en autrui des témoignages*. Le snob est sincère, et s'il s'inquiète de fournir aux autres hommes des prétextes de le juger favorablement, c'est *afin que leur illusion vienne au secours de la sienne* : c'est lui qu'il supplie qu'on trompe³¹⁶.

La réalité factice de Cisy tient à sa capacité à opportunément « se singulariser et se coaliser tour à tour³¹⁷ » :

Cisy parut, avec une crêpe à son chapeau. Depuis la mort de sa grand'mère, il jouissait d'une fortune considérable, et tenait moins à s'amuser qu'à se distinguer des autres, à n'être pas comme tout le monde, enfin à « avoir du cachet ». C'était son mot (*ÉS*, 192).

Hussonnet déclara son déjeuner un peu trop lourd. Sénécals critiqua la futilité de son intérieur. Cisy pensait de même. Cela manquait de « cachet », absolument (*ÉS*, 198).

Tantôt « se distinguer des autres », tantôt « penser de même », le simulacre de soi est un jeu social qui passe inévitablement par le rapport à l'autre.

Par ailleurs, le leurre de soi, reposant sur le désir d'observer dans le regard de l'autre le reflet d'une image favorable, présuppose une certaine vacuité de l'identité. Dufour parle d'une impossibilité du personnage flaubertien à se définir, d'un « principe de non-identité [...] qui le pousse à abandonner un à un ses masques oniriques³¹⁸ ». Comme un sujet non-accomplis, le personnage semble par là détenir cette faculté de se rêver à l'infini, de juxtaposer les images de soi fantasmées et l'identité vacante apparaît par conséquent comme un présupposé du bovarysme. Cependant, nous entendons également – voire surtout – cette identité vacante comme le résultat de ce désir d'une image de soi projetée dans l'œil d'autrui, en tant que ce désir n'est jamais qu'un désir d'adhésion à une image préfigurée. Le *se voir vu* est ainsi engendré par un ensemble de codes de bonne conduite, de goût, d'impératifs sociaux et moraux et n'est nullement construit sur une intention personnelle et individuelle. Cette conception du leurre de soi corolaire d'une identité vacante côtoie de cette manière ce que Gaultier appelle une « défaillance de l'identité³¹⁹ » :

Ce qui caractérise à vrai dire [les personnages de Flaubert], c'est un défaut essentiel de caractère fixe et d'originalité propre, en sorte que, si l'on peut formuler que sous l'influence du milieu social ils se conçoivent autres qu'ils ne sont, c'est en ce que, n'étant *rien* par eux-mêmes, ils deviennent *quelque chose*, une chose ou une autre, par le fait de la suggestion à laquelle ils obéissent. [...] Ils

³¹⁶ GAULTIER, *op. cit.*, pp. 46-47. Nous soulignons.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 49.

³¹⁸ DUFOUR, *op. cit.*, p. 67 et p. 94.

³¹⁹ GAULTIER, *op. cit.*, p. 10.

ont exactement les sentiments et les opinions qu'exigent leur profession, leur fortune et leur monde [...] ³²⁰.

Emma aspire à être une grande dame, le pharmacien Homais aspire au prestige de la profession de médecin ³²¹ ; ou plutôt ils aspirent à cette image d'eux-mêmes s'harmonisant avec une représentation idéale préconçue. Ainsi, le pharmacien s'adresse-t-il à Charles, l'officier de santé :

– [...] Bonjour, docteur (car le pharmacien se plaisait beaucoup à prononcer ce mot *docteur*, comme si en l'adressant à un autre, il eût fait rejaillir sur lui-même quelque chose de la pompe qu'il y trouvait)... (B, 237).

La majesté qu'Homais projette dans le mot *docteur* lui permet de se rêver une identité factice, ce mécanisme étant explicitement dévoilé par le commentaire du narrateur empathisant sur les sensations du pharmacien. L'intériorité des personnages trouve alors à s'accomplir dans des représentations de la réalité, dans des sensations, des images, des personnages types, comme trouvés tout faits. Pécuchet nous offre une illustration très concrète du phénomène :

Quelquefois Pécuchet tirait de sa poche son manuel ; et il en étudiait un paragraphe, debout, avec sa bêche auprès de lui, dans la pose du jardinier qui décorait le frontispice du livre. Cette ressemblance le flatta même beaucoup. Il en conçut plus d'estime pour l'auteur (B et P, 76).

Tout comme Homais se voit grandi par le rejaillissement de la solennité d'un terme attaché à une profession, l'apprenti jardinier se regarde par ricochet. Le mouvement réflexif du regard de Pécuchet n'est en effet pas direct, il opère un détour par l'illustration figée qui orne le livre. Par ce détour, se regarder soi revient à se regarder au travers des yeux de la multitude, l'image imprimée étant une représentation stéréotypée, reconnue par tous, conçue comme le prototype idéal de la réalité du jardinier. De la même manière, comme le souligne Mouchard, les deux bonshommes ont quitté la ville, non pas pour la campagne, mais pour une image de la campagne, ou plutôt pour une image d'eux-mêmes à la campagne ³²² :

Déjà, ils se voyaient en manches de chemise, au bord d'une plate-bande émondant des rosiers, et bêchant, binant, maniant de la terre, dépotant des tulipes. Ils se réveilleraient au chant de l'alouette, pour suivre les charrues, iraient avec un panier cueillir des pommes, regarderaient faire le beurre, battre le grain, tondre les moutons, soigner les ruches, et se délecteraient au mugissement des vaches et à la senteur des foins coupés (B et P, 44).

L'illusion est alors de penser *se voir soi* là où on ne voit que le reflet d'une image, d'une référence émergeant de l'esprit de la collectivité.

³²⁰ *Ibid.*, p. 16 (les italiques sont de Gaultier).

³²¹ Et l'aspiration à se prendre pour un autre est plus particulièrement constitutive de l'idéologie petite-bourgeoise, souligne Bourdieu dans *Les Règles de l'art* (« Flaubert analyste de Flaubert. Une lecture de *L'Éducation sentimentale* », dans *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Essais Points », 1998, p. 41).

³²² MOUCHARD, *art. cit.*, pp. 232-233.

Contrairement à un grand nombre de scènes où le regard porté sur autrui se réduit à la prédication d'une perception, le regard réflexif n'est pas, quant à lui, elliptiquement mentionné, mais se trouve au contraire déployé dans un second plan énonciatif ou développé dans la narration primaire du L1/E1 empathisant largement sur les pensées et intentions du personnage dans ce qui s'assimile à du psycho-récit. Le leurre du regard réflexif et le leurre du caractère singulier du désir apparaissent donc dans des fragments textuels qui affichent leur paternité, explicitent la source énonciative à l'origine de laquelle le PDV s'énonce. Toutefois, et nous avons plusieurs fois pointé ce mécanisme, le PDV représenté ou raconté d'un certain e2 n'est jamais *que représenté ou raconté par un locuteur*, l'e2 est enchâssé, subordonné à l'énonciation du narrateur. L'illusion du regard réflexif est soutenue par l'illusion de se raconter soi, là où la voix du L1/E1 se fait toujours entendre.

L'intériorité du personnage, faussement narrateur de lui-même, se lit donc dans cet imaginaire de soi, fruit du *se voir vu*. Par ailleurs, cette dynamique du regard réflexif illusionné, fonctionnant selon un dispositif en reflet, se voit aussi ramassée dans la dimension corporelle des individus. Les gestes, les positions, les attitudes physiques peuvent en effet s'entendre, en écho à la notion d'*habitus* développée par Pierre Bourdieu, comme la traduction corporelle de l'intégration par l'individu de toute une série de schèmes psychosociaux sous-tendant une certaine idéologie, une certaine vision du monde (ce qui se concrétise dans une participation au jeu de la visibilité sociale, dans une aspiration à être autre que soi, à plaire, à s'inscrire dans les codes de la mondanité). L'intériorité des personnages flaubertiens tient ainsi dans une double visibilité textuelle : d'un côté, l'imaginaire, le pur fantasme, le soi onirique projeté au travers du regard de l'autre et raconté selon les modalités énonciatives décrites et, de l'autre côté, une corporalité pétrie du regard social incorporé. Observons Emma Bovary au théâtre de Rouen :

De peur de paraître ridicule, Emma voulut, avant d'entrer, faire un tour de promenade sur le port, et Bovary, par prudence, garda les billets à sa main, dans la poche de son pantalon, qu'il appuyait contre son ventre.

Un battement de cœur la prit dès le vestibule. Elle sourit involontairement de vanité, en voyant la foule qui se précipitait à droite par l'autre corridor, tandis qu'elle montait les escaliers des *premières*. Elle eut plaisir, comme un enfant, à pousser de son doigt, les larges portes tapissées ; elle aspira de toute sa poitrine l'odeur poussiéreuse des couloirs, et, quand elle fut assise dans sa loge, **elle se cambra la taille avec une désinvolture de duchesse** (B, 301³²³).

Plus retors que le reste du passage, le dernier énoncé ramasse dans une posture, décrite au sein de cette énonciation primaire du narrateur empathisant sur son personnage, le PDV raconté d'Emma se voyant vue, cette posture témoignant dès lors de l'*incorporation du regard de*

³²³ Nous soulignons à l'aide de la grasse, les italiques étant de Flaubert.

l'autre. Le corps et le soi fantasmé sont ainsi reliés par une tension perpétuelle, le premier participant à la spectacularisation de la dimension illusoire du second.

La manière dont s'articulent, en société, ces deux facettes de l'intériorité des personnages semble prendre forme dans l'épisode du bal au château du marquis de la Vaubyessard, bal auquel a été invité le couple Bovary. Dans un entrecroisement des regards, le texte crée l'illusion tout en la montrant comme telle :

Emma écoutait de son autre oreille une conversation pleine de mots qu'elle ne comprenait pas. **On** entourait un tout jeune homme qui avait battu, la semaine d'avant, *miss Arabelle* et *Romulus*, et gagné deux mille louis à sauter un fossé, en Angleterre. L'un se plaignait de ses coureurs qui engraisaient ; un autre des fautes d'impression qui avaient dénaturé le nom de son cheval.

L'air du bal était lourd ; les lampes pâlissaient. **On** reflua dans la salle de billard. Un domestique monta sur une chaise et cassa deux vitres ; au bruit des éclats de verre, madame Bovary tourna la tête et aperçut dans le jardin, contre les carreaux, des faces de paysans qui regardaient. Alors le souvenir des Bertaux lui arriva. Elle revit la ferme, la mare bourbeuse, son père en blouse sous les pommiers, et **elle se revit elle-même**, comme autrefois, écrémant avec son doigt les terrines de lait dans la laiterie. Mais, aux fulgurations de l'heure présente, sa vie passée, si nette jusqu'alors, s'évanouissait tout entière, et elle doutait presque de l'avoir vécue. Elle était là ; puis autour du bal, il n'y avait plus que de l'ombre, étalée sur tout le reste. Elle mangeait alors une glace au marasquin, qu'elle tenait de la main gauche dans une coquille de vermeil, **et fermait à demi les yeux, la cuiller entre les dents** (*B*, 104³²⁴).

Selon l'analyse que Dominique Maingueneau établit du pronom indéfini *on* dans ces deux paragraphes, Emma est tantôt exclue du groupe (première occurrence de l'indéfini), tantôt intégrée à cette collectivité qui la fascine (seconde occurrence) parce qu'elle n'est plus spectatrice mais objet du spectacle (« des faces de paysans qui regardaient »). Maingueneau en conclut que le pronom « réfère à des groupes qui ne sont pas des ensembles compacts et stables, mais des ensembles qui se font et se défont *en fonction du regard qui se porte sur eux*³²⁵ ». Si l'on suit cette analyse de Maingueneau, l'énonciateur qui désigne le référent [tous les invités, dont Emma] par le pronom *on* se trouve être les paysans « contre les carreaux [...] qui regardaient ». Bien sûr le texte tend à effacer cette source énonciative – ne serait-ce qu'en reléguant le verbe de perception après cette même perception³²⁶ – de sorte que l'énoncé pourrait tout aussi bien être imputé à Emma rendant compte du mouvement dans lequel elle est prise (la mention de « la salle de billard » penche en ce sens). Or, l'indécidabilité de la source énonciative à l'origine de cet embryon de PDV tend à appuyer l'idée d'une absence de pur regard réflexif : ce n'est pas Emma, seule, qui s'inclut dans cette collectivité aristocratique, c'est Emma se voyant vue par l'œil des paysans.

³²⁴ Nous soulignons à l'aide de la grasse, les italiques étant de Flaubert.

³²⁵ MAINGUENEAU (Dominique), *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique », 2010, p. 91.

³²⁶ Voir RABATEL, « Place du verbe de perception », dans *La Construction textuelle du point de vue*, op. cit., pp. 74-78.

Seulement, cette inclusion qui ferait d'Emma l'une de ces grandes dames de château est, on le sait, illusoire, rêvée par la provinciale. En cet endroit, l'une des façons auxquelles recourt le texte flaubertien pour marquer le caractère fantasmé de cette mise en scène de soi correspond à la description, assumée par le L1/E1, de la posture de madame Bovary. Cette pose extatique, « la cuiller entre les dents », manifeste corporellement cet oubli de soi ainsi que de la réalité qui est en vérité la sienne. La corporalité d'Emma trahit donc son illusion : la description de l'attitude du personnage par le narrateur spectacularise cette rêverie de soi incorporée (elle « fermait les yeux à-demi »). La violence textuelle qui en résulte est ainsi celle qui émane de dispositifs énonciatifs affichant, sans réelle prise de position, l'inauthenticité de la mise en scène de soi par le regard des autres comme identité sociale.

2. Intimité du voyeurisme

2.1. Être seul avec les autres

L'intégration de schèmes sociaux par l'individu et leur actualisation dans ce corps individuel jettent les ponts entre le social et l'intime. Si madame Bovary *se cambre* au théâtre, moment rituel de visibilité sociale et lieu public d'intense exposition de soi, la mise en scène de son corps ne s'arrête pas à la porte de sa chambre :

[Emma] songeait qu'elle l'avait repoussé [Léon] trop loin, qu'il n'était plus temps, que tout était perdu. Puis l'orgueil, la joie de se dire : « Je suis vertueuse », *et de se regarder dans la glace en prenant des poses résignées*, la consolait un peu du sacrifice qu'elle croyait faire (B, 169 ; nous soulignons).

Comme l'écrit Gaultier, « les attitudes de son corps, les gestes et les expressions de sa physionomie se modèlent sur les dispositions de l'être chimérique qui l'habite³²⁷ ». La vertu – valeur fondée sur des schèmes perceptuels moraux propres à la vie sociale – se réalise, ou plutôt s'invente, dans des *poses*, des attitudes corporelles engendrées par le regard évaluatif de l'autre accompagnant Emma jusque dans l'intimité du regard qu'elle jette sur elle-même.

Le corps, ainsi pétri du regard social et des images préconçues que celui-ci forge, traduit la présence du social dans l'intime. Dans sa contribution au colloque de Cerisy dédié au romancier, Gaillard écrit que, tout comme Bouvard et Pécuchet, madame Bovary désire « que le monde coïncide totalement avec chaque représentation, sans comprendre que cette

³²⁷ GAULTIER (Jules de), *Le Génie de Flaubert*, Paris, Société du Mercure de France, 1913, cité dans BUVIK (Per), « Le Bovarysme d'Emma Bovary », dans GAULTIER, *op. cit.*, p. 316.

coïncidence n'est que l'effet produit *par le système* comme sa référence idéale³²⁸ ». Même lorsque madame Bovary est seule, la multitude est présente au travers d'une image de soi préconçue, stéréotypée, que la femme du médecin projette dans son miroir. Au retour de la promenade adultère, Emma peut enfin voir sur son visage l'image qu'elle se figure, à l'unisson avec la pensée du grand nombre, de la femme exhaussée par l'étreinte d'une passion véritable, l'image de l'héroïne de ses romans :

Et, dès qu'elle fut débarrassée de Charles, elle monta s'enfermer dans sa chambre.

