

Elise Schürgers

Université de Liège

Voir et être vu : la violence énonciative dans l'œuvre de Flaubert

« Que le lecteur ne sache pas si l'on se fout de lui, oui ou non¹. »

1. Introduction : vers une violence indirecte

La haine que Gustave Flaubert voue à sa classe sociale ou, plus largement, à ses contemporains constitue l'une des obsessions affichées de l'écrivain dans sa correspondance. Cette haine s'exprimera 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 comme² » – ou avec une tangible férocité:

Je sens contre la bêtise de mon époque des flots de haine qui m'étouffent. Il me monte de la merde à 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 XIX^e siècle, comme on dore de bougée [amas de bouse] de vache les pagodes indienne³.

La méchanceté de la condamnation repose sur un dégoût à la fois acerbé et absolu ; la posture du malade opprimé se combine à une souffrance haineuse pour mobiliser à la fois pathos et éthos d'irritation et d'agressivité. Le lecteur jugera du caractère malgré tout jouissif de cette violence, s'il estime, à l'inverse de ce qu'a pu en penser Marcel Proust (« Ce qui nous étonne seulement chez un tel maître, c'est la médiocrité de sa correspondance⁴ »), qu'une certaine réussite formelle estompe l'effet injurieux et rapproche ainsi le passage du trait d'esprit⁵.

La correspondance de Flaubert rencontre donc pour sa part fréquemment les registres attendus de la violence verbale, mobilisant ou mêlant grossièreté, bestialité et saleté. En revanche, l'œuvre romanesque semble quant à elle éloignée de la violence tapageuse et ostentatoire de l'invective. Bien que l'on trouve des événements relevant d'une concrète et physique violence au sein de l'œuvre (pensons à titre exemplaire aux journées de 1848 de *l'Éducation sentimentale* ou aux atrocités guerrières qui rythment *Salammô*), notre intention est ici d'interroger une violence littéraire qui se mesure, non pas à l'aune des contenus représentés, ni en ce qu'elle touche à la posture du locuteur, mais bien sur le plan de sa mise en récit et de ses modes de représentation.

Il s'agit ainsi de mesurer la portée d'une violence formelle ; à cette fin, nous prendrons le parti de questionner la manière dont ce fait de texte influence et oriente des façons de voir,

¹ FLAUBERT, Gustave, Lettre à Louis Bouilhet, septembre 1850, *Correspondance*, t. I., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèques de la Pléiade », 1980, pp. 678-679.

² FLAUBERT, Gustave, Lettre à Louise Colet, juin 1853, *Correspondance*, *op. cit.*

³ FLAUBERT, Gustave, Lettre à Louis Bouilhet, septembre 1855, dans *Correspondance*, *op. cit.*, t. II, p. 600.

⁴ 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.

⁵ Sur l'effet et le fonctionnement du trait d'esprit, voir SAUTERMEISTER, Christine, « "Avec les mots on ne se méfie jamais suffisamment" ou la dynamique de l'invective chez Louis-Ferdinand Céline », dans LAROCHELLE, Marie-Hélène (dir.), *Études littéraires*, 39 (2), 2008, pp. 91-92

de percevoir et de penser le monde⁶. Nous recourrons pour ce faire à une analyse détaillée des points de vue énonciatifs tout en nous centrant sur un motif narratif particulier, celui du regard. Notre objectif est ainsi de montrer que, dans les romans de la maturité de l'auteur, lesquels – d'après l'histoire littéraire traditionnelle – se veulent des tableaux dépourvus de narrateur autoritaire, la contrainte des stratégies énonciatives observables dans les scènes de regard fait violence aux différents acteurs de la communication littéraire.

2. Hypothèse de lecture et cadre théorique

Ce prisme de lecture fait donc entrer en jeu *regard*, *violence* et *dispositif énonciatif*, éléments à propos desquels nous posons ici quelques rapides prémisses. Tout d'abord, les spectacularisations du regard seront notre point d'accès au texte et, par conséquent, le cœur des microscènes sur lesquelles s'appuieront nos analyses. Si le regard, que les personnages portent les uns sur les autres, peut charrier, par les perceptions subjectives qu'il véhicule, une forme de violence (on le comprend intuitivement), notre perspective entend montrer que ce sont, fondamentalement, les modalités de mise en scène de ce regard qui peuvent être décrites comme potentiellement vectrices de violence. De manière connexe, le regard, pensé comme médiation explicite de l'imaginaire d'une société, peut être envisagé comme le noyau narratif d'un dialogisme constitutif dont la dynamique polyphonique engendrerait une forme de violence textuelle : passant par un type de domination – sans qu'elle ne se déclare comme telle – et construite au travers du langage, nous évoquons une violence qui met en jeu la manière dont s'établit la connaissance du monde et d'autrui et la façon dont celle-ci est énonciativement légitimée ou, au contraire, prise pour cible.