D'abord ce fut comme un étourdissement ; elle voyait les arbres, les chemins, les fossés, Rodolphe, et elle sentait encore l'étreinte de ses bras, tandis que le feuillage frémissait et que les joncs sifflaient.

Mais, en s'apercevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait (B, 232 ; nous soulignons).

Bien qu'elle semble être dans un retour réflexif des plus intimes, l'authentique regard porté sur soi s'inféode à des préconceptions stéréotypées. De même, l'importance de l'œil de l'autre régissant le regard porté sur soi et devenant par là un véritable voyeurisme s'exprime directement dans la bouche de Rosanette :

Frédéric l'attendait [Rosanette] toujours quand ils devaient sortir ; elle était fort longue à disposer autour de son menton les deux rubans de sa capote ; et elle se souriait à elle-même, devant son armoire à glace. Puis elle passait son bras sur le sien et le forçant à se mirer près d'elle :

– *Nous faisons bien* comme cela, tous les deux côte à côte ! Ah ! pauvre amour, je te mangerais ! (ÉS, 466 ; nous soulignons)

Le romanesque semble ainsi signifier l'impossibilité de se regarder soi seul, le texte tendant à afficher l'inéluctable présence de l'œil d'autrui, celui à qui l'image de soi projetée doit plaire ou celui qui participe à construire ces images collectives stéréotypées dont l'individu désire se faire le reflet. En ce sens, le passage suivant, tiré de *L'Éducation sentimentale*, symboliserait l'ancrage social au cœur de l'intime par la description d'un Frédéric au saut du lit, désirant ce que tout jeune homme de sa condition et dans sa situation désire :

Il héritait !

Comme si un incendie eût éclaté derrière le mur, il sauta hors de son lit, pieds nus, en chemise : il se passa la main sur le visage, doutant de ses yeux, croyant qu'il rêvait encore, et pour se raffermir dans la réalité, il ouvrit la fenêtre toute grande.

[...] Vingt-sept mille livres de rente ! – et une joie frénétique le bouleversa, à l'idée de revoir Mme Arnoux. *Avec la netteté d'une hallucination, il s'aperçut auprès d'elle, chez elle, lui apportant quelque cadeau dans du papier de soie, tandis qu'à la porte stationnerait son Tilbury, non, un coupé plutôt !* (ÉS, 143)

Finalement, la vacance de l'identité correspond ainsi à cette impossibilité à se définir en marge des préoccupations sociales, des préconceptions de tous, une impossibilité de se voir en

³²⁸ GAILLARD, « L'En-signement du réel (ou la nécessaire écriture de la répétition) », *art. cit.*, p. 217. Nous soulignons.

dehors du regard des autres : la violence de l'intrusion du social dans l'intime correspond alors à la violence du regard de l'autre dont on ne peut se défaire, intrication manifestée par une indissociabilité des voix énonciatives.

2.2. *Le regard comme monde clos*

Des romans flaubertiens se dégage donc l'illusion d'une image de soi fantasmée, qui semble être sous-tendue par le leurre de pouvoir se raconter, d'être narrateur de soi-même, ce leurre débouchant sur l'absence d'un véritable regard réflexif. Par ailleurs, l'illusion de soi se voit doublée de la facticité d'un désir qui serait personnel, la projection d'une image de soi chimérique étant toujours un *se voir vu* menant à une certaine vacuité de l'identité. Exemplification par contraste de ce phénomène, la scène de la mort d'Emma Bovary (qui, du reste, admet un grand nombre d'autres interprétations) peut, selon la lecture de Gaillard à laquelle nous nous joignons, figurer un certain *devenir sujet* du personnage au travers du rire qui saisit madame Bovary juste avant qu'« elle n'exist[e] plus », « un rire atroce, frénétique, désespéré (B, 420) ». Gaillard écrit :

Par le rire, en effet, Emma s'éprouve enfin comme *Je*, et non plus comme morcellement de représentations antécédentes dont elle tentait vainement de recoller les fragments en les jouant sur la scène de la réalité. Écrasée sous un réseau de relations qui lui tenait lieu de désir, tout lui apparaissait comme objet perdu à retrouver pour y assoir son identité [...] *La mise à distance par le rire fait donc fonction de miroir puisque le narcissisme primaire accède à ce seul moment au stade du sujet* [...].

Le discours social fabrique sans cesse des représentations pour pallier le manque originaire [...] *Rien ne comble le manque tant que le sujet cherche à se constituer à travers des représentations stéréotypées*³²⁹.

Le rire dissonant et sa distance deviennent alors ce « miroir », celui qui offre la possibilité d'une réflexivité se dégageant de l'emprise absorbante du regard de l'autre. Cette ironie d'un devenir sujet, au moment de la mort, montrerait la fondamentale impossibilité de se départir de l'emprise du regard social définissant toute identité. Si la mort est le moment d'une affirmation d'un *je*, elle est en même temps l'anéantissement de cette individualité et de son appartenance à une collectivité.

Mais la mort de madame Bovary est bien sûr un passage limite, et le regard porté sur soi apparaît ne pas pouvoir se désengluer du regard de l'autre en dehors de ce genre de cas frontière. Claude Mouchard glose ainsi Friedrich Nietzsche, ce dernier critiquant « les fantasmes où le moi se perd en s'aliénant aux images de lui-même qu'il projette (ou celles

³²⁹ *Ibid.*, p. 214. Nous soulignons.

qu'il croit capter dans les regards, eux-mêmes plus ou moins imaginaires, des autres)³³⁰ ». En référence à cela, citons enfin ce dernier passage d'Emma au théâtre absorbée par le chanteur :

Il devait avoir, pensait-elle, un intarissable amour, pour en déverser sur la foule à si larges effluves. Toutes ses velléités de dénigrement s'évanouissaient sous la poésie du rôle qui l'envahissait, et, entraînée vers l'homme par l'illusion du personnage, elle tâcha de se figurer sa vie, cette vie retentissante, extraordinaire, splendide, et qu'elle aurait pu mener cependant, si le hasard l'avait voulu. Ils se seraient connus, ils se seraient aimés ! Avec lui, par tous les royaumes de l'Europe, elle aurait voyagé de capitale en capitale, partageant ses fatigues et son orgueil, ramassant les fleurs qu'on lui jetait, brodant elle-même ses costumes ; puis, chaque soir, au fond d'une loge, derrière la grille à treillis d'or, elle eût recueilli, béante, les expansions de cette âme qui n'aurait chanté que pour elle seule ; de la scène, tout en jouant, *il l'aurait regardée*. Mais une folie la saisit : *il la regardait*, c'est sûr ! (B, 305-306 ; nous soulignons)

Un débrayage énonciatif clair marque le passage de l'énonciation enchâssante (« pensait-elle ») à l'énonciation enchâssée, correspondant au PDV représenté d'Emma qui rêve de *se voir vue* par l'acteur. À ce point immergée dans le tableau idyllique qu'elle se raconte au conditionnel passé, Emma finit par être victime de sa propre narration de soi. D'un rêve dont on sait qu'il est illusoire, on passe brusquement à ce qu'elle appréhende comme une réalité ; Dufour, qui analyse ce passage, affirme à ce propos que « la narratrice s'efface pour devenir personnage de l'action³³¹ ». Si le L1/E1 marque sa distance en prédisant cette perception comme relevant d'une « folie » et comme n'étant imputable qu'à la pensée d'Emma (en témoigne le mimétisme de l'expression « c'est sûr ! »), il n'en reste pas moins que l'imparfait du rêve coïncide en cet endroit avec un imparfait narratif marquant *une certaine perception* de la réalité romanesque certes, mais cette perception relaie la description des événements du narrateur. Madame Bovary en vient donc à transposer une réalité factice – qu'elle édifiait dans son intériorité – dans le regard de l'autre et cette projection du fantasme dans l'œil d'autrui donne tout à coup crédit à cette vision de soi : elle « cesse de se voir en train d'être vue pour se voir vue³³² ». Le personnage est ainsi englué dans une illusion de soi qui se trouve renforcée, concrétisée, *réalisée* par le regard imaginaire de l'autre.

Finalement, le discours romanesque semble rendre compte d'un monde clos, où le *se voir vu* se déploie comme modalité souveraine de l'appréhension de soi et de l'autre, où les regards répercutent les mêmes fantasmes, se reflètent entre eux en dessinant des illusions qui s'entre-nourrissent. Citons à nouveau Gaillard, la chercheuse nous semblant également rendre compte de cette clôture au travers de la décoration qu'obtient le pharmacien Homais dans la chute du roman :

³³⁰ MOUCHARD, *art. cit.*, p. 200, à propos de NIETZCHE (Friedrich), *Aurore*, Livre deuxième, §105, « L'égoïsme apparent ».

³³¹ DUFOUR, *op. cit.*, p. 88.

³³² *Ibid.*

L'obtention de la croix d'honneur n'est que la sanction sociale de ce respect du code, une récompense octroyée du dedans de la répétition et qui vient, en retour, en honorer la maîtrise, aussi se laisse-t-elle prendre au piège de la représentation [...]³³³.

Homais joue ce jeu social et c'est ce même jeu social qui l'en récompense³³⁴. Cercle clos, la visibilité de soi et celle de l'autre s'autoalimentent. L'illusion de soi s'accomplit dans le regard de l'autre et le désir que l'on croit personnel ne naît que sous ce regard d'autrui, barrant l'accès à un *se regarder soi*, seul. Nietzsche parle ainsi de « fantôme d'*ego* » :

La plupart des gens [...] vivent tous dans un brouillard d'opinions impersonnelles ou demi-personnelles, toujours dans l'esprit de l'autre qui, à son tour, vit dans d'autres esprits : étrange monde de fantômes qui sait pourtant se donner une apparence si objective ! Ce brouillard d'opinions et d'habitudes s'accroît et vit presque indépendamment des hommes qu'il recouvre³³⁵.

³³³ GAILLARD, « L'En-signement du réel (ou la nécessaire écriture de la répétition) », *art. cit.*, p. 211.

³³⁴ Notons que l'on comprend dès lors bien où se situe le décalage – la « bêtise » – de la vieille paysanne qui se voit décerner une médaille lors des comices agricoles ; elle ne comprend pas ce jeu dans l'engrenage duquel elle se trouve soudain prise et, n'y ayant jamais joué, elle n'en saisit pas l'objectif ni la valeur de la récompense.

³³⁵ NIETZCHE, *op. cit.*, cité dans MOUCHARD, *art. cit.*, p. 200.

EN GUISE DE CONCLUSION

Bien qu'il s'agisse d'un *topos*, nous ne résistons tout de même pas au besoin de dire que c'est bien sûr à cette étape de notre travail que le joug des célèbres mots de Flaubert se fait le plus pesant : « *L'ineptie consiste à vouloir conclure*³³⁶ ». Nous désirons donc plutôt relancer la réflexion par une série de pistes ouvertes, prolongeant nos analyses, afin de détecter une série de rapports complexes entre plusieurs éléments ayant pris place dans ce développement. Autrement dit, cette relance tentera de dégager un ensemble de constats, plus théoriques, suscités par la combinaison d'un objet, l'œuvre flaubertienne, et des approches auxquelles nous avons emprunté diverses méthodes et perspectives.

Il nous semble ainsi intéressant de revenir sur la *complémentarité des approches textuelles mobilisées*, ce dialogue disciplinaire ayant été amorcé dès la première partie de ce travail. Nous y éprouvions en effet la capacité interprétative de la combinaison de l'approche énonciative des récits et de la perspective sociocritique. L'apport heuristique principal de cette association réside, selon nous, dans la possibilité d'envisager l'imaginaire social comme une source énonciative à l'origine d'un PDV potentiellement relayé ou non par un foyer perceptif particulier, personnage collectif ou singulier. Cette constitution d'une instance aussi diffuse, non incarnée, que le discours ou l'imaginaire social en un sujet percevant menant potentiellement à la construction en texte d'un PDV doxique, hégémonique, nous semble tributaire d'un élément constitutif de la démarche de Rabatel, élément dissociant par ailleurs la perspective du linguiste de la pensée narratologique de Genette. Comme nous le disions en introduction, l'attention que porte Rabatel au repérage des traces linguistiques d'un PDV perceptif déplace la question genettienne *qui voit ?, qui sait ?*³³⁷ – question de laquelle se déduit une attention essentiellement centrée sur l'identification d'un *foyer* de perception – vers une réflexion davantage dirigée vers *l'objet perçu*, autrement dit vers ce que le linguiste nomme « le mode de donation des référents ». Cette approche semble en effet faciliter l'interprétation de ces cas où l'énonciateur n'est pas aussi directement saisissable qu'un focalisateur-personnage, lorsque l'origine du PDV découlant d'une référenciation modalisée de l'objet perçu s'apparente donc à ce type de sujet diffus, collectif (ce qui n'empêche pas son incarnation dans un personnage effectif). En outre, les perspectives énonciatives du récit

³³⁶ Lettre à Louis Bouilhet, septembre 1850.

³³⁷ Ou plutôt *qui perçoit ?* selon la reformulation élargie proposée dans *Nouveau Discours du récit* (GENETTE [Gérard], *Discours du récit et Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007 [1972 et 1983], p. 340).

admettent et invitent d'elles-mêmes à ouvrir le texte vers son « extérieur constitutif³³⁸ », ce que freine l'approche structuraliste de Genette : la considération de la dimension dialogique propre à tout discours et de la nécessaire prise en compte de la construction partiellement socio-historique du sens est une manière de revisiter la notion même de récit en se distanciant du cadre immanentiste dont relèvent les études narratologiques traditionnelles³³⁹.

La sociocritique, qui se veut être une *perspective* au sens où elle engage à se nourrir de diverses méthodes de description des textes, se combine alors naturellement à l'approche énonciative des phénomènes narratifs que nous avons fait nôtre, celle-ci étant désireuse de « mieux penser les linéaments discursifs de la dialectique du singulier et du social au cœur même de la parole³⁴⁰ ». Particulièrement exploitée dans notre première partie, la combinaison de ces deux approches décloisonne pourtant les catégories du regard telles qu'établies par notre structure : d'une part, on a vu que l'attention portée à un regard qualifié de *social* traverse l'ensemble de ce travail et, d'autre part, un intérêt dirigé vers le contexte socio-historique qui a vu naître les romans de notre corpus et vers la dimension dialogique, radicalement socialisée, de la parole constitue une approche qui nous a accompagnée tout au long de notre développement.

Cette approche nous aura également permis de réévaluer la place de *Salammbô* dans notre corpus, roman au départ considéré comme marginal par rapport aux trois autres textes flaubertiens traitant de la société française contemporaine à l'auteur. L'analyse sociocritique nous aura amenée à voir que, textuellement (à savoir au travers de l'étude d'un sociogramme, de récurrences discursives, de tropes, d'idéologèmes, de formules) plus que thématiquement, le roman actualise un certain imaginaire social de la seconde moitié du XIX^e siècle. Au-delà de la simple allégorie qui associerait Carthage à Paris ou la révolte des Mercenaires à la Révolution de 1848, nous avons montré que c'est bien plus au travers des points de vue énonciatifs en tant qu'ils véhiculent des schèmes perceptifs propres à la seconde moitié du XIX^e siècle français que *Salammbô* participe à la cohérence de l'œuvre telle que nous l'envisagions. Nous dirions même que *Salammbô* permet parfois de comprendre les autres grands romans flaubertiens en les réenvisageant sous le nouveau jour d'un déplacement socio-sémiotique.

³³⁸ AUTHIER-REVUZ, *art. cit.*, p. 100.

³³⁹ Voir RABATEL, « Pour une narratologie énonciative ou pour une analyse énonciative des phénomènes narratifs », *art. cit.*, p. 128.

³⁴⁰ RABATEL, *Homo narrans, op. cit.*, p. 60.