Le regard sera donc au centre d'un dispositif énonciatif nourris par ce que Jacqueline Authier-Revuz nomme l'hétérogénéité énonciative⁷. Ce phénomène linguistique constitue un élément nodal des réflexions d'Alain Rabatel, à qui nous empruntons l'appareil notionnel lié au concept de point de vue⁸ ainsi que la conception hiérarchisée de l'énonciation⁹. Basée sur la distinction entre locuteur et énonciateur initialement proposée par Oswald Ducrot, l'hétérogénéité énonciative est entendue par le linguiste 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 premier. Ce dernier considère, contrairement à Ducrot, qu'un locuteur, par sa prise de parole, est aussi responsable d'un point de vue : la voix à l'origine du récit (le locuteur premier, à savoir le narrateur) est, par conséquent, également celle d'un énonciateur. Ce dernier peut soit représenter les paroles d'un locuteur-énonciateur second – c'est le cas pour les discours rapportés –, soit, et c'est là que la distinction entre locuteur et énonciateur est la plus pertinente, représenter un point de vue perceptif – sans prise de parole donc – autre que le sien, à savoir celui imputé à un énonciateur second.

L'enchâssement des voix énonciatives est clair et manifeste lorsqu'il est question de paroles rapportées : l'identification des discours citant et cité est assez explicitement perceptible en

⁶ Cf. la notion d'argumentation indirecte (AMOSSY, Ruth, *L'Argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Nathan, 2000).

⁷ AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », dans *Langages*, 73, 1984, pp. 98-111.

⁸ « On nommera [point de vue] 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, directement ou indirectement, ses jugements sur les référents – d'où l'importance des dimensions axiologiques et affectives du [point de vue] » (RABATEL, Alain, « Le problème du point de vue dans le texte de théâtre », dans *Pratiques*, n° 119-120, décembre 2003, p. 8).

⁹ Nous ne fournissons ici qu'un aperçu schématique du système pensé par Alain Rabatel et renvoyons pour davantage d'explications et de précisions à l'ouvrage suivant : Rabatel, Alain, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, 2 vol., Limoges, Lambert-Lucas, 2008.

fonction du type de discours rapporté (Alain Rabatel nomme ce compte-rendu de paroles *point de vue asserté*). En revanche, les interactions entre les différentes voix sont plus difficilement discernables dans le cas des « phrases sans parole¹⁰ », assimilables à une forme de pensée non ou pré-verbalisée, dont fait état le locuteur-énonciateur premier. Le repérage de ce point de vue perceptif se voit souvent facilité, parmi les autres paramètres participant à sa construction textuelle, par un débrayage énonciatif permettant de distinguer le premier plan, où se déploie l'énonciation du narrateur, et le second plan, lieu du point de vue du personnage (appelé cette fois *point de vue représenté*). L'enchevêtrement énonciatif atteint toutefois son degré d'intrication le plus élevé dans le cadre d'une narration exprimant un *point de vue raconté* ou *embryonnaire* : le point de vue perceptif figure alors dans les énoncés primaires du narrateur et les perceptions représentées constituant ce dit point de vue ne sont pas prédiquées par un procès de paroles, de pensées ou de perceptions qui y rattacherait explicitement une source énonciative.

Nous privilégions ce cadre théorique dans la mesure où il met en lumière et outille deux perspectives aidant à penser la violence indirecte du discours romanesque, située dans le médium qu'est la langue littéraire : nous avancerons donc en gardant à l'esprit, d'une part, les modalités d'interaction entre les points de vue, et, plus spécifiquement, l'importance du discours enchâssant dans toute énonciation polyphonique et, d'autre part, l'idée qu'un point de vue se construit linguistiquement davantage au travers des modalités de représentation du référent qu'à partir de son origine énonciative.

3. Regarder l'autre

L'analyse énonciative des extraits mobilisés ci-après ambitionne ainsi de dégager les modalités par lesquelles s'exerce la violence au sein de la dynamique du regard. On soulignera à cette fin une caractéristique de cette dynamique, à savoir celle de mettre en lumière l'intrication, relativement évidente, entre la signification identitaire et le rapport à l'altérité.

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

Au travers du regard que deux bourgeoises de Yonville portent sur Emma Bovary, le passage suivant construit ce qu'on pourrait appeler un paradigme de connaissance. Emma, acculée par les 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 percepteur. Ce regard, en quête de savoir, des deux bourgeoises n'est pas 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 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,

¹⁰ BANFIELD, Ann, *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Seuil, 1995 [1982].

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 conjectures¹¹.

La vision externe de la scène se déroulant chez Binet donne tout son poids au regard des deux voisines, seul filtre de perception et de connaissance. Ce parti pris énonciatif nous informe particulièrement sur la dynamique du regard par le biais du contraste qui s'établit avec le point de vue 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 percepteur :

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 [...]¹²

Elle n'en fera rien, on l'a vu, et le contenu du point de vue de madame Bovary se voit finalement renversé par la scène chez le percepteur précédemment citée. Dans le premier extrait, le point de vue d'Emma est occulté quand elle cède à la contingence matérielle ; perdant ce sursaut de fierté, elle tombe 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 scandaliser (amuser) les voisines. On saisit la violence de ce dispositif énonciatif qui, par la mise en place d'un regard externe, se comprend comme le reflet d'une fatalité sociale.

Le roman, après avoir développé le point de vue d'Emma, déconstruit ainsi ce même point de vue en l'effaçant derrière celui d'un énonciateur second lambda. Cette ambiguïté du texte flaubertien, qui donne une consistance au point de vue de l'énonciateur second pour ensuite le saper — d'une façon ou d'une autre —, se retrouve démultipliée au sein de la scène du regard

¹¹ FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2001, pp. 396-397.

¹² *Ibid*, pp. 394-395.

intrusif dans la mansarde de Binet. Le percepteur est d'abord aperçu par les deux voisines à l'affût, et le texte présente le point de vue 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 narrateur prend le relais du point de vue de l'énonciateur Binet, rendant compte de ses pensées en discours indirect libre (« il touchait au but ! », contraste frappant avec l'inutilité que les voisines confèrent au projet¹³) et de ses perceptions par le biais d'un point de vue 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 narrateur, en sur-énonciateur¹⁴, tourne en ridicule le point de vue de Binet en le juxtaposant à celui des deux bourgeoises et en achevant le paragraphe par un commentaire à valeur d'aphorisme, tout à fait cinglant, qu'il prend lui-même en charge : « 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 ».

Mais cet énonciateur second fait lui aussi l'objet d'une méchante dérision. Procédant de manière plus implicite encore, le locuteur-énonciateur premier 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 point de vue 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

¹³ 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 point de vue des deux bourgeoises (point de vue 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 point de vue d'un énonciateur second, là où c'est bien souvent le narrateur qui fait entendre son point de vue 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 instigatrice de la complexité du texte flaubertien et place, en outre, le lecteur dans une position que l'on peut juger inconfortable (nous y reviendrons).

¹⁴ La posture énonciative que constitue la sur-énonciation consiste en une sur-détermination (voire une déformation à son avantage) du point de vue de l'énonciateur second ou des propos du locuteur-énonciateur second par le locuteur-énonciateur premier. Les postures énonciatives ont ceci d'intéressant qu'elles envisagent la co-construction des points de vue selon un continuum plus fin que l'opposition accord vs désaccord. Dès lors, la sur-énonciation correspond à la co-construction d'un point de vue surplombant assumé par le locuteur-énonciateur premier reformulant le point de vue de l'énonciateur second en paraissant dire presque la même chose que ce point de vue enchâssé, tout en modifiant à son profit le domaine de pertinence du contenu ainsi que son orientation argumentative (RABATEL, Alain, « Ironie et sur-énonciation », dans *Vox Romanica*, n° 71, 2012, pp. 63-64). Le sur-énonciateur en dit finalement plus (ou autrement) que ce que l'énonciateur second a dit, voulu dire ou pensé (RABATEL, *Homo narrans*, op. cit., p. 602). Dans le cas présent, le narrateur flaubertien réoriente en effet les points de vue qu'il représente afin de ridiculiser celui de Binet et, par cette moquerie, il dépasse le simple compte-rendu de point de vue, le jugement se surajoutant aux simples perceptions de Binet idéalisant son travail.