Ensuite, grâce l'analyse énonciative de l'œuvre de Flaubert telle que nous l'avons menée au sein des différentes parties de ce travail, il semble possible d'opérer, *à titre d'hypothèse, certains déplacements de plusieurs grandes clés de lecture* de ces textes. D'abord, et de façon secondaire, cette analyse énonciative apparaît potentiellement porteuse d'une réflexion complémentaire sur les questions d'autoréflexivité, celles envisageant les romans de Flaubert comme des œuvres autotéliques séparées du réel et d'un emploi instrumental du langage, en d'autres termes, les propositions qui forment cette mythologie du « roman sur rien ». Nous avons voulu, dans notre étude, montrer la complexité des modalités de l'énonciation flaubertienne : induites de jugements implicites moquant des réflexes perceptifs sans vraiment les discréditer, permettant de comprendre la singularisation esthétique d'une conception multiforme et retorse de la bêtise, exposant la façon dont s'exprime une certaine vacance de l'identité, ces modalités de l'énonciation flaubertienne traduisent une indécidabilité plus générale, un doute constant, qui place le lecteur face à une exigence d'interprétation. La plupart des logiques narratives que nous avons dégagées font en effet la part belle à l'implicite, à l'ellipse, à une sorte d'énonciation avortée dont le lecteur doit reconstruire la signification suspendue. On oscillerait alors vers une acception du concept de roman sur rien qui glisserait vers la conception d'une indétermination, d'un flottement énonciatif menant à l'idée d'un roman toujours à faire, dont la représentation n'est effectivement pas là, mais bien à co-construire.

De plus, et c'est surtout ce point qui est central dans notre perspective, l'approche énonciative du récit a permis, nous l'espérons, de remettre en question l'ascendant d'un narrateur froid et objectif et de repenser autrement cette voix vide depuis laquelle le texte semble s'énoncer. La notion d'énoncé dialogique, reposant sur le concept d'hétérogénéité énonciative décortiquée selon l'enchâssement d'un PDV imputé à un énonciateur second dans le discours d'un locuteur premier également énonciateur, permet, en soi, d'invalider une quelconque absence du narrateur, toujours déjà énonciateur à l'origine du discours enchâssant. Par ailleurs, l'utopie d'un narrateur impartial ne peut se vérifier, la subjectivité de ce dernier étant toujours décelable dans les choix de découpage et de référenciation de la réalité romanesque, dans les qualifications, modalisations et assertions dont il a la charge.

Au-delà de cela, la question du froid narrateur flaubertien est réinterrogée par notre hypothèse même d'une violence énonciative. Nous voudrions donc à présent revenir de manière générale sur cette *violence énonciative en tant qu'elle peut être modalisée en fonction des différents acteurs de la scène d'énonciation auxquels elle s'applique*. Avant tout, comme

exposé dans l'introduction, nous soulignons l'interdépendance de notre objet et du cadre théorique choisi : l'appréhension du texte au travers de ce concept d'hétérogénéité énonciative nous a en effet permis de mettre en lumière un certain fonctionnement de la dynamique du regard. Nous dirions même que cette perspective énonciative a généré un espace de compréhension indispensable à l'établissement d'une violence énonciative calquée sur ces logiques de regardant/regardé.

De cette façon, nous avons pu observer la manière dont l'objet perçu pouvait être victime de la violence du jugement qu'infère le regard d'autrui – celui de l'e2 – au travers duquel le regardé est donné à lire : la violence est alors celle du regard en lui-même, en tant qu'il juge et classe, sans recourir à l'argumentation ou au débat, sans offrir, par conséquent, l'opportunité d'une défense. Ensuite, la violence s'applique également au regardant, dans la mesure où sa perception visuelle implique une certaine représentation du monde, elle-même jaugée par le L1/E1. Autrement dit, l'e2 subit une violence, émanant très régulièrement de la moquerie ou de l'ironie, en tant qu'il est énonciateur, c'est-à-dire en tant qu'il est l'origine d'un PDV correspondant à des schèmes perceptifs qui lui sont propres (ou qui, au contraire, lui viennent du commun). Par ailleurs, la violence dont fait preuve le L1/E1 à l'encontre de l'e2 (phénomène qui contrarie fortement l'image d'un narrateur objectif) est, selon nous, renforcée par leurs positions mêmes au sein de la scène d'énonciation. Nous entendons par là que, si le narrateur flaubertien est loin d'adopter une posture purement surplombante, il reste la seule voix à pouvoir *authentiquement* se faire entendre : les paroles, pensées et perceptions des personnages sont en effet toujours subordonnées au discours narratorial, les perceptions des différents e2 n'étant jamais que *représentées* par le L1/E1. En outre, nous avons également pointé que l'effacement énonciatif de ce L1/E1 ne réduisait en rien l'impact de la violence, l'effet de ce qui se présente comme un simple compte-rendu des perceptions ne freinant pas leur déconsidération. La violence du texte flaubertien passe ainsi par cette représentation des PDV, par leur hiérarchisation et leur mise en contraste, autrement dit, par le PDV du L1/E1 émanant des choix de représentation des divers PDV seconds dans son énonciation polyphonique.

Si ces deux niveaux de violence énonciative ont fait l'objet du cœur de notre développement, il en est un troisième, présent de manière sous-jacente, dont nous n'avons pas toujours explicitement mis au jour la teneur. L'approche narratologique du texte, conçu comme une énonciation en acte, dans laquelle nous avons puisé nos mécanismes de raisonnement ouvre la voie aux interactions entre le récit et son lecteur, entre l'énoncé et son

coénonciateur³⁴¹. Ce dernier, que Bakhtine envisageait comme le « troisième dans le dialogue³⁴² », constitue ce troisième acteur de la scène d'énonciation qui entre en jeu dans notre schématisation. Le lecteur correspond en effet à un élément fondamental de l'approche interactionnelle et pragmatique du discours littéraire et il occupe en réalité une place primordiale dans notre conception de la violence énonciative, celle-ci n'étant jamais qu'un effet émanant du texte, recueilli, ou plutôt co-construit, par ce lecteur. En ce sens, nous considérons que le lecteur est rendu complice, comme malgré lui, du regard voyeur et, par conséquent, du premier niveau de violence énonciative que nous décrivions. Quel lecteur échappe au sourire que lui arrache la naïveté de Charles, l'éternelle maladresse de Bouvard et Pécuchet ou encore les arêtes de poisson glissées dans la chevelure des Mangeurs-de-choses-immondes ? Mais désire-t-il réellement, après coup, rire de ces personnages ? La violence est alors celle de la contrainte des dispositifs énonciatifs enjoignant le lecteur à appliquer *avec l'e2* ce regard jugeant. Bien davantage que lorsque le jugement est explicite, le coénonciateur est comme forcé, par des mécanismes d'argumentation indirecte³⁴³, à adhérer au jugement que le regardant porte sur le regardé. Cette argumentation indirecte ne repose pas sur un appareil logique de démonstration se présentant comme tel, mais elle se base sur des inférences, sur des « manières de voir qui ne s'expriment pas dans des jugements explicites³⁴⁴ ». Les mécanismes énonciatifs participant à créer ce que nous appelions *discours de l'évidence* sont en partie responsables de cette impression d'une voix froide et objective à l'origine du récit. Or, la source à l'origine de ces « évidences perceptuelles » s'efface, s'assimilant à une « instance énonciativement fantomatique³⁴⁵ », afin de justement favoriser ce processus d'empathie accompli par le lecteur ainsi amené à endosser le PDV de cet énonciateur qui ne s'affiche pas comme tel. La force persuasive du récit est d'autant plus efficace qu'elle repose sur une attitude de coopération³⁴⁶ et suit une logique d'empathisation.

Pourtant, cette logique d'empathisation est selon nous très souvent avortée au sein de l'œuvre de Flaubert. Nous avons suffisamment pointé la dimension ambivalente du texte ainsi

³⁴¹ Rappelons que c'est un lecteur interne au texte, co-constructeur du sens du récit, équivalant au lecteur modèle d'Eco, que nous évoquons en parlant de *lecteur coénonciateur*.

³⁴² BAKHTINE (Mikhaïl), *Esthétique de la création verbale*, traduction de AUCOUTURIER (Michel), Préface de TODOROV (Tzvetan), Paris, Gallimard, p. 332, cité dans RABATEL, « Pour une narratologie énonciative ou une analyse énonciative des phénomènes narratifs », *art. cit.*, p. 110.

³⁴³ Voir AMOSSY (Ruth), *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2006 [2000].

³⁴⁴ RABATEL, *Homo narrans*, *op. cit.*, p. 27.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 620.

³⁴⁶ Ce procédé d'argumentation indirecte fonctionne, en partie, selon le même régime que celui lié à l'élaboration d'une *communauté interprétative* (Stanley Fish) dans le cas de l'ironie (Voir DENIS [Benoît], « Ironie et idéologie. Réflexions sur la responsabilité idéologique du texte », dans *Contextes*, n° 2, 2007).

que ses multiples retournements menant le lecteur, qui détecte les marques de distanciation du L1/E1 par rapport aux perceptions qu'il représente, à une sorte de second mouvement interprétatif parallèle. Ce second mouvement interprétatif du coénonciateur renverse alors la violence, qui s'appliquait sur le regardé, sur le regardant dont il accompagnait le regard. En étendant donc le procédé de double ironie que mentionne Schoentjes (voir note 158, p. 36) aux différentes modalités du jugement (complexes mises en scène énonciatives, stylistiques et rhétoriques du regard), la violence du texte se retourne contre son lecteur. Celui-ci est alors contraint à déconstruire son premier mouvement interprétatif, à rompre avec les schèmes perceptifs qui étaient les siens (ou qu'il avait faits siens). Alors lui-même victime de la violente distanciation du L1/E1 et astreint à revoir ses positions, le lecteur se retrouve sans cesse potentiellement sujet au jugement et à l'ironie ; toujours en sursis, cette instabilité du mouvement interprétatif le place dans une insécurité qui résulte de cette violence énonciative que nous tentons de cerner ici. Finalement, cette constante ambivalence de l'énonciation du regard entraîne un télescopage de la scène voyeuriste, le lecteur, bousculé, se voyant en train de regarder. L'ambivalence et les constants retournements opérés par les différentes mises en scène énonciatives et stylistiques du regard génèrent une violence textuelle s'incarnant dans une instabilité interprétative du lecteur, celle-ci entraînant à son tour un mouvement réflexif de sa part. Ce dernier se fait ainsi voyeur des scènes voyeuristes ; il est « à son livre » comme les bourgeois sont « à leurs fenêtres ».

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Œuvres du corpus

FLAUBERT (Gustave)

- *Bouvard et Pécuchet*, introduction et notes par BIASI (Pierre-Marc de), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1999.
- *L'Éducation sentimentale*, édition préfacée par THIBAUDET (Albert), notices et notes de SACY (Samuel de), Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1965.
- *Madame Bovary*, édition présentée, établie et annotée par LAGET (Thierry), Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2001.
- *Salammô*, édition préfacée, annotée et commentée par NEEFS (Jacques), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 2011.

Autres œuvres citées

BARBEY D'AUREVILLY (Jules), « Bibliographie. *Madame Bovary*, par M. Gustave Flaubert », dans *Le Pays*, 6 octobre 1857, [En ligne] sur *Centre Flaubert, Université de Rouen*. URL : http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/salamambo/sal_sai4.php (consulté en mai 2015).

BAUDELAIRE (Charles), « [*Madame Bovary*] », dans *L'Artiste*, 18 octobre 1857, [En ligne] sur *Flaubert*. URL : http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/madame_bovary/mb_bau.php (consulté en mai 2015)

BONAPARTE (Louis Napoléon), *Extinction du paupérisme*, Paris, M. Temblaire, septembre 1848.

FLAUBERT (Gustave)

- *Dictionnaire des idées reçues*, édition diplomatique des trois manuscrits de Rouen établie par CAMINITI (Léa), Paris, A. G. Nizet, 1966.
- *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, pp. 623-648.

- *Le Dictionnaire des idées reçues* et *Le Catalogue des idées chic*, texte établi, présenté et annoté par HERSCHBERG PIERROT (Anne), Paris, Livre de Poche, coll. « Classiques », 1997.
- *Lettres de Flaubert* (1830-1880), édition électronique établie par GIRARD (Danielle) et LECLERC (Yvan), Rouen, Conard, 2003. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/annuels.html> (consulté en mai 2015).
- *Correspondance*, choix de présentation de MASSON (Bernard), texte établi par BRUNEAU (Jean), Paris, Gallimard, 1998.

GAUTIER (Léon), « *Salammbô*, par M. Gustave Flaubert », dans *Le Monde*, 5 décembre 1862, [En ligne] sur *Centre Flaubert, Université de Rouen*. URL : http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/salamambo/sal_gau.php (consulté en mai 2015).

GAUTIER (Théophile), « Préface », dans FOURNIER (Édouard), *Paris démoli*, Paris, E. Dentu, 1883, pp. I-XV.

SAINTE-BEUVE (Charles-Augustin)

- « *Salammbô* par Monsieur Gustave Flaubert. Suite de l'analyse », dans *Le Constitutionnel*, 15 décembre 1862, [En ligne] sur *Flaubert*. URL : http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/salamambo/sal_sai1.php (consulté en décembre 2014)
- « Causeries du lundi. *Madame Bovary* par Gustave Flaubert », dans *Le Moniteur Universel*, 4 mai 1857, [En ligne] sur *Flaubert*. URL : http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/madame_bovary/mb_sai.php (consulté en mai 2015).

Sources secondaires

- AMBROISE-RENDU (Anne-Claude), « Les faits divers de la fin du XIX^e siècle », dans *Questions de communication*, n° 7, 2005, pp. 233-250.
- AMOSSY (Ruth), *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2006 [2000].
- AMOSSY (Ruth) et HERSCHBERG PIERROT (Anne), *Stéréotypes et Clichés. Langue, discours et société*, Paris, Armand Colin, 2014.
- ANGENOT (Marc), *1889. Un état du discours social*, Québec, Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989
- AUTHIER-REVUZ (Jacqueline), « Hétérogénéités(s) énonciative(s) », dans *Langages*, n° 73, 1984, pp. 98-111.
- BANFIELD (Ann), *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Seuil, 1995 [1982].
- BARTHES (Roland)
- « L'effet de réel », dans *Communications*, n°11, 1968, pp. 84-89.
 - *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Essais Points », 1970.
 - *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975.
 - *Album. Inédits, correspondances et varia*, Éditions établies et présentées par MARTY (Éric), Paris, Seuil, 2015.
- BIASI (Pierre-Marc de), « Le diable n'est pas autre chose », dans HERSCHBERG PIERROT (Anne) (dir.), *Flaubert, l'empire de la bêtise*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012, pp. 35-67.
- BECK (Robert), « La Promenade urbaine au XIX^e siècle », dans *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 116-2, 2009 [En ligne], sur *Revue.org*. URL : <https://abpo.revues.org/116> (consulté en juin 2016).
- BEM (Jeanne), « L'écriture existentielle aux prises avec les codes du roman historique : étude des chapitres IX, X et XI », dans *Salammbô de Flaubert. Histoire, Fiction*, Textes réunis par FAUVEL (Daniel) et LECLERC (Yvan), Paris, Honoré Champion, 1999, pp. 113-120.

- BENDER (Niklas), « La femme, (et) la bête : anthropologie de l'amour et de la religion chez Flaubert », dans *Revue Flaubert*, n° 10 (*Animal et animalité chez Flaubert*, sous la dir. de AZOULAI [Juliette]), 2010, [En ligne] sur *Centre Flaubert, Université de Rouen*. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=58> (consulté en décembre 2015)
- BENVENISTE (Émile), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1966.
- BERTHIER (Patrick) et JARRETY (Michel) (dir.), *Histoire de la France littéraire. Modernités XIX^e-XX^e siècle*, tome 3, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2006.
- BERTRAND (Jean-Pierre), *Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2015.
- BEVERNIS (Christa), « Historicité et actualité dans le roman de Flaubert : *Salammbô* », dans *Flaubert et Maupassant, écrivains normands*, Paris, PUF, 1981, pp. 255-263.
- BIRON (Michel) et POPOVIC (Pierre) (compilateurs), *Écrire la pauvreté*. Actes du VI^e Colloque international de sociocritique. Université de Montréal. Septembre 1993, Toronto, éd. du Gref, coll. « Dont actes », 1996.
- BIZER (Marc), « *Salammbô*, Polybe et la rhétorique de la violence », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1995, n° 6, pp. 974-988.
- BONNEFIS (Philippe), « Flaubert : un déplacement du discours critique », dans *Littérature*, 1971, n° 2, pp. 63-70.
- BOSQUET (Gaston)
- « L'impartialité de Flaubert dans *Salammbô* », dans *Les Amis de Flaubert*, n°26, 1965, [En ligne] sur *Les Amis de Flaubert et de Maupassant*. URL : http://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/026_004/ (consulté en octobre 2015).
 - « Le Romantisme de Mâtho », dans *Les Amis de Flaubert*, n° 18, 1961, [En ligne] sur *Les Amis de Flaubert et de Maupassant*. URL : http://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/018_018/ (consulté en décembre 2015)
- BOULAY (Bérenger) et FLECK (Frédérique), « Dépasser Genette ? Questions de point de vue », sur *Fabula*, vol. 11, n° 4, « Acta Fabula », avril 2010. URL : <http://www.fabula.org/acta/document5638.php> (consulté en novembre 2015).

BOURDIEU (Pierre)

- *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1979.
- « Flaubert analyste de Flaubert. Une lecture de *L'Éducation sentimentale* », dans *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Essais Points », 1998, pp. 18-82.

BREEUR (Roland), *Autour de la bêtise*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

BRUNEAU (Jean), « La présence de Flaubert dans *L'Éducation sentimentale* », dans *Langages de Flaubert*, texte établi par ISSACHAROFF (Michael), Paris, Minard, coll. « Lettres modernes. Situations », 1976, pp. 33-53.

BUTOR (Michel), *Flaubert*, Université de Genève, 1982-1983, (cours en ligne sous format audio). URL : <https://mediaserver.unige.ch/play/55415/,%20Flaubert> (consulté en juin 2015).

COMBETTES (Bernard), *L'Organisation du texte*, Metz, Centre d'Analyse Syntaxique de l'Université de Metz, 1992.

COMPAGNON (Antoine), *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 2005.

COHN (Dorit), *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. BONY (Alain), Paris, Seuil, 1981 [1978].

CULLER (Jonathan), *Flaubert. The Uses of Uncertainty*, London, Elek book, 1974.

CZYBA (Lucette), *Mythes et Idéologie de la femme dans les romans de Flaubert*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1983.

DAMS KROPP (Sonja), « La portée du paraître : image, imagination, action », dans *Salammbô de Flaubert. Histoire, Fiction*, textes réunis par FAUVEL (Daniel) et LECLERC (Yvan), Paris, Honoré Champion, 1999, pp. 129-136.

DANON-BOILEAU (Laurent), *Le Fictif*, Paris, Klincksieck, 1982.

DEL LUNGO (Andrea), *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Seuil, 2014.

- DENIS (Benoît), « Ironie et idéologie. Réflexions sur la responsabilité idéologique du texte », dans *Contextes*, n° 2, 2007.
- DE ROBERT (Louis), « Sur le style de Flaubert », dans THIBAUDET (Albert), *Réflexions sur la littérature*, édition établie et annotée par COMPAGNON (Antoine) et PRADEAU (Christophe), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007, pp. 346-356.
- DETRIE (Catherine), « Alain Rabatel, *La Construction textuelle du point de vue* », dans *Cahiers de praxématique*, n° 32, 1999, pp. 219-222.
- DUBOIS (Jacques), *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000.
- DUCHET (Claude), « Conclusion », dans BIRON (Michel) et POPOVIC (Pierre) (compilateurs), *Écrire la pauvreté. Actes du VI^e Colloque international de sociocritique*. Université de Montréal. Septembre 1993, Toronto, éd. du Gref, coll. « Dont actes », 1996, pp. 377-384.
- DUCHET (Claude) et TOURNIER (Isabelle), « Sociocritique », dans DIDIER (Béatrice) (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1994, pp. 3571-3573.
- DUCROT (Oswald), *Le Dire et le Dit*, Paris, Minuit, 1984.
- DUFOUR (Philippe), *Flaubert ou la prose du silence*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1997.
- DUQUETTE (Jean-Pierre), *Flaubert ou l'architecture du vide. Une lecture de L'Éducation sentimentale*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1972.
- DURAND (Pascal), *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 2008.
- ECO (Umberto), *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. BOUZAHER (Myriem), Paris, Grasset.
- FERRY (Victor) et SANS (Benoît), « Rabatel, Alain. 2008. *Homo Narrans, pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*. (Limoges : Lambert-Lucas) », dans *Argumentation et Analyse du Discours*, [En ligne], n°4, 2010. URL : <http://aad.revues.org/839> (consulté en novembre 2015).

GAILLARD (Françoise)

- « L'en-signement du réel (ou la nécessaire écriture de la répétition) », dans GOTHOT-MERSH (Claudine) (dir.), *La Production du sens chez Flaubert*, Colloque de Cerisy, dans Paris, Union générale d'éditions 10/18, 1975, pp. 197-226.
- « Petit éloge de la simplicité », dans HERSCHBERG PIERROT (Anne) (dir.), *Flaubert, l'empire de la bêtise*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012, pp. 69-88.

GAULTIER (Jules de), *Le Bovarysme. Essai sur le pouvoir d'imaginer*, suivi de BUVIK (Per), *Le Principe Bovaryque*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2006.

GENETTE (Gérard)

- « Silences de Flaubert », dans *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Essais Points », 1966, pp. 223-243.
- *Discours du récit et Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007 [1972 et 1983].

GOIN (Émilie)

- *Narrateur, personnage et lecteur virtuel. Vers une méthode d'analyse intra-relationnelle*, Mémoire de master en Philosophie et Lettres, Liège, Université de Liège, 2011.
- « Narrateur, personnage et lecteur. Pragmatique des subjectivèmes relationnels, des points de vue énonciatifs et de leur dialogisme », dans *Cahiers de Narratologie*, n° 25 (*Humour et modernité dans les littératures de langue romanes du XIX^e au XXI^e siècle*), 2013, [En ligne] sur *Revue.org*. URL : <http://narratologie.revues.org/6797> (consulté en mai 2015).

GOIN (Émilie) et PROVENZANO (François), « Le genre comme médiation énonciative. L'exemple de l'effet de politisation dans le roman-témoignage et la harangue », dans ABLALI (Driss), BADIR (Sémir) et DUCARD (Dominique) (dir.), *En tous genres. Normes, textes, médiations*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, coll. « Sciences du langage : Carrefours et points de vue », 2015, pp. 75-100.

GORDON (Rae Beth), « Ornement, Monstration, Monstruosité », dans *Salammbô de Flaubert. Histoire, Fiction*, textes réunis par FAUVEL (Daniel) et LECLERC (Yvan), Paris, Honoré Champion, 1999, pp. 137-146.

GOTHOT-MERSCH (Claudine)

- « Le point de vue dans *Madame Bovary* », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1971, n° 23, pp. 243-259.
- « Sur le narrateur chez Flaubert », dans *Nineteenth-Century French Studies*, 12, n° 3 (*Flaubert*), 1984, pp. 345-355.
- (dir.), *La Production du sens chez Flaubert*, Colloque de Cerisy, dans Paris, Union générale d'éditions 10/18, 1975.

GREEN (Anne), « Flaubert costumier : le rôle du vêtement », dans *Salammbô de Flaubert. Histoire, Fiction*, textes réunis par FAUVEL (Daniel) et LECLERC (Yvan), Paris, Honoré Champion, 1999, pp. 121-128.

GRIVEL (Charles), « Les déchets de la littérature », dans BIRON (Michel) et POPOVIC (Pierre) (compilateurs), *Écrire la pauvreté. Actes du VI^e Colloque international de sociocritique*. Université de Montréal. Septembre 1993, Toronto, éd. du Gref, coll. « Dont actes », 1996, pp. 31-54.

HAEHNEL (Gisela), « Charles Bovary – un personnage “dévalorisé” », dans *Nouvelles lectures de Flaubert*, textes réunis par BEM (Jeanne) et DETHLOFF (Uwe), Tübinge, Gunter Narr, 2006, pp. 130-137.

HAMON (Philippe)

- *Texte et Idéologie. Valeurs, hiérarchie et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, PUF, coll. « Écritures », 1984.
- « Images à lire et images à voir : “ images américaines ” et crise de l'image au XIX^e siècle (1850-1880), dans MICHAUD (Stéphane), MOLLIER (Jean-Yves) et SAVY (Nicole) (dir.), *Usages de l'image au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Créaphis, 1992, pp. 235-248.

HERSCHBERG PIERROT (Anne)

- *La Fonction du cliché chez Flaubert : la stéréotypie flaubertienne*, tomes I et II, Paris, Thèse pour le doctorat de 3^e cycle en littérature française, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1981.
- (dir.), *Flaubert, l'Empire de la bêtise*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012.

- « Roland Barthes, la bêtise et Flaubert », dans HERSCHBERG PIERROT (Anne) (dir.), *Flaubert, l'empire de la bêtise*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012, pp. 35-67.

HERSCHBERG PIERROT (Anne) et NEEFS (Jacques), « *Bouvard et Pécuchet* et la bêtise », dans HERSCHBERG PIERROT (Anne) (dir.), *Flaubert, l'empire de la bêtise*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012, pp. 127-166.

HEUZEY (Jacques), « Le costume de Salammbô », dans *Les Amis de Flaubert et de Maupassant*, n° 2, 1951, [En ligne] sur *Les Amis de Flaubert et de Maupassant*. URL : http://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/002_007/ (consulté en décembre 2015).

KERBRAT-ORECCHIONI (Catherine), *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, coll. « U – Linguistique », 2009.

KLINKENBERG (Jean-Marie), « L'argumentation dans la figure », dans *Cahiers de praxématique*, n° 35, 2000, pp. 59-86.

KURTS-WÖSTE (Lia), VALLESPER (Mathilde) et WATINE (Marie-Albane), *La Violence du logos. Entre sciences du texte, philosophie et littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

LANSON (Gustave), *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1922.

LE CALVEZ (Éric), « L'horreur en expansion ? Génétique de la “grillade des moutards” dans *Salammbô* », dans *Romanic Review*, 90 (2), mars 1999, pp. 167-194.

LIPS (Marguerite), *Le Style indirect libre*, Paris, Payot, 1926.

MAINGUENEAU (Dominique), *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique », 2010.

MALANÇON (Benoît), « Le vêtement du pauvre, de Louis Sébastien Mercier au comité de mendicité », dans BIRON (Michel) et POPOVIC (Pierre) (compilateurs), *Écrire la pauvreté*. Actes du VI^e Colloque international de sociocritique. Université de Montréal. Septembre 1993, Toronto, éd. du Gref, coll. « Dont actes », 1996, pp.73-86.

MARX (Karl), *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, édition électronique sur base de la traduction de la 3^e édition allemande de 1885, Paris, Les Éditions sociales, coll. « Classiques du marxisme », 1969, sur *Université du Québec à Chicoutimi*. URL :

http://classiques.ugac.ca/classiques/Marx_karl/18_brumaine_louis_bonaparte/18_brumaine.html (consulté en mai 2015).

MASSON (Bernard), « *Salammbô* ou la barbarie à visage humain », dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 4/5 (*Flaubert*), juillet-octobre 1981, pp. 585-596.

MITTERAND (Henri), *Le Discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1980.

MONTANDON (Alain), *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.

MOUCHARD (Claude), « Puissance de la bêtise », dans HERSCHBERG PIERROT (Anne) (dir.), *Flaubert, l'empire de la bêtise*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012, pp. 167-251.

MOUSSA (Sarga), « Le souffle de Flaubert », dans *Littérature*, n° 99 (*L'œuvre mobile*), 1995, pp. 97-111.

NEEFS (Jacques), « Stupeur et bêtise », dans HERSCHBERG PIERROT (Anne) (dir.), *Flaubert, l'empire de la bêtise*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012, pp. 357-380.

NEHR (Harald), « La signification du “rien”. À propos du style de “L'Éducation sentimentale” », dans *Nouvelles lectures de Flaubert*, textes réunis par BEM (Jeanne) et DETHLOFF (Uwe), Tübinge, Gunter Narr, 2006.

PADIOLEAU (Vanessa), « Flaubert et Carthage : *Salammbô*, roman polymorphe », dans *Revue Flaubert*, n° 9 (*Flaubert et la confusion des genres*, sous la dir. de GLATIGNY [Sandra], en collaboration avec AZOULAI [Juliette]), 2009, [En ligne] sur *Centre Flaubert, Université de Rouen*. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=31> (consulté en décembre 2015).

PERRIN (Laurent), « Rabatel, A. 2008. Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Limoges : Lambert-Lucas. 2 vol., 689 p. », dans *Discours*, [En ligne], n° 5, 2009. URL : <http://discours.revues.org/index7451.html> (consulté en novembre 2015).

PERROT (Michèle), « Fait divers et histoire au XIX^e siècle », dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n° 4, 1983, pp. 911-919.

PHILIPPE (Gilles) et PIAT (Julien) (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.

PHILIPPOT (Didier), « Flaubert et le mythe du livre sur rien », dans *Flaubert hors de Babel*, textes réunis par CROUZET (Michel) et PHILLIPOT (Didier), Paris, Érudit, 2013, pp. 83-145.

PIER (John) et BERTHELOT (Francis) (dir.), *Narratologies contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Éditions des archives contemporaines, 2010, pp. 7-14.

POPOVIC (Pierre)

- *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2008.
- *La Mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2013.
- « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », dans *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, 151-152, 2011, [En ligne] sur *Revue.org* URL : <http://pratiques.revue.org/1762#quotation> (consulté en janvier 2016).

PRINCE (Gérald), « Narratologie classique et narratologie post-classique », dans *Vox Poetica* [En ligne], 2006. URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html> (consulté en mai 2016).

PROUST (Marcel), « À propos du "style" de Flaubert », dans THIBAUDET (Albert), *Réflexions sur la littérature*, édition établie et annotée par COMPAGNON (Antoine) et PRADEAU (Christophe), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007, pp. 1639-1654.

RABATEL (Alain)

- *Une histoire du point de vue*, Paris, Klincksieck, coll. « Recherches textuelles », 1997.
- « L'introuvable focalisation externe. De la subordination de la vision externe au point de vue du personnage ou au point de vue du narrateur », dans *Littérature*, n° 107, 1997.
- *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne et Paris, Delachaux et Niestlé, 1998.
- « Le problème du point de vue dans le texte de théâtre », dans *Pratiques*, n° 119-120, décembre 2003, pp. 7-34.

- « Figures et points de vue en confrontation », dans *langue française*, n° 160, 2008, pp. 3-17.
- *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, tomes I et II, Limoges, Lambert-Lucas, 2008.
- « Pour une narratologie énonciative ou pour une analyse énonciative des phénomènes narratifs », dans PIER (John) et BERTHELOT (Francis) (dir.), *Narratologies contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Éditions des archives contemporaines, 2010, pp. 109-137.
- « Ironie et sur-énonciation », dans *Vox Romanica*, n° 71, 2012, pp. 42-76.
- « Positions, positionnements et postures de l'énonciateur », dans *Revista Linha d'agua*, Universidade San Paolo (reprise de l'article paru dans *Travaux neuchâtelois de linguistique* 56, 2012, pp. 23-42), *Linha D'Água*, v. 26, n°2, 2013, [En ligne] sur *Revistas*. URL : <http://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/viewFile/65404/71557> (consulté en mai 2015).
- « Analyse pragma-énonciative des points de vue en confrontation dans les hyperboles vives : hyper-assertion et sur-énonciation », dans *Travaux neuchâtelois de linguistique*, n° 61-62, 2014-2015, pp. 91-109.