Bovary prene 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 contributions. – D'apparence ! reprit l'autre. [...] – Viendrait-elle lui commander quelque chose ? dit madame Tuvache. – Mais il ne vend rien ! objecta la voisine »), l'effacement énonciatif¹⁵ du locuteur-énonciateur premier laisse le champ libre aux bourgeoises de se ridiculiser d'elles-mêmes.

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.

3.2. Hypertrophie du regard vide

Dans d'autre cas, l'anonymat relatif du regardant crée 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 pronomiale du commun. Dans *Texte et idéologie*, Benoît 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 qualifications¹⁶. 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 main¹⁷.

Cet œil anonyme, qui regarde au travers d'un prisme perceptif forgé sur des idées reçues, 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 un œil « vide, exorbité, déculturé, ahuri, grand ouvert sur des spectacles qui sont faits pour [leur] sidération mais qu'[ils] ne [comprennent] en général pas¹⁸ ». Le texte ne donne en effet aucune information sur ce que retirent les passants du spectacle 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*¹⁹.

¹⁵ Voir entre autres RABATEL, *Homo narrans*, op. cit., pp. 396-424 et pp. 577-634.

¹⁶ HAMON, Philippe, *Texte et Idéologie, Valeurs, hiérarchie et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, PUF, coll. « Écritures », 1984, p. 111.

¹⁷ FLAUBERT, Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1965, p. 500. Nous soulignons.

¹⁸ 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.

¹⁹ FLAUBERT, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2001, p. 271. Nous soulignons.

Si la routine romanesque prend trop régulièrement pour cible ces deux personnages (tout comme elle le fait pour Charles Bovary, voir *infra*) pour que le lecteur n'apprenne pas très vite à rire d'eux, l'analyse énonciative pousse à comprendre les modalités de perception de l'objet focalisé et le point de vue qui le représente. De manière générale, l'œil vide des bourgeois « surpris », « ébahis », « scandalisés » témoigne d'une réaction du regardant se construisant uniquement sur la base d'une perception de la dérogation à la norme de la part du regardé :

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 mari²⁰.

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 navire²¹.

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 Dussardier²².

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*²³.

Quant aux habitants de Chavignolles, ils ne récoltent que de l'incompréhension face au spectacle de Bouvard et Pécuchet et de leurs expérimentations acrobatiques. 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 ce qui s'érige en spectacle : regarder par convention, c'est surtout regarder sans penser. L'indéfini du regardant s'érige en communauté aux perceptions partagées à travers ces regards, tout comme est partagé le jugement qui les 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 marchant²⁴.

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 point de vue imputable à l'énonciateur second (« un curieux »). La perception de Charles par ce dernier 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 son comportement éperdu, 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 »). Ces attitudes et comportements, perçus par l'énonciateur second, apparaissent détachés de toute perspective, de toute compréhension

²⁰ FLAUBERT, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 123. Nous soulignons.

²¹ *Ibid.*, p. 327. Nous soulignons.

²² FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*, *op. cit.*, p. 354. Nous soulignons.

²³ FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet*, *op. cit.*, p. 269. Nous soulignons.

²⁴ FLAUBERT, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 444. Nous soulignons à l'aide des caractères gras, l'italique étant de Flaubert.

interprétative. Totalement 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 ordre donné des choses.

Comme dit précédemment, le regardant à l'origine du 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 est doublé du gommage de la présence du locuteur-énonciateur premier. Ces deux effacements énonciatifs s'entre-renforcent : d'une part, le point de vue 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 locuteur-énonciateur premier et, d'autre part, un véritable point de vue narratorial se dégage difficilement d'un énoncé semblant rendre compte, objectivement, de la situation de Charles et déléguer à un énonciateur lambda ce qui s'assimile à des fragments de subjectivité. Le jugement demeure toutefois palpable et le double effacement énonciatif qui émane du point de vue embryonnaire tend à le faire passer sur le compte d'un discours de l'évidence, d'un communément admis : les deux voix sont mêlées de sorte que le mode d'énonciation tend à signifier une perception du monde unanimement partagée.