RADI (Mohamed), « Le lecteur comme spectateur de l'Antiquité dans *Salammbô* de Gustave Flaubert », dans *Revue Flaubert*, n° 9 (*Flaubert et la confusion des genres*, sous la dir. de GLATIGNY [Sandra], en collaboration avec AZOULAI [Juliette]), 2009, sur *Centre Flaubert, Université de Rouen*. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=32> (consulté en décembre 2015).

REY (Alain) (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, tomes I, II et III, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2012.

REGGIANI (Christelle), « Le texte romanesque : un laboratoire des voix », dans PHILIPPE (Gilles) et PIAT (Julien) (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, pp. 121-155.

RIFFATERRE (Michael)

- *Essais de stylistique structurale*, présentation et traduction par DELAS (Daniel), Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1971.
- *La Production du texte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979.

ROBBE-GRILLET (Alain), *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil, 2005.

ROBIN (Régine), « Propositions sociocritiques et flâneries dans les mégapoles contemporaines », dans MAURUS (Patrick) (dir.), *Actualité de la sociocritique*, Actes du symposium international, 14-15-16 décembre 2011 (Paris, Inalco), Paris, L'Harmattan, 2013, pp. 123-137.

ROSA (Guy), « Civilisation et Humanité : le virage du texte », dans *Salammbô de Flaubert. Histoire, Fiction*, textes réunis par FAUVEL (Daniel) et LECLERC (Yvan), Paris, Honoré Champion, 1999, pp. 79-93.

Salammbô de Flaubert. Histoire, Fiction, textes réunis par FAUVEL (Daniel) et LECLERC (Yvan), Paris, Honoré Champion, 1999.

SARTRE (Jean-Paul), *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », nouvelle édition revue et complétée, 1988 [1971].

SAMINADAYAR-PERRIN (Corinne)

- « *Salammbô*, 1848 : scénographie d'un discours impossible », dans MILLOT (Hélène) et SAMINADAYAR-PERRIN (Corinne) (dir.), *1848, une révolution du discours*, Saint-Étienne, éd. des Cahiers intempestifs, coll. « Lieux littéraires », 2001, pp. 269-290
- « Animalité, barbarie, civilisation : questions de frontière dans *Salammbô* », dans *Revue Flaubert*, n° 10 (*Animal et Animalité chez Flaubert*, sous la dir. de AZOULAI [Juliette]), 2010 [En ligne], sur *Centre Flaubert, Université de Rouen*. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=55> (consulté en janvier 2015).

SÉGINGER (Gisèle)

- *Flaubert. Une poétique de l'histoire*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.
- « Mythes et religion dans les scénarios », dans *Salammbô de Flaubert. Histoire, Fiction*, textes réunis par FAUVEL (Daniel) et LECLERC (Yvan), Paris, Honoré Champion, 1999, pp. 63-71.

SCHOENTJES (Pierre), *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Essais Points », 2001.

- SMADJA (Stéphanie) et PHILIPPE (Gilles), « L'invention de la prose », dans PHILIPPE (Gilles) et PIAT (Julien) (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, pp. 323-344.
- THIBAUDET (Albert), *Réflexions sur la littérature*, édition établie et annotée par COMPAGNON (Antoine) et PRADEAU (Christophe), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007.
- TOUMAYAN (Alain), « Violence and Civilization in Flaubert's *Salammbô* », dans *Nineteenth-Century French Studies*, 37, n° 1 et 2, 2008, pp. 52-66.
- VAILLANT (Alain), *Le Veau de Flaubert*, Paris, Hermann Éditeurs, coll. « Fictions pensantes », 2013.
- WEINRICH (Harald), *Le Temps. Le récit et le commentaire*. Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1973 [1964].
- ZRIBI-HERTZ (Anne), « *Lui-même* argument et le concept de "pronom A" », dans *Langages*, n° 97, 1990, pp. 100-127.

ANNEXE

La figure du pauvre

Les Mangeurs-de-choses-immondes de Salammbô (exhaustif)

« Il y avait en dehors des fortifications des gens d'une autre race et d'une origine inconnue, – tous chasseurs de porc-épic, mangeurs de mollusques et de serpents. Ils allaient dans les cavernes prendre des hyènes vivantes, qu'ils s'amusaient à faire courir le soir sur les sables de Mégara, entre les stèles des tombeaux. Leurs cabanes, de fange et de varech, s'accrochaient contre la falaise comme des nids d'hirondelles. Ils vivaient là, sans gouvernement et sans dieux, pêle-mêle, complètement nus, à la fois débiles et farouches, et depuis des siècles, exécrés par le peuple, à cause de leurs nourritures immondes. Les sentinelles s'aperçurent un matin qu'ils étaient tous partis. »

(S, 113)

« Tunis surtout exérait Carthage ! Plus vieille que la métropole, elle ne lui pardonnait point sa grandeur ; elle se tenait en face de ses murs, accroupie dans la fange, au bord de l'eau, comme une bête venimeuse qui la regardait. Les déportations, les massacres et les épidémies ne l'affaiblissaient pas. Elle avait soutenu Archagate, fils d'Agathoclès. Les Mangeurs-de-choses-immondes, tout de suite, y trouvèrent des armes. »

(S, 155)

« Tout à coup, de grands panaches se levèrent ; et au rythme des flûtes un chant formidable éclata. C'était l'armée de Spendius ; car des Campaniens et des Grecs, par exécration de Carthage, avaient pris les enseignes de Rome. En même temps, sur la gauche, apparurent de longues piques, des boucliers en peau de léopard, des cuirasses de lin, des épaules nues. C'était les Ibériens de Mâtho, les Lusitaniens, les Baléares, les Gétules ; on entendit le hennissement des chevaux de Narr'Havas ; ils se répandirent autour de la colline ; puis arriva la vague cohue que commandait Autharite ; les Gaulois, les Lybiens, les Nomades ; et l'on reconnaissait au milieu d'eux les Mangeurs-de-choses-immondes aux arêtes de poisson qu'ils portaient dans la chevelure. »

(S, 257)

« Tous [les Carthaginois en campagne] regrettaient leurs familles, leurs maisons ; les pauvres, leurs cabanes en forme de ruche, avec des coquilles au seuil des portes, un filet suspendu, et les patriciens, leurs grandes salles emplies de ténèbres bleuâtres, quand, à l'heure la plus molle du jour, ils se reposaient, écoutant le bruit vague des rues mêlé au frémissement des feuilles qui s'agitaient dans leurs jardins ; – et, pour mieux descendre dans cette pensée, afin d'en jouir davantage, ils entre-fermaient les paupières ; la secousse d'une blessure les réveillait. À chaque minute, c'était un engagement, une alerte nouvelle ; les tours brûlaient, les Mangeurs-de-choses-immondes sautaient aux palissades ; avec des haches, on leur abattait les mains ; d'autres accouraient ; une pluie de fer tombait sur les tentes. On éleva des galeries en claies de jonc pour se garantir des projectiles. Les Carthaginois s'y enfermèrent ; ils n'en bougeaient plus. »

(S, 263)

« On les rangea par terre [les prisonniers carthaginois détenus dans le camp barbare, auxquels on a brisé les membres afin de se garantir de leur éventuelle évasion], dans un endroit aplati. Des sentinelles firent un cercle autour d'eux ; on laissa les femmes entrer, par trente ou quarante successivement. Voulant profiter du peu de temps qu'on leur donnait, elles couraient de l'un à l'autre, incertaines, palpitantes ; puis, inclinées sur ces pauvres corps, elles les frappaient à tour de bras comme des lavandières qui battent des linges ; en hurlant le nom de leurs époux, elles les déchiraient sous leurs ongles ; elles leur crevèrent les yeux avec les aiguilles de leur chevelure. Les hommes y vinrent ensuite, et ils les suppliciaient, depuis les pieds, qu'ils coupaient aux chevilles, jusqu'au front, dont ils levaient des couronnes de peau pour se mettre sur la tête. Les Mangeurs-de-choses-immondes furent atroces dans leurs imaginations. Ils envenimaient les blessures en y versant de la poussière, du vinaigre, des éclats de poterie ; d'autres attendaient derrière eux ; le sang coulait, et ils se réjouissaient comme font les vendangeurs autour de cuves fumantes. »

(S, 312)

« Elle [Tunis] avait pour se défendre sa population d'autochtones, douze mille Mercenaires, puis tous les Mangeurs-de-choses-immondes, car ils étaient comme Mâtho rivés à l'horizon de Carthage ; et la plèbe et le Schalischim contemplaient de loin ses hautes murailles, en rêvant par-derrrière des jouissances infinies. Dans cet accord de haine, la résistance fut lestement organisée. »

(S, 401)

Pauvres de Salammbô : intégrés à l'organisation de la cité

« D'abord, le pouvoir dépendait de tous sans qu'aucun fût assez fort pour l'accaparer. Les dettes particulières étaient considérées comme dettes publiques. Les hommes de race chananéenne avaient le monopole du commerce en multipliant les bénéfices de la piraterie par ceux de l'usure, en exploitant rudement les terres, les esclaves et les pauvres, quelque fois on arrivait à la richesse. Seule, elle ouvrait toute les magistratures ; et bien que la puissance et l'argent se perpétuassent dans les mêmes familles, on tolérait l'oligarchie, parce qu'on avait l'espoir d'y atteindre. »

(S, 158)

« Cent quatre-vingt-douze maisons dans les Mappales, louées aux Carthaginois-nouveaux à la raison d'un béka par lune.

– Non ! c'est trop ! ménage les pauvres ! et tu écriras les noms de ceux qui te paraîtront les plus hardis, en tâchant de savoir s'ils sont attachés à la République ! Après ? »

(S, 205)

Le pauvre et la charité bourgeoise dans les autres romans de Flaubert

« Lorsqu'elle [Emma] avait bien rudoyé sa servante, elle lui faisait des cadeaux ou l'envoyait se promener chez les voisines, de même qu'elle jetait parfois aux pauvres toutes les pièces blanches de sa bourse, quoiqu'elle ne fût guère tendre cependant, ni facilement

accessible à l'émotion d'autrui, comme la plupart des gens issus de campagnards, qui gardent toujours à l'âme quelque chose de la callosité des mains paternelles. »

(B, 121)

« Alors, elle [Emma] se livra à des charités excessives. Elle cousait des habits pour les pauvres ; elle envoyait du bois aux femmes en couche ; et Charles, un jour en rentrant, trouva dans la cuisine trois vauriens attablés qui mangeaient un potage. »

(B, 284)

« Frédéric se sentait tout joyeux de vivre ; il se retenait pour ne pas chanter, il avait besoin de se répandre, de faire des générosités et des aumônes. Il regarda autour de lui s'il n'y avait personne à secourir. Aucun misérable ne passait ; et sa velléité de dévouement s'évanouit, car il n'était pas homme à en chercher au loin les occasions. »

(ÉS, 190)

« – Ah ! j'en ai assez de ces cocos-là, se prosternant tour à tour devant l'échafaud de Robespierre, les bottes de l'Empereur, le parapluie de Louis-Philippe, racaille éternellement dévouée à qui lui jette du pain dans la gueule. »

(ÉS, 485)

« Si le Comte les [les deux orphelins] renvoyait, ils étaient perdus – et son [M^{me} de Noaris] acte de charité passerait pour un caprice. »

(B et P, 363)

« Son [M^{me} de Noaris] temps se passait à écrire des lettres, à visiter les pauvres, à dissoudre des concubinages, à répandre des photographies du Sacré-Cœur. »

(B et P, 356)

Le regard porté sur autrui : autour du motif de la fenêtre

Spectacle public

« M. et madame Charles arrivèrent à Tostes, vers six heures. Les voisins se mirent aux fenêtres pour voir la nouvelle femme de leur médecin. »

(B, 80)

« Emma était accoudée à sa fenêtre (elle s'y mettait souvent : la fenêtre, en province, remplace les théâtres et la promenade), et elle s'amusait à considérer la cohue des rustres, lorsqu'elle aperçut un monsieur vêtu d'une redingote de velours vert. »

(B, 191)

« La Place jusqu'aux maisons était comble de monde. On voyait des gens accoudés à toutes les fenêtres, d'autres debout sur toutes les portes, et Justin, devant la devanture de la pharmacie, paraissait tout fixé dans la contemplation de ce qu'il regardait. »

(B, 213)

« En entrant dans Yonville, elle caracola sur les pavés. On la regardait des fenêtres. »

(B, 231)

« Par l'effet seul de ses habitudes amoureuses, madame Bovary changea d'allures. Ses regards devinrent plus hardis, ses discours plus libres ; elle eut même l'inconvenance de se promener avec M. Rodolphe, une cigarette à la bouche, *comme pour narguer le monde* ; enfin, ceux qui doutaient encore ne doutèrent plus quand on la vit, un jour, descendre de *l'Hirondelle*, la taille serrée dans un gilet, à la façon d'un homme ; et madame Bovary mère, qui, après une épouvantable scène avec son mari, était venue se réfugier chez son fils, ne fut pas la bourgeoise la moins scandalisée. »

(B, 266)

« On se tenait aux fenêtres pour voir passer le cortège. »

(B, 432)

« Ils [Frédéric et Rosanette] passèrent l'après-midi à regarder, de leur fenêtre, le peuple dans la rue. Puis il l'emmena dîner aux Trois-Frères-Provençaux. Le repas fut long, délicat. Ils s'en revinrent à pied, faute de voiture. »

(ÉS, 377)

« Pour voir tout cela, les passants s'arrêtaient ; des femmes, leur marmot entre les bras, montaient sur des chaises ; et des gens qui prenaient des chopes dans les cafés apparaissaient aux fenêtres, une queue de billard à la main. »

(ÉS, 500)

« Ensuite, ils recherchèrent des fossés. Quand ils en avaient trouvé un à leur convenance, ils appuyaient au milieu une longue perche, s'élançaient du pied gauche, atteignaient l'autre bord, puis recommençaient. La campagne étant plate, on les apercevait au loin ; – et les villageois se demandaient quelles étaient ces deux choses extraordinaires, bondissant à l'horizon. »

(B et P, 271)

Regards croisés

« [Emma] fit ajuster, contre sa croisée, une planchette à balustrade pour tenir ses potiches. Le clerc eut aussi son jardinet suspendu ; ils s'apercevaient soignant leurs fleurs à leur fenêtre.

Parmi les fenêtres du village, il y en avait une encore plus souvent occupée ; car le dimanche, depuis le matin jusqu'à la nuit, et chaque après-midi, si le temps était clair, on voyait à la lucarne d'un grenier le profil maigre de M. Binet penché sur son tour, dont le ronflement monotone s'entendait jusqu'au *Lion d'or*. »

(B, 159)

« Un battement de cœur la prit dès le vestibule. Elle sourit involontairement de vanité, en voyant la foule qui se précipitait à droite par l'autre corridor, tandis qu'elle montait l'escalier des *premières*. Elle eut plaisir, comme un enfant, à pousser de son doigt les larges portes tapissées ; elle aspira de toute sa poitrine l'odeur poussiéreuse des couloirs, et, quand elle fut assise dans sa loge, elle se cambra la taille avec une désinvolture de duchesse.

La salle commençait à se remplir, on tirait les lorgnettes de leurs étuis, et les abonnés, s'apercevant de loin, se faisaient des salutations. Ils venaient se délasser dans les beaux-arts des inquiétudes de la vente ; mais, n'oubliant point *les affaires*, ils causaient encore cotons, trois-six ou indigo. On voyait là des têtes de vieux, inexpressives et pacifiques, et qui, blanchâtres de chevelure et de teint, ressemblaient à des médailles d'argent ternies par une vapeur de plomb. Les jeunes beaux se pavanaient au *parquet*, étalant, dans l'ouverture de leur gilet, leur cravate rose ou vert pomme ; et madame Bovary les admirait d'en haut, appuyant sur des badines à pomme d'or la paume tendue de leurs gants jaunes. »

(B, 301)

« Par moments, les files de voitures, trop pressées, s'arrêtaient toutes à la fois sur plusieurs lignes. Alors, on restait les uns près des autres, et l'on s'examinait. Du bord des panneaux armoriés, des regards indifférents tombaient sur la foule ; des yeux plein d'envie brillaient au fond des fiacres ; des sourires de dénigrement répondaient aux ports de tête orgueilleux ; des bouches grandes ouvertes exprimaient des admirations imbéciles ; et, ça et là, quelque flâneur, au milieu de la voie, se rejetait en arrière d'un bond, pour éviter un cavalier qui galopait entre les voitures et parvenait à en sortir. Puis tout se remettait en mouvement ; les cochers lâchaient les rênes, abaissaient leurs fouets, les chevaux, animés, secouant leur gourmette, jetaient de l'écume autour d'eux [...] ; et sur les deux côtés de la grande avenue, – pareille à un fleuve où ondulaient des crinières, des vêtements, des têtes humaines [...] »

(ÉS, 282)

Voyeurisme

« Le petit jour parut. Elle regarda les fenêtres du château, longuement, tâchant de deviner quelles étaient les chambres de tous ceux qu'elle avait remarqué la veille. Elle aurait voulu savoir leurs existences, y pénétrer, s'y confondre. »

(B, 107)

« Bondissant dans l'escalier, elle [Emma] s'échappa vivement par la place ; et la femme du maire, qui causait devant l'église avec Lestiboudois, la vit entrer chez le percepteur.

Elle courut le dire à madame Caron. Ces deux dames montèrent dans le grenier ; et cachées par du linge étendu sur des perches, se postèrent commodément pour apercevoir tout l'intérieur de Binet.

Il était seul, dans sa mansarde, en train d'imiter, avec du bois, une de ces ivoireries indescriptibles, composées de croissants, de sphères creusées les unes dans les autres, le tout

droit comme un obélisque et ne servant à rien ; et il entamait la dernière pièce, il touchait au but ! Dans le clair-obscur de l'atelier, la poussière blonde s'envolait de son outil, comme une aigrette d'étincelles sous les fers d'un cheval au galop ; les deux roues tournaient, ronflaient ; Binet souriait, le menton baissé, les narines ouvertes, et semblait enfin perdu dans un de ces bonheurs complets, n'appartenant sans doute qu'aux occupations médiocres, qui amusent l'intelligence par des difficultés faciles, et l'assouvissent en une réalisation au delà de laquelle il n'y a pas à rêver.

— Ah ! la voici ! fit madame Tuvache.

Mais il n'était guère possible, à cause du tour, d'entendre ce qu'elle disait.

Enfin, ces dames crurent distinguer le mot *francs*, et la mère Tuvache souffla tout bas :

— Elle le prie, pour obtenir un retard à ses contributions.

— D'apparence ! reprit l'autre.

Elles la virent qui marchait de long en large, examinant contre les murs les ronds de serviette, les chandeliers, les pommes de rampe, tandis que Binet se caressait la barbe avec satisfaction.

— Viendrait-elle lui commander quelque chose ? dit madame Tuvache.

— Mais il ne vend rien ! objecta sa voisine.

Le percepteur avait l'air d'écouter, tout en écarquillant les yeux, comme s'il ne comprenait pas. Elle continuait d'une manière tendre, suppliante. Elle se rapprocha ; son sein haletait ; ils ne parlaient plus.

— Est-ce qu'elle lui fait des avances ? dit madame Tuvache.

Binet était rouge jusqu'aux oreilles. Elle lui prit les mains.

— Ah ! c'est trop fort !

Et sans doute qu'elle lui proposait une abomination ; car le percepteur, – il était brave pourtant, il avait combattu à Bautzen et à Lutzen, fait la campagne de France, et même été *porté pour la croix* ; – tout à coup, comme à la vue d'un serpent, se recula bien loin en s'écriant :

— Madame ! y pensez-vous ?...

— On devrait fouetter ces femmes-là ! dit madame Tuvache.

— Où est-elle donc ? reprit madame Caron.

Car elle avait disparu durant ces mots ; puis, l'apercevant qui enfilait la Grande-Rue et tournait à droite comme pour gagner le cimetière, elles se perdirent en conjectures. »

(B, 396-397)

« Sénécal lui mit la main sur la bouche, il n'aimait pas le désordre ; et les locataires apparaissaient à leurs carreaux, surpris du *tapage insolite* qui se faisait dans le logement de Dussardier. »

(ÉS, 354)

« Les deux bonshommes, nus comme des sauvages, se lançaient de grands seaux d'eau ; - puis ils couraient pour rejoindre leurs chambres. – On les vit par la claire-voie ; - et des personnes furent scandalisées. »

(B et P, 269)

« C'était leur vieille bonne – qui les espionnant par une fente de la cloison, avait cru voir le Diable ; – et à genoux dans le corridor, elle multipliait les signes de croix. »

(B et P, 295)

« Afin de se mortifier, Pécuchet supprima le petit verre après les repas, se réduisit à quatre prises dans la journée, par les froids extrêmes ne mettait plus de casquette.

Un jour, Bouvard qui rattachait la vigne, posa une échelle contre le mur de la terrasse près de la maison – et sans le vouloir, se trouva plonger dans la chambre de Pécuchet. Son ami, nu jusqu’au ventre, avec le martinet aux habits, se frappait les épaules doucement, puis s’animent, retira sa culotte, cingla ses fesses, et tomba sur une chaise, hors d’haleine.

Bouvard fut troublé comme à la découverte d’un mystère, qu’on ne doit pas surprendre. »

(B et P, 330)

« On s’étonna de son découragement. Il ne sortait plus, ne recevait personne, refusait même d’aller voir ses malades. Alors on prétendit qu’il *s’enfermait pour boire*.

Quelquefois pourtant, un curieux se haussait par-dessus la haie du jardin, et apercevait avec ébahissement cet homme à barbe longue, couvert d’habits sordides, farouche, et qui pleurait tout haut en marchant. »

(B, 444)

Bêtise et Béance

Ahurissement, ébahissement, éblouissement

« D’ailleurs elle ne cachait plus son mépris pour rien, ni pour personne ; et elle se mettait quelquefois à exprimer des opinions singulières, blâmant ce que l’on approuvait, et approuvant des choses perverses ou immorales : ce qui faisait ouvrir de grands yeux à son mari. »

(B, 123)

« La cheminée était éteinte, la pendule battait toujours, et Emma vaguement s’ébahissait à ce calme des choses, tandis qu’il y avait en elle-même tant de bouleversements. »

(B, 177)

« Et Rodolphe acheva sa phrase avec un geste qui signifiait : “Je l’écraserais comme une chiquenaude.”

Elle fut ébahie de sa bravoure, bien qu’elle y sentît une sorte d’indélicatesse et de grossièreté naïve qui la scandalisa. »

(B, 240)

« Puis, s’apercevant qu’elle [Berthes] avait le bout des oreilles un peu sale, elle [Emma] sonna vite pour avoir de l’eau chaude, et la nettoya, la changea de linge, de bas, de souliers, fit mille questions sur sa santé, comme au retour d’un voyage, et enfin, la baisant encore et pleurant un peu, elle la remit aux mains de la domestique, qui restait fort ébahie devant cet excès de tendresse.

Rodolphe, le soir, la trouva plus sérieuse que d’habitude. »

(B, 245)

« Elle [Emma] fut saisie d'une appréhension, et, tout en cherchant quelque monnaie dans sa poche, elle considérait le paysan d'un œil hagard, tandis qu'il la regardait lui-même avec ébahissement, ne comprenant pas qu'un pareil cadeau [une corbeille d'abricot dans laquelle se trouve en réalité la lettre de rupture de Rodolphe] pût tant émouvoir quelqu'un. »

(B, 281)

« Et sur le port, au milieu des camions et des barriques, et dans les rues, au coin des bornes, les bourgeois ouvraient de grands yeux ébahis devant cette chose si extraordinaire en province, une voiture à stores tendus, et qui apparaissait ainsi continuellement, plus close qu'un tombeau et ballottée comme un navire. »

(B, 327)

« Il [Homais] s'éprit d'enthousiasme pour les chaînes hydroélectriques Pulvermacher ; il en portait une lui-même ; et, le soir, quand il retirait son gilet de flanelle, madame Homais restait tout éblouie devant la spirale d'or sous laquelle il disparaissait, et sentait redoubler ses ardeurs pour cet homme plus garrotté qu'un Scythe et splendide comme un mage. »

(B, 441)

« C'était par elle qu'il avait séduit, dès le premier jour, Mlle Clémence Daviou, brodeuse en or pour équipements militaires, la plus douce personne qui fût, et svelte comme un roseau, avec de grands yeux bleus, continuellement ébahis. Le clerc abusait de sa candeur [...] »

(ÉS, 118)

« Le limonadier disait de temps en temps : "Bravo ! très bien !" Son épouse également l'admirait, quoique émue ; et Théodore, un ancien soldat, en restait cloué d'ébahissement, étant, du reste, fanatique de M. Regimbart. »

(ÉS, 302)

« La Maréchale poussa un cri de joie en le revoyant. Elle l'attendait depuis cinq heures. Il donna pour excuse une démarche indispensable dans l'intérêt de Deslauriers. Sa figure avait un air de triomphe [Frédéric vient en réalité de parvenir à séduire Mme Dambreuse], une auréole, dont Rosanette fut éblouie. »

(ÉS, 487)

« – Un ouvrage explicatif leur manquait ; ils retournèrent chez M. Vaucorbeil, et grâce au manuel d'Alexandre Lauth ils apprirent les divisions de la charpente, en s'ébahissant de l'épine dorsale, seize fois plus forte, dit-on, que si le Créateur l'eût fait droite. – Pourquoi seize fois, précisément ? »

(B et P, 99)

« La majesté de la création leur causa un ébahissement, infini comme elle. Leur tête s'élargissait. Ils étaient fiers de réfléchir sur de si grands objets. »

(B et P, 124)

« Pécuchet, sans souci d'eux, prit la parole.

– “Pardon, monsieur Jeuffroy. Le poids de l'atmosphère (la science nous le démontre) est égal à celui de la masse d'eau qui ferait autour du globe une enveloppe de dix mètres. Par conséquent, si tout l'air condensé tombait dessus à l'état liquide [il est question du déluge], il augmenterait bien peu la masse des eaux existantes. ”

Et les fabriciens ouvraient de grands yeux, écoutaient.

Le curé s'impatienta.

[...]

Et Bouvard s'échauffant, alla jusqu'à dire que l'Homme descendait du Singe !

Tous les fabriciens se regardèrent, fort ébahis, et comme pour s'assurer qu'ils n'étaient pas des singes.

[...]

Puis un doute leur vient sur la provenance de l'Homme ; – et embarrassés, ils songèrent à Vaucorbeil.

Ses menaces n'avaient pas eu de suites. Comme autrefois, il passait le matin devant leur grille, en raclant avec sa canne tous les barreaux l'un après l'autre.

Bouvard l'épia – et l'ayant arrêté, dit qu'il voulait lui soumettre un point curieux d'anthropologie.

– “Croyez-vous que le genre humain descende des poissons ? ”

– “Quelle bêtise ! ”

– “Plutôt des singes, n'est-ce pas ? ”

– “Directement, c'est impossible ! ” »

(*B et P*, 141-145)

« Il la regardait avec ébahissement.

La grille ouverte, elle monta sur le seuil de la petite porte. Une rigole coulait de l'autre côté. Elle ramassa tous les plis de sa jupe, et se tenait au bord, indécise. »

(*B et P*, 202)

« L'Évangile dilata leur âme, les éblouit comme un soleil. »

(*B et P*, 326)

Bouche ouverte

« Il n'avait pas besoin de l'appeler : car toutes les bouches de la multitude se tenaient ouvertes, comme pour boire ses paroles [discours de Lieuvain aux comices agricoles]. Tuvache, à côté de lui, l'écoutait en écarquillant les yeux ; M. Derozerays, de temps à autre, fermait doucement les paupières ; et, plus loin, le pharmacien, avec son fils Napoléon entre ses jambes, bombait sa main contre son oreille pour ne pas perdre une seule syllabe. »

(*B*, 213)

« Et, secouant Justin par le collet de son bourgeron, il fit tomber un livre de sa poche.

L'enfant se baissa. Homais fut plus prompt, et, ayant ramassé le volume, il le contemplait, les yeux écarquillés, la mâchoire ouverte.

– *L’amour... conjugal !* dit-il en séparant lentement ces mots. Ah ! très bien ! très bien ! très joli ! Et des gravures ! ... Ah ! c’est trop fort !

[...]

Il marcha d’abord de long en large, à grands pas, gardant le volume ouvert entre ses doigts, roulant les yeux, suffoqué, tuméfié, apoplectique. »

(*B*, 332)

« Par moments, les files de voitures, trop pressées, s’arrêtaient toutes à la fois sur plusieurs lignes. Alors, on restait les uns près des autres, et l’on s’examinait. Du bord des panneaux armoriés, des regards indifférents tombaient sur la foule ; des yeux pleins d’envie brillaient au fond des fiacres ; des sourires de dénigrement répondaient aux ports de tête orgueilleux ; des bouches grandes ouvertes exprimaient des admirations imbéciles [...] »

(*ÉS*, 282)

« Puis un patriote en blouse gravit la tribune. Celui-là était un plébéien, large d’épaules, une grosse figure très douce et de longs cheveux noirs. Il parcourut l’assemblée d’un regard presque voluptueux, se renversa la tête et enfin, écartant les bras :

– Vous avez repoussé Ducretot, ô mes frères ! et vous avez bien fait, mais ce n’est pas par irrégion, car nous sommes tous des religieux.

Plusieurs l’écoutaient la bouche ouverte, avec des airs de catéchumènes, des poses extatiques.

– Ce n’est pas, non plus, parce qu’il est prêtre, car, nous aussi, nous sommes prêtres ! L’ouvrier est prêtre, comme l’était le fondateur du socialisme, notre Maître à tous, Jésus-Christ !

Le moment était venu d’inaugurer le règne de Dieu ! L’Évangile conduisait tout droit à 89 ! Après l’abolition de l’esclavage, l’abolition du prolétariat. On avait eu l’âge de haine, allait commencer l’âge d’amour.

– Le christianisme est la clef de voûte et le fondement de l’édifice nouveau...

– Vous fichez-vous de nous ? s’écria le placeur d’alcools. Qu’est ce qui m’a donné un calotin pareil !