La perception véhicule donc un jugement qui ne se déclare pas 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 Pierre Schoentjes, à « mettre les rieurs de son côté²⁵ » : 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. « 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 percevante²⁶ », souligne Alain Rabatel.

Toutefois, l'adhésion du lecteur ne saurait être complète. Bien qu'un véritable jugement, qui procède de la perception assumée par l'énonciateur second 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, 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 de la perception imputée à l'énonciateur second.

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'énonciateur second. Pourtant, les modalités de mise-en-scène de ce regard, qui, elles, sont à la charge du locuteur-énonciateur premier, nous autorisent à considérer ce regard comme un jugement uniquement soutenu par la bien-pensance

²⁵ SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Essais Points », 2001, p. 193.

²⁶ RABATEL, Alain, *Homo narrans*, op. cit., t. I, p. 110.

et la convention. Dans cette mesure, c'est au travers de la représentation de la perception du monde du regardant que le point de vue du narrateur se fait lui-aussi évaluatif.

Tout comme il ne faut pas ériger le narrateur flaubertien en pourfendeur absolu des cadres doxiques bourgeois (il y pénètre pour en jouer, s'en amuser, les déplacer sans forcément les mettre à mal), nous précisons que cette dynamique du regard ne peut, à notre avis, s'assimiler à un simple renversement. L'objet perçu est-il en effet revalorisé une fois que l'instance percevante est, dans une certaine mesure, déconsidérée ?

Dans le passage suivant, la moquerie qui plane sur la réaction de Bouvard surprenant Pécuchet ôte-t-elle à la conduite de celui-ci sa dimension ridicule ? Pécuchet, cherchant ses vices et désireux d'« acquérir les vertus²⁷ », s'essaye à l'austérité religieuse. 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, atterrit à la hauteur d'une fenêtre dans le toit et se retrouve immergé dans ce spectacle en hauteur) renforce la dérision du point de vue :

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 surprendre²⁸.

Nous sommes à nouveau face à un point de vue représenté de l'énonciateur Bouvard (« Son ami [...] hors d'haleine ») suivi de la description de la réaction du sujet percevant par le locuteur-énonciateur premier. 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. 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 locuteur-énonciateur premier pour décrire l'effet de cette perception sur le sujet de conscience (le regardant est scandalisé, ébahi, troublé). De ces divers procédés énonciatifs, dont nous donnons ici un aperçu, émane une violence discursive qui s'assimile à ce que Béatrice Fracchiolla et son groupe de recherche nomment « la violence verbale détournée », laquelle « s'actualise dans des interactions consensuelles et coopératives feintes et ambiguës²⁹ ».

4. Conclusion : un piège énonciatif ?

Nous avons observé la manière dont l'objet perçu pouvait être victime de la violence du jugement qu'infère le regard d'autrui (celui de l'énonciateur second), regard au travers duquel le référent 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 à un deuxième niveau, vis-à-vis du

²⁷ FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet*, p. 329.

²⁸ *Ibid.*, p. 330.

²⁹ FRACCHIOLLA, Béatrice, MOÏSE, Claudine, ROMAIN, Christina, AUGER, Nathalie, « Introduction » dans FRACCHIOLLA, Béatrice, MOÏSE, Claudine, ROMAIN, Christina, AUGER, Nathalie, *Violences verbales. Analyses, enjeux et perspectives*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2013, p. 11.

regardant, dans la mesure où sa perception visuelle implique une certaine représentation du monde, elle-même jaugée par le locuteur-énonciateur premier. Autrement dit, l'énonciateur second subit une violence en tant qu'il est énonciateur, c'est-à-dire en tant qu'il est l'origine d'un point-de-vue correspondant à des schèmes perceptifs qui lui sont propres (ou qui, au contraire, lui viennent du commun), en tant qu'il se construit comme sujet percevant.

De plus, la perspective concevant le texte comme une énonciation en acte nous guide vers un troisième niveau de violence, celle-ci n'étant jamais qu'un effet, émanant du texte, et co-construit par le lecteur. La violence est alors celle de la contrainte des dispositifs énonciatifs, qui – par des procédés d'argumentation indirecte – enjoignent au lecteur d'appliquer avec l'énonciateur second ce regard jugeant. Ainsi, à la suite de différents calculs et hypothèses interprétatifs en partie induits par la scénographie énonciative, le lecteur, allocutaire co-énonciateur, est rendu complice du regard qui construit les comportements et identités de chacun. De cette manière conforté par la sensation d'appartenir à une « communauté interprétative³⁰ » que génère le texte, le lecteur accompagne – comme malgré lui – les mécanismes, notamment ironiques, qui moquent les personnages flaubertiens et les rouages de la société dans laquelle ces personnages évoluent. La force persuasive de ces procédés se renforce donc par la logique d'empathisation que ceux-ci génèrent. Quel lecteur échappe en effet au sourire que ne peut manquer de lui arracher la naïveté de Charles ou l'éternelle maladresse de Bouvard et Pécuchet ? Mais désire-t-il réellement rire de ces personnages ?

En effet, le deuxième mouvement interprétatif du coénonciateur ébranle sans la déconstruire la violence qui s'exerçait sur le regardé et la reverse sur le regardant, dont il accompagnait le regard. Alors lui-même victime de la violente distanciation du locuteur-énonciateur premier et astreint à revoir ses positions et à déconstruire les schèmes perceptifs qui étaient les siens (ou qu'il avait faits siens), le lecteur, sans cesse potentiellement sujet au jugement et à l'ironie, se retrouve dans une situation d'inconfort, en proie à un malaise diffus. La violence du texte se retourne ainsi contre son lecteur et la constante ambivalence de l'énonciation du regard entraîne finalement un télescopage de la scène du regard, le lecteur, bousculé, se voyant en train de regarder.

A notre sens, la violence – énonciative et discursive – relève par conséquent de cette tension injectée dans la communication littéraire. Cette mise en texte de la violence serait par ailleurs d'autant plus efficace que les procédés dont elle émerge recourent massivement à l'implicite : ce phénomène linguistique suscite en effet de manière accentuée l'attitude de coopération productive du lecteur³¹, coopération générée par le pacte herméneutique que sollicite ce texte dont le système axiologique, les valeurs et les positions ne constituent pas « un objet déclaré du dire³² ». « Que le lecteur ne sache pas si l'on se fout de lui, oui ou non » : la citation de Flaubert nous invite à penser une violence énonciative qui remet en question le pacte interactionnel, l'attitude même de coopération que le texte avait d'abord habilement suscitée.

³⁰ Nous poursuivons ici l'exploitation du concept produite par Benoît Denis dans DENIS, Benoît, « Ironie et idéologie. Réflexions sur la responsabilité idéologique du texte », dans *COntEXTES*, n°2, 2007. Le concept de communauté interprétative provient originellement de l'ouvrage de Stanley Fish (*Is There a Text in This Class ? The Authority of Interpretative Communities*, 1980) et a été repris par Linda Hutcheon (*A Theory of Adaptation*, 2006).

³¹ Voir AMOSSY, Ruth, *L'Argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Nathan, 2000, p. 151 et JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 27.

³² AMOSSY, *op. cit.*, p. 152.

En décalant quelque peu la question, il est par ailleurs légitime de s'interroger sur la cible de cette violence énonciative. Nous pouvons hasarder que l'insidieuse méchanceté de la prose flaubertienne est dirigée vers un lecteur aveugle à la remise en question de ses schèmes perceptifs et des ressorts de la médiation que constitue son regard. La communication, tout comme le regard, postulent une relation intersubjective, bien que paradoxale dans le cas de l'interaction méchante : il y a « rencontre », même si celle-ci est « lésionnelle³³ ». Le piège énonciatif décrit ici rompt en partie avec la coopération du lecteur, mais il est aussi un appel, non pas à suivre l'énonciateur dans une violente révolte partagée, mais à maintenir une dynamique de la pensée.

Au terme de ces analyses, nous dégageons donc la possibilité d'une méchanceté textuelle qui se cristallise dans l'absence de bienveillance du récit lorsque celui-ci laisse au lecteur cet espace interprétatif. Si méchanceté il y a, peut-on la concevoir comme la médiation retorse de l'évaluation d'autrui, qui serait torve par l'instabilité herméneutique dans laquelle se trouve le lecteur, en tant qu'il est lui-même, piégé par la langue, placé en victime de ses propres jugements ?

³³ LAROCHELLE, Marie-Hélène, « Présentation », dans LAROCHELLE, Marie-Hélène (dir.), *op. cit.*, p. 9.