Cette interruption causa un grand scandale. Presque tous montèrent sur les bans, et, le poing tendu, vociféraient : “Athée ! aristocrate ! canaille !” [...] »

(*ÉS*, 403-404)

Béance

« Puis, les deux mains sur la table, le cou tendu, la taille penchée, il [Lheureux] suivait, bouche béante, le regard d’Emma, qui se promenait indécis parmi ces marchandises. »

(*B*, 164)

« Il [Rodolphe] la [Emma] revit le soir, pendant le feu d’artifice [...] »

Les pièces pyrotechniques envoyées à l’adresse du sieur Tuvache avaient, par excès de précaution, été enfermées dans sa cave ; aussi la poudre humide ne s’enflammait guère, et le morceau principal, qui devait figurer un dragon se mordant la queue, rata complètement. De

temps à autre, il portait une pauvre chandelle romaine ; alors la foule béante poussait une clameur où se mêlait le cri des femmes à qui l'on chatouillait la taille pendant l'obscurité. »

(B, 221)

« Avec lui [le chanteur], par tous les royaumes de l'Europe, elle aurait voyagé de capitale en capitale, partageant ses fatigues et son orgueil, ramassant les fleurs qu'on lui jetait, brodant elle-même ses costumes ; puis, chaque soir, au fond d'une loge, derrière la grille à treillis d'or, elle eût recueilli, béante, les expansions de cette âme qui n'aurait chanté que pour elle seule ; de la scène, tout en jouant, il l'aurait regardée. »

(B, 306)

« [Au son de la voix rauque de l'aveugle chantant sa chanson] Emma se releva comme un cadavre que l'on galvanise, les cheveux dénoués, la prunelle fixe, béante. »

(B, 419)

« C'était la lettre de Rodolphe, tombée à terre entre des caisses, qui était restée là, et que le vent de la lucarne venait de pousser vers la porte. Et Charles demeura tout immobile et béant à cette même place où jadis, encore plus pâle que lui, Emma, désespérée, avait voulu mourir. »

(B, 438)

« – Non ! s'écria Mâtho. Elle n'a rien d'une autre fille des hommes ! [...] Rappelle-toi : quand elle a paru, tous les flambeaux ont pâli. Entre les diamants de son collier, des places sur sa poitrine resplendissaient ; on sentait derrière elle comme l'odeur d'un temple, et quelque chose s'échappait de tout son être qui était plus suave que le vin et plus terrible que la mort. Elle marchait cependant, et puis elle s'est arrêtée. »

Il resta béant, la tête basse, les prunelles fixes.

« Mais je la veux ! Il me la faut ! j'en meurs ! À l'idée de l'étreindre dans mes bras, une fureur de joie m'emporte, et cependant je la hais, Spendius ! je voudrais la battre ! Que faire ? [...] »

(S, 84)

« Elle répondit en montrant le zaimph : “Pour le prendre !” et de l'autre main elle arracha les voiles de sa tête. Il se recula, les coudes en arrière, béant, presque terrifié.

(S, 290-291)

« Ce grand bruit et cette grande lumière avaient attiré les Barbares au pied des murs ; se cramponnant pour mieux voir sur les débris de l'hélépole, ils regardaient béants d'horreur. »

(S, 373)

« Mais, sur les marches de Tortoni, un homme, – Dussardier, – remarquable de loin à sa haute taille, restait sans plus bouger qu'une cariatide.

Un des agents qui marchait en tête, le tricorne sur les yeux, le menaça de son épée.

L'autre, alors, s'avançant d'un pas, se mit à crier :

– Vive la République !

Il tomba sur le dos, les bras en croix.

Un hurlement d'horreur s'éleva de la foule. L'agent fit un cercle autour de lui avec son regard ; et Frédéric, béant, reconnut Sénécals. »

(*ÉS*, 546)

« Un coup de vent brusque fit se relever les draps – et ils virent deux paons, un mâle et une femelle. La femelle se tenait immobile, les jarrets pliés, la croupe en l'air. Le mâle se promenant autour d'elle arrondissait sa queue en éventail, se rengorgeait, gloussait, puis sauta dessus, en rabattant ses plumes, qui la couvrirent comme un berceau ; – et les deux grands oiseaux tremblèrent, d'un seul frémissement.

Bouvard le sentit dans la paume de M^{me} Bordin. Elle se dégagea, bien vite. Il y avait devant eux, béant, et comme pétrifié le jeune Victor qui regardait ; un peu plus loin, Victorine étalée sur le dos en plein soleil, aspirait toutes les fleurs qu'elle s'était cueillies. »

(*B et P*, 389)

« Alors parut le robuste visage de Dussardier, qui, dans le désordre de sa chevelure, avec ses petits yeux francs et son nez carré du bout, rappelait confusément la physionomie d'un bon chien.

[...]

Ils [Frédéric et Hussonnet] redoublaient leur pantomime. Dussardier comprit enfin qu'ils venaient pour le servir ; il se tut, craignant de les compromettre. D'ailleurs, il éprouvait une sorte de honte en se voyant haussé au rang social d'étudiant et le pareil de ces jeunes hommes qui avaient des mains si blanches.

[...]

– As-tu de quoi fumer ? reprit Frédéric.

Il se palpa, puis retira du fond de sa poche les débris d'une pipe – une belle pipe en écume de mer, avec un tuyau en bois noir, un couvercle d'argent et un bout d'ambre.

Depuis trois ans, il travaillait à en faire un chef-d'œuvre. Il avait eu soin d'en tenir le fourneau constamment serré dans une gaine de chamois, de la fumer le plus lentement possible, sans jamais la poser sur du marbre, et, chaque soir, de la suspendre au chevet de son lit. À présent, il en secouait les morceaux dans sa main dont les ongles saignaient ; et, le menton sur la poitrine, les prunelles fixes, béant, il contemplait les ruines de sa joie avec un regard d'une ineffable tristesse. »

(*ÉS*, 57-59)

« Tous applaudirent, et Dussardier principalement.

Le spectacle des injustices lui faisait bondir le cœur. Il s'inquiétait de Barbès ; il était de ceux qui se jettent sous les voitures pour porter secours aux chevaux tombés. Son érudition se bornait à deux ouvrages, l'un intitulé *Crimes des rois*, l'autre *Mystères du Vatican*. Il avait écouté l'avocat bouche béante, avec délices. »

(*ÉS*, 196)

Dérision du PDV du personnage

Dérision du regard illusionné : rupture grâce à la trivialité du retour au réel

« Emma, qui lui donnait [à Homais] le bras, s'appuyait un peu sur son épaule, et elle regardait le disque du soleil irradiant au loin, dans la brume, sa pâleur éblouissante ; mais elle tourna la tête : Charles était là. Il avait sa casquette enfoncée sur ses sourcils, et ses deux grosses lèvres tremblotaient, ce qui ajoutait à son visage quelque chose de stupide ; son dos même, son dos tranquille était irritant à voir, et elle y trouvait étalée sur la redingote toute la platitude du personnage. »

(B, 161)

« Quand il [Frédéric] fut à sa place, dans le coupé, au fond, et que la diligence s'ébranla, emportée par les cinq chevaux détalant à la fois, il sentit une ivresse le submerger. Comme un architecte qui fait le plan d'un palais, il arrangea, d'avance, sa vie. Il l'emplit de délicatesses et de splendeurs ; elle montait jusqu'au ciel ; une prodigalité de choses y apparaissait ; et cette contemplation était si profonde, que les objets extérieurs avaient disparu. »

(ÉS, 147)

« Frédéric fit ainsi la récapitulation de sa fortune ; et elle allait, pourtant, lui appartenir ! Il songea d'abord à « ce qu'on dirait », à un cadeau pour sa mère, à ses futurs attelages, à un vieux cocher de sa famille dont il voulait faire le concierge. La livrée ne serait plus la même, naturellement. Il prendrait le grand salon comme cabinet de travail. Rien n'empêchait, en abattant trois murs, d'avoir, au second étage, une galerie de tableaux. Il y avait moyen, peut-être, d'organiser en bas une salle de bains turcs. Quant au bureau de M. Dambreuse, pièce déplaisante, à quoi pouvait-elle servir ? »

(ÉS, 496)

« On marchait au pas, à cause des grandes dalles, et il y avait par terre des bouquets de fleurs que vous offraient des femmes habillées en corset rouge. On entendait sonner des cloches, hennir les mulets, avec le murmure des guitares et le bruit des fontaines, dont la vapeur s'envolant rafraîchissait des tas de fruits, disposés en pyramide au pied des statues pâles, qui souriaient sous les jets d'eau. Et puis ils arrivaient, un soir, dans un village de pêcheurs, où des filets bruns séchaient au vent, le long de la falaise et des cabanes. C'est là qu'ils s'arrêteraient pour vivre ; ils habiteraient une maison basse, à toit plat, ombragée d'un palmier, au fond d'un golfe, au bord de la mer. Ils se promèneraient en gondole, ils se balanceraient en hamac ; et leur existence serait facile et large comme leurs vêtements de soie, toute chaude et étoilée comme les nuits douces qu'ils contempleraient. Cependant, sur l'immensité de cet avenir qu'elle se faisait apparaître, rien de particulier ne surgissait ; les jours, tous magnifiques, se ressemblaient comme des flots ; et cela se balançait à l'horizon, infini, harmonieux, bleuâtre et couvert de soleil. Mais l'enfant se mettait à tousser dans son berceau, ou bien Bovary ronflait plus fort, et Emma ne s'endormait que le matin, quand l'aube blanchissait les carreaux et que déjà le petit Justin, sur la place, ouvrait les auvents de la pharmacie. »

(B, 271)

« Les ombres du soir descendaient ; le soleil horizontal, passant entre les branches, lui éblouissait les yeux. Çà et là, tout autour d'elle, dans les feuilles ou par terre, des taches

lumineuses tremblaient, comme si des colibris, en volant, eussent éparpillé leurs plumes. Le silence était partout ; quelque chose de doux semblait sortir des arbres ; elle sentait son cœur, dont les battements recommençaient, et le sang circuler dans sa chair comme un fleuve de lait. Alors, elle entendit tout au loin, au delà du bois, sur les autres collines, un cri vague et prolongé, une voix qui se traînait, et elle l'écoutait silencieusement, se mêlant comme une musique aux dernières vibrations de ses nerfs émus. Rodolphe, le cigare aux dents, raccommo- dait avec son canif une des deux brides cassée. »

(B, 230-231)

Dérision du regard illusionné : enchevêtrement des voix et dissonance avec le cadre narratif d'une réalité ordinaire ou grivoise

« Emma avait ouvert sa fenêtre sur le jardin, et elle regardait les nuages.

Ils s'amoncelaient au couchant du côté de Rouen, et roulaient vite leurs volutes noires, d'où dépassaient par-derrière les grandes lignes du soleil, comme les flèches d'or d'un trophée suspendu, tandis que le reste du ciel vide avait la blancheur d'une porcelaine. Mais une rafale de vent fit se courber les peupliers ; et tout à coup la pluie tomba ; elle crépitait sur les feuilles vertes. Puis le soleil reparut, les poules chantèrent, les moineaux battaient des ailes dans les buissons humides, et les flaques d'eau sur le sable emportaient en s'écoulant les fleurs roses d'un acacia.

– Ha ! qu'il doit être loin déjà pensa-t-elle. »

(B, 183-184)

« De longues fougères, au bord du chemin, se prenaient dans l'étrier d'Emma. Rodolphe, tout en allant, se penchait et il les retirait à mesure. D'autres fois, pour écarter les branches, il passait près d'elle, et Emma sentait son genou lui frôler la jambe. Le ciel était devenu bleu. Les feuilles ne remuaient pas. Il y avait de grands espaces pleins de bruyères tout en fleurs ; et des nappes de violettes s'alternaient avec le fouillis des arbres, qui étaient gris, fauves ou dorés, selon la diversité des feuillages. Souvent on entendait, sous les buissons, glisser un petit battement d'ailes, ou bien le cri rauque et doux des corbeaux, qui s'envolaient dans les chênes. »

(B, 228)

Se regarder soi

Éblouir l'autre

« M. Bovary père resta encore un mois à Yonville, dont il éblouit les habitants par un superbe bonnet de police à galons d'argent, qu'il portait le matin, pour fumer sa pipe sur la place. »

(B, 149)

« Mais le sujet se tarissant, il [Homais] ne tardait pas à lancer quelques observations sur les mets qu'il voyait. Parfois même, se levant à demi, il indiquait délicatement à Madame le

morceau le plus tendre, ou, se tournant vers la bonne, lui adressait des conseils pour la manipulation des ragoûts et l'hygiène des assaisonnements ; il parlait arôme, osmazôme, sucs et gélatine d'une façon à éblouir. »

(B, 157)

« Après un léger salut à Rosanette, Delmar s'était adossé à la cheminée ; et il restait immobile, une main sur le cœur, le pied gauche en avant, les yeux au ciel, avec sa couronne de lauriers dorés par-dessus son capuchon, tout en s'efforçant de mettre dans son regard beaucoup de poésie, pour fasciner les dames. On faisait, de loin, un grand cercle autour de lui. »

(ÉS, 172-173)

« Hussonnet ne fut pas drôle. À force d'écrire quotidiennement sur toutes sortes de sujets, de lire beaucoup de journaux, d'entendre beaucoup de discussions et d'émettre des paradoxes pour éblouir, il avait fini par perdre la notion exacte des choses, s'aveuglant lui-même avec ses faibles pétards. »

(E, 284)

« Cisy attendait encore quelqu'un, le baron de Comaing, "qui peut-être viendra, ce n'est pas sûr". Il sortait à chaque minute, paraissait inquiet ; enfin, à huit heures, on passa dans une salle éclairée magnifiquement et trop spacieuse pour le nombre de convives. Cisy l'avait choisie par pompe, tout exprès. »

(ÉS, 295)

« Cisy protesta. Il aimait mieux se divertir, "être Régence". Il voulait apprendre la savate, pour visiter les tapis-francs de la Cité, comme le prince Rodolphe des *Mystères de Paris*, tira de sa poche un brûle-gueule, rudoyait les domestiques, buvait extrêmement ; et, afin de donner de lui bonne opinion, dénigrait tous les plats. »

(ÉS, 297)

« Et ces deux messieurs engagèrent une discussion, où d'autres se mêlèrent, chacun jetant son mot pour éblouir, et qui ne tarda pas à devenir tellement fastidieuse, que beaucoup s'en allaient. »

(ÉS, 402-403)

« – Décidément, tu n'as pas de chance ! dit Rosanette.

– Oh ! oh ! peut-être ! voulant faire entendre par là plusieurs bonnes fortunes, afin de donner de lui [Frédéric] meilleure opinion, de même que Rosanette n'avouait pas tous ses amants pour qu'il l'estimât davantage ; – car, au milieu des confidences les plus intimes, il y a toujours des restrictions, par fausse honte, délicatesse, pitié. »

(ÉS, 437-438)

« Les dames formaient un demi-cercle en l'écoulant [Frédéric] ; et, afin de briller, il se prononça pour le rétablissement du divorce, qui devait être facile jusqu'à pouvoir se quitter et se reprendre indéfiniment, tant qu'on voudrait. »

(ÉS, 459-460)

« Il [Frédéric] lui lisait [à Mme Dambreuse] des pages de poésie, en y mettant toute son âme, afin de l'émouvoir, et pour se faire admirer. Elle l'arrêtait par une remarque dénigrante ou une observation pratique ; et leur causerie retombait sans cesse dans l'éternelle question de l'Amour ! [...] Frédéric tâchait d'émettre son opinion, en évitant à la fois la grossièreté et la fadeur. Cela devenait une espère de lutte, agréable par moments, fastidieuse en d'autres. »

(ÉS, 479-480)

« Marescot en fit l'éloge, parla des autres faïences, de l'hispano-arabe, de la hollandaise, de l'anglaise, de l'italienne ; – et les ayant éblouis par son érudition :

– “Si je revoyais votre soupière ? ” »

(B et P, 170)

« Elle en contait de stupides – des miracles sans but, comme si Dieu les eût faits pour ébahir le monde. »

(B et P, 357)

Se voir vu : la mise en scène de soi comme identité sociale

« Emma écoutait de son autre oreille une conversation pleine de mots qu'elle ne comprenait pas. On entourait un tout jeune homme qui avait battu, la semaine d'avant, *miss Arabelle* et *Romulus*, et gagné deux mille louis à sauter un fossé, en Angleterre. L'un se plaignait de ses coureurs qui engraisaient ; un autre des fautes d'impression qui avaient dénaturé le nom de son cheval.

L'air du bal était lourd ; les lampes pâlissaient. On reflua dans la salle de billard. Un domestique monta sur une chaise et cassa deux vitres ; au bruit des éclats de verre, madame Bovary tourna la tête et aperçut dans le jardin, contre les carreaux, des faces de paysans qui regardaient. Alors le souvenir des Bertaux lui arriva. Elle revit la ferme, la mare bourbeuse, son père en blouse sous les pommiers, et elle se revit elle-même, comme autrefois, écrémant avec son doigt les terrines de lait dans la laiterie. Mais, aux fulgurations de l'heure présente, sa vie passée, si nette jusqu'alors, s'évanouissait tout entière, et elle doutait presque de l'avoir vécue. Elle était là ; puis autour du bal, il n'y avait plus que de l'ombre, étalée sur tout le reste. Elle mangeait alors une glace au marasquin, qu'elle tenait de la main gauche dans une coquille de vermeil, et fermait à demi les yeux, la cuiller entre les dents. »

(B, 104)

« [...] Mais ce qui attire le plus les yeux, c'est, en face de l'auberge du *Lion d'or*, la pharmacie de M. Homais ! Le soir, principalement, quand son quinquet est allumé et que les boccas rouges et verts qui embellissent sa devanture allongent au loin, sur le sol, leurs deux

clartés de couleur ; alors, à travers elles, comme dans des feux du Bengale, s'entrevoit l'ombre du pharmacien, accoudé sur son pupitre. »

(B, 127)

« Le lendemain, à son réveil, elle [Emma] aperçut le clerc sur la place. Elle était en peignoir. Il leva la tête et la salua. Elle fit une inclination rapide et referma la fenêtre. »

(B, 143)

« Elle [Emma] entendit des pas dans l'escalier : c'était Léon. Elle se leva, et prit sur la commode, parmi des torchons à ourler, le premier de la pile. Elle semblait fort occupée quand il parut. »

(B, 165)

« [...] Bonjour, docteur (car le pharmacien se plaisait beaucoup à prononcer ce mot *docteur*, comme si en l'adressant à un autre, il eût fait rejaillir sur lui-même quelque chose de la pompe qu'il y trouvait). »

(B, 237)

« [...] Et, comme dans les hôpitaux, on voyait à côté, sur une table, un tas de charpie, des fils cirés, beaucoup de bandes, une pyramide de bandes, tout ce qu'il y avait de bandes chez l'apothicaire. C'était M. Homais qui avait organisé dès le matin tous ces préparatifs, autant pour éblouir la multitude que pour s'illusionner lui-même. »

(B, 248)

« De peur de paraître ridicule, Emma voulut, avant d'entrer, faire un tour de promenade sur le port, et Bovary, par prudence, garda les billets à sa main, dans la poche de son pantalon, qu'il appuyait contre son ventre.

Un battement de cœur la prit dès le vestibule. Elle sourit involontairement de vanité, en voyant la foule qui se précipitait à droite par l'autre corridor, tandis qu'elle montait les escaliers des *premières*. Elle eut plaisir, comme un enfant, à pousser de son doigt, les larges portes tapissées ; elle aspira de toute sa poitrine l'odeur poussiéreuse des couloirs, et, quand elle fut assise dans sa loge, elle se cambra la taille avec une désinvolture de duchesse. »

(B, 301)

« Il devait avoir, pensait-elle, un intarissable amour, pour en déverser sur la foule à si larges effluves. Toutes ses velléités de dénigrement s'évanouissaient sous la poésie du rôle qui l'envahissait, et, entraînée vers l'homme par l'illusion du personnage, elle tâcha de se figurer sa vie, cette vie retentissante, extraordinaire, splendide, et qu'elle aurait pu mener cependant, si le hasard l'avait voulu. Ils se seraient connus, ils se seraient aimés ! Avec lui, par tous les royaumes de l'Europe, elle aurait voyagé de capitale en capitale, partageant ses fatigues et son orgueil, ramassant les fleurs qu'on lui jetait, brochant elle-même ses costumes ; puis, chaque soir, au fond d'une loge, derrière la grille à treillis d'or, elle eût recueilli, béante, les expansions de cette âme qui n'aurait chanté que pour elle seule ; de la scène, tout en jouant, il l'aurait regardée. Mais une folie la saisit : il la regardait, c'est sûr ! »

(B, 305-306)

N'importe s'il n'avait point demandé d'explications, d'autres plus tard pourraient se montrer moins discrets. Aussi jugea-t-elle utile de descendre chaque fois à la *Croix rouge*, de sorte que les bonnes gens de son village qui la voyaient dans l'escalier ne se doutaient de rien. »

(B, 357)

« De peur de paraître ridicule, Emma voulut, avant d'entrer, faire un tour de promenade sur le port, et Bovary, par prudence, garda les billets à sa main, dans la poche de son pantalon, qu'il appuyait contre son ventre.

Un battement de cœur la prit dès le vestibule. Elle sourit involontairement de vanité, en voyant la foule qui se précipitait à droite par l'autre corridor, tandis qu'elle montait les escaliers des *premières*. Elle eut plaisir, comme un enfant, à pousser de son doigt les larges portes tapissées ; elle aspira de toute sa poitrine l'odeur poussiéreuse des couloirs, et, quand elle fut assise dans sa loge, elle se cambra la taille avec une désinvolture de duchesse. »

(B, 301)

« Auprès d'une Parisienne en dentelles, dans le salon de quelque docteur illustre, personnage à décorations et à voiture, le pauvre clerc, sans doute, eût tremblé comme un enfant ; mais ici, à Rouen, sur le port, devant la femme de ce petit médecin, il se sentait à l'aise, sûr d'avance qu'il éblouirait. »

(B, 312)

« Mme Dambreuse les recevait tous avec grâce. Dès qu'on parlait d'un malade, elle fronçait les sourcils douloureusement, et prenait un air joyeux s'il était question de bals ou de soirées. Elle serait bientôt contrainte de s'en priver, car elle allait faire sortir de pension une nièce de son mari, une orpheline. On exalta son dévouement ; c'était se conduire en véritable mère de famille. »

(ÉS, 183)

« Cisy parut, avec une crêpe à son chapeau. Depuis la mort de sa grand'mère, il jouissait d'une fortune considérable, et tenait moins à s'amuser qu'à se distinguer des autres, à n'être pas comme tout le monde, enfin à "avoir du cachet". C'était son mot. »

(ÉS, 192)

« Hussonnet déclara son déjeuner un peu trop lourd. Sénécals critiqua la futilité de son intérieur. Cisy pensait de même. Cela manquait de "cachet", absolument. »

(ÉS, 198)

« Sans y prendre garde, elle s'habillait devant lui, tirait avec lenteur ses bas de soie, puis se lavait à grande eau le visage, en se renversant la taille comme une naïade qui frissonne ; et le rire de ses dents blanches, les étincelles de ses yeux, sa beauté, sa gaieté éblouissaient Frédéric, et lui fouettaient les nerfs. »

(ÉS, 200-201)

« Il [Pellerin] engagea donc Rosanette à se faire peindre, pour offrir son visage à son cher Arnoux. Elle accepta, car elle se voyait au milieu du Grand Salon, à la place d'honneur, avec une foule devant elle, et les journaux en parleraient, ce qui “la lancerait” tout à coup.

Quant à Pellerin, il saisit la proposition avidement. Ce portrait devait le poser en grand homme, être un chef-d'œuvre. »

(*ÉS*, 208)

« Les témoins arrivèrent avant midi. Frédéric, par bon goût, crut devoir ne pas assister à la conférence. »

(*ÉS*, 303)

« Et, levant les yeux, il aperçut, à l'autre bout de la table, Mlle Roque.

Elle avait cru coquet de s'habiller tout en vert, couleur qui jurait grossièrement avec le ton de ses cheveux rouges »

(*ÉS*, 452)

« Frédéric l'attendait [Rosanette] toujours quand ils devaient sortir ; elle était fort longue à disposer autour de son menton les deux rubans de sa capote ; et elle se souriait à elle-même, devant son armoire à glace. Puis elle passait son bras sur le sien et le forçant à se mirer près d'elle :

– Nous faisons bien comme cela, tous les deux côte à côte ! Ah ! pauvre amour, je te mangerais !

Il était maintenant sa chose, sa propriété. Elle en avait sur le visage un rayonnement continu, en même temps qu'elle paraissait plus langoureuse de manières, plus ronde dans ses formes ; et, sans pouvoir dire de quelle façon, il la trouvait changée, cependant. »

(*ÉS*, 466)

« Sa joie [celle de Frédéric] de posséder une femme riche n'était gâtée par aucun contraste ; le sentiment s'harmonisait avec le milieu. Sa vie, maintenant, avait des douceurs partout.

La plus exquise, peut-être, était de contempler Mme Dambreuse, entre plusieurs personnes, dans son salon. »

(*ÉS*, 489)

« Bouvard s'éloigna, et reparut, affublé d'une couverture de laine, puis s'agenouilla devant le prie-Dieu, les coudes en dehors, la face dans les mains, la lueur du soleil tombant sur sa calvitie ; – et il avait conscience de cet effet, car il dit : – « Est-ce que je n'ai pas l'air d'un moine du moyen âge ? » Ensuite, il leva le front obliquement, les yeux noyés, faisant prendre à sa figure une expression mystique. »

(*B et P*, 159)

Intimité du voyeurisme : être seul avec les autres

« Elle [Emma] songeait qu'elle l'avait repoussé [Léon] trop loin, qu'il n'était plus temps, que tout était perdu. Puis l'orgueil, la joie de se dire : "Je suis vertueuse", et de se regarder dans la glace en prenant des poses résignées, la consolait un peu du sacrifice qu'elle croyait faire. »

(B, 169)

« [...] Et dès qu'elle fut débarrassée de Charles, elle monta s'enfermer dans sa chambre.

D'abord ce fut comme un étourdissement ; elle voyait les arbres, les chemins, les fossés, Rodolphe, et elle sentait encore l'étreinte de ses bras, tandis que le feuillage frémissait et que les joncs sifflaient.

Mais, en s'apercevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait. »

(B, 232)

« Elle [Emma] fut stoïque, le lendemain, lorsque maître Hareng, l'huissier, avec deux témoins, se présenta chez elle pour faire le procès-verbal de la saisie.

Ils commencèrent par le cabinet de Bovary et n'inscrivirent point la tête phrénologique, qui fut considérée comme *instrument de sa profession* ; mais ils comptèrent dans la cuisine les plats, les marmites, les chaises, les flambeaux, et, dans sa chambre à coucher, toutes les babioles de l'étagère. Ils examinèrent ses robes, le linge, le cabinet de toilette ; et son existence, jusque dans ses recoins les plus intimes, fut, comme un cadavre que l'on autopsie, étalée tout du long aux regards de ces trois hommes. »

(B, 384)

« Il [Frédéric] héritait !

Comme si un incendie eût éclaté derrière le mur, il sauta hors de son lit, pieds nus, en chemise : il se passa la main sur le visage, doutant de ses yeux, croyant qu'il rêvait encore, et pour se raffermir dans la réalité, il ouvrit la fenêtre toute grande.

[...] Il relut la lettre trois fois de suite ; rien de plus vrai ! toute la fortune de l'oncle ! Vingt-sept mille livres de rente ! – et une joie frénétique le bouleversa, à l'idée de revoir Mme Arnoux. Avec la netteté d'une hallucination, il s'aperçut auprès d'elle, chez elle, lui apportant quelque cadeau dans du papier de soie, tandis qu'à la porte stationnerait son Tilbury, non, un coupé plutôt ! »

(ÉS, 143)

« Frédéric, en se couchant, résuma la soirée. D'abord, sa toilette (il s'était observé dans les glaces plusieurs fois), depuis la coupe de l'habit jusqu'au nœud des escarpins, ne laissait rien à reprendre ; il avait parlé à des hommes considérables, avait vu de près des femmes riches, M. Dambreuse s'était montré excellent et Mme Dambreuse presque engageante. Il pesa un à un ses moindres mots, ses regards, mille choses inanalysables et cependant expressives. Ce serait crânement beau d'avoir une pareille maîtresse ! »

(ÉS, 225)

« Et, tout de suite, des tableaux à n'en plus finir se déroulèrent. Il [Frédéric] s'aperçut avec Elle [Mme Arnoux], la nuit, dans une chaise de poste ; puis au bord d'un fleuve par un soir d'été, et sous le reflet d'une lampe, chez eux, dans leur maison. »

(*ÉS*, 418)

« Frédéric fit ainsi la récapitulation de sa fortune ; et elle allait, pourtant, lui appartenir ! Il songea d'abord à "ce qu'on en dirait", à un cadeau pour sa mère, à ses futurs attelages, à un vieux cocher de sa famille dont il voulait faire le concierge. »

(*ÉS*, 496)

« Déjà, ils se voyaient en manches de chemise, au bord d'une plate-bande émondant des rosiers, et bêchant, binant, maniant de la terre, dépotant des tulipes. Ils se réveilleraient au chant de l'alouette, pour suivre les charrues, iraient avec un panier cueillir des pommes, regarderaient faire le beurre, battre le grain, tondre les moutons, soigner les ruches, et se délecteraient au mugissement des vaches et à la senteur des foins coupés. »

(*B et P*, 44)

« Quelquefois Pécuchet tirait de sa poche son manuel ; et il en étudiait un paragraphe, debout, avec sa bêche auprès de lui, dans la pose du jardinier qui décorait le frontispice du livre. Cette ressemblance le flatta même beaucoup. Il en conçut plus d'estime pour l'auteur. »

(*B et P*, 76)

« [...] Mais Bouvard se considéra dans la glace. Ses pommettes gardaient leurs couleurs, ses cheveux frisaient comme autrefois ; pas une dent n'avait bougé ; – et à l'idée qu'il pouvait plaire, il eut un retour de jeunesse ; M^{me} Bordin surgit dans sa mémoire. – Elle lui avait fait des avances, la première fois lors de l'incendie des meules, la seconde à leur dîner, puis dans le muséum, pendant la déclamation, et dernièrement, elle était venue sans rancune, trois dimanches de suite. »

(*B et P*, 262)

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS

AU LECTEUR	I
LISTE DES ABRÉVIATIONS DES TEXTES DE FLAUBERT	II
LISTE DES ABRÉVIATIONS DES NOTIONS ET GLOSSAIRE	III
INTRODUCTION	1
1. <i>Hypothèse de lecture et cadre théorique</i>	2
2. <i>Vers une typologie des regards</i>	9
ÉTAT DE L'ART ET JUSTIFICATION DE L'OUTIL ANALYTIQUE	12
1. <i>Situation au sein des études flaubertiennes</i>	12
2. <i>Le froid narrateur flaubertien</i>	17
PARTIE I : REGARDER LES AUTRES	25
1. <i>Vers une sociocritique du romanesque flaubertien</i>	25
2. <i>Du faubourg parisien au faubourg carthaginois : la figure du pauvre dans Salammbô</i>	27
2.1. <i>Un groupe social regardé : une « autre race »</i>	30
2.2. <i>En marge des villes, en marge des codes : la dérision d'un point de vue</i>	35
2.3. <i>Le regard comme prise de conscience</i>	38
2.4. <i>Éléments conclusifs : la violence faite au regardé et aux regardants</i>	43
PARTIE II : REGARDER L'AUTRE	46
1. <i>Autour du motif de la fenêtre : une dynamique voyeuriste</i>	47
1.1. <i>De la dérision du point de vue à l'acquisition d'un savoir vide</i>	48
1.2. <i>Le spectacle public : hypertrophie d'un regard vide et anonyme</i>	51
1.3. <i>Voyeurisme, altérité, violence</i>	56
2. <i>Bêtise et béance</i>	61
2.1. <i>Bêtise active et bêtise passive</i>	62
2.2. <i>Regarder Méduse</i>	69

PARTIE III : SE REGARDER SOI	82
1. <i>La mise en scène de soi comme identité sociale</i>	84
1.1. <i>Se voir vu : modalités énonciatives du regard réflexif</i>	85
1.2. <i>Le leurre du regard porté sur soi</i>	87
2. <i>Intimité du voyeurisme</i>	93
2.1. <i>Être seul avec les autres</i>	93
2.2. <i>Le regard comme monde clos</i>	95
EN GUISE DE CONCLUSION	98
BIBLIOGRAPHIE	104
ANNEXE	118